

COMPTE-RENDU DE LA SEANCE DU 3 NOVEMBRE 1997

1/ Accueil et informations générales

Lors de cette première séance consacrée au nouveau thème de la beauté, Gisèle Venet a présenté dans ses grandes lignes le fonctionnement d'EPISTEME. Le séminaire, qui se réunit environ une fois par mois, est organisé autour d'une communication plus ou moins aboutie, présentée soit par des membres d'Epistémé ou des centres associés, soit par des intervenants extérieurs (tout membre peut faire des propositions d'invitation pour cette année et les suivantes). Ces communications sont suivies de débats et/ou de compléments d'informations (bibliographies, etc.). Plusieurs propositions sont d'ores et déjà parvenues : Béatrice Guion présentera le 3 mars 1998 les textes esthétiques de Pierre Nicole ; Claude-Gilbert Dubois, Martin Elsky, Robert Ellrodt et Franck Lestringant interviendront également, à des dates qui restent encore à préciser.

Gisèle Venet a suggéré quelques améliorations par rapport aux années précédentes : le bulletin de liaison pourrait s'étoffer afin de diffuser, en plus des résumés des communications, d'autres informations telles que bibliographies, 'reviews', 'abstracts', soutenances de thèses, colloques, etc. Peut-être faudra-t-il imaginer un système d'abonnement symbolique pour financer cette modeste publication. Parallèlement, un annuaire/répertoire des membres d'EPISTEME et de leurs publications sera constitué afin de permettre une meilleure circulation des idées et des informations (voir page Annuaire). Internet pourrait aussi être un moyen efficace pour faire connaître le bulletin et communiquer avec d'autres centres. En particulier, une présence sur le Web permettrait de répondre à une demande de Martin Elsky qui souhaiterait une association entre EPISTEME et le centre Renaissance (New York, CUNY) qui diffuse déjà sur le Web 'abstracts' et communications.

Gisèle Venet a ensuite abordé la question des finances et nous a annoncé l'attribution de trois mille francs par le D.E.A. de Paris III pour l'année universitaire 1997-1998. Des crédits de fonctionnement sont également proposés par les séminaires associés, IRIS (Paris III, F. Laroque) et CERPHI (ENS Lyon, P.-F. Moreau). Gisèle Venet a rappelé qu'EPISTEME travaille en association étroite avec ces séminaires associés

2/ " La spontanéité dans les théories classiques du goût ", par André Charrak (Cerphi, ENS Lyon)

André Charrak, qui représentait Pierre-François Moreau, a ensuite pris la parole pour décrire les activités du CERPHI et rappelé les liens qui unissent ce centre à EPISTEME. Puis à titre d'entrée en matière, il a prononcé une communication sur " La spontanéité dans les théories classiques du goût ".

André Charrak a commencé par citer Hegel qui oppose deux attitudes possibles à l'œuvre d'art : celle de son époque, froide et distanciée, et celle du passé, lorsque l'art vivant était l'expression irréfléchie de la beauté d'une création. Qu'en était-il de l'expérience du beau des théoriciens classiques qui faisaient justement de sa perception " spontanée " le critère de jugement de l'œuvre d'art ? L'exposé s'est plus spécialement intéressé au cas de la musique et s'est ordonné autour de trois axes : la définition de la mimésis, le problème spécifique de l'imitation musicale et enfin les relations entre imitation et sociabilité.

André Charrak a montré que, dans l'esprit des théoriciens, la mimésis, loin d'être une copie de son modèle, cherche à le simplifier et à l'épurer ; aussi l'imitation est-elle avant tout reprise d'œuvres antérieures et stylisation du modèle. Mais un problème se pose : dans la mesure où un spectateur non averti ne saurait reconnaître l'objet imité dans cette œuvre stylisée, qu'en est-il de cette " spontanéité " prônée par les théoriciens ? Lorsque ceux-ci déclarent que la spontanéité fait le bon goût, ils mettent au compte de la nature ce qui est avant tout le fruit d'une fréquentation régulière des œuvres et

d'habitudes culturelles intériorisées ; comme le dit Le Cerf de la Viéville, le bon goût est " le sentiment le plus naturel ", mais, précise-t-il aussitôt, " rectifié ou confirmé par les meilleures règles ". De même, la vraisemblance n'a pas pour critère ce qui peut arriver dans la vie : ce n'est que l'habitude des conventions de l'opéra qui fait que nous trouvons vraisemblables d'y voir chanter les acteurs.

André Charrak s'est ensuite intéressé à l'imitation musicale et a montré qu'elle était subordonnée au modèle linguistique. Il a distingué trois types " d'imitation ", autrement dit d'expression musicale (les deux mots sont synonymes) : la reproduction de phénomènes sonores réels (les instruments imiteront le bruit d'un ruisseau pour " peindre " un cours d'eau), l'évocation de certains phénomènes par des mouvements sonores que la langue décrit en des termes analogues (pour " peindre " le feu, qui s'élève avec rapidité, la musique emploiera des notes qui s'élèvent avec rapidité), enfin la musique peut transmettre à l'auditeur les effets que l'objet représenté produit sur le compositeur ; dans cette troisième forme d'imitation, le modèle linguistique n'a pas disparu : certes, la musique ne peint pas l'objet, mais en représentant les effets produits par le modèle, elle entretient avec lui un rapport métaphorique.

Enfin, André Charrak s'est interrogé sur le mode de réception qu'implique une telle théorie. Le public visé est celui des honnêtes gens, c'est-à-dire les gens de la cour qui assistent aux spectacles sans en connaître les règles, mais dont le goût est infaillible. Si ce public possède un " instinct " aussi sûr, c'est qu'il dispose de modèles qui lui permettent de comparer immédiatement l'œuvre représentée à celles qu'il connaît. André Charrak a terminé en expliquant pourquoi, dans le cadre de cette théorie, le génie de Rameau était considéré comme inacceptable par les défenseurs de Lully et de ses successeurs : en effet, non seulement Rameau ne s'inspirait d'aucun modèle, mais encore il était lui-même trop anticonformiste pour devenir à son tour un modèle.

L'exposé, richement documenté à partir de citations nombreuses (Le Cerf de la Viéville, l'abbé Pluche, Crousaz...), a été suivi d'un débat où ont été mises en valeur les contradictions internes d'une esthétique autoréférentielle où le goût et l'œuvre s'engendrent mutuellement. Une telle logique rend toute innovation impossible et reflète l'état de blocage dans lequel se trouvait la société d'alors. La séance s'est terminée par une tentative pour situer le débat de la période dans un contexte idéologique plus large (rupture avec la musique modale, extinction des spéculations cosmologiques).

Lors de cette première séance consacrée au nouveau thème de la beauté, Gisèle Venet a présenté dans ses grandes lignes le fonctionnement d'EPISTEME. Le séminaire, qui se réunit environ une fois par mois, est organisé autour d'une communication plus ou moins aboutie, présentée soit par des membres d'Epistémé ou des centres associés, soit par des intervenants extérieurs (tout membre peut faire des propositions d'invitation pour cette année et les suivantes). Ces communications sont suivies de débats et/ou de compléments d'informations (bibliographies, etc.). Plusieurs propositions sont d'ores et déjà parvenues : Béatrice Guion présentera le 3 mars 1998 les textes esthétiques de Pierre Nicole ; Claude-Gilbert Dubois, Martin Elsky, Robert Ellrodt et Franck Lestringant interviendront également, à des dates qui restent encore à préciser.

Gisèle Venet a suggéré quelques améliorations par rapport aux années précédentes : le bulletin de liaison pourrait s'étoffer afin de diffuser, en plus des résumés des communications, d'autres informations telles que bibliographies, 'reviews', 'abstracts', soutenances de thèses, colloques, etc. Peut-être faudra-t-il imaginer un système d'abonnement symbolique pour financer cette modeste publication. Parallèlement, un annuaire/répertoire des membres d'EPISTEME et de leurs publications sera constitué afin de permettre une meilleure circulation des idées et des informations (voir page Annuaire). Internet pourrait aussi être un moyen efficace pour faire connaître le bulletin et communiquer avec d'autres centres. En particulier, une présence sur le Web permettrait de répondre à une demande de Martin Elsky qui souhaiterait une association entre EPISTEME et le centre Renaissance (New York, CUNY) qui diffuse déjà sur le Web 'abstracts' et communications.

Gisèle Venet a ensuite abordé la question des finances et nous a annoncé l'attribution de trois mille francs par le D.E.A. de Paris III pour l'année universitaire 1997-1998. Des crédits de

fonctionnement sont également proposés par les séminaires associés, IRIS (Paris III, F. Laroque) et CERPHI (ENS Lyon, P.-F. Moreau). Gisèle Venet a rappelé qu'EPISTEME travaille en association étroite avec ces séminaires associés

2/ La spontanéité dans les théories classiques du goût, par André Charrak (Cerphi, ENS Lyon)

André Charrak, qui représentait Pierre-François Moreau, a ensuite pris la parole pour décrire les activités du CERPHI et rappelé les liens qui unissent ce centre à EPISTEME. Puis à titre d'entrée en matière, il a prononcé une communication sur " La spontanéité dans les théories classiques du goût ".

André Charrak a commencé par citer Hegel qui oppose deux attitudes possibles à l'œuvre d'art : celle de son époque, froide et distanciée, et celle du passé, lorsque l'art vivant était l'expression irréfléchie de la beauté d'une création. Qu'en était-il de l'expérience du beau des théoriciens classiques qui faisaient justement de sa perception " spontanée " le critère de jugement de l'œuvre d'art ? L'exposé s'est plus spécialement intéressé au cas de la musique et s'est ordonné autour de trois axes : la définition de la mimésis, le problème spécifique de l'imitation musicale et enfin les relations entre imitation et sociabilité.

André Charrak a montré que, dans l'esprit des théoriciens, la mimésis, loin d'être une copie de son modèle, cherche à le simplifier et à l'épurer ; aussi l'imitation est-elle avant tout reprise d'œuvres antérieures et stylisation du modèle. Mais un problème se pose : dans la mesure où un spectateur non averti ne saurait reconnaître l'objet imité dans cette œuvre stylisée, qu'en est-il de cette " spontanéité " prônée par les théoriciens ? Lorsque ceux-ci déclarent que la spontanéité fait le bon goût, ils mettent au compte de la nature ce qui est avant tout le fruit d'une fréquentation régulière des œuvres et d'habitudes culturelles intériorisées ; comme le dit Le Cerf de la Viéville, le bon goût est " le sentiment le plus naturel ", mais, précise-t-il aussitôt, " rectifié ou confirmé par les meilleures règles ". De même, la vraisemblance n'a pas pour critère ce qui peut arriver dans la vie : ce n'est que l'habitude des conventions de l'opéra qui fait que nous trouvons vraisemblables d'y voir chanter les acteurs.

André Charrak s'est ensuite intéressé à l'imitation musicale et a montré qu'elle était subordonnée au modèle linguistique. Il a distingué trois types " d'imitation ", autrement dit d'expression musicale (les deux mots sont synonymes) : la reproduction de phénomènes sonores réels (les instruments imitent le bruit d'un ruisseau pour " peindre " un cours d'eau), l'évocation de certains phénomènes par des mouvements sonores que la langue décrit en des termes analogues (pour " peindre " le feu, qui s'élève avec rapidité, la musique emploiera des notes qui s'élèvent avec rapidité), enfin la musique peut transmettre à l'auditeur les effets que l'objet représenté produit sur le compositeur ; dans cette troisième forme d'imitation, le modèle linguistique n'a pas disparu : certes, la musique ne peint pas l'objet, mais en représentant les effets produits par le modèle, elle entretient avec lui un rapport métaphorique.

Enfin, André Charrak s'est interrogé sur le mode de réception qu'implique une telle théorie. Le public visé est celui des honnêtes gens, c'est-à-dire les gens de la cour qui assistent aux spectacles sans en connaître les règles, mais dont le goût est infaillible. Si ce public possède un " instinct " aussi sûr, c'est qu'il dispose de modèles qui lui permettent de comparer immédiatement l'œuvre représentée à celles qu'il connaît. André Charrak a terminé en expliquant pourquoi, dans le cadre de cette théorie, le génie de Rameau était considéré comme inacceptable par les défenseurs de Lully et de ses successeurs : en effet, non seulement Rameau ne s'inspirait d'aucun modèle, mais encore il était lui-même trop anticonformiste pour devenir à son tour un modèle.

L'exposé, richement documenté à partir de citations nombreuses (Le Cerf de la Viéville, l'abbé Pluche, Crousaz...), a été suivi d'un débat où ont été mises en valeur les contradictions internes d'une esthétique autoréférentielle où le goût et l'œuvre s'engendrent mutuellement. Une telle logique rend toute innovation impossible et reflète l'état de blocage dans lequel se trouvait la société d'alors. La séance s'est terminée par une tentative pour situer le débat de la période dans un contexte idéologique plus large (rupture avec la musique modale, extinction des spéculations cosmologiques).

COMPTE-RENDU DE LA SEANCE DU 8 DECEMBRE 1997

Epistémè accueille aujourd'hui le centre de recherches IRIS de François Laroque. Cette séance est préparatoire au colloque IRIS de juin 1998 consacré à la nouveauté.

1/ Présentation du thème de la nouveauté

François Laroque a présenté le thème du colloque I.R.I.S de juin consacré à " la nouveauté à la Renaissance " :

Les hommes de la Renaissance inventent le concept de nouveauté et le déclinent sous toutes ses formes. Leur attitude est pourtant loin d'être dépourvue d'ambiguïtés : la nouveauté est d'abord conçue comme un renouveau, un retour à l'Antiquité. On peut qualifier d'archéologie du savoir cette volonté apparemment paradoxale d'innover à partir d'une exhumation des textes anciens. Dans ce contexte, le statut de l'imitation est particulièrement problématique.

L'époque se caractérise par la passion du savoir : tout est prétexte à alimenter une véritable fascination pour le nouveau, les œufs d'autruche côtoyant les cornes de licornes dans les cabinets de curiosité. L'essai de Montaigne consacré aux Cannibales (I, XXXI) témoigne de ce goût pour les objets et les mœurs exotiques. Cette attitude est encouragée par le mécénat princier ; Rodolphe II (1576-1612) manifeste plus que tout autre cet appétit de connaissances et met en œuvre pour le satisfaire d'impressionnants moyens : il invite à sa cour de Prague des savants comme Képler, mais aussi des alchimistes et des charlatans, et, pour compléter son cabinet de curiosités, il demande aux peintres de reproduire les spécimens des espèces qu'il ne pouvait se procurer.

La notion d'expérimentation tient une place de plus en plus grande dans le savoir : les " anatomies " de Vésale (son *De corporis humani fabrica libri septem* est publié en 1543) ont avant tout pour but de soumettre Galien à l'épreuve du scalpel ; en Angleterre, c'est Bacon qui se fera le théoricien de l'expérimentation au début du XVIIe siècle (*The Advancement of Learning*, 1605). Dans le domaine littéraire, la science ne manque pas d'intéresser des poètes comme John Donne et inspire même un nouveau genre littéraire, la poésie scientifique, qu'illustre *La Semaine de Du Bartas*, traduite en anglais par Jacques Ier. Les découvertes scientifiques font craquer de toutes parts une vision du monde vieille de quinze siècles : Képler découvre ainsi une huitième planète non prévue par le modèle ptoléméen, et la multiplication des anomalies rend nécessaire la constitution de nouveaux modèles scientifiques intégrant les données de l'expérience; la découverte de l'Amérique entraîne un bouleversement comparable, et François Laroque propose un travail à faire sur la notion de " nouveau monde " dans le cadre du colloque de juin

François Laroque souligne enfin l'importance des apports techniques, et d'abord celui du livre imprimé ; c'est William Caxton (1422-1491) qui l'introduit en Angleterre, installant un atelier d'imprimerie dans l'aumônerie de Westminster en 1476, après avoir imprimé à Bruges le premier livre en anglais en 1474 (*Recuyell of the Historyes of Troye*).

Mais la rupture avec le Moyen-Age n'est pas aussi nette qu'on l'a cru pendant longtemps. Les remises en cause de l'ancien système du monde ne sont pas toujours idéologiques : l'introduction de la

cartographie modifiée de fait l'image du monde (la transformation est ainsi avant tout empirique) ; de même, excepté quelques esprits isolés comme Giordano Bruno, la science répugne à remettre en cause l'œuvre de Dieu. L'esprit d'innovation continue de coexister avec une vision du monde médiévale, méfiante à l'égard de l'optimisme humaniste : l'anamorphose qui préside à la composition du tableau d'Holbein Les Ambassadeurs illustre cette ambivalence : si au premier coup d'œil l'accumulation d'appareils scientifiques semble glorifier les nouveaux pouvoirs de la science, un second regard révèle la présence d'un crâne et d'un crucifix et laisse deviner, derrière la tenture, le maître-autel, rappel de la mort et de la résurrection du Christ ; ce deuxième coup d'œil, *sub specie aeternitatis*, renvoie ainsi au néant les connaissances humaines. Les dissections n'échappent pas à cette moralisation héritée des traditions médiévales : souvent représentés un crâne à la main, les écorchés sont aussi des *memento mori* d'où une certaine forme de théâtralité et de mise en scène n'est pas absente. La faveur dans laquelle les artistes du temps tiennent des mythes comme ceux de Prométhée, d'Icare ou de Faust participe de cette même attirance-répulsion pour la nouveauté.

Au cours du débat qui a suivi cette présentation, Gisèle Venet a invité à ne pas surestimer la rupture avec le XV^e siècle ; elle a rappelé que la notion de Renaissance est tout aussi récente et problématique que celle de baroque : elle fut inventée au milieu du XIX^e siècle par Jakob Burckhardt (1818-1897, *La Civilisation de la Renaissance en Italie*, 1860 ; 1885 pour la traduction française) et introduite en France par Michelet (1798-1874). Gisèle Venet a tenu à souligner les éléments de continuité entre le XV^e et le XVI^e siècle, mettant en particulier l'accent sur la place de l'humanisme médiéval : Les copistes du Moyen-Âge, qui transmettent le *De Natura Rerum* et moralisent Ovide, contribuent ainsi à diffuser les œuvres de deux auteurs appelés à jouer un rôle capital dans la pensée humaniste de la Renaissance. Gisèle Venet a aussi rappelé que le système héliocentrique, qui n'a percé qu'au XVII^e siècle, cohabite encore avec le système géocentrique. De même, en architecture, le style élisabéthain n'est pas dépourvu de traces de gothique. Pour rendre compte de ces contradictions, Gisèle Venet a proposé de distinguer la réalité nouvelle (les nouveautés) et l'attitude psychologique (la conscience de la nouveauté) qui effrayait plus d'un esprit hardi de l'époque : Képler lui-même s'est efforcé d'intégrer sa toute nouvelle théorie des orbites elliptiques des planètes à l'intérieur de l'ancienne conception des sphères parfaites. Faut-il attribuer ces décalages entre psychologie et réalité à une résistance des structures mentales ou à des précautions vis-à-vis des autorités ? François Laroque a reconnu la complexité de ces attitudes, illustrée selon lui par le destin tragique de Doctor Faustus qui paie de son âme ses explorations scientifiques, mais il s'est également demandé si cette fascination de l'ancien affichée par les hommes de la Renaissance n'était pas un prétexte pour faire passer des idées neuves.

2/ L'Alchimie à la Renaissance

François Laroque a ensuite présenté l'alchimie en guise d'introduction à la séance du 26 janvier.

L'alchimie, liée à la fusion des métaux et aux arts du feu, a fasciné l'Antiquité, les Chinois et les Arabes. L'attitude de Ben Jonson, qui tourne en ridicule les alchimistes, n'est pas représentative des mentalités en 1610: l'alchimie, héritière des travaux de Paracelse (1493-1541) est une doctrine médicale et spirituelle qui continue d'avoir la faveur des meilleurs esprits jusqu'en 1670. C'est au cours des années 1650 qu'est paru le plus grand nombre d'ouvrages sur ce sujet, Newton lui-même ayant écrit des traités d'alchimie, science souvent combinée à l'astrologie.

L'objet de l'alchimie est la réalisation du " grand œuvre ", c'est-à-dire la fabrication de l'or. Cette transmutation des métaux est investie d'une symbolique complexe, liée à des rites de fécondité, le creuset étant le lieu d'un mariage entre un principe masculin (le soufre, ou " roi rouge ") et d'un principe féminin (le mercure, ou " reine blanche "); l'œuf alchimique " engendré " par cette coction est assimilé au cosmos ; il doit passer par plusieurs couleurs au cours de l'opération : le noir (phase de putréfaction), le blanc (phase de résurrection) et le rouge (phase de " rubification "). C'est cette substance rouge qu'on appelle " pierre philosophale " et qui, projetée contre le creuset, produit de l'or. La réussite de l'entreprise dépend en grande partie du soin apporté à la préparation du feu et des divers ingrédients et du feu. L'alchimiste prétend rivaliser avec la nature qui a réussi à produire de l'or au sein de la terre en mélangeant les métaux, mais cette opération possède une dimension mystique : le plomb figure l'homme impur, qui doit mépriser la chair et bénéficier du feu secret de la grâce.

Parmi les alchimistes anglais importants, on retient les noms de John Dee (1527-1608), astrologue de la reine Élisabeth I ; d'Edward Kelly, qui rejoignit la cour de Rodolphe II ; Robert Fludd, auteur d'un traité sur le microcosme et le macrocosme (1610) était à la fois alchimiste & médecin, membre du College of Physicians. Les alchimistes, souvent cosmopolites, étaient fréquemment employés comme espions, et ont influencé des dramaturges comme Shakespeare ou Marlowe.

Bibliographie présentée par M. Laroque:

CÉARD, Jean, La Nature et les prodiges L'insolite au XVIe siècle en France, Droz, Genève, 1977.

CHASTEL, André, Mythe et crise de la Renaissance, Skira, Genève, 1968, rééd. 1989.

DUBOIS, Claude-Gilbert, L'imaginaire de la Renaissance, PUF, Paris, 1985.

-----, L'imaginaire du changement en France au XVIe siècle, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1984.

-----, L'invention au XVIe siècle, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 1987.

FÈVRE, Lucien et Henri-Jean Martin, L'apparition du livre, Paris, Albin Michel, 1958, rééd. 1972.

FOUCAULT, Michel, Les mots et les choses, Paris, Gallimard, 1966.

GILLE, Bertrand, Les Ingénieurs de la Renaissance, Paris, Hermann, 1964.

GREENE, Thomas, The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry, New Haven, Yale University Press, 1982.

HALLYN, Fernand, La structure poétique du monde: Copernic, Képler, Seuil, Paris, 1987.

JEANNERET, Michel, Perpetuum Mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne, Macula, Paris, 1997.

KOYRÉ, Alexandre, Du monde clos à l'univers infini, Paris, PUF, 1962.

-----, Études et histoire de la pensée scientifique, Paris, Gallimard, 1973

LESTRINGANT, Frank, L'atelier du cosmographe ou l'image du monde à la Renaissance, Paris, Albin Michel, 1991.

LLASERA, Margaret, "Représentations scientifiques et images poétiques en Angleterre de 1600 à 1660", thèse de doctorat d'Etat (1995), à paraître à CNRS-Éditions (1998).

MOREL, Philippe, " La théâtralisation de l'alchimie de la nature. Les grottes artificielles et la culture scientifique à Florence à la fin du XVIe siècle " in Symboles de la Renaissance, vol.3, Paris, PENS, 1990, pp.153-183 (à paraître aux éditions Macula dans un ouvrage intitulé Les grottes maniéristes en Italie au XVIe siècle)

-----, Les grotesques. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la Renaissance, Idées et Recherche, Paris, Flammarion, 1997.

SIMON, Gérard, Képler astronome astrologue, Gallimard, Paris, 1979.

VEYRIN-FORRER, Jeanne, La lettre et le texte, Presses de l'ENS Jeunes Filles, Paris, 1987.

YATES, Frances, Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, Routledge & Kegan Paul, The University of Chicago Press, Henley-on-Thames, 1964.

Compléments bibliographiques

ROBERTS, Gareth, The Mirror of Alchemy. Alchemichal ideas and images in manuscripts and books from Antiquity to the 17th century, The British Library, 1994.

M.-T. JONES-DAVIES, La Curiosité à la Renaissance.

BREDEKAMP, Horst, Machines et cabinets de curiosité, traduit de l'allemand par Nicole Casanova, Diderot, 1996, 188 p.

Merci à Gilles Bertheau pour ses notes complémentaires et sa bibliographie. Merci également à Gisèle Venet et Delphine Lemonnier pour les références bibliographiques qu'elles nous ont fait parvenir.

3/ Résumé de la thèse de Christine Sukic : Le Héros inachevé : éthique et esthétique dans les tragédies de George Chapman (1559 ?-1634)

Nous remercions Christine Sukic de nous avoir envoyé le résumé de la thèse qu'elle a soutenue en décembre :

Les tragédies de George Chapman sont considérées sous l'angle des choix idéologiques et éthiques de l'auteur, afin de déterminer les traits essentiels de l'esthétique du poète, née de ces choix. La première partie de l'étude - " Les regrets de George Chapman " - est consacrée à l'idéologie chapmanienne envisagée dans le sens d'une perte, puisque l'auteur dans une période de mutations

profondes, reste attaché à des valeurs du passé. Ceci se manifeste surtout chez lui par le regret nostalgique d'un héros à l'ancienne. Passionné ou stoïque, celui s'oppose à un contexte moderne où règne un relativisme généralisé alimenté par l'idéologie machiavélique. La deuxième partie de l'étude - " Esthétique de George Chapman : fragmentations et recompositions " - trace les grandes lignes de l'esthétique chapmanienne : disproportion du temps et de l'espace, instabilité, mouvement et tensions. Le portrait final du héros est double et ambigu : il est inachevé, car son statut est mis à mal par la politique qui s'exerce contre lui ; mais il tente aussi de survivre en se manifestant avec ostentation, transgressant toutes les règles afin de ne pas disparaître, dans un dernier effort héroïque.

(Thèse soutenue à l'Université de la Sorbonne-Nouvelle Paris III sous la direction de Gisèle Venet)

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 26 JANVIER 1998

Dans le cadre d'une séance Iris, Sermin Meskill (Amiens) a étudié le problème de la nouveauté dans l'Alchimiste de Ben Jonson.

