

Corneille's *Andromède* and Opera: Practice Before Theory

by
Alison Calhoun

Il faut pourtant prendre bien garde
que ces representations soient bien faites,
& que les machines jouent à propos; autrement
elles donnent sujet de rire aux spectateurs,
& gâtent entièrement le succès de la pièce.

Père Méneestrier, *Des Ballets anciens et modernes*

Père Méneestrier's reflection on the appropriateness of stage machinery in the above epigraph invokes a theoretical expectation of classical drama in the French seventeenth century, related to notions like "decorum" and "necessity," but ultimately asserting the significance of vraisemblance. "Jouer à propos," debatably a French translation of Aristotle's discussion of possibility, believability, and history in the *Poetics* (1454b), reflects a rule that had two prongs for academics like Méneestrier: on the level of the plot or the story, the proper machine needed to be paired with its subject matter; on a moral level, stage machinery was supposed to be suitable for the spectators, playing to their general beliefs about the past and about acceptable habits and practices.¹ A driving force behind much of the treatises on theater in classical age France was the tension such expressions as "à propos" generated between these two forms of suitability, one the result of the poet's technique, the other its effect on the spectator, and to what degree they both mattered. In fact, we could argue that the challenge of this tension was what proved to fascinate Pierre Corneille's conception of the stage, not just in a theoretical context as we read in his *Examens* and *Trois discours sur le poème dramatique* from 1660, but also, as the following will explore, in a metatheatrical discourse within the work of theater itself.² In *Andromède* (1650), his first machine tragedy, Corneille tested what would later (after 1660) be characterized as his theory of vraisem-

¹ Corneille himself describes this in "Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable et le nécessaire," *Writings on the Theatre* (e.g., p. 35).

² This general view is supported by two other accounts I have encountered. See Lyons, *Kingdom of Disorder: The Theory of Tragedy in Classical France* (West Lafayette, IN: Purdue University Press, 1999), 18; and Harris, *Inventing the Spectator*, p. 78.

blance by exploring the role of the spectator, who the dramatist staged through the allegorical potential of the play's protagonists. The result, as we shall study, was not only an important example of practice before theory, but also a much less "regular"³ conception of *vraisemblance* than what the dramatist theorized years later. This irregularity not only opens up a clearer understanding of Corneille's thoughts on spectator belief, but also suggests that we reconsider his views on music and machines in a much more positive light; a rethinking, thus, of the fundamental part he played in the history of French opera.

Melpomene as Messenger

The commission Corneille received just after the mitigated success of two Italian operas in Paris (Giulio Strozzi's *La Finta pazza* in 1645 and Luigi Rossi's opera *Orfeo* in 1647) was to create a tragedy that integrated music by Dassoucy and the elaborate machines made by the Italian machinist and architect Giacomo Torelli. This was a difficult task because proponents of "regular" tragedy were poised to object to these additions as ornamental, *invraisemblable*, and unfortunately related to the unpopular politics of Mazarin, who the French public thought was emptying the French State's coffers in order pay for Italian productions. Corneille had his work cut out for him, then, when we consider that even a twenty-first-century theatergoer would find the 1650 production of *Andromède* opulent and extravagant. To name just a few of its visual, machine-driven highlights: Vénus descends from the sky on a cloud; Eole appears in the air accompanied by eight other winds; Andromède is flown by two winds (acrobats) to her seaside prison; Persée combats the sea monster while riding a flying Pegasus; Sea nymphs abound; Neptune emerges from the waves on his seahorse-driven conch shell; Junon flies through the sky on her float pulled by peacocks; Mercure appears in the air; and finally Jupiter himself comes down from the sky on his golden throne, accompanied by the reappearance of Neptune and Junon.⁴ As for music, there were probably as many as nine choral pieces, one air, a developed operatic duet,

³ I am taking a cue from John D. Lyons here and referring to regulars and regular tragedy or theater to stay within the seventeenth-century vocabulary for what we now more often call "classical." See Lyons's first chapter, "Regularity: Articulating the Aesthetic" in *Kingdom of Disorder*.

⁴ Today, like readers of the seventeenth century, we are also struck by this spectacle through the designs and engravings of François Chauveau, reprinted in the Christian Delmas edition and also accessible through various online resources.

and maybe other instrumental moments that we cannot be certain about since the full score is not extant.⁵

In terms of public reception, *Andromède* was a huge success, a “valeur sûre,”⁶ and the years following its premiere saw many different stagings in Paris, in the provinces, and abroad, including performances in which Molière played Persée, as well as an operatic interpretation, *Persée*, by Lully and Quinault in 1683.⁷ *Andromède* also enjoyed an important life in print, between programs, the published play, and the seven glorious engravings by François Chauveau, which appeared in an Extraordinaire of the *Gazette* on February 18, 1651. As these publications and as the overwhelmingly positive reception made evident, the public taste for spectacle, for visual marvel and musical accompaniment, risked contradicting the academic interpretation of Aristotle’s stance on theater conventions.⁸ But it is likely, evidenced beginning in Corneille’s provocative prologue, that Corneille anticipated his audience’s reaction, while also developing a metatheatrical response to his prospective detractors.

As soon as the opening prologue to the machine play, the justification of “ornaments” becomes a clear objective, in this case a political one that will set the tone for the remainder of the play. In the prologue, Melpomene sounds Corneille’s message about the changing role of extra-poetic arts in tragic drama, and confirms that they are safely defended and lauded by the Sun, Louis XIV’s cosmic counterpart. In the second verse of the Prologue, she says to the sun:

⁵ Christian Delmas breaks down the likely musical line-up as nine choruses, four Airs, and one “Air dialogué.” (*Andromède*, xxvii-xxviii). Although we know where music was probably sung thanks to didascalie and the poetry, all that survives of the *Andromède* score is the music for one “Air à quatre parties” in which the manuscript only preserved the haute-contre, taille, and basse parts (the missing soprano part is what makes it difficult to know what the dominant melody would have been). The score is in *Airs à quatre parties de Sieur Dassoucy* (Paris: Ballard, 1653). For a detailed study of the music in this machine play, see John S. Powell, “Music and Corneille’s *Andromède*” in *L’Esprit français et la musique en Europe: Emergence, influence et limites d’une doctrine esthétique*, 191-207, ed. By Michelle Biget and Rainer Schmusch (New York: Georg Olms Verlag, 2007).

⁶ See Delmas’ introduction in *Andromède*.

⁷ For a full account of the reception and initial productions of *Andromède*, see the introduction to Christian Delmas’ edition.

⁸ When Aristotle ranks the six essential components of a successful tragedy, melody and spectacle are ranked dead last (Aristotle, *Poetics*, VI).

Mon théâtre, Soleil, mérite bien tes yeux;
 Tu n'en vis jamais en ces lieux
 La pompe plus majestueuse:
 J'ai réuni, pour la faire admirer,
 Tout ce qu'ont de plus beau la France et l'Italie;
 De tous leurs arts mes sœurs l'ont embellie:
 Prête-moi tes rayons pour la mieux éclairer. (16)

The choice of Melpomene, muse of tragedy, refers explicitly to the genre in which Corneille situates his machine play, at least in the initial editions. This is significant, because in using Torelli's sets, *Andromède* might have been categorized in a less "regular" form of theater, a "pièce à machines," similar to the Italian operas, and not a "tragédie" that happens to be "en machines" and "en musique."⁹

Next, Corneille develops the metaphor of the sun as both the light that will illuminate the tragic stage, "Prête-moi tes rayons pour la [la pompe majestueuse] mieux éclairer," and the allegorical representation of the support of the Roi-Soleil, or sovereign favor that might be shown upon Corneille for creating *Andromède*: "Mon théâtre, Soleil, mérite bien tes yeux." Melpomene continues: "Daigne.../Donner un parfait agrément/Et rends cette merveille entière/En lui servant toi-même d'ornement" (16-17). These simple verses provide one clear message: By rhyming "agrément" and "ornement," Corneille emphasized that the ornamental aspects of the play that would follow should be approved of and enjoyed. But Corneille goes one step further when he refers to the sun, a traditional allegory for the sovereign and, in this case, Louis XIV, as the ornament proper ("En lui servant toi-même d'ornement"). This term "ornement" made synonymous with the king is an essential borrowing from Aristotle, who, in the sixth part of the *Poetics*, refers to extra-poetic arts as "ta hédusmata," translated into French as "ornements," "assaisonnements," and in English as "embellishments." The result is a clever rhetorical trick in which the arts of France and Italy, specifically the extra-poetic elements of Corneille's play, are given authority and approval thanks to their intimate association with Louis XIV.

Employing the sovereign to raise awareness about his art, Corneille solidified a tradition of prologue writing (common in composite drama, and perhaps the most developed in early opera) that used a rhetoric of sovereign praise in its opening scene as a kind of safety measure, equating

⁹ As we can see in the epigraph to this essay, the excess of Italian modes were less serious and more likely to provoke laughter and ridicule.

attention to the tragedy with the fealty and devotion subjects owed their king. As a consequence, criticizing the music and the machines by calling them superfluous could be rendered tantamount to treason. This was therefore a perfect opening for a play that would challenge its public to enjoy a tragedy mixed with the machines and music of more modern modes of representation.

But Corneille was not satisfied with simply rendering these ornaments, debatably Italianate, acceptable to his critics. By making his eponymous character an allegory for the French theatergoing public, he proved to have been driven to make *Andromède* contribute not only to the general acceptance of marvelous verisimilitude, but to a more general attitude about *vraisemblance* in which he gives the spectator more credit than Aristotle did to make judgments based on the carefully chosen elements in a well-written play. Indeed, Corneille's *Andromède* should be viewed as a play at the very crux of the history of *vraisemblance*, where the dramatist began to carefully distance himself from his peers' theoretical views, while remaining still attached to many conventions (his insistence upon the tragic genre alone is evidence of his desire to be judged within the context of regular drama). This could be understood as opening the door for the development, only a few years later, of the first French operas, especially because it also puts Corneille at the center of a literary and musical trend that wanted to train the early modern spectator to think with images (imagine)¹⁰ and music in ways that the "regulars" would have rejected as "monstrous."¹¹ The first sign that the play aims to double as a form of audience training is when it opens with a scene about judgment.

The Boast of Cassiopeia

Corneille's first important metatheatrical point after the prologue appears in the first scene of the play, in a dialogue between Cassiope and Persée about judgment. One effect of this discourse on judgment is that it recalls Chapelain's piercing opening to the *Sentiments de l'Académie*

¹⁰ John D. Lyons studied the concept of training the early modern imagination through the novel in these terms in *Before Imagination: Embodied Thought from Montaigne to Rousseau* (Palo Alto: Stanford University Press, 2005).

¹¹ As Joseph Harris explains, "regulars" like Chapelain were even known to argue that music was a helpful aspect for the illusion of a play, but that it was ultimately the challenge of getting an audience to harmonize several forms of representation at once (dialogue, machines, music, dance, and so forth) that posed serious problems to the "impulses" of the spectators (45-47).

Française sur la tragi-comédie du Cid, the Academy's 1637 report that highlighted the alleged weaknesses of Corneille's tragicomedy by that name. This official statement from the recently formed Academy begins with the words: "Ceux qui abandonnent leurs ouvrages au public ne doivent trouver étrange que le public s'en fasse le juge" (Chapelain 280). As for the dramatists' reputations: "Ils la doivent attendre des autres et n'estimer leurs travaux bon ou mauvais selon le jugement qu'ils en verront faire" (Chapelain 280). This form of theater critique, specifically as it attempts to use Aristotle and Horace as authorities for a rather recent, seventeenth-century view of rules for the dramatic arts, enraged Corneille enough to write, in 1660, a critique of his own in the *Trois Discours sur le poème dramatique*. For example, in the first *Discours* titled "Discours de l'utilité des parties du poème dramatique," Corneille exposes the cryptic and incomplete nature of ancient texts ("Aristote et Horace après lui en ont écrit assez obscurément") (*Writings on the Theatre* 3) and the therefore highly debatable evidence his contemporary critics are using to form their doctrine, specifically to form a rule of verisimilitude in tragedy. As Corneille argues, Aristotle's use of *vraisemblance* was actually quite vague and broad (*Writings on the Theatre* 1-2). But Corneille's opening scene might also be read as a practical manual for the viewer, its perspective on judgment meant to override the overly conventional guide that academicians like Chapelain promoted.

The judgment we hear about at the opening of the play is specific: Corneille's poetry emphasizes judging based on what one sees or witnesses:

CASSIOPE

Généreux inconnu qui chez tous les monarques
 Portez de vos vertus les éclatantes marques,
 Et dont l'aspect suffit à convaincre nos yeux
 Que vous sortez du sang, ou des Rois, ou des Dieux [...]
 (24)

Cassiope addresses the matter of Persée's identity by claiming that the sight of him is convincing proof of Persée's valor as the son of a god. But we might also argue that her verses, in a metatheatrical sense, introduce Corneille's views on verisimilitude, specifically as they relate to the use of machines and music. Four keywords point to this metatheatricality, other than the significance in and of itself of being the first lines of Act 1: "éclatantes," "sortez," and the rhyme between "yeux" and "Dieux." As a continuation of Melpomene's message about the royal status of ornaments in the prologue, Cassiope's first four lines reinforce the link between

royalty, godliness, and stunning sights and sounds. In terms of sounds, the choice of “*éclatantes*” brings out the possible inclusion of music into the discourse. As for the machines, the assembling of the words “*yeux*,” “*sortez*” and “*Dieux*” could serve to foreshadow Corneille’s abundant use of the *deus ex machina*. The point of these lines was not only a conventional way of introducing the back story to Ovid’s myth, therefore, but also a brief theoretical sketch on how the audience would need to use their eyes to make judgments about the visual content to come.

After the verdict of Persée’s identity, the judgment to be passed is on Cassiope herself, again a judgment that stems from sight:

Puisque vous avez vu le sujet de ce crime
 Que chaque mois expie une telle victime,
 Cependant qu’en ce lieu nous attendrons le Roi,
 Soyez-y juste juge entre les Dieux et moi.
 Jugez de mon forfait, jugez de leur colère,
 Jugez s’ils ont eu droit d’en punir une mère,
 S’ils ont dû faire agir leur haine au même instant. (24)

Once we have seen the object in question, she explains, it is possible to judge it, which she conveys with the anaphor “*jugez*” as well as the repetition of semantically related terms such as “*criminel*,” “*victime*,” and the etymological figure “*juste juge*.” She is asking Persée to use his imagination, in the sense of thinking with images (“*puisque vous avez vu le sujet*”), to make his judgment about her transgressions. This part of the myth, which Corneille chooses to have the queen recount to Persée in retrospect, is known as the “Boast of Cassiopeia”: the moment when, vainly comparing her beauty to that of the Sea Nymphs, Cassiope’s daughter and the entire town are punished by the god Neptune. In Corneille’s version, however, the boast is not of Cassiope’s own beauty, but the attractiveness of her daughter, Andromède. As Persée says to Cassiope: “[Neptune] voyait mieux que vous que vous aviez raison./Il venge, et c’est de là que votre mal procède,/L’injustice rendue aux beautés d’Andromède” (29). Her judgment, we learn, is not punished because she is wrong, but more ironically, because Neptune, upon inspecting Andromède for himself, concludes she is right. It is in this sense that the Boast of Cassiopeia, in Corneille’s version, resembles, on a metatheatrical level, Corneille’s own troubles during the judgment of *Le Cid*, a plot also based on truth (historical), but judged *invraisemblable* for the regular tragic stage. Following this parallel between Cassiope and Corneille, Cassiope’s well-known “crime” was about *vraisemblance* or the appropriateness of the truth about her daughter, who was possibly but not believably (factually true but not

vraisemblant) as beautiful as the Naiades, not suited, not “à propos” as a mere mortal, to exceed divine beauty.

The judgment at the opening of Act 1 is not only on the level of Ovid's myth, therefore, but also a metatheatrical discourse about Corneille's own struggle with the limitations of overly rigorous “regulars.” Cassiope's speech highlights former errors as a well-known “crime” (her boast) relating herself and her daughter as victims, to Corneille and his work, particularly *Le Cid*. As for Neptune's punishment, if we continue our metatheatrical reading, then judging the Boast of Cassiopeia, which, in Corneille's version, is a boast about the beauty of Andromède, is the equivalent of judging Corneille's tragedy of that same name. This parallel is further supported by the fact that this would not be the first time Corneille referred to the “beauté” of his own verse as the vain praise of a metaphorical child.¹² Rooted in the power of double enunciation, therefore, the Ethiopian queen becomes a doubling of the dramatist, who has also been judged harshly in the past for promoting his work.

What was at stake in this first scene was *Andromède*'s reception: academicians were meant to be roused by the subtle comparison between Cassiope's boast and Corneille's *Le Cid* as a reminder that regularity might be more of a modern ideal than an ancient rule. As for the spectator, he or she had the choice between judging Corneille based on his past transgressions (i.e., lack of verisimilitude in *Le Cid*) or on his new innovations (i.e., what the spectator is currently seeing and hearing). If the audience followed the cues first in the prologue and then given by Cassiope in the first scene, both justifying the elevated status of “ornaments” (machines and music), both suggesting that the eyes be the judge, their decision was weighted from the start in favor of the marvelous spectacle to come. As he will later do in his *Discours*, Corneille next turns to strategies that invite the spectator to make up his or her own mind about *vraisemblance*.

Andromède as Spectator

As early as Ronsard, the unjustly victimized Andromeda became a popular (especially iconographic) symbol of the French kingdom in need of rescue from a metaphorical monster in times of war and religious persecution (the myth's sea monster was often the metaphor for Protestantism, for example) (Williams 79–84). The rescue of Andromeda

¹² See, for example, his “Excuse à Ariste.”

generated a commonplace comparison between successful monarchs and Perseus: the just sovereign as “nouveau Persée” or “Persée françois” saved his innocent kingdom from harm. But Corneille’s Persée is different thanks to some small changes to Ovid’s demigod, which in turn reorients the victimization of Andromède.¹³ In Corneille’s version, Andromède continues to allegorize the French public, but she trades her passivity and blind allegiance, as I shall argue, for agency, autonomy, and judgment. It is particularly helpful to consider these changes in light of a possible metatheatricality, specifically Corneille’s thoughts on the important role the spectator played in judging matters of theatrical belief.

In Ovid’s fourth book, Perseus saves Andromeda in exchange for her hand in marriage and after the rescue, “claims Andromeda as the prize of his great deed, seeking no further dowry” (IV.759-762). Corneille’s Persée, on the other hand, is not only willing to save Andromède without the guarantee of marriage, but also wants to let her decide for herself if she wants to marry him, or go back to her fiancé Phinée. After he rescues Andromède from the monster, Persée wonders if she could love him the way she did Phinée, to which Andromède responds that her heart follows her father’s orders “aveuglément.” In seventeenth-century terms, we could say she was not using her imagination, since she closes her eyes and attempts to make the decision without images.

Persée counters that he would rather she choose for herself. As the hero says to her, “[although your parents] vous donnent à moi, je vous rends à vous-même” (90). Read with the well established visual history in mind, taking Andromède as an allegory of the French public, Persée encourages both the eponymous heroine and the spectator to decide independently (instead of obeying blindly), an ideological addition to the fable that lends itself quite well to what Corneille was attempting to accomplish with his audience and their taste for the theater. Furthermore, this ‘being given back to oneself’ stands out because it marks the difference between Corneille’s version and his ancient source. The argument for audience autonomy is one Corneille makes in his theoretical work ten years later in tackling the issue of catharsis, when he claims that audience members

¹³ See Gethner on how her “realistic” reaction to her imminent death defies the tragic hierarchy of values “in which self-preservation is never given high priority” (55). This self-preservation is the same inglorious quality that renders Phinée, who chooses not to sacrifice his safety for the sake of his endangered betrothed, unworthy of Andromède’s love. See Gethner (60). Gethner ultimately argues that the etymological sense of “générosité” as “genus” or “race” is at the heart of Corneille’s recasting of the tragic hero in his machine plays as one whose birth dictates their merit, or heroism as preordained.

should decide for themselves if their hearts are touched by moments of pity and fear (*Writings on Theatre* 32).¹⁴ He also hints at this sort of re-imagining in the key passage about *vraisemblance* in the *Discours*, where he suggests that what is possible or impossible (for which Aristotle gives no examples) is a function of the public's cognitive flexibility, that "il y a des choses impossibles en elle-même qui paraissent aisément possible, et par conséquent croyables, quand on les envisage d'une autre manière." (*Writings on Theatre* 58). In this sense, just as Persée ignores the custom of collecting his bride as reward and instead asks her to think about who she wants to marry, Corneille-as-New-Persée refuses to conform to conventions to please the regulars, and instead mobilizes a discourse about the spectator's mind, which can be coaxed by a well-crafted play to suspend certain aspects of disbelief (can be made to 'envision the impossible as possible'). Both Persée and Corneille are perhaps overly confident that their audience will make the right choice.

Challenging his critics, but also encouraging his other viewers, Corneille's exchange between Andromède and Persée reminds the spectator that following blindly is a tyrannical way of thinking about love, but perhaps also a dangerously limited (and unimaginative) way of experiencing the possibilities of the tragic stage. To give more weight to these possibilities without completely divorcing himself from the ancients, however, Corneille uses Cassiope throughout the play as a figure that orchestrates and directs the more spectacular and musical moments. He proves that he can operate within many of the ancient modes of tragedy in addition to using new stage technology and music, what he later refers to as working with goals of "ordre" and "éclat" (*Writings on Theatre*, 144).

Cassiope as *Chorégos*

"Cassiope" is the very first word we read after letters and titles in the 1650 and 1651 editions. She is also the first one to speak after the Prologue. This is no coincidence since, as we have already seen, Cassiope delivers Corneille's message about judgment in the opening scene to the play. But beyond the play's first scene, Cassiope continues to be the voice of Corneille's theoretical thoughts about the abundant presence of spectacular and musical elements on stage. She is a perfect blend of radical modernism and rigorous "regularity" in that she promotes Corneille's more adaptable theory of verisimilitude, but she does so by playing the role of the ancient Greek theater's *chorégos*, coordinating the machines

¹⁴ On this point, see also Harris, *Inventing the Spectator*, 77.

and the singers (see *Térence justifié*, 209-211).¹⁵ For example, just before the descent of Vénus in the second scene of Act I, Cassiope commands the Ethiopian people (represented by the *Choeur de Peuple*) to listen: “Ecoutez.” This is of course to ready them for the arrival of the goddess. Next, she tells the people to sing the goddess’s praises, effectively serving as a choral director: “Peuple, faites des vœux, tandis qu’elle descend” (36). Cassiope’s directions to the choir are verisimilar, since it is conceivable that a queen might speak to her people in times of prosperity or hardship. Furthermore, when she asks the people to sing, the ceremonial aspect of celebrating the presence of a god takes the spectator into the realm of what might be mythologically plausible. But I would argue that it is in the regularity Corneille establishes between Cassiope’s intervention, the singing, and the *deus ex machina*, that the dramatist provides a form of audience training in which the three become related and acceptable (à propos). In Act 5, Cassiope again calls upon the people to sing during the flight of the messenger god Mercure: “Redoublons donc nos vœux, redoublons nos ferveurs, / Pour mériter du ciel ces nouvelles faveurs” (127). At this point, the audience would already be prepared to equate the singing of the chorus with the descent or ascent of a godly presence. Moreover, as we will consider in more detail below, and as Corneille himself admits in his *Argument* and *Discours*,¹⁶ the singing of the chorus would happily cover up a good portion of the grinding machines used to make these marvelous moments possible. In this way, Corneille prepared his audience for the potential weakness of the flying machine, minimizing the “shock” of the spectacular entrances and exits. His real innovation is that he was using an ancient technique to attenuate and even promote the new (some might argue renewed from the Greeks) technologies and musicality of the Italians. Cassiope’s role in the first act, doubling the role Corneille played in the face of his critics, is to render the music and the singing verisimilar. The reason this is significant is that Corneille’s theoretical explanation for his use of music and machines in the *Argument* and in the *Discours* does

¹⁵ For a current definition of this term, see: “Director/directing,” *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, < <http://www.oxford-theatreandperformance.com> > [Accessed April 20, 2012]: “In earlier ages in the West theatrical production was generally in the hands of the playwright or the actors. The ancient Greek dramatists taught or coached the actors in their texts, while the training and costuming of the chorus were nominally in the hands of the *chorégus* [sic], the wealthy citizen who, out of civic duty, financed the performance.” My thanks go to Corinne Noirot for helping me realize the link between Cassiope and the *chorégos*.

¹⁶ Corneille, *Andromède*, 11 and Corneille, *Writings on the Theatre*, 19-20.

not reflect the extent of his practice in the play. Whereas the treatises will downplay and even criticize the use of these spectacular and musical elements, the play incorporates them both abundantly and rigorously.

Anytime a machine is lowering or lifting a flying god or goddess, the chorus is either instructed to sing, or the spectator is carefully forewarned. The same goes for when the motion of the machine is completed, and the god or goddess is in place for their lines. For example, when Vénus is ready to speak, Cassiope tells the people to be silent and to prepare themselves for Vénus' speech:

CASSIOPE

Silence, et préparez vos cœurs à l'allégresse.
Elle a reçu nos vœux, et les daigne exaucer;
Ecoutez-en l'effet qu'elle va prononcer. (I, iii, 37-38)

Addressing the people, but also thereby simultaneously, in a double enunciation, arousing the attention of the spectator-reader, Cassiope-as-*chorégos* is Corneille's ingenious way of combining an ancient tool with modern esthetics, just as we see when Vénus rises back to the heavens:

CASSIOPE

Suivons-la dans le ciel par nos remerciements;
Et d'une voix commune adorant sa puissance,
Montrons à ses faveurs notre reconnaissance. (I, iii. 39)

Here Corneille successfully anchors the spectacular presence of machines and gods in the stabilizing presence of Cassiope. Her role averts excessive *invraisemblance* by maintaining unity and decorum. Most importantly, she forms a foundation for how to introduce more and more scenes of great singing into a tragedy, promoting a movement toward a more operatic French stage.

Corneille and Opera

In his *Argument* and, in 1660, in his *Examen d'Andromède* and *Trois discours sur le poème dramatique*, Corneille claims that he used choral singing simply to please the ears of his spectators while their eyes were occupied by the machines: "je n'ai employée [la musique] qu'à satisfaire les oreilles des spectateurs, tandis que leurs yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter une machine" (11). We have seen this to be factually true: in scenes with machines, even the elaborate battle scene in Act 3, the Chorus of the People "chante cependant que Persée combat le Mon-

stre” (79). But if we look at Torelli’s set design, engraved by Chauveau, for Act 3 of *Andromède*,¹⁷ we notice that there was a lot more at stake than the simple ascending and lowering of a god or goddess. The battle between Persée and the Monster is a scene that included a flying machine for Persée and his flying horse, a wave machine for the sea’s troubled waters, a monster machine for Persée’s opponent, and more flying machines for the winds that transport *Andromède*. As for his claim about music, which he says he only used during these moments of machinery, we also know that at least once in the play, in Act 2, a serenade is sung both offstage (by Phinée’s page) and onstage (in response, by *Andromède*’s confidante) in a lyrical mode, expressing the feelings of the two lovers. With an understanding now of the threat this amount of spectacle and music posed to the regularity of Corneille’s work, to the “regulars” of the Academy, Corneille’s *Andromède* should be analyzed as a crucial moment in the history of his own struggle with what we now term “classicism,” especially as classicism related to the issue of *vraisemblance* and its relationship to the genre of sung tragedy.

Music was at once a practical solution to the improbability and distraction that would be caused by such a great number of machines moving all at once. But in establishing moments when singing was not essential but complementary to the plot, and in effect piling on machines in moments like the great battle scene, Corneille was opening up an opportunity for more singing and more technology to dawn the tragic stage in years to come, not just “regularizing” the machines as Hélène Visentin has argued, but legitimizing and promoting the music as well.¹⁸ In this light, I would argue that we learn more about Corneille’s role in the history of French opera from Cornelian practice, that is to say the facts and realities of the production, than we do from his theory, which downplays his use of both machines and music, and consistently paints the picture of a dramatist who scorned these new modes.

For a theorist who all but spits on what we would now call operatic esthetics, in his *Andromède*, Corneille in practice was paradoxically favorable to the choruses, duets, airs, and machines. Perry Gethner’s argument that the heroic values in *Andromède* represent a transition to a lyrical

¹⁷ The image is printed in Delmas’ critical edition from which I am citing, just before Act III facing p. 69.

¹⁸ Powell agrees that the music may have played a much more important role than we are led to believe based on the documents surviving today. In Act 2 there is even a scene in which Corneille introduces music for its own sake. See Powell (202-203).

heroism is an essential starting place for what I have tried to argue here:¹⁹ that ten years before the *Discours* and twelve years after the *Querelle du Cid*, the poetry of *Andromède* can be read metatheatrically as a response both to the critique of verisimilitude Corneille endured during the 1630s and as a foreshadowing of the theory of going beyond verisimilitude that he will more modestly and carefully propound in his theoretical work of 1660.²⁰ As a happy by-product for Philippe Quinault and Jean-Baptiste Lully, a close reading of Corneille's machine play reveals it was a laboratory for lyrical tragedy that proved that in practice, so-called "classical" esthetics could not be reduced to the limited regularity formulated by dramatic theorists.

Conclusion

Around the middle of the seventeenth century, when France began to see more and more fantastical feats materialize on stage, especially thanks to Cardinal Mazarin's importation of Italian architects and artists, the audience and critics were moderately delighted. Mythological subjects, despite their unrealistic nature, were accepted as a verisimilar source for tragic poets since Aristotle, though "regular" tragedy was supposed to place the most unlikely, surprising, or violent parts of the myth offstage, recounted instead in a *récit*. Ignoring this convention, opera displayed most of the action, violent, divine, or otherwise, on stage, albeit by following a strict adherence to the internal logic of its marvelous and mythological worlds. By the time Corneille theorized the marvelous elements of mythology in the *Discours*, myths were part of popular culture, and could well have been understood as part of the "vraisemblance merveilleuse" (Kintzler 142-143).²¹ Before that, as we have seen, Corneille's *Andromède* served as a practical experiment for this new and acceptable translation of verisimilitude. As a musical machine tragedy, it had the advantage of be-

¹⁹ Perry Gethner began this line of argument by suggesting *Andromède*'s lyricism (in its unabashed expression of interior emotions), its rethinking of the tragic hero to include a new definition of "générosité" (as pre-ordained and not self-generated), and its abundance of divine intervention, all pointed to an aspect of Corneille's genius that suggest he was moving in the direction of "operatic discourse." (64-65).

²⁰ As Joseph Harris argues, the theoretical works, "can certainly be read as an attempt to work through [Corneille's] early clash with authority—not only by proving his "regular" credentials to his critics, but also by wrestling their position of authority from them" (77).

²¹ While understanding the stage's relationship to the "true" or the "real" is a critical part of Kintzler's discussion, her argument does not account for the importance of the spectator, as John D. Lyons explains in detail in *Kingdom of Disorder*, 39-41.

ing both a challenge to so-called “regular” tragedy and a French response to Italian opera, just recently introduced to the French stage. While many scholars have explored the significance of this play in the history of theater,²² most have tended to concentrate on Corneille’s later, theoretical critique of his work in the *Examens* and the *Discours*. The main problem with this perspective is that in those works, Corneille often projects an image of himself as more “regular” than he proves to have been in practice, whereas already in his *Andromède* of 1650, Corneille laid the groundwork for a theory of verisimilitude meant to compliment an evolved theatrical practice filled with new machines and even music, often but not always balancing innovation with strategies based on ancient authority. In this way, he may not have written the first French opera, but he proved how elements we would now call “operatic” could be both believable (thanks to a new spectator) and related to ancient Greece and therefore classicist France, certainly paving the way for the first French operas nine years later.

Indiana University, Bloomington

²² See, in alphabetical order, Bolduc, Delmas in Corneille *Andromède*, Ecorcheville, Gethner, Gros, Guarino, Kintzler, Launay, and Powell. While several of these scholars mention *Andromède* as a transitional work before French opera, they use the theoretical work to justify their claims, especially the claim that Corneille hated music. As I show in this article, I think the work of *Andromède* itself paints a slightly different picture driven by the tension of the rules of verisimilitude, but perhaps also revealing a high tolerance for music and spectacular machines.

