

Catherine Cessac et Manuel Couvreur (dir.), *La duchesse du Maine (1676-1753), une mécène à la croisée des arts et des siècles. Études sur le XVIIIe siècle*, vol. 31, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2003, 1 vol. de 24 × 15 cm de 287 p.

Fabien Oppermann

DANS **DIX-SEPTIÈME SIÈCLE** 2006/3 n° 232 , PAGES 535E À 568E
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 0012-4273

ISBN 9782130555223

DOI 10.3917/dss.063.0535e

Date de mise en ligne : 01/12/2007

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2006-3-page-535e?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Comptes rendus

Armand Jean du Plessis, cardinal duc de Richelieu, *Œuvres théologiques*, t. I : *Traité de la perfection du chrétien*, texte établi et introduit par Stéphane-Marie Morgain et Françoise Hildesheimer, annoté par Stéphane-Marie Morgain Paris, Honoré Champion, « Sources classiques », n° 46, 2002, 1 vol. de 22 × 15 cm de 300 p.

Les deux éditeurs de cet ouvrage théologique en français, paru en 1647 et que seul Migne avait réimprimé au XIX^e siècle, ont déjà beaucoup contribué, l'une à ramener l'attention sur un aspect négligé de la personne et des écrits de Richelieu, l'autre à faire connaître et à éclairer l'histoire de la spiritualité de l'École française. Les voici attachés, avec toute la méticulosité désirable en de semblables opérations, à rendre au jour, muni de l'appareil critique désirable, le *Traité de la perfection du chrétien*, qui se déroule sur 46 chapitres.

Si l'on débute par la lecture directe du texte lui-même, on est séduit par la clarté du style, l'ordre qui règne dans l'exposé, la solidité et la pondération de la doctrine, le manque d'onction aussi. À l'évidence on se trouve devant un excellent exemple de cette « théologie démonstrative », d'allure didactique, dont la sobriété doit beaucoup aux exigences d'efficacité de la controverse, si active à l'époque, entre catholiques et protestants. Il ne s'agit pas de se livrer à des élévations affectives – comme Bossuet le fera avec tant de talent – ou à de savants développements spéculatifs, mais d'instruire le chrétien de la plus exacte et limpide façon du contenu et des exigences de la foi qui soutient toute démarche de progrès intérieur. Il ne faut donc pas s'attendre à une profonde originalité dans ce *Traité* d'une impeccable orthodoxie, dont le mérite est, tout au contraire, d'offrir le point de vue le plus classique, le plus sûr. L'équilibre foncier de cette présentation est frappant : les manifestations extrêmes, comme les dons, ravissements et autres grâces mystiques sont sagement mises au second plan, alors que l'application de la volonté et la pratique d'un ascétisme discrètement exigeant occupent la première place. Les pages sur la pénitence et la communion respirent la modération plus que la recherche toujours périlleuse d'une perfection hors du commun dans la réception des sacrements.

Si l'on prend congé de ce manuel de vie chrétienne – que le P. Morgain a annoté avec le plus grand soin, renvoyant abondamment aux sources du temps – pour se plonger dans les substantielles introductions, le *Traité* s'éclaire *a posteriori* : on en saisit les desseins, la méthode, les principes directeurs, voire les arrière-pensées. Françoise Hildesheimer, qui est entrée depuis des

années dans la familiarité du cardinal, marque très heureusement, une nouvelle fois, les traits qui font de Richelieu un homme d'Église, évêque et même théologien, ce que l'on avait trop oublié ou délibérément dissimulé en rendant ainsi peu compréhensible le succès de l'étatisme catholique instauré victorieusement après 1626 par le ministre, à égale distance du zélanisme dévot et du gallicanisme. Le P. Morgain reprend la parole longuement (p. 35-89) pour une mise au point et un commentaire à la fois dogmatique et historique sur le thème de la perfection chez les auteurs spirituels soit un peu antérieurs à Richelieu soit ses contemporains et au cours de l'ouvrage même, dont cette analyse attentive et compétente met en lumière l'esprit et les caractères. Comme il s'agit pour l'essentiel de sujets techniques – l'oraison, la vie purgative ou illuminative, l'attrition et la contrition – cette présentation est tout à fait bienvenue, ainsi que les rapprochements avec l'environnement mystique ou philosophique. La fortune historiographique de Richelieu, déjà marquée durant les deux dernières décennies par un réveil et un approfondissement des recherches, prend décidément un nouvel essor.

Bruno NEVEU.

Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », n° 44, 2002, 1 vol. de 18 × 25 cm de 791 p.

Un peu plus de trois siècles après leur publication, *les fées* de Mme d'Aulnoy sont de nouveau à la mode : après les ouvrages d'Anne Defrance (*Les contes de fées de Madame d'Aulnoy*, 1998) et de Jean Mainil (*Madame d'Aulnoy et le rire des fées*, 2001), et en attendant la réédition des contes de cet auteur dans le *Cabinet des Fées* à paraître chez Champion, c'est une étude de premier ordre que nous donne ici à lire Nadine Jasmin dans ce beau livre issu d'une thèse de doctorat. L'auteur se propose d'en finir avec le parallèle convenu de Mme d'Aulnoy et de Perrault : les tenants de cette lecture comparatiste considèrent en effet trop souvent la première comme le faire-valoir du second, qui seul aurait triomphé dans le genre du conte de fées. N. Jasmin préfère examiner l'œuvre de Mme d'Aulnoy en fonction de sa cohérence propre, sans que les traits originaux de sa poétique soient aussitôt ressentis comme des défauts par rapport à l'étalon que constitueraient les *Histoires du temps passé*. Pour montrer l'existence d'un authentique projet esthétique chez l'auteur des *Fées à la mode*, l'auteur recourt à des outils méthodologiques divers, aussi bien endogènes (la galanterie, le badinage, le burlesque) qu'exogènes (l'anthropologie structurale, la sociologie de la littérature, les études féministes), tout en évitant les approches trop peu littéraires, par exemple thérapeutiques ou psychanalytiques. Ce parti pris de croiser les démarches permet d'entrer dans l'intimité créatrice de la conteuse normande et de pénétrer ainsi dans sa fabrique des contes – sa « marmite des fées », pour reprendre le mot de Nadine Jasmin.

L'ouvrage débute par une analyse des sources auxquelles puise Mme d'Aulnoy. Après avoir regardé du côté des Anciens, en particulier Ovide et Apulée, et après avoir interrogé le rapport entre la fable et le conte, Nadine Jasmin évalue l'influence populaire et médiévale. Le critique ne se contente pas ici de ramener les récits de Mme d'Aulnoy à des motifs types, mais analyse avec finesse et précision les différentes manipulations qui permettent à la conteuse de métamorphoser un matériau folklorique en une œuvre littéraire : euphémisation, transposition, ennoblissement sont quelques-uns des procédés qui permettront à ma Mère l'Oye d'entrer dans les salons parisiens sans scandaliser les dames aristocrates. Outre le folklore, la conteuse est encore marquée par la lecture des « vieux romans », parmi lesquels on trouve aussi bien des textes courtois du XII^e siècle que les *Amadis*. Le troisième chapitre traite de l'intertexte moderne et mondain de cette littérature : le lecteur découvre que Mme d'Aulnoy s'inspire, comme on s'y attendait, du roman héroïque et pastoral, mais il

constate aussi que l'univers féérique prend parfois ses distances à l'égard du romanesque qu'il lui arrive de parodier. Il apprend aussi à reconnaître dans ces histoires merveilleuses la présence plus ou moins effacée de Corneille, Molière, Cervantès ou même Scarron, car les contes, loin de se réduire à des confiseries enfantines, relèvent aussi du goût « burlesque et farcesque » et, multipliant les clin d'œil, prêtent volontiers à « rire ou sourire ». Au terme de cette première partie, il apparaît que les contes de Mme d'Aulnoy sont bien une « marmite » où bouillonnent les formes et les genres.

La deuxième partie, qui porte pour titre « L'air du temps », montre que, loin d'être atemporels ou « décontextualisés », ces récits féériques s'inscrivent en fait pleinement dans leur époque. Cette section ne se livre toutefois pas à l'exercice déjà pratiqué, et quelque peu anecdotique, qui se limiterait à révéler la présence dans les contes de détails pittoresques sur la vie quotidienne au Grand Siècle. Négligeant le chocolat chaud, les mouches et les miroirs, Nadine Jasmin préfère s'intéresser aux mentalités, aux sensibilités et aux valeurs qui imprègnent les histoires de Mme d'Aulnoy. Le premier chapitre traite ainsi de l'exacerbation de l'idéal aristocratique dans l'œuvre de la conteuse : les princes sont doués de toutes les qualités de cœur, tandis que les paysans sont laissés à leur état de bassesse morale, et les bourgeois abandonnés à leur prétention ridicule quand ils veulent singer les gentilshommes ; seuls les rois manquent parfois des vertus que le préjugé nobiliaire de l'auteur dispense par ailleurs généreusement à tous les protagonistes de haut rang, et que confirme encore le cadre somptueux et le faste des décors qui évoquent ceux de l'opéra. La thématique amoureuse, dont le poids est « écrasant » dans le corpus, confirme cet ancrage socioculturel du conte : les sentiments s'expriment par le biais du langage codifié de l'amour romanesque, tendre et vertueux, même si les spécificités du conte autorisent quelques dérives libertines, ou même, via les métamorphoses animales et la prolifération des monstres, l'assouvissement déplacé et métaphorique de quelques fantasmes sexuels aussi délicieux que terrifiants. Le dernier chapitre pose la question féminine, qui nourrit maint débat au Grand Siècle. La conteuse est sévère pour les figures masculines qu'elle met en scène : ses récits abondent en rois faibles, inaptes au pouvoir et gouvernés par des mères et des épouses autoritaires, ou en princes charmants hypersensibles et larmoyants ; à ces « mignons » dont la virilité et l'identité sexuelle ne sont pas toujours clairement définies, s'opposent des princesses actives et des fées toutes-puissantes. Dans le sillage de la Préciosité, l'héroïne du conte réclame une indépendance et une autonomie de décision que l'inévitable mariage final ne suffit pas à anéantir, et, loin de se cantonner aux vertus ménagères, elle apparaît en quête de qualités intellectuelles et de reconnaissance littéraire.

Dans un troisième moment, Nadine Jasmin adopte un regard plus formaliste sur l'œuvre de Mme d'Aulnoy : elle observe successivement les « seuils » des ouvrages (éditeurs, nom de l'auteur, dédicace, incipit, clôtures, moralités et le terme même de conte de fées, auquel la conteuse contribue à donner ses lettres de noblesse), puis la grammaire du récit, et met en valeur l'écart qui sépare le conte de fées littéraire de la diégèse populaire : amalgames, enchâssements et expansions rendent infiniment complexe la forme simple héritée du folklore. Cet enrichissement aboutit à l'abandon de certaines lois du conte traditionnel : les personnages gagnent ici en profondeur et mûrissent dans le cadre de trajectoires moins stéréotypées et moins linéaires que celles des contes oraux. De plus, la conteuse s'autorise bien des développements gratuits du point de vue fonctionnel, et c'est ici l'une des différences majeures entre le conte populaire et le conte littéraire que Nadine Jasmin met en évidence.

La quatrième partie (« Voix, style, images ») étudie également, mais sous un autre angle, cette spécificité du conte salonnière et mondain. Ainsi, le premier chapitre s'intéresse à la mise en scène du conte et de l'oralité, qui tend ici à célébrer les pouvoirs du verbe et, surtout, ceux de cette conversation dans laquelle Delphine Denis a reconnu la pierre de touche de l'esthétique galante. De même, le second chapitre évalue les jugements plus ou moins péjora-

tifs et contradictoires qui servent généralement à dénigrer les contes mondains de Mme d'Aulnoy : puérilité et préciosité, ironie et naïveté, bavardage et négligences. Nadine Jasmin conclut à une « oscillation » stylistique et montre que la conteuse joue habilement sur un clavier de styles multiples, de la simplicité cultivée à l'emphase baroque, en passant par la parodie et par le pastiche. L'ouvrage s'achève par une étude inspirée de la méthode de Gilbert Durand portant sur la « rêverie féminine » telle qu'on la voit se dessiner dans la texture des contes. Si l'univers de Mme d'Aulnoy, peuplé de héros et de monstres, paraît au premier abord relever d'un régime héroïque de l'imaginaire plutôt traditionnel et en fin de compte rassurant, Nadine Jasmin repère toutefois, dans le filigrane des récits merveilleux, un « inquiétant scénario féminin » qui fait la part belle aux fiancés monstrueux et aux fantasmes de dévoration, et qui est compensé par la représentation d'un monde euphorique que caractérise la miniaturisation et la célébration de plaisirs digestifs régressifs ; on se trouve donc pleinement autorisé, selon le critique, à parler d'écriture féminine et surtout de « voix féminine » à propos des contes de Mme d'Aulnoy. Nadine Jasmin conclut en renversant le préjugé bien ancré selon lequel les mondains auraient dénaturé et appauvri le matériau folklorique : bien au contraire, soutient l'auteur, la conteuse enrichit la donnée traditionnelle et donne au conte une vraie dignité littéraire sans rien lui faire perdre de la saveur et de ce « charme » si souvent prêtés aux histoires venues de la tradition orale.

La monographie est complétée par de précieuses annexes qui contribuent à faire de cette enquête un indispensable instrument de travail : une bibliographie fournie, un résumé détaillé de chacun des vingt-cinq contes de Mme d'Aulnoy, et pas moins de quatre index terminent en effet *La Naissance du conte féminin*. Savant et imposant, cet ouvrage n'en offre pas moins un grand plaisir de lecture : l'élégance et la précision du style, le bonheur constant des expressions et des formules, les nombreuses illustrations à la fois pertinentes et séduisantes, font de la lecture de ce volume un enchantement – pour ne pas dire une féerie.

Tony GHEERAERT.

Raymonde Robert, *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*. Supplément bibliographique 1980-2000 établi par Nadine Jasmin avec la collaboration de Claire Debru. Paris, Champion, « Lumière classique », 2002 (première édition : 1982). Un vol. de 16 × 3,5 cm de 576 p.

Les Éditions Champion ont pris une heureuse initiative en décidant de republier *Le Conte de fées littéraire en France*. Lorsque l'ouvrage parut pour la première fois, en 1982, le conte de fées était encore loin d'être considéré par tous comme un sujet sérieux, malgré la thèse importante consacrée à Perrault par Marc Soriano (*Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, 1968). L'ouvrage de Mme Robert ne tarda pourtant pas à s'imposer et à devenir un classique indispensable à quiconque s'intéresse aux conteurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Après une « introduction générale » destinée à présenter les choix méthodologiques, trois longs « préambules » tendent à poser les fondements théoriques de la démarche. Le premier se propose de définir, dans sa spécificité, le conte de fées littéraire « à la française » ; trois critères sont retenus : « les assurances explicites de la réparation du méfait », « la mise en évidence du destin exemplaire du couple héroïque », et « l'instauration d'un ordre féerique exclusif » qui provoque un effet de clôture et de resserrement du conte sur lui-même. Le deuxième préambule s'intéresse à un *topos* du conte de fées, celui de la scène des dons. Le troisième préambule, qui confronte trois versions d'un même conte pour montrer « comment on fabrique un conte de fées », est quant à lui un véritable essai de génétique textuelle.

Vient ensuite la première partie proprement dite, consacrée à la « description du corpus » ; il ne s'agit pas, en fait, d'un simple tableau, puisque l'auteur se propose dans cette section de définir ce qui fait la *littérarité* du conte de fées ; pour y parvenir, Mme Robert étudie le traitement du folklore et du matériau populaire : excepté Perrault, les autres conteurs et conteuses se comportent face à ce folklore comme devant un « corps étranger » qu'il s'agit de « neutraliser » ou d'acculturer ; pour autant, malgré l'influence du roman et de l'esthétique galante, les contes ne sont pas « des textes à l'eau de rose » : Mme Robert repère dans son corpus une impressionnante galerie de monstres et note la « hardiesse croissante » des conteurs dont la veine est de plus en plus volontiers licencieuse, voire pornographique. L'auteur observe que la recherche de l'originalité porte aussi bien sur le décor (« gothique », ésotérique ou alchimique) que sur la surenchère virtuose (lorsque le conteur rend en apparence impossible la réparation attendue du méfait) ou sur le statut du genre lui-même, quand le conte se fait parodique ou licencieux ; certains conteurs n'hésitent pas à inventer des histoires qui ne reposent plus sur aucun soubassement folklorique. Mme Robert termine sa « description du corpus » par un long chapitre traitant du rapport des contes à l'actualité : si, jusqu'à la mort de Louis XIV, « une sorte d'accord parfait » s'établit entre les conteurs et le pouvoir, il semble que le genre soit appelé à devenir rapidement un instrument de subversion dans « tous les domaines : littéraires, sociaux, religieux, politiques ». Si Mme Robert assure que cette impression de rupture demande à être nuancée, elle ne donne pas moins de nombreux exemples de cette utilisation du conte comme « allégorie » destinée aussi bien à flatter les Grands qu'à « polémiquer, attaquer ou se défendre ».