Novelty and the Threat of Defacement in Ben Jonson's The Alchemist

In this paper I aim to show how novelty for Ben Jonson carries a threat of defacement, a fear of being misread and denied one's due. This core anxiety lies at the root of most of Jonson's texts. It is clearly enacted in Ben Jonson's *The Alchemist*. By way of introduction, I have dedicated the first part of this paper to describing the textual symptoms of a pervasive anxiety toward the ephemeral nature of the new. The texts I have chosen testify to this anxiety; they include passages from Jonson's prose work, *Timber*, the preface to his *Masque of Blacknesse*, and the emblematic scene of birth in the "Cary-Morison Ode". I argue that a mistrust of the ephemerality of theatrical performance fuels a drive to generate a durable printed text that is protected pre-emptively from the corruption of the critical or envious gaze. Part of this prophylactic strategy involves both the citation and unacknowledged borrowing from previous texts, as a means of authorizing a novel and originary creation. The text traces a retreat into a sanctuary created by the citation and evocation of literary father figures as a means of warding off its own possible defacement by the judgement of posterity. In the second half of the paper, I attempt to read one of Jonson's best known plays, *The Alchemist*, in terms of the Jonsonian drive to create and its symbiotic anxiety to save this creation from defacement. I argue that the character of Face may be seen as a representation of the desire to capture authorial identity while at the same time turning toward a literary father figure to provide him with the virile creative power (the cloak of Kyd's *Hieronimo*) as well as protection from exposure and defacement (Lovewit's testimony). The exchange of the "maidenheadless" widow between son and father may be seen as symbolic of the price the son pays for saving his face from defacement, a price which relegates him to the position of son before the law of the father. I propose that this scenario enacts the authorial dilemma of being caught between novelty and originary creation and the desire to be safely ensconced in a literary tradition already established by time.

Nous remercions Sermin Meskill de nous avoir fait parvenir ce résumé.

Débat

Le débat qui a suivi l'exposé a mis en évidence l'importance de l'autorité paternelle et de la nouveauté dans le théâtre élisabéthain. Dans la *Tempête* de Shakespeare se posent de façon aiguë la question du Nouveau Monde (Miranda se trompe : le " Brave New World " n'est pas celui de Ferdinand et de la cour, mais celui de Caliban) et celle du père qui écrase ses " enfants " (Miranda, mais aussi Caliban). François Laroque a aussi rappelé que le renversement du père par le fils et les stratégies obliques employées pour arriver à cette fin constituent le schéma habituel de la *City Comedy*. Déplacés et subvertis, les thèmes du retour du père et de la castration du désir se retrouvent aussi dans *Hamlet*.

Bibliographie

On nous a fait parvenir la référence d'un ouvrage récent sur l'alchimie : Alfredo Perifano, *L'alchimie à la cour de Côme Ier de Médicis : savoir, culture et politique*, Paris, Champion, 1997.

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 2 MARS 1998

Béatrice Guion (Université de Toulouse) a présenté son édition des textes esthétiques de Pierre Nicole, regroupés sous le titre *La Vraie Beauté et son fantôme, et autres textes d'esthétique* (Paris, Champion, 1996).

Résumé

Dans *La Vraie Beauté et son fantôme* (*Dissertatio de vera pulchritudine et adumbrata*, 1659), Nicole s'emploie à définir la nature du beau - notons que c'est en Angleterre que le texte connut sa plus belle fortune : réédité à Londres en 1683, adopté par le collège d'Eton, il n'eut pas moins de treize éditions jusqu'en 1762 -. Nicole développe une conception essentialiste d'ascendance clairement platonicienne, qui repose sur la croyance en l'existence d'une idée de la beauté : c'est la participation à ce beau idéal qui fonde la " vraie beauté ", conçue comme unique, universelle et intemporelle quand les " fausses beautés " ont autant de formes que l'erreur et le mensonge. Nicole se heurte néanmoins à la difficulté d'articuler cette épure que représente le beau idéal avec les éléments sensibles et contingents qui entrent dans les réalisations particulières de la beauté. Celle-ci est définie à la fois comme émanation de la vérité et comme convenance à la nature (il s'agit bien évidemment d'une nature idéale). On aboutit logiquement à la notion de modèle : dès lors que l'on admet l'existence d'un beau en soi, l'activité artistique est conçue comme visant à restituer cette essence. C'est une esthétique normative, puisque le bon modèle est unique. L'assimilation de la beauté à la vérité n'est pas sans conséquences stylistiques. En découlent l'exigence de justesse, la méfiance à l'égard des figures, et, corrélativement, le refus de tout jeu verbal : c'est une poétique " baroque " qui se trouve ainsi récusée. De cette définition de la beauté découlent les principes de ce que l'on peut nommer une esthétique. On est frappé, malgré les convergences nombreuses entre les valeurs défendues par Nicole et celles du classicisme (qu'il s'agisse du classicisme français ou de ses inspirateurs cicéronien et quintilianiste), par l'originalité de cette démarche qui rompt avec l'attitude taxinomique des innombrables rhétoriques et poétiques contemporaines - attitude taxinomique caractéristique de la pensée aristotélicienne -. C'est à penser la beauté dans son unicité originare que s'attache Nicole, et non pas à constituer une théorie des genres. De plus, privilégiant la réflexion sur la nature et les sources du beau, il n'entre pas dans le détail de prescriptions concrètes ou techniques : en cela aussi il s'agit d'une démarche d'ordre esthétique, qui s'émancipe de la rhétorique. Nicole s'attache notamment à préciser les modalités de l'accès au beau. Si dans un premier temps il fait de la raison la seule faculté apte à découvrir le principe de la beauté véritable, il confère par la suite à la saisie du beau un caractère plus intuitif et plus immédiat. C'est le goût, défini comme un sentiment, qui devient l'organe du jugement esthétique, tandis qu'une place plus importante est reconnue au plaisir : le rationalisme de *La Vraie Beauté* s'infléchit vers une reconnaissance du " je ne sais quoi " qui entre dans toute œuvre d'art accomplie - souplesse plus significative des réalisations du classicisme français que le rationalisme codificateur auquel on l'a trop souvent réduit.

Bibliographie : penser le beau à Port-Royal

Textes de Pierre Nicole (1625-1695)

- *Dissertatio de vera pulchritudine et adumbrata, [in] Epigrammatum delectus ex omnibus tum veteribus, tum recentioribus Poëtis accuratè decerptus, etc.*, Parisiis, apud Carolum Savreux, 1659. Edition moderne et traduction: *La Vraie Beauté et son fantôme, et autres textes d'esthétique*, Paris, Honoré Champion, coll. " Sources classiques ", 1996. Le texte de Nicole a été réfuté par le jésuite François Vavasseur dans le *De epigrammate liber* (Parisiis, E Typographia Edmundi Martini, 1669).

- Préface du *Recueil de poésies chrestiennes et diverses*, Paris, Pierre le Petit, 1671. Editions modernes: Eric Méchoulan et Emmanuelle Mortgat, *Ecrire au XVIIe siècle. Une anthologie* (Paris, Presses Pocket, coll. " Agora ", 1992. Le texte est incomplet); *La Vraie Beauté et son fantôme*.

- *Traité de la grâce générale*, s.l., 1715, 2 vol. (Seconde partie, Première section, " Où l'on examine l'Ecrit Géométrique contre la grâce générale ", Réponse au 5^o lemme, t. I). Repris dans *La Vraie Beauté et son fantôme*.

- en collaboration avec Arnauld: *La Logique ou l'Art de penser*, Paris, Charles Savreux, 1662. Des additions importantes sont effectuées dans la seconde édition (1664) et dans la cinquième (1683). Edition moderne: Paris, Flammarion, coll. " Champs ", 1970.

Bibliographie critique:

- Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel, "Bibliothèque de l'évolution de l'humanité ", 1994 [1984].

- Alain Michel, *La Parole et la Beauté*, Paris, Albin Michel, coll. " Bibliothèque de l'évolution de l'Humanité ", 1994 [1982].

- Erwin Panofsky, *Idea*, Paris, Gallimard, coll. " Tel ", 1989 [1924].

Nous remercions Béatrice Guion pour ce résumé et ces pistes bibliographiques.

Débat

L'exposé, qui reposait sur l'étude de nombreux extraits de Nicole, a été suivi d'un débat qui portait en particulier sur l'anti-baroquisme de la position de Nicole. Il a été fait mention d'un article de Renate Baader (" La polémique anti-baroque dans la doctrine classique ", *Baroque*, 6, 1973, p.133-148) où l'auteur estime que la poétique classique s'est définie par opposition à l'esthétique de la période précédente.

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 27 MARS 1998

Timothy Raylor (TRaylor@carleton.edu) (Minnesota) a découvert un masque jacobéen aux implications politiques importantes. Il a bien voulu nous faire part de ses conclusions à propos de ce " masque de la beauté " dont il prépare actuellement une édition.

Timothy Raylor a d'abord rappelé les trois phases de développement du masque : le masque traditionnel donné à l'occasion d'une fête, les masques jacobéens tels qu'ils sont imaginés par Ben Jonson et Inigo Jones, enfin les masques caroléens qui subissent, à travers la reine Henriette-Marie, l'influence française du ballet de cour. Timothy Raylor a ensuite insisté sur la dimension esthétique du masque qui se donne avant tout comme spectacle. L'exposé s'est enfin concentré sur un masque jacobéen découvert lors du dépouillement des archives de la famille Cavendish. L'identité de l'auteur est inconnue, mais Timothy Raylor suggère que ce pourrait être George Chapman. Le masque semble toutefois avoir été commandité par le Vicomte de Doncaster et monté chez lui à l'occasion de l'ambassade française en Angleterre de janvier 1621. Après avoir dégagé les implications politiques du masque (le mariage de Charles, la paix en Europe, le problème des Huguenots en France), Timothy Raylor en a souligné l'originalité formelle : contrairement à la plupart des masques de la période, celui-ci repose sur une double métamorphose -- les neuf géants rebelles sont pétrifiés par Pallas avant que Prométhée ne les transforme en neuf jeunes hommes vertueux assimilés aux neuf preux de la tradition. Le final du masque illustre ainsi l'idée néoplatonicienne d'un acheminement à la vertu grâce à la beauté.

La discussion a mis en perspective les enjeux politiques de ce masque avec ceux de la pièce de Middleton, *Game at Chess*, où le roi noir représente le roi d'Espagne. Elle a aussi porté sur le rôle et la fonction de Prométhée : il semble que le texte illustre un moment de transformation du mythe, où l'on passe du Prométhée hésiodique, envisagé avant tout comme un criminel, au Prométhée romantique, voleur de feu et héros civilisateur. Enfin, Gisèle Venet a mis en parallèle ce " masque de la beauté " découvert par Timothy Raylor et *Honour Triumphant* de John Ford : les deux textes ont pour thème central l'idée que la beauté est une voie qui mène à la vertu.

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 4 MAI 1998

(séance IRIS sur la nouveauté)

Marie-Dominique Garnier-Giamarchi a présenté un exposé sur la nouveauté dans la poésie de George Herbert.

De l'Imp à l'Impensé : invention/découverte chez George Herbert

Quelles sont les modes d'émergence de la " nouveauté " en littérature, par exemple dans *The Temple* (George Herbert, 1633), dont l'un des points d'orgue est le dernier vers du sonnet " In Thee/The Beauty lies, in the discovery " ? La période dite métaphysique est décrite comme porteuse d'une esthétique nouvelle, et le terme de nouveauté affleure de manière quasi constante dans les ouvrages d'histoire littéraire. Lorsqu'il s'agit d'analyser cette " nouveauté ", pourtant, le discours de l'histoire littéraire oscille entre deux pôles d'interprétation: comment George Herbert peut-il à la fois passer pour l'artisan d'un nouveau style, et pour un poète à la recherche " au sein même de la langue et du monde des marques de la présence divine qui ordonneraient l'univers selon une cohérence secrète " (Histoire de la Littérature anglaise, P.U.F., 1997 p. 142), définition qui renvoie, selon Marie-Dominique Garnier, à l'épistémologie traditionnelle telle que Foucault la décrit dans *Les Mots et les Choses* ? Comment lire l'articulation entre l'ancien et le nouveau ? Comment la langue/le discours poétiques opèrent-ils leurs ruptures épistémologiques, si ruptures il y a ?

Une enquête lexicale et thématique menée autour des occurrences de termes a priori porteurs tels que " invention " et " discovery ", fréquents au fil des poèmes, ne révèle aucun système d'oppositions opératoires entre les deux. L'émergence du terme " discovery " n'est pas de nature épistémologique, même si le terme "discovery", dans la nudité syntaxique et la position clé qu'il tient en fin d'anthologie dans l'édition Norton, peut ouvrir la lecture du côté d'une recherche de la " pureté ", d'une Réforme de l'écriture. La thématique de la nouveauté comprise comme entreprise de connaissance proto-scientifique est rangée dans la catégorie des " vanités " (Vanity). C'est ailleurs qu'il faut chercher la nouveauté du style, non pas dans le domaine du signifié mais dans celui d'un travail de brisure et d'éclatement des signifiants. La mise en recueil des poèmes de George Herbert, nouvelle dans l'histoire du livre, donne lieu, paradoxalement, à une forme ouverte, à un recueil fonctionnant comme réseau, chambre d'échos et de " cross-références ". L'architecture du Temple est le lieu de nombreux séismes formels, qu'il s'agisse de l'organisation de l'ensemble ou du traitement du signifiant.

L'un des poèmes les plus importants du volume, " *The Flower* ", énonce ce qui semble être l'un des critères du nouveau discours poétique. C'est l'un des multiples lieux où la forme close (fleur, structure végétale/rhétorique organisée, couronne, cercle néo-platonisant) s'ouvre et entre en ligne de fuite (flow-er, nouveau découpage que justifient de nombreux isotopes de la fluidité dans le texte). Le vers énonçant le signifiant divin, " thy word is all, if we could spell ", se lit à la fois comme structure complétive (sujet+verbe+cod) et comme forme attributive, cassant le " tout " en une simple syllabe que d'autres poèmes se plaisent à épeler en combinaison lexicale ou non (altar, reprisall/deniall). " All " inaugure une lecture disséminée, dont l'unité est infra-signifiante, simple syllabe ou phème qui n'arrive pas toujours au niveau du sème, de l'unité signifiante. C'est le cas aussi pour le signifiant (ou la syllabe) " imp ", porteuse de multiples greffes. Son emploi syntaxiquement atypique dans " *Easter-Wings* " (I imp my wing on thine, au lieu de I imp my wing from thine) fait prendre et rater tout

ensemble la greffe, modèle d'écriture par marcottage. Imp essaime dans le volume, en composition dans " improve ", " impart ", " impoverish "... Dans cette autre trame de lecture se tisse un parcours non-linéaire, oblique, logique paradoxale qui rapproche la nouvelle poétique de la poétique du " novel ".

Nous remercions Marie-Dominique Garnier- Giamarchi de nous avoir fait parvenir son résumé.

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 8 JUIN 1998 (SÉANCE EPISTEME)

Deux exposés ont mis en valeur l'importance mais aussi les ambiguïtés de l'héritage néo-platonicien dans les théories de la beauté à l'époque élisabéthaine. Celui de Marielle Khoury a montré que les Fowre Hymnes de Spenser opéraient une conversion de l'amour profane à l'amour sacré et de la beauté sensible à la beauté intelligible, mais que cette mutation n'allait pas sans équivoques. L'exposé de Gisèle Venet, consacré à Orchestra de John Davies, a montré que l'usage de la dialectique platonicienne et des thèmes chers au néo-platonisme aboutissaient en fait à un dépassement de celui-ci dans la fulgurance d'une révélation aveuglante.

1/ La Beauté dans The Fowre Hymnes de Edmund Spenser (1596)

De toutes les oeuvres de Spenser The Fowre Hymnes, de composition tardive (vers 1594-5), sont sans doute celles qui révèlent l'influence la plus évidente non seulement d'un platonisme conventionnel tel qu'on le trouve dans The Faerie Queene, mais aussi du néoplatonisme italien. Cependant, comme le montre Robert Ellrodt dans *Neoplatonism in the Poetry of Spenser* (Droz, 1960), le traitement dans les deux premiers hymnes aussi bien des topoï du platonisme littéraire que des emprunts plus directs au Commentaire sur le Banquet de Platon sur l'amour (1484) de Marsile Ficin (probablement connu par Spenser dans la traduction française de Le Fèvre de la Boderie parue en 1578 et 1588) empêche de considérer Spenser comme un poète néoplatonicien. Si dans cette oeuvre, la beauté des corps sensibles est toujours perçue comme le reflet de la beauté celeste, idéale, assimilée au Bien suprême, Spenser instaure une rupture radicale entre le domaine profane du corporel, celui des deux premiers hymnes, et le domaine sacré du spirituel, celui des deux derniers hymnes. La structure en dyptique des Fowre Hymnes opposant hymnes d'inspiration apparemment platonicienne et hymnes chrétiens, remet en question la conception renaissante d'une unité de l'être, d'une continuité de l'expérience sensible à la connaissance intelligible dont l'échelle d'amour platonicienne (scala) était la métaphore caractéristique, décrite encore par Castiglione en 1528 dans le livre IV du Courtisan (publié en 1561 en Angleterre dans la traduction de Sir Thomas Hoby). Chez Spenser, l'amant ne dépasse pas le premier degré de la scala. Les nombreux emprunts au vocabulaire platonicien (métaphores de l'ascension, du rayon lumineux de la beauté) sont dévoyés au service de l'éloge amoureux dans un contexte pétrarquais, le but de l'amant étant la conquête, certes loyale et vertueuse selon les codes de l'amour courtois, d'une beauté toute terrestre et non la contemplation intellectuelle de la beauté celeste.

Les deux derniers hymnes opèrent une conversion de l'amour profane à l'amour chrétien. L'accent n'est plus sur la vision sensible qui conduirait à la connaissance suprasensible, mais sur la célébration poétique de la beauté créée et le pouvoir de séduction du texte qui doit toucher le coeur pour le ravir vers l'extase dévote. La beauté divine la plus haute étant de l'ordre de l'invisible et de l'indicible, le seul recours du poète est la vision allégorique, la métaphore, c'est-à-dire le sensible. Tandis que l'art renaissant parlait avant tout à l'esprit, invité à reconnaître la perfection de la Beauté divine dans la moindre perfection des créations humaines, The Fowre Hymnes de Spenser laissent entrevoir que la beauté de l'oeuvre d'art reposera désormais principalement sur son expressivité, sa capacité à ravir le coeur. Ainsi s'amorce une nouvelle esthétique fondée sur la recherche de l'émotion et la réhabilitation des sens comme seul mode de représentation de l'invisible.

2/ Orchestra (1596), de sir John Davies (1569-1626):

dialogue ficinien pour une nouvelle esthétique?

Construit sur le mode du dialogue contradictoire pratiqué selon la discipline des Arts Libéraux (cf. strophes 92 et 94), Orchestra, long poème de 136 strophes, repose sur l'esthétique mathématique déduite par Marcile Ficin des dialogues platoniciens Banquet et Timée, fondée sur les lois de la physique, le "nombre d'or", la gamme musicale et la "musique des sphères", qui président aux rapports du visible et de l'invisible. Ce dialogue oppose deux voix, celle de Pénélope dont l'éthique protestante (anti-humaniste) récuse la danse profane et la seule représentation de la beauté par le cosmos, et celle du courtisan Antinous ou voix de la culture humaniste, qui fait l'apologie de la danse profane et de la danse des sphères. Après une courte mise en scène en forme de masque baroque, où l'artifice des lumières de la cour l'emporte sur la lumière solaire, la dialectique du dialogue donnera également et longuement la parole à l'amour platonicien, d'abord (str. 32 à 61) pour exprimer la "foi" platonicienne en une métaphysique de la physique qui s'oppose à l'athéisme des libertins, tenants du hasard et des atomes errants d'Epicure, puis (str. 62 à 73) pour dégager une sorte d'anthropologie esthétique qui, par la danse, relie entre eux mythes, structure du cosmos et rhétoriques antiques. À cette vision idyllique mais païenne de la beauté, la reine oppose le démenti du désordre tragique qui récuse le savoir imparfait de l'amour, même complété par l'argumentation ficinienne d'Antinous sur la beauté par sympathie (concorde et convenance) héritée de l'Hippias majeur. Antinous est conduit par l'épuisement de sa dialectique à présenter à la reine le miroir orphique de la divination, à la fois miroir optique et divinisation du soleil, où se condense ici l'analogie mystique - la vision de Phoebe - à l'origine d'une anamorphose temporelle: Pénélope voit dans sa cour au passé la cour d'Elisabeth Ire au futur, Terpsichore se change en Uranie prophétique, la métaphore optique du "miroir du monde" se fait histoire en devenir. Toutefois, la dernière strophe laissée en suspens et la disparition de strophes finales laissent à penser que le poème a subi des coupures: Antinous pourrait bien être ici, en 1596, Essex, mais sa disgrâce à partir de 1598 a pu motiver une censure ou autocensure du poème au moment plus tardif de sa publication. Par delà cette possible interférence de l'histoire et de la poétique qui le condamne à l'inachèvement, le poème, canevas de Pénélope, praxis non théorisée, sans annoncer encore le chaos positif du beau moderne, mais présageant déjà le "all coherence gone" de Donne, pourrait se révéler la nouvelle étoffe de nos rêves.

Références bibliographiques

CHASTEL, André, Marcile Ficin et l'Art, Droz, 1954 (Chastel place tout le platonisme florentin sub specie aestheticæ; chapitres courts sur les différents aspects de la théologie platonicienne de Ficin et de l'utilisation apologétique qu'il en fait, donne des raisons qu'il a de se détourner de l'attraction de Lucrèce. L'homme, poète des analogies cosmiques, est deus in ferris, la beauté est ascèse, de terrena voluptas à laetitia caelestis: la matière n'a aucune vertu propre mais est le lieu des analogies; la structure du Ciel est la manifestation mathématique, lumineuse et musicale, du Divin; mais deux obscurités menacent: par la matière, qui éteint la conscience, et par la lumière de la beauté supérieure qui aveugle. La furor divinis est à la fois l'inspiration du poète -moment esthétique - et "l'illumination de l'âme raisonnable par laquelle Dieu relève l'âme et l'attire au supérieur". Parmi les "fureurs divines", la fureur prophétique).

MICHEL, Alain, La parole et la beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale, Belles Lettres, 1982, rééd. Albin Michel, 1994 (Deux grandes parties: de l'antiquité au moyen âge, du moyen âge aux temps modernes. En II, chap. 7: "Nature et spiritualité de Pétrarque à Marcile Ficin: par l'amour vers l'idéal". Insiste sur la dominante: le langage; et sur le sens du parcours: de l'étude sémantique à l'histoire littéraire, et de l'histoire du Beau aux créations elles-mêmes).

LACOSTE, Jean, L'Idée de Beau, Bordas, 1986 (perspective philosophique mais qui réintègre nécessairement la perspective historique [histoire de la philosophie, histoire du "goût"]. Trois parties: 1/ les quatre catégories ou définitions du Beau selon Platon que retiendra Ficin. 2/ le beau idéal selon l'histoire: débouche sur une histoire de la sensibilité et Diderot. 3/ Beauté et modernité: crise des critères et nouvelle relation au beau par la praxis, d'où l'esthétique.

FERRY, Luc, Homo Aestheticus, Grasset, 1990. Sous-titre: l'invention du "goût" à l'âge démocratique. Reprend l'histoire de l'idée de beau, crise des normes et des formes, etc.

Nous remercions Marielle Khoury et Gisèle Venet pour leur résumé.

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 16 NOVEMBRE 1998

Sophie Lemercier-Goddard a présenté une petite histoire du sublime, des origines longiniennes aux réinterprétations "gothiques" du XVIIIe.

Une petite histoire du sublime

L'histoire du sublime, depuis le traité de rhétorique du pseudo-Longin datant du 1er siècle ap. J.-C. jusqu'à Kant qui en fait le fondement de sa morale, nous permet en fait de suivre l'émergence du sens moderne de l'esthétique : non plus théorie du beau, mais véritable philosophie du sujet.

Le traité de Longin, *Peri Hypsous*, définit en effet pour la première fois un sentiment du sublime qui n'est plus seulement une question de rhétorique : au delà du style, la grandeur des pensées ou le spectacle terrifiant des phénomènes naturels peuvent être à l'origine du sublime. Redécouvert au XVIIe siècle, il connaît un grand succès en Europe, notamment grâce à la traduction de Boileau en 1674 (*Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours*). Le sublime renouvelle toute la réflexion sur le beau, même si les problèmes de définition demeurent. Du rapport à la fois complémentaire et hiérarchique qu'établissent Boileau comme Addison ("*The Pleasures of the Imagination*") entre sublime et beauté, on passe avec le traité de Burke à une distinction irrémédiable entre ces deux catégories (*A Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas in the Sublime and the Beautiful*, 1757). Burke s'oppose nettement à ses prédécesseurs, notamment à Boileau, en proposant d'une part une contestation du rationalisme (l'étude des passions qui ouvre son traité lui permet d'élaborer une théorie sensualiste du sublime) ainsi qu'une laïcisation du sublime, puisque son esthétique ne débouche jamais sur une métaphysique. Réfutant l'analyse d'Hogarth sur le beau (1753), il résume le beau aux qualités suivantes : "sweet, smooth, small and graceful". Le sublime, en revanche, est un sentiment suscité par l'immensité, l'infini, l'obscurité... C'est la terreur qui est à l'origine du sublime. Le sublime n'est donc pas dans l'objet, mais dans le sentiment que l'objet éveille dans le sujet.

Tandis que Boileau utilisait Longin pour défendre les Anciens, le sublime va permettre de l'autre côté de la Manche une réhabilitation des Modernes. Shakespeare s'impose ainsi comme le modèle du sublime romantique : Shakespeare est sublime car il est le génie qui s'affranchit de la règle. On retrouve en effet l'influence de Burke chez de nombreux romantiques, que ce soit "l'horreur délicate" décrite par Wordsworth dans son poème autobiographique *The Prelude* (1799-1850) ou bien le sublime de la laideur et du grotesque que l'on retrouve chez Hugo (*Notre-Dame de Paris*, "Préface" de Cromwell). Mais bien avant les romantiques, la lecture sublime de Shakespeare passe par la réhabilitation du gothique. Réhabilitation du gothique architectural, qui s'impose peu à peu sur le style palladien en Angleterre à partir des années 1730-1740 parallèlement à l'érosion de la définition vitruvienne du beau au profit de l'émergence du sublime (on pense aussi aux gravures de Piranèse et notamment ses *Carceri d'Invenzione*); réhabilitation du gothique également dans les romans terrifiants de la fin du XVIIIe siècle, puisque, suivant les principes burkiens "à la lettre" pourrait-on dire, leurs auteurs inscrivent la terreur au centre de leurs récits, qu'elle soit suscitée par un sublime naturel (A. Radcliffe) ou surnaturel (M.G. Lewis). Non seulement Shakespeare est-il le Barde "gothique" par excellence, mais il est de plus comparé à un monument gothique et les auteurs de romans gothiques revendiquent sa paternité littéraire (Walpole, Radcliffe, Reeve...). Cette porosité entre gothique et sublime permet de redéfinir Shakespeare rétrospectivement comme le maître du sublime.

