

RS DU DIX-SEPTIEME

an Interdisciplinary Journal

VOLUME

ANNALES DU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

An Interdisciplinary Journal

Volume IX, No. 1
2004

General Editor: John F. Boitard
Department of Languages

TABLE OF CONTENTS

Priscilla Ferguson. “ <i>Les Quinze Livres d’Athénée: French Culinary Culture in the Making</i> ”.....	1
Susan Read Baker. “Natutical Fare in Robert Challe’s <i>Journal d’un voyage fait aux Indes orientales</i> (1690-1691).....	21
Jean Emelina. « Le regard d’un savant sur les curiosités de la nature : plantes, jardins et eaux chez Peiresc. ».....	33
William Roberts. “Perelle’s <i>Veües des plus beaux endroits de Versailles: How the Engravings contribute</i> ”.....	49
Elizabeth Woodrough. « Molière et la mise en scène des jardins de Versailles ».....	61
Dana Marie Chase. “Deflowering the Garden: <i>Le droit du seigneur</i> and La Fontaine”.....	75
Perry Gethner. “Ransom and Piracy in Classical French Comedy”.....	83
David Eick. “Redefining the Culture Wars: Furetière and the Académie française”.....	91
Marcelle Maistre Welch. « Poullain de la Barre et les Modernes ».....	105
Adrienne Zuerner. “Narrating the Life of a Scandalous Woman: Madame de Saint-Balmon”.....	119
Deborah Steinberger. “Profiting from Scandal: the Case of <i>La Devineresse</i> ”.....	135
Ralph Albanese. « Les <i>Fables</i> de La Fontaine et la pédagogie républicaine de la ‘francité’ ».....	143

BOOK REVIEWS

Edited by John Boitano

- Paige, Nicholas D. *Being Interior: Autobiography and the Contradictions of Modernity in Seventeenth-Century France*. University of Pennsylvania Press, 2001. 297 pp.
(Charles M. Natoli).....159
- Norman, Buford. *Touched by the Graces: The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism*. Birmingham, AL: Summa Publications, 2001. Pp. ix + 402. Paper.
(Perry Gethner).....165
- Corum, Robert T., Jr. *Reading Boileau: An Integrative Study of the Early Satires*. West Lafayette: Purdue UP, 1998, 170 pp.
ISBN: 1-55753-110-2.
(Roland Racevskis).....168
- Letts, Janet. *Legendary Lives in La Princesse de Clèves*. Charlottesville, VA: Rookwood Press, 1998. Pp. xiv + 286. Hardcover.
(Suzanne Toczyski).....170
- Vuillermoz, Marc. (Sous la direction de)
Dictionnaire analytique des oeuvres théâtrales françaises du XVIIe siècle. Collection *Dictionnaires et références* 3. Paris: Champion, 1998. 864 pp. 750 F.
(Claire Carlin).....173
- Lyons, John D. *The Tragedy of Origins: Pierre Corneille and Historical Perspective*. (Stanford, CA: Stanford University Press, 1996. Pp. xv + 236. Cloth. \$37.50.
(Suzanne Toczyski).....175
- Ludwin, Dawn M. *Blaise Pascal's Quest for the Ineffable*. New York: Peter Lang, 2001.
(Charles M. Natoli).....178

Les Quinze Livres d'Athénée:
French Culinary Culture in the Making

by
Priscilla Ferguson

« DANS LES *LIVRES D'ATHENEE*, IL PAROIST
QUE LES HOMMES DE SON TEMPS, N'ESTOIENT
GUERES DIFFERENTS DE CEUX DU NOSTRE »

MICHEL DE MAROLLES,
« DISCOURS », *LES QUINZE LIVRES
DES DEIPNOSOPHISTES D'ATHENEE*.

As someone who inhabits 19th-century France, I venture forth in the land of 17th-century studies as a tourist, appreciative of the welcome in foreign lands and marveling at things that you natives have known forever. Like many tourists, I have organized my trip around food as a means of cultural participation as well as nutritional survival. We culinary tourists undoubtedly eat to live, but mostly, we eat to understand.