La deuxième partie de l'ouvrage, intitulée « Interprétation du phénomène », tente de déterminer, à partir de l'arrière-plan historique et sociologique, les « causes profondes » de la mode du conte de fées littéraire. Le premier chapitre, fondé sur des tableaux statistiques, mesure l'ampleur du phénomène et met en évidence les deux vagues au cours desquelles se concentre l'essentiel de la production (1690-1700 et 1730-1758). Sans vouloir gommer les spécificités de chaque période (le premier engouement est plutôt le fait de mondains fidèles au pouvoir, et se caractérise par des récits courts puisant leur sujet dans le folklore, alors que les auteurs de la deuxième vague sont en général des mondains rebelles, pratiquant le conte licencieux dans des récits longs), l'auteur cherche néanmoins à montrer que, à travers tout le temps que dura cet engouement, ce sont des intentions identiques qui poussent des écrivains issus d'un même groupe social à pratiquer l'écriture du conte de fées. Pour dépasser la distinction habituelle mais peu éclairante en contes traditionnels, folkloriques et parodiques, l'auteur adopte trois angles d'approches successifs pour considérer son corpus. D'abord – c'est l'objet du chapitre 2 – Mme Robert montre que le conte de fées renvoie aux mondains l'image idéalisée et flatteuse qu'ils souhaitent voir d'eux-mêmes, comme le confirme l'étude des récits-cadres aussi bien que le luxe hyperbolique des décors, reflets des décorations rococo et du goût des mondains pour l'opéra. Dans le chapitre 3, l'auteur examine les représentations du « peuple » qui, à la faveur des emprunts aux sources folkloriques, fait irruption dans cette littérature excessivement raffinée. Mme Robert note que la césure entre culture des élites et culture populaire aboutit à faire du « peuple », à la fin du XVII^e siècle, un *autre* radicalement différent et qu'on tient dans un mépris doublé de curiosité. La prétendue « simplicité » ou « naïveté » d'un matériau populaire qu'on feint de croire destiné aux enfants sert surtout, en fait, de masque autorisant, dès l'époque de Perrault, toute sorte de sous-entendus grivois ; au XVIII^e siècle, le développement, parallèlement au genre « poissard » de Vadé, d'un courant « populacrier », relève encore de ce mépris curieux, et qui tend avant tout à la plaisanterie. Le livre se clôt sur un dernier chapitre qui considère le genre du conte comme un champ d'expérimentation littéraire : plus qu'un simple « jeu de salon », les contes sont en fait un jeu avec l'écriture elle-même ; l'auteur étudie ainsi quelques-uns des procédés caractéristiques de l'écriture de Perrault, dont la prétendue simplicité cache en fait un travail

d'autant plus savant qu'il est dissimulé. Certaines conteuses iront plus loin encore dans cette expérimentation, rendue possible par la marginalité du genre : le conte, que ne bride aucun code, devient ainsi, dans le meilleur des cas, le lieu de toutes les libertés et de toutes les audaces, jusque, parfois, celles du non-sens.

La bibliographie de la première édition constituait déjà un instrument de travail très utile, puisqu'elle recensait en particulier tous les contes parus jusqu'à la Révolution ; celle de la présente édition est un outil d'autant plus indispensable qu'elle inclut un riche supplément bibliographique établi par Nadine Jasmin et Claire Debru ; il réunit les travaux critiques publiés depuis 1980 jusqu'en 2000. Le lecteur appréciera en particulier l'intelligente présentation de ces nouvelles références, regroupées sous les noms des auteurs auxquels ces contributions se rapportent.

Les travaux publiés depuis la première parution de l'ouvrage ont bien sûr pu préciser ou nuancer les conclusions de Mme Robert, mais force est de constater que le temps a eu infiniment moins de prise sur le livre de Mme Robert que sur celui de Marc Soriano, dont les conclusions doivent presque toujours être utilisées avec beaucoup de prudence. Considérable aussi bien par son érudition que par l'ingéniosité de ses analyses, le *Conte de fées littéraire* conserve aujourd'hui tout son intérêt ; bénéficiant dans cette nouvelle édition d'une bibliographie actualisée et pratique d'utilisation, cet ouvrage redeviendra sans nul doute un usuel indispensable dans lequel tous les amateurs de contes de fées se plongeront avec autant de profit que de plaisir.

Tony GHEERAERT.

La seconde après-dînée du caquet de l'acconchée et autres facéties du temps de Louis XIII, édition critique par Alain Mercier, Paris, Honoré Champion, « Sources classiques », n° 48, 2003. Un vol. 14 × 22,5 cm de 273 p.

Ce volume se compose de deux corps principaux : *a*) les textes édités, dans leur état primitif, où les coquilles et les orthographes fantasques créent cette sorte d'arôme qui s'événite d'habitude dans les éditions littéraires, et *b*) les commentaires d'A. Mercier, en texte lié (notices d'introduction) et en 940 notes infrapaginales. L'introduction générale est brève, mais chaque pièce est précédée d'un véritable petit essai critique ; c'est grâce à la présence de cet impressionnant appareil explicatif qu'A. Mercier donne le qualificatif de « critique » à son édition, quoique les textes soient « établis » d'après un seul original, sans variantes à considérer ni archétype à rechercher, contrairement à l'idée d'une édition critique en règle. Le recueil est muni d'une bibliographie composite, subdivisée en six sections logiques, et d'un index des noms de personnes.

Certaines des dix facéties de ce recueil revoient le jour pour la première fois après presque quatre cents ans de léthargie. Les pièces de qualité et taille inégales forment une image fragmentaire, kaléidoscopique et fidèle de leur temps, même si A. Mercier n'explique pas ses critères de choix (goût personnel ? thèmes ? disponibilités ?). La gamme thématique est assez large : un coq-à-l'âne délirant, étalant les connaissances astronomo-géographiques de l'époque (*Les Merveilleuses Aventures de M^r Guillaume*) ; une *Harangue* de Mistanguet sur la rivalité entre les traditions de carnaval françaises et celles venues de l'étranger ; une grivoiserie fondée sur un essai en matière d'expertise gynécologique (*Réveil du chat qui dort*) ; la plainte comique d'un masque *dell'Arte*, abandonné par sa compagne (*Desespoir de Zani Corneto*) ; un galimatias, truffé d'idiotismes et de références culturelles, sans objet ni objectif apparents (*Restaurant des constipez de cerveau*) ; un pamphlet anti-protestant (*Descente des parpaillaux aux Enfers*) ; un pamphlet railant les courtisans (*Hypocondriaques de la Cour*) ; un pamphlet contre les financiers (*Flux dissenteurique des bourses financières*) et un inventaire gastronomique, pastiche à la fois d'une gazette et

d'une relation militaire (*Courrier general de la mi-Caresme*) ; enfin, la pièce centrale, *La seconde après-dînée des caquets*, aperçu panoramique des événements les plus en vue des mois courants. Encore dans ce cas, A. Mercier n'explique pas ce qui le fait préférer la *Seconde après-dînée* à toutes les autres du *Recueil général des caquets de l'accouchée*, qui a déjà connu une réédition complète en 1855, introduite par Le Roux de Lincy et annotée par Édouard Fournier. Quelle que soit la cause d'un tel choix, il est à propos de noter que les commentaires d'A. Mercier et d'É. Fournier ne se recourent pas, la nouvelle édition apporte beaucoup d'informations nouvelles et que quiconque s'intéresse aux *Caquets* aura avantage à lire les deux éditions.

Les pièces du recueil sont disposées par ordre chronologique des éditions utilisées. Suivant cet ordre de présentation, la répartition des sujets nous suggère de tenter une rationalisation assez spectaculaire : les cinq premières pièces, datant de 1610 à 1621 (Régence ; débuts de Louis XIII), ne révèlent aucun contenu idéologique. Les quatre pièces suivantes (1622-1624) reflètent la présence d'une pensée politique populiste : bon sens, bien public, besoin de refréner les abuseurs. Cette séquence coïncide avec la contre-attaque dévote contre les libertins, avec les campagnes antiprotestantes et avec l'ascension de Richelieu. Enfin, après dix-sept ans de silence, la dernière pièce vient d'une autre époque, celle de la clarté idéologique. Enchâssée entre deux apolitismes, la brève étape où l'expression était encore relativement libre et politisée prend fin avec l'élimination physique par Richelieu du publiciste Fancan.

Quant au projet en général, sa réussite dépend de la substance qui étoffe et anime sa structure bien pensée. La matière fournie par A. Mercier est de double nature. D'abord, on lira avec intérêt ses essais critiques : leur langage même, vif et riche, révèle un analyste érudit, curieux, passionné et qui n'est pas novice dans son domaine de choix (on a de lui *La littérature facétieuse sous Louis XIII*, Genève, Droz, 1991). Ensuite, le lecteur sera guidé à travers les textes, pour la plupart peu étudiés, remplis de références obscures, dont le déchiffrement est une tâche laborieuse et ardue, qui exige une bonne formation philologique : la connaissance des sources, des noms, de la langue et de l'histoire.

L'imposant effort de recherche permet à A. Mercier d'inonder ses pages de renseignements variés, de gloses, de citations et de notes biographiques. En plus des textes annoncés dans la table des matières, il enrichit sa collection de plusieurs pièces supplémentaires, en citant massivement, ou en entier, l'histoire de la Chambre des comptes, tirée du *Theatre des antiquitez de Paris*, de J. Du Breul (n. 578, p. 146-147), des extraits des *Statuts pour les hospitaux des pauvres enfermez* (n. 624, p. 158-159), la liste des financiers impliqués dans les abus du surintendant des finances de La Vieuville (n. 860, p. 225-227), un chapitre tiré du livre de Laurent Joubert. Enfin, il donne sa propre version en français d'aujourd'hui du *Restaurant des constipez de cerveau*.

Cependant, certains détails suscitent des observations portant sur quelques niveaux du projet, allant de la présentation physique aux matières de la langue.

Le lecteur sera désorienté par le titre courant, *La seconde après-dînée...*, le même à travers tout le recueil, sans égard à chaque pièce concrète – mais ce n'est peut-être pas A. Mercier qui devrait en être reproché.

La ponctuation des textes édités est gardée intacte, mais souvent, victime de sa propre stratégie, A. Mercier se voit contraint de noter, en bas de page, l'absence d'un point final, sans lequel le découpage sémantique est ambigu. Un point inséré dans le texte, entre crochets, aurait permis de diminuer le nombre de notes pour les utiliser aux fins d'information seulement.

Le nom de J.-C. Vanini est incorrect dans le texte (err. Vanino, p. 179), ce qu'on peut comprendre ; mais la faute se perpétue dans l'index (p. 272), et c'est inacceptable.

Malgré un excellent choix d'outils lexicographiques (Furetière, Richelet et *Curiositez françoises* d'A. Oudin pour la phraséologie), le langage reste un champ piégé. Ainsi, A. Mercier

interprète le mot *chapperonniere* comme « duègne, chaperon » (p. 169, n. 646), signification, de toute évidence, hasardeuse, ignorée de Furetière, de Richelet et d'Oudin. Pour « duègne », Furetière donne *un grand chaperon* (locution). Selon Huguet, une *chapperonniere* est une femme qui porte un chaperon (d'habitude, une bourgeoise), selon une mode datant du siècle précédent. D'après le contexte dans la *Seconde après-dinée*, « une vieille chapperonniere à l'antique » est donc une vieille bourgeoise coiffée à l'ancienne.

Plusieurs expressions idiomatiques restent inexplicées, peut-être parce que l'Éditeur ne les a pas reconnues. Le lecteur aura raison de s'armer, à son tour, des *Curiositez françoises* (ci-dessous – *CuF*). Alors, dans la *Seconde après-dinée*, il discernera : « elle trouva le nid, mais l'oyseau s'estoit envolé » (153 ; expliqué dans *CuF* 371, 378), « il est remplumé » (157 ; *CuF* 474), « ils ont bon dos, si impuissans de jambes » (157 ; « il a bon dos » *CuF* 170 + « j'ay bon courage, mais les jambes me faillent » *CuF* 277), « mettre le hola » (172 ; *CuF* 272). Dans le *Restaurant des constipez*, après avoir expliqué l'expression trop bien connue, « revenons à nos moutons » (p. 109), l'Éditeur ne remarque pas celle qui la suit immédiatement : « le charbon sera-il cher » (109 ; *CuF* 83), et ailleurs, « l'eau m'est entrée par le colet dans le soulier » (109 ; *CuF* 602), ainsi qu'une expression « hybride », « je vendis mon brin d'estoc pour avoir de l'avoine à mon chien » (où l'éditeur détecte et explique grâce à *CuF* la partie liée à l'avoine donné au chien (110, n. 453), en omettant une autre allusion, « vendre son cheval pour avoir de l'avoine » (*CuF* 94) ; et enfin, « un drap de perdrix » (113 ; « faire comme les perdrix, se couvrir la teste et découvrir le derriere » (*CuF* 410). Il n'y a aucune garantie de ce que cette liste soit exhaustive.

À la p. 235, dans la proposition « la doze... seroit vn coflit dans mon corps » on verrait plutôt « feroit » : résultat d'une confusion fréquente entre le *s* long et le *f*. On se demandera, par ailleurs, si l'emploi du mot *oukase* (p. 221) par A. Mercier est justifié dans son contexte.

Certaines notes fournissent un excès d'information de pertinence douteuse, d'autres passent sous silence des éléments importants. Ainsi, pour comprendre les divagations astronomiques de Maître Guillaume, est-il vraiment nécessaire de savoir les trois lois de Kepler, citées au long par A. Mercier ?

Par ailleurs, la note consacrée à Henri de Sourdis, évêque de Maillezais, puis archevêque de Bordeaux (n. 849, p. 219), dit trop sans tout dire. Une moitié de la note réitère la généalogie de l'évêque (à quel effet ?), et l'autre moitié le présente comme homme de guerre talentueux (ce qui reste à prouver), qui devait sa disgrâce à un échec militaire. Ce qui manque, surtout pour un recueil de facéties, c'est le portrait dressé par Tallemant des Réaux de « ce prélat du monde qui avoit esté le plus battu » (Tallemant, *Historiettes* I, éd. A. Adam, Pléiade, p. 377). Le lecteur apprendrait alors, qu'après avoir reçu une râclée du duc d'Épernon (1633) et une autre du maréchal de Vitry (1636), l'archevêque excommunia tous les deux, ce qui explique cette phrase de Chavigny, main droite de Richelieu : « Je crois qu'il a dessein de se faire battre de tout le monde, afin de remplir la France d'excommuniés » (*ibid.*, p. 1044). Quant à sa disgrâce, ce fidèle de Richelieu l'a encourue lorsque le cardinal le soupçonna d'avoir trop d'enthousiasme pour Cinq-Mars. L'envoi vers l'armée navale représentait déjà une forme d'exil. La phrase finale de Tallemant suffit pour achever de peindre cet homme d'église, qui « apprit un peu de théologie dans son exil » (*ibid.*, p. 378).

Certes, il restera toujours dans les textes des références obscures, et on ne pourra blâmer le compilateur de ne pas avoir toutes les réponses. Certaines, pourtant, ne sont pas loin de la surface. Dans l'avant-dernière pièce, quelques allusions assez transparentes restent sans commentaires : « ayans esté menacez de la Comete » (p. 230 ; il s'agirait de la comète – de deux comètes – de novembre-décembre 1618 ; leur passage a laissé sur les esprits une empreinte durable et profonde) ; « Apres la paix les vns ont esté touchez de la peste » (p. 230 : s'agirait-il de la paix d'Angers 1620, suivie d'une épidémie en 1621, ou de la paix de Montpellier de 1622 ?). La référence aux « figures d'Ésope » (p. 231) reste sans commentaire ;

pourtant, cette anecdote explique toute la période suivante concernant les menées des financiers, car il s'agit de cette histoire où, grâce au conseil d'Ésope, on fait vomir aux voleurs les figures qu'ils ont subtilisées.

Il suffit d'omettre un fait ou deux pour altérer, voire biaiser, la perception des événements. Par exemple, la note 647 entière est un aperçu historique du protestantisme. Rien ne dit dans cet abrégé que c'était la Réforme qui préconisait la lecture de la Bible par tous les fidèles, tandis que l'Église catholique s'y opposait. Le fait est pertinent, car dans les *Caquets*, une femme qui a lu la Bible se voit vitupérer par les autres, bonnes catholiques. A. Mercier ne fait aucune remarque sur ce lien, nettement perçu à l'époque, entre la lecture de la Bible et la subversion.

Il ne suffit pas de dire (dans la même note) que les « minorités calvinistes s'implantèrent largement dans le sud de la France », sans mentionner l'édit de Nantes qui octroyait aux protestants plusieurs « places de sûreté ». Le texte édité présente la rébellion protestante des années 1620 comme gratuite et vicieuse (ce qui est compréhensible pour l'auteur catholique), mais le commentaire ne fait rien pour donner une perspective moins subjective, et le lecteur n'apprendra rien sur l'intention de Louis XIII de supprimer les places sûres protestantes, qui provoqua la révolte. Puisque toute coexistence de religions ne pouvait s'actualiser que sous forme d'enclaves protégées ou de ghettos, la cohabitation n'était que provisoire, fonction de rapport de forces. C'est la faiblesse du roi devant Montauban, et non pas sa « bonne volonté » (n. 658), qui le font reconfirmer en novembre 1622 l'édit de Nantes et reconnaître La Rochelle et Montauban comme places de sûreté. A. Mercier ne fait aucune mention de tout cela.