Les chassés-croisés du sublime dans l'Europe des XVIIe et XVIIIe siècle, de Longin à Kant, en passant par Boileau, Burke et même Shakespeare, révèlent donc tout à la fois la complexité de cette notion qui concerne la rhétorique, l'esthétique et la philosophie, ainsi que les enjeux idéologiques

qu'elle recouvre (enjeux aussi bien politiques, avec la Révolution Française, que littéraires, avec la querelle des Anciens et des Modernes).

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 14 DECEMBRE 1998

Delphine Lemonnier a présenté le *De Pictura* d'Alberti dans une double perspective, à la fois esthétique et historique.

LA BEAUTÉ AU SERVICE DE L'HISTOIRE:

LA NOUVEAUTÉ DU *DE PICTURA* D'ALBERTI (1435)

Publié en 1435 en latin, et l'année suivante en italien, le traité d'Alberti sur la peinture est profondément novateur; c'est le premier vrai traité sur la peinture en tant qu'art libéral sous la forme d'une théorisation systématique, et c'est également l'exposition d'un système où la beauté est subordonnée au concept central de l'*historia*.

Avant le *De Pictura*, la peinture n'est envisagée que comme un artisanat, et les traités sur la peinture ne se préoccupent donc que de recettes pratiques de production des couleurs, à la manière de Pline dans le volume XXXV de son *Histoire Naturelle* consacré à la peinture.

Ce sont très largement les innovations de l'art de son époque qui inspirent à Alberti les conceptions fondamentales du *De Pictura*. Les deux panneaux de Brunelleschi, aujourd'hui perdus, et la Trinité de Masaccio à Santa Maria Novella, les premiers exemples de perspective linéaire, le conduisent à en élaborer la théorie. D'autre part, la construction de la coupole de Santa Maria del Fiore lui fait prendre conscience de la possibilité avérée de dépasser le modèle des Anciens, bouleversant ainsi le statut de l'activité artistique dans son ensemble, puisque l'affirmation de la possibilité de surpasser le modèle antique détermine la perfectibilité de l'art, désormais inscrite dans le temps. Cette affirmation constitue l'essentiel de la dédicace à Brunelleschi de l'édition italienne de 1435.

Conformément au schéma des traités de rhétorique dont il s'inspire sans le dire (en particulier Quintilien), Alberti élabore son traité en trois parties, en commençant par les éléments de la peinture (*Rudimenta*) au Livre I. La perception visuelle y est analysée sous un angle purement géométrique, même si Alberti insiste sur la spécificité de son discours qui, contrairement aux mathématiques, rétablit la matérialité en mettant les choses sous les yeux. Toute dimension ontologique de la perception visuelle est rejetée du *De Pictura* qui se situe uniquement d'un point de vue phénoménal.

La perception visuelle est élaborée à partir du plus petit élément identifiable, le point, puis le contour, la ligne et la surface. Le premier élément mathématique essentiel du traité est la pyramide visuelle, outil clé qui rend compte de la manière dont les rayons visuels sont en relation avec l'œil, et qui tranche avec la théorie qui prévalait avant le *De Pictura*, celle du cône visuel. La différence essentielle tient au fait que la section de la pyramide est un quadrilatère, comme la surface du tableau à peindre, alors que la section du cône était un cercle. La première mention de l'*historia* (l'histoire) la

rattache clairement à la composition, autre nouveauté du traité, critère rhétorique appliqué à la peinture, et "difficile à trouver chez les Anciens" (§19). Le premier livre s'achève sur l'affirmation, quasi-révolutionnaire en 1435, de l'activité intellectuelle du peintre: "Il faut maintenant apprendre au peintre comment traduire ce que son esprit aura conçu". (§24).

Le Livre II est consacré à la peinture elle-même (Pictura) et les éléments d'analyse de la perception visuelle du Livre I y sont réutilisés comme composantes d'un système de production de la peinture. La beauté y est mentionnée pour la première fois, et la nature de la peinture est "d'ajouter à la beauté des choses", ce qui confère à l'artiste un pouvoir de réalisation d'une beauté jamais actualisée dans la nature à cause d'une résistance de la matière, conception purement aristotélicienne. En même temps, la reconnaissance du pouvoir créateur de l'artiste anticipe sur sa reconnaissance au siècle suivant. Le second outil essentiel du traité est le voile intersecteur, interposé entre l'œil et l'objet à peindre, fait d'une trame de fils où chaque objet trouve sa place, et à partir duquel il ne reste plus au peintre qu'à reproduire la place respective de chaque élément sur le dallage ou l'échiquier qu'il a tracé sur la toile du tableau. Grâce à ce voile, il est possible d'obtenir une composition satisfaisante, d'où une harmonie des corps, elle-même génératrice de beauté. Le primat de l'histoire fait donc de la beauté l'auxiliaire de cette dernière.

L'histoire est analysée plus longuement, son principe directeur étant l'action, et son critère de qualité l'effet produit sur le spectateur, dont elle doit retenir l'attention, éveiller le plaisir et chez qui elle doit provoquer un mouvement de l'âme. L'ensemble de cet exposé aboutit à la définition du principe esthétique majeur à l'époque, la mimésis sélective. Déjà présente chez les Anciens avec l'anecdote de Zeuxis (rapportée par Pline) réunissant en une seule Hélène peinte sur sa toile les beautés de cinq jeunes filles différentes, l'imitation sélective est reprise par Alberti qui recommande d'omettre ou corriger ce qui est choquant, tout en maintenant la ressemblance, car ces deux principes ne sont absolument pas perçus comme contradictoires à l'époque.

C'est finalement au peintre qu'Alberti s'intéresse dans le Livre III (Pictor), en lui recommandant la fréquentation des poètes et des rhéteurs. Il établit un parallèle entre apprentissage de l'écriture et apprentissage de la peinture, les caractères d'écriture correspondant aux contours, les syllabes aux liaisons des surfaces, et l'expression aux formes des membres. Le but du peintre est "la beauté même, la reconnaître, la saisir, la traduire" (§54). Autre nouveauté spectaculaire du *De Pictura*, la beauté y est définie comme le fruit d'une somme de connaissances pragmatiques, conception qui sera abandonnée par Alberti dans le *De re aedificatoria* de 1452.

En rejetant toute dimension métaphysique, le *De Pictura* confère à la création artistique une autonomie qui ne sera pleinement réalisée qu'au XVIII^e siècle. Entièrement analysé et reconstruit de manière géométrique, l'espace perd toute dimension symbolique et s'ouvre à une multitude de relations narratives entre les différentes figures représentées (= l'histoire). C'est de cette mise en ordre intelligible que dépend la beauté du tableau.

Le système de production de la peinture peut donc se schématiser ainsi:

Point-> Ligne-> Surface-> Membres-> Corps-> Histoire

Ce système, lui-même constitué par les éléments de l'analyse de la perception visuelle, est réversible en un système d'analyse et de jugement des œuvres picturales.

Le *De Pictura* présente donc un nouveau sujet de la peinture, l'espace construit, une nouvelle méthode essentiellement pragmatique, la production d'un art d'illusion à partir d'éléments géométriques, une conception de la beauté purement rationnelle, et non métaphysique, et il établit la supériorité de la beauté intelligible de l'œuvre sur la beauté naturelle. Le *De Pictura* est nouveau dans sa forme même, dans la cohérence systématique de son système réversible, et dans les anticipations véritablement géniales sur ce qui ne sera appelé que beaucoup plus tard l'esthétique.

Eléments bibliographiques:

L.B. ALBERTI, *De Pictura* (1435), Paris, Macula, Dédale, 1992.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle XXXV, La Peinture*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

E. PANOFSKY, *Idea, Ch. III (La Renaissance)*, Paris, Gallimard, 1983, 1989.

J.K. GADOL, *Leon Battista Alberti, homme universel de la Renaissance*, Paris, Editions de la Passion, 1995.

Nous remercions Delphine Lemonnier de nous avoir fait parvenir son résumé et cette bibliographie.

Débat

Comme à l'accoutumée, l'exposé a été suivi d'une mise au point théorique. En particulier, la discussion a porté sur la notion de mimésis et la nécessaire historicisation du mot "nature" dans ce contexte, à tenir à l'écart de toute acception naïve impliquant une simple copie "naturaliste" du réel ou un rapport "réaliste" au sens moderne du terme. La reprise a également évoqué la postérité de l'esthétique de la praxis, de Galilée aux images de synthèse. Des rappels à des débats antérieurs (notamment sur l'esthétique mathématique de Marcile Ficin) ont également été faits.

Toutes remarques, mises au point, suggestions bibliographiques ou méthodologiques faites par nos lecteurs sur les exposés ou résumés figurant dans le bulletin sont les bienvenues: il est fait état de ces informations en début de séance suivante, avec toute notre gratitude.

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 25 JANVIER 1999

Martin Elsky (C.U.N.Y., New-York) nous a proposé une analyse très originale du poème "To Penshurst" de Ben Jonson: la beauté idéalisée de la maison et du paysage ne serait-elle qu'une mystification? Cette étude de "géographie culturelle", qui propose une mise en perspective du poème par rapport à des témoignages externes (correspondances, gravures hollandaises) tend à montrer que l'éloge de Penshurst avait peu de chance d'être pris au sérieux par quiconque connaissait la maison de campagne de Robert Sidney.

Idealization and Critique:

The Dutch Landscape Print and Generic Slippage in Ben Jonson's "To Penshurst".

Résumé

"To Penshurst" a dû être écrit vers 1605, après la visite du roi Jacques Ier dans la demeure de Sidney. L'idéalisation de Penshurst est surprenante quand on connaît le goût de Ben Jonson pour la vraisemblance: en effet, la description de cette country-house apparaît fort différente de ce qu'elle a été réellement. La correspondance de Sidney avec son régisseur révèle que la maison était un gouffre financier. Le propriétaire voyait en elle non l'exaltation des valeurs traditionnelles d'hospitalité et d'harmonie, comme le prétend le poème, mais une simple pièce dans sa stratégie d'ascension; Sidney, en tant que "Commonwealth man", compte utiliser cette maison comme un tremplin pour améliorer sa position à la cour. Or, ce projet est un échec. Le régisseur, dont les lettres peuvent servir de guide pour la compréhension du poème, explique que l'ambition du propriétaire a ruiné Penshurst. Nous apprenons d'ailleurs, en lisant la correspondance de Sidney à sa femme, que, contrairement à cette dernière, il n'aimait pas résider dans sa maison du Kent et préférait Londres, où il cherchait à l'attirer. Son rêve était de tirer un revenu de sa demeure sans être contraint d'y habiter - c'est-à-dire exactement le contraire de ce qu'affirme Jonson dans la conclusion du poème.

A ce poids de la réalité s'ajoute le témoignage de gravures hollandaises qui ont de nombreux aspects en commun avec "To Penshurst". Dans les deux cas, on y représente un travail agréable harmonieusement combiné aux loisirs aristocratiques, la gestion et le plaisir s'y complétant avec bonheur. Mais à y regarder de plus près, ces estampes ne sont pas dépourvues d'une certaine ambiguïté qui rend leur interprétation problématique. Martin Elsky a commenté en particulier une série de gravures sur les saisons et y a repéré un effondrement moral entre le mois de mars et le mois de mai. Or, si le poème est une version écrite de ces estampes, ne serait-il pas lui aussi travaillé de tensions qui en rendent la lecture moins limpide? Le poème, en fait, se révèle comme un lieu d'incertitudes et toute lecture transparente devient impossible.

Comment Robert Sidney a-t-il réagi à la lecture du poème? Il n'a probablement pas pu prendre pour argent comptant l'éloge au premier degré de sa demeure: rien dans la réalité ne répond à la beauté du cadre, à la bonne administration, à l'abondance et aux plaisirs chantés par Ben Jonson. L'hommage tourne à la parodie, voire au reproche. Pour qualifier cette ambiguïté et ces glissements qu'on retrouve aussi bien dans ce poème que dans les gravures hollandaises, Martin Elsky a eu recours à la notion de

"glissement générique" (generic slippage) pour qualifier le décalage entre la louange et l'objet de cette louange. Il est ainsi nécessaire pour comprendre l'œuvre de sortir du texte, car seule une attention accordée au référent permet de déceler la part éventuelle d'ironie contenue dans l'éloge.

Martin Elsky a conclu sur l'impossibilité de décider du sens de ce texte. On peut y voir une flatterie ou un miroir idéalisé du réel tendu à Sidney pour lui permettre d'échapper au mensonge que constitue la beauté proclamée de Penshurst. On peut aussi y lire la critique d'une entreprise ruineuse et hasardeuse. Le poème encomiastique peut ainsi subtilement se renverser dans son autre. Faut-il parler d'éloge ou de blâme? Les deux termes ne sont pas forcément contradictoires: par le biais de l'ironie et de la parodie, la description de la beauté idéalisée fonctionne ici comme critique.

Débat

Ce stimulant exposé, qui renouvelle la lecture de "To Penshurst" en refusant l'approche pastoraliste traditionnelle, a été suivi d'un débat. La discussion a porté en particulier sur la définition du mot pastoralisme, et sur l'importance du topos de l'hospitalité tel qu'on le trouve dans les Colloques d'Érasme ou l'*Arcadie* de Sir Philip Sidney. Ont été également évoquées les tensions concernant le rapport à la propriété, avec d'un côté une relation encore féodale à la terre, tel que la décrit Ben Jonson dans son poème, et de l'autre un rapport plus moderne intégrant la notion de propriété privée.

Lien vers le site du Centre de Recherches de Martin Elsky, Renaissance Studies (CUNY)

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 7 JUIN 1999

Tanya Pollard (Yale University) nous a proposé une communication sur le thème "Beauty's Fatalities: Poisonous Cosmetics on the Renaissance Stage"

Résumé

This paper examines the dramatization of murder by poisonous cosmetics as a window into early modern anxieties about the seductive and dangerous powers of art. Taking as its starting point a fatal face-painting scene in *The Devil's Charter* by Barnabe Barnes, the paper explores associations between poison, paint, and the theater in a series of plays, anti-cosmetics treatises, medical writings, and anti-theatrical diatribes. Poisoned cosmetics disrupt material and immaterial boundaries alike, giving physical form to the threat of moral and epistemological contamination associated with both cosmetics and the theater. Spilling out of its rightful space to seep into consumers and spectators, infiltrating and tainting both body and soul, poisonous face-paint offers a disturbingly literal image of the vulnerability of the body to the invasive force of the theater. Part of a larger project on early modern preoccupation with poison, this paper explores the similar ways in which poison, cosmetics, and the theater highlight concerns about the untrustworthiness of surfaces and semblances, and the potentially fatal perils of deception. The paper examines hostility towards cosmetics -- both fictional and real -- as an outgrowth of larger concerns about dissimulation and danger. The link between artistic dissimulation and harmful effects on the body and soul points to magical ideas about the dangerous efficacy of signs. Embodying and fusing together various levels of contamination, anxieties about cosmetics and painted bodies call attention to early modern assumptions about the inseparability of external from internal, of material from immaterial, with implications for the powers and perils of the theater.

SOURCES ET EXEMPLES

I feele a foule stincke in my nostrells,
Some stinke is vehement and hurts my braine,
My cheekes both burne and sting; give me my glasse.
Out out for shame I see the blood it selfe,
Dispersed and inflamed, give me some water.
Motticilla rubbeth her cheekes with a cloth. Lucretia looketh in the glasse.

My braines intoxicate my face is scalded.
Hence with the glasse: coole coole my face, rancke poyson
Is ministred to bring me to my death,
I feele the venime boyling in my veines.
Barnabe Barnes, *The Devil's Charter* (1606-7), IV,iii,2247-57.

The excellencie of this Mercurie Sublimate is such that the women who often paint themselves with it, though they be very young, they presently turne old with withered and wrinkled faces like an Ape, and before age can come upon them, they tremble (poore wretches) as if they were sicke of th~ staggers, reeling, and full of quick-silver, for so are they.

The Invective of Doctor Andreas de Laguna, a Spaniard and Physition to Pope Iulius t~ third, against the painting of women, trans. Elizabeth Arnold, printed in Thomas Tuke, *A Treatise Against Painting and Tincturing of Men and Wvmen* (London, 1616), B3.

On mercury sublimate:

This the Chirurgions call a corrosiue. Because if it bee put vpon mans flesh it burneth it in a short space, mortifying the place, not without great paine to the patient. Wherefore such women as vse it about their face, haue alwaies black teeth, standing far out of their gums like a Spanish mule; an offensiue breath, with a face halfe scorched, and an vnleane complexion. All which proceede from the nature of Sublimate. So that simple women thinking to grow more beautifull, become disfigured, hastening olde age before the time, and giving occasion to their husbandes to seeke strangers insteede of their wiues; with diuers other inconveniences.

Paolo Lomazzo, *A Tracte Containing the Artes of Curious Paintinge Caruinge & buildinge*, trans. Richard Haydocke (London, 1598), 130.

The tender skynne wyl reuyll the more sone, and all the fauour of the face waxeth olde, and the breth stynketh, and the tethe rusten, and an yuell ayre all the bodye ouer, bothe by the reason of the ceruse, and quick siluer... Wherefore Ouyde called these doynge venomes, and not without a cause.

Juan Vives, *Instruction of a Christian Woman*, trans. Richard Hyrde (London: 1541), G3v

A good Bed-friend shee's commonly, delighting in sheetes more, then in shooes, making long nights, and short daies. All her infections are but to gaine affections, for she had rather die, then liue & not please. Her lips she lades with so fresh a red, as if she sang, lohn come kisse me now.

Tuke, *Treatise*, 58.

S. Ciprian amongst the rest, saith, a woman, through painting and dying of her face, sheweth her selfe to be more then whorish. For (saith he) she hath corrupted and defaced (like a filthie strumpet or brothel) the workmanship of God in her, what is this els but to turne truth, into falshoode, with painting and slibbersauces? j) Philip Stubbes, *Anatomy of Abuse* (London: 1583), 57-58.

If any wantonly deck themselues, to prouoke others in a wanton manner to gaze vpon them, though no hurt follow vpon it, yet they shall be liable to eternal! iudgement, because they prepared a poyson, if there had beene any who would haue tasted of it.

John Downame, *Foure Treatises, Tending to Disswade all Christians from~re no lesse hainous than common sinnes; namely, the abuses of Swearing, Drunkenesse, Wh~oredome, and Bribery* (London, 1613), 203.

Behold the Strumpet of proud Babylon,
Her Cup with fornication foaming full
Of Gods high wrath and vengeance for that evill,
Which was imposd upon her by the Divill.
Devil's Charter, Prologue, 5-8.

This very skull
Whose mistress the Duke poisoned, with this drug
The mortal curse of the earth, shall be reveng'd
In the like strain, and kiss his lips to death.
The Revenger's Tragedy (1607-8), III,v,101.

Tyrant Ha! I talk so long to death, I'm sick myself.
Methinks an evil scent still follows me.

Govanius Maybe 'tis nothing but the colour, sir,
That I laid on.

Tyrant Is that so strong?

Govanius Yes, faith, sir, 'Twas the best poison I could get for money. [Throws off his disguise.]

The Second Maiden's Tragedy (1611-12), V,ii,120-125.

A Comedy is not like vnto truth, because it is wholly composed of Fables and Vanities: and Fables and Vanities, are Iyes and deceipts: and Iyes and deceipts are cleane contrarie to truth, and altogether vnlike it, euen as vertue is vnlike to vice.

John Greene, *A Refvtation of the Apology for Actors* (London, 1615), F1.

We walke in the Sun many times for pleasure, but our faces are taned before we returne: though you go to theaters to see sport, Cupid may catche you ere you departe. The lisle God houereth aboute you, & fanneth you with his wings to kindle fire: when you are set as fixed whites, Desire draweth his arrow to the head, & sticketh it vppe to the fethers, and Fancy bestirreth him to shed his poyson through euery vaine. If you doe but listen to the voyce of the Foulter, or ioyne lookes with an amorous Gazer, you haue already made your selues assaultable, & yelded your Cities to be sacked. Stephen Gosson, *The Schoole of Abuse* (London, 1579), F2v.

L'exposé a été suivi d'un débat. Il a été remarqué entre autres qu'en milieu protestant, il est impossible de distinguer le beau du laid en se fiant à la surface. Les intervenants ont également noté que, dans Hamlet, le langage fonctionne comme ces cosmétiques empoisonnés, et que le poison versé dans l'oreille de Gonzague au cours du "Mousetrap" en est la métaphore.

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 21 JUIN 1999

Jane Avner (Université de Paris-Nord) nous a proposé une communication sur le thème: "beauté fatale et jardins renaissants".

Résumé

Starting from what Harriet Hawkins identifies as a 'poetic deadlock' - the great beauty and concomitant danger of Spenser's 'bowre of blisse' (The Faerie Queene, Bk. II, canto xii) and its problematic destruction by Guyon, the knight of Temperance - this paper explored the complex relationship between the garden's beautiful landscapes and their female genius, the Spenserian 'femme fatale', Acrasia. Of the traditional topical association between women and landscape several critics have observed that the nude is to the naked woman what landscape is to the land; they are both artful representations (Clark, Roger). Landscape is, of course, a composition of the world, a way of seeing in which topography is brought into discourse and knowledge. What kind of 'discourse', what kind of 'knowledge' are at stake here? If we accept, with Terence Cave that the epistemological value of allegorical texts is different from a 'discours de savoir', how do the bower's landscapes mean? These questions are examined in relation to Spenser's practice of the Horatian precept *ut pictura poesis* and a problematic of 'surface':

1. the Renaissance predilection for what may be described as an aesthetics of plane surfaces (Evelt);
2. the theoretical importance accorded the figural plane surface in the elaboration of phantasms (Sami-Ali, Deleuze).

The garden's topography is complex; the 'bowre of blisse' is, properly speaking, not one garden but three, *mise-en-abyme*, and these three distinct landscapes constitute very different spatial and perceptive experiences. After the conventional, ideal space of the *locus amoenus*, Spenser's knight plunges into the enclosed second garden whose spatiality is of a very different order. In this two-dimensional space where everything is in excess (the figure of Excesse stands guard at one of the garden gates), the workings of the Imagination (Spenser's Phantastes) are figured in the fluid, anamorphic surfaces of the jewelled landscape which engages the knight in a way that is both threatening and infinitely desirable. As the knight of Temperance is assailed, both mentally and physically by the bower's 'banquet of sense - garden, femme fatale and knight appear to merge: the 'pleasance' is discovered to be both within and without. The pull towards this state of indistinction reaches its apogee in the strangely oedipal scene Guyon comes upon in the bower itself, where the witch, Acrasia, cradles the young knight, Verdant. As his quest - a 'retour aux origines' played out on a number of levels - nears its end, Guyon finds himself at the very source of the garden's/his fantasmatic images. Spenser's femme fatale - whose portrait is a veritable anamorphosis in its own right - shares, strikingly, the vampiric characteristics of later Romantic versions (see Praz). It is only the representative status of the scene - Verdant as surrogate for Guyon - that saves the knight of Temperance from spiritual death as he gazes upon this Spenserian Medusa. In this final scene a number of 'landscapes' - mythical, psychological, corporeal, allegorical and, for some critics (Greenblatt, Montrose) political, converge. The destruction of what is essentially a third garden - unseen until this moment, it resembles, significantly, an Elizabethan wilderness - constitutes a final act of separation. In thus breaking the magical fascination exercised by Acrasia's binary, sensual world, the knight of Temperance finds the identity he set out to seek and takes possession of the intermediate and ideal position where, in accordance with the divine plan, he may partake of both the celestial and terrestrial worlds.

Reference was made to the following texts:

- * Agrippa, H. Cornelius, *La Philosophie Occulte*, (1727), Vol. 2, livre 3, p. 89.
- * Alain de Lille, *The Complaint of Nature*, Trad. Douglas M. Moffat, New York, 1908. p. 16.
- * Cave, Terence, *The Cornucopian Text*, Oxford, 1979.
- * Clair, Jean, *Méduse*, Paris, 1989, pp. 25, 29.
- * Collot, Michel, *La Poésie Moderne et la Structure d'Horizon*, Paris, 1989.
- * Deleuze, Gilles, *Logique du Sens*, Paris, 1969. pp. 13-21, 245-252.
- * Evett, David, *Literature and the Visual Arts in Tudor England*, Georgia, London, 1990.
- * Fowler, Alistair, 'The River Guyon', *MLN*, Vol. LXXV, No.4, April, 1960, pp. 289-292;
- 'The Emblems of Temperance', *RES*, n.s., Vol. XI, 1960, pp. 143-149.
- * Guillory, John, *Poetic Authority*, New York, 1983.
- * Hawkins, Harriet, *Poetic Freedom and Poetic Truth*, Oxford, 1976, p. 73.
- * Jackson, Rosemary, *Fantasy*, London, 1981.
- * Lecercle, Ann, 'Grammaire, Figures et Lettre du Fantasma', *Tropismes*, No. 3, 1987.
- * Lewis, C.S., *The Allegory of Love*, Oxford, 1936. pp. 332, 339.
- * Michel, Alain, *La Parole et la Beauté*, Paris, 1982.
- * Praz, Mario, *La Chair, la Mort et le Diable*, Paris, 1977 (1966).
- * Quilligan, Maureen, *The Language of Allegory*, Ithaca, 1979.
- * Roger, Alain, *Nus et Paysages*, Paris, 1978.
- * Sami-Ali, *L'Espace Imaginaire*, Paris, 1974. pp. 43, 63,64.
- * Targoff, Ramie, 'The Performance of Prayer', *Representations*, Fall 1997, No. 60.

Débat

Le débat qui a suivi a mis en évidence l'importance du protestantisme de Spenser dans ce pessimisme esthétique: dans la mesure où le monde sensible est infiniment éloigné de celui de Dieu, et où tout ce qu'on accorde aux créatures détache d'autant du Créateur, la beauté sensible devient inévitablement beauté fatale et mortifère, aussi est-elle frappée du sceau de l'interdit.

La séance s'est terminée par une rapide revue bibliographique au cours de laquelle Gilles Bertheau (Université de Versailles-St-Quentin-en-Yvelines) a présenté la Relation de la fête de Versailles du 18 juillet 1668, d'André Félibien, et la Manière de montrer les jardins de Versailles [1689], de Louis XIV; ces deux ouvrages sont reparus en 1999 au Mercure de France, collection "Le Petit Mercure".

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 15 NOVEMBRE 1999

LE BAROQUE ANGLAIS

Christine Sukic a d'abord présenté son projet de groupe de réflexion sur le baroque en Angleterre.