The past is not only a foreign country, it is a very different kind of country (Lowenthal 1985). Most obviously, its dependence on vestiges severely constrains our access to this country. We can never see Molière perform, so we must make do with reading his plays and recreating them on our stages. Performance raises a vast number of vexatious questions concerning authenticity, originality, and cultural transmission. What is the status of the texts we read and on which we base our understandings? How legitimate is it to assert that these plays of ours are also plays of Molière? Cuisine too is a performative art, absolutely as ephemeral as drama or music and just as dependent upon re-production and re-creation. We cannot partake of *la grande cuisine* at the royal banquet table or in lesser venues so we read about those *fêtes* and *festins* (see Wheaton 1983, chs 6-7), including the most famous one of all, the *banquet manqué* at the Prince de Condé's where, in Mme de Sévigné's much cited account, his *maître d'hôtel* Vatel did himself in precisely because of the *manque*.

That French cuisine is something of a master narrative within French culture has as much to do with what we read as with what we eat. The ephemeral nature of food makes cuisine absolutely dependent upon representation. From cookbooks to scientific treatises to literary and philosophical disquisitions, texts make cuisine possible. By taking food out of the kitchen and beyond the banquet table, culinary texts transform an ephemeral alimentary product into a perduring cultural phenomenon (Ferguson 1998). In France, one of the strongest kicks into the realm of culture comes from the many texts that invariably associate the joys of alimentary consumption with what Montaigne called, derisively, *la science de gueule* (“De la vanité des paroles,” I, 51)(1969, 362). Reading is very much a “*joie de gueule*,” one where intellectuality tempers, extends, and modifies the sensuality of primary consumption. We eat with our minds as well as our mouths, and culture kicks in when mind matters as much as matter.

I.

Three exemplary culinary texts suggest the range of the work of textualization in 17th-century France: first, the best known in culinary circles, La Varenne’s *Le Cuisinier françois* of 1651. With its 40-plus editions in 50 years (including translations *Le Cuisinier françois* was the most celebrated culinary text of the 17th century, a text that was all the more important because it inaugurated a period of striking productivity for French culinary texts (Flandrin, Hyman and Hyman 1983, 62-65; Hyman and Hyman 1997); second, a work I found quite serendipitously, *Le Pont-l’Evesque*, a wonderfully excessive “agro-gastro” poetic paean written by one Hélié Le Cordier in 1652 (see excerpts in the appendix); and, third, my primary example, the undeservedly neglected *Les Quinze Livres des Deipnosophistes* by Athenaeus (CE 170-230) translated by the abbé Michel de Marolles.¹

Written in the beginning of third century by a Greek living in Rome, this bizarre culinary compendium received its first French translation in 1680 thanks to the abbé Michel de Marolles. The banquet-narrative of what his first French translator appropriately calls an “*ouvrage délicieux*” fills over 1000 pages of mostly very

small type with culinary facts and fabulations, anecdotes and narratives. The discussions of how the Homeric heroes dined, lists of foods, dishes, ingredients, and tidbits of poetic, philosophical, and medical works relating to food and feeding cast *The Deipnosophists* as a compendium of the mores of an ancient culture (see Wilkins, Harvey, and Dobson 1995; Dalby 1996), customs for which, in many cases, this is the sole source.² Pierre Bayle, for one, was quick to express his gratitude: “Pour nous, qui ne pouvons plus consulter qu’une très-petite partie des Auteurs allégués par Athénée, et qui ne trouvons que dans son livre cent particularités curieuses dont il parle, nous regardons sa compilation comme un trésor très-précieux” (cited, Athenaeus 1789, epigraph; Cf. Athenaeus 1680, 1). Perhaps because most of the works that Athenaeus cites or refers to have been lost, this extended (not to say distended) text also stands as a literary and linguistic treasure trove (Cf. Gulick 1969, Jeanneret 1991).

Like any translation, however, and all the more so for such a colossal enterprise as this one, the first French edition of Athenaeus also attests to the period in which the work was translated. So that *Les Quinze Livres d’Athénée* points today’s readers as much to the culinary sensibility of 17th-century French culture as it does to the culinary mores of ancient Greece. The culinary culture that we associate with modern France has its roots here, in the writings about food that played a signal role in both at and beyond the court.