Une maladresse produit une faute logique dans la phrase suivante (n. 647) : « L'attitude répressive d'Henri II, puis de Catherine de Médicis, ne parvint pas à juguler l'*extension du protestantisme* en France, qui entraîna les guerres de Religion et le massacre de la Saint-Barthélemy » (notre italique). De cette phrase, on ne comprendra jamais qui a perpétré le massacre.

En présentant Richelieu comme justicier et rédempteur du pays, A. Mercier mentionne à six reprises Langlois, dit Fancan, ce publiciste et libelliste talentueux, qui a tant assisté le cardinal, mais il ne parle pas une seule fois de sa fin tragique (mis à la Bastille par Richelieu en 1627, Fancan y mourut un peu trop vite pour son âge).

Une tendance générale se dessine à la suite de tous les accidents informationnels répertoriés ci-dessus. Il y a eu une tentative d'expliquer les phraséologismes, mais la tâche n'a pas été menée à bien. Il y a eu un dessein de fournir l'image de fond historique des écrits publiés, mais avec des omissions regrettables et incompréhensibles (si on rejette une partialité idéologique ou doctrinale comme motivation). L'impression qui se forme est celle d'un manque de patience et de rigueur.

Nos observations ne touchent pas aux essais critiques : une interprétation textologique venue d'une réflexion mûre et bien formulée peut quand même rester subjective. Par contre, en matière de faits, toute subjectivité est inadmissible, chaque omission comporte un risque de préjudice. Or l'information historique que nous avons rajoutée est de notoriété générale dans le domaine. Presque toutes les lacunes énumérées auraient pu et dû être éliminées lors d'une relecture attentive et rigoureuse avant de mettre sous presse. Leur présence limite l'utilité de cet ouvrage aux fins d'enseignement, parce que ses excursions historiques et biographiques doivent être reçues avec un bon grain de sel ; son volet philologique est respectable, mais inachevé. Reste la partie documentaire : multiples textes originaux, bibliographies, références, identifications perspicaces de divers personnages – tout ce qui est susceptible de pourvoir plus d'un chercheur d'un champ de recherche généreux et de nombreuses pistes explorées et à explorer. C'est là la valeur essentielle et le mérite du projet de M. Mercier.

Michael KRAMER.

Catherine Cessac et Manuel Couvreur (dir.), *La duchesse du Maine (1676-1753), une mécène à la croisée des arts et des siècles. Études sur le XVIII^e siècle*, vol. 31, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2003, 1 vol. de 24 × 15 cm de 287 p.

À l'occasion du 250^e anniversaire de la mort de la duchesse du Maine, des festivités ont été organisées à Sceaux au cours de l'été 2003, qui se concrétisèrent entre autres par une exposition et un colloque sur le mécénat et le rôle culturel de cette princesse. Le volume ici présenté, particulièrement riche et intéressant, rend compte du colloque qui s'est tenu à Sceaux du 25 au 27 septembre 2003, sous la direction de Catherine Cessac et Manuel Couvreur. Pluridisciplinaire, ce colloque réunissait un grand nombre d'historiens, de philosophes, d'historiens de l'art, mais aussi de spécialistes de littérature et de musique. Plus qu'une étude sur la duchesse du Maine, sur sa vie et ses actions, cet ouvrage rend compte de réflexions multiples sur la sociabilité de la duchesse, sur son entourage et, par là, sur l'ensemble des idées, des courants et des productions qui ont fait d'elle un personnage incontournable du premier XVIII^e siècle. La richesse de son apport à son temps est très importante, quoique méconnue, et la publication des actes de ce colloque rend justice au rôle majeur d'une actrice des idées du siècle des Lumières.

Petite-fille du Grand Condé, épouse d'un fils légitimé de Louis XIV, la duchesse du Maine semble symboliser l'existence d'une réflexion contestataire à son temps, qui transparaît tant dans l'action politique que dans les réalisations culturelles. L'ennui qui règne à Versailles dans la dernière partie du règne du Roi-Soleil la pousse à recréer à Sceaux une vie de fêtes et de joie, qui, ajoutée à la grande curiosité scientifique et artistique de la duchesse, devient un terrain d'expérimentation en tous genres. Si, comme le montre François Moureau, elle échoue dans le fait politique – en tenant les rênes de la conspiration de Cellamare –, elle devient un acteur majeur de la vie culturelle parisienne, favorisant les arts et la création. Personnage cultivé, raffiné, la duchesse du Maine s'est entourée d'esprits et de créateurs variés qui ont contribué à forger, autour d'elle, un microcosme de bouillonnement intellectuel.

Par exemple, son goût pour l'architecture s'est manifesté à plusieurs reprises, employant tour à tour les héritages du XVII^e siècle et les nouveautés de son temps, ainsi qu'en témoignent les contributions de Nina Lewallen et Gérard Rousset-Charny. Protectrice de Germain Boffrand, elle fait de ses résidences le cadre de ses fêtes et, plus encore, de ses méditations artistiques et philosophiques. La musique, le théâtre et la danse sont autant de disciplines qui participent du laboratoire d'expériences artistiques que constituent les divertissements de Sceaux et qui, là encore, montrent l'importance de l'héritage des pratiques passées et le goût de l'innovation. Ces activités sont organisées comme dans le cadre d'une petite cour que la duchesse s'attache à vouloir recréer, en s'entourant d'esprits fins et qu'elle organise méticuleusement. Beaucoup de ces créations orchestrées avec soin et faste sont dédiées à la gloire de la duchesse, grâce à des proches dévoués, chargés de mettre en œuvre ces divertissements ; l'ouvrage permet ainsi d'aborder avec précision les personnalités complexes de l'entourage de cette princesse, à l'image de Claude Balon, François Colin de Blamont, ainsi que l'abbé Charles-Claude Genest et Mlle Delaunay, dont le cartésianisme est source de création et de réflexion autour de la duchesse.

Les lettres, au-delà de la philosophie, sont également célébrées dans l'entourage de la duchesse du Maine. Tour à tour prétextes politiques, portraits ou évocations religieuses, les productions de la cour de Sceaux sont l'occasion de connaître les us et habitudes du duc, de la duchesse et de son entourage.

Les nombreuses contributions de cet ouvrage permettent d'éclairer d'un visage nouveau les centres d'intérêts variés de la duchesse dans cette cour à côté de la cour et mettent en valeur la richesse des activités intellectuelles de son entourage, à la croisée des XVII^e et

XVIII^e siècles. Son rôle, méconnu jusque-là, dans le foisonnement des idées de son temps, est ainsi réhabilité, ce dont il faut savoir gré aux organisateurs de ce colloque et aux auteurs de ce volume, précieux par les connaissances qu'il apporte et prometteur quant aux perspectives qu'il ouvre sur des recherches à venir.

Fabien OPPERMAN.

Nicholas McDowell, *The English Radical Imagination. Culture, Religion and Revolution, 1630-1660*, Oxford, Clarendon Press, 2003, 1 vol. de 23 × 14 cm de 211 p.

Le milieu du XVII^e siècle fait sans doute partie des périodes les plus étudiées de l'histoire britannique. La bibliographie est considérable et elle ne cesse de s'enrichir d'ouvrages nouveaux. Nicholas McDowell n'a pas craint de mettre son savoir et son savoir-faire au service d'une réflexion sur certaines figures clés et certaines idées essentielles de la culture révolutionnaire des années 1640 et 1650. Son ouvrage fait appel à une culture à la fois philosophique, historique et littéraire qui permet, sans perdre de vue la chronologie, de mêler l'analyse philologique la plus pointue à l'effort de conceptualisation le plus rigoureux. Comme l'indique le titre du livre, l'intérêt de Nicholas McDowell s'est porté sur la culture et le langage des radicaux qui, dans l'effervescence des années 1640 et 1650, se sont efforcés de repenser les relations entre l'Église, l'État et la société. Il n'est pas inutile de rappeler que la révolution puritaine de 1640 fut presque entièrement dirigée contre la politique religieuse de Charles I^{er} et de l'archevêque de Cantorbéry William Laud, considérée comme une façon déguisée de réintroduire le papisme en Angleterre et de permettre ainsi au roi de s'appuyer sur la hiérarchie épiscopale pour devenir le maître unique et absolu de son royaume. Dans une série d'analyses pionnières, mais depuis longtemps battues en brèche, l'historien Christopher Hill avait défendu l'idée en vertu de laquelle le démantèlement des structures traditionnelles de l'Église et de l'État dans les années 1640 avait favorisé l'éclosion d'une culture radicale issue des rangs les plus humbles et les plus ignorants de la société. Christopher Hill reprenait ainsi à son compte une tendance très ancienne – on peut la dater du Moyen Âge – à associer hérésie et illettrisme.

L'ouvrage de Nicholas McDowell se présente comme une profonde remise en cause d'un tel schéma, coupable, selon lui, de véhiculer une image tronquée de l'« imaginaire radical ». Si défaut d'interprétation il y a eu, reconnaît volontiers Nicholas McDowell, c'est que les figures intellectuelles dominantes du radicalisme se sont plu à brouiller les pistes en gommant de leurs écrits toute trace d'érudition gratuite et toute marque d'une culture réservée à la minorité des *literati*. En préférant une histoire culturelle à une histoire sociale du radicalisme, Nicholas McDowell évite habilement de se laisser prendre au piège d'un type de discours soigneusement conçu pour déjouer les attentes du lecteur cultivé du XVII^e siècle. C'est l'une des grandes leçons données par Nicholas McDowell : rhétoriciens aussi habiles qu'audacieux, les radicaux retournaient certains codes linguistiques et culturels dans le sens d'une subversion de l'ordre existant. La révolution puritaine, en somme, fut un acte politique et religieux assis sur une transformation des manières de dire et de penser les rapports de force en société. La démarche de Nicholas McDowell consiste à concentrer l'analyse sur des figures connues du mouvement radical en enrichissant les connaissances existantes de nouvelles données biographiques et en jetant un œil nouveau sur certains de leurs textes. On trouvera ainsi des pages intéressantes sur les niveleurs Richard Overton et William Walwyn, dont Nicholas McDowell montre bien la filiation intellectuelle avec le pyrrhonisme : c'est sur cette base philosophique qu'était fondée la violente critique portée à l'encontre d'un clergé qui, aux yeux des niveleurs, utilisait le savoir comme un moyen d'oppression, et non d'éducation des masses. Une même critique apparaît avec force chez le *ranter* Abiezer Coppe qui, par une

réécriture parodique de la grammaire de William Lily, parvint à établir une équation entre érudition et obscurantisme. Certains radicaux, comme Christian Rave, allèrent jusqu'à chercher dans l'hébreu un moyen de résister à la complexité envahissante du latin et de renouer avec la pureté originelle du langage biblique. Comme le Quaker Samuel Fisher, auquel Nicholas McDowell consacre son dernier chapitre, Christian Rave mit sa science au service d'une entreprise de démystification des détenteurs officiels du savoir, défendant les vertus d'une connaissance révélée de l'intérieur. Au total, Nicholas McDowell offre un parcours très riche à travers des textes dont il réussit avec succès à faire ressortir la singularité et l'extraordinaire complexité rhétorique. Loin du cliché de l'hérétique illettré, les radicaux dont traite Nicholas McDowell apparaissent en un sens comme de redoutables manipulateurs de mots et d'idées, contribuant à la formation d'un langage et d'une culture qui transcendait largement la supposée dichotomie entre culture populaire et culture des élites.

Malgré l'intérêt et l'enthousiasme que l'ouvrage de Nicholas McDowell peut éveiller chez le lecteur, il n'est pas interdit de porter certaines critiques de forme et de fond. Du point de vue méthodologique, l'auteur commence par deux chapitres généraux, ensuite suivis par trois études de cas. On regrette l'absence d'un chapitre final qui aurait utilement servi de synthèse. Sur le fond, on peut se demander s'il n'aurait pas été éclairant d'avoir au moins un aperçu de la littérature contre-révolutionnaire qui se développa dans les milieux royalistes. De même aurait-on voulu en savoir plus sur la fortune de certains des textes cités au cours de la période du Protectorat (1653-1660). On note aussi une absence regrettable dans la bibliographie : les travaux d'Olivier Lutaud sur le mouvement niveleur¹. C'est là une preuve que, contrairement à ce que laissait entendre un récent colloque tenu en Sorbonne², les idées ne passent pas toujours la Manche. Il faut cependant nuancer cette critique en saluant les efforts entrepris par Nicholas McDowell pour établir un pont entre l'« imaginaire radical » anglais et certains mouvements d'idées issus du continent, notamment des Pays-Bas. En poussant plus loin l'analyse, Nicholas McDowell aurait peut-être réussi à démontrer – ce qui reste évidemment une gageure – que la culture révolutionnaire de l'Angleterre des années 1640 et 1650 ne s'est pas développée de façon strictement insulaire, mais dans le contexte plus large d'une crise européenne qui touchait à la fois certains schémas de pensée et certaines structures institutionnelles.

Charles-Édouard LEVILLAIN

Jean-Yves Vialleton, *Poésie dramatique et prose du monde. Le comportement des personnages dans la tragédie en France au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », n° 52, 2004, 1 vol. de 18 × 25 cm de 822 p.

S'autorisant des critiques qui reprochaient aux dramaturges de ne pas créer des personnages suffisamment « civils » ou d'écarter la bienséance (qu'on pense seulement aux reproches adressés à Chimène recevant le Cid dans sa chambre !), l'auteur a choisi d'étudier l'invention de la tragédie « classique » à partir d'une grille de lecture inédite : les traités de civilité. Dans la mouvance de la recherche sur la politesse et la galanterie initiée par M. Magendie, B. Bray, Ch. Strosetzki, etc., cette thèse (dirigée par G. Forestier et soutenue en 2000 à la Sorbonne) croise ainsi les enseignements tirés d'une vingtaine de manuels de

1. Voir en particulier *Cromwell, les niveleurs et la République*, Paris, Aubier, 1978 et *Winstanley : socialisme et Christianisme sous Cromwell*, Paris, Didier, 1976.

2. *Les idées passent-elles la Manche ? Savoirs, représentations, pratiques (France-Angleterre X^e-XX^e)*, 18-20 septembre 2003.

savoir-vivre avec les œuvres (tous genres confondus) de Rotrou, La Calprenède, Puget de La Serre, Corneille Quinault, Racine et Boyer pour contribuer à l'histoire des « mœurs » dans la tragédie classique et, partant, éclairer la poétique qui la sous-tend.

La première partie s'attache plus particulièrement à l'apport possible des traités de comportement sur la dramaturgie, à travers l'étude des « circonstances » (personnages, temps et lieux de l'action). L'auteur envisage successivement des catégories essentielles de la tragédie comme la mise en présence (rencontre, visite, audience, etc.), les gestes et positions (assis, debout, agenouillé), les vêtements (robe de deuil, voiles, mouchoir, etc.) ainsi que les suivants (troupes et confidents) pour souligner combien certains sont conventionnels (la couronne du roi par exemple) et d'autres parfaitement « propres » selon les usages du monde (le respect pour un supérieur).

La deuxième partie étudie plus précisément le langage employé par les personnages : « termes d'adresse », actes de parole (discours, entretien, compliment), voire tons et écarts de langage. L'ouvrage insiste alors sur l'observance rigoureuse des « civilités » et les conséquences qui en découlent au niveau de la dramatisation des situations (déclaration d'amour, vrai ou faux compliment, etc.).

La troisième partie, enfin, synthétise les observations des deux premières en ce qui concerne l'interrelation entre « science du monde » et « morale tragique ». À partir de la comparaison du sort réservé par La Ménardière et d'Aubignac aux civilités dans leur traité respectif, l'auteur décrypte la signification esthétique de l'emploi dans la tragédie des usages sociaux : « La tragédie commence par représenter “naïvement” la civilité prosaïque pour ensuite s'en éloigner en inventant un style classique de registre qui est une fiction poétique » (p. 432). Parce que ce que J.-Y. Vialleton appelle « dilemme de Méré » (« On peut être honnête homme sans être héros, mais on ne saurait être héros sans être honnête homme », p. 644 *sq.*) s'ancre dans les mœurs du siècle, les dramaturges tirent finalement parti des multiples nuances des codes de la politesse : l'auteur montre que, contrairement aux idées reçues, l'écriture poétique a su jouer de leurs dictats pour créer la spécificité tragique.

On pourra certes juger la seconde partie aride car très technique, et s'agacer des nombreuses fautes d'accord et coquilles, ou encore regretter que l'auteur n'ait pas ménagé de pauses récapitulatives au fil de son texte pour le confort de la lecture, mais la finesse des analyses et la grande érudition déployée (tant sur les sources qu'à propos des théories linguistiques et sémiotiques les plus modernes) pour fonder la réflexion font oublier les défauts imputables à l'exercice de la thèse.

Les apports sont en effet aussi nombreux que précieux : « territorialisation », emploi de l'appellatif « seigneur », usage du palais comme décor unique ni totalement fermé ni totalement ouvert..., les remarques ponctuelles seront très utiles à l'avenir pour mieux interpréter le détail des textes dans la mesure où la mise en perspective réalisée par l'auteur permet d'évoquer – au sens propre – une société dont on a oublié la cohérence et la subtilité, et de mieux comprendre le travail d'orfèvre des dramaturges pour concilier toutes les contraintes auxquelles ils étaient confrontés. L'auteur rend ici à sa véritable signification des procédés un peu facilement qualifiés de « chevilles » (p. 402).