Bien que l'appellation de baroque soit légitime, l'utilisation du terme est sans cesse remise en cause. En ce qui concerne le baroque anglais, nous sommes face à trois types de questions : premièrement, peut-on parler de baroque anglais ? La quasi-totalité des spécialistes de l'Angleterre de cette période, en particulier les critiques anglais, préfèrent le terme de " Renaissance " qui ne peut nous satisfaire, puisqu'on ne peut englober sous une même appellation les XVI^e et XVII^e siècles anglais. On pourra faire appel, pour résoudre ce problème de localisation, à des théoriciens du baroque qui ont montré que la crise épistémologique de la fin du XVI^e siècle était européenne, mais avec des particularités nationales (voir les études de Claude-Gilbert Dubois ou de Didier Souiller). Deuxièmement, la question religieuse : en général, on considère que le baroque est l'esthétique de la Contre-Réforme. Cela est en contradiction avec les études sur le baroque français, puisque de nombreux poètes baroques sont également des poètes protestants (voir Albert-Marie Schmidt, Etudes sur le XVI^e siècle). Troisièmement, le problème de la périodisation du baroque anglais, et de la pertinence de termes tels que " maniérisme " (pour le maniérisme, voir Arnold Hauser, Mannerism, Jean-Pierre Maquerlot, Shakespeare and the Mannerist Tradition, et pour une esquisse de périodisation, Gisèle Venet, " Figures du corps baroque "). Ces différentes questions, et d'autres, seront abordées dans le " Groupe de réflexion sur le baroque anglais ", sous la forme de courtes interventions, qui donneront lieu, nous l'espérons, à des discussions. Toutes les propositions sont les bienvenues.

Gisèle Venet est intervenue à la suite de cette présentation pour suggérer un découpage possible en deux phases dominantes : une première (c. 1580-c. 1600), qui est celle des mises en question épistémologiques et une seconde (c. 1600-c. 1640), qui voit émerger une nouvelle sensibilité, dominée par une figure comme saint François de Sales, et qui s'exprime, dans l'art et la littérature, par des figures du corps souffrant, ou encore, comme ce sera le cas dans la tragédie post-shakespearienne, par les déviations perverses du désir (Middleton, Webster, Massinger, Ford, Fletcher).

Tony Gheeraert s'est ensuite interrogé sur la pertinence de la notion de " baroque " pour étudier les vers religieux de quelques poètes métaphysiques.

Poètes métaphysiques ou poètes baroques ?

Alors que les critiques anglo-saxons répugnent à employer la catégorie de " baroque ", l'exposé se proposait de lire des pièces religieuses composées par quelques poètes métaphysiques (en particulier Donne, Herbert et Vaughan) comme représentatives de ce qu'on appelle sur le continent la poésie baroque. Des études récentes consacrées à la poésie française d'inspiration religieuse des années 1580-1660 (en particulier celles de Michèle Clément) montrent en effet que le baroque ne se définit pas avant tout par une débauche d'artifices voyants, une pléthore d'images décoratives et un recours au pathétique, mais plutôt par une posture épistémologique et anthropologique : les poètes de cette époque, aussi bien chrétiens que protestants, prennent conscience de la grave crise symbolique qui caractérise le monde post-renaissant et tentent d'y répondre ; écrivant dans un monde d'où Dieu

s'est absenté, ils tâchent de reconstruire dans leurs vers la relation au divin. Ces poètes, dont les textes se définissent par contestation de l'idéal renaissant, décrivent la faillite de l'humanisme, le décentrement de l'homme, l'éloignement de Dieu, le péril des valeurs et des certitudes. Comme leurs homologues continentaux, les poètes anglais revivifient les vieux thèmes augustinien pour chanter la précarité du monde, le règne de l'évanescence mondaine, la corruption du cœur ; ainsi, dans " the Collar ", Herbert mime dans la forme de son poème - une structure instable en voie de métamorphose - le désarroi du pécheur révolté. Dans " Affliction IV ", le poète installe l'homme dans un entre-deux invivable, tour à tour (ou simultanément), grand et misérable : déchu du statut privilégié que lui conféraient les savants de la Renaissance, il erre désormais entre le ciel, auquel il a vocation, et la terre, lieu d'exil, " A wonder tortured in the space / Betwixt this world and that of grace ". Cette incertitude métaphysique et anthropologique est pleinement baroque.

Pour trouver Dieu, qui constitue désormais la seule réalité, il ne suffit plus de contempler le monde harmonieux de la Renaissance, mais il faut au contraire que la grâce vienne arracher le pécheur à l'ici-bas limité et opaque. Le recours à la tradition mystique permet aux poètes de retourner l'impuissance de la raison, conséquence du péché, afin d'en faire une ressource gnoséologique et poétique : dans " The Night ", Vaughan fait de la ruine de l'entendement le chemin du ciel, dans la mesure où Dieu lui-même est au-delà du principe de non-contradiction, et ne se laisse appréhender que comme obscurité éclatante : au moyen du paradoxe de la sombre clarté ou de la claire obscurité, il s'agit pour Vaughan (proche ici de Hopil) de saisir ce qui échappe à toute saisie, de penser l'impensable. Le paradoxe de la nuit brillante figure l'incompréhensibilité d'un Dieu qui est au-delà de toute représentation.

Ainsi, le refus des ornements excessifs ne saurait être un critère pertinent pour exclure les métaphysiques anglais du baroque européen : parce qu'ils se font l'écho des bouleversements qui secouent la vision du monde au début du XVIIe siècle et parce qu'ils promeuvent une spiritualité pour temps de crise, leur poésie n'est pas foncièrement différente de la poésie continentale contemporaine qu'en France on appelle volontiers baroque.

Le court débat qui a suivi a permis de mesurer une fois encore les problèmes chronologiques : Herbert, poète strictement religieux, n'est-il pas déjà moins " baroque " que John Donne, qui conjugue dans ses vers la double inspiration profane et sacrée, et qui parle des choses de Dieu avec les mêmes mots dont il se sert pour évoquer l'amour humain ? La séance s'est poursuivie par une intervention de Christine Sukic sur Richard III.

Richard III baroque ?

A partir d'un passage de la première scène (I, i, 90-98), on voit que Richard III est une pièce de la perte du sens et du centre, dont les perspectives sont dépravées par un être protéiforme, Richard, seul pourvoyeur de sens. La rupture baroque de la pièce s'exprime dans l'absence de correspondance entre l'être, qui dissimule l'absence (Richard étant un être " inachevé "), et l'apparence, entièrement occupée par du " faire paraître ". Le héros, le langage, et la pièce tout entière reposent sur un vide qui sera comblé, écrit, par le héros. La conscience du vide est d'ailleurs un des fondements de la pensée baroque. Richard est un artiste créateur qui jouit de sa création, et dont l'œuvre nourrit son " projet de permanence ", selon des formes ouvertes typiquement baroques. Ce vide formel dissimule un vide moral. Richard est un personnage centripète, qui ne se définit que par rapport à lui-même. Au vide, Richard va substituer la perspective, devenant ainsi un miroir anamorphotique, qui renvoie une image vraisemblable mais fautive de la réalité, véritable trompe-l'œil baroque des formes.

Gisèle Venet a terminé la séance en proposant également une lecture de Richard III qui tente de montrer la pertinence de la notion de baroque appliquée à cette pièce :

Baroque, Richard III, l'est par son jeu étonnamment pervers avec les arts de la mise en scène et du théâtre, jeu qui implique l'esthétique dans une éthique : dénoncer par l'art même de la feinte, le théâtre, l'art démoniaque par excellence, l'hypocrisie. À l'acte III, scène 5, Shakespeare souligne la proximité de l'art du comédien et de l'hypocrite chez Richard et Buckingham. Une même gestuelle imitative lie les deux pratiques, dérivée d'une même connaissance de la physiologie des passions et de la physionomie qui les rend visibles. Une *ars poetica* préside ainsi à l'éthique de Richard III, pièce du dévoilement de l'esthétique théâtrale, jeu pervers avec des identités et des formalisations préétablies. La référence à l'art théâtral continue avec l'image de Richard, ayant conquis Anne Neville, contemplant son ombre au soleil, pratique de comédien que l'on retrouve avec Malvolio, autre séducteur improbable, dans *La Nuit des rois*. De même lorsque Richard détourne l'ascèse du " *Nosce teipsum* " (que vient d'illustrer un long poème de John Davies en 1586), la connaissance de soi qu'il en dérive confirme le lien étroit entre éthique et esthétique et il se voit incarner le mal sous forme d'une figure du mal au théâtre : " Thus, like the formal Vice, Iniquity, / I moralize two meanings in one word " (III, 1, 82-83). Finalement, un glissement du moi histrionique au moi haïssable s'opère à la faveur d'une pédagogie du désespoir mise au jour dans la pièce grâce à une psychophysiologie de l'épouvante dont Clarence est la figure emblématique, comme le " misérable moi " du protestant Chassignet exprime aussi la douleur d'une âme accédant à la conscience par la meurtrissure de sa chair.

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 6 DECEMBRE 1999

Athéna Efstathiou-Lavabre a proposé une réflexion sur les paradoxes de la beauté noire à partir de pièces de Ben Jonson et Richard Brome.

Beauty and the Beast : Images of Whiteness and Blackness. From Jonson's *The Masque of Blackness* (1605) to Richard Brome's *The English Moor or The Mock-Marriage* (1637).

This paper deals with the main assumptions underlying the English response in the Renaissance with regard to Blacks and blackness. Before considering the black-white binary with regards to beauty, attention is drawn upon the significance of blackness in the Western tradition. Tropes of blackness throughout the Renaissance remain linked to evil and sin as opposed to whiteness which becomes a positive signifier. Another recurring assumption regarding Blacks is their beastlike manner. Consequently Blacks on the English stage and more specifically Black women are associated with unruly and lascivious behaviour often portrayed in the role of the Moorish waiting-woman.

Following this *mise au point*, this paper examines the way in which actors appear in black face by wearing face masks and elbow gloves of black velvet as staged in court masques and pageants prior to the reign of James I. With Ben Jonson's *The Masque of Blackness* (1605) in which Queen Anne and her ladies appear disguised as Blackamoors, the first use of black paint to disguise the complexions of the performers is recorded. Despite Jonson's initial commendation of Niger's daughters who possess an inner beauty for which he draws upon *The Song of Solomon* with the " I am dark, but lovely " formulation and on Plato's *Symposium* with " ... the beauty of the mind (being) more honourable than the beauty of the outward form ... ", *The Masque of Blackness* is most telling for what it voices regarding a standard or the standards of beauty as an expression of whiteness. This is staged by Jonson three years later with *The Masque of Beauty*. The only other alternative is ; " ... black with black despair... " (Jonson's *TMOB*). Blackness is thus also synonymous with ugliness (cf. Sir Dudley's correspondence). Even though anti-adornment rhetoric is quite prominent and the use of cosmetics openly censured (cf. *Love's Labour's Lost*, Sonnet 127), the traditional colour of cosmetics " red and white " is preferred to the theatrical paint of the colour black.

When Brome composes *The English Moor or The Mock-Marriage* in 1637, discourses on beauty are thus quite extensive. The last part of this paper demonstrates the way in which the dramatist stages both figurative and literal representations of the coloured binary. Brome not only borrows from pre-existing assumptions and discourses on beauty but also alters and inverts them. (3.1.) Unlike Jonson's *Masque of Blackness*, the mask of blackness that Quicksands paints on Millicent's English face goes beyond a static representation. Brome resorts to metadrama and includes a second masque. (4.5.) Since black is equated with the ugly, the monstrous and the undesirable (cf. Brome's *The Novella* 1632 and William Berkeley's *The Lost Lady* 1638) what is supposed to be a masque of aversion becomes a masque of desire. Hence the black deed is committed thus enabling the transgression of sexual desire. Yet as the eponymous and oxymoronic title of the play suggests, beneath the artificial tincture, Millicent remains an English-Moor or a Mock-Moor, as what is staged is not the representation of a real Blackamoor, within the scope of fiction, but the representation of a representation of a Blackamoor.

Like the Caroline poets of his epoch, Brome's use of rhetorical hyperbolism is also linked to the eye of the one who beholds. Particular emphasis is placed upon the way in which sight is the primary sense affected by beauty. (cf. *The Queen's Exchange* 1629) By the end of the play however, no longer an English Moor but simply English, the fair Millicent, with all the linguistic polysemy that the word fair entails resumes her white mask of beauty. Her beauteous looks also cure Theophilus's love-

melancholy (cf. Burton's *The Anatomy of Melancholy* -Third Partition-Subset II) as comedy is cathartic and therapeutic for Brome who often concluded his plays in a comick scene. Brome's *The English Moor or The Mock-Marriage*, a comedy composed for the Salisbury Court Theatre with which he was under contract and where it was first performed following the reopening of the theatres in October 1637 clearly stages the triumph of beauty as representative of the colour white and not black. Yet through this visual and theatrical representation of chiaroscuro, multiple disguises and the use of metadrama, this paper also argues that Brome's *The English Moor or The Mock-Marriage* can be closely linked to the aesthetics and themes that define a baroque age in the history of English drama.

Nous remercions Athéna Efstathiou-Lavabre d'avoir bien voulu nous communiquer son résumé. L'exposé a été suivi d'un débat au cours duquel les intervenants sont revenus sur la question du "white devil", l'hypocrite, dont le masque blanc est le plus dangereux de tous, ainsi que sur les paradoxes du noir et du blanc : le noir, censé masquer le désir, devient ici masque du désir. Par ailleurs, Brome joue sur les figures de l'identité et de l'altérité : Millicent se déguise en effet en l'autre, le Noir, pour rester le même, le Blanc. Certes, la subversion chez Brome reste limitée - le dramaturge ne remet pas profondément en cause l'association traditionnelle entre noirceur et méchanceté - mais le rire se révèle plus grinçant qu'on ne pourrait le croire d'abord.

The following critical works were cited:

Barthelemy, Anthony, Gerard. *Black Face, Maligned Race*. Baton Rouge and London : Louisiana State University Pres, 1987.

Cottegnies, Line. *L'éclipse du regard. La poésie anglaise du baroque au classicisme (1625-1660)*. Genève : Librairie Droz S.A, 1997.

Drew-Bear, Annette. *Painted Faces on the Renaissance Stage. The Moral Significance of Face-Painting Conventions*. London and Toronto : Associated University Press, 1994.

Dolan, Frances, F. "Taking the Pencil out of God's Hand : Art, Nature, and the Face-Painting Debate in Early Modern England." *PMLA* 108 (1993) : 224-39.

Hall, Kim, F. *Things of Darkness. Economies of Race and Gender in Early Modern England*. Ithaca and London. Cornell University Press, 1995.

Jones, Eldred, D. "The Physical Representation of African Characters on the English Stage During the 16th and 17th Centuries" *Theatre Notebook*. pp17-21.

Extraits cités

1) Most noble, fair and curteous, to ye all
 Welcome and thanks we give, that you would call
 And visit your poor servants, that have been
 So long and pitiless unheard, unseen ...
 And your long absence was no fault of your,
 But our sad fate to be so long obscure.
 Jove and the Muses grant, and all good Men,
 We feel not that extremity again :
 The thought of which yet chills us with a fear
 That we have bought our liberty too dear :
 For should we fall into a new restraint,
 Our hearts must break that did before but faint.
 Prologue to *The English Moor or The Mock Marriage*.

2) ... a beauteous race,
 Who, though but black in face,
 Yet are they bright,
 And full of life and light,
 To prove that beauty best
 Which not the color but the feature
 Assures (Beauty) unto the creature.
 The Masque of Blackness.

3) Jolenta : Like or dislike me, choose you whether,
 The down upon the raven's feather
 Is as gentle and as sleek
 As the mole on Venus' cheek.
 Hence, vain show ! I only care
 To preserve my soul most fair;
 Never mind the outward skin,
 But the jewel that's within ; ...
 Which of us now judge you whiter,
 Her whose credit proves the lighter,
 Or this black and ebon hue,
 That, unstain'd, keeps fresh and true ?
 For I proclaim't without control,
 There's no true beauty but i'th'soul.
 (5. 6.)
 The Devil's Law-Case.

4) Prince of Morocco : Dislike me not for my complexion, ...
 I tell thee lady, this aspect of mine
 Hath fear'd the valiant ; by my love I swear,
 The best-regarded virgins of our clime
 Have lov'd it too. (2.1.)
 The Merchant of Venice.

5) Yet since the fabulous voices of some few
 Poor brainsick men, styled poets here with you,
 Have with such envy of their graces sung
 The painted beauties other empires sprung,
 Letting their loose and wingèd fictions fly
 To infect all climates, yea, our purity ...
 The Masque of Blackness.

6) This blessèd isle doth with that -tania end, ...
 Britannia, which the triple world admires,
 This isle hath now recovered for her name,
 Where reign those beauties that with so much fame
 The sacred muses' sons have honorèd, ...
 Britannia, whose new name makes all tongues sing, ...
 Whose beams shine day and night, and are of force
 To blanch an Ethiop, and revive a corse.
 His light sciential is, and, past mere nature,
 Can salve the rude defects of every creature ...
 The Masque of Blackness.

7) Their apparel was rich, but too light and Curtizan-like for such great ones. Instead of Vizzards, their Faces, and Arms up to the Elbows, were painted black, which was Disguise sufficient for they were hard to be known ; but it became them nothing so well as their red and white, and you cannot imagine a more ugly Sight, then a Troop of lean-cheek'd Moors ... (The Spanish ambassador danced with) the Queen, and forgot not to kiss her Hand, though there was Danger it would have left a Mark on his Lips ... Theyr black faces, and hands which were painted and bare up to the elbowes, was a very loathsome sight, and I am sorry that strangers see ovr court so strangely disguised.

Sir Dudley Carleton.

8) Biron : ... Who sees the heavenly Rosaline, ...
 Fie, painted rhetoric ! O shee needs it not :
 King : By heaven, thy love is black as ebony.
 Biron : ... No face is fair, that is not full so black.
 King : O paradox ! Black is the badge of hell,
 The hue of dungeons, and the scowl of night ; ...
 Biron : ... Her favour turns the fashion of the days ;
 For native blood is counted painting now,
 And therefore red, that would avoid dispraise,
 Paints itself black, to imitate her brow ...
 Your mistresses dare never come in rain,
 For feartheir colours should be wash'd away. (4.3.)
 Love's Labour's Lost.

9) Nathaniel : For thy little Princess of darkness, ... if
 I rub her not as white as another can
 Let me be hung up with her for a new
 Sign of the labour in vain. (4.5.)
 TEM orTMM

10) Yield, night, then, to the light,
 As blackness hath to beauty, ...
 The Masque of Beauty. TEM or TMM

11)
 Mil : Both they and you trench on my Peace and Honor ;
 Dearer then beauty, pleasure wealth and fortune ; ...
 If Honour fall, which is the soul of life,
 Tis like the damned it nere lifts the head
 Up to the light again. (2.2.)

12) Quic : ... I will be Master of my invention once,
 And now be bold to see how rich I am
 In my concealed wealth. Come, precious mark
 Of beauty and perfection, at which envy
 Enter Milicent
 And lust aim all their rankling poysonous arrowes ...
 Mil : But now for my disguise.
 Quic : I, that, that, that.
 Be but so good and gentle to thy self,
 To hear me and be rul'd by me in that,
 A Queens felicity falls short of thine.
 Ile make thee Mistress of a Mine of treasure,
 Give me but peace the way that I desire it -
 Mil : Some horrible shape sure he conjures so.
 Quic : That I may fool iniquity, and Triumph

Over the lustful stallions of our time ; ...
 Mil : Come to the point. What's the disguise, I pray you.
 Quic : First know, my sweet, it was the quaint devise
 Of a Venetian Merchant, which I learnt
 In my young factorship.
 Mil : That of the Moor ?
 The Blackamore you spake of ? Would you make a Negro of me ?
 Qui : You have past your vow
 (For keeping this moneth your virginity)
 You'l wear what shape I please. Now this shall both
 Kill vain attempts in me, and guard you safe
 From all that seek subversion of your honour ...
 After this tincture's laid upon thy face, /
 'Twil cool their kidnies and allay their heats.
 A box of black painting.
 Mil : Bless me ! you fright me, Sir.
 Can jealousie Creep into such a shape ?
 Would you blot out Heaven's workmanship ?
 Qui : Why think'st thou, fearful Beauty,
 Has heaven no part in Aegypt ? Pray thee tell me,
 Is not an Ethiopes face his workmanship
 As well as the fair'st Ladies ? nay more too
 Then hers, that daubs and makes adulterate beauty ?
 Some can be pleas'd to lye in oyles and paste,
 At sins appointment, which is thrice more wicked.
 This (which is sacred) is for sins prevention.
 Illustrious persons, nay, even Queens themselves
 Have, for the glory of a nights presentment,
 To grace the work, suffered as much as this.
 Mil : Enough Sir, I am obedient.
 Quic : Now I thank thee.
 Be fearless love ; this alters not thy beauty,
 Though for a time obscures it from our eyes.
 Thou maist be, while at pleasure, like the Sun;
 Thou dost but case thy splendor in a cloud,
 To make the beam more precious in it shines.
 In stormy troubled weather no Sun's seen
 Sometimes a moneth together : 'Tis thy case now.
 But let the roaring tempest once be over,
 Shine out again and spare not.
 Mil : There's some comfort.
 Quic : Take pleasure in the scent first ; smell to't fearlessly,
 And taste my care in that, how comfortable
 'Tis to the nostril, and no foe to feature.
 He begins to paint her.
 Now red and white and those two united houses,
 Whence beauty takes her fair name and descent,
 Like peaceful Sisters under one Roof dwelling
 For a small time ; farewell. Oh let me kiss ye
 Before I part with you - Now Jewels up
 Into your Ebon Casket. And those eyes,
 Those sparkling eyes, that send forth modest anger
 To sindge the hand of so unkind a Painter,
 And make me pull't away and spoyle my work,
 They will look streight like Diamonds, set in lead,

That yet retain their vertue and their value.
 What murder have I done upon a cheek there !
 But there's no pittying : 'Tis for a peace and honour ; ...
 Hold, take the Tincture,
 And perfect what's amiss now by your glass ...

13) Be chear'd my love ; help to bear up the joy,
 That I conceive by thy concealed Beauty,
 Thy rich imprison'd beauty, whose infranchisement
 Is now at hand, and shall shine forth again
 In its admired glory. I am rapt
 Above the sphear of common joy and wonder
 In the effects of this our quaint complot ...
 I have already given out to some,
 That I have certain knoweldge you are dead, ...
 To morrow night expires your limited moneth
 Of vow'd virginity ; It shall be such a night ;
 In which I mean thy beauty shall break forth
 And dazel with amazement even to death
 Those my malicious enemies, that rejoyc'd
 In thy suppos'd escape, and my vexation.
 I will invite 'hem all to such a feast.

14) Quicksands : Stay Catelina. Nay, she may be seen.
 For know, Sirs, I am mortified to beauty
 Since my wives death. I will not keep a face
 Better then this under my roof I ha' sworn. (4.4)

15) Nicolo : He bargain'd with her ; and for some large price
 Shee yielded to be his. But in the night
 In the condition'd bed was laid a Moore ;
 A hideous and detested Blackamore,
 Which he (demanding light to please his eye,
 As old men use all motives)
 Discoverd and inrag'd, forsooke the house ;
 Affrighted and asham'd to aske his coyne againe. (2.1.)
 The Novella.

16) Nathaniel : How now, what's that ? / Ha' you a black coney-berry in your house ?

17) Nathaniel : It is the handsom'st Rogue
 I have ere seen yet of a deed of darkness ;
 Tawney and russet faces I have dealt with,
 But never came so deep in blackness yet ...
 If I do chance to clap (her) Barbary buttock
 In all (her) bravery, and get a snatch
 In an odd corner, ...
 Hist, Negro, hist. (4.4)

18) Mil : Oh no de fine white Zentilmanna
 Cannot love a the black a thing a. (4.4)

19) Inductor : The queene of Ethiop dreampt upon a night
 Her black womb should bring forth a virgine white ...
 Till this white dream fil'd their black heads with feares ...

For tis no better than a Prodegy
 To have white children in a black countrey.
 So 'twas decreed that if the child prov'd white,
 It should be made away. O cruel spight !
 The Queen cry'd out, and was delivered
 Of child black as you see : Yet Wizards sed
 That if this damsel liv'd married to be
 To a white man, she should be white as he ...
 The careful Queen, ...
 Sent her to merry England ...
 (The fairest Nation man yet ever saw)
 To take a husband ; (4.5.)

20) Art : A goodly creature !
 The Rooms illumin'd with her ; ...
 How came she in ? What is she ? I am fear-struck.
 Tis some unresting shaddow. Or, if not,
 What makes a thing so glorious in this house,
 The master being an enemy to beauty ?
 Mil. : Noble Sir,
 Art : Speaks too ...
 Speak quickly ; lose no time then : say, what are you ?
 You look like one that should not be delay'd.
 Mil : I am th'unfortunate woman of this house,
 To all mens thoughts at rest. This is the face
 On which the Hell of jealousie abus'd
 The hand of Heaven, to fright the world withall.
 Art : Were you the seeming Moor was here ?
 (4.4.)

21) The : What's she he brings in veil'd, and this way leads ? ...
 ... he's seen, a wonder !
 Sir, leave me not thus lost : let me once know you,
 And what this mystery means ? This bears a shape
 I may not entertain : I have set my vow
 Against all woman kinde, since Heaven was married
 To my first love ; ...
 Ar : ... Because you shall be guilty of no breach
 I'll ope the Casket for you.
 He unveils her, & slips away.
 The : Might a man credit his own sences now
 This were my Millicent. How think you, sister ? ...
 Mil : Indeed I am so, my Theophilus ...
 Lu : Sir, something troubles you. See your kinswoman
 My brother stands intranc'd too ; Brother, brother
 Noble Lady, speak to him.
 Mil : I was in my discovery too sudden.
 Strong rapture of his joy transmutes him - Sir,
 Be not so wonder-struck ; or if you be,
 Let me conjure you by the love you bore me,
 Return unto your self again ...
 The : But wher's the man now more desir'd then ever
 That brought you hither ?
 Mil : You ask in vain for him.
 I can resolve you all ; but for the present

He will be known to none.

The : This a cruel goodness : ... Sirah, how went he ?

Pa : I know not, Sir, he vanish'd sodainly.

Theo : Vanish'd ! good Lucy help to hold her fast

She may not vanish too. Spirits are subtle.

Mil : This was my fear. Will you have patience,

And sit within this chair while I relate my story.

Lu : He is not hurt at all ...

But stricken with an extasie of joy ...

The : I see, I feel, I hear and know ye all ;

But who knowes what he knowes, sees, feels or hears ?

Tis not an age for man to know himself in ... (5.2.)