Bibliography

- Airs à quatre parties de Sieur Dassoucy*. Paris: Ballard, 1653.
- Abbé d'Aubignac, François Hédelin. *Terence justifié*. Paris: Guillaume de Luynes, 1656.
- . *La Pratique du théâtre*. Paris: Denys Thierry, 1669.
- Bjurström, Per. *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1961.
- Bolduc, Benoît. *Andromède au rocher. Fortune théâtrale d'une image en France et en Italie. (1587-1712)*. Florence: Olschki, 2002.
- Chapelain, Jean. *Opuscules critiques*. Ed. Alfred C. Hunter. Genève: Droz, 2007.
- Corneille, Pierre. *Andromède*. Ed. Christian Delmas. Paris: Librairie Marcel Didier, 1974.
- . *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1980-87.
- . *Writings on the Theatre*. Ed. H. T. Barnwell. Oxford: Basil Blackwell, 1965.
- Ecorcheville, Jules. *Corneille et la musique*. Paris: Impressions artistiques L. Marcel Fortin et Cie, 1906.
- Gethner, Perry. "Andromède: From Tragic to Operatic Discourse," *Papers on Seventeenth Century French Literature* 12 (1979): 53-65.
- Gros, Etienne. "Les origines de la tragédie lyrique et la place des tragédies en machines dans l'évolution du théâtre vers l'opéra," *Revue d'histoire littéraire de France* 35 (1928): 161-193.
- Guarino, Raimondo. *La tragedia e le macchine: Andromède di Corneille e Torelli*. Rome: Bulzoni, 1982.
- Harris, Joseph. *Inventing the Spectator: Subjectivity and the Theatrical Experience in Early Modern France*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Kintzler, Catherine. *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Paris: Minerva, 1991.
- Launay, Denise. "Les deux versions musicales d'Andromède: une étape dans l'histoire du théâtre dans ses rapports avec la musique" in *Pierre*

- Corneille: Actes du Colloque*, 413–441. Ed. Alain Niderst. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- Lyons, John D. *Before Imagination: Embodied Thought from Montaigne to Rousseau*. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2005.
- . *Kingdom of Disorder: The Theory of Tragedy in Classical France*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 1999.
- Ménestrier, Claude-François. *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Geneva: Minkoff, 1972.
- La Mesnardière. *La Poétique*. Paris: Antoine de Sommaville, 1640.
- Ovid. *The Metamorphoses*. Trans. by Frank Justus Miller. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.
- Powell, John S. “Music and Corneille’s *Andromède*” in *L’Esprit français et la musique en Europe: Emergence, influence et limites d’une doctrine esthétique*, 191-207. Ed. Michelle Biget and Rainer Schmusch. New York: Georg Olms Verlag, 2007.
- Rapin, René. *Reflexions sur la poétique d’Aristote*. Paris: Claude Barbin, 1675.
- Visentin, Hélène. “La Tragédie à machines ou l’art d’un théâtre bien ajusté” in *Mythe et Histoire dans le Théâtre Classique. Hommage à Christian Delmas*, 417-429, ed. Fanny Nepote-Desmarres and Jean-Philippe Groserpin. Paris: Honoré Champion, 2002.
- Williams, We. *Monsters and their Meanings in Early Modern Culture; Mighty Magic*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

La ruse du nom, machination rhétorique dans *Amphitryon* de Molière

par
Nathalie Freidel

Introduction

Amphitryon est une pièce que l'on n'a pas prise au sérieux, ce qui dans un sens est la moindre des choses pour une comédie, mais ne rend pas justice à une machine aux rouages subtilement huilés qui, sans égaler le degré de sophistication du *Tartuffe* poursuit à bien des égards dans sa lancée. Antony McKenna s'insurge contre une tradition qui l'a considérée comme « un simple divertissement pour le repos des guerriers de Louis XIV » (McKenna 136). René Pommier dénonce les commentateurs qui sont allés jusqu'à en faire « une pièce-flagornerie », une manœuvre de courtisan flatant les bas instincts du souverain¹. Il démontre aussi qu'en se focalisant sur la question de la clef (l'aventure de Jupiter et d'Alcmène serait, selon la thèse de Georges Couton adoptée par de nombreux critiques, une allusion à la liaison de Louis XIV et de Mme de Montespan²), la critique s'est enfermée dans un débat peu éclairant sur le plan littéraire qui a eu pour effet d'affadir et de désamorcer le dispositif d'*Amphitryon*. Pour tenter de le restituer, il faut revenir aux circonstances dans lesquelles la pièce fut écrite : en choisissant comme personnage éponyme la victime d'une vile, quoique divine, imposture, Molière, loin de baisser les armes après la seconde interdiction de *Tartuffe*, poursuit le combat sous le voile du sujet mythologique et traduit en langage scénique l'argumentation développée dans la *Lettre sur l'Imposteur*³. La source antique et sa reprise heureuse

¹ René Pommier cite Daniel Mornet, « qui n'a pas craint d'écrire qu'*Amphitryon* était une "pièce-flagornerie, ou, si l'on songe à toutes les flagorneries du temps, une pièce de courtisan" (*Molière*, [Paris: Boivin, 1943], 145–146) ». La thèse de la pièce de courtisan a d'abord été avancée par Roederer, suivi par des critiques comme Jacques Truchet, René Jasinski, Antoine Adam, Georges Couton.

² « Le dossier rassemblé par George Couton prouve bien que Molière devait savoir que Louis XIV s'intéressait à Mme de Montespan et que, connaissant la cour, il devait savoir aussi qu'il pouvait faire allusion à cette intrigue sans créer de scandale. Mais il ne suffit pas de prouver qu'il pouvait le faire pour prouver qu'il l'a effectivement fait » (Pommier 214).

³ La *Lettre sur la comédie de l'imposteur* paraît, sans nom d'auteur, sans lieu et sans nom d'imprimeur, quelques jours après l'interdiction, par les autorités civiles et religieuses, de la *Comédie de l'imposteur*, représentée le 4 août 1667. Ce texte, longtemps considéré comme une riposte de Molière, a été attribué par Robert Mc Bride à La Mothe Le Vayer

FREIDEL

par Rotrou en 1636⁴, l'adoption de la fable par la culture galante⁵, servent alors de garants à la reprise d'un thème controversé. Le cadre mythologique d'*Amphitryon*, pièce à grand spectacle où le luxe et la pompe des machines enveloppent élégamment le scabreux du sujet et le scandale nocturne de l'adultère divin, offre en effet peu de prises à la censure religieuse.

La question de l'imposture surgit pourtant dès la scène d'exposition à travers la confrontation de Sosie, le valet poltron d'*Amphitryon*, qui voudrait se faire passer aux yeux d'Alcmène pour un brave guerrier, et de Mercure, qui usurpe l'identité de Sosie en sa présence. Dans le face à face où chacun accuse l'autre de mensonge et d'imposture se dessine en filigrane la théâtralisation de la querelle qui oppose au même moment Molière à ses détracteurs à propos du *Tartuffe*⁶. Mais le débat Mercure / Sosie fait éclater la différence essentielle entre les adversaires de la querelle. Comme l'indique l'occurrence exemplaire de théâtre dans le théâtre, lorsque Sosie joue par anticipation la scène, qui n'aura pas lieu, de son ambassade auprès d'Alcmène figurée par une lanterne (I, 1), la simulation du fanfaron est d'ordre histrionique, somme toute inoffensive, alors que la manipulation de Mercure est une manœuvre de pouvoir. Le même déséquilibre s'applique entre Molière, accusé d'hypocrisie, et le groupe organisé des dévots, visé dans *Tartuffe*, en qui le public a reconnu la puissante Compagnie du Saint Sacrement.

(La Mothe Le Vayer, *Lettre sur la comédie de l'imposteur*, éd. Robert Mc Bride, Université de Durham, Durham Modern Language Series, 1994). Jean-Pierre Cavaillé émet quant à lui l'hypothèse d'une œuvre collective, issue des milieux libertins fréquentés par Molière et auquel le dramaturge aurait lui-même donné la main (« Hypocrisie et imposture dans la querelle du *Tartuffe* [...] » *Les Dossiers Grihl*, 20. <http://dossiersgrihl.revues.org/292>).

⁴ Le projet « Molière 21 » donne une idée claire de l'utilisation des sources par Molière : d'une part de la traduction de l'*Amphitruo* de Plaute par Marolles, d'autre part de la comédie *Les Sosies*, de Rotrou (<http://www.moliere.paris-sorbonne.fr/>).

⁵ En 1653, la *Comédie muette d'Amphitryon* devenait la sixième Entrée de la quatrième Veille du *Grand Ballet Royal de la Nuit* dansé par le jeune Louis XIV dans la salle du Petit-Bourbon (libretto imprimé par Ballard).

⁶ « Les adversaires déchaînés contre la pièce proclament bien sûr l'authenticité de leur dévotion et de leur moralité. Or comme précisément les accusations sont d'emblée récusées, elles ne peuvent être que des accusations réciproques de simulation et de dissimulation, de falsification et d'occultation : Molière est accusé par ses ennemis de diffuser dans sa pièce une doctrine libertine dissimulée, et réciproquement, Molière accuse ses détracteurs, dès le Premier Placet, d'être des *tartuffes* » (J.-P. Cavaillé, « Hypocrisie et imposture dans la querelle du *Tartuffe* [...] », *op. cit.*, 5)

Amphitryon paraît donc la réponse apportée par la comédie à la grave question de la ruse et de l'imposture. Mais au lieu que l'intérêt se porte sur un personnage central, comme c'est souvent le cas chez Molière, toute l'attention se concentre sur le discours et ses pièges, le raisonnement et ses chimères. Le débat liminaire entre Mercure et Sosie est sur ce point exemplaire d'une dramaturgie du paradoxe, dont James F. Gaines a exposé les ressorts et les enjeux dans une étude lumineuse⁷. Jean de Guardia nous livre quant à lui une clef rhétorique décisive de la pièce lorsqu'il remarque que Molière, tout en suivant de très près ses prédécesseurs, isole un élément et un seul, « un concept spectaculaire » aux ressources comiques infinies : le débat étonnant, absurde, absolument impossible (Guardia 63). Ainsi, le ridicule, dans *Amphitryon*, procède non pas de la peinture des mœurs ou des caractères mais d'une situation rhétorique artificielle et arbitraire.

La lecture que nous proposons s'inscrit dans une perspective rhétorique qui permettra, dans un premier temps d'observer, dans la confrontation en miroir du valet et du dieu, l'un ayant pris la forme de l'autre, la mise en place d'une dramaturgie du double particulièrement élaborée. La ruse de Mercure constitue en effet un coup de force qui nous situe d'emblée au cœur de la problématique théâtrale et des questions de représentation. Nous verrons ensuite comment, à travers la performance oratoire du philosophe amateur et du sophiste, le débat se focalise autour d'une aporie rhétorique que sous-tendent des enjeux philosophiques. En dernière analyse, le principe du débat contradictoire peut être compris comme la ruse adoptée par Molière pour démonter les ressorts et les pièges de l'imposture, pour déjouer les ressources manœuvrières du mensonge.

I. La logique du double : dédoublement, duplicité et duplication

Une ruse en trompe-l'œil

Un réflexe fréquent, chez les spectateurs d'*Amphitryon*, consiste à déplorer le sort pitoyable du « malheureux Sosie », trompé, violenté, annihilé dès le lever de rideau par l'odieuse mystification du dieu malin. Le face à face inégal, classique de la farce, appelle d'emblée l'injure et les coups de bâtons. Mais, et c'est ce qui permet d'en rire, Sosie ne mérite-t-il pas ce qui lui arrive ? Le dialogue ne nous révèle-t-il pas que nous avons affaire,

⁷ James F. Gaines, *Molière and Paradox. Skepticism and Theater in the Early Modern Age* (Tübingen: Biblio 17, 2010).

FREIDEL

non pas à la victime innocente d'une justice arbitraire, mais à un drôle dont la conscience est chargée et que l'interrogatoire musclé du dieu fait passer aux aveux. Sosie, qui s'apprêtait, au moyen d'un grand récit héroïque, à faire son Rodrigue auprès d'Alcmène :

Ils n'ont pu résister, Madame, à notre effort :
 Nous les avons taillés en pièces,
 Mis Ptérélas leur chef à mort
 Pris Télébe d'assaut, et déjà dans le port,
 Tout retentit de nos prouesses. (*Amphitryon* 228–232)

... se reconnaît menteur, voleur et déserteur. L'imposture du Fierabras est en effet déjouée par Mercure qui, en maniant habilement l'intimidation et la surprise, obtient des aveux complets et signe une déposition en bonne et due forme :

D'un jambon [...] Que j'allais déterrer
 Je coupai bravement deux tranches succulentes,
 Dont je sus fort bien me bourrer ;
 En joignant à cela d'un vin que l'on ménage,
 Et dont, avant le goût, les yeux se contentaient,
 Je pris un peu de courage
 Pour nos gens qui se battaient » (*Amphitryon* 498–504).

Punir un coquin de sa poltronnerie et de sa glotonnerie n'est assurément pas indigne d'un dieu mais, et c'est là que tout dérape, Mercure, qui pourrait se contenter d'employer la force, décide, sous un prétexte plutôt mince – « et je vais avec lui m'égayer comme il faut » (280) – d'y ajouter la ruse. Ici surgit une question épineuse : si « les ruses de l'intelligence », selon Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, sont bien conformes à « la *mêtis* des Grecs », l'idée, dans la société du XVII^e siècle, d'une divinité « full of tricks » s'abaissant à jouer des tours à une humanité désemparée, semble difficilement acceptable. Lorsque Descartes en fait la proposition, au seuil des *Méditations métaphysiques*, c'est évidemment à titre d'hypothèse de travail, d'outil épistémologique⁸. Et imputer la chose à la malignité bien connue de Mercure dont la tradition a fait « le dieu des larrons, impos-

⁸ « Mais il y a un je-ne-sais quel trompeur très puissant et très rusé, qui emploie toute son industrie à me tromper toujours. Il n'y a donc point de doute que je suis, s'il me trompe ; et qu'il me trompe tant qu'il voudra, il ne saurait jamais faire que je ne sois rien, tant que je penserai être quelque chose » (Descartes, *Méditations métaphysiques*, Méditation Seconde).

teurs, et de toutes les fraudes »⁹, c'est oublier que l'idée de la ruse du nom est moins le produit de la malignité de Mercure que de la lubricité de Jupiter. Tout spectateur, bien informé de l'histoire, est parfaitement conscient qu'au moment où Mercure « s'égaye » avec Sosie au moyen de sa drôle d'idée, Jupiter la met en application, « dans la possession des plaisirs les plus doux » (Prologue 65), avec Alcmène. Admettons donc que la ruse du dieu subalterne soit en trompe-l'œil afin de camoufler la conduite scandaleuse du souverain des dieux. Il y a, suggère le dramaturge, des nuances de l'imposture dont le degré de gravité est inversement proportionnel au rang de ceux qui la commettent : la fanfaronnerie de Sosie paraîtra bénigne à côté de l'embuscade malveillante de Mercure, lui-même écolier du crime face à Jupiter, champion hors-catégorie de la métamorphose crapuleuse.

Dédoublements

Revenons au stratagème de Mercure : « et je vais m'égayer avec lui comme il faut, / En lui volant son nom, avec sa ressemblance ». L'imposture est double : d'une part, Mercure prend la place du valet d'Amphitryon, d'autre part, en empruntant à Jupiter son « bel artifice », il joue le personnage du dieu régnant, se fait l'imitateur de ses « tours ingénieux ». La manœuvre est certes motivée par la personnalité de celui qui s'est plaint dès le prologue d'être traité « comme un messenger de village ». Mais il faut surtout y voir le moyen de faire coïncider dans la pièce l'invention des sosies avec le mécanisme des doubles¹⁰ : Mercure, sosie de Sosie, est aussi le double de Jupiter ; Amphitryon, qui a pour sosie Jupiter, est aussi le double de Sosie. Le parallélisme des maîtres et des serviteurs forme un chiasme avec la duplication des sosies. Dans ce double dédoublement réside tout le sel et l'ingéniosité de la scène liminaire où le méchant tour que Mercure joue à Sosie est la version euphémisée de l'embuscade traîtresse de Jupiter. Nous sommes d'emblée dans un schéma qui est moins celui de la répétition et de la duplication, selon l'analyse de Guardia, que de la mise en abîme : on nous donne à voir une autre scène dans la scène – scène primitive, invisible, sidérante. Un rapport d'analogie s'installe entre les deux ruses divines qui ont pour particularité d'être des ruses paradoxales. Jupiter séduit Alcmène en se faisant passer pour son

⁹ Jean Baudouin, ed. *Mythologie ou explication des Fables*, (Paris: Pierre Chevalier, 1627).

¹⁰ Ce mécanisme a été analysé par Anne Ubersfeld comme ressort de la théâtralité dans « Le double dans l'*Amphitryon* de Molière, » *Dramaturgies, langages dramatiques, mélanges pour J. Scherer* (Paris: Nizet, 1986), 234-244.

FREIDEL

mari, ce qui, observe Mercure dans le prologue, serait avec toute autre épouse une garantie d'échec. Quant à Mercure, il se fait passer pour Sosie en présence du principal intéressé ce qui, en toute autre circonstance, serait une entreprise vaine. *Amphitryon* généralise une dramaturgie du double déjà à l'œuvre dans ce que Max Vernet désigne comme le « cycle de la jalousie » (Vernet 97) : dans *Le Médecin volant*, où Sganarelle se fait passer pour un médecin puis pour le frère « gémeau » de ce dernier, dans *L'École des Femmes*, où Arnolphe / M. de La Souche voit se retourner contre lui sa ruse du nom, dans *Tartuffe* dont le double jeu consiste à prendre progressivement la place d'Orgon.

L'ère du soupçon

Si *Amphitryon* constitue, selon l'expression de Max Vernet, « le passage à la limite de tout le cycle de la jalousie » (Vernet 97), c'est parce que la pièce pousse à l'extrême la logique du double. Deux personnages, un valet et son maître, sont doublés provisoirement par deux dieux mal intentionnés dont l'imposture va avoir pour effet de semer la zizanie entre les hommes. De ce schéma vont découler deux types d'échanges : des scènes de quiproquos proprement dit, dans lesquelles des copies trompent des originaux (Jupiter se fait passer pour Amphitryon auprès d'Alcmène ; Mercure se fait passer pour Sosie auprès d'Amphitryon) et des scènes d'affrontement entre les originaux dont la confiance a été sabotée par l'intervention des contrefaçons. L'imposture a donc pour effet de brouiller définitivement les échanges, de faire entrer l'humanité dans l'ère du soupçon. Amphitryon soupçonne Sosie de lui raconter des sornettes pour se justifier de n'avoir pas accompli sa mission, mais surtout, il soupçonne son épouse de lui mentir pour dissimuler son crime. La perversion est achevée lorsque, fidélité et infidélité s'avérant indistinguables, l'innocence et l'intégrité même sont convaincues d'imposture :

La nature parfois produit des ressemblances
Dont quelques imposteurs ont pris droit d'abuser ;
Mais il est hors de sens que sous ces apparences
Un homme pour époux se puisse supposer,
Et dans tous ces rapports sont mille différences
Dont se peut une femme aisément aviser » (*Amphitryon*
1470–1475).

Contrairement au mensonge, qui est ponctuel, l'imposture introduit un trouble durable, un doute irréparable, que ne révoque pas le rétablissement de la vérité. L'impossibilité de distinguer le vrai du faux Sosie ainsi que le vrai du faux Amphitryon n'est pas sans évoquer la question, étudiée par

Julia Prest, du « vrai » et du « faux dévot » dans la controverse de *Tartuffe*¹¹. Toutefois, alors que dans *Tartuffe*, la fascination engendrée par les simulacres est combattue par les raisonnements sincères et lucides d'un Cléante¹², elle prend dès l'ouverture d'*Amphitryon* la forme d'une aporie dramatique et rhétorique dans le débat qui oppose Sosie à Mercure.

II. La forme du débat

Sosie raisonneur

Sosie, veule au combat, s'avère étonnamment combatif dans le débat, face à un adversaire dont Furetière rappelle qu'il est dieu de l'éloquence¹³. Contre toute attente, il oppose à l'agression caractérisée de l'imposteur une résistance qui prend la forme de l'argumentation, arme des faibles. Dans la catégorie des raisonneurs moliéresques, étudiée par Michael Hawcroft, Sosie n'égale pas le ridicule de Sganarelle dont la « grotesque impuissance rhétorique » (Declercq, *Art d'argumenter* 205) culmine dans sa « démonstration » absurde de l'existence de Dieu et de la nécessité de la damnation.

Toute la première partie de la controverse (I, 2) permet de situer Mercure, qui manie l'injure et l'accusation mensongère avec une mauvaise foi criante, du côté de la composante passionnelle du débat – « O le mensonge horrible ! et l'impudence extrême ! / Tu m'oses soutenir que Sosie est ton nom ? » (357–358) –, tandis que Sosie, dont la rhétorique est celle du sens commun, de l'opposable et du vraisemblable, maintient une position rationnelle. Le valet d'*Amphitryon* raisonne avec adresse, maniant alternativement les trois types de preuves selon la rhétorique aristotélicienne. La preuve éthique est fournie par l'aveu de sa faiblesse : « C'est pure fanfaronnerie / De vouloir profiter de la poltronnerie / De ceux qu'attaque notre bras » (373–375). La preuve pathétique ressort du tableau émouvant de sa

¹¹ Julia Prest, « Where Are the *vrais dévots* and Are They *véritables gens de bien* ? Eloquent Slippage in the *Tartuffe* controversy, » *Neophilologus* 97, 2 (2013): 283-297.

¹² Voir Michael Hawcroft, *Molière: Reasoning with fools*, (Oxford, Oxford UP, 2007), 83-85.

¹³ Voir la définition du *Dictionnaire universel* et l'illustration de cette facette du personnage dans *Le voyage de Mercure*, particulièrement dans les livres 1, 3 et 5, éd. J. Leclerc, (Paris: Hermann, 2014).

persécution : « Tes coups n'ont point en moi fait de métamorphose ; / Et tout le changement que je trouve à la chose, / C'est d'être Sosie battu » (380–382). La preuve logique enfin réside dans l'affirmation : « je le soutiens par la grande raison [...] qu'il n'est pas en moi de pouvoir dire non, / Et d'être un autre que moi-même » (359–362). À force d'accumuler des prémisses vraisemblables, de se faire la voix de la *doxa*, Sosie contraint son adversaire à dévoiler son jeu. La réplique de Mercure, « C'est moi qui suis Sosie », donne l'occasion à Sosie de caractériser avec justesse à la fois son adversaire et la sorte de malversation dont il est la victime : « Et par un imposteur me voir voler mon nom » (401). Loin de le déstabiliser, le constat de l'agression caractérisée incite le raisonneur à relancer le débat.

L'aporie rhétorique

Sa tactique repose sur l'accumulation d'arguments logiques. Il pose d'abord la question, pertinente entre toutes, du mobile : « que te reviendra-t-il de m'enlever mon nom ? » (413). Ce faisant, il met à jour la contradiction inhérente aux prémisses du discours adverse : « Et peux-tu faire enfin, quand tu serais démon, / Que je ne sois pas moi ? que je ne sois Sosie ? » (414–415). Il résout le dilemme (« puis-je cesser d'être moi ? ») par l'apport de « preuves » et d'« indices », et reconstruit une réalité tangible et factuelle par l'accumulation d'arguments empiriques :

Mon maître Amphitryon ne m'a-t-il pas commis
 À venir en ces lieux vers Alcmène, sa femme ?
 Ne lui dois-je pas faire, en lui vantant sa flamme,
 Un récit de ses faits contre nos ennemis ?
 Ne suis-je pas du port arrivé tout à l'heure ?
 Ne tiens-je pas une lanterne en ma main ? (434–439)

À cette rhétorique du sens commun, appuyée par le recours à la preuve sensible¹⁴, au témoignage du corps et à la certitude de l'évidence intellectuelle, Mercure réplique par un syllogisme qui s'avère un sophisme : tu es tout ce que tu dis être à toi ; or tout ce que tu dis être à toi est à moi (« Tout ce que tu viens de dire est à moi ») ; donc je suis toi (« C'est moi qui suis Sosie enfin »). On reconnaît sans mal dans l'entreprise sophistique de Mercure les causes de la fascination dont sont déjà victimes, selon Gilles Declercq, les personnages de *Tartuffe* :

¹⁴ Alcmène aura à son tour recours au même type de preuve dans sa brillante réplique à Amphitryon à propos des « cinq diamants » qu'elle ne peut tenir que de lui (II, 2, 953).

MACHINATION RHÉTORIQUE DANS AMPHYTRION

Le déni de réalité consistant à qualifier celle-ci d'apparence trompeuse (...), par un effet de vertige sophistique, c'est la dénonciation de l'imposture qui se voit qualifiée d'imposture (« Équivoques de la séduction » 119–120).

En outre, à la mauvaise foi, Mercure joint le cynisme, qui consiste, selon la définition de Vladimir Jankélévitch, « à faire de l'objection une raison de plus » (Jankélévitch 45) et porte la paradoxologie à son comble en y ajoutant la dérision :

C'est moi qui suis Sosie enfin, de certitude [...]

Qui dans Thèbes ai reçu mille coups d'étrivière,

Sans en avoir jamais dit rien,

Et jadis fus marqué par derrière

Pour être trop homme de bien » (459–467)

L'aporie rhétorique, qui définit « une situation oratoire paradigmatique du raisonneur moliéresque » (« Équivoques de la séduction » 114), se solde donc par la victoire de la copie sur le modèle. L'ambition dialectique de Sosie est mise en échec : il s'est révélé incapable de distinguer dans le discours les signes du vrai et du faux.

Cependant, accumulant à son tour, en réponse à l'interrogatoire de Sosie, des chefs d'accusation qui, comme ses coups, ne sont « que trop véritables », Mercure parvient à convaincre sa victime de la nécessité d'un fait impossible. La victoire du raisonnement sophistique « qui abuse l'auditoire en présentant comme probable ce qui par nature, est paradoxal ou invraisemblable, en donnant au faux – notamment aux fautes logiques, un air de vraisemblance » (*Art d'argumenter* 29), s'avère complète à l'acte suivant lorsque Sosie, face à Amphitryon, entreprend de démontrer, dans une scène d'auto-persuasion caractéristique de la fascination engendrée par les simulacres de l'imposteur, l'existence des deux Sosie :

Je ne l'ai pas cru, sans une peine extrême :

Je me suis d'être deux senti l'esprit blessé,

Et longtemps d'imposteur j'ai traité ce moi-même.

Mais à me reconnaître enfin il m'a forcé :

J'ai vu que c'était moi, sans aucun stratagème [...] » (778–782).

La scène philosophique

Si l'enjeu de la controverse est absurde, les arguments employés constituent des philosophèmes bien ancrés dans la culture du XVII^e siècle.

Lorsque Sosie oppose le témoignage des sens à l'intuition intellectuelle, il parodie le débat philosophique entre Descartes et Gassendi, entre « l'esprit » et « le corps » : « La véracité divine étant disqualifiée, l'évidence de l'intuition intellectuelle est bafouée ; il ne reste que le témoignage du corps [...] » (Mc Kenna 130). Quant à l'objection qui consiste en l'impossibilité de s'anéantir – « Puis-je cesser d'être moi ? » – elle calque l'argument cartésien qui vient réfuter l'hypothèse du malin génie : « [...] qu'il me trompe tant qu'il voudra, il ne saurait jamais faire que je ne sois rien, tant que je penserai être quelque chose » (*Méditation première*). James F. Gaines interprète la confrontation de Mercure et Sosie (ainsi que l'ensemble de la pièce) dans le sens d'un scepticisme qui révèle un « moi dévalué », une identité qui n'est qu'affaire d'apparence et d'opinion (Gaines 111). Mais au-delà des références nombreuses au débat philosophique, cette « tirade vertigineuse » de Sosie constitue l'acmé d'une « dramaturgie de la semblance et de l'imposture aliénatrice » (« Équivoques de la séduction » 121), qui théâtralise l'effet contaminateur du simulacre et l'impossibilité de percevoir la vérité par des signes stables et fiables¹⁵. De même que Dorine menaçait Mariane d'être « tartuffée », l'incrédulité d'Amphitryon lui vaudra d'être sosifié en devenant à son tour la victime de Mercure dans une scène-miroir (III, 2) où il reprend le rôle d'Orgon : « Juste retour des choses d'ici-bas. / Vous ne vouliez point croire, et l'on ne vous croit pas » (*Tartuffe* 1695–6). Le théâtre des doubles nous réserve cependant des surprises : contre toute attente, le Sosie qui avait succombé à l'emprise sophistique de Mercure dans la scène d'ouverture, va opposer, au moment du dénouement, une résistance farouche et victorieuse à la rhétorique fallacieuse de Jupiter.

III. Jupiter ou l'imposteur

La revanche de Sosie

Le pari dramaturgique de la pièce repose sur le choix audacieux de l'aporie dialectique comme élément déclencheur. Le spectacle de Sosie, piètre soldat mais hardi raisonneur, jeté dans la perplexité de l'*aporia*, réduit *ad absurdum*, est, il faut l'avouer, moins réjouissant que celui du délire des extravagants. La fureur d'Harpagon dépouillé de sa cassette déclenche une hilarité plus franche que le désarroi de Sosie, dépossédé de

¹⁵ Gilles Declercq interprète cette crise du signe à la lumière de la thèse foucauldienne, dans *Les mots et les choses*, de la fin de « l'âge du semblable » marquant le début d'une ère où « la similitude n'est plus la forme du savoir mais plutôt l'occasion de l'erreur » (« Équivoques de la séduction [...] » 119).

son être. Or, selon René Pommier ce malaise initial se confirme, s'aggrave en fait, dans le dénouement d'*Amphitryon*. Son analyse de la dernière scène et des modifications qu'y apporte Molière par rapport à ses modèles, met en évidence l'ironie profonde de la situation : toute l'éloquence déployée par Jupiter ne parvient pas à désarmer Amphitryon qui garde jusqu'au bout un silence obstiné – au lieu, comme chez Rotrou, de se déclarer satisfait et honoré et d'inviter tout le monde à bénir son rival divin¹⁶. Or c'est Sosie, prenant sa revanche sur l'humiliation de la scène 2, qui commente avec audace l'échec oratoire du dieu – « Le seigneur Jupiter sait dorer la pilule » (III, 10, 1913) – et se fait le porte-parole d'Amphitryon lorsqu'à la flagornerie de Mercure – « Et les coups de bâton d'un dieu / Font honneur à qui les endure » –, il réplique par l'équivoque : « Ma foi ! Monsieur le dieu, je suis votre valet : / Je me serais passé de votre courtoisie » (III, 9, 1880–1881). C'est lui enfin qui, s'interposant entre son maître et les discours complimenteurs des capitaines, prononce une conclusion qui évacue à mots couverts la révélation de la disgrâce de son maître :

Tout cela va le mieux du monde :
 Mais enfin coupons court aux discours,
 Et que chacun chez soi doucement se retire.
 Sur de telles affaires, toujours
 Le meilleur est de ne rien dire (III, 10, 1940–1943).

Le discours voilé par lequel Sosie a le dernier mot montre qu'après avoir été la victime de l'imposture, il en a apparemment tiré les leçons puisqu'il adopte à son tour une posture qui est celle du rire dissimulé¹⁷.

¹⁶ René Pommier ajoute que l'absence d'Alcmène dans la scène de dénouement où tous les personnages sont censés figurer est un autre signe de ce malaise (« Sur une clef [...] », *op., cit.*, note 21).

¹⁷ En 1651, La Mothe Le Vayer, dans sa *Rhétorique du Prince*, rédigée à l'intention du jeune Louis XIV, reprend la définition de Quintilien de l'ironie comme feinte : « L'Ironie est une raillerie contenue dans un sens fort différent de ce que les paroles semblent signifier. C'est pourquoi les Latins l'ont nommée Dissimulation, & Illusion » (*Œuvres, nouvelle édition précédée de L'Abrégé de la vie de La Mothe le Vayer* [Michel Groell Dresde, 1756] [Genève: Slatkine reprints, 1970] t. I, 171).