Mais la dernière partie va encore au-delà. En privilégiant une approche littéraire du « comportement » (savoir-vivre) par rapport à la « conduite » (actions) des personnages en général et des héros en particulier, l'auteur remodèle des catégories avalisées depuis R. Bray (« bienséances internes/externes ») ou J. Scherer (« vraisemblance/bienséances ») pour développer sa propre lecture de la bienséance mimétique (celle qui imite les usages du monde) et de la bienséance poétique (celle qui est liée à la poésie et au genre). L'auteur s'attache en effet à montrer combien est centrale la question d'une poétique des genres dans la constitution du modèle de la tragédie classique puisque « la représentation du comportement [...] répond à [...] une] tension entre une bienséance selon le “monde” conçue comme

loi transgénérique et prosaïque et une bienséance poétique liée à la recherche d'une spécificité générique » (p. 104).

Conversation, héroïsme, honnêteté... sont au passage réévalués au prisme de la civilité pour dégager une évolution – chaotique – de la tragédie au cours du XVII^e siècle qui remet en cause l'idée d'une évolution du théâtre grâce au « progrès » des mœurs (p. 583) : « L'évolution des formes et des règles de comportement dans la tragédie doit plutôt être envisagée comme la recherche d'une réponse à des problèmes d'ordre esthétique » (p. 264). En suivant la progression du raisonnement de J.-Y. Vialleton, on découvre ainsi combien les solutions envisagées ont pu être mouvantes, temporaires, et comment la tragédie « classique » ne se fixe que relativement à la spécification progressive des autres genres – et surtout par opposition à la tragédie à grand spectacle puis en musique. Car selon lui, le classicisme privilégie la bienséance poétique « contre » la bienséance mimétique, déjà instaurée dans les faits et avec laquelle l'autre doit composer.

Noémie COURTÈS.

Noémie Courtès, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique », n° 53, 2004, 1 vol. de 18 × 25 cm de 764 p.

Dans ce livre tiré de sa thèse, N. Courtès explore la présence de la magie en littérature depuis la fin du XVI^e siècle, jusqu'aux premières décennies du XVIII^e, avant les mutations des Lumières. Son objet n'est pas de se pencher sur l'histoire des sorcières, ni sur celle de l'émergence de l'effroi collectif devant le surnaturel (sauf à la marge), mais de montrer la permanence d'un objet aux contours forcément flous. Explorant les mutations des magiciens et leurs circulations ininterrompues au travers des différents genres littéraires et spectaculaires sur une période envisagée comme une longue charnière entre la magie vécue et la magie comme enjeu de délectation, l'étude s'offre en conséquence sous la forme d'un riche volume, qui comprend en outre quatre index, les différentes listes des œuvres étudiées classées par genre, avec repérage des éléments magiques, des arguments d'œuvres choisies pour leur caractère représentatif, des extraits (une pastorale, deux contes), et des illustrations.

N. Courtès propose d'analyser le phénomène selon deux axes essentiels : le personnel magique se présente comme un stéréotype dont il est possible de repérer les fonctionnements, les constantes, le rôle, et de montrer comment tout cela est redéfini en fonction du contexte dans lequel il est exploité, car il est remarquable de souplesse, d'adaptabilité à des modes de représentation qui changent d'un genre à l'autre. Le magicien est donc un type, une figure réutilisable et se présente alors comme un « support d'imaginaire ». Parallèlement, passant du sens propre au sens figuré, la magie infuse dans le langage pour dire l'effroi, pour accuser l'ennemi, pour dire l'inexplicable. Selon le paradoxe du XVII^e siècle, qui imite et compile, la magie est donc littéralement mise en œuvre par les poètes selon des modalités toujours repérables dans un système de références connu du public, et réélabore en fonction des attentes formulées à l'égard de la création littéraire.

Dans cette optique, l'auteur adopte un plan complexe, qui croise typologie générique, diachronie, et se clôt par une synthèse sur le personnage envisagé comme type.

La définition du domaine imaginaire s'ouvre sur un survol des textes de « référence » qui permettent l'inventaire des signes et des éléments constitutifs du mage (émergent ainsi les figures de Simon le magicien et de Merlin), procède ensuite à un bilan anthropologique et sociologique de la magie entre métaphorisation et rationalisation, pour déboucher sur une approche de la magie comme support de discours, notamment sa mise au service de la propagande politique.

L'analyse des genres observe le critère d'une poétique aristotélicienne : d'un côté les genres nobles et sérieux (la magie est problématique dans la tragédie si on la définit comme toute-puissance par le verbe, tandis que la tragédie se fonde sur une parole impuissante ; dans l'épopée française telle qu'elle se pense en lien à partir d'un merveilleux chrétien, elle est moralisée) ; de l'autre les domaines du théâtre (pastorale et comédie), des genres « nouveaux » (ballets et fêtes, pièces à machines, opéra ; romans et contes). Le propos s'attache donc à respecter la division des genres pour décrire les mutations subies qui touchent d'ailleurs à la disposition dans la structure, au fonctionnement symbolique et au rôle poétique, dont l'auteur souligne la remarquable stabilité.

Cette présence constante de la magie l'amène ensuite à s'interroger sur le rapport souple qu'elle entretient avec les catégories de pensée de la poétique, en particulier avec les esthétiques majeures du baroque et du classicisme. Le magique permet d'articuler les attentes du public et des théoriciens, notamment parce qu'il trace une ligne directrice entre les exigences contradictoires de la variété et du changement, et celles de la vraisemblance.

Cette dernière idée est confirmée par une étude du magicien : N. Courtès dresse le portrait de ce personnage, définit son rôle, analyse sa rhétorique toujours similaire, donc identifiable, mais toujours renouvelée, donc agréable. Le merveilleux existe pour lui-même mais aussi peut-être davantage en ce qu'il participe à la création d'une structure narrative et symbolique. L'auteur montre comment le mage est un agent de fiction, qui sert à exhiber ce qui serait autrement caché, insensible peut-être, en s'appuyant sur un imaginaire commun au destinataire, lecteur ou spectateur. À ce titre, l'étude de la rhétorique du magicien est exemplaire, et confirme la vivacité et l'inventivité du style de l'auteur elle-même.

On attend à présent que N. Courtès, à la tête de son imposant corpus, croise tous les genres puisque l'imaginaire magique « fonctionne » littéralement dans les différents rouages de genres qui, en eux-mêmes, s'engendrent les uns dans les autres sans rupture radicale, et tranche plus vivement les questions que son travail fait naître : comment tracer des lignes de partage fonctionnelles entre les mondes du merveilleux, magiques et féériques notamment ? N'est-ce pas parce qu'un personnage fictif porte avec lui un imaginaire complet et autonome qu'il peut transgresser les genres et les modifier autour de lui ? L'hypothèse qui se fait jour n'est-elle pas que la présence du magicien et sa mise en scène participent à la définition même des genres ? De fait, on peut se demander en quoi la dialectique de la puissance – le savoir – et de l'impuissance – ontologique – qui anime les mages, et en particulier les magiciennes, est fondateur d'un type de tragique spécifique. De ce point de vue, l'étude des figures tutélaires que sont Médée et Armide permet de montrer qu'elles accèdent à une dignité, une autonomie de personnages, tandis que les autres magiciens constituent une population typique, nommée ou désignée, à laquelle elles ressortissent mais qui ne les contient pas tout à fait. La richesse de la matière magique littéraire se présente ainsi comme une des clefs pour l'exploration de la fiction au XVII^e siècle.

Laura NAUDEIX.

Laura Naudeix, *Dramaturgie de la tragédie en musique (1673-1764)*, Paris, Honoré Champion, « Lumière classique » n° 54, 2004, 1 vol. de 18 × 25 cm de 583 p.

Si la tragédie en musique dans son ensemble n'a que rarement fait l'objet de grandes synthèses, elle a suscité de nombreuses études musicologiques de détail, ainsi que plusieurs travaux littéraires et dramaturgiques de premier ordre. Il fallait du courage et de la détermination pour embrasser les quelque quatre-vingt-huit tragédies portées sur la scène lyrique depuis *Cadmus et Hermione* (1673) jusqu'au *Polyxène* de Joliveau et Dauvergne (1764) ; et de l'ambition pour marcher dans les pas de C. Kintzler et M. Couvreur. Laura Naudeix qui,

comme eux, saisit le genre dans sa globalité et la complexité de son évolution au cours du siècle qui sépare les premiers écrits théoriques relatifs au continuum musical jusqu'aux derniers soubresauts du genre à l'Académie royale après la mort de Rameau, n'emprunte la démarche d'aucune de ces études fondatrices, et l'étude dramaturgique de grande envergure qu'elle propose – version amendée de sa thèse de doctorat – paraît de prime abord quelque peu paradoxale : comment étudier la tragédie en musique sans mener une étude de la musique ? Inspirée de la *Dramaturgie classique en France* de J. Scherer, elle s'attache à un examen détaillé des pratiques de la tragédie en musique, à partir de ses livrets (incluant de fait quelques œuvres qui ne connurent jamais les honneurs de la scène). Le principe consiste à percer au jour les motivations du poète et ses décisions face aux enjeux d'un spectacle dont il est le maître d'œuvre, mais dont la réalisation spectaculaire lui échappe.

À cette fin, les trois chapitres qui constituent la première partie analysent la manière dont les éléments composites du livret, les influences diverses qui s'y côtoient et la multiplicité des moyens d'expression déterminent sa dramaturgie. L'auteur s'attache en premier lieu au choix du sujet, qui répond à la nécessité de créer un univers fictif cohérent, mais aussi au souci d'obtenir l'adhésion du public et d'accueillir une représentation qui convoque presque tous les moyens expressifs existant à la scène. Prenant le contre-pied de C. Girdlestone, L. Naudeix montre comment l'adoption quasi artificielle de l'expression de « tragédie en musique » reflète une réalité esthétique complexe qui, d'influences diverses, forge un objet composite mais finalement unifié, dont la pastorale constitue le principal modèle imaginaire, tandis que l'univers tragique antique demeure une source d'inspiration somme toute épisodique, réduite à sa part majestueuse.

Le pari de conduire une étude dramaturgique à partir du livret se révèle alors dans toute sa subtilité, puisqu'il permet d'envisager comment les éléments de la réalisation spectaculaire influencent en retour l'écriture du poème. Si le poème doit permettre la représentation, la musique (et les questions de poétique qui lui sont inhérentes, en premier lieu l'acceptation tardive, en France, d'un continuum musical) ne constitue pas non plus l'enjeu unique de la constitution d'une poétique inspirée de (et distincte de) celle de la tragédie. La place déterminante des machines est examinée, ainsi que la façon dont la musique concourt à la définition de l'espace scénique (p. 132 *sq.*) et complète le décor. Le deuxième chapitre propose aussi une lecture particulièrement convaincante des métamorphoses d'opéra, placées au cœur du dénouement mais aussi de l'action tragique, jusqu'à tenir lieu de conduite du spectacle (*Athys, Alyone*) ; il offre des pages remarquables sur *Athys* et la transcendance de la temporalité du spectacle, qui inscrit le sort des héros dans la mémoire des dieux mais aussi les scènes mémorables dans la mémoire des spectateurs.

La pertinence de la démarche se trouve confirmée dans la seconde partie, consacrée aux formes et aux structures. L'influence des décorations sur l'écriture poétique se vérifie aussi pour la musique, qui modèle la dramaturgie en profondeur. Le quatrième chapitre éclaire d'un jour nouveau les caractéristiques abondamment commentées par les études musicologiques, notamment la question des répétitions, ou de la polyphonie, remises dans la double perspective de l'efficacité dramatique et de l'équilibre expressif d'un spectacle composite.

Explorant une matière déjà très étudiée, Laura Naudeix ne peut constamment éviter de revenir sur des sujets bien connus, telles la conception des prologues, celle des divertissements, l'émergence du récitatif, l'analyse des répétitions ou des types d'airs. Ce n'est pourtant qu'une demi-réserve, qui ne préjuge pas de l'accueil d'un lectorat « littéraire ». Surtout, l'auteur se dégage toujours très vite de ces rappels, qui servent des questionnements originaux par lesquels elle confronte l'analyse des œuvres aux problématiques centrales de son ouvrage. Ces fils conducteurs tissent une cohérence qui laisse progressivement entrevoir une dramaturgie propre, à travers la constitution d'un genre lyrique spécifique et ses rapports avec la poétique tragique, l'hétérogénéité constitutive de la scène lyrique, l'équilibre entre une

action efficace et le plaisir des yeux et des oreilles, etc. La méthode lui permet d'établir des liens de causalité entre éléments *a priori* distincts. Elle associe d'une manière qui nous paraît novatrice (à la fin du chapitre intitulé « Sur la forme du poème », p. 287-289), les transformations subies par l'opéra dans les années 1720-1730, à savoir l'apparition de monologues de délibération dans lesquels le personnage progresse d'un sentiment à l'autre, la complexification de l'écriture musicale, mise en parallèle avec le succès de la cantate, et la concentration de l'action, qui conduit à la suppression des confidents au profit des personnages secondaires. Tout comme elle renouvelle l'étude de l'espace scénique et de l'éclairage, elle réintroduit (à la fin du chapitre 5, p. 396), le chœur dans une réflexion sur la danse des divertissements et son rapport avec l'action.

L. Naudeix n'hésite pas à prendre le contre-pied d'une approche plus théorique. Là où C. Kintzler avait posé les bases d'une réflexion sur la violence et proposait l'idée selon laquelle les scènes de torture sont présentes à l'opéra parce qu'elles y sont rendues supportables, L. Naudeix soupçonne – ce qui n'est d'ailleurs pas contradictoire – une prédilection des poètes pour des scènes telles que la mort de Didon sur son bûcher, précisément parce qu'on peut les montrer (p. 434 « La Machine comme sujet »). Ce faisant, l'auteur n'évacue jamais la question lancinante du modèle tragique et de l'influence de sa poétique sur celle de l'opéra, bien au contraire : elle l'utilise pour envisager comment la tragédie en musique « atteste la pertinence des règles classiques en les réinvestissant non pas abstraitement mais concrètement, parce qu'elles sont efficaces sur le plan dramatique » (p. 186). Cette confrontation amène tout au long de l'ouvrage des analyses pertinentes des points de rencontre ou de frottement entre les deux poétiques : l'alliage délicat entre influence pastorale et vraisemblance scénique et plus encore la confrontation du merveilleux aux règles tragiques nourrissent des développements passionnants sur le lieu tragique (chap. 2 et 3), les déplacements des divinités et leur aptitude à provoquer des changements de décor, et enfin les limites du pouvoir magique qui ramène le merveilleux vers le tragique. Dans la seconde partie, la référence au modèle poétique tragique fait surgir de nouveaux points de friction et des compromis mouvants : ainsi de la réticence de la vraisemblance vis-à-vis de la polyphonie vocale, tolérée dans certains cas et finalement limitée, ou encore du juste milieu à trouver entre belles scènes et conduite dramatique (p. 440, « Une esthétique de l'effet »). On note ici et là des références musicologiques peu novatrices, mais elles sont largement compensées par l'ample palette d'écrits critiques convoqués et habilement croisés, qui vont des didascalies à peine lisibles relevées sur les manuscrits de matériel de l'opéra aux témoignages de metteurs en scène contemporains.

Cette séduisante méthode qui consiste à entrer dans l'esprit du poète ne se contente pas d'un à-plat minimisant l'évolution d'un opéra qui ne parvient que tardivement à se constituer en tant que genre tragique (ce qu'atteste la critique des sujets fabuleux au XVIII^e siècle, en reprochant à l'opéra de ne pas se concentrer sur l'expression musicale des passions). S'appuyant sur une connaissance confondante de son corpus, l'auteur associe avec talent diachronie et synchronie, en croisant une quantité impressionnante d'œuvres et en cherchant à dégager les spécificités d'un genre en quête de légitimité dramatique. C'est un de ses grands mérites d'avoir considéré avec la même attention les livrets les plus oubliés et les chefs-d'œuvre éprouvés. Elle consacre de très fines analyses aux « trois forêts de Diane » d'*Hippolyte et Aricie* (p. 108), ou encore à la forme des divertissements dans *Thétis et Pélée* (p. 326 *sq.*). Surtout, la minutie avec laquelle les œuvres sont analysées et confrontées à la littérature critique autorise Laura Naudeix à confronter certaines mutations et à en dégager le principe moteur. Elle dégage notamment le paradoxe d'une évolution fondée sur un renoncement partiel au modèle, mais aussi l'anachronisme progressif d'un genre qui n'hésite pas à réinvestir des procédés dramaturgiques délaissés par la génération de ses créateurs. Ainsi, au-delà du rééquilibrage entre musique et texte et des modifications de la conception de la

danse et de la musique, elle analyse comment l'absence des personnages principaux dans les divertissements se pose au milieu du XVIII^e siècle, quand la question dominante devient celle de l'esthétique française opposée à l'italienne (p. 339). Les airs virtuoses et les ariettes longtemps considérés comme accessoires et utilisés dans les divertissements, pénètrent les actes, forçant l'acceptation d'une virtuosité musicale impensable quelques décennies plus tôt. Cette évolution révèle un renversement de la conception dramaturgique. Ainsi les poètes, dans la composition des divertissements, adoptent-ils progressivement une attitude conservatrice, en utilisant les formes antérieures à l'opéra (le récit par exemple) ou en les détournant : l'univers pastoral, dont la tragédie en musique s'est progressivement détachée, devient dans *Hippolyte et Aricie* le moyen de s'extraire du moule tragique.