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 17 JANVIER 2000

La Beauté de la Nature dans dans 'Upon Appleton House to the Lord Fairfax' d'Andrew Marvell " par Laïla Ghermani (Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle)

Si Andrew Marvell se distingue par une poésie difficile à classer, poésie sceptique diront certains critiques, poésie religieuse, diront d'autres, 'Upon Appleton House to the Lord Fairfax' manifeste bien toute ce qui fait l'ambiguïté et l'originalité de ce poète. Ce poème qui, dans la lignée de la pièce encomiastique " To Penshurst " de Ben Jonson (1612) s'annonce comme exemplaire du genre de la country-house, dérouté le lecteur par ses soudaines bifurcations, ses méditations inattendues, et ses images métamorphiques. Souvent étudié sous l'angle du problème de la retraite et de l'engagement, ce poème écrit au début des années 1650 qui se concentre en effet sur la vie du général Fairfax retiré avec sa famille dans sa propriété de Nun Appleton depuis 1650, a rarement été exploré sous l'angle de l'esthétique. La question de la Beauté est pourtant posée dès le début du poème qui s'ouvre sur un débat sur l'architecture et sur son rapport avec la Nature à laquelle, chez Marvell, la beauté et l'art semblent donc liés. On peut définir ces liens en s'interrogeant sur les rapports entre l'art et la Nature, sur la manière dont la Beauté est appréhendée tout au long du poème et enfin sur la façon dont Marvell retravaille la tradition du locus amoenus pour l'intégrer à sa propre esthétique.

La question de la Beauté est intimement liée à celle du statut que l'homme attribue à la Nature. Commencant par définir la perfection esthétique de la propriété, Marvell souligne son cadre sobre " sober frame ". A la sobriété se joint l'art de l'équilibre et des proportions. Cependant, si cette vision de l'art a tout d'une vision classique, elle ne se s'arrête pas là car le poète la rattache directement à la sobriété d'esprit et à l'humilité de Lord Fairfax, qui dans sa foi protestante a su éviter l'orgueil des bâtisseurs de la tour de Babel pour ne construire qu'une maison proportionnée à la place qu'il occupe dans l'univers, c'est à dire sa place par rapport à Dieu. Sa maison n'est qu'une auberge où il ne fait que passer.

La Beauté découle donc d'une vertu morale et la sobriété prend ici un sens éthique. Dans cette perspective, les modèles esthétiques ne sont pas à chercher dans l'art ou le génie humain mais directement dans la Nature qui par ses formes parfaites donne les règles d'une esthétique qui sait englober toute chose en un espace restreint et cependant équilibré. La Nature, laissée libre de se développer atteint d'elle-même la perfection esthétique des portiques corinthiens, la forêt reproduisant spontanément les motifs végétaux de cet ordre.

Ceci n'est possible que parce que la Nature est habitée par la grâce divine. L'épisode du pic-vert, qui, dans le bois, abat les chênes pourris comme des hommes rongés par le péché, semble donner une image ambiguë de la Nature. Présentée comme un modèle idéal, la Nature n'en est pas moins déçue. Toutefois, la présence purificatrice du pic-vert montre qu'elle est constamment travaillée par la grâce.

Cette peinture d'une esthétique essentiellement liée à une éthique protestante, est renforcée par une description des anciennes religieuses catholiques de Nun Appleton qui, de par leur foi idolâtre, déforment la Nature en la transformant en ornements vains.

Toutefois, cette vision idéale de la propriété se modifie au fur et à mesure que le poète progresse dans sa promenade. Bien que clos, le domaine de Nun Appleton reste traversé par des tensions. Ces tensions proviennent du monde extérieur à la propriété. Ainsi, les prairies fauchées sont pour le poète une mise en scène des guerres civiles. Les faucheurs ne coupent pas l'herbe, ils la massacrent et réduisent les prairies à un désert. Cependant, cette destruction radicale de la Nature et de sa beauté reste une image projetée par le poète sur le domaine et se révèle par la suite n'être qu'une étape dans la purification du paysage qui semble renaître dans sa perfection lorsque le poète sort du bois (strophe 79). C'est à ce moment seulement que la Beauté du domaine semble véritablement s'incarner. De fait,

l'arrivée de Maria modifie la Nature en profondeur. Modèle de perfection et de modestie féminine, sa présence même, la redresse et la fige momentanément en lui donnant la pureté et la dureté du cristal. (strophes 83-86). La jeune fille présentée comme une créature animée par le feu divin, opère par son passage une véritable réforme de la Nature, révélant ainsi qu'elle est le principe et l'origine de toute beauté dans le domaine. Les lignes de Nun Appleton retracent en fait la carte du paradis. On peut se demander si cette soudaine révélation et incarnation de la Beauté par la présence de Maria ne sont pas liés au fait que par sa nature et son statut Maria réconcilie l'intérieur de la propriété avec le monde extérieur. Présentée comme le fruit de la discipline qui règne à Nun Appleton, elle est aussi principe de mouvement, comète qui ne fait que traverser la propriété, jeune fille qui n'est là que pour se préparer à la séparation de l'arbre familial et rejoindre le monde extérieur en se mariant.

La personnalité de Maria montre que la Beauté de Nun Appleton ne se conçoit pas simplement dans la contemplation statique d'un moment de cristallisation et d'éternité mais comme une expérience essentiellement temporelle.

De fait l'expérience de la Beauté est mise en lumière par la structure chronologique du poème qui donne à voir chaque nouveau passage du poète d'un lieu à un autre comme le fruit du hasard. Et c'est le hasard de ses pérégrinations qui semble le mener à l'expérience de la grâce. Le sacré se révèle donc à travers une promenade au sein d'un monde profane. C'est à l'intérieur de ce cadre profane et temporel que s'inscrit une expérience de la Beauté qui passe principalement par la vue. Le regard fluctue jusqu'à l'instant où il accède à la vision de la Beauté céleste et c'est à ce seul moment que l'on peut parler d'expérience mystique dans ce poème.

En effet, parallèlement à cette progression des sens et de la vue vers la Beauté, le poète garde avant et après le passage de Maria un ton ludique et détaché qui passe essentiellement par l'usage de conceits déconcertants ou à la limite du grotesque, de métaphores inversées et de jeux de mots. L'expérience de la Beauté reste donc essentiellement ambivalente et cette ambivalence apparaît dans le choix du langage poétique oscillant entre sacré et profane, que fait Marvell.

Ce choix se retrouve également dans sa manière de retravailler une des principales figures du paysage idéal, le locus amoenus. Si, dans sa perfection, Nun Appleton a toutes les caractéristiques du lieu de plaisance classique, Marvell ne souligne pas moins le principe de plaisir, élément inhérent au lieu d'agrément et à la poésie de la solitude libertine dont il s'inspire ici, comme une question problématique (strophe 95). Se pose donc ici la question de l'usage que fait le poète protestant de cet héritage littéraire dans l'élaboration de sa propre esthétique. Loin d'évacuer le problème du plaisir, le poète l'inclut dans l'épisode du bois, où sa fusion avec la Nature l'amène au sommet de la jouissance. Ce faisant, toute présence féminine est explicitement évacuée et rendue superflue, car la Nature, seule permet de vivre une chaste sensualité. Cependant, le plaisir pris dans le bois s'apparente à une langueur excessive qui n'a pas de fin en elle-même. De fait, avec l'arrivée de Maria le poète comme la Nature se reprennent et c'est par le sens intellectuel du regard que le poète accèdera à la Beauté.

On peut donc emprunter la terminologie de Claudine Raynaud pour parler chez Marvell d'une esthétique de l'humilité et de la sobriété. Cette esthétique est avant tout fondée sur une éthique religieuse, qui se réfère au divin comme modèle de la Beauté, et en particulier à une Nature travaillée par la grâce. Toutefois, bien que cette vision religieuse montre comme idéal un monde analogique et harmonieux, le poète ne nous donne pas moins à voir univers ambivalent, traversé par des tensions et des apparences changeantes. S'il définit bien une esthétique religieuse protestante, ce poème marvellien ne serait-il pas influencé par une esthétique baroque ? Cette hypothèse pourrait expliquer l'incongruité de nombreuses images qui loin de n'être qu'absurdes révéleraient en fait la nécessité d'une conversion du regard dans un monde pris entre les deux ordres de la nature et celui de la grâce.

(Nous remercions Laïla Ghermani pour son résumé. Une bibliographie est disponible sur le site Internet). La communication a été suivie d'une discussion qui a mis en valeur la difficulté d'interprétation de ce texte, qu'on peut lire aussi bien comme une méditation théologique qu'un pamphlet politique, comme le suggèrent par exemple les étranges métaphores guerrières pour décrire

le jardin, dans un poème adressé à l'ex-général de l'armée parlementaire. Par ailleurs, les méthodes issues des " gender studies " pourraient aussi se révéler fructueuses pour l'interprétation de ce texte.

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 31 JANVIER 2000:

" Beauté et iconicité chez George Herbert "

(Anne-Marie Miller, ENS Fontenay-Saint-Cloud)

Anne-Marie Miller (ENS Fontenay-Saint-Cloud) nous a présenté un exposé sur le thème " Beauté et iconicité chez George Herbert " : la théologie anglicane, telle que la conçoivent des théologiens comme Lancelot Andrewes et dont se réclame Herbert, est en effet largement redevable à la patristique grecque ; aussi n'est-il pas surprenant que les poèmes de Herbert soient conçus sur le modèle des icônes byzantines, fenêtres ouvertes sur la transcendance, et susceptibles de sanctifier le créé. Lue dans cette perspective, cette poésie devient le lieu où se résout la dialectique platonicienne de la beauté divine et de la beauté sensible : le travail du poète ressaisit les éléments éparpillés de cette dernière, les fait échapper à la dissémination dans le multiple, et les fait ainsi briller dans l'éclat d'une unité retrouvée.

Il s'agissait, dans cet exposé, de comprendre le statut problématique de la beauté de l'art pour le poète chrétien que fut George Herbert, ainsi que la possibilité pour cet art de devenir le lieu de la réconciliation avec la beauté divine grâce à son " iconicité ", notion qui se comprend non seulement à la lumière d'études sémiologiques mais aussi à l'aide des sources byzantines. Dans les premières pages de *The Temple*, Herbert semble attribuer à sa poésie la même fonction que l'on donnait traditionnellement aux images dans les églises de sensibilité humaniste. Ses poèmes sont en effet destinés à instruire, tout en plaisant, ceux qui ne savent s'astreindre à la seule écoute des sermons. Mais la difficulté pour Herbert, qui sépare de façon néoplatonicienne la beauté divine et la forme dégradée qu'en donne l'homme, est alors de savoir comment articuler la beauté de Dieu et la beauté de ses poèmes, instrument pédagogique vers Dieu. La relation ne se noue pas toujours de façon évidente, même si " Beauty and beautiful words should together " (" *The Forerunners* ").

Tout comme les autres membres de la génération baroque, Herbert parle souvent d'un monde plus proche de l'informe que de la forme, d'un monde chaotique, d'un monde duquel la véritable beauté se serait absentée. Cependant, malgré cet écart apparemment infranchissable, que les voies du savoir sont désormais incapables de combler, il ne désespère pas de retrouver cette beauté perdue qu'il croit objective. Sa poésie témoigne du transfert baroque de la beauté du règne intellectuel vers le règne sensible. Plus encore qu'une tendance iconoclaste de poèmes qui se défont toujours pour ne pas rivaliser avec Dieu (voir la brillante analyse de Stanley Fish), on trouve chez Herbert une volonté de réconcilier beauté divine et beauté du monde créé grâce à l'efficace de l'icône, à ce que Marie-José Mondzain appelle " l'économie de l'icône " dans son ouvrage *Image, Icône, Economie*. Herbert extrait dans un premier temps sa poésie du milieu profane en lui faisant subir un baptême dans le Jourdain (voir son très célèbre poème " *Jordan I* "). Et, si l'imitation parfaite de la beauté divine est impossible, il existe néanmoins d'autres " itinéraires plastiques dignes de la similitude essentielle " à Dieu, pour reprendre une autre expression de Mondzain. Ces représentations plastiques de Dieu sont d'ailleurs nécessaires si l'on veut dissuader l'homme de se tourner vers des idoles. Tout comme l'incarnation, tout comme la cène telle que Hooker et Andrewes la définissent, tout comme l'icône telle que les pères byzantins la comprennent, la poésie ressemble essentiellement à Dieu sans pour autant être de la même substance. La poésie de Herbert ne traite pas du regard aveuglant et blessant de l'aimée. Elle est recherche de lumière. Elle permet, au contraire, comme le corps percé du Christ, d'apercevoir, en transparence, l'au-delà. La beauté est retrouvée par le biais de la chair, mais aussi par son effacement. Pour que la poésie, comme l'icône, puisse renvoyer directement à son modèle, il ne faut pas " se borner [...] à la surface concrète : il faut en saisir la profondeur et la transparence spirituelle " (Ellrodt). Mais plus encore que des fenêtres à travers lesquels l'homme peut percevoir Dieu, les poèmes de *The Temple*, sont cette infime ouverture qui permet à Dieu de poser un regard salvateur sur sa création. Car si la beauté du monde semble s'être absentée, ce n'est que parce que l'homme ne sait plus voir. Réparer l'œil de l'homme serait sans doute une tâche trop difficile, si Dieu n'était en premier ce "

quick-eyed love ". Les poèmes de Herbert, volontairement extraits du monde profane, disent le regard de Dieu et le font paradoxalement advenir dans le monde profane afin que celui-ci soit racheté par la beauté divine. De plus, ceux-ci éduquent aussi bien le regard physique de celui qui les lit que son intentionnalité. Le lecteur est constamment sollicité pour voir Dieu à travers les images poétiques. Mais par la présence systématique du " conceit " déstabilisant à la fin du poème, il est aussi toujours invité à ressaisir la forme du poème de ses vrais yeux. Quelle que soit la forme, ou l'informe, du poème (on connaît la richesse de la poésie de Herbert dans ce domaine), les yeux du lecteur sont toujours conduits à lui redonner corps en fin de parcours. Grâce à ses poèmes, Herbert permet à la création d'être transfigurée par le regard de Dieu. La façon dont nous ressaisissons le poème des yeux nous donne l'intuition de ce que pourrait être ce regard de Dieu qui restaure toute chose en lui donnant sa beauté originelle et essentielle.

(Nous remercions Anne-Marie Miller pour son résumé). L'exposé a suscité un riche débat, qui a permis en particulier à Anne-Marie Miller de souligner la proximité entre la théologie anglicane et la patristique grecque, tout en insistant sur l'attachement de Herbert au protestantisme. La version complète de l'exposé ainsi que les références bibliographiques seront bientôt disponibles sur notre site Web, dans la " Bibliothèque Epistémè ".

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 28 FEVRIER 2000

La Beauté dans l'Arcadie de Sidney (Marie Couton, Université de Lyon-II).

Après nous avoir rappelé brièvement l'histoire du texte de l'Arcadie de Sidney dans ses deux états, Madame Marie Couton (Université de Lyon-II) nous a présenté une communication sur la beauté dans la Nouvelle Arcadie.

L'étude a porté sur l'expérience des personnages de la Nouvelle Arcadie confrontée avec les principes théoriques de la *Defence of Poesie*. Sidney s'intéresse à la perception de la beauté et à ses effets plus qu'à une définition des critères de la beauté. Il n'est d'ailleurs pas dupe des conventions et des usages dans la parade de Phalantus. Pyrocles tombe amoureux d'une statue mais Sidney donne une nouvelle lecture plus vraisemblable et plus poignante de ce motif romanesque. La rencontre de la beauté est exaltante mais déstabilisante (voir l'épisode de la baignade dans le Ladon). L'amour est une fixation sur une image belle, mais induit une obnubilation. Alors que les personnages sont entraînés par le désir scopique, ils croient que leur vue s'aiguise quand elle est facteur d'aveuglement et la narration montre que la vue est alors maîtresse d'erreurs morales. Si la position de Sidney est conforme à la philosophie naturelle du temps (cf. la rubrique sur l'amor heroicus dans la réédition de 1585 de Villanova), la force du texte tient à l'exploration des conséquences pratiques et morales de cette déstabilisation. Sidney montre néanmoins la force de l'aspiration néoplatonique et fait du néoplatonisme de Montemayor un horizon d'attente dans cette deuxième version de son roman. Quand la vertu est belle et le vice horrible, le jugement esthétique renforce le jugement politique et moral, mais la description des personnages égarés, notamment au Livre II, trouble graduellement la démonstration et une proximité inquiétante du beau et de l'horrible apparaît. La beauté aux effets si puissants ne saurait être la valeur suprême. Sidney attaque avec Pamphilus l'amour inconstant de la beauté du libertin et montre dans la controverse qui met aux prises Cecropia et Pamela les liens de l'hédonisme et de l'athéisme. L'expérience de la beauté est donc immédiate, une illumination, alors que la révélation de l'harmonie du monde n'est pas immédiatement appréhensible, c'est l'aboutissement d'une réflexion. Le narrateur de Sidney a pour fonction de faire apparaître les qualités intérieures politiques et morales qui donnent leur sens au comportement extérieur. Dans le miroir de l'imagination la beauté est un leurre et les dérapages des personnages dans la lecture de la beauté disent la nécessité, mais aussi la difficulté, d'un cadrage par la raison. La figure du centaure est interprétée comme dans le *De Laboribus Herculis* de Coluccio Salutati. Sidney cherche à définir la beauté permanente, celle qui résiste et s'inscrit "dans le livre de la beauté". Elle est liée à la vertu, à la vérité, à la grandeur, à la discipline : l'idéal est aristocratique et monarchique (cf. les portraits de Pamela). La doctrine est chrétienne, protestante, militante, l'esthétique est classique.

Sidney pose la question de la beauté en regardant l'activité humaine et s'attache à montrer des héros en action et à décrire le détail du geste héroïque (face aux comportements grotesques du vice et de la lâcheté), ce qui le distingue des romanciers anglais contemporains. Toutefois, dans les développements épiques du Livre III où la divergence avec l'Ancienne Arcadie est à son maximum, nous voyons une problématique de la beauté et de l'héroïsme où le narrateur est troublé autant que les personnages. Chez certaines héroïnes et en particulier Parthenia, c'est face à la mort qui creuse les visages que la beauté prend tout son prix. Que Sidney ait voulu imiter la Didon de Virgile ou Ovide ou exalter une figure christique d'immolation, il n'en reste pas moins que la beauté confine alors à l'horreur, et Sidney insiste sur cette proximité. Il met longuement en scène des désirs de mort dans le château des supplices de Cecropia. Dans les récits très travaillés de combats Sidney fixe ce point de rupture où la beauté du geste héroïque bascule et où l'on ne voit plus que l'horreur de la destruction mais il trouve encore de la beauté à l'acharnement des combats et il avoue la séduction de la destruction. Il veut certainement mettre à nu le ressort ultime qui reste à l'homme exposé à la souffrance. Il est cependant difficile d'interpréter cet aspect dans une œuvre dont la réécriture reste inachevée.

La grandeur consiste à faire de soi même la sculpture de ce qu'on veut être, à construire une figure exemplaire avec une lisibilité de comportement constante dans le flux contradictoire des événements. L'identité héroïque n'apparaît qu'avec l'accomplissement d'une destinée restée belle jusqu'au bout. Une telle entreprise est toujours conçue comme problématique. Sidney montre des personnages (Pyrocles, Basilius, Amphialus) emportés par un élan dans des tableaux héroïques et mythologiques qui mettent l'accent sur les crises pour offrir des images fortes de cet instant où une destinée se noue ou se joue.

COMPTE RENDU DES PREMIERES SEANCES DE L'ATELIER THEÂTRE

(janvier-juin 2000)

1) 17 janvier 2000: *The Roaring Girl*, de Middleton et Dekker (1611), par Line Cottagnies (Université de Paris VIII-Saint-Denis) et Gisèle Venet (Université de Paris III-Sorbonne-Nouvelle)

Lors de la première séance du " groupe théâtre ", Line Cottagnies et Gisèle Venet ont présenté *The Roaring Girl* de Middleton et Dekker (1611). " Comédie urbaine ", cette pièce attribuée à la ville de Londres une dimension autant symbolique et morale que géographique et sociale. Ce lieu-labyrinthe, reflet de la confusion morale de ses habitants, est la toile de fond des manigances des deux intrigues. L'universelle condition de cette humanité citadine, à tous les échelons de la société, est en effet la duplicité : tromper pour ne pas être dupé, telle est la règle de vie générale. Seule Moll, la " roaring girl ", en dépit des apparences et de la réputation qu'on lui fait, échappe au cynisme généralisé. Pas sa revendication d'autonomie, elle célèbre la radicale solitude de l'individu singulier qui éprouve sa vertu dans l'épreuve et triomphe du vice, sans cependant que cette victoire suffise à corriger les fautes d'une société corrompue.

2) 31 janvier 2000: *The Convent of Pleasure*, de Margaret Cavendish (1668), par Line Cottagnies (Université de Paris VIII-Saint-Denis).

The Convent of Pleasure de Margaret Cavendish (1668) est une comédie singulière, qui reprend de manière originale l'un des grands motifs de la littérature pastorale, celui du travestissement : une grande dame, Lady Happy, décide de fonder un couvent (laïc) et de s'y retirer avec d'autres jeunes femmes pour passer le temps le plus agréablement du monde, loin des hommes et des problèmes liés à la vie conjugale; pour la corriger de cette " opinion hérétique ", un Prince déguisé en Princesse se fait admettre au " Couvent " et aimer de la Dame. Pièce qui joue sur les codes pétrarquistes et pastoraux, *The Convent* met aussi en scène la faillite d'un idéal de maîtrise, puisque Lady Happy, conquise, se voit de facto réduite au silence tandis que dans la dernière scène le Prince dispose à sa guise de ses biens.

Nous remercions Line Cottagnies pour ces deux résumés.

3) 28 février 2000: *The Tragedie of Chabot Admirall of France* (1639) de George Chapman, par Gilles Bertheau (Université de Versailles-Saint-Quentin) et Christine Sukic (Université de Dijon).

The Tragedie of Chabot de George Chapman (1559?-1634), publiée en 1639, se signale par au moins deux traits essentiels: la recherche d'une autonomie impossible du héros parallèlement à la dégradation de l'image royale. Chabot, amiral du royaume de France, incarne le principe de Justice dans toute sa rigueur, c'est pourquoi lorsqu'il est mis en accusation devant un tribunal exceptionnel, la blessure faite à son honneur de gentilhomme ne se refermera pas malgré la sollicitude du roi: il en mourra. Pour caractériser Chabot, incarnation de l'absolu moral en butte à l'absolutisme royal (assimilé

dans cette pièce à l'arbitraire) Chapman emploie les images de la fixité. Chabot, comparé à un arbre (V, 3, 53-65), est toujours inflexible et refuse toutes les compromissions qu'offrent les courtisans machiavéliens à l'esprit très souple (I, 1, 193) - Chancelier, Trésorier, Secrétaire - qui font pression sur le Connétable pour provoquer la chute de l'amiral, son rival. Le roi, très désireux de se faire reconnaître par Chabot comme seul agent de sa réussite et de sa remarquable ascension sociale, se heurte à la résistance inattendue de celui-ci. Chabot en effet ne considère pas que les honneurs ni les richesses que le roi lui a accordés suffisent à lui ôter sa liberté, son autonomie, en le liant au prince. Interprétant cette résistance comme une offense à sa dignité, le roi manque clairement de lucidité en confiant le sort de l'homme le plus juste du royaume à l'homme le plus corrompu, le Chancelier, qui lui fait un procès inique. Erreur qu'il reconnaîtra, mais trop tard, à un moment où déjà le centre symbolique et physique de la pièce s'est déplacé de la personne royale vers celle de l'amiral. Malade du cœur, il ne pourra plus compter sur les pouvoirs de guérison du roi, symboliquement démunis de ses dons thaumaturges, ce qui parachève le processus de dégradation de l'image royale dans la pièce.

Nous remercions Gilles Bertheau pour son résumé. Le débat qui a suivi a, entre autres, souligné les points communs entre la dramaturgie de Chapman et celle que mettra en œuvre Corneille dans des pièces politiques comme *Nicomède* ou *Suréna* où, là encore, un héros monolithique sera confronté à des politiciens machiavéliens qui finiront par le broyer.

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 16 OCTOBRE 2000

Jeffrey Hopes (Université du Maine) nous a présenté *Venice Preserv'd* de Thomas Otway (1682).

Venice Preserv'd (1682) de Thomas Otway était une des tragédies anglaises les plus jouées au 18^{ème} siècle quand, dans des versions qui omettaient les scènes entre Antonio et Aquilina, considérées comme scabreuses, elle remplissait un rôle idéologique de légitimation du pouvoir. Malgré les opinions royalistes et tory d'Otway dans le contexte politique de la crise de l'exclusion, la pièce ne représente pas simplement la défaite d'un complot par un pouvoir légitime menacé. Prenant son point de départ dans la nouvelle historique de César Vichard, abbé de Saint-Réal, la *Conjuration des Espagnols contre la République de Venise* publiée en 1674 et traduite en anglais deux ans plus tard, Otway explore les motivations, essentiellement privées, malgré un discours sur les libertés publiques, qui incitent Jaffeir à rejoindre les conjurés menés par Renault et Pierre. Le grand discours de Renault prévoyant le carnage qui résultera de la mise en œuvre de la conjuration, point culminant de la nouvelle de Saint-Réal, est diffusé à travers la pièce faisant contraste avec les nombreuses évocations de la mémoire et d'un bonheur perdu ou insaisissable. Plus qu'une mise en relation de l'honneur et de l'amour, la pièce relativise ces notions pour en souligner le caractère éphémère. Il en résulte une vision d'un grand pessimisme et une tension dramatique qui prend appui sur les faiblesses humaines face à des ambitions nées de l'hypocrisie et de l'illusion. Au cœur de la pièce, la relation homosexuelle entre Pierre et Jaffeir opposée au mariage de celui-ci avec Belvidera résume à la fois l'instabilité chronique des institutions et le nécessaire échec de la révolte qui vise à les ébranler. Au cours de la discussion notre attention a été attirée sur les nombreux échos d'autres pièces du 17^{ème} siècle, notamment de Shakespeare. Il s'agit bien d'une pièce baroque mais qui tient une place à part dans les tragédies de la Restauration à cause de la distance prise par Otway avec la tradition héroïque, ce qui ne manquera pas de lui reprocher les critiques français lors de la représentation de la pièce à Paris dans une traduction d'Antoine de la Place en 1746.

Nous remercions Jeffrey Hopes pour son résumé.

COMPTE-RENDU DE LA SEANCE DU 11 DECEMBRE 2000

Athéna Efstathiou-Lavabre (Université d'Orléans), Cécile Istria (Université de Reims) et Claire Gheeraert-Graffeuille (Université de Rouen) ont successivement pris la parole pour mettre en évidence quelques aspects de *The Lover's Melancholy* de John Ford.