Double langage

Le cocu Joconde, dans le conte de La Fontaine, arrivait à la même conclusion, optant sagement pour le silence plutôt que pour une vengeance qui ferait éclater le scandale¹⁸. Sosie souligne la maladresse de Jupiter dans son compliment public à Amphitryon et le fiasco rhétorique du souverain des dieux invite à relire la victoire apparente de Mercure dans la scène du vol du nom. Selon cette perspective en effet, la capitulation initiale de Sosie apparaît comme le faire-valoir de la résistance finale d'Amphitryon. L'argumentation rhétorique est le vecteur par lequel, dans la pièce, on passe des problèmes logiques aux questions éthiques et politiques. Ainsi, l'enthymème prononcé par Mercure dans le prologue est du point de vue de l'éthique autant une contradiction que le vol du nom l'est du point de vue de la logique :

Lorsque dans un haut rang on a l'heur de paraître,
 Tout ce qu'on fait est toujours bel et bon ;
 Et suivant ce qu'on peut être,
 Les choses changent de nom » (128–131).

Loin de considérer qu'il s'agit là de « la leçon principale de la comédie » (Guardia 218), visant à décourager la critique et à suspendre son jugement au sujet de l'adultère royal, nous tenons l'enthymème pour exemplaire d'une utilisation biaisée du raisonnement à des fins malhonnêtes. Au seuil de la pièce, il éveille les soupçons, jette le discrédit sur cet autre du politique qu'est la sophistique :

C'est parce qu'on est imposant, parce qu'on en impose,
 qu'on peut être un imposteur, et on n'en impose jamais
 qu'au peuple, et toujours à propos de, autour, ou avec le
 langage (Cassin 16).

Chef-d'œuvre de comique à demi-mot, *Amphitryon* tient de bout en bout un double langage. L'ironie est présente d'emblée dans la controverse burlesque qui oppose Mercure et la Nuit : l'un se plaint de la pénurie de moyen de transport qui rend ses fonctions harassantes, l'autre ironise sur les « pratiques » douteuses du souverain des dieux. La conclusion sous forme de prétérition – « N'apprêtons point à rire aux hommes / en nous disant nos vérités » (146–147) – prévient le spectateur qu'on va le régaler du spectacle burlesque de dieux charlatans dont la littérature satirique a

¹⁸ « Le moins de bruit que l'on peut faire / En telle affaire / Est le plus sûr de la moitié » (La Fontaine, *Contes et Nouvelles*, I, 1, v. 95-103).

déjà su tirer parti¹⁹. Mais chez Molière, Jupiter lui-même n'est pas mieux loti, son apparition en majesté ne parvenant pas à compenser le comique de la scène de séduction lorsque, empêtré dans un *distinguo* paradoxal, il tente vainement de persuader Alcmène de la supériorité de l'amant sur le mari (I, 3)²⁰. Il reprend alors, par le recours à une rhétorique parfaitement hypocrite et un discours d'incitation à la luxure, le rôle de galant malhonnête tenu précédemment par Tartuffe à ceci près que, le crime étant déjà consommé, le discours de persuasion arrive un peu tard²¹.

Un art de l'esquive

Face à l'imposture, l'attaque frontale est à proscrire : « la dispute est par trop inégale entre nous » (I, 2, 387). Ce constat de Sosie résume peut-être l'expérience de Molière face aux adversaires de *Tartuffe* mais suggère aussi un art de l'esquive dont La Fontaine a fait un principe poétique. *Amphitryon* transpose au théâtre la ruse, fréquente chez le fabuliste, qui consiste à se faire le chantre d'un point de vue qu'on dénonce. La pseudo-morale énoncée au début de la pièce – les grands font toujours bien et sont exceptés de la morale commune – est ensuite démentie, révélée comme imposture²². La comédie propose une variation brillante de l'apologue équivoque de la fable – « La raison du plus fort est toujours la meilleure » – en dévoilant les mécanismes du faux à l'œuvre dans le détournement de la raison logique. La scène de reconnaissance finale, apparemment résolu-

¹⁹ Scarron, dans son *Virgile travesti*, avait déjà fait de Mercure un personnage peu recommandable : « [Jupiter] fit venir pour lui plaire / Son fils, son courrier ordinaire : / C'est son fils, ce fils de putain, / Qui sait parler grec et latin, / Qui coupe si bien une bourse, / Qui de l'éloquence est la source, / Sait bien jouer des gobelets, / Faire comédie et ballets, / Inventeur des dés et des cartes, / Des tourtes, poupelins et tartes, / Et, pour achever son tableau, / Sur le tout un peu maquereau » (Scarron, *Le Virgile travesti*, éd. Jean Serroy [Paris, Classiques Garnier, 1988], 96, v. 963-974).

²⁰ « Si la galanterie est ridicule, c'est parce qu'elle consiste en une duplicité foncière entre le discours et ce à quoi il est employé : il consiste en effet en des propos qui euphémisent mensongèrement la passion amoureuse, des propos qui dissimulent le désir sexuel dont ils visent pourtant à assurer la satisfaction » (Jean-Pierre Cavaillé, 50).

²¹ À la différence aussi que Tartuffe trouve en Elmire un adversaire autrement redoutable, comme l'a montré Gilles Declercq dans son étude de la fonction de séduction équivoque de ce personnage (« Équivoques de la séduction [...] »).

²² Elle sera réfutée par l'enthymème que Dom Luis oppose à Dom Juan : « La naissance n'est rien où la vertu n'est pas » (IV, 4).

tive, porte en réalité à son comble la perturbation des conventions et des certitudes. Car l'efficacité redoutable du ridicule se communique, par le biais de la rhétorique, d'un discours à l'autre, du paradigme galant à celui de la religion. Le spectateur déniaisé saura aisément déceler dans le discours conclusif de Jupiter, qui se révèle imposteur devant le peuple des fidèles – « Regarde, Amphitryon, quel est ton imposteur » (III, 10, 1890) –, et parodie la révélation avec l'annonce de la naissance d'Hercule, la thèse de l'imposture politique des religions. En dévoilant la rhétorique illusionniste par laquelle le pouvoir assoie son autorité sur un peuple crédule, *Amphitryon* s'inscrit dans la droite ligne de la culture libertine qui, selon l'expression de Jean-Charles Darmon, « a fait de l'imposture la grande affaire de toute pensée » (Darmon 72).

La dernière scène d'*Amphitryon* est au bout du compte exemplaire de la façon dont le théâtre de Molière réfléchit la situation équivoque qui est la sienne, dans le débat avec ses adversaires. En instruisant lui-même le procès du pouvoir trompeur de la représentation, en radicalisant la confusion dont le signe théâtral est accusé d'être l'opérateur, Molière adopte la stratégie équivoque d'Elmire contre Tartuffe, qui consiste à affronter l'adversaire sur son propre terrain et avec ses propres armes :

La dialectique clairvoyante ne peut venir à bout de l'imposture. Celle-ci impose le recours à une rhétorique du vraisemblable et à une dramaturgie du simulacre usant des armes même de la sophistique qu'elle entend combattre (« Équivoques de la séduction » 118).

Dans la galerie d'imposteurs composée par Molière, Jupiter prend la relève du galant Panulphe, lui-même l'avatar du dévot Tartuffe. Sous des déguisements et avec des attributs divers, c'est un même personnage qui revient sur le théâtre et un même combat qui se poursuit contre les puissances des ténèbres (Jupiter a la nuit pour alliée). Mais ici, l'objet de fascination se déplace de la figure de l'hypocrite aux figures du discours et toute l'attention est portée par le dramaturge aux fondations rhétoriques de la ruse. La matrice du débat impossible permet de démonter les mécanismes sur lesquels repose l'exercice d'un pouvoir abusif : raisonnement fallacieux, dérive sophistique, perversion de la logique aboutissant à la paralysie de l'adversaire médusé, résigné à l'absurde. La multiplication des figures du dédoublement (sosies, doubles, personnages-acteurs, personnages à clef) expose le spectateur au trouble durable, à l'aporie face au divorce de l'être et du paraître, qui caractérise les victimes de l'imposture. Or c'est au ridicule, au pleutre Sosie qu'est confié le soin de déjouer cette sombre machination, à l'individu asservi qu'est confié le dis-

MACHINATION RHÉTORIQUE DANS AMPHYTRION

cours de liberté. Quelle meilleure occasion de réaffirmer les pouvoirs de la comédie, à laquelle la censure vient d'infliger un revers avec l'interdiction de *Tartuffe* ? En caricaturant le discours de l'adversaire, en se faisant le champion de la logique du double, en agissant donc *per contrarium*, ce vulgaire bouffon, pâle reflet de l'héroïsme de son maître, parvient à faire endosser son ridicule au dieu trompeur. C'est alors que tombe le masque du dramaturge et que le rire vient démentir la morale prétendue de la Fable.

Wilfrid Laurier University

Ouvrages cités

- Adam, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*. Paris: Domat, 1952, tome III.
- Cassin, Barbara. « Philosophe, sophiste, orateur: qui imite qui? », *Figures de l'imposture. Entre philosophie, littérature et science*, J.-Ch. Darmon (dir.), 15–27. Paris: Desjonquères, 2013.
- Cavaillé, Jean-Pierre. « Hypocrisie et Imposture dans la querelle du *Tartuffe* (1664–1669): La *Lettre sur la comédie de l'imposteur* (1667) », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], Les dossiers de Jean-Pierre Cavaillé, Libertinage, athéisme, irréligion. Essais et bibliographie, mis en ligne le 09 juin 2007, consulté le 19 octobre 2013. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/292> ; DOI : 10.4000/dossiersgrihl.292
- Couton, Georges. *Molière, Œuvres complètes*, « Bibliothèque de La Pléiade » T II. Paris, : Gallimard, 1971.
- Darmon, Jean-Charles. « Libertinage et imposture : remarques sur quelques exercices de « souplesse » de Cyrano à Fontenelle. » *Figures de l'imposture [...]*, 71–110. Paris: Desjonquères, 2013.
- Declercq, Gilles. *L'Art d'argumenter. Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions Universitaires, 1993.
- . « Équivoques de la séduction : Elmire entre honnêteté et libertinage », *Biblio 17*, n°181 (2009): 71–127.
- De Guardia, Jean. *Poétique de Molière. Comédie et répétition*, Genève: Droz, 2007.
- Detienne, Marcel et Jean-Pierre Vernant. *Les ruses de l'intelligence. La mètis des grecs*, Paris, Flammarion, 1974.
- Gaines, James F. *Molière and Paradox. Skepticism and Theater in the Early Modern Age*, Tübingen, Narr Verlag, Biblio 17, 2010.
- Hawcroft, Michael. *Molière : Reasoning with fools*. Oxford, Oxford UP, 2007.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1964.
- Jasinski, René. *Molière*. Paris: Hatier, 1959.
- McKenna, Anthony. *Molière dramaturge libertin*. Paris: Champion, 2005.
- Pommier, René. « Sur une clef d'Amphitryon. » *RHLF* 96, 2 (1996): 212–228.

Prest, Julia. « Where Are the *vrais dévots* and Are They *véritables gens de bien* ? Eloquent Slippage in the *Tartuffe* controversy. » *Neophilologus*, 97, 2 (2013): 283–297.

Roederer, Pierre-Louis. *Mémoire pour servir à l'étude de la société polie en France*, ch. XXII, cité dans Molière, *Œuvres complètes*. « Grands Écrivains de la France » T. VI. Paris: Hachette, 1873–1893.

Truchet, Jacques. « À propos de l'Amphitryon de Molière : Alcmène et La Vallière. » *Mélanges d'histoire littéraire offerts à Raymond Lebègue*. Paris: Nizet, 1969, 241–248.

Ubersfeld, Anne. « Le double dans l'Amphitryon de Molière. » *Dramaturgies, langages dramatiques, mélanges pour J. Scherer*. Paris: Nizet, 1986, 234–244.

Vernet, Max. *Molière. Côté jardin, côté cour*. Paris: Nizet, 1991.

Ruses et stratégies discursives dans *L'École des Maris*

par
Ralph Albanese

A l'instar du Sganarelle de *La Jalousie du Barbouillé*, le protagoniste de *L'École des Maris*, s'il exerce sur autrui un pouvoir discursif tyrannique, s'avère quasiment incapable de toute réelle communication. Répugnant à tout dialogue, il se livre à une communication oblique, c'est-à-dire, néfaste à ses intérêts. Révélant sans le savoir le message caché d'Isabelle, son discours se montre contrôlé par les démarches de sa pupille. Après son dysfonctionnement verbal où « la dupe » se laisse diriger par Ergaste et Valère (I, 3), Sganarelle s'engage, en fait, dans une série de fausses pistes puisqu'il se charge volontairement de faire les échanges des deux amants. Son ignorance des jeux de sens qui se livrent à sa barbe l'entraîne dans un engrenage de malentendus et l'enferme de plus en plus dans son erreur comique. Se trouvant dans un état perpétuel de dissonance cognitive dans ses rapports avec autrui, il finit par devenir sans le vouloir et sans le savoir le porte-voix d'une parfaite communication entre les amants. On peut considérer le protagoniste, en effet, comme le messager de ses propres mésaventures. A la différence du cas d'Arnolphe, la complicité de Sganarelle dans les démarches entreprises par Isabelle s'avère, de toute évidence, inconsciente jusqu'à la fin de la pièce.¹

Il va de soi que la mise en rapport du protagoniste et d'Isabelle est intimement liée à la corrélation entre les multiples ruses et les diverses stratégies discursives qui s'opèrent dans cette comédie. Avant d'examiner l'interaction entre ces deux éléments, il convient de s'interroger sur les composantes principales de la personnalité de Sganarelle, ainsi que son rapport paradoxal avec son frère.

S'inscrivant dans le « cycle du cocuage » des pièces moliéresques écrites entre 1660 et 1662, *L'École des Maris* valorise le triomphe de la ruse féminine sur la crédule vanité de l'homme.² On ne saurait trop insister sur la mise en ridicule, chez Molière, des figures patriarcales et despotiques, et Sganarelle incarne là encore le prototype du mari infortuné érigé

¹Voir sur ce point, G. Forestier, *Molière en son temps*, (Paris : Bordas, 1990), 75.

²R. Sörman, *Savoir et économie dans l'œuvre de Molière*, (Uppsala : Acta Universitatis Upsaliensis, 2001), 53.

en objet de risée collective.³ Fondée sur le mécanisme de ses gestes, sa stylisation farcesque renvoie à une série de tours d'adresse remontant à la tradition de la *commedia dell'arte*, et il va de soi qu'Isabelle parvient à « farcer » Sganarelle sans relâche. On s'aperçoit alors que l'esthétique de la farce privilégie l'enchaînement logique des fourberies tout en faisant de la ruse la stratégie suprême. Désireux d'échapper à l'ignominie des cornes, Sganarelle se présente en doctrinaire qui se leurre dans la mesure où il croit à l'idéal d'un mariage hors risque.⁴ Condamnant l'influence diabolique sous-jacente au désir d'Isabelle, ce tuteur misogyne s'applique à isoler sa femme de la société afin de la transformer en modèle parfait de la docilité féminine. D'après sa vision d'une domesticité bourgeoise, la femme se trouve réduite au stade d'objet et doit rester prisonnière de son espace domestique. Séquestrer Isabelle, c'est, pour lui, la sauver des tentations de la vie mondaine. Sganarelle entend que son futur ménage soit fondé sur deux contraintes : la surveillance étroite de la femme et l'obligation qu'elle reste à la maison. Le rôle de sa future épouse consistera à se préoccuper exclusivement des soins du ménage. Mû par l'instinct du propriétaire et par la conviction de son droit moral, le protagoniste vise à exercer sur Isabelle une maîtrise absolue. Refusant à sa femme toute prérogative, il la condamne sans scrupule à une existence dépourvue de plaisir.

Son but primordial se ramène à l'assujettissement de sa conjointe, objet qu'il convient à ses yeux de maintenir dans l'obéissance. Affirmant abusivement sa revendication politique sur une loi morale, il recourt à un lexique absolutiste car il vise avant tout à « gouverner » et à « régir » sa pupille (vv. 107–108). Autocratique, il impose silence à Isabelle et sa sœur (vv. 129–132). Son autoritarisme se manifestant dans le domaine paternel aussi bien que dans le domaine conjugal, il joue sur les deux registres et, de ce fait, s'approprie ces deux rôles à son profit. Aussi Sganarelle refuse-t-il à son épouse toute autonomie, autant dire, la liberté même de grandir : elle restera, pour lui, « aussi soumise en tant que femme qu'elle a été en tant que fille » (Sörman 55). Ne s'applique-t-il pas ainsi à prolonger le rapport de dépendance qui le rattache à Isabelle ? Le système

³ Sganarelle s'apparente à l'ensemble des « mauvais pères » dans le théâtre de Molière, comme Gorgibus, Orgon, Harpagon et en quelque sorte, Arnolphe. Voir L. Thirouin, « Cocus et philosophes (aux *Ecoles* de Molière), » in *Mariage des corps, mariage des esprits*, Université Lumière Lyon 2, GRAC (UMR 5037), septembre 2009.

⁴ Voir, à cet égard, M. Baschera, *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*, (Tübingen, Gunter Narr, 1998), 88. Voir également M. Gutwirth, *Molière ou l'invention comique*, (Paris : Minard, 1966), 93.

patriarcal postule, après tout, que la garde d'une fille par son père donne lieu à la garde d'une femme par son mari, mais ici, le protagoniste prend cette règle à l'extrême. Enfin, vivant dans la crainte d'être dépossédé de son autorité, Sganarelle s'avère une des figures les plus despotiques du théâtre de Molière.⁵

Aux antipodes de cette conception répressive du mariage se trouve la vision libre d'Ariste, frère de Sganarelle et tuteur de la sœur d'Isabelle, Léonor. Partisan de l'autonomie de la femme, il envisage le mariage comme une obligation librement consentie. Faisant preuve de tendresse et de générosité à l'égard de Léonor, il adopte une morale de plaisir s'accordant avec les valeurs de la jeunesse. En prônant l'idéal de « l'école du monde » (v. 181), Ariste met en avant la valeur civilisatrice de la société. Plus précisément, il illustre une norme d'ordre comportemental sous-jacente au code de l'honnêteté mondaine propre aux années 1660 : la mondanité offre, pour lui, le meilleur apprentissage sentimental. Témoignant d'une jeunesse de cœur (v. 174), il soutient alors pour la femme un idéal de réalisation de soi. Encore faut-il reconnaître que ce premier représentant des raisonneurs dans la comédie moliéresque se heurte à des limites discursives puisqu'il n'a guère l'occasion ni la volonté de développer des idées.⁶

Il importe de noter que les deux frères se situent à divers stades de la vieillesse. Dans le cas de Sganarelle, on a affaire à un barbon de quarante ans qui désire épouser une fille mineure. La démarche d'Ariste est bien plus paradoxale puisqu'il s'agit d'un sexagénaire qui espère se marier avec une fille de quarante ans plus jeune. La disproportion d'âges propre à cette union ne manque pas d'être problématique, et il convient de faire remarquer qu'Ariste s'oppose, en principe, aux mésalliances (vv. 205–208). Toutefois, ne se faisant aucune illusion sur son âge, ce sexagénaire respecte le droit de Léonor dans son choix de mari. Accordant à sa future épouse sa confiance et la liberté de se comporter à son gré, il échappe à la définition traditionnelle du *senex amans*. Mais le « raisonnable » Ariste ne se trouve-t-il pas aux marges de ce qui est accepté par la communauté

⁵ Voir à ce propos K. Waterson, *Molière et l'autorité*, (Lexington, KY, French Forum, 1976), 49.

⁶ Se reporter, à ce propos, à R. McBride, *Seventeenth-Century French Drama and Thought*, (Totowa, N.J.: Rowman & Littlefield, 1979), 76. Voir aussi M. Hawcroft, *Molière : Reasoning with Fools*, (Oxford, Oxford University Press, 2007), chapitre 2.

de ce temps ? Ne s'avère-t-il pas, par ailleurs, sensible à une pulsion de mort ?

C'est un étrange fait du soin que vous prenez
 A me venir toujours jeter mon âge au nez.
 Et qu'il faille qu'en moi sans cesse je vous voie
 Blâmer l'ajustement aussi bien que la joie :
 Comme si, condamnée à ne plus rien chérir,
 La vieillesse devait ne songer qu'à mourir. (vv. 57–62)

Si l'on admet que la femme au XVII^e siècle se trouvait légalement vulnérable devant l'autorité parentale ou conjugale, *L'Ecole des Maris* met en évidence un problème socio-culturel de premier ordre, à savoir, le mariage par contrainte ; le choix de se marier, chez Sganarelle, repose sur une volonté de dominer l'épouse par le devoir et l'ignorance. Dans la mesure où Isabelle et Léonor sont des orphelines mises sous la charge judiciaire de Sganarelle et d'Ariste, les deux frères ont des devoirs paternels à leur égard. La responsabilité primordiale du tuteur consiste à veiller sur un mineur, à gérer ses biens et à le représenter, voire même le protéger sur le plan juridique.⁷ Les frères tuteurs doivent alors, en principe, exercer une autorité morale sur les filles et les préparer à la vie conjugale. Cependant, égoïste entêté, et soucieux d'affirmer ses droits juridiques, Sganarelle profite de son autorité de tuteur en visant à exploiter la « pleine puissance » du contrat dressé par le père des deux sœurs :

Elles sont sans parents, et notre ami leur père
 Nous commit leur conduite à son heure dernière.
 Et, nous chargeant tous deux, ou de les épouser,
 Ou, sur notre refus, un jour d'en disposer,
 Sur elles, par contrat, nous sut dès leur enfance
 Et de père et d'époux donner pleine puissance ! (vv. 99–104)

Instrument de la légalité bourgeoise, le contrat va lui permettre de bénéficier de la fortune d'Isabelle en saisissant vraisemblablement sa dot. Fi-

⁷ J. Gaines insiste sur la démarche frauduleuse de la tutelle qu'exerce Sganarelle sur Isabelle en s'en remettant à la définition juridique de Jean Domat, juriconsulte éminent de « l'engagement involontaire » : « Celui qui est appelé à une tutelle est obligé, indépendamment de volonté, à tenir lieu de père à l'orphelin qu'on met sous sa charge » (*Les Lois civiles dans leur ordre naturel*, 2, vi, 147-61 [1690-1697], cité dans *Social Structures in Molière's Theater*, [Columbus, Ohio State University Press, 1984], 76, note #31). Voir aussi, sur ce point, M. Gutwirth, *Molière et l'invention comique* et « Arnolphe et Horace, » *L'Esprit Créateur*, VI (1966), 188-196.

gure paternelle par excellence, Sganarelle se veut ainsi le détenteur et le dispensateur des biens d'Isabelle. Désireux de s'emparer de la propriété légale de la génération à venir, il risque ironiquement de se faire le mangeur d'héritages de ses propres enfants. Par ailleurs, son désir de puissance se double d'une avarice qui le pousse à lui refuser un serviteur (I, 2, 4), des divertissements mondains (I, 2) et des vêtements de luxe (II, 6).

Outre sa disposition atrabilaire, son manque de civilité, son opiniâtreté et son excentricité, le défaut de caractère principal du protagoniste, c'est sa tendance à se croire le seul détenteur de la vérité, s'opposant par là à tous les autres personnages de la pièce. Tenant avant tout à avoir raison contre tous, il se dresse spectaculairement contre le monde. Ce barbon revêché entend vivre à tout prix en fonction de sa « fantaisie » (v. 116), c'est-à-dire, selon les appels impérieux d'une imagination qu'il croit infaillible et dont il se fait une raison. S'il s'oppose systématiquement au plaisir et à la liberté de sa pupille, c'est qu'il souscrit à une vision prescriptive de l'éducation, vision qui relève d'une morale archaïque et austère. La rigueur de cette morale évoquant celle de Mme Pernelle dans *Tartuffe*, Sganarelle s'avère un doctrinaire au-delà de tout reproche. Son ensemble de croyances personnelles, qu'il ne remet jamais en question, s'apparente à la « méthode » péremptoire qui sera reprise et perfectionnée par Arnolphe. Ainsi, il a accepté une fois pour toutes la sagesse inaltérable de la Tradition :

Quoi qu'il en soit, je suis attaché fortement
 A ne démordre point de mon habillement.
 Je veux une coiffure, en dépit de la mode,
 Sous qui toute ma tête ait un abri commode ;
 Un bon pourpoint bien long, et fermé comme il faut,
 Qui, pour bien digérer, tienne l'estomac chaud ;
 Un haut-de-chausses fait justement pour ma cuisse ;
 Des souliers où mes pieds ne soient point au supplice,
 Ainsi qu'en ont usé sagement nos aïeux. (vv. 65–73)

S'inscrivant en faux contre l'apparence extérieure des « damoiseaux », il témoigne d'une (im)posture en portant des habits démodés. De surcroît, se heurtant par principe au changement et à l'évolution sociale, le barbon quadragénaire s'insère psychologiquement dans la vieillesse, c'est-à-dire, dans les anciennes mentalités. Enfermé dans le passé, il s'insurge contre les mœurs contemporaines. Aussi se montre-t-il désadapté au sein de l'univers de l'honnêteté mondaine : il apparaît comme une figure margi-

nale et donc ridicule par rapport aux valeurs socio-culturelles de la Cour. Non-conformiste, Sganarelle répugne à intérioriser les normes du groupe social dont il est membre. Fêré des modes périmées, il s'oppose aux travers humains de son époque. Bref, il fonde son individualité sur son vœu de se désolidariser d'autrui. Son non-conformisme aboutit, en fait, à une prise de position idéologique : « Sagesse autoritaire sur fond de méfiance ... » ; il s'agit, plus précisément, de « l'ancien fond de la sagesse gauloise. »⁸ A en croire Bénichou, le tyran domestique est une des représentations du bourgeois ridicule au XVIIème siècle.⁹

Conformément à d'autres « imaginaires » moliéresques qui ne parviennent pas à s'accommoder à la réalité (Alceste, Orgon, M. Jourdain), Sganarelle défend, lui seul, les normes socio-culturelles propres à « l'ancienne honnêteté » (v. 270). Prisonnier de ses convictions rétrogrades, il répugne à la vie urbaine et s'en tient à un idéal de rusticité surannée (vv. 259–262). Ce nostalgique bizarre raille non seulement les modes vestimentaires d'Ariste, qu'il tient pour artificielles, mais il présente sa morale réactionnaire comme supérieure à celle, nettement moderne, de son frère. Dans la mesure où il sombre dans un « tort idéologique » qui s'oppose aux valeurs plus libertaires,¹⁰ on peut estimer que le débat sur l'éducation et le mariage dans lequel il s'engage avec Ariste (I, 1, 2) se ramène à une sorte de querelle farcesque entre anciens et modernes. A cela s'ajoute, chez Sganarelle, son refus catégorique des agréments mondains, du bel esprit des salons, et de toute forme de civilité qui font partie intégrante du code galant des années 1660. Son refus de dialoguer avec autrui témoigne, enfin, de sa solitude et, par là, du décalage entre sa personne et les impératifs du code de la sociabilité honnête.¹¹

⁸ M. Gutwirth, « Arnolphe et Horace, » 189.

⁹ *Morales du Grand Siècle*, (Paris, Gallimard, 1948), 176 .

¹⁰ H. Stenzel , « Ecriture comique et remise en ordre politique : Molière en 1661, » in *Ordre et contestation au temps des classiques*, éd. R. Duchêne et al., (Paris : Biblio 17, 1992), 89 .

¹¹ Selon J. Morel, Sganarelle « s'impose à lui-même une solitude à peu près totale » (« Molière et les honnêtes gens, » *Agréables Mensonges*, [Paris, Klincksieck, 1991], 284). Dans cette perspective, la posture moraliste d'Arsinoé et son « faux voile de prude » (*Le Misanthrope*, v. 861) finissent par la détacher du code de l'honnêteté cher à Ariste et lui fait souffrir, d'après Célémène, une « affreuse solitude » (v. 862).

Le sexe féminin relevant, pour Sganarelle, d'une nature parfaitement imprévisible, il se trouve contraint de le maîtriser.¹² S'il tyrannise Isabelle, c'est qu'il l'envisage sous forme de bête et entend la maintenir dans son statut d'enfant afin de la transformer en esclave domestique et obéissante.¹³ Connaissant pleinement les idées rétrogrades et le caractère routinier de son tuteur, Isabelle profite de ses limites perceptives et comprend sans peine que ses réactions, étant parfaitement prévisibles, elle se trouve en mesure de les exploiter. Ironiquement, c'est elle qui inspire en lui une obéissance ponctuelle. Aussi se drape-t-elle dans un manteau d'honneur pour empêcher qu'il lise le billet doux qu'elle entend qu'il transmette lui-même à Valère :

Lui voulez-vous donner à croire que c'est moi ?
 Une fille d'honneur doit toujours se défendre
 De lire les billets qu'un homme lui fait rendre (vv. 482–
 484)

Vivant sous la sévère tutelle de Sganarelle et enfermée au logis, Isabelle n'a aucun accès au monde extérieur et ne peut que communiquer par procuration, à savoir, par le biais de son tuteur. Sa stratégie discursive lui permettant de se concerter avec son amant Valère, elle se livre à une série d'improvisations destinées à tromper Sganarelle et à le faire agir contrairement à ses intérêts. Que ce soit le dysfonctionnement verbal du tuteur face à Valère (I, 3), le billet d'Isabelle (II, 3) ou le projet de l'enlèvement (II, 7), le protagoniste excelle dans son rôle de messenger en ce sens qu'il reprend à merveille les propos des amants. C'est lui qui prend l'initiative dans ces trois démarches.

Mal mariée potentielle, Isabelle s'applique avant tout à échapper à « cet hymen fatal » (v. 804), en particulier grâce à une série de stratagèmes

¹² Voir L. Riggs, *Molière and Modernity* (Charlottesville, VA.: Rookwood Press, 2005), 16.

¹³ Raillant contre l'inutilité des précautions prises par des maris autoritaires contre la menace du cocuage, Lisette, la servante de Léonor et le porte-parole d'une sagesse populaire, soutient que l'intelligence des femmes libres leur permet de réduire de tels maris au rang des bêtes :

Pensez-vous, après tout, que ces précautions
 Servent de quelque obstacle à nos intentions ?
 Et, quand nous nous mettons quelque chose à la tête,
 Que l'homme le plus fin ne soit pas une bête ? (vv. 159–
 162)

relevant du registre discursif. Exploiter la crédulité de Sganarelle, c'est la seule voie par laquelle cette individualité courageuse et résolue pourra échapper à la tyrannie de son « futur mari ». Aussi se proclame-t-elle justifiée, dans un aparté, de se révolter contre son autorité :

Je fais, pour une fille, un projet bien hardi ;
 Mais l'injuste rigueur dont envers moi l'on use
 Dans tout esprit bien fait me servira d'excuse. (vv. 366–
 368)

L'autoritarisme de son tuteur oblige Isabelle, de toute évidence, à recourir à diverses formes de communication voilée. C'est elle qui, à partir de l'Acte II, déclenche avec habileté la série de messages destinés à lui permettre de sortir de son isolement. A la différence d'Ariste et Léonor, qui s'entretiennent librement, Isabelle se trouve contrainte de garder le silence devant Sganarelle, mais son silence lui sert, de toute évidence, de piège. En fait, le mutisme des amants rend compte du rôle comiquement discursif du protagoniste. Plus précisément, le discours oblique d'Isabelle et Valère a pour but de transformer Sganarelle en moyen principal de la communication dans *L'Ecole des Maris*.¹⁴ Douée d'une finesse exceptionnelle, Isabelle excelle à feindre une diversité d'émotions (colère, tendresse, etc.) afin de manipuler son tuteur à son gré.