Ce faisant, Laura Naudeix met en lumière le rôle actif de l'opéra dans l'évolution générale de la scène. Il n'est pas le produit d'une réflexion théorique, mais bien un fait culturel et historique, perméable à l'évolution des genres voisins (tragédie, comédie-ballet, opéra-ballet, opéra italien, cantate, air sérieux, etc.) et exerçant une influence sur eux, notamment sur la tragédie et la cantate. Bien qu'elle s'impose d'abord comme synthèse des traditions dramatiques et des langages antérieurs, la tragédie en musique adopte une dramaturgie très novatrice (qui se vérifie dans la place attribuée au chanteur dans le spectacle). De cette mutation du genre, l'auteur tire des conclusions enrichissantes : autour de l'idée de permanence et de renouvellement, elle met en lumière la malléabilité de l'opéra, qui « a su plier les sujets les plus fameux à tous les changements de mentalité » (p. 477). Plus encore, en confrontant les œuvres à la littérature critique, elle montre comment la réflexion esthétique et dramatique interfère, notamment chez Cahusac, avec l'historiographie du genre, jusqu'à créer un écart entre la représentation et l'idée que s'en fait l'auteur (p. 478).

L'apparat critique comporte un index des noms, une bibliographie très (trop ?) détaillée, qui inclut une discographie. Quatre annexes très bien présentées complètent l'ouvrage : listes alphabétique puis chronologique des œuvres étudiées, suivies de tableaux récapitulatifs respectivement consacrés aux décors et aux divertissements, qui seront de la plus grande utilité pour les chercheurs.

La densité de l'ouvrage, la surabondance des notes de bas de page et l'ampleur du propos sont servis par une plume alerte et efficace, d'une grande clarté, par une documentation maîtrisée et un esprit de synthèse qui contribuent au plaisir de la lecture. Le style, particulier à l'auteur, associe à la finesse de la langue un rare didactisme, qui transparaît dans les métaphores éclairantes et une espèce de bon sens qui tient le lecteur en haleine et conduit l'auteur à poser, sous la forme banale de questions directes, des interrogations fondamentales, comme celle-ci (p. 172) : « On peut en effet se demander où est l'enfer, sinon sous nos pieds ? »

Le livre de L. Naudeix renouvelle l'étude dramaturgique d'un pan entier de l'histoire lyrique. La solidité de son érudition et la finesse de ses problématiques en font dans ce domaine une référence désormais incontournable.

Anne PIÉJUS.

Claude Postel, *Traité des invectives au temps de la réforme*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, 1 vol. de 14 × 22 cm de 500 p.

Ce livre porte sur la parole polémique en France dans la période qui va de 1510, c'est-à-dire du premier conflit de Louis XII avec le pape qui donne lieu à la production satirique anti-romaine, à 1585, année de la crise dynastique et religieuse provoquée par la perspective de voir un hérétique, Henri de Navarre, accéder à la Couronne. L'auteur ne traite pas de l'épisode de la Ligue (1585-1595) qu'il croit appartenir à une dynamique différente. En suivant l'évolution des invectives l'auteur donne un aperçu de l'envers du décor de la contro-

verse théologique érudite. Son travail est divisé en deux parties. La première expose dans l'ordre chronologique les événements politiques et religieux et les publications de textes qui y sont rattachés et la deuxième est organisée autour de deux thèmes : les cibles et les armes de la polémique. Elles sont richement illustrées et accompagnées d'un glossaire des injures les plus utilisées. À noter, dans le dernier chapitre, un bestiaire polémique constitué de trente noms d'animaux, avec leur symbolique profane et religieuse, des références bibliques, des exemples et la fréquence de leur utilisation.

Tentative d'approche globale et généraliste de ce phénomène de guerre des plumes provoqué par la réforme et les troubles civils, ce livre vise à combler un manque historiographique. Mis à part la *Satire en France au XVII^e siècle* de Charles Lenient, éditée en 1877, il n'existe aucune étude systématique qui aurait suivi l'évolution des écrits de combat sur la longueur du siècle aussi bien du côté catholique que du côté protestant. Pourtant, une telle recherche aurait pu intéresser un spécialiste de l'histoire moderne, car les pratiques de l'écriture persuasive et manipulatrice prennent racine durant cette période : par exemple, plusieurs mazarinades affirment suivre le modèle polémique des libelles des guerres de Religion, en récupérant leurs thèmes, leurs idées, leurs formes et leurs titres. En s'attaquant à ce vaste chantier, Claude Postel mobilise un grand nombre de textes souvent peu connus. Son souci de contextualisation et la volonté de toucher à un large éventail de problèmes et de thèmes de la polémique rendent ce livre intéressant pour un lecteur souhaitant se familiariser avec le sujet, mais ce parti pris par l'auteur réduit la possibilité d'analyse poussée de ces écrits souvent très complexes, dont chacun aurait pu faire objet d'une étude entière.

L'auteur choisit, en effet, d'aborder les injures comme les témoignages de la progression de la crise religieuse et politique. Il reconnaît d'emblée, avec Roland Barthes, que les grossièretés ne signifient rien, mais qu'elles signalent « toute une situation révolutionnaire ». Tout en remarquant que les invectives sont présentes plus fréquemment dans les libelles qui touchent aux sujets religieux, il affirme leur pouvoir contestataire, capable d'ébranler la hiérarchie sociale et religieuse et de contribuer ainsi à la naissance de l'esprit critique. Elles me semblent, au contraire, plutôt proches de la tradition canonique. Au XVI^e siècle l'injure épouse souvent le modèle de la véhémence prophétique et fait partie intégrante de la rhétorique sacrée. Le prédicateur, à l'image des prophètes bibliques, doit parfois « piquer » les consciences de son auditoire pour l'obliger d'admettre son iniquité, de vaincre son orgueil et de se repentir. Cette véhémence sert, en outre, de moyen, promis par Jésus-Christ à ses disciples, pour s'opposer à la subtilité ingénieuse des ennemis : la parole rude, mais véritable, est appelée à triompher sur le discours faux et sophistiqué de l'adversaire, comme l'a très bien analysé Olivier Millet dans son livre consacré à la rhétorique de Jean Calvin. D'autres modèles, en dehors de celui du discours prophétique, pourraient être distingués. Claude Postel ne se penche pas sur cet imaginaire rhétorique de l'utilité de l'invective et des modalités de son utilisation. De même, son choix d'avoir occulté les sources latines l'induit à affirmer que les invectives sont forcément adressées au peuple « rude et grossier » dans l'objectif de produire un effet de vulgarisation, alors que leur présence dans ces écrits, destinés au public cultivé, témoigne que l'utilité de l'injure est à chercher ailleurs.

Tatiana DEBBAGI BARANOVA.

Louis Van Delft, *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, edizione italiana a cura di Carmelina Imbroscio, Bologne, Il Mulino, 2004, 1 vol. de 22 × 14,5 cm de 277 p.

Depuis plusieurs années, Louis Van Delft élabore peu à peu une forme d'histoire littéraire qui se veut résolument ouverte : par son approche comparatiste, confrontant constamment le domaine français au reste de l'Europe ; par un effort interdisciplinaire qui conduit à croiser

histoire de la littérature, de la philosophie morale, de la spiritualité, de la médecine ou des sciences ; par l'attention qu'elle porte à l'iconographie, aux rapports de l'image au texte et à la pensée ; par la volonté affirmée de resituer le XVII^e siècle européen dans une très longue durée. Ce n'est pas un hasard si c'est au-delà des Alpes qu'est paru ce recueil de différents articles ou chapitres, parfois déjà connus du lecteur français, mais dispersés dans des publications variées ; ce n'est pas un hasard s'il est très richement illustré.

Le volume s'ordonne autour de quelques notions récurrentes – théâtre, fragment, anatomie – dont Louis Van Delft montre le caractère transversal, et dont il tend à faire des outils de *passage*, entre médecine et littérature, entre l'image et le texte, entre un pays et l'autre. La notion la plus centrale est sans doute celle d'*anatomie*, déjà présentée dans deux chapitres en miroir du précédent *Littérature et anthropologie* (1993), qui sont ici repris et développés. Louis Van Delft poursuit ainsi l'étude de ce qu'il a nommé l'*anatomie moralisée* : la rhétorique morale (verbale mais aussi picturale, architecturale, etc.), qui naît directement des pratiques médicales de dissection ; et l'*anatomie morale* : l'usage de la métaphore anatomique dans la littérature morale, en France comme en Espagne, en Italie ou en Angleterre. Ces deux notions jumelles permettent deux cheminements distincts.

De la médecine au théâtre et à la rhétorique : L. Van Delft étudie la dramatisation des pratiques de dissection, qui semblent peu à peu parvenir à susciter, du moins à Paris vers la fin du XVII^e siècle, l'intérêt d'un public non spécialisé. Dans ce cadre, la séance d'anatomie se transforme en spectacle, et l'estrade en théâtre. Plus encore, la démonstration se fait méditation : comme le montre l'analyse d'un riche fond iconographique, les représentations de la dissection – sinon la pratique médicale elle-même – tendent à marteler, jusqu'aux céroplastiques du XVIII^e siècle, le principe d'un continuel *memento mori* : « Le corps anatomique est transformé en *exemplum* à la fois scientifique et moral ». Louis Van Delft souligne et analyse en ce sens le poids qu'exerce la rhétorique, rhétorique du visuel et de l'image, dans le champ proprement plastique, chez La Tour ou chez Rembrandt, aussi bien que dans le domaine plus attendu du discours.

De la littérature à la médecine : c'est cette fois comme métaphore que l'on retrouve l'anatomie dans le domaine de la morale. Perrault lui-même invite dans son *Parallèle* à un renouvellement du geste anatomique dans le champ de la morale : « Comme l'Anatomie a trouvé dans le cœur des conduits, des valvules, des fibres, des mouvements et des symptômes qui ont échappé à la connaissance des Anciens, la morale y a aussi trouvé des inclinations, des aversions, des désirs et des dégoûts, que les mêmes Anciens n'ont jamais connus ». La métaphorisation morale de l'anatomie est liée au principe d'une exploration de l'intériorité, qu'encouragent les progrès de l'observation expérimentale ; Louis Van Delft rappelle le propos de Montaigne : « Je m'étais entier : c'est un SKELETOS où, d'une vue, les veines, les muscles, les tendons paraissent, chaque pièce en son siège ». Et il invite, dans cette perspective, à envisager différentes modulations de la métaphore anatomique, dans le cadre d'une théologie catholique (Gracián), d'une cosmographie globale (Du Laurens), d'une méditation métaphysique (John Donne), ou de certaines formes de division analytique dans l'exercice de la pensée, perceptibles jusque dans la *méthode* cartésienne.

Le *style* même n'échappe pas à l'exemplarité de la dissection. Louis Van Delft reprend lui-même métaphoriquement la notion de *scalpel* pour étudier l'écriture incisive des moralistes du XVII^e siècle ; il va jusqu'à suggérer en ce sens l'existence d'un « modèle anatomique » jusque dans la forme des écrits moralistes ». Dans ses analyses des *Maximes* de La Rochefoucauld, il s'efforce de rapprocher ce travail du style de ce qu'il considère comme une véritable « révolution » dans l'anthropologie, de manière à élaborer une poétique du « fragment » classique confrontée aux formes de son lointain descendant, le « fragment » romantique.

Cette « anatomie morale » se trouve réinscrite dans une topique médicale dont la prégnance est présentée sur la longue durée. Le modèle médical, et plus spécialement « anatomo-

mique », a joué un rôle considérable dans l'autonomisation progressive de l'anthropologie par rapport à la théologie. Dans ce cadre général, L. Van Delft étudie la convergence parfois paradoxale entre le modèle médical et l'analyse mondaine ou « précieuse » des comportements, dans la formation de ce qu'il appelle une « anatomie déliée ». Son optique comparatiste lui permet de souligner les distinctions entre différentes cultures nationales : le rapport spécifique de la tradition des « caractères », spécialement vivace en Angleterre, avec la *moral anatomy* ; les différences entre l'Espagne d'un Huarte ou d'un Gracián, où le poids de l'Église se fait plus nettement sentir, et la France plus « mondaine » d'une Mme de La Fayette ou d'un La Rochefoucauld.

Le lecteur souhaiterait parfois plus de précision encore dans la présentation de l'évolution historique, des différenciations qu'elle apporte et des contradictions qu'elle implique, qu'il s'agisse des pratiques médicales réelles ou des représentations. Mais les études de Louis Van Delft sont d'une grande richesse ; elles ouvrent l'horizon, et défrichent des chantiers de recherche nouveaux. Dès l'introduction de ce recueil, Carmelina Imbroscio témoigne de la fécondité de cette approche en proposant ses propres réflexions sur les rapports entre médecine et morale, au XVIII^e siècle. Ce petit glissement dans le temps ne correspond qu'à l'un des multiples passages auquel cet ouvrage invite le lecteur curieux.

Bérangère PARMENTIER.

Anders Cullhed, *Quevedo / El instante poético*, traduction : Marina Torres, Francisco J. Uriz, Zaragoza, Instituto « Fernando el Católico », 2005, 1 vol. de 17 × 24 cm de 411 p.

Il s'agit de la traduction en espagnol d'un ouvrage suédois publié en Suède en 1995. Le titre suédois n'est pas indiqué, mais il me semble que le contenu du livre correspond plutôt au sous-titre « La poésie de l'instant » et non « L'instant poétique »³.

L'auteur est professeur de littérature comparée, ce qui le conduit à utiliser la création et la critique européennes du Moyen Âge à nos jours. Dans le Prologue (p. 9-11), daté de 1993, il affirme avoir voulu à la fois satisfaire à la rigueur scientifique et s'adresser à un lectorat moins exigeant et il annonce qu'il va présenter des textes isolés pour ouvrir toute une œuvre.

La première partie, appelée « Préface »⁴ (p. 13-51), présente d'abord l'histoire d'Espagne depuis le XVI^e siècle, puis la littérature du siècle d'Or ; l'ouvrage prétend contribuer à augmenter la connaissance de cette création littéraire exceptionnelle à partir de la lecture minutieuse d'un poète qui incarne le mieux l'époque : don Francisco de Quevedo Villegas (p. 18). Suivent dix pages de présentation de la vie de Quevedo, de son œuvre, son idéologie, les éditions de son œuvre poétique et en prose. Les pages 29-37 sont consacrées à des travaux sur Quevedo (jusqu'en 1987), analysés et commentés. Suivent des considérations sur la lyrique baroque et le Baroque, le conceptisme, le maniérisme (p. 38-47) et un exposé de ce que A. Cullhed a voulu faire, à partir des travaux de Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, en se limitant à l'instant, et l'indication du *corpus* étudié : les muses Polymnia et Erato, le but étant de situer Quevedo dans un contexte européen le plus large possible (p. 52).

La deuxième partie s'intitule « De l'histoire de l'instant / De saint Augustin au Baroque » (p. 53-86) et passe en revue la conception de l'instant au Moyen Âge, chez Pétrarque, dans la Renaissance tardive et le Baroque ; l'auteur indique : « C'est cette vision que je vais tenter de capter dans la poésie de Quevedo, [...] : l'idée de l'incessante, souvent terrifiante, instabilité de l'existence et de la succession discontinue, vaine ou fatale des instants » (p. 79).

3. Autre problème de traduction : les vers sont systématiquement appelés « lignes ».

4. Je traduis les titres et citations.

La troisième partie, « Les instants de la mort / Sur le moi et le temps dans le poème 2⁵ de Quevedo » (p. 87-156), commente un sonnet moral en s'appuyant sur d'autres textes, considérant que c'est ainsi qu'il faut lire un texte de la Renaissance et du Baroque (p. 106). Le but est de « démontrer la place de l'Espagne au centre – et non dans une exotique périphérie – de la culture européenne du Baroque » (p. 120). Quevedo cependant est original car il s'intéresse non à la vie, mais au vécu (p. 154). En conclusion : « Le temps, dépouillé de la moindre trace de la providence de Dieu ; le maintenant, dépouillé de la moindre trace de durée – est, finalement, cette espèce d'épuisement temporel, ce temps augustinien dont les aspects négatifs ont été portés au comble de leur force rhétorique, ce qui décompose le moi en suites d'instantanés marqués par la mort, dans le poème 2 de Quevedo » (p. 156).

La quatrième partie, « Le désir intemporel / Quevedo et le platonisme de la Renaissance » (p. 157-235), développe les théories de l'amour chez Marsile Ficin, Plotin, Pic de La Mirandole, Castiglione, Bruno⁶, avant d'étudier le sonnet 332 de Quevedo, où le poète « s'est amusé en calquant et réfutant [...] Torquato Tasso » (p. 191). Il analyse ensuite les sonnets 292 (p. 201), 473 (p. 214) et 471 (p. 221) où « la configuration du temps rappelle les cercles à la surface de l'eau : l'instant premier provoque un mouvement qui durera des jours et des années avant de disparaître de la vue dans un espace illimité » (p. 224).

La cinquième partie, « Mystère de la passion de la poésie / Quevedo et le double sens dans la lyrique baroque » (p. 237-302), s'intéresse aux tensions qui surgissent lorsque les codes amoureux et ascétique se croisent dans le texte lyrique, depuis le Moyen Âge jusqu'au Baroque. Des poèmes de Quevedo sont analysés, qui ont pour thème la cendre : les cendres de l'amant dans le sablier (n° 380), la cendre qu'Aminta met sur son front (n° 308), le Phénix (n° 449 et 450).