The Lover's Melancholy: une tragi-comédie (Athéna Efstathiou-Lavabre)

Joué pour la première fois au Blackfriars Theatre en 1628 et publié en 1629, *The Lover's Melancholy* est une tragi-comédie qui exercera une grande influence. Les successeurs de Ford (cf. les tragi-comédies de Brome) mettent en scène les mêmes thématiques binaires: raison et passion, mélancolie et folie, déguisement et dévoilement, sommeil et réveil. Ces thématiques parcourent les tragi-comédies qui s'écrivent jusqu'à la veille de la fermeture des théâtres en 1642; dans la plupart d'entre elles, le dénouement est synonyme de guérison des malades. Du fait de son irrégularité et de sa diversité, ce genre est emblématique de l'esthétique baroque. Le manque d'unité, le contraste créé par l'alternance de scènes comiques et de monologues graves, le travestissement et le procédé de théâtre dans le théâtre, tendent tous à prolonger cette esthétique à laquelle beaucoup de dramaturges recourent dans les années 1630.

Mis à part Fletcher qui tente de théoriser le genre tragi-comique dans *The Faithful Shepherdess* en 1609, les dramaturges anglais ne semblent pas se soucier de théorie. En revanche, les dramaturges français, contemporains de Ford, s'en préoccupent davantage (cf. préface à la deuxième édition de *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre, écrite par Ogier). Par ailleurs, la tragi-comédie revêt une valeur politique intrinsèque. Plaçant l'action de la pièce dans une spatio-temporalité en dehors de l'actualité historique et politique anglaise, à Famagouste, le genre de la tragi-comédie permet à Ford de s'exprimer obliquement sur les rapports entretenus entre le souverain et son royaume. Si le corps naturel du souverain est malade, le corps politique et ses membres le deviennent également (I, i, 1-157).

Presque trente ans après *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd (1589), Ford recourt au procédé de théâtre dans le théâtre. Cependant, il en fait un usage très différent. Alors que Kyd ou Shakespeare s'en servaient pour dévoiler une culpabilité ou assouvir une vengeance, Ford instaure ici une utilisation du théâtre dans le théâtre comme divertissement thérapeutique établissant une relation triangulaire entre "the writer, the actors and the audience" (cf. le Prologue).

Le théâtre dans le théâtre et la mise en abyme, par le biais du dédoublement thématique (cf. III, iii), permettent à Ford d'opérer un glissement ou plutôt une fusion très subtile entre la pièce enchâssée et la pièce-cadre. L'action de la pièce-cadre s'engouffre dans l'espace vide de la pièce enchâssée. Comme la nature, l'homme baroque a horreur du vide. Palador va quitter son statut de simple spectateur pour devenir l'objet involontaire du masque inachevé. C'est lui qui incarne cette mélancolie dont il souhaitait voir le masque représenté. Personnifiant ainsi cette mélancolie dont il porte déjà le masque, c'est Palador qui occupe cet "empty space" (III, iii). Dans la pièce de Ford, le masque inachevé entretient une relation très étroite avec l'action principale de la pièce. Indispensable non seulement à la progression de l'action principale, mais aussi à la guérison du prince, c'est avec *The Lover's Melancholy* que la catharsis n'opère plus par le biais de la crainte et de la pitié comme le théorise Aristote dans la *Poétique* à propos de la tragédie, mais par le truchement du ressort comique. Il s'agit désormais d'une catharsis comique dont useront également les dramaturges suivants, notamment Richard Brome (cf. *The Antipodes*, 1638 et *Jovial Crew*, 1641).

The Lover's Melancholy, une pièce aux échos fletcheriens (Cécile Istria, Université de Reims)

Le thème de *The Lover's Melancholy*, la guérison de la mélancolie amoureuse et de ses désordres, désigne d'emblée Ford comme un dramaturge des passions, héritier de cette nouvelle sensibilité à l'œuvre dans la dramaturgie post-shakespearienne et dont Fletcher (1579-1625) fut l'un des premiers représentants. L'écriture de Ford n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de Fletcher: dans le choix de la forme tragi-comique tout d'abord, l'utilisation de personnages-types et surtout dans cette trame narrative jamais interrompue d'un théâtre avant tout didactique et qui mène à bien sa mission de "purge" des passions. Confiant dans les pouvoirs du théâtre, Ford attribue au personnage de Corax, le médecin – metteur en scène, la fonction de guérir la mélancolie de chacun. Il s'agit finalement de "recadrer" les passions, de changer l'amour "furieux", conséquence de la maladie mélancolique et cause de la perte de raison ("Love is the tyrant of the heart, it darkens / Reason, confounds discretion", III, iii) en amour vertueux et conjugal ("[t]is virtuous love keeps clear contracted hearts", IV, iii). Pièce didactique à visée "thérapeutique", *The Lover's Melancholy* s'inscrit dans la lignée de l'œuvre de Fletcher, dont la sensibilité calviniste est très marquée dès sa première pièce, *The Faithful Shepherdess* (1608). Tout en faisant du théâtre le remède des égarements passionnels, Ford lui confère une portée morale, centrant sa dramaturgie sur l'homme, qu'il place dans la main de la Providence divine ("Heaven's bounty all, but Fortune's exercise", IV, iii). La forme tragi-comique s'y prête parfaitement, dans laquelle "rare pity and delight are sweetly mixed" (V, ii), mais à la différence de Fletcher, Ford ne recourt pas au coup de théâtre et à l'esthétique de la surprise. Son dénouement reste en demi-teinte, son écriture demeure austère, voire abstraite jusqu'au bout, préfigurant ainsi ses grandes tragédies des années 1630.

La mélancolie dans *The Lover's Melancholy* (Claire Gheeraert-Graffeulle, Université de Rouen)

Cette pièce, fortement didactique, rejoint sur de nombreux points *The Anatomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton. Outre la référence que fait John Ford en marge à "Democrite Junior" (III, i, 108), on peut faire plusieurs parallèles entre les deux œuvres. Le personnage de Corax, médecin des âmes, n'est pas sans rappeler Burton lui-même. Sa définition de la mélancolie "as... the mind's disease" (III, i) nous renvoie à la préface de *The Anatomy* (I, I, I, 2-3; I, I, 3, 1-2). De même, les allégories du masque de mélancolie (III, iii) évoquent les descriptions burtoniennes de l'hypocondrie, de la lycanthropie, de l'hydrophobie, du délire, etc. Enfin, tous les personnages de cette pièce sont mélancoliques et le diagnostic de Démocrite Junior se révèle juste: "who is not a fool? who is not free from Melancholy?" ("Preface"). En fait, dans la pièce comme dans *The Anatomy*, l'Etat est malade et mélancolique: seul le rétablissement du Prince Palador et de son conseiller Meleander peut conduire à la guérison du corps politique. Les traitements qu'ils subissent tous deux montrent le pouvoir de la fiction (fable ou théâtre) pour soigner toutes sortes de folies. Le médecin Corax, nouveau Prospero, est le maître d'œuvre de ces thérapies qui passent par le souvenir et la reconnaissance. Sa méthode, essentiellement psychologique, ne prend pas en compte la physiologie des humeurs. Elle repose sur une croyance dans le rôle cathartique du théâtre: la tragi-comédie, loin de pervertir le spectateur, peut lui permettre de purger ses passions et de recouvrer la raison. Il est possible de voir dans cette conception du théâtre comme médecine de l'âme une réponse par l'exemple aux ennemis du théâtre qui voient dans ces spectacle une menace pour l'ordre social et la morale.

Merci à Athéna, Cécile et Claire pour leur résumé

Après ces présentations, une discussion animée a suivi. Gisèle Venet remarque que *The Lover's Melancholy*, à la différence des pièces de Shakespeare (*The Tempest*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale*)

est plus linéaire, et signale les nouvelles structures narratives dans le théâtre post-shakespearien. Line Cottagnies s'interroge sur la part éventuelle d'ironie dans la mise en scène de ces guérisons qui n'adviennent vraiment qu'avec le retour de la princesse, et non grâce aux artifices de la représentation théâtrale. Après avoir passé en revue plusieurs pièces (Gilles Bertheau a évoqué *The Roman Actor* de Massinger), on s'accorde pour reconnaître l'originalité de Ford dans son invention de Corax, médecin-metteur en scène.

SOUTENANCES DE THESES (SESSION 2000)

Le 24 novembre 2000, Claire Gheeraert-Graffeuille a soutenu une thèse de doctorat sous la direction de Madame le Professeur Gisèle Venet: "La cuisine et le forum. Images et paroles de femmes pendant la Révolution anglaise (1640-1660)".

Les circonstances exceptionnelles de la Révolution bouleversent les rôles féminins traditionnels et brouillent les frontières entre le public et le privé. En s'exprimant sur le forum, sous couvert du souffle divin, des prophétesses revendiquent une autorité qui, sans attaquer de front l'idéologie patriarcale, conteste la soumission et le silence auxquels elles sont censées se conformer. D'autres femmes sont suffisamment hardies pour se libérer de la tutelle religieuse et donner leur point de vue sur elles-mêmes et sur l'histoire. Les revendications des pétitionnaires londoniennes, le témoignage des mémorialistes et de quelques femmes de lettres font voler en éclats les tabous qui pèsent sur l'écriture féminine. Cependant, la Révolution ne contribue pas à l'émancipation des femmes: à part Margaret Cavendish, aucun de nos auteurs ne cherche à améliorer la condition féminine. En outre, les autorités morales et politiques continuent à affirmer les vertus du patriarcat d'autant plus vigoureusement que dans les mentalités le sentiment d'une crise de la famille est vif. Enfin, de nombreux polémistes cherchent de toutes leurs forces à neutraliser le danger que représente selon eux l'autonomie nouvelle des femmes: leur volonté de les ridiculiser n'atteste-t-elle pas en même temps la force de ces figures hors normes sur l'imaginaire politique et religieux de la Révolution?

Le 9 décembre 2000, Anne Dunan a soutenu une thèse de doctorat sous la direction de Monsieur le Professeur Luc Borot: "L'expression littéraire de la pastorale: John Bunyan et le milieu non-conformiste de la Restauration".

Cette thèse est une étude des ouvrages littéraires de John Bunyan dans le cadre de la culture du milieu non-conformiste de la Restauration anglaise. L'accent est mis sur la façon dont l'exercice des devoirs pastoraux des ministres évincés de l'Eglise établie influence l'écriture des textes de fiction. À travers une étude de trois grands aspects de la pastorale, l'éducation, l'utilisation des images en contexte didactique et le réconfort à apporter aux fidèles qui désespèrent de leur salut, nous montrons comment l'œuvre de Bunyan s'inscrit dans des préoccupations sur le bien des congrégations. Nous envisageons la dette des ouvrages de Bunyan envers certains genres de la littérature populaire, tels les manuels d'instruction pour la jeunesse, les compilations d'aphorismes et de proverbes, les emblèmes et les ballades providentialistes pour montrer comment les pasteurs étaient particulièrement attentifs à la culture des plus humbles, une position qu'ils partageaient avec certains ministres de l'Eglise établie. Il en résulte une ré-évaluation de la pastorale non-conformiste, de sa place dans la culture populaire de la fin du XVIIe siècle et des rapports qu'elle entretient avec la religion morale professée par le clergé anglican.

Le 16 décembre 2000, Muriel Cunin a soutenu une thèse de doctorat sous la co-direction de Messieurs les Professeurs François Laroque et Jean-Marie Maguin: "L'architecture dans le théâtre de Shakespeare: figures et structures".

Encore mal connue, l'architecture de l'époque élisabéthaine est celle de la complexité et de la contradiction : à une structure qui demeure fondamentalement gothique et vernaculaire s'ajoutent quelques ornements de facture classique. Elle s'inscrit dans un contexte général (arts, sciences, politique, théâtre, etc.) gouverné par des concepts architectoniques. Mais, contrairement à la Renaissance italienne, la Renaissance anglaise est marquée par l'ambivalence et l'oscillation entre des pôles apparemment antithétiques (classicisme et style vernaculaire, norme et écart, ordre et tentation

du chaos...). Dans *Romeo and Juliet*, l'architecture est à la fois celle du désir amoureux qui cherche à se construire et celle du conflit auquel il se heurte. La tension entre les deux pôles entraîne la fusion tragique des espaces et mène au désastre final. Or, l'architecture comme la poésie tentent constamment de vaincre la mort, le chaos et la ruine, la première en érigeant des monuments funéraires, la deuxième en dressant des tombeaux poétiques. Dans les deux cas s'exprime une volonté de mémoire qui cherche à édifier en partant des ruines et de la destruction. Mais si le temps a deux visages – le passé et l'avenir sont étroitement liés – on ne peut parler d'une évolution linéaire de l'un à l'autre: il n'y a pas passage du chaos au cosmos, mais plutôt une ambivalence latente, une oscillation permanente entre les deux pôles. Sur le plan politique, c'est essentiellement à travers la notion polyvalente de disegno que théâtre, royauté, architecture et rhétorique se rejoignent, comme le montrent des pièces telles que *Richard III* et *1 et 2 Henry IV*. Pourtant, cette notion même connaît des limites qui rappellent que, dans l'Angleterre élisabéthaine, l'architecture ne saurait être considérée comme un art purement intellectuel. Le rôle de Falstaff dans *1 et 2 Henry IV* ou l'ensemble de *Troilus and Cressida* démontrent que la part de l'esprit peut être remise en cause par des éléments aussi matériels que le grotesque et la perspective. Aussi est-il essentiel de replacer le théâtre de Shakespeare dans le contexte qui est le sien: celui d'un spectacle qui fait corps avec l'architecture du lieu dans lequel il est donné. En passant d'un type d'architecture directement inspiré des spectacles de rue – celui des théâtres publics et privés – à un autre, influencé par les travaux italiens sur la peinture en perspective – celui des masques de cour – le lieu théâtral élisabéthain modifie profondément les rapports du théâtre à l'architecture. Le passage d'une forme d'esthétique à une autre, marqué par une oscillation entre classicisme et baroque et une tendance générale à la dissolution des formes architecturales, est parfaitement incarné par une pièce comme *Antony and Cleopatra*. En posant la question de la forme, le théâtre de Shakespeare remet en question les idéaux humanistes et propose la vision complexe et souvent paradoxale d'une architecture de la mouvance et de l'oscillation.

Le 18 décembre 2000, Laetitia Coussement-Boillot a soutenu une thèse de doctorat, sous la direction de Madame le Professeur Gisèle Venet, "*Copia et cornucopia: la poésie shakespearienne de l'abondance*".

Dans le contexte littéraire élisabéthain et jacobéen fortement imprégné de l'art rhétorique de l'Antiquité, l'œuvre de Shakespeare est marquée par l'idéal d'abondance oratoire ou *copia* rendue célèbre par Erasme à la Renaissance. Si le dramaturge célèbre la *copia* qui envahit tous les genres oratoires (épidictique, délibératif, judiciaire), l'espace public du forum comme l'espace privé de l'alcôve, et jusqu'aux minutieuses descriptions incrustées dans la trame de l'œuvre dramatique, il en dénonce également les limites et les excès. La *copia* peut s'inverser en *loquacitas* ou *prolixitas* vide, sur le mode léger du "wit" dans les comédies ou bien sur le mode tragique. En outre, la *copia*, terme à l'origine appliqué exclusivement au domaine de la rhétorique, déborde ce cadre restreint et acquiert à partir du 16^e siècle le sens supplémentaire de copie, de reproduction d'un modèle. Elle devient un principe structurel de composition des ornements grotesques en vogue dans les arts décoratifs de l'époque. Dans l'écriture dramatique shakespearienne, elle se manifeste par des stratégies de décentrement, de prolifération, d'enchevêtrement et d'évitement. Dans l'œuvre du dramaturge, l'instabilité de la thématique plénitude / vacuité, repérable dans la subversion du mythe de l'âge d'or, le renversement de la *cornucopia* en tonneau des Danaïdes, le jeu sur la figure du silène platonicien et la récurrence des "Vanités", témoigne de la crise ontologique qui marque l'Europe baroque à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle.

Le 22 décembre 2000, Florence March a soutenu une thèse de doctorat intitulée " *La théâtralité de la comédie de la Restauration anglaise, 1660-1710* "

On se propose dans cette étude de s'interroger sur le concept de théâtralité concernant la comédie anglaise dite de la Restauration (1660-1710). L'étiquette conventionnelle " comédie de la Restauration " ne laisse pas de surprendre alors que la période couverte dépasse largement le cadre de la Restauration de la monarchie en 1660 et du règne de Charles II (1660-1685). Elle inscrit la comédie dans le nouveau contexte socio-historique avec lequel elle apparaît et se développe. Aucune œuvre d'art ne saurait certes s'affranchir du contexte socio-historique dans lequel elle est produite. Mais en cette fin du XVIIe siècle, la comédie n'apparaît pas seulement comme le produit de la société et semble exercer à son tour une influence sur celle-ci. Cette interaction entre comédie et société donne un sens nouveau au concept de théâtralité, tout en lui conférant une dynamique évolutive qui dément le caractère figé de l'étiquette.

Ce concept paraît s'articuler autour de trois pôles complémentaires: le spéculaire, le spectaculaire et le métathéâtral. La dimension spéculaire se manifeste à travers la dramaturgie du narcissisme puisque la comédie met en scène la haute société londonienne, la Town, qui fréquente assidûment le théâtre où elle vient à la fois contempler sa propre image et nourrir la comédie sociale qu'elle donne quotidiennement. À la Restauration, la métaphore du théâtre du monde devient réalité. Ce phénomène a un double effet sur la nature spectaculaire du théâtre comique. En révélant le caractère illusionniste de la société, la comédie s'affirme comme non-illusionniste, en accord avec la scénographie de l'époque. De plus, la représentation des artifices théâtraux cultivés par la Town aboutit à la mise en scène permanente du théâtre par lui-même. La fonction éminemment ludique de la comédie de la Restauration se double d'une interrogation sur ses propres principes de fonctionnement.

Ce travail s'appuie sur un corpus principal de cinq comédies : *The Country Wife* (1675) de William Wycherley, *The Man of Mode* (1676) de George Etherege, *The Luckey Chance* (1686) d'Aphra Behn, *The Wives' Excuse* (1691) de Thomas Southerne, *The Way of the World* (1700) de William Congreve. Ces textes sont mis en perspective par un corpus secondaire élargi aux quelque deux cents comédies écrites et représentées durant la période considérée.

COMPTE-RENDU DE LA SEANCE DU 15 JANVIER 2001

Christine Sukic (Université de Bourgogne) et Gisèle Venet nous ont présenté *Antony and Cleopatra* de William Shakespeare (1608).

Christine Sukic: "Octave ou l'échec de la forme parfaite"

Le personnage d'Octave, "the fullest man" (III. 13. 89) serait-il une forme pleine, antithèse d'un Antoine baroque à la forme sans cesse en mouvement et en fuite? Pourtant, il semble nous échapper aussi, mais d'une autre manière, comme si sa présence était aussi absence. C'est lui qui conclut cette pièce dont le titre ne lui a laissé aucune place. Peut-être est-il dans l'entre-deux — Antoine, Octave, Cléopâtre — comme s'il était nécessaire à la définition identitaire d'Antoine, dont le personnage se situe entre Rome et l'Egypte, donc entre Octave et Cléopâtre. Mais il existe hors Antoine. Il est "entre les deux", mais également dans l'entre-deux lui-même, entre le triumvirat et l'Empire, entre Octave et Auguste, ou entre César et Auguste. La pièce se déroule à ce moment même de l'histoire romaine, là où se dessine le futur empereur. C'est le moment d'une construction pour Octave: construction d'un empire à partir d'un monde triple qui se fragmente. La construction architecturale d'une forme politique sera déterminante dans la pièce pour ce nouveau César, et pourtant, cette forme apparemment solide semble se vider de son sens à la toute fin de la pièce, alors qu'Octave se trouve, non plus dans l'entre-deux, mais dans l'"à côté" d'un savoir tragique qui lui échappe: son destin d'empereur constitue une forme aliénante dans l'architecture tragique de la pièce. Echappant à la destruction tragique de soi, et donc à la construction de l'être tragique qui caractérise Antoine et Cléopâtre, sa forme aux contours parfaits se révèle vide. L'efficacité à établir l'unité politique de la pax romana semble bien futile à côté de l'unité construite dans la mort par les deux amants. Ainsi, à la fin de la pièce, le spectateur se trouve face à ces deux formes séparées, l'une cliché d'un État rejeté dans le monde de la comédie, et l'autre, forme nouvelle d'un couple né de l'expérience du tragique. Après la mort d'Antoine et de Cléopâtre, Octave se retrouve, lui, devant l'échec de la forme parfaite, celle qui englobe tout. C'est en cela qu'il est baroque, car il est partie prenante dans la nécessaire fragmentation des formes.

Nous remercions Christine pour son résumé et signalons que cette communication sera publiée sous forme d'article dans le prochain numéro du Bulletin de la Société d'Etudes anglo-américaines du dix-septième et du dix-huitième siècles.

Gisèle Venet : "Poétique baroque et catharsis tragique: Antoine et Cléopâtre".

Une présentation des thèmes de la tragi-comédie de Calderón, *La Vie est un songe*, de 1635, sert d'introduction. Dans cette phase finale des poétiques baroques se radicalise l'indifférenciation du réel et de l'illusion, permettant une saisie de "l'être" qui dépasse celle des phénomènes ou des savoirs sur le monde; la déréliction de l'homme nu révèle la "bête brute", sans savoir sur le bien et le mal: ce savoir s'élaborera à partir de l'expérience, onirique ou réelle, qu'importe; dans cette tragi-comédie qui "finit bien", l'acquit tragique perdure: non la "fin" ("coup de théâtre"), mais la "finalité" de l'expérience donne du sens, le "gain" final n'étant pas de l'ordre de "l'avoir" (retour au pouvoir, mariage), mais de "l'être", expérience de soi qui perdure par delà l'indécision entre songe et réalité. L'expérience se fait au théâtre, lieu par excellence de l'apprentissage tragique: l'illusoire assumé comme seule "vérité", est supplément d'intelligence sur l'homme et sur l'homme dans le monde. Calderón y montre les valeurs aléatoires et instables du politique en récusant toute validation par la filiation naturelle et donc toute théologie du pouvoir, préparant la pensée de Hobbes sur l'arbitraire du contrat social. L'apprentissage du bien et du mal est soumis aux aléas de l'expérience, et dépend de l'apprentissage de soi: le sujet qui se constitue dans l'expérience pose un paradoxal déterminisme de la

liberté, caducité à nouveau de l'explication théologique. Cela implique aussi un renoncement et une ascèse: Sigismond pardonne et épouse celle qu'il n'aime pas, devoir d'état.

Dans Antoine et Cléopâtre, dès 1608, se dessine une même conquête de soi dans l'aliénation tragique, intuition d'une "valeur" de l'être par delà des valeurs utilitaires ou des certitudes phénoménales. Emblématiques sont les scènes 13 à 15 de l'acte IV. La colère d'Antoine, après la trahison de Cléopâtre, entraîne la dégradation de la figure héroïque et martiale (allusion au guerrier grec humilié, IV, 13, 1-2), en bête brute ("the boar of Thessaly", 2-3). Pourtant - poétique d'un sens qui s'élabore par delà la narration factuelle - la scène suivante montre la méditation d'Antoine sur le "nuage": métaphore d'une négation des perceptions phénoménales du monde (défi aux apparences et raillerie conjugués, "mock") et images crépusculaires du moi ("black vesper's pageants", 8), elle est surtout dissolution hyperbolique du signe comme tel, "indistinct as water is in water ", "toute cohérence perdue" (Donne, First Anniversary, 213, dont tout le poème signe la crise épistémologique de ce début de siècle). La métaphore du nuage comme du songe manifeste une crise du moi ("Here I am Antony, Yet cannot hold this visible shape"), fin d'une légitimité du moi et premier désir de suicide, plus "hamlézien" alors que "romain" dans cette phase. Les dieux sont absents, et l'autonomie dans la mort fait défaut ("She has robbed me of my sword"): l'émasculatation signe la fin de l'homme épique, mais aussi la perte du pouvoir sur le monde, l'entrée dans la crise tragique, la radicalisation de la crise d'identité impliquée par l'image du nuage. Les images prêtées à Cléopâtre lorsqu'elle apprend la mort d'Antoine le montrent en astre déchu (dés-astre, IV, 15, 10-12) - apocalypse du visible qui complète l'apocalypse intime d'Antoine. La mort de Cléopâtre est aussi crise d'identité avant la mort : non plus reine mais humble fille de ferme (IV, 15, 78-80, "No more but e'en a woman..."), version tragique des rites de Mai déjà menacés dans le Songe d'une nuit d'été. Par là se manifeste la caducité des modèles tragiques, comiques, laissant le champ libre à l'hybridité théâtrale, la tragi-comédie. La structure tragique de répétition est ici supplément de sens: la crise de la connaissance mondaine de soi devient le seul mode de connaissance de soi, supplément de sens sur l'être-soi dans le monde. La mort elle-même cesse d'avoir des contours perceptibles pour se fondre dans une fuite vers un futur ("shall" et "will" des derniers souhaits) infini et indéfini, inaccessible, vers "un nouveau ciel, une nouvelle terre", mais de l'ordre de "l'humain trop humain". La catharsis dans cette tragédie baroque révèle un nouveau savoir: la découverte/reconquête de soi s'est faite "pour rien", sans maîtrise assurée du bien, du mal ou des passions. La gratuité de l'expérience tragique - dans la tragédie la moins "ascétique" et la plus pléthorique qui soit -, est ascèse: c'est au prix de ce "rien" qu'il y a bénéfice pour l'être, si insaisissable soit-il, et non de son contrepoint, l'avoir, du côté, lui, du machiavélisme du bien, pour la paix universelle : "Tis paltry to be Caesar". La catharsis tragique est ici catharsis baroque: déréaliser le monde pour "réaliser" le sujet: "je songe donc je suis", comme en 1636, Descartes élabore Le Discours de la méthode où malgré l'impossibilité de juger si ses sens le trompent, l'expérience même du doute le conduit à poser "Je pense, donc je suis".

Nous remercions Gisèle Venet pour son résumé

COMPTE-RENDU DE LA SEANCE DU 5 FEVRIER 2001

Cécile Istria (Université de Reims) a présenté une lecture de *The Faithful Shepherdess* de John Fletcher (1608).

"*The Faithful Shepherdess*, une pastorale protestante"

À l'époque où John Fletcher fit jouer sa tragi-comédie pastorale, *The Faithful Shepherdess*, le débat faisait rage autour de la moralité au théâtre. L'art dramatique était l'objet de féroces attaques de la part des Puritains qui voyaient en lui le germe de la pire décadence morale. Or, paradoxalement, c'est le théâtre que choisit Fletcher, dramaturge protestant, pour montrer en une pastorale sévère le combat de la Vertu contre le Vice.