Lors d'une scène où les amants se communiquent grâce à un discours codé, elle s'applique à faire accroire à son tuteur de sa pudeur naturelle et de son désir de l'épouser en se réfugiant dans une attitude de fausse modestie (II, 9, vv. 757–759). Elle feint aussi d'être offensée par les démarches de Valère, qui serait en train d'organiser un enlèvement (vv. 666–667). De surcroît, il faut tenir compte ici du rôle de l'intonation et des gestes dans le réseau communicatif de la pièce. Porteur des messages d'Isabelle et des réponses de Valère, Sganarelle se trouve toujours dans un va-et-vient continu, et ses divers déplacements prennent, sans qu'il le sache, une dimension communicative au cours des Actes II et III. Quant à Isabelle, elle s'adonne à un travail constant de comédienne puisqu'il lui est impossible de dire la vérité à son tuteur.¹⁵ Mû par une confiance inébran-

¹⁴ Voir J. Scherer, « La Communication dans *L'Ecole des Maris*, » *L'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, (Paris, PUF, 1992), 213.

¹⁵ Cette aptitude de dire la vérité sous forme de mensonge se manifeste avec vigueur dans *Tartuffe*, lorsque le faux dévot se livre devant Orgon à un auto-portrait fouillé :

Non, non, vous vous laissez tromper à l'apparence,
 Et je ne suis rien moins, hélas ! que ce qu'on pense.

lable de la validité de sa méthode pédagogique et par un optimisme béat, Sganarelle se croit aimé – on songe au cas d’Alceste¹⁶ – et il loue la vertu féminine de celle qu’il entend être sa femme (v. 494). Dans cette perspective, il pousse son illusion au niveau de l’invraisemblable quand il prend en pitié son rival Valère, qu’il considère comme un « pauvre malheureux » (v. 590).

Tout se passe comme si le protagoniste souffrait d’une déficience cognitive : il répète les mots qu’on lui souffle sans s’apercevoir de la portée de son message. En proie à une redondance bouffonne, il reprend les propos d’Isabelle et les transmet séance tenante à Valère. Sa lourdeur congénitale tient sans doute à une tournure d’esprit littérale, c’est-à-dire, à ses limites perceptives. Bref, chez lui, la faculté de la dénotation l’emporte nettement sur celle de la connotation. Sganarelle prend ironiquement l’initiative de l’échange dans la pièce, mais on a affaire, en définitive, à une fausse communication. Le monologue incessant auquel se livre ce barbon ainsi que son incapacité à tenir sa langue le prédisposent à l’échec. Aussi finit-il par communiquer à Isabelle les compliments de Valère (II, 7). Son aliénation du monde peut s’expliquer, enfin, par cet état de décalage linguistique dans lequel il s’enferme. Sganarelle s’avère donc constamment être à côté de la plaque. Outre le spectacle comique du « metteur en scène mis en scène, » l’enlèvement illustre une mise en abyme de la fourberie : Isabelle fait semblant d’être Léonor qui, à son tour, feint d’être Isabelle dans un quiproquo poussé à l’extrême (III, 3).

On a souvent dit, et à juste titre, que *L’Ecole des Maris* met en évidence l’affrontement de deux caractères antinomiques qui laisse transparaître l’opposition systématique entre la philosophie conjugale d’Ariste, fondée sur la liberté de Léonor, et la vision patriarcale et rétrograde de Sganarelle, fondée sur la contrainte. Le jeu moliéresque entre la lucidité et l’aveuglement s’inscrit, en plus, dans cette dialectique. Il importe, à cet égard, de tenir compte de la perspective critique de M. Koppisch, qui envisage Sganarelle et Ariste comme des « frères ennemis »

Tout le monde me prend pour un homme de bien ;
Mais la vérité pure est que je ne vauz rien. (vv. 1097-1100)

¹⁶ A l’affirmation d’Alceste, fondée sur l’illusion (« Je ne l’aimerais pas si je ne croyais l’être » [*Le Misanthrope*, v. 237], correspond la mise en garde célèbre d’Elmire dans *Tartuffe* : « ... on est aisément dupé par ce qu’on aime » (v. 1357).

marqués par une concurrence réelle.¹⁷ Ainsi, contrairement à son frère, Ariste incarne un idéal bourgeois libéral et bien plus sensé. Jouissant d'un rapport affectueux avec Léonor, il s'adresse à son cœur (v. 174). Par ailleurs, il dispose d'une dot de « quatre mille écus de rente bien venants » (v. 201) (= au moins 12,000 livres), une somme conséquente à l'époque. Son libéralisme tend à une dépense en vêtements féminins et en divertissements mondains. Préconisant l'idéal d'une éducation dans le monde, Léonor s'accorde avec sa prise de position en faveur des idées nouvelles. A la faculté, chez Ariste, de s'accommoder de toute situation et à son goût de la mésothèse (vv. 43–46) s'ajoute sa croyance profonde à l'influence fondatrice de la vie sociale et à la notion primordiale que tout être humain doit pouvoir échapper à la maîtrise d'autrui.¹⁸ Si Sganarelle prend plaisir à ridiculiser les préceptes de son frère aîné et à faire preuve d'une malveillance cynique à son égard, c'est qu'il se croit plus habile que lui. Sa raillerie témoigne de sa volonté de justifier sa vision « éducative, » c'est-à-dire, se faire valoir par rapport à Ariste. Mû par un sentiment de rivalité fraternelle, il s'applique à triompher sur lui en lui faisant la leçon. C'est ainsi qu'il s'évertue, avant même le mariage, à trouver Léonor en flagrant délit d'adultère afin de faire éclater aux yeux d'Ariste son déshonneur (III, 2, 5).

La mise en évidence farcesque de la pièce réside dans le fait que Sganarelle finit par être la victime d'une ruse qu'il a lui-même entretenue. Là où il s'imagine « le vrai maître du jeu, » il ignore totalement qu'il se fait l'objet d'une machination continue.¹⁹ L'exemplarité de cette dupe perpétuelle provient, enfin, de sa crédulité démesurée. Il convient alors, en fin de compte, de s'interroger sur le dénouement de *L'Ecole des Maris*. En effet, ce héros de la farce reste entièrement dépourvu de conscience jusqu'à la dernière scène (III, 9), qui va mettre en valeur la déconfiture finale de Sganarelle : la collectivité des personnages assiste à son échec

¹⁷ *Rivalry and the Disruption of Order in Molière's Theatre*, (Teaneck, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 2004).

¹⁸ Afin d'illustrer l'antagonisme entre Sganarelle et Ariste, J. Steigerwald s'applique à mettre en évidence non seulement la dimension relationnelle des deux frères et des deux sœurs orphelines (Isabelle et Léonor), mais aussi, dans l'intrigue, « la relation maison-parenté-sexualité » (« De la comédie érudite à la comédie de salon : Les appropriations de l'Arioste par Molière [*L'Ecole des maris*, *L'Ecole des femmes*, *La Critique de l'Ecole des femmes*] »), *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, XL, 79 [2013], 344.) Dans cette optique, là où Ariste s'avère partisan d'une notion progressive de la « maison ouverte, » Sganarelle apparaît comme le représentant désuet de la « maison fermée. »

¹⁹ Voir à ce sujet B. Rey-Flaud, *Molière et la farce*, (Genève, Droz, 1996), 91.

définitif. Prenant conscience d'avoir été floué, il éclate d'une rage haineuse et renonce à « ce sexe trompeur » en connivence avec le Diable (v. 1109). Il va de soi qu'il préfère accuser le monde au lieu de se remettre en cause. Sa retraite finale fait ressortir sa solitude réelle ainsi que la faillite de sa vision étriquée du monde. Prisonnier de son destin comique, il s'avère prédestiné à subir des malheurs conjugaux. Au lieu de mener à bien son projet éducatif, le protagoniste finit par être l'objet de la leçon didactique de cette comédie. Abusif, il ne mérite pas la pitié d'autrui (vv. 1093–1094). S'adressant au parterre, Lisette justifie ce châtement exemplaire en signalant que l'école du monde prend pour tâche de civiliser les « maris loups-garous » (v. 1114). L'expulsion finale du protagoniste s'explique, en dernier ressort, par l'impossibilité radicale de le socialiser : sa bêtise s'avère irrémédiablement incorrigible.²⁰

University of Memphis

²⁰ Je tiens à remercier Denis Grélé de ses excellentes observations au cours de l'élaboration de cet essai.

Ouvrages cités

- Baschera, M. *Théâtralité dans l'œuvre de Molière*. Tübingen : Gunter Narr, 1998.
- Bénichou, P. *Morales du Grand Siècle*. Paris : Gallimard, 1948.
- Domat, J. *Les Lois civiles dans leur ordre naturel*, 3 vols. Paris : Michel, 1696–1697.
- Forestier, G. *Molière en son temps*. Paris : Bordas, 1990.
- Gaines, James. *Social Structures in Molière's Theater*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 1984.
- Gutwirth, M. *Molière ou l'invention comique*. Paris : Minard, 1966.
- Hawcroft, M. *Molière : Reasoning with Fools*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Koppisch, M. *Rivalry and the Disruption of Order in Molière's Theater*. Teaneck, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2004.
- McBride, R. *Seventeenth-Century French Drama and Thought*. Totowa, N.J.: Rowman & Littlefield, 1979.
- Morel, J. « Molière et les honnêtes gens. » *Agréables Mensonges » Essais sur le théâtre français*. Paris : Klincksieck, 1991, 277–288.
- Rey-Flaud, B. *Molière et la farce*. Genève : Droz, 1996.
- Riggs, Larry. *Molière and Modernity*. Charlottesville, VA: Rookwood Press, 2005.
- Scherer, J. « La Communication dans *L'Ecole des Maris*, » *L'Art du théâtre. Mélanges en hommage à Robert Garapon*, Paris : PUF (1992), 211–216.
- Sörman, R. *Savoir et économie dans l'œuvre de Molière*. Uppsala : Acta Universitatis Upsaliensis, 2001
- Steigerwald, J. « De la comédie érudite à la comédie de salon : Les appropriations de l'Arioste par Molière [*L'Ecole des maris*, *L'Ecole des femmes*, *La Critique de l'Ecole des femmes*] », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, XL, 79 (2013), 337–361.

- Stenzel , H. « Ecriture comique et remise en ordre politique : Molière en 1661. » R. Duchêne et al, éd., *Ordre et contestation au temps des classiques*. Paris : Biblio 17, 1992, 87–98.
- Thirouin, L. « Cocus et philosophes (aux *Ecoles* de Molière), » in *Mariage des corps, mariage des esprits*. Lyon: Université Lumière Lyon 2, GRAC (UMR 5037), septembre 2009.
- Waterson, Karolyn. *Molière et l'autorité. Structures sociales, structures comiques*. Lexington, KY : French Forum, 1976.

Le *Mercur*e galant : un recueil interactif

**par
Christophe Schuwey**

N'est-ce pas vous qui faites ce beau livre
Qui n'est pas plutôt vieux qu'il redevient nouveau ?
(Boursault, II, 4)

Ces deux vers de la *Comédie sans titre* (1683) de Boursault nous indiquent, dans une certaine mesure, la manière dont le *Mercur*e galant est perçu par ses contemporains : fondamentalement, il s'agit bien d'un livre, certes un peu particulier, puisqu'il est sans cesse mis à jour. Jusqu'à présent, la majorité de la critique n'a pas jugé nécessaire de s'arrêter sur le fait que ce terme de « livre » ait semblé approprié pour qualifier le *Mercur*e galant : son rythme de parution mensuel suffit à conférer à l'ouvrage de Donneau de Visé l'étiquette anachronique de « journal » ou « magazine »¹. Il est évident qu'une histoire de la presse doit prendre en compte le *Mercur*e galant, qui a inspiré dans une certaine mesure nos magazines actuels. Mais ce type d'approche présente l'inconvénient majeur d'occulter un faisceau d'interrogations également fécondes : dans un contexte où notre « journalisme » moderne n'existe pas, il vaut la peine d'adopter une démarche endogène et d'éclairer les logiques et les attentes du public contemporain qui informent le *Mercur*e galant. Le fait de le penser au prisme de logiques « journalistiques » actuelles présente en effet un risque important d'illusion d'optique : ses pratiques éditoriales, ses contenus et leurs fonctions se confondent avec des pratiques et des logiques actuelles, masquant ainsi leur altérité.

Or il est un autre terme utilisé à l'époque de façon récurrente pour qualifier le *Mercur*e galant. Dans le second tome du périodique publié au

¹ La plupart des ouvrages classiques sur la presse qui traitent du *Mercur*e galant, de celui d'Eugène Hatin à celui de François Moureau, ont du concept de presse un présupposé, et retrouvent des objets qu'ils font correspondre à la presse à travers toute l'histoire. Alain Viala avait déjà étudié, dans le contexte des institutions qui accompagnent la naissance de l'écrivain, la filiation forte entre les recueils et les ouvrages périodiques, qu'il qualifie, en l'occurrence, de presse (Viala 124-129). De manière symptomatique, Monique Vincent, dans ses nombreux travaux sur le *Mercur*e galant, reste prudente quant à se prononcer sur la nature du périodique ; elle opte toutefois pour le terme flou de « revue » dans sa synthèse de 2007. Sara Harvey, dont les analyses éclairent de nombreux aspects du *Mercur*e galant, propose elle aussi astucieusement de considérer les énigmes comme un « ancêtre des divertissements de presse » destiné à « distraire le plus grand nombre de lecteurs » (Harvey 182).

début 1673, l'auteur, en s'adressant à sa destinataire fictive, mentionne le « dessein que j'avais de vous faire un *recueil* de tout ce qui se serait dit et fait de nouveau » (3). Ce terme de recueil n'est pas anodin : il renvoie notamment à une catégorie de livres qui mêlent des contenus divers, en prose et en vers, et qui connaissent une vogue importante dès les années 1650. Exemple célèbre de ce type d'ouvrages : les *Poésies choisies* du libraire Sercy, qui ont conservé jusqu'à aujourd'hui une certaine notoriété pour avoir été mentionnés par Molière à la scène IX de ses *Précieuses ridicules*.² Il ne s'agit pas là d'un cas isolé : à la même époque, de nombreux autres libraires tels que Chamhoudry, Sommaville, Loyson ou Quinet³ éditent eux aussi, en plusieurs volumes, des ouvrages dont le titre annonce des recueils de pièces en prose et en vers. Outre ce type de regroupement, le terme désigne également des ouvrages dont le point commun est de rassembler en un volume des textes de nature et de genre variés, qu'il s'agisse des *Œuvres mêlées ou discours divers* de Sorel ou des *Nouvelles galantes, comiques et tragiques* du même Donneau de Visé. Enfin, le terme de recueil renvoie également à une troisième catégorie d'ouvrages : certains livres d'histoire qui compilent des pièces diverses (traités, chartes...) et qui sont qualifiés de « recueils », notamment dans la *Bibliothèque françoise* de Sorel (318–387).

C'est donc dans cet univers éditorial convoqué par le terme de « recueil » que la présente réflexion se propose de replacer le *Mercurie galant*, pour interroger quelques *a priori* : la division entre « livres » et ouvrages « périodiques » est-elle pertinente ? Notre conception des écrits qui confine les contenus d'actualité immédiate (nouvelles d'information, modes...) au journalisme est-elle pertinente pour faire du *Mercurie galant* un journal ? A quel(s) besoin(s) de ses lecteurs contemporains répond le *Mercurie galant* ? Sans s'opposer, on le répète, aux approches qui envisagent l'entreprise éditoriale de Donneau de Visé sous l'angle de la presse, notre réflexion vise néanmoins à déconstruire certains critères d'évaluation « journalistique » du *Mercurie galant*, avant de proposer d'autres pistes pour tenter d'approcher différemment cet ouvrage aussi intrigant que fondamental pour l'histoire culturelle du second XVII^e siècle.

² Cette formule (« Messieurs des pièces choisies ») connaîtra d'ailleurs un certain succès, indice éventuel qu'elle ne désignerait pas un recueil en particulier mais un type de production. On la retrouvera notamment sous la plume de Gabriel Guéret (193).

³ Pour n'en citer que quelques-uns : *Recueil de diverses poésies choisies* (Paris : Sommaville, 1660) ; *Recueil de poésies de divers auteurs...* (Paris : Loyson, 1661) ; *Les Délices de la poésie galante...* (Paris : Ribou, 1664).

I. De la périodicité

La principale caractéristique du *Mercuré galant* qui a amené la critique à le considérer comme un « journal », c'est sa périodicité. Or cette périodicité doit être réévalué à l'aune d'une pratique éditoriale beaucoup plus large : depuis le milieu du XVII^e siècle au moins, il est courant d'ajouter des parties à un livre, au gré de son succès et de la matière disponible. Les *Poésies choisies* de Sercy évoquées ci-dessus constituent à ce propos un exemple patent. Publiées pour la première fois en 1653, elles rencontrent alors un tel succès que le libraire peut en imprimer une seconde partie la même année, jusqu'à une cinquième partie en 1660. La recette fonctionne si bien qu'il crée en 1659, sur le même modèle, un *Recueil de pièces en prose*, qui se poursuivra, lui aussi, sur cinq parties, jusqu'en 1663. Le second privilège pris par Sercy pour ses deux recueils prévoyait même neuf volumes pour chacun d'entre eux.⁴

De fait, d'autres ouvrages annoncent une suite dès le premier tome. Exemple représentatif de ce phénomène courant, le *Cabinet* de Scudéry présente une préface où l'auteur se dit en mesure de poursuivre son livre sur plusieurs volumes si le premier rencontrait le succès escompté :

Enfin, lecteur, en achevant ce volume je me suis satisfait, et j'ai tâché de te satisfaire. Si j'apprends que je suis arrivé à ma fin, je n'en demeurerai pas là : car, comme les seuls tableaux ne composent pas pour l'ordinaire les cabinets entiers et que, tant s'en faut, ils ne servent quasi simplement qu'à couvrir les murailles, sachez que j'ai de quoi orner les tablettes du mien, et de quoi remplir les boîtes et les layettes de choses qui ne sont pas trop communes, ni trop déplaisantes à voir : mais autant que je les expose, c'est à vous à m'en donner le courage, en voyant favorablement celle-ci. (« Au lecteur »)

Le *Recueil de quelques pièces nouvelles et galantes*, édité chez le libraire fictif Pierre Marteau en 1664, constitue un autre exemple, plus contemporain, de cette pratique. L'avis au lecteur de ce premier volume promet que « [s]i je trouve que ceci ne vous a pas été désagréable, je

⁴ Voir le privilège contenu dans la seconde partie du *Recueil de pièces en prose...* : « Et comme il [Sercy] a vu que les dits recueils ont été favorablement reçus du public, cela a donné sujet au suppliant d'en faire une recherche, lequel avec grand soin et dépense a recouvré de quoi augmenter chacun des dits recueils de quatre volumes ; tellement que le dit recueil de poésies choisies aura neuf volumes, et celui en prose, huit. »

continuerai de vous en [des pièces] donner ensuite qui ne seront pas moins belles que les présentes » (Marteau I, « Au lecteur »). Le second volume, qui paraîtra en 1667, se décrira explicitement comme la suite du tome précédent :

Il y a déjà trois ans que j'eus l'honneur de vous donner un recueil de pièces galantes et nouvelles des plus curieuses du temps, avec promesse de vous en faire voir d'autres de cette même nature dès que j'aurais vu que celles-là vous auraient agréé. [...] C'est pourquoi, afin de m'acquitter de ma promesse, et vous donner de la matière pour entretenir votre curiosité, j'ai fait un autre recueil de celles-ci, qui ont aussi couru quelque temps manuscrites parmi les beaux esprits, qui me les ont fournies pour en faire part au public. (Marteau II, « Au lecteur »)

La fin du siècle présente des exemples remarquables de ce qu'il conviendrait d'appeler des « recueils qui deviennent périodiques ». Ainsi, en 1694, le libraire hollandais Adrian Moetjens lance, pour publier le nombre croissant de pièces diverses qu'il reçoit, un *Recueil de pièces curieuses et nouvelles*. L'avertissement au lecteur présente le projet dans des termes identiques au recueil de Pierre Marteau mentionné ci-dessus, puisqu'il note que « si ces essais de pièces par où je commence ont l'approbation du public [...] je ne manquerai pas d'en fournir à l'avenir » (« Avis du libraire »). Ce n'est qu'au cinquième tome qu'une périodicité régulière s'installe, et que l'on trouve l'annonce suivante, similaire à celle rencontrée dans le *Mercure galant* : « Adrian Moetjens avertit qu'il donnera tous les deux mois une partie du recueil semblable à celle-ci » (n.p.)⁵. Mais en cette fin de siècle, c'est une autre production imprimée de Donneau de Visé, *Les Affaires du temps*, qui constitue l'exemple le plus frappant d'un livre devenu périodique, en fonction de la matière disponible. La deuxième partie de cet ouvrage, consacré aux manœuvres politiques et militaires, annonce ainsi :

La matière des *Affaires du temps* s'est trouvée si abondante qu'elle n'a pu être renfermée en deux volumes. Ainsi, il y en aura un troisième qu'on débitera le premier jour de décembre et qui développera toute l'intrigue qui a mis tant de puissances en mouvement. (« Avis »)

⁵ Dans le premier tome du *Mercure galant* de 1678 (Paris, Blageart), on trouve l'avis suivant : « On donnera un tome du *Mercure galant* le sixième jour de chaque mois sans aucun retardement. »

En définitive, les *Affaires du temps* compteront treize parties (!), publiées entre 1688 et 1692. Et les exemples de cet ordre sont nombreux : il est donc courant qu'un ouvrage, et particulièrement un recueil, se poursuive sur plusieurs tomes, en fonction de l'offre et de la demande, à tel point que l'on peut considérer cette pratique comme paradigmatique. La parution périodique du *Mercure galant* n'implique donc pas qu'il soit un ancêtre de la presse – ou alors, de nombreux autres ouvrages qui n'ont rien de journalistique devraient être pensés comme tels. Au contraire – et l'irrégularité avec laquelle paraissent les premiers tomes du *Mercure galant* en est un signe – il pourrait bien s'agir d'un livre qui, à l'instar des autres recueils, parvient à se poursuivre de tome en tome, en fonction de la matière à disposition. Un indice fort de cette parenté réside dans les termes du privilège accordé au *Mercure galant*. Jusqu'en 1678, il y est décrit comme un « livre en un ou plusieurs volumes⁶. » Il s'agit en l'occurrence d'une terminologie générique, attribuée à de nombreux ouvrages, et notamment aux recueils. Ce détail, qui confirme que les recueils présentent potentiellement une suite, indique surtout que les premiers numéros du périodique de Donneau de Visé ne constituent pas, du point de vue juridique, un objet éditorial particulier.

II. Des contenus

Un autre aspect qui amène à rapprocher le *Mercure galant* de la presse tient à la nature de ses contenus (nouvelles d'actualité, modes, jeux...), traditionnellement associés, pour le lecteur actuel, à du journalisme. Les réévaluer à l'aune d'autres recueils remet en cause cet *a priori* : non seulement, ils sont publiés à l'époque sur des supports extrêmement variés (y compris non périodiques), mais en outre, il n'est pas certain que ces contenus aient la même fonction ni le même sens pour le lecteur d'aujourd'hui que pour le lecteur d'alors.

Il faut ainsi noter en premier lieu que les fictions narratives occupent une place importante, parfois prépondérante, dans les premiers *Mercures galants* ; jusqu'à soixante-dix pour cent des pages du cinquième tome, par exemple. Cette proportion rapproche ainsi le périodique de Donneau de

⁶ « [...] il est permis au sieur DAN. de faire imprimer, vendre ou débiter par tel imprimeur qu'il voudra un livre intitulé *Le Mercure galant* en un ou plusieurs volumes, et ce, pendant le temps et espace de dix années entières et accomplies, à compter du jour que chacun des dits volumes sera imprimé pour la première fois [...] » (« Extrait du privilège du roi », *Mercure galant*, t. I, (Paris : Girard, 1672)). Ce n'est qu'en 1678 que le privilège évolue et qu'il décrit spécifiquement un livre produit de « mois en mois ».

Visé d'un recueil de nouvelles, tel que ses *Nouvelles galantes, comiques et tragiques*, d'autant plus que ces dernières incluent elles aussi quelques pièces d'actualité militaire comme le « Dialogue sur le voyage du Roi dans la Franche-Comté ». Un constat analogue peut être fait pour les pièces de poésie galante, dont l'importance ne fait que croître au fil des premiers numéros du *Mercurie galant*, ce qui le rapprocherait alors d'un des recueils de pièces choisies mentionnés plus haut. Le périodique de Donneau de Visé est donc loin de se limiter à des pièces d'actualité.

Mais le plus remarquable, c'est que des contenus liés par essence à l'actualité – des discours sur des spectacles ou des articles traitant des modes vestimentaires, par exemple – trouvent aussi place dans des recueils, y compris des recueils qui n'ont rien de périodique. Ainsi, dans le *Recueil de divers ouvrages en prose et en vers* composé de pièces de Perrault, on trouve sa « Critique de l'opéra, ou examen de la tragédie intitulée Alceste ou le triomphe d'Alcide » (269–310). On connaît aussi les critiques de spectacles de Molière et Corneille que le même Donneau de Visé donne dans ses *Nouvelles Nouvelles* (III, 210–277). Quant aux modes vestimentaires, elles paraissent elles aussi dans le *Recueil des pièces en prose* de Sercy, sous forme de récits allégoriques, tels que « l'Origine ou le progrès des rubans... » (I, 28–44). Ces contenus se publient donc aussi bien dans des ouvrages non périodiques que périodiques comme le *Mercurie galant*. En somme, d'une part le *Mercurie galant* contient des textes qui n'ont pas de rapport immédiat à l'actualité, et de l'autre, l'actualité ne se cantonne pas aux supports périodiques. Dès lors, force est de constater qu'il est difficile de circonscrire une catégorie d'ouvrages qui puisse être qualifiée de « journaux ».

Là où, en revanche, le *Mercurie galant* se différencie de plusieurs recueils (*Les Affaires du temps* mises à part), c'est dans la manière d'énoncer ses contenus, par le biais de la forme épistolaire⁷. Par rapport aux recueils traditionnels, qui présentent les pièces en vrac, la lettre qui informe le *Mercurie galant* permet en effet de structurer l'énonciation des différents contenus qui le composent. Or dans le cas d'un ouvrage com-

⁷ Donneau de Visé avait déjà démontré son savoir-faire dans ce domaine en 1663, au gré de la seconde et la troisième partie de ses *Nouvelles Nouvelles*. De par son contenu, ce livre est à considérer également comme un recueil. Mais sa singularité est de donner aux pièces disparates et diverses qui le composent une structure d'énonciation suivie, par le biais de nouvelles, dont la conversation permet d'introduire, d'énoncer et de commenter les différentes pièces. Ce recours à la forme épistolaire est inspiré, en partie du moins, par le modèle des « lettres en vers » (*Muse historique* de Loret...) en vogue dans les années 1650–1660.

posé d'une suite de textes brefs, la qualité de la structure encadrante est un enjeu fort de l'époque. En témoigne, par exemple, la critique que Charles Sorel, dans sa *Bibliothèque françoise*, adresse aux *Moralia* de Sénèque : « On a cru que c'était un édifice où les pierres étaient arrangées les unes sur les autres, sans avoir de la chaux pour les joindre. » (48–49) Le *Mercurie galant* convoque ainsi le modèle de la lettre pour énoncer de manière cohérente ses diverses matières : il trouve là, en somme, la « chaux pour les joindre ».

Sans que cette dernière caractéristique constitue sa seule spécificité par rapport à d'autres recueils, on devine ici que le *Mercurie galant* constitue un objet à part, notamment par le soin qu'il porte à la manière d'énoncer ses contenus.

III. Qu'est-ce que le *Mercurie galant* ?

Puisque les logiques du journalisme actuel ne constituent pas une grille de lecture à même d'éclairer la fonction qu'il revêt auprès du public de l'époque, il convient maintenant de proposer une autre approche. Et c'est en interrogeant un dernier type de pièces présentes dans le *Mercurie galant* qu'il nous semble possible d'amener à concevoir autrement l'ouvrage de Donneau de Visé.

Le cas des nouvelles d'actualité

Il est en effet un type de contenu qui résiste aux contextualisations que nous avons réalisées jusqu'ici : les informations politiques, militaires ou mondaines. Le *Recueil de pièces en prose* de Sercy contenait bien une « Lettre à un ami sur diverses choses arrivées dans le monde » (I, 246–262) et des « Nouvelles admirables » (I, 367–393), mais la proportion n'est pas la même : aucun autre recueil ne s'attache autant et aussi régulièrement à donner des nouvelles que le *Mercurie galant*, ni, surtout, avec un ancrage aussi fort dans l'actualité. Pourtant, si la dimension informative de ces nouvelles est incontestable, il se pourrait que leur fonction ne se limite pas à cela tant s'en faut, et l'on risque encore une fois l'illusion d'optique. Considérons le passage suivant du *Mercurie galant*, représentatif de ce type de nouvelles :

Le même [nouvelliste] nous dit que Monsieur le comte d'Estrées était arrivé à Brest avec les vaisseaux que le roi avait fait armer à Rochefort et que Monsieur le marquis de Seignelay, dont les soins n'avaient pas peu contribué à cet armement, était arrivé avec lui et que ces navires au nombre

SCHUWEY

de quarante-quatre, montés de quinze cents pièces de canons, partiraient au premier vent favorable pour rejoindre l'armée navale d'Angleterre. Il nous dit encore que Sa Majesté était arrivée à Charleroi avec une vitesse incroyable, et que bien qu'elle dût être fatiguée, elle ne laissait pas de visiter tous les jours son armée ; que l'avant-garde de vingt mille hommes en était partie le neuf avec M. le vicomte de Turenne et que deux mille dragons étaient partis quelques jours auparavant, ayant en tête Monsieur le marquis de Fourville, qui passe avec justice pour un des plus braves officiers de cavalerie. (II, 88–90)

La proportion de faits apparaît, dans ce passage, assez faible. On ne manque pas, en revanche, de citer les noms et distinctions de chacun. En d'autres termes, l'enjeu semble être moins de rapporter les faits – « ce qui se passe » – que d'enregistrer et publier les mérites personnels : « qui fait quoi ». Plus encore qu'informer le public, ces nouvelles semblent constituer une façon d'enregistrer les mérites individuels, à la manière des *Mémoires*. De même, dans le troisième tome, un passage qui pourrait *a priori* ressembler à un reportage sur la manufacture des Gobelins constitue avant tout une manière de publier les noms et qualités de ceux qui y travaillent (255–262). Ces listes s'apparentent encore une fois aux *Mémoires*, lesquels présentent fréquemment des listes de noms (personnes ayant participé au fait raconté, officiers présents à une bataille...), mais aussi à un recueil comme *L'Amour échappé*, également de Donneau de Visé, dont chacun des volumes commence et se termine par une liste des noms dont on donne les mérites et les qualités, à la manière du *Dictionnaire des Précieuses* de Somaize.

Or énoncer des nouvelles afin de publier les mérites de personnalités, c'est explicitement l'objectif que se donne le premier *Mercurie galant*, lorsque, dans l'avis au lecteur du premier tome, sont mises en relation la curiosité des nouvelles et la « connaissance des personnes » :

Les curieux des nouvelles et les provinciaux et les étrangers qui n'ont aucune connaissance de plusieurs personnes d'une grande naissance ou d'un grand mérite, dont ils entendent souvent parler, apprendront dans ce volume et dans les suivants par où ils sont recommandables et ce qui les fait estimer. (« Au lecteur »)

Parmi les multiples fonctions du *Mercurie galant*, il s'en trouve donc celle, fondamentale, de la *publication*, qui implique autant la diffusion que l'enregistrement. Et ce qui se publie, c'est aussi bien une production

« littéraire » que des réputations et des actions remarquables : en somme, tout ce qui peut contribuer à valoriser un nom. Parce qu'ils sont constitutifs de l'*ethos* du galant homme⁸, les hauts faits d'armes et les histoires galantes sont situés sur le même plan que l'habileté littéraire, ce qu'illustre cette description de Saint-Aignan publiée dans le premier tome du *Mercur* : « Je ne dois pas oublier Monsieur le duc de Saint-Aignan dont les illustres galanteries, les vers enjoués et galants et les hauts faits d'armes, ne sont inconnus à personne. » (224) Dès lors, le but fondamental du *Mercur galant*, s'il veut mériter son nom, est de publier aussi bien les faits littéraires que les faits militaires ou galants, et de les publier dans la structure encadrante d'une lettre galante, soit sur un ton beaucoup plus brillant, plus plaisant, que le ton sec, de la *Gazette*.