Les parties précédentes préparaient la sixième : « Sous le signe de la cendre / Sur le poème 472 de Quevedo » (p. 303-397). A. Cullhed y étudie à la fois des commentaires antérieurs de ce célèbre sonnet et l'utilisation, faite depuis l'Antiquité et dans le Baroque européen, du topique de la cendre, symbole de la passion amoureuse (p. 365). Il rappelle aussi des textes sacrés (saint Paul, Pères de l'Église) où la poussière qu'est le corps acquiert du sens (p. 386) : « Ces produits résiduels deviennent porteurs de sens et sont tournés vers la résurrection » (p. 392). Mais « cet instant d'accomplissement ou de résurrection n'est, dans le poème 472, qu'un hypothétique point de référence dans le lointain » (p. 396).

Il n'y a pas de conclusion. L'ouvrage se termine par un index onomastique (p. 397-409). Il n'y a pas de bibliographie ; au cours de l'ouvrage, les références sont indiquées en note, mais sans nom d'éditeur pour les livres et en indiquant seulement la première page pour les articles.

Quelques coquilles ou erreurs sont à signaler : la date de naissance de Góngora : 1561 et non 1560 (p. 20), « Torre de *San* (pour *Juan*) Abad » (p. 21), « 1544 » pour « 1644 » (p. 117), « *Wardobber* » pour « *Wardropper* » (p. 315).

Ce livre intéresse, bien sûr, les quevédistes, mais sa traduction intervient un peu tardivement : depuis 1995, bien des études ont été publiées sur les poèmes analysés par A. Cullhed, dont il ne fait pas mention ; ce qui reste peut-être nouveau, c'est l'insertion de Quevedo dans un mouvement européen⁷. Par ailleurs, l'auteur explique longuement toute une série de

5. La numérotation est celle de José Manuel Blecua dans ses éditions de la poésie de Quevedo. La plupart des poèmes étudiés sont des sonnets.

6. Il cite à peine Léon l'Hébreu (p. 177), alors que, plus que d'autres, il a fortement influencé la poésie amoureuse espagnole.

7. Il nous fait en effet connaître des poètes baroques allemands, comme Christian Hofmann von Hofmannwaldau (1617-1679), que peu d'hispanistes connaissent.

notions comme baroque, maniérisme, conceptisme, l'amour platonicien, la « figure », l'allégorie, les équivoques et développe des savoirs sur saint Augustin, Pétrarque, Marino, John Donne, le *Banquet* de Platon, Marsile Ficin, Pic de La Mirandole, Gryphius, Boèce, Montaigne, Castiglione, Quintilien, le *Cantique des cantiques*, saint Paul, toutes choses qu'un intellectuel cultivé, qui travaille sur le siècle d'Or, connaît ; en revanche, ces connaissances pourraient être très utiles à nos étudiants.

Marie ROIG MIRANDA.

Philippe Legros, *François de Sales : une poétique de l'imaginaire. Étude des représentations visuelles dans l'Introduction à la vie dévote et le Traité de l'amour de Dieu*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Biblio 17 », 2004, 1 vol. de 14,5 × 21 cm de 388 p.

Dans l'introduction générale à cette étude, Philippe Legros cite la célèbre lettre adressée à Mgr André Frémyot, où l'évêque de Genève expose sa conception de la prédication en posant les fondements d'une « écriture chrétienne », et se propose d'envisager la « création littéraire » de François de Sales à partir de l'*Introduction à la vie dévote*, texte adressé aux « progressants », et du *Traité de l'amour de Dieu*, ouvrage consacré aux « âmes avancées ».

La première partie de l'étude, qui procède d'une recherche réalisée dans le cadre d'une thèse de doctorat, concerne la rhétorique. Philippe Legros s'appuie d'abord sur des considérations anthropologiques pour explorer la « géographie » salésienne : il établit de claires distinctions entre l'« imagination », la « volonté », l'« entendement », l'« âme » et la « pointe » de l'âme ; il justifie la primauté de la vue chez un écrivain qui recourt à l'image parce qu'elle procède de l'émotion, mais aussi parce qu'elle s'adresse à l'entendement (p. 59). Pour François de Sales, en effet, l'image éclaire et transporte, elle assume non seulement une fonction de représentation, mais elle a également pour mission d'appréhender le mystère et d'en suggérer la vérité : « L'image n'a pas sa fin en elle-même, elle n'est qu'un instrument éphémère que la vision face à face rendra inutile » (p. 90). Paradoxalement, le recours à l'image permet donc de dire les limites de l'expérience visuelle, notamment dès qu'il s'agit d'évoquer – c'est le cas dans le *Traité de l'Amour de Dieu* – cette expérience mystique limite que constitue la contemplation passive (p. 109).

Les enjeux de la seconde partie sont d'ordre esthétique. Philippe Legros rappelle l'influence de la pensée néo-platonicienne sur François de Sales et établit des rapprochements entre les pratiques d'oraison et l'art de la peinture. Il analyse les termes de « disposition », de « proportion », de « lumière », de « mouvement » et surtout de « composition », et les applique à l'écriture de François de Sales. Il se réfère encore, pour évoquer le concept de grâce, au *Libro del cortegiano* (1528) de Castiglione et insiste sur l'importance de la *sprezzatura*, de la *suavitas* et de la vertu de « médiocrité » (p. 147-150). Après avoir envisagé la notion de « clair-obscur », notamment en référence au *Tractatio de poesi et pictura* de Possevin (1594), il intègre aussi à sa démonstration la notion d'« unidivers » (naguère vulgarisée par le bel ouvrage collectif dirigé par Hélène Bordes). Enfin, Philippe Legros envisage la finalité satirique de l'écriture salésienne, allant jusqu'à parler, à propos de l'*Introduction à la vie dévote* notamment, d'une « galerie de caractères » (p. 188).

La troisième partie de l'étude rend compte de la dimension herméneutique des deux traités les plus célèbres de François de Sales. Philippe Legros constate qu'ils se réfèrent en grande partie à la Bible et notamment à deux scènes fondatrices de l'Ancien Testament, celles de l'échelle de Jacob et du sacrifice d'Abraham. Il souligne encore l'écho que rencontre le *Cantique des cantiques* dans ce corpus. Philippe Legros est également sensible à ce qu'il appelle « l'histoire naturelle » : il montre comment François de Sales se livre à une lecture mystique des réalités naturelles en pratiquant l'art des similitudes, récréation dévote dont l'écrivain

chrétien se sert notamment pour réaliser ses oraisons jaculatoires. La vie des saints, avec, pour figures de proue, Saint Louis et François d'Assises, constitue d'après Philippe Legros le dernier « miroir » à travers lequel François de Sales expose à la vue de son lecteur l'image sublime et singulière de la Passion du Christ : « Dans le miroir de l'univers comme dans celui de l'Écriture, François de Sales discerne le Christ en croix » (p. 257).

L'ultime partie de cette thèse est consacrée à l'imaginaire. Constatant que les images dont use François de Sales ne sont pas de simples illustrations visant à éclairer la démonstration, mais procèdent à l'origine d'un « désir de beauté » (p. 294), l'auteur, qui démarque Daniel Arasse, soutient que « le sujet salésien se révèle dans les représentations, comme celui des peintres affleure dans leurs tableaux » (p. 290). Il se propose d'explorer la présence du corps dans le texte, s'intéresse aux structures en diptyque, s'attache à l'image du jardin, et constate l'importance des détails anatomiques et l'intérêt accordé aux « choses de peu », à l'abeille par exemple. Philippe Legros conclut que « l'imaginaire de l'auteur, en associant le jardin au symbole de la grotte, au motif du tétin et au thème de l'enveloppement matriciel, fait de la recherche du Paradis une quête de la figure maternelle » (p. 361) : « Les plaies du Christ », écrit-il, « ont la fécondité du sein maternel, image de la résurrection » (p. 358).

La démonstration tend insensiblement à prouver que la doctrine spirituelle est ici indissociable d'une esthétique et d'un *ethos* : « La pensée salésienne prend spontanément la forme de l'image » (p. 377), écrit Philippe Legros. L'usage de l'image s'explique ainsi par le fait qu'elle relève d'« une théologie mystique » selon laquelle seuls des symboles sont à même de dire « une réalité qui échappe au discours » (p. 377). François-Xavier Cuche, dans sa préface, insiste d'ailleurs sur ce point capital : « Le recours à l'image naît d'une théologie mystique apophatique, qui ne peut dire que métaphoriquement une réalité qui ne relève pas de la parole » (p. 11).

Depuis la recension menée par Henri Lemaire, l'importance de l'image dans l'écriture de François de Sales est bien connue – tout lecteur en fait d'ailleurs immédiatement l'expérience. Il manquait néanmoins une étude spécifique s'attachant à rendre compte de la fonction, et même de la mission de l'image dans la pensée de l'évêque de Genève. C'est ce à quoi s'attache Philippe Legros, à travers cette thèse, en choisissant deux monuments de la littérature dévote du Grand Siècle et en justifiant ce choix de manière tout à fait convaincante. Sa connaissance du *corpus* le conduit alors à effectuer des constats va-et-vient entre ces deux textes et à réaliser en continu des analyses stylistiques précises et minutieuses.

On peut néanmoins regretter que cet ouvrage, dans sa version éditée, ne comporte ni table des matières analytique, ni index. Si Philippe Legros évite l'écueil de la compilation et de la prolixité, la table des matières qu'il insère au début de son étude ne permet pas d'assurer au lecteur un repérage suffisant. Aussi l'ouvrage perd-il en lisibilité, ce qui est dommage. Il eût été judicieux, par exemple, de proposer en index une liste des thèmes formant isotopie, des « images » que les analyses réalisées par Philippe Legros ont pu mettre en valeur. L'on pense, par exemple, aux pages consacrées à la « statue dans la niche », à tout point de vue remarquables (p. 104 sq.). D'autant que la pensée analogique, à laquelle cède un peu trop souvent l'auteur, ne favorise pas toujours la rigueur de la démonstration. Qu'il y ait eu matière à explorer l'imaginaire de François de Sales au vu des textes exhumés ne fait aucun doute. Mais alléguer la « théorie psychanalytique » (p. 344) ne suffit pas pour emporter l'adhésion : il aurait fallu, à notre avis, justifier cette « méthode » pour en légitimer historiquement l'adoption. À tout le moins, « partir à la recherche du texte inconscient et sous-jacent aux représentations contenues dans le discours » (p. 26) aurait nécessité que l'on s'intéresse aussi à l'histoire des mentalités, à l'empire des formes et des idées, à l'histoire même de l'imagination et de la peinture (l'on pense ici notamment à l'ouvrage de Frédéric Cousinié sur *Le Peintre chrétien*). On ne peut que regretter, de manière générale, que cette étude n'ait pas suffisamment pris en compte le *contexte* d'une époque. Les passages qui renvoient au *Traité* de

Possevin (1594) ou à Castiglione sont à ce titre beaucoup plus convaincants que ceux qui se réfèrent tantôt à Freud, à Barthes, à Young ou encore à Gilbert Durand. Fallait-il, en matière de « description », par exemple, se réclamer de Philippe Hamon, dont les travaux, par ailleurs excellents, s'appliquent avant tout au XIX^e siècle ? Fallait-il, en matière d'anthropologie, alléguer Bachelard ? Les études de Louis van Delft sur la question n'auraient-elles pas été plus utiles ? Pouvait-on faire l'économie des analyses de Roger Zuber, de Christian Mouchel ou encore de Bernard Beugnot en matière de rhétorique, d'esthétique et de style ? Ne devait-on pas, concernant la dévotion cordiale, s'attacher à faire l'historique de la méditation et inter-préter, dans le contexte de reconquête spirituelle post-tridentin, le thème des enfances du Christ et la dévotion mariale ? La bibliographie, qui n'excède pas dix pages, signale d'elle-même l'étendue de ces manques.

Bernard TEYSSANDIER.

Laura Verciani, *Marie de l'Incarnation Esperienza mistica e scrittura di sé*, Firenze, Alinea Editrice, « Carrefours, 6 », 2004, 1 vol. de 12 × 21,5 cm de 223 p.

Avec ce nouvel ouvrage, Laura Verciani poursuit son enquête sur les formes spirituelles de l'autobiographie au XVII^e siècle. Elle a offert naguère au public français une étude de quelques cas littéraires complexes où se conjuguent possession démoniaque et écriture de soi. Il s'agissait, dans cet ouvrage⁸, d'observer le processus de subjectivation mis en œuvre par des ex-possédés, auteurs d'autobiographies prises dans le cadre d'un récit pourtant dévolu à raconter les formes lourdes de l'aliénation et de la dépersonnalisation. Poursuivant l'exploration du territoire autobiographique du XVII^e siècle, Laura Verciani prolonge, avec ce nouvel ouvrage non encore traduit en français, sa réflexion sur l'ambiguïté du sujet. Observant ici comment un sujet spirituel se dit « anéanti », elle montre comment ce sujet ne cesse cependant de s'écrire, au moment même où s'opère la rencontre avec l'Autre, dans la vacance d'un moi rempli par l'union mystique. Cette fois, la chercheuse italienne propose une monographie sur la mystique Marie Guyart, devenue Marie de l'Incarnation, pour partir au Québec en 1639 y fonder le premier couvent des Ursulines et convertir les jeunes Amérindiennes.

Depuis les pages que Henri Bremond a consacrées à Marie de l'Incarnation⁹, de nombreux chantiers se sont ouverts autour de la *Vie de la Vénérable Mère Marie de l'Incarnation* que son fils, Dom Claude Martin, publie en 1677 à partir des lettres et des *Relations* (1633, 1654) que sa mère lui a envoyées durant les trente-trois années de sa vie au Québec. Si les chercheurs européens n'ont pas négligé d'étudier cette figure de la mystique française¹⁰, les historiens canadiens lui ont redonné la place qu'elle méritait dans l'histoire sociale et politique des missions¹¹ et de l'écriture féminine¹². Laura Verciani fournit d'ailleurs une bonne bibliographie (p. 199-218), une chronologie ainsi qu'un Appendice (p. 189-198) sur Dom Claude Martin, éditeur, mais aussi correcteur et re-rédacteur de la *Vie* de sa mère.

Marie de l'Incarnation est une femme, une mère, bientôt mystique, fondatrice et missionnaire qui part au bout du monde après avoir abandonné son fils encore enfant pour se donner

8. Laura Verciani, *Le moi et ses diables. Autobiographie spirituelle et récit de possession au XVII^e siècle*, traduit de l'italien par Arlette Estève, Paris, Honoré Champion, 2001.

9. Henri Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux*, vol. VI, Paris, Bloud et Gay, 1922 (une réédition est à paraître cet automne aux Éditions Jérôme Millon, à Grenoble).

10. On renverra seulement aux travaux de Jacques Le Brun sur les autobiographies mystiques féminines et au colloque consacré à Marie de l'Incarnation, organisé par l'Université de Tours en 1999.

11. On peut citer l'ouvrage récent de Dominique Deslandres, *Croire et faire croire. Les missions françaises au XVII^e siècle*, Paris, Fayard, 2003.

12. On citera seulement ici les travaux de Marie-Florine Bruneau.

totallement à Dieu et s'abandonner à lui. Marie Guyart n'est pas la seule à se défaire d'une famille terrestre pour construire une maternité apostolique, métaphore et déplacement d'un rejet violent des liens de la chair. Mme Guyon et d'autres se défont de leurs enfants pour accomplir le sacrifice total qu'elles pensent nécessaire à leur itinéraire spirituel. Si Marie de l'Incarnation n'est donc pas le seul exemple, elle se singularise en tout cas par la relation d'écriture qu'elle entame avec son fils qui devient tour à tour son confident et bientôt son directeur spirituel et littéraire, après avoir opté lui aussi pour la vie religieuse bénédictine. Laura Verciani revendique dans cet ouvrage de fournir une étude littéraire et non un travail d'histoire sociale ou spirituelle ; ce faisant, la chercheuse italienne ne se contente pas d'étudier la *Relation* célèbre de 1677 où le fils escamote les expériences les plus troublantes et les termes d'un langage mystique désormais peu audible dans le siècle. L. Verciani a décidé de travailler l'ensemble du matériau littéraire constitué par les lettres, les premières autobiographies (que Marie de l'Incarnation souhaitait garder secrètes), jusqu'à la version posthume, revue et autorisée par le fils.

Le livre de L. Verciani est composé de quatre chapitres qui reconstituent l'histoire d'un « abandon » (du fils par la mère, du monde et de la France par une femme, etc.) dans les narrations successives dont les textes gardent la trace¹³ : du « refus de la maternité à l'autobiographie » (chap. 1) au « langage de l'expérience mystique » (chap. 4), Laura Verciani montre comment l'abandon, le sacrifice et la construction finale d'une mère en héroïne mystique se fabriquent peu à peu dans la mise en place complexe, volontiers perverse, d'un couple lié par leur déliaison même, dans une entreprise conjointe de représentation de soi. Les plus belles pages de Laura Verciani sont celles qui traitent de cet arrachement que Marie de l'Incarnation s'impose en se défaisant de son fils et qu'elle s'impose aussi plus tard dès que l'amitié, le lien, le corps surgissent en dépit des répressions terribles qu'elle oppose à toute forme d'intérêt et d'attachement (chap. 1 et 2).