First, the translator, Michel de Marolles (1600-1681).³ Marolles is an intriguing figure, a minor player who turns up in a number of key places. An exceptional interest in the fine arts led to what seems to be his best known, or at least most reprinted work, *Le Livre des peintres et graveurs*, and to an extensive collection of prints and engravings. Purchased by Colbert, these constituted the foundation for the Estampes et gravures at the Bibliothèque Nationale today.⁴ But it is as a positively indefatigable translator that Marolles weighed in with his contemporaries: the abbé took on authors both sacred (Genesis, Daniel, the Psalms, Nahum, the Song of Songs, the New Testament, a verse translation of Revelation, the Epistles of Paul) and profane (Ovid, Petronius, Juvenal, Lucretius,

Martial, Lucan, Horace, Catullus, Persius, Statius, Seneca, Terence, Tibullus, and Vergil in addition to Athenaeus). He also wrote a discourse on the “advantages” of the French language, a work on Paris, a life of Hadrien, a treatise on epic poetry, a much reprinted breviary, and a history of mythology, another of the kings of France and of his own family, and two volumes of memoirs (1656-57). (*Les Quinze Livres* provides a partial catalogue of his works in prose and in verse, published and unpublished, as well as an engraving of himself!). Marolles’ language was latin, and, as his subtitle tells us, he worked from the latin translations of Noël le Comte (1556) and Jacques d’Alechamp (1612)(Vicaire 1890, Jeanneret 1991, 166). But he also translated Aeschylus and certainly implied in *Les Quinze Livres* that he also worked from Greek.

Marolles translated at a speed that is nothing short of vertiginous: in the *Discours* preceding his translation, he detailed the day-by-day progress from the 6th of August 1674 to the 11th of March 1675 (Marolles 1680, xliii). He can hardly have reread much, if at all, and while proud of his speed, he was well aware that it opened him to censure (Marolles 1680, xi-xii): “...tout cela ne paroitra jamais assez juste à ceux qui veulent pointiller sur tout” (xxxvi). Marolles chaffed at the universal acclaim for Vaugelas’ translation of Quintus Curtius’ *Vie d’Alexandre*. Any comparison would be fallacious for not only did Vaugelas spend thirty years translating “un petit Ouvrage,” a work made even shorter by virtue of two missing books, but he worked from two existing translations. To be sure, Monsieur de Vaugelas was an “honneste homme; il estoit modeste & judicieux, & faisoit bien ce qu’il faisoit; Mais cela n’a rien de commun avec ce que les autres ont composé” (xliii), meaning, obviously Marolles’ own, expeditious translations of a great number of long and difficult works of which *Les Quinze Livres d’Athénée* were the culmination.

Marolles was right to worry about the critics, who certainly did not mince words. It was, Chapelain asserted in reference to Marolles’ translation of Statius (1658), “un des maux dont notre langue est affligée ... que l’auteur a fait voeu de traduire tous les auteurs

anciens. . . toute la grâce qu'ils peuvent attendre, c'est celle du Cyclope d'Ulysse, d'être dévorer les derniers" (cited Bosseboeuf 1911, 182). Given the highly specialized vocabulary for the *Deipnosophists*, the foods, the fish and vegetables, the culinary preparations, seasonings and so forth, it is not surprising that later commentators on Athenaeus were even more severe. Lefebvre de Villebrune, who made another translation in 1789, dismissed the previous translator of the work that he entitled *Le Banquet des savans* as a "littérateur" who knew no Greek and was ignorant of just about everything Athenaeus wrote about: "Il ne pouvoit que s'égarer à chaque pas" (Athenaeus 1789, "Avertissement). (Villebrune pointed out that he was the first translator with access to proper texts). A 19th-century translator gave "l'infatigable abbé de Marolles" the final seal of disapproval: "Son mérite, comme traducteur, est connu, et il suffit de le nommer pour dire que l'ouvrage n'est pas bon" (Athenaeus 1828, iii).⁵

II.

Les Quinze Livres is symposium, but it is a symposium gone bulimic. The founding fiction is the meal to which a Roman citizen has invited a number of his fellows. The 15 books now extant refer to some 1500 works, most, of which are now lost, and quote from 800-odd authors (1991, 68). The banquet—3 meals actually—prompts and sustains the narrative mimesis—the *logodeipnon*, the meal of words, to use the neologism of the first compiler of the work.⁶ However, neither the meal nor the narrative is an ordered cultural production in the measured mold that French classicism and, subsequently, classical French cuisine have taught us to expect and appreciate. We are dealing with an orgy, not culinary but linguistic so that it is appropriate that Marolles translated Petronius's *Le Festin de Trimalcion* in 1677, just before the *Deipnosophists*. This gastronomy is a logophagy, a grammar as well as a literary text, and, as such, a vital contribution to Greek lexicography (Jeanneret 1991, 160-71).