Publier des textes

En ce qui concerne la publication de l'habileté littéraire, on rappellera en premier lieu l'importance de l'enjeu attaché à la publication de pièces brèves. En témoigne notamment ce passage du *Roman bourgeois* où l'on évoque « [des] auteurs qui, pour de petites pièces, ont acquis autant et plus de gloire que ceux qui nous ont donné de grands ouvrages tout à la fois [...] » (267). Depuis les années 1650, les recueils poétiques ont assuré l'impression de cette production florissante et valorisée. Grâce au renouvellement permanent de ses volumes, le *Mercur galant* constitue un espace de publication idéal pour ces petites pièces. Mais, différence majeure par rapport aux recueils, sa parution périodique lui permet de *susciter* de nouvelles pièces, lesquelles peuvent ensuite être imprimées. Au tome cinq, par exemple, l'histoire d'un moineau se termine par l'invitation suivante : « Plusieurs beaux esprits vont faire des vers sur ce sujet, que je vous enverrai au premier jour » (267) ; les vers que l'histoire a effectivement suscités paraîtront au tome suivant. À la manière des *jeux de société* qui produisent les pièces de poésie galante⁹, le *Mercur*, tel une véritable

⁸ Delphine Denis dans son *Parnasse galant* avait déjà souligné combien les recueils constituent un lieu fondamental de la galanterie : « Cette sociabilité, dont l'*ethos* galant doit publier les signes, a trouvé comme on l'a vu un genre d'élection dans les recueils de lettres et de poésies qui se multiplient dans la seconde moitié du siècle » (151).

⁹ Voir Delphine Denis, pp. 241 *sq.* Dans un article essentiel, Geoffrey Turnovsky articule plus avant ce mode de production avec les stratégies auctoriales, et considère l'écrit non pas comme une *mimesis* de pratiques sociales externes, mais comme le lieu même des pratiques sociales qui y sont décrites.

société de papier¹⁰, multiplie ainsi les contenus susceptibles d'en susciter d'autres. Il offre un support de publication à ces pièces brèves, partant, à leurs auteurs.

Et c'est dans cette optique – publier des pièces et, surtout, leurs auteurs – que doit se comprendre la présence d'énigmes dans le *Mercure galant*, et non dans une logique similaire à celle de nos mots croisés. L'énigme est en effet donnée en vers et provient d'un lecteur, qui publie par ce biais son habileté littéraire et les qualités de son esprit. Et cette énigme suscite des réponses : au numéro suivant, lorsqu'une bonne réponse est donnée, elle l'est en vers également, et elle est publiée avec des informations sur l'auteur de cette réponse. Ces mécanismes sont illustrés sur le mode ironique dans deux pièces des décennies 1680 et 1690. *La Comédie sans titre*, d'abord, met en scène l'auteur d'une énigme. Or cette dernière est présentée et discutée non pas en termes de difficulté ou sous l'angle du divertissement qu'elle procure, mais précisément, en termes de qualité littéraire. Après la première lecture de l'énigme, un protagoniste, Oronte, commente immédiatement : « Ces vers-là me semblent bien tournés ». Et l'auteur, à la manière du Mascarille des *Précieuses ridicules*, répète son énigme et en loue la composition de diverses manières, avant d'insister, précisément, sur la paternité de ladite énigme qu'il présente comme une composition de haute volée :

Je vous laisse l'énigme *avec mon nom au bas*
Ornez-la d'un prélude, vantez ses appas.
Les vers en sont si beaux, la matière si belle,
Que vous n'en direz rien qui soit au-dessus d'elle.
(Acte V, scène 8. C'est nous qui soulignons.)

Quant aux réponses, leur raison d'être fondamentale consiste en la publication du nom¹¹ de celui qui découvre la solution, puisque c'est là une marque d'esprit. L'étendue du phénomène est remarquablement illustrée, sur le mode satirique, par une scène de *La Tapisserie vivante* de Gaëtan Romagnesi, patchwork de scènes de comédies italiennes adaptées au goût français :

¹⁰ C'est la réévaluation fondamentale de la notion de salon à laquelle procède Nicolas Schapira dans ses travaux sur Valentin Conrart qui nous amène à émettre cette proposition. Dans son récent ouvrage, Allison Stedman propose également l'idée du livre comme Référence.

¹¹ Qu'il s'agisse d'un pseudonyme ou du nom « réel » de l'auteur. Dans le premier cas, on peut expliquer ce masquage du nom en postulant que le référent est transparent pour une certaine communauté de lecteurs.

Le maître à danser

Pour de l'esprit, Madame, les gens de notre profession en regorgent. Et qui en aurait si nous n'en n'avions ? Nous sommes tous les jours avec des gens de première qualité, et je sors présentement de chez la femme d'un élu où je me suis fait admirer. J'ai deviné une énigme du *Mercurie galant* : vous savez présentement que c'est la pierre de touche de l'esprit.

Toinon

Ha ! par ma foi, Madame [à sa maîtresse], les beaux esprits sont donc bien communs, car la moitié du *Mercurie* n'est rempli que du nom de ceux qui les devinent. Pour vous, Monsieur, *vous n'avez pas besoin qu'on imprime le vôtre pour faire connaître votre mérite au public [...]*. (19–20, c'est nous qui soulignons.)

Publier des faits

Aux côtés de ces pièces courtes, le *Mercurie galant* publie donc, par le biais des nouvelles d'actualité, les actions individuelles. Au sujet de ces « hauts faits d'armes » et de ces « illustres galanteries », relevons deux évidences : la première, c'est que la valorisation sociale que confèrent ces actions n'existe que si elles sont connues d'un certain public. La seconde, c'est que les aventures galantes ou les hauts faits d'armes ne constituent pas, en soi, des textes. Or les « nouvelles » permettent précisément à Donneau de Visé de convertir les faits en textes, tantôt par une narration, tantôt par une courte mention. Ces faits, désormais textualisés, peuvent ainsi prendre place dans son *Mercurie galant*, et donc, se publier et se diffuser. C'est, là encore, le programme explicité dès le premier tome : « [...] l'on ne parle ici que d'histoires amoureuses et que du mérite des personnes qui en ont beaucoup, quand même leur plume ne produirait aucun ouvrage. Il n'est pas toujours nécessaire d'écrire pour avoir de l'esprit, et l'on a souvent vu des preuves du contraire » (« Au lecteur »).

Mais le geste d'imprimer s'inscrit surtout dans une logique patrimoniale, au sens où il permet d'enregistrer durablement un fait remarquable. Il peut sembler surprenant d'imaginer que le *Mercurie galant* se pense sur la durée et qu'il se présente comme la mémoire des réputations qu'il publie. Cette dimension patrimoniale est pourtant fondamentale, et thématisée à plusieurs reprises, entre autres, dans le premier volume du *Nouveau Mercurie galant* : « [...] au bout de quelques années, il n'y aura pas une

personne considérable dont ceux qui auront tous les volumes du *Mercur* ne puissent trouver l'éloge, celui de chaque particulier pouvant donner lieu à s'étendre sur sa famille » (16, c'est nous qui soulignons). Le *Mercur galant* rejoint alors la logique des recueils historiques, ces ouvrages nombreux qui ne cessent de rassembler et de collectionner pièces, chartes, documents..., prêts à servir en cas de litige patrimonial ou pour célébrer la gloire d'une famille.

Et c'est notamment dans l'avis au lecteur du *Nouveau Mercur galant* de décembre 1677 que cette fonction historiographique apparaît de la façon la plus claire, lorsque le bilan de l'année écoulée se termine par un récapitulatif des numéros imprimés jusque-là :

Le prix des dix volumes de l'année 1677 ne sera point augmenté. Ils contiennent les nouvelles des douze mois, parce qu'on a ramassé dans le premier celles de janvier, de février, et de mars, jamais conquérant n'ayant fait de si grandes conquêtes que Louis le Grand dans le cours d'une seule année. [...] Tant d'actions surprenantes rendent ces dix tomes considérables. On y rend la gloire qui est due à ceux qui ont fait les conquêtes, et à ceux qui les ont chantées, et on y ramasse mille choses curieuses qu'on n'aurait pu trouver ensemble, si le *Mercur* n'avait jamais été fait. Les unes auraient été séparées, les autres n'étant qu'en feuilles volantes se seraient perdues et il y en aurait beaucoup que la négligence de les recueillir aurait empêché de conserver. (T. X, « Au lecteur »)

Le *Mercur galant* constitue ainsi la *plateforme* idéale, l'espace de publication disponible chaque mois, à même de recevoir les pièces volantes comme les hauts faits d'armes (et les pièces que l'on fait à leur sujet). C'est un recueil qui diffuse, certes, mais qui, surtout, conserve : le fait de vendre les anciens numéros laisse entendre que la pérennisation des contenus est un enjeu dont l'importance est au moins égale à l'ancrage du *Mercur* dans une actualité proche¹².

¹² On remarquera d'ailleurs, à ce titre, que certains numéros du *Mercur galant* paraissent bien après les faits énoncés, alors même que la *Gazette* les a déjà diffusés. C'est notamment le cas des volumes II et III du *Mercur galant* qui paraissent quatre mois après les événements qui y sont rapportés.

Si les pistes esquissées au cours de cet article n'épuisent pas la question de « ce qu'est » le *Mercuré galant*, elles invitent, en somme, à considérer l'ouvrage de Donneau de Visé comme un recueil qui pousse la logique éditoriale du renouvellement sur des milliers de volumes – et donc, qui devient périodique – là où les autres recueils ne s'étaient pensés, au mieux, que sur quelques parties. Par le biais de cette périodicité, cet étrange « livre qui n'est pas plutôt vieux, qu'il redevient nouveau » (Boursault II, 4) offre, par rapport aux autres recueils, des possibilités éditoriales renouvelées. Il constitue ainsi une plateforme à la plasticité maximale, idéale pour imprimer, diffuser, et surtout, conserver une série de contenus qui ne pourraient trouver place ailleurs : en cela, il participe à l'immense entreprise d'écriture de l'histoire du siècle de Louis le Grand. Mais la pérennité de sa republication lui permet en outre de susciter des productions, et de les imprimer ensuite, en une sorte de mouvement perpétuel : le *Mercuré galant* est interactif. Cette caractéristique fondamentale invite à reprendre la récente et lumineuse démonstration d'Allison Stedman, qui révèle, en étudiant aussi bien les recueils que le *Mercuré galant*, la fonction de médiation sociale de l'imprimé (81–126) : beaucoup plus qu'un journal, il vaudrait ainsi la peine de considérer le *Mercuré galant* comme un espace social virtuel – puisque ses « membres » se rencontrent par le biais du livre – qui relie, grâce à l'imprimé, les quatre coins de la France, en un immense salon de papier.

**Université de Fribourg, Suisse
(projet FNS : « Naissance de la critique dramatique »)
et Université Paris-Sorbonne**

Ouvrages cités

- Boursault, Edmé. « La Comédie sans titre [ou *le Mercure galant*] ». *Œuvres de M. Poisson*. T. II, Paris : Ribou, 1682.
- Denis, Delphine. *Le Parnasse galant*. Paris : Champion, 2001.
- Donneau de Visé, Jean. *Les Nouvelles Nouvelles*. 3 t. Paris : Bienfait, 1663. Edition en ligne [2014] : <http://www.nouvellesnouvelles.fr>.
- . *Les Nouvelles galantes, comiques et tragiques*. Paris : Quinet, 1669.
- . *L'Amour échappé ou les diverses manières d'aimer*. Paris : Jolly, 1669.
- . *Le Mercure galant*. T. I–VI, Paris : Barbin, 1672–1673.
- . *Le Nouveau Mercure galant*. T. I–VI, Paris : Barbin, 1672–1673.
- . *Les Affaires du temps*, T. I–XIII, Paris : Guerout, 1688–1692.
- Furetière, Antoine. *Le Roman bourgeois* [1666]. Paris : GF, 2001.
- Guéret, Gabriel. *La Guerre des auteurs anciens et modernes*. Paris : Girard, 1671.
- Harvey, Sara. « Les fins de l'obscurité dans les énigmes du *Mercurus galant*. » Delphine Denis, éd. *L'Obscurité : langage et herméneutique sous l'ancien régime*. Louvain : Academia-Bruylant, 2007, 171–182.
- Hatin, Eugène. *Histoire du journal en France : 1631–1853*. Paris : Jannet, 1853.
- Marteau, Pierre [nom d'emprunt], éd. Avis au lecteur. *Recueil de quelques pièces nouvelles et galantes...*, T. I, Paris : Marteau, 1663.
- . *Recueil de quelques pièces nouvelles et galantes....* T. II, Paris : Marteau, 1667.
- Moetjens, Adrian, éd. *Recueil de pièces curieuses et nouvelles*. T. 1. La Haye : Moetjens, 1694.
- . *Recueil de pièces curieuses et nouvelles*. T. IV, vol. 1. La Haye, Moetjens, 1696.
- Moureau, François. *La Plume et le plomb*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

LE MERCURE GALANT : UN RECEUIL INTERACTIF

- Perrault, Charles. « Critique de l'opéra, ou examen de la tragédie intitulée Alceste ou le triomphe d'Alcide. » *Recueil de divers ouvrages en prose et en vers*. Paris : Coignard, 1675, 269–310.
- Romagnesi, Gaëtan. *La Tapisserie vivante*. La Haye : Foulque, 1696.
- Schapira, Nicolas. *Un professionnel des lettres au XVII^e siècle : Valentin Conrart, une histoire sociale*. Seyssel : Champ Vallon, 2003.
- Scudéry, Georges de. *Le Cabinet*. Paris : Courbé, 1646.
- Sercy, Charles, éd. *Poésies choisies*. T. I–V. Paris : Sercy, 1653–1660.
- . *Recueil de pièces en prose, les plus agréables de ce temps*. T. I–V. Paris : Sercy, 1659.
- . « L'Origine et le progrès des rubans ; leur défaite par les princesses jarretières et leur rétablissement ensuite. » *Recueil de pièces en prose, les plus agréables de ce temps*, T. I. Paris : Sercy, 1659, 28–44.
- Somaize, Antoine Baudreau de. *Le Grand dictionnaire des précieuses : historique, poétique, géographique ...*. Paris : Ribou, 1661.
- Sorel, Charles. *Œuvres diverses ou discours mêlés*. Paris : Compagnie des libraires, 1663.
- . *La Bibliothèque française*. Paris : Compagnie des libraires, 1664.
- Stedman, Allison. *Rococo Fiction in France, 1600–1715 : Seditious Frivolity*. Lewisburg : Bucknell University Press, 2013.
- Turnovsky, Geoffrey. “Authorial Modesty and Its Readers : Mondanité and Modernity in Seventeenth-Century France.” *MLQ* 72.4 (décembre 2011) : 461–492.
- Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Paris : Minuit, 1985.
- . *La France galante*. Paris : PUF, 2008.
- Vincent, Monique. *Le Mercure galant, présentation de la première revue féminine d'information et de culture, 1672–1710*. Paris : Champion, 2007.

The Absent and Present Serpent in Nicolas Poussin's *Spring*

by
Herbert Morris

The Serpent is as central, and as apparently indispensable to the drama depicted in Genesis 3 as Iago, with his deviousness, is to Othello's tragic story. Accordingly, painters from the earliest period of Western art through Dürer, Raphael, Michelangelo, Cranach the Elder, Cranach the Younger, Tintoretto, Titian, Rubens and Domenichino, all not too distant in time from Poussin and several having a clear influence upon him, insert a snake in their pictorial representation of the tale of Adam and Eve. Poussin, who takes the tale as the subject for *Spring* or *The Earthly Paradise* (Fig. 1), the first painting in his series of paintings, *Four Seasons*,¹ alone among painters, and indeed sculptors, who have treated the subject prior to him, to my knowledge, does not include a snake, the form taken by the character in the tale referred to as "the Serpent."

The painting does depict, as expected, the obligatory nude figures of Adam and Eve.² Both catch the early morning sunlight and are diminutive in size compared to the immensity of the luxuriant natural setting in which they are situated. We see Eve kneeling beside a reclining Adam with his left knee raised, her right hand gripping his left upper arm, and her left arm raised, her hand pointing toward what we are clearly to understand as a representation of the Tree of Knowledge with its hanging fruit interspersed with flowers. A short distance from this tree, to its left, in deep

¹ *Poussin and Nature: Arcadian Visions*, ed. P. Rosenberg/ K. Christiansen (New Haven and London: Yale University Press, 2008). Professor Rosenberg writes, "The paintings of the Four Seasons are incontestably the most famous works by Poussin and the most often illustrated as has been frequently repeated, they constitute his 'artistic and spiritual testament.'" 292. See general discussion 292-296. See also N. Milovanovic, *Nicolas Poussin Les Quatre Saisons* (Musée de Louvre: Paris 2014). The Duc de Richelieu, grand-nephew of Cardinal Richelieu, commissioned the paintings, and then, either paying off a debt to King Louis XIV occasioned by losing a tennis match or selling the paintings to the King, delivered them in 1665 to the King who, in turn, arranged for them to be hung in the Louvre. Poussin is known to have worked on the paintings during the period 1660-64, a period in which he suffered from the effects of both age (1594-1665) and illness. It is not known in what sequence the paintings, each of which is on a Biblical story— Adam and Eve, Boaz and Ruth, The Gathering of the Grapes, The Flood—was painted.

² I refer to the woman as "Eve" even though she is only so named in Genesis 3:20 after the events discussed in this essay.

shadows, is another tree laden with fruit, absent any flowers, which it is reasonable to assume is meant to symbolize the Tree of Life that God informs Adam he has placed in the midst of the garden.³ The Creator floats in billowy dark clouds above, facing forward, his left hand extended and directed ahead. Our eyes, guided by our knowledge of the biblical tale and its many pictorial depictions, and influenced by an ingrained mental habit that has resulted, survey the scene. We search for the tale's Serpent in the vicinity of the Tree of Knowledge, but he is nowhere to be seen. He is neither wrapped around the trunk of the Tree nor slithering along it nor hanging from a branch nor poking its head out from some thick foliage nearby nor simply on the ground in plain sight.⁴ We do not expect a representation of the Serpent in a scene of the Expulsion, such as that of Masaccio (Fig. 2), but when the action described takes place in the Garden, the scene of the temptation, we do.

The absence of the Serpent alone arouses puzzlement that deepens for those of us aware of the particular appeal that the snake had for Poussin as a vehicle of symbolic significance. A snake appears in a number of his most famous landscapes. One is to be found in his *Landscape with Orpheus and Eurydice* (Fig. 3), in *Landscape with a Man Killed by a Snake* (Fig. 4), *Landscape with a Man Pursued by a Snake* (Fig. 5), and in *Two Nymphs and a Snake in a Landscape* (Fig. 6). A snake, the python, wrapped around the base of a tree, also appears in the painting *Apollo and Daphne* (Fig. 7), dated the year before his death.⁵

Whatever the level of perplexity occasioned by these facts, it is heightened by what we observe in *Winter* or *The Flood* (Fig. 8), the last in the series of four paintings. In that painting we see a snake, the longest and thickest of any before painted by Poussin, splayed out upon a large dark

³ Gen. 2:8.

⁴ A common pictorial representation of the serpent, of course, has its upper body as that of a young woman despite Genesis 3:1 in which the Serpent is identified as male.

⁵ A. Blunt, *Nicolas Poussin* (New York: Pallas Athene, 1967), I, 315, Fn 3: "The snake, which is the central theme of the *Landscape with Two Nymphs*, appears to have become something of an obsession with Poussin in his later years." See also T.J. Clark, *The Sight of Death* (New Haven and London: Yale University Press, 2006) "Snakes, it is clear, were the members of the animal kingdom Poussin was most drawn to: they appear in paintings and drawings all through his life, time and again charged with a specially repellent beauty," 178. Professor Clark's discussion of snakes is the most thorough in the Poussin literature, but however illuminating his remarks about a snake when it appears, he neglects to shed any light on the issue that is dealt with in this paper, not saying anything about the absence of a snake in *Spring*.

MORRIS

rock in the left foreground of the painting and still another, much smaller, attached to the trunk of a tree just off the center of the scene on the right. Where we expect a snake, we see none. Where we do not expect a snake, we see two. It is as if the sly Serpent, split into two in some manner, and then slithered away from Eden in the spring where he belonged, to a stormy wintry scene of horror, accompanied by a smaller companion, where he does not.

Poussin, then, has presented us in *Spring* and *Winter* with a conundrum of absence and presence. The fact that the paintings come from the same series compounds our puzzlement. I consider in this paper *Spring* alone. I claim, firstly, that the Serpent's absence from where we expect to see him serves Poussin's purposes better than would the Serpent's presence there. Poussin gains something from non-representation of the Serpent as represented in Genesis. He also means to convey something to us by non-representation.⁶ Secondly, I claim that the Serpent is in plain sight but not at all where we expect to see him or in his familiar embodiment. He appears in the Tree of Life, offering a deceptively appealing illusion of overcoming death while Eve is about to grasp knowledge and the reality of human mortality. My view is that Poussin in *Spring* provides a radical and illuminating revision of the biblical tale of Adam and Eve from a Stoic perspective on life.⁷

In Part I, I consider several possible explanations for the biblical Serpent's absence. While the Serpent's absence has been noted by a number of art historians, to my knowledge there is no published work in which there is an attempt to resolve the mystery. I reject a number of possible explanations that may come to mind and then offer one of my own. In Part II I offer supporting argument for my second claim.

I

One suggested explanation for the Serpent's absence in *Spring* is that Poussin depicts a moment in time before the temptation and Fall. The Serpent has yet a role to perform. All is, as yet, complete innocence. Eve is simply drawing Adam's attention to the attractiveness of the fruit on the Tree without either of them having thought of eating from it in mind. But, problematically, the Tree, on this view, is without any symbolic signifi-

⁶ See on the difference between "causing" and "meaning" H.P. Grice, "Meaning", *Studies in the Way of Words* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 213-23.

⁷ On the topic of Stoicism and Poussin, see Blunt, 157-76.

cance, and it is a mere accident that, at the moment, Eve finds this tree, rather than any other attractive tree in the Garden, visually appealing. Yet another problem with this view is the fact that in the biblical telling of the tale, Eve's focus on the Tree of Knowledge occurs only after the Serpent's question to her about eating the fruit of the trees in the garden.⁸ The painting, in light of our knowledge of the tale would seem strongly to suggest that Eve, with her left hand pointing to the Tree and her right on the upper left arm of Adam, is beckoning him to eat.

Another possible interpretation for the Serpent's absence is significantly different from the first. We can label it "the Miltonian interpretation," because its basic features accord with the depiction of the Fall in *Paradise Lost*.⁹ On this view, once the Serpent's guile proves successful and Eve gives way to temptation, the Serpent's work is complete and he vanishes. He has no further role to play. Eve then tempts Adam and he, too, eats of the Tree of Knowledge, but the Serpent is not there to witness this final act of the Fall. The claim, then, is that the painting captures that moment in time after Eve has eaten and now approaches Adam, inviting or beckoning him so that he might join her. It is a tale of two temptations each one of which attains its goal.¹⁰

Several obstacles stand in the way of accepting this interpretation. Firstly, the painting itself does not warrant the story imposed upon it of Eve's already having been tempted by the Serpent and eaten the fruit. We see no signs of her having bitten into fruit or possessing fruit, and the biblical tale has her only offering Adam fruit after she has tasted it. *Spring* does not portray such a scenario. For all that we can tell from the painting, she may have come upon the idea of eating without anyone's tempting her to do so. Secondly, the position and gaze of God in the clouds above seems perplexing in light of the tragedy unfolding below. We would expect a focus, not on what is in the distance ahead of him, but rather on what is below him and, given the biblical tale, what he will soon with great displeasure address.

⁸ Gen. 3:1

⁹ K. Clark, *Landscape into Art* (London: Penguin, 1956) 81: "...the *Spring* that perfect illustration to *Paradise Lost*, which by the art of design our first parents are given their true place in nature."

¹⁰ J. Milton, *Paradise Lost*, ed. Merritt Y. Hughes (New Jersey: Prentice Hall, 1957), Book IX.

MORRIS

A final suggestion can be constructed from the views of Willibald Sauerländer.¹¹ He argues that the four paintings in the series *Four Seasons* must be viewed as a whole and that a symbolic Christian conception of historical development is the key to understanding the movement from spring to winter. True there are intimations of the Fall and mortality in *Spring*. Yet what Poussin intends to depict is the world before the Fall, a world in which Eve is pointing at the Tree but has yet to reach for its fruit. Sauerländer, writing some fifty years after first proposing his interpretation, summarizes it this way:

The Creation of the world is finished, and God is seen high in the sky blessing his work. As in Poussin's other landscapes, however, felicity is overshadowed by immanent (sic) misfortune and death. Eve, who is seen in the center of the garden, points to the fruits of the Tree of Knowledge and invites Adam to taste from them...It is the moment just before the Fall, the moment of expectation...The Golden Age is coming to an end. The scorn of God and the Expulsion from Paradise are imminent.¹²

The explanation for the Serpent's absence is not directly addressed by Sauerländer, but it is plausible to attribute to him a view similar to the one taken by Milton. Sauerländer views *Spring* as depicting the world before the Fall, but because he views Eve as "inviting" Adam to eat, we must imagine that Eve has already succumbed to the Serpent's temptation. And, as with Milton, the Serpent is a character in the tale whose role has already been performed, and he need not be depicted.¹³

¹¹ See W. Sauerländer, "Die Jahreszeiten: Ein Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin," *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 7 (1956), 169-84. W. Sauerländer, "'Nature Through the Glass of Time': A Reflection on the Meaning of Poussin's Landscapes," *Poussin and Nature: Arcadian Visions*, ed. Pierre Rosenberg and Keith Christiansen (New Haven and London: Yale University Press, 2008), 113-17. I am unconvinced by Professor Sauerländer's claim that an understanding of each painting in the series depends upon an understanding of the series as a whole. I believe that *Spring* conveys meanings that are not necessarily linked to the meanings of other paintings in the series. See Richard Wollheim, *Painting as an Art* (Princeton: Princeton University Press, 1987) 367-368 for a critique of Professor Sauerländer's views on this issue.

¹² *Poussin and Nature*, 113.

¹³ Milovanovic in his recent *Nicolas Poussin Les Saisons Quatre* generally follows Sauerländer's Christian interpretation of the series of paintings. He observes, "Dans le tableau de Poussin, ce n'est donc pas le demon qui est en cause, mais le coeur humain." p. 12. We can, perhaps, conclude from this that Milovanovic believes that the Serpent is

This view, while not open to the criticism that there is no evidence of Eve having eaten, is vulnerable to the criticism of an incongruity between the events taking place in the Garden and the depiction of God. More importantly, even if we were to grant the truth of either the Miltonian or Sauerländer view, we would not have been provided with an answer to the question, "Why would Poussin have selected such a narrative out of all the possible ones?" What of any significance turns on whether the time depicted is just after Eve's temptation or just before it? The fact alone of the Serpent's absence seems of so much more significance than either of these proposed scenarios that we have considered that seek to account for the fact. I want now to offer another explanation not open to the objections so far put forward.

It cannot, I believe, reasonably be doubted that among Poussin's purposes in the painting of *Spring* was to raise for viewers of the painting the very question addressed in this essay. He would be aware of the uniqueness of his painting in not depicting a snake on or in close proximity to the Tree of Knowledge in a tale that has the Serpent as one of the central characters. Having planted the seed, "Why no Serpent?" I believe that his hope was that this seed would germinate into a heightened attentiveness to every detail of the painting and to reflection associated with the topics the tale raises, topics such as human responsibility, good and evil, and death. Were Poussin to follow the path of all his distinguished predecessors and paint a snake, one wrapped around the trunk of the Tree of Knowledge, habits of mind would be triggered and the Serpent would be given but a glance, confirming viewers' expectations. Poussin is then, I believe, exploiting a familiar phenomenon. Disappointment of an expectation is likely to draw more attention than its satisfaction.

We can now turn from the causal effects on viewers of noticing the absence of a snake to what Poussin meant to convey by the biblical Serpent's non-appearance. My claim is that Poussin intended to gain special attention as a result of his non-representation; but he also intended this non-representation to convey meaning in addition to the meaning conveyed by the Serpent that is depicted in the Tree of Life.

We have seen that on both the Miltonian or Sauerländer views the Serpent has a role, one already or imminently to be performed. I suggest that the Serpent, as usually understood, has no role to play in tempting Eve to

not present because he is unnecessary. This would differ from the view that I attribute to Sauerländer. Milovanovic sees the painting in exclusively Christian terms and does not discuss the Tree of Life or the significance of God's position and gesture.

MORRIS

eat of the Tree of Knowledge whatsoever. Poussin likely believed that a fantasy of a serpent with feet, mouthing words, in what language we can have no idea, a being apart from humans, one capable of subtle thought, distracts from what is the morally serious point. Two individuals, capable of free choice, have chosen to acquire knowledge and are prepared to disobey their creator, even facing death as a consequence, in order to do so. It all lies within us; it is our nature, both the susceptibility and the occasional surrender. We know that, as we develop, we shall acquire knowledge of good and evil. We know, too, that at a certain point in time that we shall die. The tale, if taken literally, presents a history of how these facts about human life have come about. Poussin keeps what he believes to be essential truth and discards what he cannot take seriously. He exploits for his purposes the tale, but through his form of telling a story, through pictorial images, he leaves out an expected pictorial representation of the serpent, modifies in this manner the accepted story, and conveys an important moral truth.

The biblical Serpent is, then, a fantasy that should be cast aside, but what remains of it is the idea of a powerful, irrepressible force, a fundamental part of human nature, something within that seeks knowledge, a force so powerful that it may lead us into painful conflict with other strong attachments. The biblical Serpent is not only a phantom but also, importantly, one too seductively available as an object upon which to place responsibility. Poussin, by not representing the biblical Serpent, is portraying Adam and Eve in such a way as to place all responsibility, whether it be for good or for evil, upon them. Eve, as he depicts her, does not have available the excuse, “the serpent beguiled me.” Nor does Eve have the reassurance provided by the Serpent that she will not die if she eats. Nor does one come away from the depicted scene imagining Adam shifting his guilt onto Eve. Each is fully responsible, and, given that Eve has not yet eaten, the powerful motives of love and compassion Adam might possess, as on the Miltonian view, to join her in eating, are not in play. There is no room for Eve to blame the Serpent or for Adam to blame Eve. Poussin disposes of what we all now take for granted as the lamest of excuses, however we might in subtle ways continue to employ it, “the devil made me do it.”

This concludes my explanation for the biblical Serpent’s non-appearance. If true, Poussin has already modified the biblical tale in an obviously important respect. He is telling a different story but keeping two of its main characters. I shall now argue that his version of the tale of Adam and Eve is even more radical. They are to be regarded, not as fallen

creatures, not as the earliest human malefactors, the cause of so much human suffering. Rather, they are creatures about to experience a rebirth, appropriately occurring during spring, transformed into creatures capable of a more elevated form of life.

II

There is, I believe, a temptation many viewers will feel when looking at *Spring*. What will immediately come to mind is a biblical tale with which they are bound to have some familiarity. They expect to see the Serpent, and this expectation would be reinforced if they have familiarity with other pictorial representations of the tale. All have a snake and all have that snake on or close by the Tree of Knowledge. Aware of what awaits us in *Winter*, we may also think that Poussin's intent was to have the Serpent associated with tempting Eve to eat of the Tree of Knowledge, present for some reason in a scene depicting God's punishment for human disobedience. The Sauerländer and Miltonian views presuppose such a fixation of attention, influenced by engrained expectations. Should our view be constrained by these expectations, we run the risk of failing carefully to attend to an all-important detail of the painting, *Spring – The Tree of Life*.