Rompant avec les grandes pastorales catholiques du XVI^e siècle venues d'Europe, et tout particulièrement avec celle de Battista Guarini, *Il pastor Fido* (1590), dont John Fletcher s'est directement inspiré, *The Faithful Shepherdess* est bien une pastorale chrétienne, mais au service de la Nouvelle Foi adoptée par l'Angleterre. Dans une forêt mythique, stylisée jusqu'à l'abstraction, John Fletcher fait évoluer des couples de bergers en quête d'amour vrai et déjouant les intrigues du Vice, avec l'aide et la protection de la pure et parfaite Clorin, la bergère fidèle à son amour mort. Vierge incorruptible au cœur de la forêt du désir, véritable allégorie de la chasteté, Clorin apparaît comme l'être à part, l'Elue choisie par le Destin pour montrer aux bergers égarés le chemin de la Vertu. Elle est aidée dans sa mission divine par un "gentle satyre", prompt à secourir les êtres destinés à guérir de leurs impurs désirs. Figure paradoxale de la Providence, le satyre de *The Faithful Shepherdess* rompt avec l'image de vice et de turpitude traditionnellement attachée au personnage, ceux-ci étant présents dans le texte à travers le personnage du Sullen Shepherd, ou Berger Maussade, rendu monstrueux par son appétit sexuel de bête brute, et qui devient dans la pastorale le représentant du Mal. Véritable loup dans la bergerie, incarnation de la luxure, ce péché entre tous, le Berger Maussade doit être mis au ban de la communauté des bergers, afin que celle-ci puisse à nouveau être unie, consolidée autour de ses valeurs de constance et d'austérité, chantées par le prêtre de Pan à la fin de la pièce.

Œuvre raffinée et abstraite, déclinée en longs monologues au fur et à mesure que se joue le conflit moral dans l'âme des bergers égarés, *The Faithful Sheperdess* rompt avec les pastorales qui l'ont précédée, telle *A Midsummer Night's Dream*. Au monde vert et foisonnant de Shakespeare, où les amants se perdent et se retrouvent au cœur d'une forêt frémissante de désirs, s'oppose l'austérité de la pièce de John Fletcher, rare exemple de la mise en scène du conflit moral tel que le concevait un esprit lettré du XVII^e siècle naissant, pris entre son art dramatique et sa sensibilité protestante.

Suite à cette intervention, John Wilson a proposé une lecture de la pièce sous l'angle du New Historicism. A cette époque d'absolutisme, tout théâtre est acte politique, "dramaturgy of revolution". Le Berger Maussade, élément de sédition au sein de la communauté pastorale, représente la figure du "malcontent", associée à la dissidence politique. Pourtant, Fletcher se démarque du théâtre purement politique en condamnant et bannissant cet élément discordant sans autre forme de procès. Son propos est plus artistique que politique, et il met en scène un "madman" mélancolique qui, grâce au choix de la forme tragi-comique, perd sa potentialité tragique. *The Faithful Shepherdess* correspond à la naissance d'une nouvelle forme de théâtre, plus pur, premier pas dans la recherche de "Art for Art's sake" et nettement démarqué des pièces politiques et didactiques.

Tony Gheeraert revient sur le lien entre pastorale et mélancolie. Il souligne que dans *L'Astrée* (1608), Honoré d'Urfé attribue à ses personnages des attitudes mélancoliques, assorties de symptômes physiques, mais que cette mélancolie est avant tout maladie de l'esprit. Même si la menace de la maladie d'amour occupe tout le roman, le corporel et l'organique sont refoulés. La pastorale anglaise, empreinte de protestantisme, donne plus d'importance au corps et insiste sur la nécessaire purgation des passions. La maladie d'amour est maladie corporelle qui trouve son remède dans la métaphore médicale : il s'agit de purger le corps et l'air des humeurs mauvaises, ce que fait Clorin, soignant les corps avec des simples dont elle sait les vertus et répandant de l'eau bénite autour de sa cabane au cœur de la forêt pour en éloigner l'infection.

COMPTE-RENDU DE LA SEANCE DU 12 MARS 2001

Laïla Ghermani (Univesité Paris 13) nous a proposé, dans le cadre de l'atelier Baroque, une lecture de Lycidas de John Milton.

"John Milton et le Baroque"

En choisissant d'aborder cette élégie funèbre publiée tout d'abord en 1638 sous l'angle de la littérature baroque, on se heurte à un problème majeur de l'histoire littéraire anglo-saxonne: l'œuvre de John Milton participe-t-elle au courant baroque? Pour la plupart des critiques tant anglo-saxons que français la réponse est négative, car selon eux le Puritanisme est incompatible avec une esthétique baroque. La question religieuse est en effet cruciale chez Milton et en particulier dans ce poème, toutefois, malgré les apparences, elle n'impose pas de norme esthétique purement classique. Si en effet Lycidas paraît composé selon les normes de l'élégie pastorale, une lecture approfondie du poème ainsi que de la critique permet de distinguer dans ce poème une structure tout à fait déroutante faite de ruptures et de détours par des voix poétiques hétérogènes et des affirmations contradictoires qui désorientent le lecteur de l'ouverture au vers final.

Cette structure disloquée est le fait de même de la convocation puis de la violente critique du modèle pastoral déclaré peu à peu inadéquat pour pleurer la mort d'Edward King. Ce rejet du modèle initial s'avère cependant constructif, car en laissant émerger les doutes du locuteur quant à son entreprise il laisse pointer une voix singulière qui cherche à se placer en trouvant le mode poétique juste. Avec le bouleversement des étapes rituelles de l'élégie classique antique, Lycidas devient donc le lieu d'une progression dynamique d'un sujet dont la quête poétique se double d'une quête de sens. Son angoisse va croissant avant d'atteindre une foi inébranlable dans le salut du défunt. Cette progression vers la foi s'opère à travers la reconstitution d'un espace poétique qui unit à la fois les éléments pastoraux profanes à la reconnaissance de la présence divine. Parfaitement placée, la voix poétique peut chanter l'assurance de la résurrection et l'avènement de la Jérusalem Céleste.

Dans la discussion qui a suivi Gisèle Venet a souligné dans le poème une double ascèse: d'une part, une ascèse du cadre mythologique et du cycle solaire qui imprègne fortement toute l'élégie et qui s'intègre ensuite au thème de la résurrection; et d'autre part, une ascèse de type apocalyptique fortement marquée par la l'intervention de St Pierre et la dernière partie du texte. Elle a également rapproché l'image de la nature flétrie par le deuil du récit de Titiania dans *A Midsummer Night Dream*: la nature déflorée ne peut plus servir à la fête.

Tony Gheeraert a évoqué la structure pyramidale des églogues grecques et latines qui contraste avec la structure en spirale de Lycidas .

Laetitia Coussement a proposé une comparaison entre la forme baroque de Lycidas et les motifs baroques des entrelacs relevés par M. Lasserre dans son étude sur "Comus".

G. Venet et L. Ghermani ont souligné également le contraste entre une forme baroque serpentine et cependant l'absence de la sensibilité baroque des poèmes religieux du XVI-XVIIe siècles marqués par l'introspection et la dérélition. Ici la structure en spirale et en ruptures épouse le mouvement d'ascèse présent dans toute la poésie miltonienne.

Merci à Laïla pour le résumé de son intervention et de la séance.

COMPTE-RENDU DE LA SEANCE DU 26 MARS 2001

Florence March (Université de Provence), invitée de cette séance de l'Atelier théâtre, nous a présenté une pièce de Thomas Southerne, *The Wives' Excuse* (1691).

The Wives' Excuse; or: Cuckolds Make Themselves de Thomas Southerne ne fut représentée qu'une seule fois en 1691. Boudée par le public de l'époque, la comédie est ensuite tombée dans l'oubli. Ce n'est que relativement récemment que critiques et professionnels du théâtre ont commencé à s'intéresser aux qualités dramatiques et aux potentialités spectaculaires du texte de Southerne. Ainsi la pièce a été mise en scène par la Royal Shakespeare Company en 1994 à Londres. Outre l'édition originale de 1691, il existe à ce jour trois éditions de *The Wives' Excuse*: l'édition individuelle de Ralph Thornton (Wynnewood, Pennsylvania: Livingston Publishing Company, 1973); celle des œuvres complètes de Southerne par Robert Jordan et Harold Love (*The Works of Thomas Southerne*, 2 vols., Oxford: Clarendon Press, 1988, vol. 1, p. 259-342); celle incluse dans l'anthologie de Michael Corder (*Four Restoration Marriage Plays*, ed. Michael Corder, Oxford: Oxford UP, 1995, p. 255-336).

La pièce invite à une réflexion sur la notion de contrat à plusieurs niveaux. Comme l'indique le titre, l'intrigue s'articule autour d'une remise en question du contrat de mariage. Au lendemain de la Glorieuse Révolution, alors que l'autoritarisme monarchique est contesté à l'échelle nationale, *The Wives' Excuse; or, Cuckolds Make Themselves* interroge le bien-fondé de la suprématie masculine au sein du foyer. Mais l'action dément l'amorce trompeuse qui semble apparter la pièce aux sex comedies des premières années de la Restauration. La seule femme mariée dans la pièce ne cherche pas dans le cocuage une solution personnelle et temporaire aux termes injustes d'un contrat qui l'assujettit à un homme sot et sans morale. Dans l'impossibilité légale de divorcer, elle transcende par sa hauteur d'âme la pesanteur de sa condition. La comédie s'achève sur une impasse, posant ainsi véritablement un problème de société. Du même coup, les conventions comiques sont remises en question. Southerne ouvre une nouvelle voie dramatique qui sera suivie par Vanbrugh dans *The Provok'd Wife* (1697), puis Farquhar dans *The Beaux' Stratagem* (1707).

L'originalité et la force de *The Wives' Excuse* résident dans le tressage serré du dramatique et du spectaculaire. La remise en question de la notion de contrat de mariage passe par une redéfinition du contrat de spectacle. L'instabilité de l'espace scénique, tantôt vide, tantôt plein, soumis à de fréquents changements de décor et variations de profondeur, suggère certes l'instabilité du couple. Mais elle sollicite également la participation active du spectateur. Cette stimulation constante culmine au cœur de la pièce avec sa mise en abyme narrative. Si *The Wives' Excuse* de Southerne est une fiction, *The Wives' Excuse* de Wellvile en revanche se donne pour vraie. L'illusion rompue, le spectateur se trouve brutalement confronté à la réalité de la condition féminine. La mise en scène de la déconstruction du mariage s'appuie sur la déconstruction du phénomène théâtral, dénonçant par là même la conception du mariage comme jeu dans la société spectacle de la Restauration.

Au cours de la discussion qui a suivi, Jeffrey Hopes a donné une lecture politique de la pièce, traçant un parallèle entre le contrat de mariage et le contrat d'état. Dans *The Wives' Excuse*, le jacobite Southerne aurait représenté la nation anglaise sous les traits de l'exemplaire Mrs Friendall. La situation sans issue dans laquelle se trouve la jeune femme, mariée à un incapable, peut ainsi être vue comme une allégorie de l'Angleterre qui, au terme de la révolution, sait le retour de Jacques impossible et s'accommode de la situation en attendant des jours meilleurs. Mrs Friendall défend non seulement son honneur et l'intégrité de sa personne, mais l'honneur et l'intégrité de la nation. Jeffrey Hopes recommande à ce sujet la lecture de l'ouvrage de Richard Braveman: *Of Plots and Counterplots*.

Merci à Florence March pour le résumé de sa communication et de la séance

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 29 OCTOBRE 2001

Claire VIAL (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle) nous a présenté *Fulgens and Lucre* de Henry Medwall.

Cet interlude de Medwall (1461-1501?), juriste attaché à la maison de John Morton, archevêque de Canterbury, puis Chancelier d'Henry VIII, est construit autour d'une interrogation classique : la vraie noblesse réside-t-elle dans une haute naissance ou dans la vertu personnelle ? La source principale de Medwall est le traité de l'Italien Buonaccorso da Montemagno, *De Vera Nobilitate*, de 1428, traduit par John Tiptoft et imprimé par Caxton en 1481 – la même année où il imprima le *Morte Darthur* de Thomas Malory. On y trouve également la préoccupation humaniste de la bonne conduite à tenir dans le monde. Mais par qui ? Les lettrés non nobles souhaitent de plus en plus, à la fin du 15^e siècle, jouer un rôle de conseillers auprès du souverain, côte à côte avec les grands barons, se jugeant tout aussi aptes à assurer la bonne gouvernance de la chose publique. Un enjeu central dans une intrigue qui présente la rivalité entre deux soupirants, un noble et un plébéien, qui se disputent la main de Lucre, fille du sénateur Fulgens.

La pièce fut certainement écrite en 1497 et sa représentation destinée à parfaire les banquets de Noël offerts à Lambeth Palace par Morton aux ambassadeurs de Flandres et d'Espagne. On retrouve dans sa structure l'influence de la formation juridique de Medwall, avec un découpage en trois étapes constituant la *disputatio* : la présentation du cas, la réfutation et le jugement. Une pièce dynamique également, pleine d'un rythme qui doit beaucoup à une série de duos ou de duels par lesquels progresse l'intrigue ; des paires non pas figées, mais qui se succèdent en cascade : ainsi de A et B, les deux serviteurs qui introduisent la pièce, du sénateur Fulgens et de sa fille Lucre, de Lucre et de sa servante Joan, de Joan et de ses soupirants A et B, des deux soupirants Gayus Flaminius, le plébéien et Publius Cornelius, le noble, et de leurs duos respectifs avec la fille du sénateur.

Une intrigue secondaire est fondée sur deux serviteurs surgissant proprement des rangs des vrais spectateurs et s'immisçant dans une pièce pré-existante sur le point d'être représentée. Ces deux personnages, marqués par les traditions du *Vice*, de la farce et du fabliau, offrent un contrepoint comique à l'intrigue qui se déroule dans les hautes sphères. On note en particulier la surabondance des références à la pièce en tant que telle : nul ne peut oublier que le cadre est celui d'une salle de banquet, où les dîneurs sont considérés dans toute la diversité de leurs goûts en matière dramatique, depuis les amateurs de farce – les serviteurs de la maisonnée –, à qui il faudra plutôt servir de la grosse comédie, jusqu'aux nobles spectateurs assis sous le dais. Chacun peut se faire acteur, jusqu'à pervertir, peut-être, le cours de la pièce.

Du côté des jupons, si la servante Joan, dont A et B se disputent les faveurs, les remet à leur place par sa supériorité tant physique qu'intellectuelle, la noble Lucre préfigure une Portia ou une Rosalind en se montrant de bout en bout fort avisée dans le débat qu'elle dirige et juge elle-même. On a avec elle une vision pragmatique du débat moral, un pragmatisme partagé par son père qui dès l'abord fait confiance à son jugement et à son bon sens.

Le débat moral enfin met en valeur les deux notions essentielles du bien commun, le *common*

weale, vu comme le bien que le citoyen vertueux peut apporter à la communauté. A l'image statique d'une noblesse héritée mais corrompue, s'oppose la vision dynamique d'une noblesse qui se mesure aux actes. La *condicion*, terme récurrent, est aussi bien le statut social que Dieu accorde à

chacun que l'attitude dans la vie, où l'on se doit d'avancer, non pas tant vers un état supérieur, mais dans le bien, tout en faisant fructifier ses talents.

Medwall prend soin bien sûr d'enrober son propos de multiples précautions soulignant la distance spatiale et temporelle séparant l'intrigue, située dans la Rome impériale, du temps et du contexte de la représentation. Il nous livre finalement une pièce qui ne saurait se réduire à une lecture politique pourtant passionnante, explorant les ressources techniques du sub-plot tout en faisant la part belle à quelques considérations humoristiques sur la place des femmes et leur supposée faiblesse.

Nous remercions Claire pour son résumé

COMPTE RENDU DE LA SÉANCE DU 28 JANVIER 2002

Athena EFSTATHIOU-LAVABRE (université d'Orléans) a proposé une étude d'une pièce de Richard Brome, *The Northern Lasse* (1629).

The Northern Lasse est la première publication de Richard Brome. Le premier quarto, édité en 1632, est accompagné de vers élogieux de John Ford, Thomas Dekker et Ben Jonson.

Jouée en 1629 au théâtre des Blackfriars par la compagnie *The King's Men*, elle est acclamée par le public, alors que *The New Inn* de Ben Jonson connaît un cuisant échec dans le même théâtre. Immédiatement reprise au Globe, son succès ne se dément pas jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle où *The Northern Lasse* sombre dans l'oubli, décriée par la critique à cause de la complexité de son intrigue et de l'invraisemblance de son action,

En effet, l'action de la pièce, où se succèdent mystères, méprises et confusions, comporte une triple structure, procédé déjà utilisé dans les " *city comedies* " de Jonson, Dekker et Middleton – où le labyrinthe londonien renvoie par métaphore au dédale de l'esprit des personnages. L'influence de la *comedy of humours* de Jonson, où l'humeur devient un trait qui régit les actes du personnage, est également manifeste. Les noms des personnages de *The Northern Lasse* reflètent en effet souvent le trait dominant de leurs caractères.

Comédie d'intrigues témoignant d'une esthétique de la multiplicité où abondent les procédés dramatiques tels le théâtre dans le théâtre et le déguisement, *The Northern Lasse* annonce d'emblée la facture des comédies ultérieures de Richard Brome. Par sa thématique, la pièce se rattache à la sensibilité baroque comique du théâtre anglais des années 1630, où la variété prend forme sur la scène à travers de multiples jeux d'espace, tel le recours au balcon et au rideau et les nombreux enchâssements, qui rappellent les improvisations inspirées de la *commedia dell'arte*.

Si cette esthétique de la multiplicité caractérise la dramaturgie de Brome, l'auteur n'en mène pas moins une quête de l'équilibre et du raisonnable. Par le biais de l'art et des métamorphoses, il s'agit de guérir la mélancolie dont souffre le personnage, catharsis comique. Mais ce projet éthique dépasse le cadre des personnages pour déborder sur les sphères du monde privé. Le public lui-même est visé par cette thérapie théâtrale, afin de restaurer un ordre quasi universel. L'écriture comique et le rire qu'elle provoque concourent ici à rétablir le règne de la raison et à redonner du sens à ce qui, à force d'excès, n'en avait plus.

Merci à Athena pour le résumé de son intervention.

COMPTE RENDU DE LA SÉANCE DU 18 MARS 2002

La séance nous a permis d'établir une comparaison entre deux pièces portant sur Thomas More : Gilles Bertheau (université de Versailles-St Quentin en Yvelines) a présenté Sir Thomas More de Anthony Munday (1593) et Christian Leroy (Professeur de chaire supérieure au Lycée Henri IV, membre associé du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques) a proposé une interprétation du Thomas Morus de Pierre Puget de la Serre (1641).

Sir Thomas More, de Anthony Munday

Écrite très probablement en 1593 par Anthony Munday, aidé de Henry Chettle, de Thomas Dekker, de Thomas Heywood et de William Shakespeare, Sir Thomas More, construite en apparence selon le schéma traditionnel de la roue de fortune, avec son ascension, son acmé et sa chute, présente en fait le parcours d'un homme d'État dont rien ne justifie la mort.

Munday, protestant convaincu et actif au service de la reine quand il s'agit de débusquer les catholiques réfractaires, présente du personnage le portrait favorable non pas tant d'un catholique martyr de la foi bien sûr, que d'un homme libre qui, par sa fermeté d'âme, a réussi à tenir tête à un pouvoir absolu. L'absence de toute la famille royale et de toute référence historique précise ôte au sujet sa portée polémique tout en lui donnant une force de conviction singulière: avec Munday, Sir Thomas More devient le héraut d'une liberté de conscience refusée non seulement aux catholiques anglais, mais aussi aux puritains.

Loin de verser dans l'hagiographie pure et simple, que le censeur de l'époque, Edmund Tilney, n'aurait pas laissé passer, l'auteur montre du héros une force intérieure et un stoïcisme chrétien face à un destin entièrement assumé, qui préfère se soumettre au roi dans la mort plutôt que de lui obéir au prix de sa conscience. Sir Thomas More est donc d'une constance exemplaire dans ses choix et dans sa gaieté, ce dont témoignent bien les farces qu'il joue à ses semblables et la métaphore du *theatrum mundi* filée par le dramaturge et par More lui-même dans la pièce. C'est tout le sens de diverses anecdotes rapportées par Munday et notamment du masque de l'acte III, "The Marriage of Wit and Wisdom," mariage parfaitement accompli par le chancelier. De même, le motif de la barbe, étroitement lié à l'esprit dans le masque, symbolise l'union entre apparence et essence dont More ne s'éloigne jamais. Chez lui, elle n'est pas un accessoire ou une lubie - comme chez Luggins, l'acteur, ou chez Falkner, le fauteur de trouble - mais bien le signe extérieur de sa constance et de sa sagesse. C'est pourquoi il refuse que le bourreau la lui tranche avec son cou.

Par le choix du sujet - emblématique du martyr des catholiques anglais - comme par le traitement favorable à Sir Thomas More, Munday nous livre une œuvre surprenante, sauf à le ranger dans la catégorie des puritains qui faisaient entendre leur voix contre les pouvoirs absolus...

Gilles Bertheau

Thomas Morus, de Pierre Puget de la Serre

Écrivain français du XVIIe siècle, Pierre Puget de la Serre (1595-1665), qui fut historiographe de la Reine Mère Marie de Médicis puis de son fils Louis XIII et bibliothécaire de Gaston d'Orléans, frère du roi, s'est surtout illustré par la rédaction de nombreux ouvrages de piété et de morale inspirés par le courant du néo-stoïcisme chrétien : des douces pensées de la mort (1629) à la Paraphrase sur l'Ecclésiaste de Salomon (1655) et à L'esprit de Sénèque (1657). Mais c'est aussi un grand prosateur, auteur de nombreux manuels épistolaires (ou secrétaires) réédités jusqu'au XIXe siècle. Enfin, il occupe une place d'innovateur dans le domaine dramatique puisqu'il publie avec Thomas Morus (1641) la première tragédie chrétienne française du XVIIe siècle, point d'orgue d'une série de tragédies et de tragi-comédies toutes écrites en prose.

Thomas Morus se présente explicitement comme une tragédie catholique, historique et baroque - tributaire qu'elle est d'un double modèle : les tragédies néo-latines jésuites prenant le chancelier d'Henry VIII comme héros et d'autre part un pamphlet anti-anglican sur l'Histoire du premier divorce de Henry VIII.

Mais cette pièce catholique se fait aussi réflexion politique sur l'absolutisme, la tyrannie et le machiavélisme - politique, courtisan mais aussi matrimonial. A partir de cette nouvelle orientation, la pièce prend une dimension "galante" de tragédie des passions mettant en scène un monarque tyrannisé par sa folie amoureuse tandis que Catherine d'Aragon comme Anne Boleyn (Arthénice dans la pièce) sont, elles, deux modèles de grandeur et d'abnégation stoïcienne et chrétienne. Cette pièce sur l'amour retrouve alors les intérêts littéraires de Puget de la Serre qui, outre sa production dévote, s'est aussi illustré par des romans précieux et ses recherches sur les beautés de la prose (oratoire, épistolaire... et poétique).

De tragédie explicitement catholique, Thomas Morus joue ainsi le rôle de laboratoire littéraire pour Puget de la Serre, reprenant certes (sous la forme d'autocitations) des textes déjà écrits par lui, mais réfléchissant aussi sur la liberté de la prose et préparant enfin la dernière partie de sa carrière littéraire consacrée à la publication de maximes (philosophiques - L'esprit de Sénèque- et historico-politiques - Les Maximes politiques de Tacite - 1664) dont on trouve comme les brouillons dans un style dramatique où les sentences dominant comme moteur du dialogue.

Christian LEROY

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 21 OCTOBRE 2002

"Théorisation et pastorale en Angleterre au début du XVIIIe siècle: Alexander Barclay, *The Eclogues*, 'The prologue' ", présenté par Christine Sukic (Université de Bourgogne).

Alexander Barclay, poète anglais d'origine écossaise, appartient à la première moitié du XVIe siècle. Si son œuvre est intéressante, c'est, entre autres, parce qu'il est apparemment le premier à avoir publié des poèmes pastoraux en langue anglaise. C'est pendant qu'il était moine bénédictin à Ely qu'il a écrit ses *Eclogues*. Dans la préface, Barclay s'applique d'abord à replacer la pastorale dans une classification des genres. La pastorale semble se situer dans un genre mineur, sorte d'exercice pratiqué par le poète dans sa jeunesse afin d'aller plus tard vers le genre noble de la tragédie ou de l'épopée. Pourtant, Barclay se place dans une lignée de grands pastoralistes (Théocrite, Virgile, Jean-Baptiste Spagnoli, dit le Mantouan, Pétrarque, Eneas Sylvius Piccolomini - devenu le pape Pie II en 1458 - et Théodule) dont il s'estime être l'aboutissement. Il y a là contradiction entre le rappel de cette appartenance prestigieuse - ce qui est aussi une convention - et en même temps, l'affirmation sous-jacente du caractère mineur du genre. Barclay doit donner des justifications morales pour l'emploi de la pastorale. Enfin, il définit le genre de ses églogues, le " speech pastoral " qu'il décrit à plusieurs reprises comme étant " homely ". Les bergers ne doivent pas transgresser un certain nombre de règles sociales en parlant dans une langue ne leur conviendrait pas car elle serait d'un registre trop élevé. Avec Barclay, il semble que l'on se trouve à un point de passage : d'où la nécessité pour l'auteur de justifier sans cesse son choix et de se placer sous l'autorité de la tradition, alors qu'il innove en publiant une œuvre en langue vernaculaire.

Nous remercions Christine SUKIC pour son résumé.

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 4 NOVEMBRE 2002

"Print and Censorship in Restoration England: the case of Marvell's Rehearsal Transpos'd", présenté par le Professeur Martin Dzelzainis (Royal Holloway, University of London).

Dans son intervention intitulée "Print and Censorship in Restoration England: the case of Marvell's Rehearsal Transpos'd (1672)", M. Dzelzainis s'est attaché à examiner les circonstances historiques et politiques immédiates de la publication du pamphlet de Andrew Marvell. En menant une étude approfondie sur le fonctionnement des mécanismes de la censure lors de la publication du pamphlet il a montré comment le statut et la notion d'auteur restent encore distincts de la notion du texte à la fin du 17e siècle en Angleterre. De fait, dans le cas de "The Rehearsal Transpos'd", l'auteur s'est effacé derrière le censeur ou l'éditeur qui, étant seuls responsables devant la loi, ont eu tout pouvoir d'utiliser le pamphlet au gré des circonstances.

Merci à Laila GHERMANI pour ce résumé.