What is so striking about this work, and where I make a connection to the larger place of cuisine in French culture, is that it clearly addresses a *mondain* audience. Marolles proudly proclaims

it the first translation into a living European language. (Not until 1854 is there a translation into English). *The Deipnosophists* was well known to classicists: a romanized Greek text was published in Venice in 1514; Marolles worked from the first Latin translation by Natali Conti (Noël le Comte) (1556) and the second Latin translation of Jacques d'Alechamp and Isaac Causaubon, first published in Lyon in 1612 and reissued in 1657 and 1664. Marolles made several overtures to the *mondains*, of which the most obvious is the importance he attached to verse. If Homer had written in French, Marolles assured his readers, he would have written nothing but rhymed prose (Marolles 1680, xvi). Accordingly, many of the narratives mixed verse with prose, particularly in those sections supposedly recounted by one or another of the guests at the banquet. The introductions, summaries and much of the commentary reverted to prose.

The expansive dedication offers another sign of the Marolles acute sense of placement in 17th-century elite French culture: “à Monseigneur le Duc de Montauzier Pair de France, Chevalier des Ordres du Roy, Gouverneur & Lieutenant General pour Sa Majesté en Normandie, Saintonge, & Angoumois, Gouverneur de Monseigneur le Daufin.” All the duke’s titles are listed, although by 17th-century standards the dedication is not especially florid. There is nothing close to Hélié Le Cordier’s elaborate dedication to Mademoiselle [la Grande Mademoiselle, la duchesse d’Orléans] in “Le Pont-L’Evesque” where the reiterated invocation of La Princesse structures the entire work.

The prominence of classical authors among his translated works marks Marolles as an “ancien,” and in this regard *Les Quinze Livres d’Athénée* served him well. In justifying his translation of Athenaeus, Marolles’ 35-page introductory “Discours” defined the public he hoped to reach and, by extension, his own stance vis-à-vis that public. Marolles defended Athenaeus, and therefore himself, against any violations of the *bienséances* that might be alleged, and he did so by invoking the authority of the ancient authors cited by Athenaeus. *The Deipnosophists* is surely the paradigmatic exemplar of the citation complex—almost noth-

ing is said in the banquet without invoking, and often citing at length, an authority for the practices, etymologies, or customs in question. One of the guests—Ulpian of Tyr—simply cannot hear a term without enquiring into its origins, usages, connections.

Les Quinze Livres d'Athénée also points to literary genres and cultural forms in vogue in the 17th century. The symposium is a venerable literary and cultural form (cf Vetta 1997), but the banquet is very contemporary in the late 17th century, and the salon even more so. For the gathering around the table in *Les Quinze Livres d'Athénée* recalls the semi-informality of a salon more than the formal banquet (Wheaton 1983). Athenaeus shares with La Bruyère an interest in types and a penchant for the portrait and the fable. Take, for one example, the discussion of *Parasites* (Athenaeus 1680 [Livre 6, V] 330-357): Today, a Parasite “s'appelle Compagnon de son ami pour prendre ensemble ses repas,” a remarkable switch from the original designation of the official in charge of distributing wheat: “celuy qu'on appelle maintenant Parasite, est quelqu'un seulement adonné à la bonne chere sans souci de quelqu'autre chose que ce soit.”⁷ But Athenaeus' prolixity is the very contrary of La Bruyère's concision. In contrast to the Greek “greedy grammarian” (Jeanneret 1991, 160-171) who gives us 27 pages on Parasites—surely more than we could ever think to want to know—the classical French author devotes a scant page to Troïle (1962, 157-58) or a half page to the *gourmand* Cliton in *De l'homme* (1962, 336). Even Boileau's “Repas ridicule” (Satire III) is a model of brevity compared to Athenaeus' many and lengthy discussions of meals.

Then, Marolles voiced his concern about les Dames “que l'on fait juges des écrits les plus polis, & sur tout, celles qui aiment les choses galantes, où elles s'entendent parfaitement, ne feront pas apparemment beaucoup d'estat de tout cét Ouvrage. . . .” (xv). To be sure, no women are in attendance at the banquet, but women turn up a great deal in the work—and Marolles makes a point of directing the reader to the section on courtisans and other women “qui ont abusé si souvent de leur beauté” (xxiv).