Let us, then, shift our focus of attention to this tree. In Genesis 2 we learn that God has placed within the garden numerous trees, two of which are named, one the Tree of Knowledge, the other the Tree of Life. God informs Adam that he might eat of the fruit of any tree in the garden except for the Tree of Knowledge. It is reasonable to assume that the Tree of Knowledge is the tree toward which Eve is pointing and from which she and Adam shall soon eat. They do, after all, gain knowledge of good and evil, and nothing is presented that suggests that they have eaten of the Tree of Life, which, arguably, if they had, would have made them invulnerable to death. So the Tree of Life is the tree, for the most part painted in dark colors, shaded from the sun, atop of which is a dark rock formation, the tree with hanging fruit that appears in the left foreground of the painting. At the very end of Genesis 3 the Tree of Life is again referred to, following the expulsion of Adam and Eve from the garden:

...and he placed at the east of the garden of Eden Cherubims, and a flaming sword which turned everyway, to keep the way of the tree of life.¹⁴

¹⁴ Gen. 3:24.

MORRIS

Were Adam and Eve to eat of the Tree of Life, God's assurance, expressed to Adam, that he would surely die if he ate of the Tree of Knowledge, would presumably turn out to be false, for Adam and Eve would, by eating, gain everlasting life.

Poussin, with perhaps the sole exception of Lucas Cranach the Elder (Fig. 9), among his distinguished predecessors, inserts the Tree of Life into his depiction of the Garden of Eden. He is not a painter inclined casually, indifferent to its symbolic significance, to include such an element in his painting. What meaning might it carry? If we focus our attention upon this tree, we are confronted with a stunning sight, the sole aspect of the painting that conveys a sense of dread that, if we stay with it, can make our skin crawl, not dissimilar to our response to the large snake in the left foreground of *Winter*. The Serpent, whom we have vainly sought, where our expectations led us to believe he would be present, is now before us, disguised to be sure, in the multi-trunked Tree of Life where we never expected to see him. We spot him in the dark, narrow, contorted and twisted trunks and limbs forming all that we can see of the lower portion of the tree. The word 'serpentine' leaps to the mind (Fig. 10). It seems as fitting a description as any to apply to those shapes. No other trees in the large corpus of Poussin's paintings, apart from the shapes of several battered branches in *Winter*, have trunks of a shape remotely similar to the Tree of Life. It provides a marked contrast to the erect trunks of the bedazzling Tree of Knowledge with its flowers scattered amidst its hanging fruit. If we were indeed meant to view the Serpent as situated there, Poussin would be alone among a long list of distinguished painters to have chosen him to be so situated. That we should find the Serpent in this tree seems, however, peculiarly fitting, even while we must acknowledge its dramatic divergence from the biblical tale. The Serpent is proverbially thought to be adept at hiding, and he appears to have beguiled us to look elsewhere for him when all the time he was residing in this unexpected locale, blending into the rich foliage, until that is, our attentive eyes fix upon him and bring him to light. He is also known to be immortal because of the repeated sloughing off of his skin, his powers of renewal, and here he is fittingly ensconced in the tree that promises everlasting life.¹⁵

What is to be made of all this? What is to be made of the Tree of Life, holding out its promise of everlasting life, depicted in a dark setting, with shapes giving rise to a feeling of unease, while the Tree of Knowledge, the

¹⁵ J.H.Charlesworth, *The Good and Evil Serpent* (New Haven and London: Yale University Press, 2010), 32-57, 269-351.

eating from which brings death, is sprinkled with bright flowers? What accounts for Eve, a temptress, not unlike the Serpent, being struck by the sun's rays, a luminous figure in marked contrast to those trunks supporting the fruit hanging from the Tree of Life?

I believe some answers to these questions may lie in supplementing the Sauerländer and Blunt's Christian and Pagan interpretations of the *Four Seasons*,¹⁶ by viewing *Spring* with Poussin's well-known attachment to a Stoic mode of thinking in mind—its veneration of knowledge, reason, and nature.¹⁷ He has, I believe, uprooted Adam and Eve from the tale historically associated with them and fashioned a tale of a significantly different kind, one in which Eve is fairly described as a Stoic Hero.

¹⁶ See Blunt, *Poussin*, 334-335 where he suggests that each of the paintings in the *Four Seasons* can be seen as representing a different pagan god, in the case of *Spring* the god, Apollo.

¹⁷ See Blunt, *Poussin*, Chapter IV, "Poussin and Stoicism" for the most thorough discussion of Poussin's paintings dealing with Stoic heroes such as Phocion, Camillius, and Diogenes, and his general attachment to Stoic thought. "His basic principle for the conduct of life is to live according to nature and reason. For him, as for the Stoics, these are more or less indistinguishable, and to live according to one is to follow the other" 167. Poussin would have also been acquainted with the works of a number of Neo-stoics, among them Justus Lipsius, Guillaume du Vair, and Pierre Charron, each of whom, while attached to the thinking of the ancient Stoics, sought to harmonize Stoicism and Christianity. On the issue of personal responsibility most relevant is Justus Lipsius rejection of philosophic determinism, a view espoused by leading classical Stoics, see J. Lipsius, *Two Books of Constancie*, trans. by Sir J. Stradling; ed. by R. Kirk (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1939) "Four Modifications of Ancient Stoicism," 1.20. My argument presupposes that Poussin believed, as Lipsius did, in personal responsibility and his admiration for the ancient Stoics did not go so far as his relinquishing the idea of personal responsibility whether or not the ancient Stoics in fact did so. Attesting to the popularity of Neo-stoic ideas in France of the 17th century is the fact that P. Charron's *De la Sagesse livres trois* (Bordeaux: Simon Millanges, 1601) appeared in 36 editions by 1672. See "Neostoicism" in *International Journal of Philosophy*. See also Chapter V, "Poussin's Religious Ideas," in Blunt and the little that is known about them. It should, perhaps, be mentioned that there is a distinction between attachment to everlasting life and a belief in the immortality of the soul. There is no Christian doctrine of which I am aware that supports the idea of an everlasting human life of the kind associated with the Tree of Life. In addition to the influence of Stoicism upon Poussin and, in particular with regard to his attitudes toward death, there would very likely be the influence of Lucretius and Montaigne both of whom he greatly admired. See E. Cropper and C. Dempsey, *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting* (Princeton: Princeton University Press, 1996), 177-215. See also Michel de Montaigne, *The Complete Essays* (London: Penguin Books, 1987), trans. by M.A. Screech. Essay 20, 89-108, "To philosophize is to learn how to die," is particularly relevant.

MORRIS

I reach this conclusion by imagining Poussin's thought process, quite consistent with fundamental themes at the heart of Stoicism, moving forward with a focus on nature and reason. There are several simple observations. Everything living dies. Among all living things, animals flee the prospect of imminent death. Among the animals, humans alone possess the concept of death and are capable of contemplating it when it is not proximate. This thought arouses in many a fear of death, and this fear gives rise, in turn, to thoughts of how it might be avoided. And a tempting fantasy, then, not infrequently enters the human mind that one might live forever, and one witnesses this fantasy at work in the familiar emotional inability to imagine one's own death. We often fail to live in a manner that reveals a genuine conviction that life at some point ends and this fact is an important aspect of why it is something to be treasured. In these circumstances we fail to face a fundamental truth of nature that we all die and opt instead, as is evident from much of our conduct during life, the illusion of everlasting life. This behavior is contrary to reason.

It is also contrary to reason to believe, and behave as if it were true, that such a life without end was clearly an indisputable good to be chosen if offered to one. Reason rejects a choice of some purported good when the prospect of attaining it brings before our minds an idea that we cannot get our minds around, an idea whose intelligibility we cannot grasp. Our imagination, if active on the issue, as it is bound to be, presents us with possibilities, none of which we can test in advance, of eternal suffering or unbearable tedium or a loss of deep involvement in life with never any escape. Reason instructs us that death appears an evil to be avoided at any cost, but it is in fact a blessing provided by nature. No reasonable person would choose this false, tempting, good. A lengthier life, provided certain conditions, such as good health, obtain, yes. Seeking an everlasting life, with all its unknowns, no. The Tree of Life offers, then, what might appear as an inestimable good, but on reflection, nature is preferable to illusion.

Eve's back is to the Tree of Life, suggesting a rejection of what the Serpent may have tempted her to eat. The bright light of a morning sun, evoking the light that knowledge, shines upon her. We can imagine her possessing instinctive good sense, on Poussin's view of the matter, and that she prefers the genuine good of knowledge to the false promise of everlasting life. There is no Serpent, as we know in this version of the tale, to either tempt her to eat of the Tree of Knowledge or to assure her that she shall not die if she does. We see her before the moment that she and Adam move forward toward the tree and eat its fruit, believing that

when they do, they shall die. We must assume, for God's words to have significance at all, that they are instinctively aware of death as an evil to be avoided. They move forward, despite the warning, and eat. This is a portrait, not of creatures that, as a consequence of disobedience, will fall, but, rather, of individuals capable of acting courageously, prepared to suffer death to obtain knowledge.

Spring is the appropriate season for this event to take place, given that when Adam and Eve eat, there is a rebirth, and a new life comes into being. The two become recognizable human beings with the capacity to reflect on their conduct and adjust their conduct to norms of their choosing. Virtuous action becomes a possibility. They acted nobly in eating; and now after eating, the idea of a noble action, not before available to them, can guide their future conduct. They can now reflect upon death and consider whether or not it is in all circumstances evil, and they can think about knowledge and reflect whether in all circumstances it is productive of good. With such thoughts they would move from knowledge to wisdom. They were before as children to be admired and to be loved; now they are creatures capable of dignity and worthy of respect. Poussin has depicted two individuals whose conduct is not distinguishable from that of noble Stoic heroes whom he has on a number of occasions depicted.¹⁸

What is it, should we accept this pictorial re-invention of the Adam and Eve tale, that we are to imagine God, floating in the clouds above, thinking about it all? His ways are notoriously inscrutable, and prohibiting his creatures from acquiring knowledge of good and evil, central to the biblical tale, is significant evidence that this is so. Can a loving God intend for the human beings that he has created to remain forever as children, that there be no place in human life for moral beauty, for moral virtue, for a realization of all of the human's natural capabilities? What could be made of the idea of a human being made in the image of God if they remain as little children? Still, the biblical tale is one in which God informs Adam that on the day he eats of the fruit of the Tree of Knowledge of Good and Evil he shall surely die. Such language does suggest death as a punitive response and God's desire for obedience. God turns his back on Adam and Eve and this suggests disappointment, turning away from them, because God foresees their disobedience, in their imminent turning away from him.

¹⁸ Blunt, *Poussin*, 160-68. See also Elaine Pagels, *The Gnostic Gospels* (New York: Random House, 1989), Chap. 3 for discussion of gnostic perspectives similar to those that would inform a Stoic approach to Adam and Eve.

MORRIS

My conjecture on this issue is as follows. First, there is another example in Genesis of God commanding what one may find perplexing. He commands Abraham to sacrifice what is most dear to him, his son Isaac. He does so to test the strength of Abraham's faith. God is ultimately pleased with the evidence Abraham provides of his willingness to kill Isaac and the strength of attachment to his Lord.¹⁹ Likewise, we may suppose that Poussin's God, in his Stoic re-telling of the tale, means to test the strength of Adam and Eve's attachment to knowledge by indicating death as the outcome of obtaining it. They pass the test.

Second, God is looking forward and his left arm is raised, his hand facing forward (Fig. 11). Some scholars view God's hand as raised in a blessing.²⁰ This interpretation is highly improbable, not simply because the hand does not appear raised, but, more significantly, because neither God nor priests bless with other than their right hand and, of course, it is God's left hand that is stretched out in a forward direction.

What meaning, then, is to be attributed to this hand gesture? There is another similar gesture in *Spring* itself and another in a Poussin painting, *Hagar and the Angel*, dated 1660 (Fig. 12), and the gestures serve to direct attention, either to a subject within the painting or to the viewer of the painting. Eve's left hand is raised and points to the Tree of Knowledge. God's left hand is directed toward the light of the morning sun, a light that illuminates the world, the most fitting of symbols for knowledge. God, by this gesture, appears to be validating, rather than condemning, Adam and Eve's conduct. The radical reconstruction of the tale from a Stoic perspective is completed with a significantly radical depiction of God.

Spring was painted between 1660-1664. Poussin was ill and his hands were trembling. He died in 1665. It is reasonable to believe that his attention focused, at least occasionally, on his own death and how he would confront it. No more light; no more color; no more shapes; no more giving and receiving love; no more thought and knowledge. There is reason, I believe, to think that with *Spring* Poussin was preparing himself to die in

¹⁹ Gen. 22.

²⁰ Sauerländer, see note 11 above; *Poussin and Nature*, 293. I am indebted to Professor H.A. Kelly of the Department of English, UCLA for bringing to my attention that blessings are always done with the right hand.

ABSENT AND PRESENT SERPENT IN POUSSIN'S SPRING

the manner of the wise man so revered by the Stoics, surveying in his mind's eye much of what he so cherished in life, and at the end – a sense of gratitude and a calm acceptance of what nature brings to all that is living.

University of California, Los Angeles

All images are available at www.artstor.org

| Title | Artist | Location |
|--|-------------------------|--|
| Fig. 1 <i>Spring or The Earthly Paradise</i> | Nicolas Poussin | Musée du Louvre, Paris |
| Fig. 2 <i>Expulsion from the Garden of Eden</i> | Masaccio | Cappella Brancacci, Florence |
| Fig. 3 <i>Landscape with Orpheus and Eurydice</i> | Nicolas Poussin | Musée du Louvre, Paris |
| Fig. 4 <i>Landscape w/ a Man Killed by a Snake</i> | Nicolas Poussin | The National Gallery, London |
| Fig. 5 <i>Landscape w/ a Man Pursued by Snake</i> | Nicolas Poussin | Montréal Museum of Fine Arts |
| Fig. 6 <i>Two Nymphs and Snake in a Landscape</i> | Nicolas Poussin | Musée Condé, Paris |
| Fig. 7 <i>Apollo and Daphne</i> | Nicolas Poussin | Musée du Louvre, Paris |
| Fig. 8 <i>Winter or The Flood</i> | Nicolas Poussin | Musée du Louvre, Paris |
| Fig. 9 <i>The Fall of Man</i> | Lucas Cranach the Elder | Kunsthistorisches Museum, Vienna |
| Fig. 10 Detail of Fig. 1 | | |
| Fig. 11 Detail of Fig. 1 | | |
| Fig. 12 <i>Landscape with Hagar and the Angel</i> | Nicolas Poussin | Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rome |

Racine's *Esther*: In Praise of Historiographers and Historians

by
Henry Cohen

The roles of the historiographer and the historian in state governance, and indeed the idea of history itself, are themes that contribute significantly to the meaning of Jean Racine's *Esther*. My aims in this article are to review the connections that critics have perceived between Racine's plot and characters and some well-known events and people in contemporary French history, to relate François Jaouën's observations about notions of history in the two Biblical tragedies to Esther's strategy as a historian, to contrast Racine's role as a royal historian to Louis XIV and Esther's role as the history instructor of Assuérus, to point out Racine's emphasis on the importance of historiography in the plot, and to demonstrate that the playwright portrays Esther, as a historian, and Assuérus, as a student of history, and not divine intervention, as agents in the liberation of the enslaved Jews in Persia. I use the term "historiographer" to mean a chronicler of events, either observed personally or reported by witnesses, when such information may be used as seen fit by the authority that orders its collection. By "historian," I mean a person who weaves a purposefully selected set of human events into a coherent narrative in order to illustrate a thesis that serves to enhance the stature of an individual, a group, or a political entity or to promote a course of action related to one of these.

Many scholars have written about the historical circumstances surrounding Racine's resumption of his career as a tragedian when, after serving several years as one of the royal historians of Louis XIV, he composed *Esther* and *Athalie*. Literary historians agree that Mme de Maintenon, Louis XIV's second wife and protector of the Maison de Saint-Cyr, commissioned Racine to pen edifying religious plays for the aristocratic girls of that school to perform following their staging of Corneille's *Cinna* and Racine's *Andromaque*, whose profane and amorous characters they portrayed with a degree of enjoyment that the prudish royal consort deemed morally disturbing (Turnell 279, Gregoire 178–182, Weinberg 298–99, Woshinsky 170–71, Marks 28, Knapp 193–94, Scholar 318–19).

Several commentators have speculated that some of the characters and certain elements of the plot are drawn from contemporary religious and political history and that Racine uses the play to express his personal views on people and events. Allen Wood summarizes the best-known examples of the conjectures of Racine's contemporaries:

IN PRAISE OF HISTORIOGRAPHERS & HISTORIANS

Even as the play was first performed, Mme de Lafayette wrote that everybody thought the play an allegory. And on one level, that of courtly society, the *pièce à clé* was easy to decode: Esther was Mme de Maintenon, Vashti the repudiated Mme de Montespan, and the king was the king. ... Other interpretations identify the Jews as either Racine's Jansenist co-religionists or Mme de Maintenon's Protestant ancestors. The closing of the Jansenist Maison des Filles de l'Enfance in Toulouse in 1686 may not have been far from Racine's mind. (216–17).¹

Assuérus's planned extermination of the Jews in the Persian Empire must have reminded French audiences of Louis XIV's revocation, a mere four years earlier in 1685, of the Edict of Nantes that had guaranteed religious freedom to Protestants since Henri IV had proclaimed it, especially since a violent persecution of the Huguenots had followed that royal policy change. René Jasinski cites a work of the playwright's son Louis Racine, *Remarques sur les tragédies de Jean Racine*, as an important source of the idea that Aman's false denunciations to Assuérus of the Jews' untrustworthiness were meant to serve as his father's warning to Louis XIV not to heed his Jesuit advisors who were urging him to persecute the Jansenists of Port-Royal ("Sur un theme" 77–78). Having reviewed the historical evidence, Jasinski agrees with that interpretation:

Que l'on suive l'évolution des conflits entre Jésuites et Jansénistes ... on retrouvera ... la même conclusion: nécessité d'éclairer le roi, qui est sincère, équitable. Se voyant perfidement trompé, il reviendra de ses préventions contre ceux qu'il persécute injustement. ...[T]elle est en effet ... la leçon principale d'*Esther*" ("Sur un theme" 81).

Elsewhere, Jasinski goes as far as to identify the playwright with the heroine of his own play since each of them acts as a heroic defender of a persecuted group, Esther of the Jews and Racine of the Jansenists, and to identify Arnauld with the character of Mardochée since each of these entreats his protégé, Racine and Esther respectively, to dare to warn a king against heeding bad advisors (*Autour* 202). Pointing to another obvious analogy between the two kings, Elaine Marks reminds us that, as Assuérus

¹ The most detailed argument in favor of the notion that *Esther's* female chorus represents the girls in the Jansenist convent in Toulouse that the Jesuits caused to close is to be found in Jean Orcibal, *La Genèse d'Esther et d'Athalie* (29-34). The most persuasive refutation of that theory is made by Jean Pommier in *Aspects de Racine*. (225-31)

ended up doing, “n 1651 Louis XIV, unlike his predecessor, had placed the Jews of France under his protection” (28).

Françoise Jaouën, the only critic who has devoted an entire study to history in Racine’s Biblical tragedies, contrasts the two conflicting conceptions of history that are present in those works:

Si l’on considère ... l’histoire en tant qu’objet de connaissance, on s’aperçoit qu’elle est très présente dans les deux pièces, et qu’elle y joue un rôle important. Les deux tragédies s’appuient sur une vision de l’histoire entièrement soumise à la providence divine, conforme au *Discours sur l’histoire universelle* de Bossuet (1681) ... et conforme également au modèle privilégié par l’historiographie officielle, qui se fonde en large mesure sur la notion d’exemplarité et cherche à retrouver dans le passé des modèles de conduite. Mais Racine, qui occupe depuis douze ans la charge d’historiographe royal (ce qui l’obligeait pour le moins à réfléchir sur la nature de l’histoire, sur ses moyens et sur ses buts), choisit de confronter l’histoire providentielle et l’histoire exemplaire au niveau du dilemme tragique. ... Cette confrontation aboutit à réexaminer le rapport entre l’histoire profane et l’histoire sacrée. (124)

Jaouën claims that Racine’s application of the providential model has an important consequence. It implies that history remains open since its meaning can be found only in the future rather than in the past. As a result, she argues, exemplary history, the privileged model of official historiography during that period in France, loses a great deal of its value (130). In her speech to Assuérus, however, Esther exhorts him to imitate Cyrus in order to attain greatness and, in order to avert disaster, not to repeat the errors of Cambyse II. In this way, the queen constructs her argument primarily around positive and negative models of royal behavior rather than around a theory of providential history.

As he was composing *Esther*, as Jaouën asserts, Racine was probably reflecting on the writing of history since the latter task occupied much of his time. When in 1677 Louis XIV appointed Racine and the poet Nicolas Boileau, “es deux historiographes ont un mandat spécial. Ce sont eux ... ‘qui ont entre leurs mains le précieux dépôt de [la] gloire’ du Roi.... Cet effort pour éterniser la mémoire du Roi grâce à de grandes et sublimes paroles, Racine le poursuit...” (Picard 364–65). Despite his decidedly non-objective goal of “elater les hauts faits du plus glorieux des rois” (Jasinski, *Autour* 87), Racine’s methodology did include incorporating the testimony

of witnesses to the events of which he wrote. For example, when the king asked him to chronicle the military campaign against the Principality of Cambrai in the summer of 1677, "[O]n voit par ses lettres à Boileau avec quel soin il se documentait, quand il obtenait des explications précises de Vauban et du maréchal de Luxembourg..." (Jasinski *Autour* 88). Although many of his unpublished historical fragments were eventually destroyed in a fire in 1726 (Picard 366), Racine did finish and publish two texts whose style demonstrates that for him the writing of history was a work of literary creativity.

De l'ensemble, émergent ... l'*Éloge historique du Roi* et la *Relation* du siège de Namur... [T]ous deux sont des récits très suivis d'histoire guerrière, et tous deux sont imprégnés d'intentions encomiastiques que font reconnaître les procédés rhétoriques, la dramatisation, la recherche d'effets esthétiques ... de même les métamorphoses d'ordre "stratégique" opérées sur la réalité: focalisation sur les actions du Roi, dosages de mises en valeur de ses officiers et de ses ministres contribuant à inscrire le texte de Racine dans les jeux ambiants de l'amitié et de la prudence, estompage discret du détail bas ou choquant, et sur le tout, substitution du moral à caractère héroïque au politique ... une vision de l'histoire ... privilégiant les hauts faits du Roi de guerre plutôt que ceux du Roi de paix... (Hourcade 123)

Although Louis XIV prescribed Racine's courtly duties and manner of writing history for the primary purpose of enhancing the king's personal myth, in *Esther* the playwright demonstrates the usefulness of entirely different ways by which, and entirely different purposes for which, chroniclers and a historian practice their vocations, and how their uses of history help Assuérus to govern his realm.

The importance of historiography is stressed in the Hebrew and the Greek versions of the book of *Esther*, both of which Racine uses as sources.² When Mardochée learns of two palace eunuchs' plot to assassi-

² A second noteworthy affirmation of the value of historiography that for some reason Racine decides not to incorporate into his play is found at the very end of both Biblical versions of *Esther*. The writer of the Hebrew text bases the credibility of his narrative on its presence in the authoritative royal Persian chronicles, thus fulfilling his narrator's *fonction d'attestation*: "Le roi Xerxès fixa un impôt sur le continent et sur les îles de la mer. Tous ses actes de puissance et de vaillance, ainsi que les détails de la grandeur de Mardochée à qui le roi avait donné une haute situation, ces choses ne sont-elles pas inscrites dans le livre des Annales de rois de Médie et de Perse?" (*Traduction* 1073) The

COHEN

nate Assuérus, he saves the king's life by warning him, directly in the Greek version and through the intermediary of Esther in the Hebrew. The Hebrew author specifies that after an inquest the two guilty men were hanged, while the Greek scribe writes that they confessed and were arrested. In the French translation from the Hebrew we read, "Et cela fut enregistré dans le livre des Annales en présence du roi" (*Traduction* 1067), which shows that the king believes the accuracy of the official chronicle to be so important that he himself oversees its writing. The translation from the Greek says that "Le roi fit mettre ces faits par écrit pour qu'on en garde mémoire; Mardochée aussi les mit par écrit" (*Traduction* 1198). The king requires the events of his reign to be chronicled so that they may be used as an instrument of governance. The champion of the Jewish people and the king's faithful subject Mardochée is identified here also as a careful chronicler. It is he, after all, who transmits to his niece the raw material that she will shape into her persuasive speech to be delivered to her husband.

While Racine does not dramatize the episode of the assassination plot, he does rework the passage in the Hebrew scripture where Assuérus, during a period of sleeplessness, has a portion of the annals read aloud to him. The playwright invents, in place of the insomnia, a nightmare in which the king senses a threat to his personal safety. In order to be able to identify his enemies, which he believes will make him more able to predict any possible conspiracy, he orders that the chronicle be read to him. The playwright alters the Biblical story by having Hydaspes recount this story to Aman, who realizes upon hearing it that he will be able to take advantage of the king's fears in order to denounce the Jews as his internal enemies. This strategy allows the playwright to give his audience further insight into the treacherous and unscrupulous character of the antagonist.

Le roi d'un noir chagrin paraît enveloppé.
 Quelque songe effrayant cette nuit l'a frappé.

 Il s'est plaint d'un péril qui menaçait ses jours;

 Pour écarter de lui ces images funèbres,
 Il s'est fait apporter ces annales célèbres
 Où les faits de son règne, avec soin amassés,

Greek author uses the same language, although he omits the reference to Mardochée: "Le roi légiférait pour le royaume, sur terre et sur mer. Sa puissance et sa vaillance, la richesse et la gloire de son royaume, voilà qu'on les mettait par écrit dans le livre des rois de Perse et de Médie, pour qu'on en garde mémoire" (*Traduction* 1208).

IN PRAISE OF HISTORIOGRAPHERS & HISTORIANS

Par de fidèles mains chaque jour sont tracés.
 On y conserve écrits le service et l'offense,
 Monuments éternels d'amour et de vengeance.
 Le roi, que j'ai laissé plus calme dans son lit,
 D'une oreille attentive écoute le récit.

.....
 Il revoit tous ces temps si remplis de sa gloire (II.1. 383–
 84, 388, 393–400, 402)

Some of the pages read aloud retell the story of Mardochée's warning to the king, who realizes that he has never rewarded his subject's loyalty (*Traduction* 1069). Assuérus is as bothered by his forgetting an important past event as he is by his ingratitude. He then utters lines that underscore the usefulness of historiography as a repository of crucial information and a remedy against inevitable royal distractions:

O d'un si grand service oublié trop condamnable!
 Des embarras du trône effet inévitable!
 De soins tumultueux un prince environné
 Vers de nouveaux objets est sans cesse entraîné.
 Mais, plus prompt que l'éclair, le passé nous échappe. (II.3.
 541–46)

Here, Racine is placing a high value on the practice and utility of chronicling. The royal historiographers are "faithful" to the king under a system of governance in which fidelity is the highest political value. He can count on the reliability of their notes because the scribes make their entries "each day" when the events are fresh in their minds. Historiography is so respected that these annals are "famous." They are "eternal" and "monumental," that is, written history will survive long after the massive architectural achievements of this civilization will have crumbled. Since Assuérus's administration of the vast Persian Empire is largely based on rewarding his allies and punishing his enemies, by carefully analyzing historical events the king is able to identify these individuals and groups and therefore to govern effectively.

The irony surrounding Racine's writing *Esther* while serving as a royal historian is that in the latter role he engaged in none of the above-mentioned implicitly desirable practices. He was called upon to be faithful to Louis XIV, but that fidelity manifested itself in subservience and adulation. He was not engaged in recording details of court life so that the king might read or hear them in order to detect the identity of his friends and foes and thereby prevent any potential betrayal. His historical accounts were meant to be lasting not because of their inherent value, but be-

COHEN

cause—together with paintings, sculptures, and literary works that constituted a concerted propaganda program—they aimed at creating an image of Louis XIV as an effective warrior and a great ruler by divine right. In *Esther*, Racine creates a heroine who saves her people by being the type of historian that the playwright never had the opportunity to be.

Critics have tended to deprive Esther of her agency by attributing her persuasion of her husband to the force of a divine providence intent on saving God's chosen people (Jaouën 123, Goldmann 440, Jasinski *Autour* 202), to Assuérus's being so "faible, crédule, facilement manipulable et influençable" that he is easily swayed by "une 'actrice' de circonstance qui touche le cœur du roi" (Gregoire 177, 185), to the king's nightmare's "changing Ahasuerus's orientation and attitude," stimulating within him "the libido-current," "[giving] birth to new psychic contents," and "[generating] insights and revelations" that "[pave] the way for Ahasuerus' eventual illumination" (Knapp 200–01), to Assuérus's being so in love with his wife that that sentiment alone makes him bend to her desires (Scholar 321, 326, Ahmed 38), to Esther's persuasiveness's deriving solely from her channeling the strong will of Mardochee and the Jewish people (Weinberg 318), to the emotional king's being moved by his wife's tears (Malachy 143), or to the will of a patriarchal God operating through her in search of a sacrificial victim in the person of Aman (Howells 101). Only Elaine Marks acknowledges that Esther is a historian, writing "Esther then asks the king for the right to explain the situation of the Jews by giving a brief history of the Jews and their relationship to their omnipotent God" (32), but she does not analyze the strategies that the queen employs to persuade Assuérus to save her people.

While I shall argue that in *Esther* it is the queen herself whom Racine depicts as the chief agent of the change in Assuérus's policies toward the Jews, it is also true that in the playwright's dramatization of the Biblical story there are elements that suggest the presence of divine intervention. One such example is Elise's supposition about the queen's marriage, which she expresses in terms of a paradoxical power relationship:

Le fin Assuérus couronne sa captive,
Et le Persan superbe est aux pieds d'une Juive!
Par quels secrets ressorts, par quel enchaînement,
Le ciel a-t-il conduit ce grand événement? (I.i. 27–30)

The queen herself reinforces this idea by referring to her adoptive father Mardochee as an agent of God's plan: "Le roi, jusqu'à ce jour, ignore qui je suis. / Celui par qui le ciel règle ma destinée / Sur ce secret encor tient ma langue enchaînée" (I.i. 90–92). She attributes to divine protection

IN PRAISE OF HISTORIOGRAPHERS & HISTORIANS

Mardochée's ability to surreptitiously enter her closely guarded palace: "Que vois-je? Mardochée! Oh mon père, est-ce vous? / Un ange du Seigneur sous son aile sacrée / A donc conduit vos pas, et caché votre entrée?" (I. iii. 156–58). As her uncle argues that his protégée must speak on behalf of her people, he even suggests that Aman's threat to ethnically cleanse the Persian kingdom of Jews may be part of God's grand design:

Et qui sait, lorsqu'au trône il conduisit vos pas
Si pour sauver son peuple il ne vous gardait pas?
.....
S'il a permis d'Aman l'audace criminelle,
Sans doute qu'il voulait éprouver votre zèle.
C'est lui qui, m'excitant à vous oser chercher,
Devant moi, chère Esther, a bien voulu marcher. (I. iii. 211–12,

229–32)

Portraying herself as alone and helpless, Esther prays to God to support her by softening Assuérus's heart and by making her speech so aesthetically pleasing that it will lower the usually stern king's resistance to her entreaty. What is important here is that she does not ask God either what she should say or how she should frame her arguments. Instead, she reserves those prerogatives to herself:

C'est pour toi que je marche. Accompagne mes pas
Devant ce fier lion qui ne te connaît pas.
Commande en me voyant que son courroux s'apaise,
Et prête à mes discours un charme qui lui plaise. (I. iv.
287–90)

These words are derived from the Greek version but are not found in the Hebrew text, from which this prayer, and indeed all mention of God, are absent:

Mon Seigneur, notre Roi,
Toi, tu es le Seul! Porte-moi secours,
à moi qui suis seule et n'ai d'autre secours que toi;
.....
Mets dans ma bouche un langage mélodieux en présence du
lion et change son cœur
pour qu'il déteste celui qui nous fait la guerre,
pour qu'il achève celui-ci ainsi que ses partisans.
Arrache-nous à eux par ta main et porte-moi secours,

COHEN

moi que suis seule et qui n'ai que toi, Seigneur. (*Traduction*
1203)

Richard Scholar sharply distinguishes between the two Biblical texts, arguing that the Greek version reduces Esther's agency while totalizing God's:

In the Greek version...the narrator depicts events as the result of God's direct intervention. The sacralizing interpretations added by the Greek narrator are absent from the Hebrew version....The Greek 'additions' to the Book of Esther do not complete the sense of the Hebrew narrative...but transform it....The narrator describes Assuerus smitten not by his wife but by God's direct action. (320–21)

And yet it is by her composition and her declamation of her climactic *tirade* addressed to Assuérus in Act III, scene iv that Racine makes Esther the principal agent of the salvation of the Jewish people. In this speech, an invention of the playwright that has no model in the Biblical texts, Racine causes the queen to rise to heights of heroism, majesty, and political domination by means of her eloquence, persuasion, and shaping of Jewish history. In fact, the triumph of Esther is the victory of history—not of historiography, the simple chronological recital of occurrences— but rather the interpretation of events, the telling of the story of the vicissitudes in the relationship between God and his people, and the insertion of Assuérus into a special place in that narrative with the result that he makes a conscious choice to be an active participant in Jewish history. She persuades the king that he will achieve greatness in the degree to which he participates in her people's history, not because he reigns over the vast Achaemenid Persian Empire that extends from India to Egypt and from Babylonia to Armenia.