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 9 DECEMBRE 2002

" La Pastorale et les Masques de cour caroléens "

Séance autour d'un Masque de cour de William Davenant, *Luminalia* (1637), d'une pastorale de Walter Montagu, *The Shepherd's Paradise* (1632), et d'un Masque joué par les Inns of Court en l'honneur de Charles Ier, *The Triumph of Peace* de James Shirley (1633). Séance conduite par Line COTTEGNIES (Université de Saint-Denis) et Athéna EFSTATHIOU-LAVABRE (Université de Saint-Denis)

Dans cette séance sont examinées et confrontées deux formes emblématiques de la culture aristocratique des années 1630 qui font de la cour de Charles Ier, grand amateur d'art et de littérature, une grande cour baroque: le Masque et la pastorale dramatique. Le Masque caroléen diffère de son homologue jacobéen en ce qu'il accorde au spectaculaire une place bien supérieure, en consacrant le rôle de " l'architecte " Inigo Jones - et la disgrâce relative dans laquelle tombe peu à peu Ben Jonson témoigne bien de ce changement d'accent. Charles Ier, danseur émérite et la reine Henriette-Marie participent activement au Masque, lui insufflant une forme spécifique. Ainsi on sait que, contrairement à Jacques Ier qui se cantonnait au rôle de premier spectateur, le Roi Charles Ier et la Reine participent au choix du sujet, des décors, des costumes, etc. Quant à la pastorale dramatique telle qu'elle se pratique sous l'égide de la reine d'origine française (qui la fait jouer par d'autres mais qui joue elle-même la comédie), elle n'a pas réellement d'équivalent avant 1625. Henriette-Marie, sœur de Louis XIII, a 16 ans lorsqu'elle épouse Charles Ier, mais elle a déjà connu l'esthétique de cour française et aura à cœur, peut-être par nostalgie dans un premier temps, d'adapter dans le contexte anglais une certaine préciosité d'origine continentale, qui fait la part belle aux éléments pastoraux. Les Masques annuels joués à la cour le jour de l'Épiphanie et le mardi des Cendres sont des rituels complexes au cours desquels la cour se donne en spectacle à elle-même et célèbre la magnificence de ses monarques. Sous l'impulsion du néo-platonicien Inigo Jones, ils mettent en scène une mythologie royale fondée sur la mise en scène de déchaînements passionnels miraculeusement muselés, voire dissipés, par l'apparition glorieuse du souverain éclairant un monde auparavant enténébré par l'illumination de sa raison et de sa puissance. Œuvres d'art totales fondées sur des moyens dramatiques spectaculaires (machines, décors en perspective, panneaux coulissants, musique et ballets, effets d'éclairage, etc.), ils donnent au didactisme une forme pragmatique: l'architecture et la poésie apparaissent comme les arts civilisateurs par excellence, capables de réguler la nature et de servir le gouvernement. Dans les Masques dédiés au roi, le symbolisme est néo-classique: le modèle architectural est celui de la Rome antique (voir l'iconographie élaborée par Jones pour *Britannia Triumphans*) et le roi y est montré comme un monarque éclairé, un roi philosophe, dont le règne est celui de la raison mise au service d'une entreprise pacificatrice. Dans les Masques dédiés à la reine, le symbolisme s'inspire de la pastorale pour faire d'Henriette-Marie la reine des bergères, celle qui règne sur les cœurs par l'effet civilisateur (voire l'émerveillement) de l'amour qu'elle inspire à ses sujets. *Luminalia*, par la thématique et la symbolique de la transition des ténèbres à la lumière, fait de la reine une figure quasi-divine, à la dimension clairement mariale (à la faveur d'un jeu de mot sur son nom), et l'esthétique du Masque évoque immanquablement celle de la Contre-Réforme. La mythologie caroléenne telle qu'elle s'élabore Masque après Masque est fondée sur une exaltation de la conjugalité exemplaire que manifeste le couple royal, incarnant la perfection d'une synthèse entre passions et raison, entre sens et intellect. L'univers d'une pastorale comme le *Shepherd's Paradise* de Walter Montagu, et qui s'inspire largement des *Bergeries* de Racan, mais aussi de façon moins immédiate, du *Pastor fido*, trouve ainsi un écho dans les Masques de cour, dont l'inspiration est cependant en général plus allégorique et néo-platonicienne que pastorale. Le Masque commandé par Charles Ier aux Inns of Court constitue une exception puisqu'il se fait l'écho d'une certaine opposition politique qui permet de le rattacher à la littérature de conseil autant qu'aux genres épidéictiques.

Nous remercions Line COTTEGNIES et Athéna EFSTATHIOU-LAVABRE pour leur résumé.

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 27 JANVIER 2003

Lecture de *The Sad Shepherd* de Ben Jonson par Gisèle Venet (Université de la Sorbonne-Nouvelle)

La pastorale dramatique de Ben Jonson (1572-1637), *The Sad Shepherd* (public. posthume en 1641), est restée inachevée ? fatalité des pastorales mélancoliques (L. Plazenet ; T. Gheeraert). On ne peut ni en dater la composition (malgré le ton testamentaire de Jonson dans le Prologue) ni non plus en définir le " genre " ? autre fatalité qui s'attache à la " pastorale " (L. Giavarini). L'absence des actes IV et V interdit également l'analyse générique et " génétique " (G. Forestier) : il manque le dénouement censé " générer " en amont l'intrigue et les choix de stratégie dramatique. Toutefois l'instabilité du " genre " à l'époque baroque, et les querelles de définitions, ne s'attachent pas seulement aux œuvres inachevées, comme le prouve la désopilante tentation d'exhaustivité prêtée dans *Hamlet* (1601) au cuistre Polonius : " The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene indivisible or poem unlimited. Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light " [II, ii]. À plusieurs titres, donc, *The Sad Shepherd* s'inscrit dans une réflexion sur le genre dramatique et sur le genre de la " Pastorale ", dans leurs manifestations multiples, qui inspire les travaux actuels du séminaire. Par ailleurs, et marque d'une flexion esthétique, l'illusion théâtrale change de statut : il n'y a plus défi lancé à une mimesis référentielle par référence exclusive aux jeux du théâtre avec lui-même ? mimesis baroque comme dans Shakespeare (*le Songe*, *la Tempête*), ou dans un Jonson plus précoce (*Volpone*, *L'Alchimiste*) ; Jonson instaure au contraire un " réalisme de l'illusion ", si l'on peut dire, illusion " illusionniste " ou mimesis annexée par une mimétique, illusion " classique " : une sorcière " réelle " selon la fable fonde l'action sur le " réalisme " causal de ses " enchantements " (doubles maléfiques, disparitions, etc.) pour séparer les amants. La cause d'erreur demeure extérieure aux personnages, sans pouvoir " tourner au tragique " ni incliner davantage à la pure comédie. Le contenu et la thématique de l'œuvre ne sont pas non plus indifférents à sa " genèse inachevée " et à l'hybridité des styles et des représentations. La schize qui préside à l'invention pastorale, dès le seuil de l'œuvre, marque une volonté de réappropriation nationale du Pastoral en proposant une équivalence de sens par le sous-titre ? " or, a Tale of Robin Hood " ?, le hors-la-loi incarnant dans l'héritage européen la tentation libertaire au service d'un mythe hiérarchique de la justice royale. De plus, un Prologue vient préciser les enjeux nationaux, voire nationalistes, des choix de Jonson. Si le sous-titre pointe vers l'héritage médiéval des sources françaises (*Jeu de Marion*), au symbolisme égalitariste garant d'une rébellion populaire domestiquée (*Marion* préfère obstinément son " Robin " rustique à l'aristocrate qui la courtise), le mythe a été dûment anglicisé : le Prologue (Jonson parle en son nom, tout en faisant don de sa plume à son public) revendique la " naturalisation " de la pastorale classique, " Sherwood " supplantant les bosquets de Sicile ou de Grèce ; le " berger triste ", s'il subit l'attraction du suicide, voudra se noyer dans une rivière anglaise, la Trent. Mais, premier effet de la schize inhérente à l'imaginaire pastoral du *Sad Shepherd* de Jonson, le Prologue (lui-même clivé) revendique d'entrée de jeu l'allégresse des festivités ancestrales ? " mirth " ?, autrement dit " merry old England " et ses personnages populaires (manifeste anti-puritan) ; pourtant " Robin Goodfellow " n'y incarne plus, comme chez Shakespeare, ces vieilles traditions " bénéfiques ", mais, devenu " Puck-Hairy ", le faune anglicisé est mis au service du seul désordre maléfique, la sorcière Maudlin. Autrement dit, Jonson fait sien parce qu'anglaise l'esthétique du mélange des genres stigmatisé par l'aristotélicien Sidney (*Defense of Poetry*) : la pastourelle rustique (" rural routs ") mêle le rire (" laughter ") à l'expression du sentiment raffiné jusqu'à la parodie (" with Ah ! and O ! "), mais sans la transmuier en ce Maniérisme subtil et jubilatoire caractéristique du *Songe* de Shakespeare. Autre effet de la schize qui préside à l'invention pastorale, genre au service d'une société et d'un imaginaire aristocratiques portés aux abstractions galantes et au panégyrique de la puissance en place, voire de l'absolutisme, tout en prônant un retour à la terre édénique, Robin Hood dans *Belvoir* manifeste l'idéalisation de l'âge d'or égalitaire, mais sous les traits paradoxaux du hors-la-loi aristocrate dans son vaste domaine, en butte à des maléfices " subversifs " et

aux détournements de ses biens (le produit de sa chasse) par une populace inélégante incarnée par la sorcière Maudlin, sa fille ou son fils auxquels elle sait donner les apparences trompeuses de tel ou tel personnage " légitime " mais sans réussir un trompe l'œil véritable : l'inadéquation sociale du simulacre à son modèle se révèle dans chaque action. Œuvre inachevée, *The Sad Shepherd* pourrait bien être emblématique de l'inachèvement d'un mode imaginaire qui porte en soi ses propres contradictions, et auquel peut-être seule la contradiction, le métissage imaginaire et culturel, permet d'exister dans l'inadéquation la plus adéquate du genre et de la forme : malgré l'incidence chez Jonson d'un classicisme de l'écriture, la Pastorale ne saurait appartenir qu'à l'imaginaire baroque ?

Nous remercions Gisèle VENET pour son résumé.

"Culture de cour et idéologie : de l'usage de la pastorale dans le Masque Pans Anniversarie de Ben Jonson (1621)", par Guillaume Forain.

Pans Anniversarie inaugure un renouveau de la pastorale dans la culture de cour anglaise du premier dix-septième siècle. Si un auteur tel que Jonson avait entrepris dès 1603 d'adapter ce registre au " style royal " de Jacques Ier, et si ce dernier s'était érigé en défenseur des traditions festives populaires, auxquelles était alors associée la pastorale, son utilisation par ceux qui contestaient le pouvoir en place, ainsi que l'optimisme relatif du début du règne, expliquent qu'elle ait longtemps été absente de la culture de cour jacobéenne. Mais en 1621, le contexte a changé : la neutralité du roi dans la Guerre de Trente Ans dresse contre lui la majorité des Anglais, qui, jusqu'au sein de la cour, le pressent d'intervenir militairement sur le continent pour défendre la cause protestante, mise à mal par l'Espagne et le Saint Empire. Vraisemblablement représenté en janvier et février 1621 devant les ambassadeurs de France et d'Espagne, le Masque de Jonson se fait l'écho de la position de Jacques Ier : l'Angleterre ne s'engagera pas dans le conflit, et le peuple ne doit pas s'ingérer dans la politique étrangère, dont la conduite appartient au domaine de la prérogative royale. Le Masque est tout entier fondé sur le contraste entre les Arcadiens et les Béotiens, contraste entre deux registres et deux systèmes de valeurs (pacifisme pastoral et bellicisme burlesque), mais également entre deux cultures, l'une complexe et raffinée, l'autre fruste et vulgaire. Tout prête à voir dans les Arcadiens une représentation à peine voilée de la cour et dans Pan, représenté comme le tout-puissant garant de la paix, Jacques Ier lui-même ; les " stupides " Béotiens, quant à eux, ont toutes les caractéristiques du petit peuple anglais, qui réclame la guerre à grands cris. Le Masque marque, en cela, un tournant dans la culture de cour jacobéenne, parce qu'en prétendant la séparer de la culture populaire et en présentant la cour comme un milieu idéologiquement soumis au souverain, Jonson confirme et renforce la polarisation politique entre le parti de Jacques Ier et le reste du pays. En faisant de la pastorale un outil au service du roi, Pan esquisse déjà la récupération totale de ce registre par l'idéologie monarchique autoritaire et par la culture de cour exclusive du règne de Charles Ier, en même temps que Jonson semble vouloir faire prendre conscience à son public qu'il est peut-être, malgré tout, périlleux de s'enfermer dans un univers pastoral imaginaire, où un souverain irrésistible règne sur une cour unie, et où les troubles extérieurs sont réduits à rien.

Nous remercions Guillaume FORAIN pour son résumé.

COMPTE RENDU DE LA SEANCE DU 12 MAI 2003

"Robert Herrick and the Pleasures of a Minimal Text", par le Prof. John Creaser (Royal Holloway, University of London)

John Creaser a choisi pour objet de son intervention un très court poème de Robert Herrick intitulé " Upon Julia's Voice " et extrait du recueil *Hesperides* (1648). Cherchant à se détacher des pratiques actuelles de la critique il a centré son propos et son analyse de la poésie de Herrick sur les notions de plaisir du texte et de jeu. Une lecture fine et détaillée des vers de Herrick mis en écho avec le reste du recueil lui a permis de montrer que ces vers apparemment anodins étaient en fait porteurs de notions et d'effets de plaisir linguistiques et littéraires complexes et subtils.

Merci à Laïla GHERMANI pour ce résumé.

COMPTE RENDU DE LA SÉANCE DU LUNDI 17 NOVEMBRE 2003

Paul COHEN (Paris VIII): " La Tour de Babel, le sac Troie, et la recherche des origines des langues: Philologie, histoire et élévation des vernaculaires en France et en Angleterre aux 16e-17e siècles"

Les hommes de lettres anglais et français aux 16e et 17e siècles se sont consacrés à la recherche des origines de leurs langues vernaculaires respectives. Bien que l'analyse philologique située au coeur du projet humaniste ait joué un rôle fondamental dans cette recherche, la théologie et le récit biblique, l'influence de la culture et des langues de l'Antiquité, et le souci de munir les monarchies dynastiques contemporaines d'un passé mythique prestigieux y ont pesé de tout leur poids. Les nombreux ouvrages consacrés à cet exercice de philologie historique des deux côtés de la Manche constituent de savants mélanges de philologie humaniste, érudition antique, histoire sacrée, et mythologie médiévale. Leurs conclusions diverses reflètent ce croisement parfois vertigineux d'approches méthodologiques : le grand helléniste français Henri Estienne démontre à la base de savants rapprochements étymologiques que le français est issu non du latin, mais du grec – et d'autres érudits français comme Jacques Périon expliquent que les Troyens fuyant l'Asie mineure à la fin de la Guerre de Troie ont amené le grec en France ; l'érudite anglais Richard Verstegan soutient la filiation de l'anglais avec les langues germaniques, avant de prétendre que l'allemand primitif est né à Babel ; l'humaniste-diplomate français Guillaume Postel associe le français plutôt à l'hébreu ; le flamand Joannes Goropius Becanus affirme que l'allemand n'était rien moins que la langue originale, celle que parlaient Adam et Ève dans le jardin d'Éden; et certains comme Samuel Daniel minimisent l'apport linguistique des Normands dans les Îles Britanniques.

Il s'agit dans cette communication de réfléchir sur la signification de cette recherche des origines des langues fondées sur des mythes d'origines bibliques et antiques. La lecture de ces textes nécessitent de situer l'étude de la langue et du passé aux 16e et 17e siècles dans leur contexte politique, religieux et culturel. L'histoire offrait aux savants une riche palette de récits possibles – fictifs ou réels – pour déclamer la gloire du français ou de l'anglais. Bien plus qu'un simple reflet des goûts éclectiques des milieux savants européens à l'époque moderne, les hommes de lettres anglais et français mettaient ces démarches historico-linguistiques au service de fins politiques, confessionnelles et polémiques précises. Pour des érudits huguenots, nier au latin la paternité du français était un moyen de distancier la France d'un Rome papiste et corrompu ; pour leurs confrères anglais, contester l'héritage linguistique des Normands en Angleterre était une façon d'affirmer l'évolution digne et indépendante de l'anglais par rapport au français, idiome de tyrannie et de la menace catholique ; pour tous, associer leurs langues vernaculaires aux prestigieux idiomes de l'Antiquité servaient à proclamer leur grandeur linguistique. Le choix d'objet de recherche – le Moyen-Âge ou l'Antiquité, la Gaule, Rome, ou Grèce, les Hébreux, les Troyens ou les Saxons – reflétait alors des positions idéologiques spécifiques. Le but de ces recherches savantes était de découvrir ou construire pour sa langue un pedigree noble.

COMPTE RENDU DE LA JOURNÉE D'ÉTUDE DU 31 JANVIER 2004 « L'AMINTA DU TASSE »

Journée organisée et présidée par Christine Sukic

L'Aminta du Tasse. Italie, France, Angleterre (XVIe-XVIIIe siècles). Journée d'études coordonnée par Christine Sukic.

Laurence GIAVARINI (Dijon) : « Une lecture italienne de l'Aminta : pastorale et histoire culturelle ».

Laurence Giavarini présente l'ouvrage d'Elisabetta Graziosi, *Aminta 1573-1580 : amore e matrimonio in casa d'Este* (Lucca, Pacini e Fazzi, 2001). L'auteur propose une lecture nouvelle de l'Aminta, en tant qu'événement littéraire dont la représentation, en 1573, se place dans le contexte particulier qui est celui de la famille d'Este. Au XVIe siècle, la famille se décline en plusieurs lignées, légitimes ou illégitimes. Le problème des enfants illégitimes et de leur reconnaissance ou non est à l'origine d'une réévaluation de la question du mariage. La création de l'Aminta en 1573 s'inscrit dans cette problématique, qui tourne autour des questions de légitimité, d'amour libre et d'éros naturel. Elisabetta Graziosi examine également les liens qui unissent Le Tasse à tous les membres de la famille. Elle interprète aussi le choix de l'âge d'or pastoral comme un programme politique proposé aux spectateurs. Enfin, Silvia et Aminta, les héros de la pièce, sont peut-être censés représenter Marfisa et Alfonsino, tous deux enfants illégitimes, qui se marieront ensuite. Le mariage est un moyen pour la famille d'Este de resserrer les liens du sang.

Françoise LAVOCAT (Paris VII) : Les métamorphoses du monstre. Le satyre dans l'Aminta et ses traductions françaises jusqu'au milieu du dix-septième siècle.

L'originalité du Satyre de l'Aminta, par rapport aux chèvre-pieds qui l'ont précédé sur la scène italienne, ne fait aucun doute. La généalogie de sa parole (dans le monologue de l'acte II, scène 1) et de la scène farcesque de l'agression de la nymphe (racontée par Tirsi à l'acte III scène 1) est d'abord explicitée. La fonction ambivalente de l'apport de Théocrite est interrogée: l'imitation de la quatrième églogue de Idylles de Théocrite transfère en effet au satyre la parole du cyclope, c'est à dire d'un monstre. Mais le topos de l'amour et des abeilles, qui constitue l'incipit du monologue du satyre, place aussi sa plainte amoureuse sous le signe de l'universel (ce que confirme l'exploitation de ce motif dans les illustrations des éditions aldines de la pièce).

Dans un deuxième temps, la place réservée au satyre et la métamorphose de sa parole sont examinées dans quelques traductions ou imitations françaises de l'Aminta à la fin du seizième et au dix-septième siècles. On constate que la parole satyresque peut -être intégralement déléguée au berger (ce qui est le cas dans la Trage-Comédie pastorale de Bassencourt, en 1594), ou a un autre monstre (un centaure dans la Lidie de Du mas, en 1609), ce qui constitue deux interprétations opposées de son statut. Cette hésitation est interprétée comme l'indice d'une interrogation intense sur la statut de l'hybride. Par ailleurs, on s'interroge sur les enjeux du parti pris de Rayssiguier, en 1631, et de Toussaint Quinet, en 1638, de représenter le viol manqué de Silvia qui n'était que raconté dans la pièce du Tasse. L'étude des illustrations de ces deux traductions, dues à Daniel Rabel, confirme l'hypothèse principale, qui est que le rôle du satyre bascule dans la farce univoque (ce qui dissipe le troublant jeu de miroirs entre satyres et bergers). Conjointement, le choix du spectaculaire édulcore l'érotisme de la scène et en simplifie considérablement les ambiguïtés.

Jean-Louis HAQUETTE (Reims) : « La réception de l'Aminta en France au siècle des Lumières ».

Christine SUKIC (Dijon) : « L'Aminta du Tasse en Angleterre : de Giacompo Castelvetro à Henry Reynolds (1591-1628) ».

On ne peut séparer la réception de l'Aminta du Tasse en Angleterre de celle du Pastor fido, puisque ces deux pièces ont été publiées dans une édition conjointe, en 1591, sous l'impulsion de Giacompo Castelvetro, protestant italien, et imprimées par John Wolfe, un des grands imprimeurs de textes italiens à Londres. Mais la réputation du Tasse précède la réception de sa pastorale dramatique, et on trouve de nombreuses références à cet auteur dans des textes où se fait jour un désir de voir la littérature anglaise trouver une place aussi grande que celle de la littérature italienne. La littérature anglaise, à l'époque, se place dans une période d'indécision, au seuil de son âge d'or. Aussi, la même année, 1591, Abraham Fraunce publie Amyntas, qui est en fait une adaptation de la pièce en hexamètres anglais, ce qui montre la volonté, chez Fraunce, de transformer la pastorale italienne en œuvre typiquement anglaise, sous le haut patronage de la Comtesse de Pembroke. En revanche, l'Aminta de Henry Reynolds, publié en 1628, est une véritable traduction, signe que l'appropriation du texte est désormais accomplie.

Sermin MESKILL (Paris XIII) : « Aminta. Thou art translated ! ».

La publication de l'Amyntas d'Abraham Fraunce montre que le parcours du texte est d'abord géographique, dans le droit fil de ce que George Chapman appelle « transmigration » dans sa préface à l'Iliade. Il y a également, dans cette préface, plusieurs allusions à un accouchement du texte, la traduction représentant une véritable naissance, issue de la copulation de deux textes. C'est bien ce qui transparaît de l'Amyntas de Fraunce, où l'auteur pratique une anglicisation du texte italien par l'utilisation du vocabulaire anglo-saxon et de la poésie allitérative. Fraunce n'hésite pas à modifier le texte de départ en y pratiquant plusieurs ajouts, dont des références à la Comtesse de Pembroke. Un passage demeure mystérieux, dans lequel Fraunce décrit comment la Comtesse (la nymphe « Pembrokiana ») tue une « ourse étrangère », qui, avant de mourir, donne naissance à des oursons, en demandant à la nymphe de lui accorder « passage » et « passeport ». On pourrait voir dans cet ajout une allégorisation du processus de traduction.

Le texte de ces interventions sera publié sous forme d'articles dans le numéro 6 de la revue Les Études Épistémè (Automne 2004). Ce numéro double comprendra d'une part certains travaux de la journée sur l'Aminta du Tasse, et d'autre part les actes de la journée sur la traduction des sonnets de Shakespeare qui s'est tenue à Saint-Denis le 27 mars 2004.

COMPTE RENDU DE LA SÉANCE DU LUNDI 8 MARS 2004

Dr. Paul DAVIS (University College, Londres) : "Abraham Cowley: Science and Secrecy".

One way of crystallizing the ethos of the new science is as a campaign against secrecy. Taking their cue from Bacon's attacks on medieval 'secretists' like Cornelius Agrippa and Giambattista della Porta, the new scientists committed themselves to transparency in their experimental procedures and their linguistic habits. Although this self-image proved difficult to live up to in practice, and was eventually implemented only in part in the institutional character of the Royal Society, its ideological value throughout the Interregnum and the Restoration, a period of paranoia and conspiracy theory, was considerable. This paper examines the impact of the ideological pressure towards openness generated within the scientific community upon the work of Abraham Cowley who has been called 'the foremost poet of the new science', but who was profoundly secretive by poetic formation, out of political necessity, and also, it would seem, by personal disposition. Both Cowley's explicitly scientific writings – his panegyric odes 'To Dr Scarborough', 'Upon Dr Harvey' and 'To the Royal Society', together with his prose Proposition for the Advancement of Experimental Philosophy – and his final work whose scientific dimension usually goes unnoticed, the *Several Discourses, by Way of Essays, in Verse and Prose*, reveal a conflict between his poetic and personal investment in secrecy and his recognition of the scientific and political cachet which attached to openness. This conflict, creative in itself and as such worthy of study, should remind us of a fact sometimes forgotten in accounts of the relation between scientific and poetic culture in seventeenth-century England; namely, that the traffic between the two was not one-way.

COMPTE RENDU DE LA SÉANCE DU 17 MAI 2004

Anne DUNAN-PAGE: "Mélancolie, enthousiasme et folie : pathologie et inspiration dans la littérature dissidente".

Cet article propose une lecture des écrits dissidents dans le contexte des développements médicaux de la Restauration. Après un survol de la révolution médicale du milieu du XVII^e siècle, nous examinons la variété et l'impact des discours philosophiques, religieux et médicaux sur l'enthousiasme et la mélancolie. Nous montrons ensuite comment la médicalisation croissante des phénomènes d'inspiration divine a influencé les ouvrages religieux et littéraires de certains pasteurs dissidents, comme Richard Baxter et John Bunyan. Nous analysons en particulier comment l'écriture du tourment, une variation de la littérature pastorale, est le lieu de nombreuses contradictions alors que les auteurs tentent de réagir aux critiques qui présentent leurs productions comme autant de symptômes d'une pathologie.

COMPTE RENDU DE LA SÉANCE DU 7 JUIN 2004

Pierre KAPITANIAK, "Convergences et divergences: cheminements du discours démonologique entre traités savants et théâtre populaire".

La science démonologique comme branche de la théologie s'impose véritablement au XVI^e siècle. Les auteurs des traités théologiques ou des manuels de sorcellerie proposent une nouvelle esthétique des ténèbres dont l'élément clef est le sabbat. Ils participent activement à la construction idéologique d'une véritable anti-église régie par Satan, qui reflète, comme dans un miroir, les rites catholiques avec les sorcières (bien plus que les sorciers) pour officiants. La présente communication s'inspire du travail de Stuart Clark qui offre une lecture alternative de ces changements en relativisant le rôle actif joué par les démonologues dans les chasses aux sorcières. Ainsi, il faut associer la démonologie avec l'avancement dans la philosophie naturelle, plutôt qu'avec sa stagnation ou déclin. Clark rejette la construction moderne d'une corrélation directe entre la montée de la science et le déclin de la magie, et postule que la démonologie fournissait un support privilégié aux interrogations épistémologiques de la science en mutation. Plutôt que trop crédules, ces auteurs apparaissent engagés dans une tâche de « démythification scientifique », cherchant à déterminer les limites de Satan et de ses démons, selon un système de catégories construit autour de deux oppositions : réel/illusoire et diabolique/non-diabolique. Ce n'est donc pas dans un scepticisme scientifique grandissant qu'il faut voir la cause principale du déclin de la démonologie au début du XVIII^e siècle, mais plutôt dans le passage de la théologie naturelle théiste à la théologie rationnelle déiste vers les années 1740.