Finally, Marolles did not forget the institutional and societal ramifications of his enterprise: the King, the court, and attendant institutions. The dedication is only the first sign of this larger context of elite society. The wretched excesses detailed in this show, Marolles opined, just how modest Louis XIV is in comparison to say, Sardanopolis. The Louvre appears as “un grand lieu pour la Bibliothèque Royale,” significantly enriched by his own contribution of prints and engravings (xxxiv). Marolles identified all the members of the Académie française, not by name but by flattering characterizations of their official functions (xxxiii-xxxiv).

III.

Food is what Marcel Mauss identified as a “total social phenomenon,” that is, an activity so pervasive in society that, directly or indirectly, it points to and derives from every social institution—religious, legal, and moral—and every social circumstance—political, economic, and aesthetic (Mauss 1952, 147). That food so penetrates the social fabric is the work of many factors. But pride of place, particularly in French culinary culture, surely goes to the texts that turn singular food events into a veritable cultural configuration and transform a physiological need into an intellectual phenomenon. It is these texts that issue our passports to the foreign countries of the past. What is so wonderful about the *Deipnosophists* is its extraordinary diversity, its scope, and the exuberance of the author. Athenaeus is the first, and still unrivalled “tourist of the table,” a foodie of incommensurate proportions who is truly Herodotean in his insatiable curiosity and unflagging enthusiasm. *The Deipnosophists* are what Herodotus might write if he wrote about nothing but food.⁸ Perhaps more than any other work, *The Deipnosophists* convey a sense of just how total a social phenomenon food is.

That the abbé de Marolles chose this text to translate in late 17th-century France is no doubt connected to what Chapelain perceived as his program to do (in) all the classics. There is one more connection here between the ancient and the modern, between the familiar and the unknown. On the one hand, the world of Athenaeus is exotic in all senses of the term; on the other, Marolles is

convinced that it is very like his own: “dans les livres d’Athenée, il paroist que les hommes de son temps, n’estoient gueres differents de ceux du nostre” (Marolles 1680, xxiii). For us, this belief in the fundamental coherence of human nature erects another signpost to 17th-century France, its beliefs and values and its cultural creations.

But I claim a closer connection still. *Les Quinze Livres d’Athénée* constitute an important element in what I call the textualization of a truly French cuisine, with its rules and regulations, but also with its instrumental works like *Le Cuisinier françois*, its literary works like *Le Pont-l’Evesque*, its ideology and its stereotypes. In the early 19th century the great chef Carême would codify French cuisine.⁹ But well the flourishing of a truly national cuisine (Ferguson 1998), *Les Quinze Livres* joined the many other stories that French culture tells about itself where the relationship to food is not only personal but cultural. Where French culinary culture stands out from many others is that the experience of food is simultaneously sensual, intellectual, and aesthetic. Michel de Marolles and Athenaeus together point us to the culinary culture that remains, still today, such a mark of France and things French.

Columbia University

NOTES

¹ Of the 15 books, only summaries exist for books 1, 2 and part of 3, 11, and 15. See C. Gulick (1969, 1: vii-xxi). Its documentary value leads Gulick to claim that “in some respects it is the most important work of later antiquity” (1: xv).

² The full title gives a sense of the scope of the work as well as the claims of the translator: *Les Quinze Livres des Deipnosophistes d’Athénée de la ville de Naucrâte d’Egypte, Ecrivain d’une érudition consommée, & presque le plus sçavant des Grecs. OUVRAGE DELICIEUX. Agreeablement diversifié & rempli de Narrations sçavantes sur toutes sortes de matieres & de sujets. Traduit pour la premiere fois en François, sans l’avoir jamais esté en quelque Langue vulgaire que ce soit sur le Grec Original, apres les Ver-*

sions Latines de Natalis Comes de Padouë, & de Jacques d'Alenchamp de Caën Medecin fameux.

³ See Bosseboeuf, *passim*. Marolles was buried in the original Saint-Sulpice where he was also honored with a plaque. A visit in 1998 turned up no trace of either tomb or plaque.

⁴ A key in “De la mode” relative to Démocède, the collector of estampes, particularly those of Jacques Callot, is given as François-Roger de Gaignières, the abbé de Marolles, or Quentin de Lorangère (La Bruyère 1964, 395, nt 1). But the description is a perfect fit for Michel de Marolles, the abbé de Villeloin, who was not only an avid collector of prints, and notably those of Callot, but also wrote verse captions for an edition of Callot.