Esther begins by teaching Assuérus that the Jews were a great people of a rich and sovereign land and that their freedom and prosperity were blessings bestowed on them for their faithfulness by God. In calling God “le maître absolu de la terre et des cieux” (III.4. 1045–51), she devalues the king's authority in comparison with God's. She establishes her own authority as a historian at the beginning of her speech in order to get Assuérus to understand his role not in the context of Persian history but in that of Jewish history. Her strategy is to shift the king into a frame of reference where he loses his present identity and redefines himself in a broader historical context. She calls God “le Dieu de leurs pères” (III.4.

1048), that is, the God of history, since he manifests himself in his engagement with his chosen people over time.

Next, Esther develops the idea of God as the overall author of human history: “L’Éternel est son nom, le monde est son ouvrage” (III.4. 1052). She informs the king that his personal greatness and that of his empire depend neither on his own exercise of power nor on his talent for governing, but on God’s will: “Des plus fermes États la chute épouvantable / Quand il veut, n’est qu’un jeu de sa main redoutable” (III.4. 1056–57).

In a brief third part, narrating chronologically, the queen attributes the Babylonian captivity of the Jews at the hands of the Assyrians (608–538) to her people’s faithlessness toward God in the form of their adoration of other deities. By asserting that that punishment was “le juste prix de leur ingratitude” (III.4. 1061), she defines God’s role as a distributor of justice. She thus suggests that Assuérus, in order to access greatness, ought to act justly rather than simply in his imperial self-interest.

Esther then recalls the liberation of the Jews by the Persian king Cyrus, who entered Babylon in 538. She defines that ruler as an instrument of divine justice who not only freed the Jews but also restored their sovereignty over their territory, their form of government, and their religious practices:

Dieu fit choix de Cyrus

.....

Babylone paya nos pleurs avec usure.
Cyrus, par lui vainqueur, publia ses bienfaits,
Regarda notre peuple avec des yeux de paix,
Nous rendit et nos lois et nos fêtes divines. (III.4. 1063,
1069–72)

By praising Cyrus’s favorable policies toward the Jews, the queen is suggesting that her husband should be magnanimous by imitating the earlier Persian monarch. She is using history to provide the king with a model of royal greatness that he might emulate. He too could be inscribed in the history of the Jewish people as a justice giver for whose protection they would be forever grateful.

Esther then suggestively establishes an alternating pattern of beneficent and maleficent kings, briefly evoking the reign of Cyrus’s son, King Cambyses II, who harmed the Jews by stopping their rebuilding of the temple (III.iv. 1075). In doing so, she positions Assuérus in the line of the good monarchs, ideally situated to be a potential liberator:

COHEN

Mais, de ce roi si sage héritier insensé,
 Son fils interrompit l'ouvrage commencé,
 Fut sourd à nos douleurs: Dieu rejeta sa race,
 Le retrancha lui-même, et vous mit à sa place. (III.v. 1074–
 77)

Here, Esther does not attribute one recent period of her people's suffering to their infidelity toward God, but rather to a political decision made by Cambyses II, which suggests that Assuérus also enjoys absolute political autonomy and that Esther might, by means of a historical argument, be able to persuade him to protect the Jews.

By strategically situating Assuérus in this pattern of royal alternation, asserting that God has purposely substituted her husband for his cruel predecessor, and redefining the king's role in the wider context of sacred history, Esther suggests that his principal task is not so much to reign over the Persian Empire as to assure the continued existence of her people. She ends her speech by reminding the king that his past conquests of peoples and territories derive ultimately from the will of God, the God of her people:

N'en doutez point, Seigneur, il fut votre soutien.
 Lui seul mit à vos pieds le Parthe et l'Indien,
 Dissipa devant vous les innombrables Scythes,
 Et renferma les mers dans vos vastes limites. (III.iv. 1114–
 17)

When Assuérus vows to protect the Jews, he couches that decision in terms of inscribing himself forever in Jewish history. (Indeed, every year on the 14th of Adar in the Jewish calendar, at Purim services in every synagogue, the *Megillah*, the Hebrew *Book of Esther*, is read aloud in commemoration of Assuérus's emancipation of his captives and his queen's role in that event.) At the same time, he reaffirms his role as the king of Persia by granting the Jews political status equal to that of Persians:

Je romps le joug funeste où les Juifs sont soumis.

 À l'égal des Persanes je veux qu'on les honore

 Que vos heureux enfants, dans leurs solennités,
 Consacrent de ce jour le triomphe et la gloire,
 Et qu'à jamais mon nom vive dans leur mémoire. (III.viii.
 1182, 1184, 1187–89)

IN PRAISE OF HISTORIOGRAPHERS & HISTORIANS

Esther's persuasive ability in narrating history can be measured by the degree to which Assuérus has, until this point, expressed his hatred of Jews in racist terms and has consented to Aman's genocidal plans. When the king resolves to publicly recognize Mardochée's denunciation of the would-be assassins, he singles him out as a blameless exception among a criminal people:

Jamais d'un tel honneur un sujet n'a joui.
 Mais plus la récompense est grande et glorieuse,
 Plus même de ce Juif la race est odieuse,

 On verra l'innocent discerné du coupable,
 Je n'en perdrai pas moins ce peuple abominable
 Leurs crimes... (II.vi. 624–26, 629–31)

Upon hearing Esther reveal her Jewish identity just before her climactic speech, her husband is incredulous that such a good and wise woman could be a part of such a loathsome ethnic group:

Ah! de quel coup me percez-vous le cœur!
 Vous la fille d'un Juif? Hé quoi! tout ce que j'aime,
 Cette Esther, l'innocence et la sagesse même,
 Que je croyais du ciel les plus chères amours,
 Dans cette source impure aurait puisé ses jours?
 Malheureux! (III.iv. 1035–40)

The critics who have attributed Esther's success either exclusively to the power of divine providence or to the king's emotional susceptibility or psychological weakness have failed to fully appreciate the queen's intellectual and oratorical gifts, the king's rationality and self-control, and the royal couple's lucidity and free will. When Assuérus believes that his nightmare may be premonitory, he sensibly and systematically reviews the annals in order to identify any possible enemies. This process, Hydaspe tells us, has a calming affect: "Le roi, que j'ai laissé plus calme dans son lit, / D'une oreille attentive écoute ce récit" (II,1. 399–400). This is hardly a man whose emotional state has caused him to lose control of his judgment. Upon realizing that he has failed to properly reward Mardochée for warning him against the would-be assassins, he acknowledges his ingratitude, correctly attributes it to the distractions caused by his many governmental responsibilities, and corrects his error by publicly honoring his benefactor. He governs rationally. Esther appears frightened when in Act II, scene vii she enters the king's chambers to ask him to hear her speech the next day. It is he who, while being slightly troubled by her fear, does not succumb to the contagion of her fright. Instead, he tries to calm

COHEN

her: “Je me trouble moi-même, et sans frémissement / Je ne puis voir sa peine et son saisissement, / Calmez, Reine, calmez la frayeur qui vous presse” (655–57). When, having learned of Aman’s infidelity toward him, Assuérus is infuriated, he leaves the throne room, retiring to a chamber where he can be alone in order to compose himself and collect his thoughts lest his anger cloud his reason: “Tout mon sang de colère et de honte s’enflamme. / J’étais donc le jouet...Ciel! daigne m’éclairer! / Un moment sans témoins cherchons à respirer” (III.iv. 1137–39). All these episodes serve to characterize Assuérus as a thoughtful and reasonable person who is quite open to rational argumentation.

The queen is characterized as intelligent, assertive, and calculating. In her Act I, scene iv monologue addressed to God, in order to establish her moral right to petition him Esther first contrasts her abstemiousness with the self-indulgent life style of the Persian courtiers. She then pointedly reminds God of his promise to preserve her people: “Même tu leur promis de ta bouche sacrée / Une postérité d’éternelle durée” (253–54). Finally, she places a special responsibility on God by arguing that he should not permit the annihilation of the only people who acknowledge him as the one true divinity:

Non, non, ne souffre pas que ces peuples farouches,
Ivres de notre sang, ferment les seules bouches
Qui dans tout l’univers célèbrent tes bienfaits,
Et confonds tous ces dieux qui ne furent jamais. (269–72)

In her Act II, scene vii dialogue with Assuérus, after having flattered him by acknowledging his kind tolerance of her presumptuous entry into the throne room, the queen maneuvers her husband into inviting Aman to a dinner where she will denounce his terrible plan. In Act III, scene iv, after conducting her carefully constructed history lesson, she juxtaposes her devastating condemnation of Aman’s betrayal of the king and her passionate demonstration of the Jews’ loyalty to Assuérus. Justice would demand not only that the king punish Aman for being a mendacious advisor but also that he reward the captive Jews for being faithful subjects.³ Racine

³ Paul Bénichou believes that when political conflict has ceased to be an important element in Racine’s later tragedies, he restores politics to a place of prominence in his Biblical plays precisely because religion remains the only institution from whose perspective one can criticize absolute monarchy: “La politique tient peut-être une place plus réelle dans *Esther* et dans *Athalie*, où l’on trouve repris avec insistance et chaleur le thème du souverain victime de ses mauvais conseillers. Mais la nuance est nouvelle: il s’agit de sujets religieux, et la religion pouvait moraliser la royauté avec moins de scandale que n’auraient pu faire les grands; elle était censée parler au nom d’intérêts

characterizes Esther as capable of mounting carefully crafted, rational arguments aimed at persuading personages whose authority vastly exceed her own.

It is therefore perfectly consistent with their characterization that in the climactic scene the king listens carefully to Esther's exposition, follows her arguments attentively, is persuaded by her reasoned command of historical events and her interpretation of their meaning, and accepts his new role as an actor in her construction of that history.

Given that ancient history, classical mythology, and the Bible were the three standard sources of plots for neoclassical French theater, that Mme de Maintenon wished Racine to write plays for the St-Cyr convent school-girls that would be morally edifying, and that a heroine would be a suitable model for the students to emulate, the story of the Jewish queen Esther was a perfect choice. Perhaps Racine initially chose to write a classical tragedy based on the Hebrew and Greek books of *Esther* because, having thought about his own role of royal historian over the preceding several years, he realized that historiography and history played such a significant part in the Biblical stories' plot and he wanted his audience to reflect on those themes. Or perhaps, also thinking about his royal duties, he developed the themes of historiography and history as he recognized their significance while he was transforming the Biblical texts into his play. Whatever his motivation, the result is a work in which the characters and the audience are made to appreciate the importance of historiographers and historians in the governance of the state.

Kalamazoo College

Works Cited

Ahmed, Ehsan. "Ethnic Difference and Mimetic violence in Racine's *Esther*." *Romance Notes* 40.1 (1999): 33–40. Print.

Bénichou, Paul. *Morales du grand siècle*. Paris: Gallimard, 1948. Print.

moins violents et plus généreux. Elle était la seule source de culpabilité désormais possible pour l'absolutisme. S'il y a des maximes un peu fortes dans les deux dernières pièces de Racine, elles opposent généralement aux abus du despotisme, au nom de la loi chrétienne, le bonheur du peuple entier et la justice." (247)

COHEN

- Goldmann, Lucien. *Le Dieu caché: Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard, 1959. Print.
- Gregoire, Vincent. "Esther, une pièce biblique au caractère didactique ambigu." *Cahiers du dix-septième An Interdisciplinary Journal*. 6.1 (1992): 177–94. Print.
- Hourcade, Philippe. "Sur racine historiographe: interrogations et points de vue." *Dalhousie French Studies*. 65 (2003): 121–31. Print.
- Howells, R.J. "Racine's *Esther*: Reintegration and Ritual." *Forum for Modern Language Studies* 20, 2 (1984), 97–105. Print.
- Jaouën, Françoise. "*Esther/Athalie*: Histoire sacrée, histoire exemplaire." *Seventeenth-Century French Studies*. 21 (1999): 123–31. Print.
- Jasinski, René. *Autour de l'Esther racinienne*. Paris: Nizet, 1985. Print.
- . "Sur un thème d'Esther." *Littératures*. 9–10 (1984): 75–82. Print.
- Knapp, Bettina L. *Jean Racine: Mythos and Renewal in Modern Theater*. Tuscaloosa: U of Alabama P, 1971. Print.
- Malachy, Thérèse. "*Esther*: une tragédie de Racine et l'Ancien Testament." *Les Lettres romanes* 43,3 (1989): 143–48. Print.
- Marks, Elaine. *Marrano as Metaphor: The Jewish Presence in French Writing*. New York: Columbia UP, 1996. Print.
- Orcibal, Jean. *La Genèse d'Esther et d'Athalie*. Paris: Vrin, 1950. Print.
- Picard, Raymond. *La Carrière de Jean Racine*. 4th ed. Paris: Gallimard, 1956. Print.
- Pommier, Jean. *Aspects de Racine*. Nizet, 1966. Print.
- Scholar, Richard. "Je ne sais quelle grâce: Esther before Assuérus." *French Studies*. 56, 3 (2002): 317–27. Print.
- Traduction oecuménique de la Bible comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament traduits sur les textes originaux hébreu et grec*. Paris: Société biblique française et Éditions du Cerf, 2nd ed. 1988. Print.
- Turnell, Martin. *Jean Racine, Dramatist*. London: Hamish Hamilton, 1972. Print.
- Weinberg, Bernard. *The Art of Jean Racine*. Chicago: U of Chicago P, 1963. Print.

IN PRAISE OF HISTORIOGRAPHERS & HISTORIANS

Woshinsky, Barbara R. "Render unto Caesar: Sacred Representation in *Esther*." *Homage to Paul Bénichou*. Eds. Sylvie Romanowski and Monique Bilezikian. Birmingham: Summa, 1994. 167–73. Print.

Wood, Allen. "Racine's *Esther* and the Biblical/Modern Jew." *Papers in French Seventeenth Century Literature*. 36, 70 (2009): 209–18. Print.

Teaching the Seventeenth Century at the Graduate Level

by
Sylvie Romanowski

Several considerations influenced my approach to teaching French seventeenth-century literature at the graduate level. One is student-centered: how to interest students most of whom are in various fields of contemporary literature and theory, more specifically modern, post-colonial literature. Another is a practical circumstance, that our term is only one quarter long (10 weeks), which means that nothing like a complete overview of the century can be proposed. The course must be rather narrowly focused on an important and relevant aspect of the period. I decided that the concept of modernity would provide such a focus. The concept of modernity provides a framework that, first, links the period to its immediate context, particularly the Renaissance. Second, links can be made with our own period and the movements of contemporary thought variously named futurism, post-structuralism, deconstruction, post-modernism, and post-colonialism.

The anchoring idea is that in the seventeenth century thinkers, philosophers, writers, ranging across many cultural areas such as religion, science, government, painting, poetry, theater, and language engaged in a conscious and often aggressive work of self-definition and wanted to be new, modern, and different from the immediate past. Obviously the concept of “modern” is a slippery and highly variable one, being relational to any previous cultural mindset. Any period can think of itself in this way.¹ Not every period does. I maintain that the concept of being “modern” came to the foreground at various times in French culture but at no time more forcefully than in the seventeenth century. In other words, the concept of being “modern” became a cultural force, in the sense of wanting to separate from the immediate past. A hint of the increasing importance of being “modern” comes from a comparison of two dictionary entries. In Huguët’s dictionary of the sixteenth century French language, the word “moderne” is simply defined as “Nouveau” (article “Moderne”). In Furetière’s 1690 dictionary, however, the entry for that same word is much more fulsome:

¹ Of particular interest for seventeenth-century scholars is the discussion of various concepts of the “modern” in Marie-Florine Bruneau’s *Racine: le jansénisme et la modernité*.

Qui n'est pas ancien, qui n'est en usage que depuis les derniers siècles. C'est un usage moderne, une coutume moderne, une invention moderne, un ouvrage moderne. Le Grec moderne est celui qu'on parle maintenant en Grèce. Les Modernes ont beaucoup enchery sur les Anciens en toutes sortes d'arts et de sciences. Ce mot Moderne vient de Modernus, dont plusieurs se sont servis.

The thinkers, writers, and theoreticians of literature participated in a movement to rethink cultural productions in both a forward-looking, optimistic way (we will not do things the same way from now on and we will do them better), and in a backward-looking, oppositional and polemical way (the ways of the past must be left behind).

In other words, the seventeenth-century philosophers, statesmen, poets, dramatists, and artists self-consciously opposed themselves to their immediate past. This, I feel, is different from what the sixteenth-century writers did.² Certainly the latter knew the culture was very different from the medieval one, that civilization was changing, but the degree of change was so radical, innovative, rapid, that no energy was spent looking backwards—the innovation of print, the “discovery” and subsequent colonizing of the New World, the Protestant Reformation, the reconnecting with the Greek and Latin texts, the new practices of perspective in painting, the influx into France of Italian influences, all these factors contributed to an explosive renewal and energizing of the culture that moved ahead, separating itself from tradition inherited from the previous times.

My starting point in the course is to read two iconic Renaissance texts, excerpts from Montaigne's “Apologie de Raymond Sebon” (II.12) and Rabelais's “Gargantua.” For Montaigne: the last third of the *Essay*, from “Voyons si nous avons quelque peu plus de clarté en la connaissance des choses humaines et naturelles” to the end; for Rabelais: 14 selected chapters. I use these texts to exemplify some traits of thought and writing that are significant to keep in mind when reading the next century's texts: Montaigne's thorough-going scepticism and anti-foundationalism, and Rabelais's rich, multifaceted, freewheeling style that embraces everything from religion and high culture to the vulgar and the scatological.

² Though the seventeenth century was, in my opinion, the first one to be self-consciously modern, in the sense of different *and* better, other periods since have also defined themselves in this manner; cases could be made for the Enlightenment as well as the end of the nineteenth century's various avant-garde and futurist movements.

TEACHING THE 17TH CENTURY AT THE GRADUATE LEVEL

During the second half of the sixteenth century and in the early part of the seventeenth century, however, the cultural energies and the political situation had degenerated into the violence of the religious wars, economic and social instability. This is what Ellery Schalk calls the “shadow of the sixteenth century” which led to the erection of a strong absolutist regime to counter the fear of a return to chaos. Katherine Ibbett explores another parallel aim, establishing “a critical norm of Frenchness” (6): “what we now call French classicism was understood more generally as a resistance to the Italian” (10), a pervasive influence during the entire sixteenth century in many areas (architecture, painting, poetry, clothing, food) and into the first part of the seventeenth especially with the dominance of Mazarin. My treatment of the French seventeenth century, then, is to focus on its diligent and persistent efforts to bring order to the world and to the culture by means of principles, “rules,” “regularity,” in theater, poetry, religion, establishing of standards of speech, behavior, and organizing the state around a strong, central monarchical figure. Order means also: hierarchy, the sorting out of what is inferior and superior, better and worse, what it is better to be near to, and what is to be shunned, like ambiguity, uncertainty, relativism. One may say that it is unique in the sense of being both progressive and conservative: progressive in moving the culture to new, clearer norms, and conservative in that it wants to preserve order, stability and establish a firm, authoritative foundation.

This approach is based on analyses of the culture by several historians and thinkers who have described a decisive shift in this period. I put their books on reserve at the library, I photocopy a few significant pages, and I ask students to read them in tandem with the literary works. I start with Michel Foucault’s analysis of the classical episteme (chiefly in *Les mots et les choses*), what he calls “la science générale de l’ordre” (87)—representation, language, classification of natural beings, and wealth. Other analyses inspired by Foucault, more detailed and in a fully-referenced scholarly mode are two books by Timothy J. Reiss, who instead of “classical” uses the term “analytico-referential”: “What I will call an ‘analytico-referential’ class of discourse becomes the single *dominant* structure and the necessary form taken by thought, by knowledge, by cultural and social practices of all kinds” (*Discourse* 23, Reiss’s underlining). Also very useful, and required reading, is Stephen Toulmin’s *Cosmopolis*, which provides perhaps the most succinct description of the opposition between the old and new cultures: “In the 1580s and ‘90s, skeptical acceptance of ambiguity and a readiness to live with uncertainty were still viable intellectual policies: by 1640, this was no longer the case” (44). Toulmin

makes the case that the seventeenth century was a “counter-Renaissance”³ and that there was a “retreat from the Renaissance” in four different ways that emphasize rationalism and the need for certainty: from the oral to the written, from the particular to the universal, from the local to the general, from the timely to the timeless (30–35). He summarizes this shift as being the development of the “Cartesian program for philosophy”: a “change of attitude—the devaluation of the oral, the particular, the local, the timely, and the concrete—appeared a small price to pay for a formally ‘rational’ theory grounded on abstract, universal, timeless concepts” (75). Clément Rosset, whose analyses focus more on other periods in his *L’anti-nature*, also indicates briefly the usefulness of his concepts for understanding the seventeenth century: he opposes the “artificialisme précartésien,” and Montaigne’s *Essays* (131) to the “reconstitution d’un naturalisme moderne par Descartes, Locke et Rousseau” (128). For an overall view of both the sixteenth and seventeenth centuries, Robert Muchembled’s works are unparalleled, especially his *L’invention de la France moderne: Monarchie, culture et société 1500–1660* that examines “la singularité d’une aventure collective millénaire qu’a pu achever Louis XIV, sorti armé de pied en cap du sein de la monarchie absolue léguée par ses ancêtres” (9). The slightly conventional turn of this sentence does not represent the breadth and depth of this work that truly examines all facets of the period, including literature, peasant life, popular culture, the role of women, linguistic change, the court, schools, courts of law, the baroque esthetic in the arts and urbanization. A recent work by Sara E. Melzer examines another aspect of the culture’s efforts to define itself, focused not on what is to be rejected, but on what is to be remembered as the foundation of the French culture. This consists of a long and lively debate concerning what is to be accepted within the culture as its legitimate foundation, its founding myth and history: are the French descendants and inheritors of the Gauls or the Romans? The conundrum that results is that if the French identify as Gauls, they are barbarians, which is distasteful, but if they identify as Romanized Gauls, they identify both as barbarians needing to be civilized and as colonizers. According to Melzer, the resulting “memory wars” that took place in “early modern France’s massive image-making campaign” (23) were not resolved till the next century when French enterprises in the New World opened up new perspectives, when “the moderns broke out of

³ Not to be confused with another, radically opposite, use of the term by Hiram Haydn, who applies the term to writers that include Montaigne who repeal the system of universal law proposed by the Humanists.

TEACHING THE 17TH CENTURY AT THE GRADUATE LEVEL

this binary opposition” by creating a new image of the future “that improved upon the past rather than fell away from it (201).

An interesting problematization of the concept of the “modern” is provided by Bruno Latour’s provocative and polemical book, *Nous n’avons jamais été modernes*, where he lays out what he calls the “Constitution” of modernity: “Moderniser permettait de distinguer enfin nettement les lois de la nature extérieure et les conventions de la société” (178). Nature is completely other and separate from the human, and the construction of the human is completely under our control and free will. However, Latour shows that these were ideals that necessitated other practices of mediation, mixtures, interferences between these two presumably opposed domains: nature is not transcendent, but is the product of human exploration and understanding, and the conventions of society are not entirely under our control, as there are social forces that exceed our control: “la nature transcendante reste néanmoins mobilisable, humanisable, socialisable” and “la société . . . nous domine, elle a ses lois” (56). The in-between mediations remain unseen, denied: “C’est l’impensé, l’impensable des modernes (57). This concurs with what Reiss calls the “occultation that the human view of the world is necessarily a ‘perspectival’ one. It marks the assertion of such a view as absolute” (*Discourse* 37). While I agree completely with these analyses, my focus in this approach is not the “unthought” (“l’impensé”) but what was “thought,” what the “moderns” of the seventeenth century were consciously rethinking and rebuilding, what they believed in and promulgated. Indeed, I might reverse the dynamic here: what was unthought, hidden but operative had to remain so in order for the enterprise of the “thought” to continue and move forward. The superstructure matters as much as the infrastructure, and my choice in this course is to focus on the superstructure, the conscious endeavors. This does not ignore what was hidden, but instead proposes to examine what the “modern” thinkers, in their rebuilding efforts, rejected, in their terms. How the repressed, the hidden is evoked and described can be included in order to understand the process of reformation of the culture in the various works to be analyzed.

To illustrate the usefulness of this approach, I will briefly summarize some important developments in specific areas of cultural production, where the concept of “modern” as opposed to the previous period is very visible, i.e. in areas of the French seventeenth-century culture that exemplify the consciousness of being not only different (every culture thinks it is different) but also “modern” and “better.”

Philosophy with Descartes is in the forefront of these efforts, and it is useful to start with his *Discours de la méthode*, which was written to be accessible for an audience beyond philosophers and specialists and had immense influence in shaping the period, down to our time. As Descartes fights against what is erroneous, childish, confused, haphazard, and ambiguous, he establishes knowledge as based on clear and distinct ideas, univocal and unambiguous language, a strict separation of body and soul, of human from non-human. He also claims to achieve a complete understanding of the world that encompasses the entirety of creation, from God to the smallest particle then known to the human eye. For him, it is crucial to have a single, central authority located in the self in order to understand and organize the world, to separate the bodily from the immaterial, and to achieve the rationalization, the quantification of the universe, and, most important, human mastery over nature.

The most obvious and well-known literary form where the processes of self-definition can be examined is theater, especially the genre of tragedy that was being defined in opposition to other play-writing such as “tragi-comédie” or “pièce à machines.” In that domain dramatists not only produced plays according to the famous “rules,” but also a body of work in dialogue with theatrical critics who self-consciously theorized the new classical drama and the “rules” of dramaturgy. This produces what John D. Lyons calls the “culture of regularity” which he summarizes thus, enlarging it beyond the confines of dramaturgy: “By ‘culture of regularity’ we mean here the habits of a society that framed what it did and what it said with a consciousness of multiple, proliferating, normative statements about how literary and artistic production should be carried out” (42). New tragedy is being defined both negatively, against a previous mode of theatrical writing, and positively, as striving towards a new form of elegance and control: “The struggle for decorum is, in part, a battle of modernity against the horror of antiquity. . . . The project of seventeenth-century poetics was not to replicate but to correct the tragedy of the ancients” (58). What is undecorous, unseemly, untimely is not, however, entirely absent—indeed it is present as opposite behaviors and values that give the plays their plot lines and their density. This of course is not limited to tragedies, and Molière’s comedies can be included here. A few good examples of plays to study in this respect are: Racine’s *Phèdre* (incest and a monster), Molière’s *Dom Juan* (an old-fashioned nobleman who flouts the rules of society and religion) or his *Misanthrope* (rejection of the rules of courtly civility). Many other plays obviously fit into this type of analysis, such as *Britannicus* (corrupt monarchical figures), Corneille’s *Le Cid* (old

TEACHING THE 17TH CENTURY AT THE GRADUATE LEVEL

noble codes of vengeance) or his *Horace* (the murder of one's own blood necessitating the reestablishment of civil behavior by the monarch).

Going beyond this particular literary form, one can consider the attention to language and the twin endeavors of reforming language and grammar and refining poetic and general social discourse, what Alain Rey calls "l'enrégimentement du discours littéraire" from 1620–1630 on (621). The reform is exemplified by various writers who were poets, writers, and grammarians, united in a common quest for refinement, clarity of expression, dignity and elegance, often summarized in the ideal of the "honnête homme," what later developed into the language of the salons, the court, and the "préciosité" movement's efforts to purify the language from "dirty" expressions, resulting in the elimination of thousands of words permanently from the French language. The historian of the French language, Ferdinand Brunot, states it thus:

La Cour, au XVI^e siècle, comme les écrivains eux-mêmes, accepte dans son langage toutes les nouveautés.... Au contraire, depuis le siècle nouveau, les tendances vont au rebours.... Voilà ... une différence essentielle: la langue courtisane du XVI^e siècle est tout ouverte, la nouvelle est rigoureusement fermée; la première était touffue et pédantesque, celle-ci est 'gueuse et délicate' [Balzac]. Une nouvelle mode est née, celle de la pureté du langage: une nouvelle haine, celle du barbarisme. (III, 69)

The reforms of poetry by Malherbe and Boileau are well known and need no restatement here and are similar to statements by Vaugelas and other grammarians; I distribute short excerpts from all these writers.

Though it lies outside the strict purview of the course, painting is another area where the redefinition of the esthetic is at work, proceeding in both the production of works and their theorization. In the period, there was a lively battle between the partisans of drawing and line and those of color, as a battle between those who favor theoretical reason and those who favor materiality of color that escapes rational discourse. As Jacqueline Lichtenstein summarizes it:

"The debate between the partisans of drawing and those of *coloris* . . . was reborn in France and took on new forms largely determined by the politics and institutions of the age of Louis XIV. . . . the institution that defends the primacy of drawing also serves to advance the greater glory of the monarchy." (147–9)

There are other cultural domains where similar forces of ordering are at work: in religion, the Catholic Reformation sought to increase authority of the Catholic Church and the Papacy, resulting in a conflict with the French monarch, while the same monarch sought to unify his kingdom in one faith, resulting in the expulsion of the Protestants and the destruction of the Jansenists. Another signal achievement was the centralization of the state around a non-itinerant court and an absolute monarch, and the building of Versailles as the locus of power, with the concomitant design of the grounds into “French”-style landscape; socially, the strong influence of the courtly life as a model for society, what is called the “curialization” of the urban elites and nobility. On this, Norbert Elias’s *La société de cour* is the defining work. One interesting specific domain where one can see these efforts at refinement and control is the disciplining of the body. As Georges Vigarello states:

Le XVII^e siècle sera ... la systématisation de tendances nées au siècle précédent. . . . Les remarques sur la rectitude sont reprises par une large littérature pédagogique. Mme de Maintenon, dans un propos essentiellement moralisateur, ne craint pas de la mentionner. . . . Dans le monde classique la posture doit témoigner d’une domination des passions. . . . La règle et l’ordre régissent le comportement jusqu’à l’artifice. (49–52)

Vigarello’s detailed study brings together many prestigious cultural areas where such disciplinary efforts were carried out very self-consciously, such as dance, dueling, theatrical acting, and courtly behavior. What this kind of discipline did for the body, the practice of “bienséances” did for purification of language and the refinement of social mores. Some of these ideas and texts can be touched on briefly during the course, and can suggest ideas for further exploration.