L'étude des textes et de leurs variations permet d'approcher au plus près de l'expérience mystique de Marie de l'Incarnation (chap. 3 et 4), non parce qu'ils nous la montreraient sans fard, mais parce qu'ils déploient des figures (de la mère coupable, de la sainte, de la martyre, de la sauvage, de l'Épouse, etc.). Les figures permettent en effet à Marie Guyart de se raconter et de se disculper par la mise en place d'un intertexte, que L. Verciani appelle des « masques » textuels, qui, loin de la dissimuler, donnent un cadre où raconter au fils ce qui est au sens propre irracontable (l'expérience du surnaturel, l'amour de Dieu, l'abandon du fils, de soi-même). C'est lui, Dom Claude Martin, qui demandera à connaître l'expérience intérieure, surnaturelle de sa mère et qui opérera sur ce matériau « inexplicable » et « ineffable » les corrections qu'il jugera nécessaire à la publication de la vie de sa mère. Hagiographe, correcteur, confident, fils trop aimé et non-aimé, Dom Claude Martin joue dans cette relation spirituelle un rôle troublant, puisqu'il doit assumer que l'amour mystique est un amour pur et blessé, né de l'abandon (de soi, des autres, de lui-même), et qu'il y trouve le bénéfice d'une héroïsation maternelle qu'il réalise en corrigeant la mère de ses excès et en se conformant à son tour à la destinée religieuse que sa mère a formulée pour lui.

« Binôme indissoluble », écrit Laura Verciani de Marie et de son fils, « sous le signe de la vertu héroïque qui les rend égaux dans le sacrifice » (p. 66) : l'étude suit la mise en place douloureuse et chaotique d'un duo de voix qui finit à l'unisson d'une écriture. La *Vie* corrigée et rendue publique cinq ans après la mort de la mère est le monument pétrifié, normalisé, d'une histoire faite au contraire d'excès et de drames que le livre de L. Verciani nous permet de retrouver.

Sophie HOUDARD,
Université de Paris III - Sorbonne-Nouvelle.

13. On lira aussi le récit que Jean-Noël Vuarnet a consacré à Marie de l'Incarnation et à son fils, *L'Aigle-mère*, Paris, Gallimard, « Haute Enfance », 1995.

Didier Course, *D'or et de pierres précieuses. Les paradis artificiels de la Contre-Réforme en France*, Lausanne, Payot, « Études et documents littéraires », 2005. Un vol. 11,5 cm × 18 cm de 219 p.

Didier Course nous offre avec ce livre l'étude aussi agréable que passionnante à lire d'un phénomène connu des historiens mais relativement peu abordé par les analyses littéraires, sinon d'un point de vue plutôt thématique : le rôle des pierres et métaux précieux dans la construction de l'imaginaire français du XVII^e siècle. « L'or tombe sous le fer », croit-on savoir, de même que l'abondance des métaphores lapidaires caractérise la poésie « baroque » religieuse ou profane, et le refus des « vains ornements » l'esthétique « classique » ; les anecdotes qui circulent autour des bijoux de la couronne retiennent surtout l'intérêt d'un Alexandre Dumas ou d'un Michel Zévaco. Ces éléments, toujours pris isolément – toujours considérés aussi, peut-être, à l'aune d'une frivolité qui n'est pas forcément de bon aloi –, sont pourtant les indices convergents d'une identique posture existentielle qui innerve en profondeur la période étudiée : dans l'illusion d'un monde qui bascule, dans l'impossible conciliation d'un temps humain dont l'immanence s'emballe et d'une éternité divine où Dieu s'est retiré, comment justifier et conserver une éthique chrétienne, comment assurer sans rupture action en prise sur un monde politique, soumis aux règles d'une économie déjà en voie de mondialisation, et obéissance aux préceptes qui ouvriront les portes de la Jérusalem céleste ?

L'ouvrage s'organise en trois volets. Tout d'abord, les « textes fondateurs », théologiques et spirituels puis politiques et juridiques, dans lesquels s'enracinent symbolique et référentialité de la pierre précieuse. D. C. commence par rappeler le long cours naturaliste et théologique qui a fait émerger, de Pline et Ovide à Vincent de Beauvais, d'Origène à Marbode, Suger ou Hildegarde de Bingen, du *De Cultu foeminarum* de Tertullien à saint Bernard, l'ambivalence spirituelle de la gemme : la gangue dont la saleté conditionne l'existence de la pierre cache en réalité une intériorité diamantine ; les parures brillantes et colorées de l'Église, condamnables et déplacées, laissent au contraire entrevoir un paradis terrestre pavé des pierres les plus précieuses. Le goût du luxe dans l'art décoratif sacré engage à partir du XIII^e siècle une étonnante dialectique, qui sous-tendra le discours sur ces objets pour les siècles à venir. « Dans un système d'analogie, ce qui réjouit la vue, ce qui plaît et donne envie, peut devenir par retournement symbolique image de Dieu, présent sacré » (p. 25) – l'or et les pierres précieuses, dans un univers de la correspondance généralisée, permettent d'accéder à la qualité essentielle de la divinité, qui en délivre la connaissance : sa lumière. Les nombreuses citations, toujours bien choisies, reconstruisent un « cosmos » médiéval dont la métaphore précieuse illustre pleinement les valences. Le bijou qui relève de la concupiscence mondaine brille d'un faux éclat luciférien, comme l'idole ; le bijou qui donne à voir l'ordonnance parfaite de la Création est l'image signifiante et mystique de la divinité. Une citation de Pierre Le Moyne, parmi tant d'autres semblables développements au milieu du XVII^e siècle, permet de mesurer la permanence de cette vision du monde : « La perle à l'orient parfait devient le symbole derrière lequel se cache la quête de l'amour de Dieu. La métaphore aux allures bien terrestres [...] devient le signe sublime de la recherche de la vérité absolue, le signe incontestable de l'élection. En passant par ces images qui impliquent un marché économique, le Christ, en matérialisant le concept de la quête de Dieu, dématérialise en même temps les pauvres activités humaines, dérisoires et sans grande valeur réelle » (p. 33). Le discours sur l'image sacrée, dans la catholicité post-tridentine prise entre une anthropologie de la charité et une dynamique de la monstration théologico-politique, à l'heure où l'économie coloniale se met en place, va s'emparer de ce fonds éloquent avec un bonheur dont D. C. nous révèle dans les chapitres suivants l'ampleur, la force et la convergence. Ils sont consacrés à l'histoire des déclarations royales destinées à créer et à augmenter le trésor des bijoux de la couronne, comme à celle des lois somptuaires, de François I^{er} à la mort de Louis XIV.

Ils font pleinement apparaître la conscience que les monarques ont de la maîtrise de leur image en augmentant un trésor royal, profane, et non plus celui, ecclésial, fondé par Suger à Saint-Denis, de manière à approcher l'éclat divin ; en donnant des bijoux, véritable prolongation de leur onction divine ; en se parant de gemmes – quitte à ne plus bouger sous leur poids. Les particuliers, quant à eux, spécialement les couches aristocratiques et fortunées, ne peuvent en aucun cas, juridiquement, rivaliser de rayonnement, mais dans le même temps doivent tenir leur rang : cet argument symbolique relaie une nécessité économique vitale, celle de ne pas vider le pays de ses richesses, dans un marché grandissant constamment fragilisé par le manque de métaux et le mouvement déséquilibré de capitaux fortement concentrés. Une telle situation, où – à l'exception de la figure royale de droit divin – symbolique et matériel se complètent contradictoirement dans la possession d'or et de pierres, suscite une interrogation anthropologique et culturelle qui fait l'objet du deuxième volet, « Vanité des vanités ».

On saura le plus grand gré à l'auteur d'avoir ici renouvelé l'approche de la *vanitas* classique, dont les études littéraires ou iconographiques ont trop longtemps négligé les implications sociologiques et économiques, comme celle de l'ostentation « baroque ». En explorant les méandres d'une conscience aristocratique aux prises avec le pouvoir royal, « qui s'associe à la condamnation théologique de la vanité pour réduire à un silence gêné un état historiquement "remuant" » (p. 78), D. C. analyse à la fois le rapport à l'objet de luxe et le discours des apparences, flatteuses et trompeuses, à la base d'une « morale du Grand Siècle » ainsi relue : « S'installe un système d'illusions qui contredit constamment la volonté de superposer extérieur et intérieur dans un système d'équivalences parfait » (p. 79). De fines analyses mettent en écho la littérature dévote de Caussin et Le Moyne, les mémorialistes ou les épistoliers comme Mme de Motteville et Bussy-Rabutin, les moralistes comme Pascal et La Bruyère, où l'inconstance réelle d'une aristocratie frivole, ruinée par les dépenses somptuaires, est transformée par l'usage topique de la métaphore, tant luciférienne que salvatrice, des pierreries recherchées pour être mieux renoncées : paradis « artificiels » au plein sens de l'adjectif, ces facteurs d'illusion sont aussi bien créateurs de repentance et vecteurs de charité où le faux devient la cause du vrai en Dieu. L'analyse de cette réversibilité générale est accompagnée par celle de deux occurrences particulières. Avec la construction poétique du fantasme de la femme parée de pierreries, Méduse et Cléopâtre aussi froide que vénale, l'érotisme littéraire se fonde en même temps sur la condamnation biblique de la grande prostituée de Babylone ; avec l'élaboration d'une femme forte particulière, Marie Stuart, s'invente une figure royale paradoxale, dont les parures – et leur perte successive – assurent la douloureuse sainteté. On lira avec intérêt les pages que D. C., en train d'achever une édition des œuvres poétiques de Marie Stuart, consacre à la souveraine déchu : elles éclairent d'un jour inhabituel cette figure historique décidément mal connue, et ses métamorphoses fictionnelles.

Le troisième volet fait une dernière fois converger théologie, société et littérature, en réexaminant le rapport au profane et au sacré que l'objet de luxe instaure ; on mesure l'écart entre la vision du monde mise au jour et notre propre rapport au sacré, qui conditionne l'éventuelle normativité que l'on pourrait plaquer sur ces phénomènes. Là encore, l'originalité du regard favorise de fructueuses remarques. Marie-Madeleine, la grande sainte de la Contre-Réforme, a fait l'objet d'un vif regain d'intérêt ces dernières décennies. Associée à Judith – la femme forte dont la parure est valorisée pour mieux la réformer –, la voilà « prête à accueillir dans son paradis de contrition les laissés-pour-compte de la politique des apparences » (p. 144) et, du coup, à s'inscrire dans une intemporalité de pénitence charitable qui assure sa longue postérité symbolique, à la différence de Judith dont l'héroïsme n'a plus de raison d'être après celui d'Anne d'Autriche. « Pour une morale de la transaction » achève l'analyse économique de la pierre précieuse à l'aune de « la grâce du don » ou du « bon usage des pauvres », pour paraphraser les titres d'ouvrages récents. Les textes de Fr. de Sales,

d'É. Binet, de Puget de La Serre ou de Le Moynes trouvent un relief saisissant, une fois reliés par exemple au développement des ventes de charité organisées par la grande aristocratie : le fondement théologique d'une morale du don n'est pas éloigné et, pour sa plus grande efficacité, des mécanismes économiques de la banque de prêt où les intérêts divins sur le gage du luxe sont infiniment rémunérateurs. Ainsi, la permanente métamorphose spirituelle des objets précieux assure au système métaphorique qui les exploite une dynamique forte, à la racine même du trope : qu'elles soient ou non outrancières et illisibles – là n'est pas la question –, ces métaphores destinées à « transporter » vers l'Altérité rédemptrice procèdent d'un appel absolu à la « merveille » salutaire, fondée sur le principe même du transport.

D. C. a construit ce livre par petites touches successives, de manière à faire apparaître aux yeux du lecteur un panorama cohérent et nuancé, sans didactisme ni assertion dogmatique. D'une lecture aussi agréable que stimulante, soutenu par une bibliographie bien choisie, le livre participe d'un bout à l'autre au renouveau d'une anthropologie classique appuyée aussi bien sur une solide connaissance de l'histoire économique et sociale, politique et religieuse, que sur le soubassement théologique d'une Contre-Réforme lue sans *a priori*, que sur une histoire littéraire en déprise avec une périodisation trop tranchée. Enfin, le fait est devenu trop rare pour être passé sous silence : l'éditeur a réussi à obtenir une présentation sobre, capable d'allier une excellente lisibilité à une forte densité typographique de la page, toujours bien créée, qu'il s'agisse du plein texte comme des notes. Le lecteur a sous les yeux, sans que lesdits yeux en souffrent, un volume qui nécessite ailleurs un plus grand nombre de feuilles et engage un prix savamment gonflé. Les 21 € de ce livre, abordables pour toutes les bourses – on ne dira jamais assez combien nos études dix-septémistes meurent du fait que les étudiants ne peuvent plus acheter les monographies issues de la recherche en cours, et donc envisager de la poursuivre –, sont à ce titre un des ornements attractifs qui parent cet ensemble. L'absence d'*index nominum* et les quelques coquilles demeurées çà et là n'altéreront pas l'éclat plaisant de cette intelligente, originale et stimulante synthèse.

Anne-Élisabeth SPICA.

Saint-Évremond au miroir du temps, Actes du Colloque du tricentenaire de sa mort, Caen - Saint-Lô (9-11 octobre 2003), édités par Suzanne Guellouz, Tübingen, Gunter Narr Verlag, « Biblio 17 », 2005, 1 vol. 14,5 × 21 cm de 319 p.

Les Actes du II^e Colloque ayant eu lieu en octobre 2003 et intitulé « Saint-Évremond au miroir du temps » sont présentés, dès la préface, comme complémentaires de ceux de la première rencontre datant de 1998 ; les intervenants ont travaillé, dans la rencontre d'octobre 2003, plus particulièrement sur le théoricien et sur le praticien du théâtre et son intérêt pour le roman et la littérature de tous les âges et de tous les lieux, abandonnant l'art épistolaire et la poésie traités lors du I^e Colloque. Ses goûts philosophiques, dont l'étude est stimulée par la parution récente d'ouvrages précieux, y sont à nouveau évoqués.

Les Actes du Colloque s'ouvrent sur la retranscription inédite de la vingt-troisième lettre adressée par Saint-Évremond à l'abbé de Hautefeuille, bibliothécaire de la duchesse de Bouillon, et datée du 25 février 1700 – découverte par G. Poulouin à la BM de Caen –, et son commentaire par Denys Pott. Celui-ci éclaire les détails liés à ses amitiés et ses relations complexes avec son éditeur Barbin.

La première section met en lumière le goût de Saint-Évremond pour la comédie, genre littéraire qu'il juge et pratique. Lea Caminiti-Pennarola ouvre cette section avec un commentaire de l'essai *Sur les Comédies* écrit pendant son exil en Hollande. Elle met en exergue les jugements de l'auteur sur la comédie espagnole, la comédie italienne et, enfin, sur la comédie

anglaise qu'il apprécie. Cette analyse, qui montre les perspectives critiques de Saint-Évremond, précède logiquement trois articles consacrés à la production comique de notre auteur.

Les trois communications suivantes soulignent l'originalité de ses choix dramatiques et dramaturgiques. J.-M. Civardi souligne une utilisation singulière en 1637 du genre de la comédie à des fins polémiques : *La Comédie des Académistes* se fait l'écho des critiques adressées à la nouvelle institution littéraire. Saint-Évremond y raille l'inféodation de l'Académie à l'idéologie absolutiste, la présence de robins et la tendance des académistes au pédantisme. *Sir Politick Would-Be* dont C. Biet nous livre une analyse intéressante investit entre autres les domaines politique et – c'est nouveau – économique grâce à un jeu sur la fiction propre au libertinage de l'auteur. L'article de J. Le Blanc reconsidère la position de Saint-Évremond à l'égard des opéras, lui que l'on a accusé d'en être le contempteur, et fournit une analyse précise des *Opera*, comédie satirique mêlant parodie et hommage de ce genre musical. L'analyse précise de l'esthétique discontinue que la présence des airs d'opéra met en place conduit à une réflexion sur la dimension libertine de l'œuvre.

M.-G. Lallemand ouvre la section consacrée au critique littéraire qu'était Saint-Évremond par une communication centrée sur les jugements lancés par ce dernier contre la production romanesque contemporaine. Il lui reproche le rôle prépondérant qu'y tiennent l'amour et la galanterie ainsi que l'invraisemblance qui y règne et qui découle de sa visée édifiante. Cette critique virulente permet de percevoir en creux la fonction – la peinture de la réalité – qu'il assigne au roman dont les modèles demeurent à ses yeux les anti-romans *Don Quichotte* et le *Satiricon*. Dans la communication suivante, E. Bury analyse avec finesse la posture indépendante et détachée de Saint-Évremond – que E. Bury rattache à sa situation géographique d'exilé – au sein de la querelle des Anciens et des Modernes. Ce dernier, considéré comme un Ancien, fait entendre parfois des réflexions qui pourraient être celles d'un Moderne. Cette ambiguïté apparente repose en réalité sur l'affirmation de la prééminence des goûts personnels et le refus de tout conformisme au fondement de l'élaboration des critères de jugement esthétique. Enfin, S. Guellouz réfléchit aux relations complexes de Saint-Évremond avec l'Espagne. Après avoir rappelé que sa présence récurrente dans l'œuvre de Saint-Évremond tire son origine de l'influence politique et territoriale qu'elle exerçait en Europe et de ses relations avec la France dans la première partie du XVII^e siècle, S. Guellouz souligne le « paradoxe » de ces relations : celui de son opinion réservée à l'égard de l'Espagne en général et de son admiration inconditionnelle pour *Don Quichotte*.