My curriculum includes iconic works to illustrate the process of self-definition, and its accompanying tensions, around the concept of modernity. Apart from the works already mentioned, it might include Racine’s *Andromaque* or *Britannicus*; Corneille’s *L’Ilusion comique*; excerpts from Pascal’s *Pensées*; some poems by Viau, Régnier, and Malherbe; some *Fables* by La Fontaine; *La Princesse de Clèves* by Madame de Lafayette; selections from La Bruyère’s *Caractères* and La Rochefoucauld’s *Maximes*. These complex texts enable a discussion of the ideals of the new monarchy, science, religion, behavior, etc. as well as the critique of these very ideals by some of these very same texts, that are both instrumental in defining the culture and, at the same time, critical of it. Ross Chambers’s

TEACHING THE 17TH CENTURY AT THE GRADUATE LEVEL

detailed analyses of the oppositional nature of literature are extremely useful here. He defines *ancien régime* oppositional literature as being “covert ‘textual’ opposition readable in overt ‘narrative’ acknowledgement of seats of power—a practice of irony then” (45), and his reading of some of La Fontaine’s *Fables* is an extraordinary lesson in such close reading. In a similar vein, *La Princesse de Clèves* can be read as both a representation and an indictment of courtly ideals; Racine’s tragedies as a critique and warning about the excesses of an overly centralized and corrupt monarchy; and Pascal’s *Pensées* as an exposition and a thorough-going critique of anti-foundationalism.⁴

Some disadvantages of this approach can be mentioned at this point. Chief among them is that it necessarily simplifies the culture, focusing on its dominant elements (the court, the aristocracy, the official culture of the Académies) and leaves out the “irréguliers,” like *Cyrano de Bergerac*, the resistant poets, the libertines, the realist novelists and other non-aristocratic figures, and gives only limited space to women’s voices. This is a limited view of the century, but the point can be made that the “irréguliers” and the resistant figures are defined by what they are opposed to, i.e. to the dominant elite’s efforts as outlined above. Another large area omitted from this particular, targeted approach, but which may be included, is the situation and importance of the various artistic phenomena of the first part of the century often grouped under the name Baroque. The status of the Baroque has long been difficult to situate exactly, and for my part, I view it as an intermediary period between the Renaissance and the time when the seventeenth-century style became more generally established during the reign of Louis XIV. If I choose to include it, there is one particular work that works very well to discuss the Baroque in such a course, especially in light of later theatrical works: Corneille’s *L’Illusion comique*, and I do often include it in my courses, both graduate and advanced undergraduate. Some poems by such writers as Théophile de Viau, Boisrobert, and Saint-Amant also provide useful examples of the Baroque esthetic. A brief discussion of the Baroque as a transition period between the sixteenth century and the seventeenth can be useful for the later purpose of confronting this period with some current issues in the twentieth and twenty-first centuries.

There are several advantages to this approach, in my opinion. First, the seventeenth century is viewed in the context of the preceding period—of course, every culture and literature ought to be viewed in context, but the

⁴ This latter concept is what Clément Rosset calls “artificialisme.”

self-consciousness of this particular culture and its unique attempts at self-definition are highlighted as being a special moment in European culture that has long-reaching consequences. The definitions of language, drama, philosophical inquiry, poetry, appropriate behavior, hierarchization of society, all continued to have validity even as the Enlightenment rethought and questioned many of the values it inherited, for example the absolute monarchy, the central authority of the Catholic church, social stratification, and the domination of the aristocratic, curial model as a social norm. Another advantage, not yet mentioned, is that the relation between the Renaissance and the seventeenth century can be seen not only as a difference or a rupture, but also as a continuity: the absolutism of the seventeenth century Bourbon monarchy began with the Valois, and most importantly, the work of self-definition was already well understood, with attention paid to shaping one's character and life, as most fully explored in Stephen Greenblatt's *Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare*. The goal of shaping one's individual character is now expanded into the shaping of a whole culture, that, ironically, does not value extremely individualistic behavior but rather conformity to an ideal valid for the elites, and beyond, to those aspiring to the higher ranks of society.

Another significant advantage is being able to suggest links to the modern period: as I mentioned before, most if not all of our graduate students are interested in the contemporary period, in post-modern and post-colonial literatures. This aspect of the reframing of the seventeenth century obviously lies outside the course's scope, but some suggestions can be made here. One is that the critics cited earlier (Toulmin, Reiss, Rosset, Latour) see our modern period as the breaking apart of the seventeenth century's culture. Toulmin: "The recent doubts about the value of Modernity . . . confirm that the epoch whose end we supposedly see today began some time in the first half of the seventeenth century" (11). Or Reiss: "We now find ourselves, indeed, at the nether end of the development of the analytical-referential. . . . Other kinds of discourse seek to accompany, if not to displace it [the analytico-referential]" because the latter "has controlled the forms of Western knowledge (and action) from the period we are discussing down to the present day" (*Discourse* 239). This can be viewed as a crisis: "we find ourselves . . . in a moment of 'discursive despair,' in a time of crisis when our systems of action have again lost their meaningfulness, when we have again reached the limits the discursive space that is our episteme" (*Tragedy* 300). But it is also a moment of immense liberation and creativity. In 1980, Reiss wrote somewhat cautiously: "The researches of such philosophers as Wittgenstein and Derrida

TEACHING THE 17TH CENTURY AT THE GRADUATE LEVEL

would be attempts to demarcate that crisis and to discover a way out” (*Tragedy* 300).

Ten years later, the idea that our epoch is rejecting the seventeenth-century mind-set became much clearer, as Toulmin states: “The ‘modern’ focus on the written, the universal, the general, and the timeless . . . is being broadened to include once again the oral, the particular, the local, and the timely” (186). The seventeenth century’s ideals persisted long into the eighteenth century and beyond, despite such events and movements as the French Revolution and Romanticism. I would suggest that the eighteenth-century Enlightenment and Romanticism, transformative movements though they were, did not shake the foundations of thought and culture established by the second half of the seventeenth century. It was only in the late nineteenth-century that another “modernism,” a profound contestation of all the principles elaborated during the seventeenth century, undid the classical episteme and elaborated a new and revolutionary esthetic (with such writers as Baudelaire, Rimbaud, Nietzsche, Apollinaire, etc.) that are congenial to contemporary authors writing in French. Most profoundly, the contemporary philosophical movements led by such figures as Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Guy Debord, Jean Baudrillard, Maurice Blanchot, can be considered as dismantling (or, to use a modern word, deconstructing) the elaborate civilization of the body and of the mind, of language, art, and society that the seventeenth century had so persistently and durably constructed. Perhaps it is no accident that the philosophers who are at the forefront of the contestation of what Rosset calls “naturalisme,” what I call foundationalism, come from France, what has been called in the United States “French theory.” These figures, and many others, are certainly reacting to the discourses of presence, platonism, and natural foundationalism generally dominant in Western thought, but nowhere was the weight of these ideologies felt more strongly than in the culture where they were developed during the seventeenth century.

The weight of these ideologies is felt in two domains of contemporary French culture. One, inside France itself, can be linked to the seventeenth century ideals. In her concluding chapter, “The Legacy of the Quarrel,” Melzer shows how the seventeenth-century elite’s ideals of purity, its narrow definition of cultural values still echo in contemporary debates about France’s “mission civilisatrice.” The principal efforts of France as a colonial power started with its “civilizing” mission of the New World during the seventeenth and eighteenth centuries, firmly anchored in the belief that its culture and religion was better than those of the “savages” it conquered. That this mission was anything but altruistic is still an argument that has to

be made as there have been recent attempts to inscribe positive descriptions of colonization into French law. From a discussion of the effect of the seventeenth-century colonization on the conquered and colonized, Joan Dayan provides a comparison between Descartes's establishment of the mind as the essence of the human and colonization, accompanying the rejection of the body as non essential: "Descartes' methodical but metaphorical dispossession becomes the basis for the literal expropriation and dehumanization necessary to turn a man into a thing" (204). This concept, going even further than the disciplining of the body described by Vigarello, is "crucial to the assumption that underlie the judicial regulation of blacks in the colonies" (Dayan 204) and is codified in the Code Noir promulgated by Louis XIV in 1685, the year of the unification of the French kingdom's religion with the Revocation of Edict of Nantes. The image that France built of itself as "a land of liberty, equality, and fraternity," as a civilization of grandeur, has nostalgic appeal but is difficult to maintain "when the nation has colonized and subjugated other peoples" (224). Witness the recent and current debates that have agitated French public opinion about immigration, French identity, "laïcité," religion, especially Islam, and the "merits" of colonization.

This last point leads me directly to the other area where the weight of the "classical" ideology is felt (it lies outside France and outside the scope of the course, but can be alluded to as it would be of interest to those studying these areas): how writers living in former French colonies (and current DOM-TOM), are, in part at least, resisting and opposing the colonizing culture.

What philosophers like Derrida and Deleuze are questioning in French philosophy and culture, the writers from Africa and the Caribbean had already started questioning even during the period of colonization, witness the "Négritude" poets of the 1920s and 30s. While these writers are dependent on French governmental, economic, and commercial structures, and are in some cases French citizens, they are not French like the metropolitan French, and not independent either. A difficulty encountered inside the métropole and outside it is the need for finding a name for the writers who use French outside of France: are they "francophone"? "post-colonial"? Several writers have proposed the term "littérature-monde" in seeking to "libérer la langue de son pacte avec la nation" (*Littérature-monde* 47).⁵ It is interesting to note that the English-speaking world does not

⁵ Michel Le Bris, "Pour une littérature-monde en français" in the book of the same title (22). Before the book *Pour une littérature-monde* was published, a manifesto with almost the same title, "Pour une 'littérature-monde' en français" appeared in *Le Monde* on

TEACHING THE 17TH CENTURY AT THE GRADUATE LEVEL

seem to have the same problem; people simply write in English, wherever they are and no one term seems necessary to include writers so diverse as Salman Rushdie or V.S. Naipaul. But then England did not pursue the same effort at centralization and control as the French culture did, at least not with the same vigor.

We can gain some understanding by seeing that what these writers are rejecting was the product of the seventeenth century. The self-conscious oppositional mind-set is expressed forcefully by Edouard Glissant: “Nous réclamons le droit à l’opacité. . . . l’élan des peuples néantisés qui opposent aujourd’hui à l’universel de la transparence, imposé par l’Occident, une multiplicité sourde du Divers” (14). By rejecting this imposed culture, might not these writers, it seems logical to ask, connect with some of the practices rejected by the seventeenth century culture? An intriguing aspect of this is indicated by the same writer who concludes his work with the proposition: “Voici bien le moment de revenir au baroque dont nous avons souvent traité ici” (795). I view the Baroque as a historical moment of struggle during the first half of the century between the Renaissance esthetic and the newly-emerging esthetic that will coalesce after the Fronde. However, it is clear that Glissant sees the baroque also as part of the seventeenth century’s disciplining and ordering thrust: “L’effort inconscient du baroque rhétorique, dans le monde colonial antillais, s’acharnait après la langue française par une exacerbation de la hantise de pureté” (796). For an example of the connection between the striving for clarity, order, and hierarchy that defined the century’s mind set, and colonization, Dominique Chancé, who studies three Caribbean authors, Alejo Carpentier, Daniel Maximin, and Edouard Glissant, considers that these authors see the Baroque as an a-historical esthetic: “le baroque n’est pas . . . le style propre à une époque donnée” (251) but “l’écriture d’une telle tension entre le désordre effrayant d’un monde sans loi et le chaos merveilleusement fécond des forêts tropicales” (12). It seems significant to me that Glissant appeals to a moment in the period where the culture was still in the process of moving toward, and resisting against, a stronger disciplinary practice. He would like to strive for “la ‘naturalité’ d’un nouveau baroque, le nôtre. La libération viendra du composite. La ‘fonction’ des langues créoles, qui doivent refuser la tentation de l’unicité, passe par une telle opération . . . si éloignée du melting-pot” (796).⁶ The differences between

March 16, 2007; four of the five co-authors of the book were among the 45 signatories of the article.

⁶ Some recent studies on the baroque in French-speaking areas, for example, Domenique Chancé’s *Poétique baroque de la caraïbe* (2001). Also see the section of *PMLA*

these interpretations illustrate, among other things, the difficulty of defining the Baroque, but also the acceptance of the multiplicity of perspectives, of languages and styles.

In conclusion, the goals of connecting the seventeenth century to the students' interests and selecting a focus for a relatively short course are met by these strategies. The first strategy is to select the focus of modernity, which was important and relevant to both the seventeenth century and to our times. The other strategy is to contextualize the century in two directions: one towards its past, the Renaissance, and the other towards its future, our modern era which questions, problematizes, and deconstructs the intellectual achievements of the past century. In this framing, the Enlightenment is the continuation of the seventeenth century achievements with the ideals of clarity, reason, order being used in the name of progress, and reform of politics, society, and religion. The first contextualization with relation to the sixteenth century highlighted the seventeenth century's efforts to make itself different and modern, and the second contextualization makes the connection with our present, which also sees itself as "modern," in opposition to the century's concept of "modern." I hope that this approach in our "post-modern" age is better understood by providing this "big picture" assessment of Western European intellectual development.

Northwestern University

"Theories and methodologies" (2009: 127–88) on the baroque for many references and discussions of the relation between the European baroque and avant-garde literature. It is interesting to note that these authors refer back to the baroque, while Toulmin refers back to the Renaissance ("The 'modern' focus on the written, the universal, the general, and the timeless . . . is being broadened to include once again the oral, the particular, the local, and the timely" (186).

TEACHING THE 17TH CENTURY AT THE GRADUATE LEVEL

Works Consulted

- Bruneau, Marie-Florine. *Racine: le jansénisme et la modernité*. Paris: José Corti, 1986.
- Brunot, Ferdinand. *Histoire de la langue française des origines à 1900*. Tome III: *La Formation de la Langue classique (1600–1660)*. Paris: Armand Colin, 1909.
- Chambers, Ross. *Room for Maneuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*. Chicago: U of Chicago P, 1991.
- Chancé, Dominique. *Poétique baroque de la Caraïbe*. Paris: Karthala, 2001.
- Cragg, G. P. *The Church and the Age of Reason, 1648–1789*. 1960. Penguin, 1970.
- Cusset, François. *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*. Paris: La Découverte, 2003.
- Dayan, Joan. *Haiti, History, and the Gods*. Berkeley: U of California P, 1995.
- Elias, Norbert. *La société de cour*. 1969. Trans. Pierre Kamnitzer. Paris: Calmann-Lévy, 1974.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. 1690. Geneva: Slatkine Reprints, 1970.
- Glissant, Édouard. *Le discours antillais*. Paris: Gallimard, 1997.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*. Chicago: U of Chicago P, 1980.
- Harth, Erica. “Exorcising the Beast: Attempts at Rationalism.” *PMLA* 88 (1973): 19–24.
- Haydn, Hiram. *The Counter-Renaissance*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1950.
- Huguet, Edmond. *Dictionnaire de la langue française du 16^e siècle*. Paris: Didier, 1961.
- Ibbett, Katherine. *The Style of the State in French Theater, 1630–1660*. Farnham, UK: Ashgate, 2009.

- Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte, 1991.
- Lichtenstein, Jacqueline. *The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age*. Trans. Emily McVarish. Berkeley: U of California P, 1993.
- Lyons, John D. *Kingdom of Disorder: The Theory of Tragedy in Classical France*. Lafayette, IN: Purdue UP, 1999.
- Melzer, Sara E. *Colonizer or Colonized: The Hidden stories of Early Modern French Culture*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2012.
- Muchembled, Robert. *L'invention de la France moderne: Monarchie, cultures et société (1500–1660)*. Paris: Armand Colin, 2002.
- Reiss, Timothy J. *Tragedy and Truth: Studies in the Development of a Renaissance and Neoclassical Discourse*. New Haven: Yale UP, 1980.
- . *The Discourse of Modernism*. Ithaca: Cornell UP, 1982.
- Rey, Alain, with Frédéric Duval and Gilles Siouffi. *Mille ans de langue française: histoire d'une passion*. Paris: Perrin, 2007.
- Rosset, Clément. *L'anti-nature: éléments pour une philosophie tragique*. 1973. 2nd ed. Paris: PUF, 1990.
- Schalk, Ellery. "The Shadow of the Sixteenth Century in Seventeenth-Century Absolutist France: The Example of Molière." *Society and Institutions in Early Modern France: Essays Presented to J. Russell Ganim Major*. Ed. Mack P. Holt. Athens, GA: U of Georgia P, 1991.
- Toulmin, Stephen. *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*. Chicago: Chicago UP, 1990.
- Vigarello, Georges. *Le corps redressé: Histoire d'un pouvoir pédagogique*. Paris: Jean-Pierre Delarge, 1978.

BOOK REVIEWS

Braider, Christopher. *The Matter of Mind: Reason and Experience in the Age of Descartes.* Toronto: University of Toronto Press, 2012. ISBN 978-1-4426-4348-2. Pp. 340. \$75.

Christopher Braider's *The Matter of Mind: Reason and Experience in the Age of Descartes*, winner of the 2012 Aldo and Jeanne Scaglione Prize for French and Francophone Studies awarded by the MLA, is an impassioned and engaging effort to put paid to the image of seventeenth-century France as a staid bulwark of rational classicism. This "tenacious idol to which most accounts of the early modern West pay homage" (3), tends to rest, Braider notes, on a vision of Descartes as the century's emblematic figure, an intellectual hero whose dualist philosophy encapsulated the period's longing for the certitudes afforded by a well-founded and transparent order. To counter this vision, Braider introduces his survey of seventeenth-century French cultural production with a reading of Montaigne's essay "De l'expérience," a provocative choice that serves to place the age of classicism against the messiness of contingent embodiment rather than, say, against the geometric reflecting pools of Versailles. As such, this reading prepares the analyses that follow, which draw out the repressed Montaigne-ness of some of the century's most notable writers and thinkers in order to locate what Braider calls "the duplicities that characterize French classical culture as a whole, engendering the nagging second thoughts that put it on both sides of every issue" (31).

Appropriately, then, Braider moves on to Descartes, reminding the reader that the philosopher's metaphysical masterpiece, the *Meditations*, never, in fact, enjoyed the status of an authoritative document. Instead of the warm welcome that the familiar narrative of the classical era might lead us to expect, the text was greeted with a series of objections from scientists, philosophers, and theologians inside and outside of France. Braider demonstrates how the inclusion of these objections along with Descartes's responses in the published work exemplifies not duality, but dialogism, resulting in a work that can never quite attain the triumphant abstraction for which it strives. Descartes does, in the end, provide a useful framework through which to view the century, but only insofar as his aspiration for the clear, the distinct, and the universal is undercut by the inevitable pull of chaotic contingency.

Braider goes on to trace the ways in which the stubbornness of the particular subverts the willed universality of classicism through the art of Poussin, the plays of Corneille and Molière, the thought of Pascal, and the satires of Boileau. The wide range of works considered, as well as the looseness of Braider's theoretical apparatus, can at times lead the reader to

wonder to what extent the conflict between universal and particular is specific to seventeenth-century France. Yet answering this question would entail engaging in precisely the kind of clumsy causality or easy inferences that Braider argues miss the point; it is impossible to tie the century with a neat bow, especially since the seventeenth-century thirst for order is also our own. Accordingly, Braider's study succeeds especially well in his close readings of the works he considers. His account of the delicate equilibrium between the abstract sovereignty of the rational and the seductive materiality of color in Poussin's painting is masterful. In the following chapter, he offers a reading of *Médée* that convincingly argues that Corneille's identification with strong female characters reflects the author's consciousness of the unseemliness of pursuing literary greatness and personal autonomy in a century devoted to classical conformity. His attention to Molière's relatively little-studied play *Le Cocu imaginaire* focuses on the play's circulating portrait in order to demonstrate the playwright's sly and persistent subversion of the classical ideals of univocity and transparency with an eye to "the often tragic potential of comic embodiment" (152). His chapter on Pascal points to the ways in which his philosophy and science intersect to complicate the apologetic goals of the *Pensées*. Finally, his examination of Boileau's satire on *l'équivoque* deftly illustrates the ways in which this rhetorical category denotes the *supplément* that is at once unavoidable and unassimilable to the classical ideal of clarity.

Braider's wide-ranging work is not without its flaws. Although he includes a sympathetic reading of Corneille's female characters, the absence of female writers is glaring, especially given recent work, most notably by Faith Beasley, that argues that the "tenacious idol" of classicism is at least partly the result of centuries of overlooking women's contributions to seventeenth-century French culture. Braider's treatment of religion can also be puzzling. While he does acknowledge that theology, in the early modern period, was "an intellectual discipline to which, despite the era's growing secularism, all others remained subordinate" (156), religion gets relatively short shrift. The chapter on Descartes focuses on mind-body dualism while hardly mentioning the *Meditations*' other avowed purpose—to prove the existence of God—and Gassendi is described as a materialist and an Epicurean, but never as a priest. I also remain unconvinced that Mme Sganarelle's infatuation with the portrait of Lélie in the *Cocu imaginaire* can be described as idolatry, insofar as idolatry typically involves overlooking, not (as is the case here) admiring, the materiality of the worshipped object.

BOOK REVIEWS

That said, Braider's provocative arguments, supported by readings that are often no less than ingenious, are a joy to read. Braider's humor and light touch are also on display, as when he notes that Descartes is "no old fart of a *sorbonnard*" (53) or refers to the *coups d'état* theorized by Naudé as "the baroque equivalent of Bush-era 'shock and awe'" (95). The reader frequently has the delightful impression of being in the classroom of an exceptional professor, whose attention to detail and refusal to accept received wisdom at face value push his students towards a deeper appreciation of these infinitely complex texts. Braider's efforts to destabilize the classical canon, or, more accurately, to point to the ways in which the canon destabilizes itself, constitute a compelling argument that seventeenth-century French culture is more relevant than ever—even, or especially, in twenty-first century American universities where the struggle between the quest for Truth and the particularities of historical embodiment continues to be passionately and urgently fought.

Ellen McClure, University of Illinois at Chicago

Randall, Catharine. *The Wisdom of Animals: Creatureliness in Early Modern French Spirituality*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2014. ISBN 978-0-268-04035-2. Pp. 178. \$28.

L'ouvrage de Catharine Randall se recommande par son côté interdisciplinaire et l'ampleur du champ considéré. Dans *The Wisdom of Animals : Creatureliness in Early Modern French Spirituality*, elle étudie la manière de concevoir et d'utiliser les animaux dans les écrits de quatre auteurs des XVI^e au XVIII^e siècles. Sa pensée prend pour point de départ la définition théologique des animaux fondés sur la Bible et l'interprétation de saint Thomas d'Aquin selon laquelle les animaux n'ont pas d'âme et ont été mis sur terre par le créateur afin de servir l'homme. À l'opposé du spectre, elle sollicite les penseurs modernes des droits des animaux, comme Keith Thomas, Diana Donald et Erica Fudge, afin de mesurer les acquis quant à la perception des animaux, leurs structures sociales, leur capacité à communiquer, à sentir et à vivre des émotions. C'est sur cette ligne de tension qu'elle situe les quatre auteurs de son corpus : Michel de Montaigne, Guillaume Salluste Du Bartas, François de Sales et Guillaume-Hyacinthe Bougeant. Dans ce très vaste panorama qui l'amène de 1570 à 1739, elle ne s'intéresse pas seulement à un corpus hétéroclite d'œuvres, allant des essais philosophiques jusqu'aux « amusements » d'un abbé mondain des Lumières en passant par la poésie épique protestante et les manuels de dévotion, elle accumule les approches théoriques et

méthodologiques, empruntant à la philosophie, à la théologie, aux études littéraires, à l'histoire des mœurs et des sensibilités, l'histoire des sciences et du sentiment religieux. Son livre intéressera les spécialistes de la spiritualité du XVI^e au XVIII^e siècle, les littéraires qui considèrent la fiction au croisement de l'histoire des idées, des savoirs et des perceptions, les activistes et les théoriciens modernes des droits des animaux qui s'interrogent sur les origines et les fondements de leurs propres pratiques.

Il faut donc saluer l'effort et l'audace de cette chercheuse en poste à Dartmouth College, qui s'attaque à un aspect méconnu de la spiritualité du long dix-septième siècle et une source importante des sensibilités modernes. L'originalité et la pertinence du sujet se déploient dans les quatre chapitres, chacun consacré à un auteur qui ne s'intéressait pas spécifiquement aux animaux, mis à part le dernier. Le chapitre sur Montaigne propose de fines analyses de *L'Apologie pour Raimond Sebon*, où Montaigne s'enthousiasme devant les hirondelles, leur intelligence et leur capacité à construire des nids, mais s'en sert surtout pour justifier la démarche de sa pensée. Dans le second chapitre, elle subordonne la longue énumération des animaux que fait Du Bartas dans *La Sepmaine* à une poétique du regard où le lecteur prendrait la position privilégiée de Dieu devant la création. Se tournant vers *L'Introduction à la vie dévote* de François de Sales dans son troisième chapitre, elle met en valeur la méthode spirituelle d'imagerie mentale grâce à laquelle les animaux ouvrent une voie d'accès privilégiée au divin, images qui jouent un rôle important dans la conception de la grâce au début du siècle. Le dernier chapitre se tourne vers un père Jésuite du XVIII^e siècle, l'abbé Bougeant, théologien sérieux et réputé par ailleurs, mais qui commet un *Amusement philosophique sur le langage des bêtes* (1739), dans lequel il argumente en faveur de l'âme des bêtes à partir de la notion de métempsychose, où des démons circulent de corps en corps, pourvoyant ainsi les animaux d'une intelligence, d'une capacité à sentir et à s'exprimer. Pour bonifier sa recherche et pour affirmer ses analyses, elle n'hésite pas à solliciter plusieurs auteurs secondaires, de Ronsard à La Fontaine en passant par Ignace de Loyola, Calvin, Bérulle et Descartes. Toutes ces qualités font de l'ouvrage de Catharine Randall un livre utile au champ des études interdisciplinaires du long XVII^e siècle, agréable à lire malgré quelques redondances, et solide sur le plan de la recherche malgré quelques oublis bibliographiques.

Jean Leclerc, Western University

BOOK REVIEWS

Winn, Colette H., ed. *Teaching French Women Writers of the Renaissance and Reformation*. New York: The Modern Language Association of America, 2011. ISBN 978-1-60329-089-0. Pp. viii & 440. \$40

This collective work is both a critical reappraisal of current thinking on early modern women writers and a guide to studying their works, particularly in the classroom. Winn's introduction explains the political, religious, and sociocultural background essential for understanding the works of French women writers of the sixteenth century. It includes a comprehensive overview of social and legal perspectives on gender, as well as a description of the public and private lives that women of the era were likely to experience, the education they might receive, and the reception faced by women who wrote and saw their works published. The essays that follow, divided into four sections, explore a broad range of women writers from myriad interrelated perspectives.

The first part of the volume establishes the cultural, literary, economic, and social context in which early modern French women wrote. Brigitte Roussel examines the representation of marriages and domestic relationships in Nicole Estienne's *Misères de la femme mariée*. Kathleen Wilson-Chevalier contends that visual art of the era can help students understand women's roles in early modern society; her approach will bring a much appreciated interdisciplinarity to courses centered on literature. Carrie F. Klaus discusses women's lives in convents, focusing on their experience of the Protestant Reformation. Diane S. Wood and Laura B. Bergman examine the influence of humanism on the writings of Hélienne de Crenne, in an essay that encourages student reflection on the importance of humanism in early modern writing across lines of gender and genre. Susan Broomhall considers women's writing in the context of work, and situates it within the notion of gendered labor. An understanding of this concept is particularly important for today's students, who often think of early modern women as excluded from economic activity. François Rigolot describes the literary, cultural, and legal transformation that took place in Europe, beginning in the fifteenth century, that fostered the notion of individual intellectual ownership, and thereby encouraged literary production and publication, including among women authors. Dora E. Polachek illustrates the long literary history of women's erotic desirability, concentrating on such writers as Marot, Ronsard, Labé, Brantôme, and Marguerite de Navarre. Ann Rosiland Jones discusses Pernette du Guillet and her use of Neoplatonic conventions, establishing textual links between Du Guillet and her literary contemporaries.

Part II treats specific authors, beginning with Zeina Hakim's study of Louise Labé's use of *imitatio*. Danielle Trudeau examines classical influences evident in Pernette Du Guillet's poetry, as well as the poet's innovations, through a close reading of Du Guillet's chanson 7. Jane Couchman proposes that students investigate the epistolary genre through an examination of a variety of letters penned by women from a wide range of social classes. Using Georgette de Mornay's emblem books as an example, Carla Zecher shows how books serve as both texts and as objects. Both Couchman's essay and Zecher's deepen students' awareness and understanding of material aspects of the early modern era. Edith Joyce Benkov demonstrates women's engagement in the world outside home and convent through an exploration of Anne de Marquet's pasquinades. Jean-Philippe Beaulieu suggests that students read Marie de Gournay's *Discours sur ce livre*, not only as an entry into her work and her authorial persona, but also as a way of better understanding the difficulties faced by Renaissance women writers as they sought to establish themselves as recognized and respected public figures.

Part III proposes specific pedagogical and critical strategies for study of early modern women writers. The approaches suggested here will also serve as an excellent introduction for both undergraduate and graduate students to the application of literary and cultural theory. Leslie Zarker Morgan locates Louise Labé in the particular cultural, historical, and literary context that was mid-sixteenth-century Lyon. Carla Freccero has chosen novella 30 of Marguerite de Navarre's *Heptaméron* – a story that inevitably seizes students' attention – to demonstrate how feminist and queer approaches to reading early modern women's writings can open new ways to understand their works. Nancy Frelick approaches Hélienne de Crenne's *Les angoisses douloureuses qui procèdent d'amours* through the perspective of transference as a way to lead students beyond an autobiographical reading of the text, or a view of it as largely derivative. Frelick's essay also provides an excellent demonstration of the effects of a book's reception, both among its contemporary audience and over time. Cécile Alduy suggests that students' learning to decode Petrarchan lyrics is essential, not only for their understanding of Louise Labé's poetry, but more fundamentally, for grasping the complex cultural construction that is gender. Claude La Charité draws our attention to the masculine "I" that appears in Marie de Romieu's verse, challenging students' frequent assumption that the poetic "I" is autobiographical. Androgynous writing is also the focus of Leah Chang's essay, in which she examines a wide range of male poets writing in the voice of a woman. Anne R. Larsen explores female writing communities revealed in the works of Catherine des

BOOK REVIEWS

Roches, from literary salons to networks that spanned centuries and crossed national boundaries. Larson's essay provides a welcome and indeed necessary corrective for students who still imagine that early modern women writers were isolated and even alienated. Gary Ferguson argues for the inclusion of the poetry of the Catholic nun Anne de Marquets in a course on women writers. The addition of Marquets's devotional poetry to courses where students read love-themed poems and stories (which tend to be quite popular and are probably more easily understood) will enable them to explore a wider range of women's writing. Mary B. McKinley suggests that students complement their reading of Marguerite de Navarre's *Heptaméron* with Marie Dentièrre's *Epistle* to Marguerite de Navarre as a way to better understand the significance of the Protestant Reformation in the lives of early modern French women. McKinley also uses Dentièrre's *Epistle* as an opportunity for students to study rhetoric, which is crucial to understanding sixteenth-century literature. Colette H. Winn recommends that students undertake a comparative study of Gabrielle de Coignard's spiritual verse and Louise Labé's love sonnets, which will enhance the students' understanding of the place of Petrarchism in the work of both poets. Winn's approach can be applied to a number of comparative studies, helping students find connections among texts, creating a veritable literary tapestry. Deborah Lesko Baker addresses the sometimes problematic issue of having students read texts in Middle French. She suggests making Louise Labé's prose works available to students both in the original French and in English translation.

Part IV of this collection points the reader to an abundant and diverse collection of resources. In one essay Colette H. Winn lists a number of critical editions of women writers' work; in the following chapter she directs the reader to journals, professional associations, conferences, and colloquia for scholars of early modern women writers. A survey of valuable online resources is provided by Winn and Graziella Postolache. Karen Simroth James and Mary B. McKinley open the door to the past a bit wider for students by suggesting ways they can access centuries-old texts, both via online resources – digital facsimiles are more and more available – and directly in special collections that house rare books. James and McKinley also suggest ways that those resources might be used.

This volume will be a precious resource for teachers and for scholars. The selection of writers, subjects, and approaches is both broad and deep, and will prove invaluable for those who wish to include women writers in survey courses or courses focusing on a particular theme or genre, and for those constructing a course specifically centered on early modern women

BOOK REVIEWS

writers. The authors included in this volume have chosen texts that will fascinate students, drawing them into the literary culture of sixteenth-century France. At the same time, these texts will certainly challenge students, pushing them to understand the era in new ways, and to see from new perspectives not only early modern women's lives, but the lives of early modern men as well, and even, perhaps especially, human experience across the centuries.

Kathleen M. Llewellyn, Saint Louis University