Les contributions suivantes nourrissent une réflexion sur le moraliste et le philosophe.

Le travail de R. Hodgson est fondé sur une approche comparatiste de Saint-Évremond et La Rochefoucauld : la mise en corrélation de leur vie et de leur esthétique littéraire conduit l'auteur à analyser les similitudes de leur conception de l'amitié née, à leurs yeux, de l'amour-propre.

Les quatre communications suivantes développent le libertinage de Saint-Évremond puis sa réflexion sur l'histoire. D. Riou développe et précise avec finesse le scepticisme de Saint-Évremond fondé sur la distinction ontologique de Dieu et de l'homme ; cet humanisme induisant l'incapacité des facultés humaines à atteindre Dieu et le renoncement à la spéculation intellectuelle permet l'établissement d'une morale pratique et terrestre qui demeure, à la différence de celle de Bruno, Campanella, Cardan ou Charron, aliénée à la religion considérée comme une autorité secondant le pouvoir politique. A. Niderst explore, en s'appuyant sur des lettres et des écrits, l'évolution du libertinage de Saint-Évremond, depuis le libertinage de mœurs du jeune aristocrate jusqu'à la sagesse déiste de ses derniers jours en passant par le scepticisme gassendiste. Philippe Hourcade attire l'attention, en se fondant sur une partie de son corpus historiographique, sur les aspects divers de sa manière – tour à tour satirique et morale – d'écrire l'histoire au moment de la Fronde et surtout d'en concevoir

l'écriture dont il fut avant tout un commentateur. Michael Jaspers travaille sur l'un des aspects de la modernité de Saint-Évremond : le relativisme historique fondé sur l'idée du génie singulier d'une époque conçu comme dynamique de progrès détermine sa pensée politique prônant l'absolutisme et la séparation du pouvoir et de la religion, et annonçant à ce titre la pensée des Lumières.

C'est enfin sur la postérité de Saint-Évremond que se ferme le recueil.

F. Wild s'intéresse à sa réception la plus contemporaine de 1670 à 1706 ; de nombreux écrits, notamment d'articles de journaux cités, se dégagent l'image que Saint-Évremond renvoyait à ses contemporains : celle d'un aristocrate mondain, d'un vieillard gai et tranquille dont l'épicurisme suscite des soupçons d'athéisme. Jean Dagen, optant pour la forme du parallèle, mène une réflexion fine sur l'appartenance de Saint-Évremond et Marivaux à une même famille de pensée, postulat confirmé par la présence de Fontenelle comme intercesseur, par leur engouement pour *Don Quichotte*, leur remise en question des normes classiques, la prudence manifestée à l'égard de la science. Demeure ce qui les distingue et que J. Dagen analyse avec subtilité : leur humanisme – social pour Marivaux, universel pour Saint-Évremond –, leur style – égotique pour celui-ci, délégué pour celui-là. La communication de J. Goldzink centrée sur l'influence de Saint-Évremond sur Voltaire constate les convergences de vue des auteurs en ce qui concerne leur réflexion sur la tragédie mais renonce à voir le rapport de Saint-Évremond à la religion comme précurseur de la pensée des Lumières. G. Poulouin conclut le colloque par une communication qui justifie indirectement sa tenue et la nécessité de poursuivre le travail sur Saint-Évremond : il détaille, avec érudition, les étapes de la redécouverte de sa pensée en soulignant le travail de ceux qui ont œuvré pour l'édition de ses œuvres puis constate que celles-ci sont encore absentes des programmes scolaires et donc méconnues du grand public.

Sarah GREMY-DEPREZ.

Denis Moreau, *Malebranche*, Paris, Vrin, « Bibliothèque des philosophes », 2004, 1 vol. 13,5 × 22 cm de 221 p.

La publication de cette excellente entrée en matière à l'ensemble de l'œuvre de l'oratorien est d'autant plus bienvenue qu'elle vient rompre un relatif silence. Car, si les études malebranchistes ont été considérablement renouvelées ces dernières années (les autres travaux du même auteur en constituent un bon témoignage), il demeure que, depuis les analyses de F. Alquié, M. Guérout, A. Robinet et G. Rodis-Lewis, aucune étude française globale n'avait été publiée sur la pensée de Malebranche.

La première qualité de cet ouvrage est de combiner l'analyse interne des œuvres à la perspective synthétique mettant en valeur les thèmes principaux et leur évolution. Après une introduction dépoussiérant Malebranche de sa réputation d'auteur austère s'enfermant dans un système souvent trop rigide pour devenir surprenant, Denis Moreau nous conduit au cœur même de la *Recherche de la vérité*, depuis la préface jusqu'au livre III. L'heureuse insistance sur la spécificité de la *Recherche...* : « un livre débordant d'énergie », « l'ouvrage des intuitions pas encore développées et solidifiées en thèses », « imprudent », « ironique », voire « impertinent », « touffu », « boursoufflé, en définitive déconcertant, et difficilement maniable » (p. 33-34), permet de mettre au jour les premières formulations des thèses fondamentales du malebranchisme, dans ce qu'elles ont d'original et, parfois, de claudiquant, et d'en suivre l'évolution, non seulement au cours des différentes versions du texte de la *Recherche*, mais également dans les ouvrages postérieurs.

C'est le cas de la vision des idées en Dieu, dont la présentation donnée dans le livre III présente un caractère sinon simplificateur, du moins lacunaire au regard des précisions

apportées notamment dans le X^e *Éclaircissement*. Le chapitre II revient ainsi sur les origines et les principaux axes de cette thèse, en développant, avec une grande clarté, les contresens dont elle a souffert, notamment la tendance à la réduire à un exemplarisme naïf ou à identifier vision *en* Dieu et vision *de* Dieu ; et ses implications les plus complexes, notamment le concept d'étendue intelligible, qui apparaît dans le X^e *Éclaircissement* mais ne sera véritablement précisé que dans les années 1680. Denis Moreau montre que ce thème de la vision en Dieu se ramifie jusque dans le domaine moral des « rapports de perfection », en définissant la présence, immanente à la conscience de tout homme, d'un universel. Les idées ont donc une consistance propre, qui s'impose en tout homme comme une marque d'altérité et se distingue de la perception qu'il en a. Par là, Malebranche repose de façon originale la question de l'univocité (ou non) des connaissances humaine et divine, « du fondement de ces énoncés et de ces valeurs que nous ne voulons pas abandonner, mais que nous ne savons pas garantir » (p. 93).

Le quatrième chapitre, intitulé « La connaissance de soi et la vie de l'esprit », revient sur la contradiction première entre une connaissance de soi présentée comme la plus importante pour l'homme et le caractère lacunaire, voire impossible de la connaissance de notre âme, dans le malebranchisme. Cela permet de faire toute sa place à la connaissance par conscience ou par sentiment intérieur, qui est sans doute l'aspect le plus original de la psychologie malebranchiste, et de considérer pour elle-même cette expérience intérieure irréductible à la connaissance par idées. Le résultat n'est pas moindre, puisqu'il aboutit à résorber le hiatus, si souvent mis au jour dans les études cartésiennes, entre la connaissance par idée claire et distincte chez Descartes et le « sentiment intérieur » chez Malebranche, et à revisiter le thème de la « déchéance du cogito » en montrant notamment les conséquences méthodologiques. Enfin, l'analyse de la spécificité du sentiment intérieur permet de mettre au jour l'influence de l'amour-propre et des passions, qui justifient la perpétuelle défiance revendiquée par Malebranche dans la relation à soi, et de faire une place aux analyses du livre V de la *Recherche...* et du *Traité de morale*, par ailleurs peu utilisés et commentés par Denis Moreau.

Les analyses de la volonté et de la liberté complètent utilement ces perspectives, en faisant toujours le point sur les études les plus récentes. Mais, surtout, ce chapitre propose une analyse extrêmement claire des controverses sur la liberté et la grâce, notamment de l'opposition entre « jansénistes », « Jésuites » et « thomistes » (ces explications sont enrichies de pistes de lecture dans l'annexe II), et de la position malebranchiste face à ces controverses. Ces précisions sont d'autant plus bienvenues qu'elles constituent le motif théorique de nombreuses pages malebranchistes, jusqu'au dernier ouvrage sur la prémotion physique.

Le chapitre IV propose une synthèse éclairante de la conception malebranchiste de Dieu et de ses attributs, dans son versant théologique, bien sûr (Malebranche privilégiant la preuve de simple vue), mais également épistémologique (principe de la simplicité des voies, rapport entre lois générales et volontés particulières) et moral (existence et réalité du mal). Dans « l'écheveau de difficultés » (p. 157) proposées par les textes de l'oratorien sur toutes ces questions, Denis Moreau souligne d'authentiques singularités, parmi lesquelles le thème d'une *impuissance* divine (p. 151), ou celui d'une Incarnation fondée par le désir de Dieu de s'honorer lui-même (p. 158). Or toutes ces difficultés aboutissent au renouvellement de notre conception du rapport entre foi et raison : « Cette raison malebranchiste qui sonde, transperce Dieu comme on a rarement osé le faire en philosophie se reconnaît (...) aussi assistée, c'est-à-dire tributaire en son fonctionnement même d'une source d'intelligibilité qu'elle ne saurait s'assimiler. C'est en renonçant à son autonomie que la rationalité se donne les moyens de triompher » (p. 161).

L'ouvrage ne serait pas complet sans une part faite à la conception malebranchiste du monde, non seulement de son existence (avec notamment la critique de la preuve cartésienne de l'existence des corps, donnée dans la VI^e des *Méditations métaphysiques*), mais égale-

ment de ses lois (l'occasionalisme et la critique de l'efficacité réelle des créatures, avec un tableau très éclairant des « lois les plus générales de la nature et de la grâce que Dieu suit dans le cours ordinaire de sa providence » p. 173), et enfin de la réalité du mal et du désordre (thèse singularisant Malebranche par rapport à Augustin et Leibniz), avec toutes ses conséquences étonnantes, voire « effrayantes » (p. 180). Mais, loin de nous donner des raisons de nous lamenter, l'ordre naturel et régulier des choses engendre au contraire l'admiration, non pas naïve, mais éclairée.

La conclusion ouvre sur la postérité parricide du malebranchisme : l'athéisme et le matérialisme du XVIII^e siècle (avec, là encore, d'importantes indications bibliographiques), en rappelant toutefois que cette dernière n'a été ni unique ni inévitable.

Au total, cet ouvrage offre une approche globale très précieuse de la pensée de l'oratorien. Sans céder à la facilité, Denis Moreau y atteint cette simplicité et cette clarté qui caractérisent les pensées abouties.

Delphine KOLESNIK-ANTOINE.

C. Fleury, *Écrits de jeunesse. Tradition humaniste et liberté de l'esprit*, éd. critique établie et présentée par N. Hepp et V. Kapp, Paris, Honoré Champion, « Sources classiques », n° 45, 2003, 1 vol. 14 × 22 cm de 240 p.

Heureuse initiative que celle de proposer une édition critique des *Dialogues sur l'éloquence* de Claude Fleury, accompagnés des *Remarques sur Homère* et du *Discours sur Platon* ! Car le futur auteur de la célèbre (autant que gigantesque) *Histoire ecclésiastique* manifeste déjà, dans ces œuvres de jeunesse, un esprit authentiquement *historien*, dont l'érudition et l'ouverture d'esprit exceptionnelles sont ici mises au service de questions qui n'ont rien d'anecdotique.

On aurait tort, en effet, d'interpréter trop étroitement le titre initial des *Dialogues sur l'éloquence*, texte principal du recueil : « Si l'on doit citer dans les plaidoyers ». Non seulement le problème est ardemment débattu au XVI^e et au XVII^e siècle et permet de s'interroger sur le droit pour un avocat de citer en une langue autre que le français, mais les dialogues de Fleury débordent en outre amplement le problème annoncé dans le titre initial et composent un plaidoyer en faveur d'une rénovation de l'éloquence française, à partir d'un rapport renouvelé aux *auctoritates* anciennes – Guéret ne s'y trompera pas, qui répliquera trois ans plus tard, avec une modération qui n'est qu'apparente, par les *Entretiens sur l'éloquence de la chaire et du barreau*. Quant aux *Remarques sur Homère*, elles s'inscrivent dans un contexte général d'hostilité à Homère (excellamment analysé, comme on sait, par N. Hepp dans *Homère en France au XVII^e siècle*) : dans un style sérieux ou burlesque, les mondains soumettent l'*Iliade* et l'*Odyssee* au lit de Procuste d'une critique aussi anachronique que parcellaire. Or Fleury ne se contente pas de combattre leurs préjugés socio-esthétiques : son texte est l'apologie d'une lecture libre et totalisante, dynamique et personnelle. La même qualité de relation aux textes antiques se manifeste enfin dans le *Discours sur Platon*. Publié avec la traduction d'un passage du *Théétète*, intitulée *Fragment de Platon. Comparaison d'un philosophe et d'un homme du monde*, il contribue, plus encore que les *Remarques sur Homère*, au mûrissement du programme de restauration chrétienne élaboré par Fleury à partir de l'opposition entre la simplicité des « mœurs des Israélites » et même des anciens païens, d'une part, et le luxe dépravé de la Cour de Louis XIV, d'autre part (signalons du reste, non sans impatience, qu'une prochaine édition des *Mœurs des Israélites* devrait suivre ce premier volume). Si « Platon, plus qu'aucun autre, fait voir sans y penser la grandeur du peuple de Dieu » (p. 220), c'est aussi parce que les valeurs qu'il défend, qu'elles soient esthétiques ou morales, représentent une première ébauche de la réforme chrétienne prônée par Fleury – comme, d'ailleurs, par ceux qui formeront plus tard avec lui le « Petit Concile ».

On l'aura compris, l'intérêt de ce volume ne se borne pas à proposer une édition exigeante aussi bien qu'accessible de ces trois œuvres – ce qui serait déjà beaucoup. Leur regroupement au sein d'un même ouvrage permet de percevoir entre elles tout un jeu de correspondances qui enrichit en retour la lecture de chacun des textes. Proches chronologiquement (puisque écrits en 1663 et 1664), ces *Écrits de jeunesse* présentent l'image d'une pensée précocement mûrie et remarquablement cohérente – alors même que Fleury n'a guère plus de vingt ans. C'est cette unité que vient souligner le sous-titre de l'ouvrage, *Tradition humaniste et liberté de l'esprit* ; celui-ci ressaisit les textes choisis sous deux axes complémentaires, mettant ainsi en valeur l'équilibre caractéristique d'un auteur pour lequel l'admiration des Anciens est toujours admiration *raisonnée* : loin de se contenter de l'argument d'autorité, Fleury interroge avec perspicacité et souplesse la relation aux modèles antiques. Il s'inscrit par là dans un humanisme renouvelé, qui prône l'imitation créatrice des Anciens, dont la fidélité à la nature et à la raison a fait d'excellents connaisseurs de l'homme et des sociétés humaines. « Tradition humaniste » et « liberté de l'esprit » s'unissent chez lui dans une lutte contre les idées reçues, qu'elles soient positives ou négatives : le *Discours sur Platon* comme les *Remarques sur Homère* s'inscrivent en faux contre tous les jugements mondains *a priori* touchant ces deux figures tutélaires, et visent à proposer une lecture personnelle et impartiale de ces deux auteurs, à les débarrasser de toute grille de lecture anachronique. C'est cet appel cartésien à la raison contre toute autorité, celle du goût comme celle de la tradition ou des préjugés, qui singularise également les *Dialogues sur l'éloquence* au sein du long et souvent redondant débat sur l'usage des citations : remontée aux principes, analyse rigoureuse, soucieuse de la définition claire président à ce qui est plutôt un remaniement qu'un reniement de la rhétorique traditionnelle.

Certes, on ne masquera pas la disparité intellectuelle et littéraire qui caractérise ce choix de textes et que soulignent les éditeurs eux-mêmes : les *Dialogues sur l'éloquence* ne constituent pas seulement le premier ni le plus long des textes proposés : ils sont aussi le plus riche sur le plan conceptuel comme sur le plan esthétique : s'y fait jour en effet une poétique subtile et personnelle du dialogue, à la fois réaliste, souple et nuancée, où la pensée s'exprime toujours avec une grande clarté. Toutefois, cette relative hétérogénéité entre un texte longuement élaboré (plus de six mois ont été nécessaires à Fleury) et deux textes plus courts, écrits dans une relative urgence, ne nuit nullement à l'unité du recueil, dans la mesure où la pensée de Fleury possède de toute évidence, dès ces premières années, une cohérence qui lui est propre. En outre, le rapprochement de ces textes inégalement achevés permet d'appréhender de manière plus fine la pratique d'écrivain de Fleury, des notes hâtives que sont les *Remarques sur Homère* jusqu'à la subtilité de composition et de rédaction des *Dialogues*.

Ajoutons enfin qu'une bibliographie fournie – pour autant qu'elle puisse l'être concernant un auteur tel que Fleury – ainsi qu'un index des noms propres complètent très utilement l'apparat critique remarquable de cet ouvrage. Contre les « demi-savants », une édition savante d'un auteur savant : pouvait-on rêver meilleure voie d'accès à cette œuvre trop méconnue ?

Anne RÉGENT.