⁵ Not that Lefebvre de Villebrune’s version fared much better: “Les savans ne font aucun cas de cette traduction, qui est en effet très défectueuse, et fourmille des contre-sens les plus grossiers” (Athenaeus 1828, iii). He justifies his own translation as a “lecture agréable au savant, et même à l’homme du monde,” the best Greek-Latin edition and even the Villebrune translation being exorbitantly expensive (Athenaeus 1828, iv).

⁶ “L’ARGUMENT DE TOUT L’OUVRAGE, tiré du premier, ou tout au plus des trois premiers Livres: Car il ne se trouve presque rien icy de tout ce qui se lit dans les autres, d’où l’on peut aisement croire qu’il est imparfait.

L’auteur du Livre, ou celui qui en est comme le Pere, c’est à dire ATHENEE, l’adresse à Timocrate. Son titre est des *Deipnosophistes*, pour dire le Banquet des Sages; Il y feint que Laurent Citoyen Roman homme de qualité autant qu’il estoit plein d’esprit & comblé de biens, avoit invité chez luy à prendre un grand repas, des Personnages sçavans en toute sorte de littérature, & de belles connoissances.

Dans le Festin qu’il leur fait, il semble n’oublier rien de tout ce qui se peut imaginer de plus rare, de plus recherché, & de plus curieux, pour le rendre agréable & magnifique; ce qui luy donna sujet de parler d’une infinité de choses diverses. Là donc, on s’entretient de la nature des Poissons, & de la maniere dont on se

sert pour les bien apprester. On y explique divers termes qui sont en usage pour parler de toutes sortes d'Huiles, & de tous les Animaux qui sont connus sur la terre. On n'y oublie pas les noms de ceux qui en ont écrit l'Histoire, non plus que des Poètes & de tous les autres qui ont traité des Instrumens de Musique, dont la variété est merveilleuse. On y parle des Jeux, des Vaisselles, des Bassins de toutes sortes d'especes, des Vases, & des Coupes à boire. On y discourt de l'Opulence des Roys, de la grandeur des Navires, & d'une infinité d'autres choses qu'il seroit trop long de reciter par le menu, en quoy je ne pense pas aussi qu'un jour entier püst suffire.

Dans la suite du discours, on dépeint un Festin somptueux; Et pour l'æconomie de l'Ouvrage, elle est proportionnée à celle du Banquet. ATHENEE, comme celuy qui en est le véritable Dispensateur, s'y fait admirer dans toutes les parties qui presentent à l'esprit des Images agreables. Et, s'estant appliqué avec un soin merveilleux à bien parler, comme faisoient les Orateurs, qui de leurs temps s'en acquitoient si dignement dans Athenes, apres s'estre vaincu soi-mesme en quelque sorte, il a montré comme par degrez aux choses qu'il exprime avec beaucoup d'élégance dans tout l'Ouvrage.

Les Deipnosohpistes, ou les Sçavans invitez à ce Festin, furent...." (Athenaeus 1680, 1).

⁷ A century later, Mercier picks up the discussion of men who "used to be called parasites" (1994, 1: ch lvi, "Les dîneurs en ville," 150-53), not surprisingly, given the interest in gastronomy characteristic of the time, a reference to Athenaeus turns up in the early 19th century, "Le Glouton," "conte tiré d'Athénée" (*Gastronomiana* 1816, 46).

⁸ In the insatiable appetite for wonder and new experience of "tourism" the classicist James Redfield (1985) sees the essence of the Herodotean approach to history. Athenaeus is Herodotus gone over the top, with very little of the order, the sense of proportion, and the encompassing argument that makes *The Histories* such a monumental work.

⁹ Other things being equal, in this context one can see Carême as something of the Malherbe of French cuisine. Author of the mo-

numental *L'Art de la cuisine française* (1833) Carême was highly conscious of the foundational nature of his work: “Enfin Carême vint, et le premier en France/Fit sentir dans les plats une juste cadence/ D’un mets mis en sa place enseigna le pouvoir,/ Et réduisit la Muse aux Règles du devoir”(With apologies to Boileau-*L'Art poétique*, 1674, chant 1). It is noteworthy that Brillat-Savarin (1839, 343) proposed a tenth muse for the joys of gastronomic taste, to be known as Gastérea.

WORKS CITED OR CONSULTED

- Athenaeus. 1969. *The Deipnosophists of Athenaeus of Naucratis*, trans. C.B. Gulick, 7 vols. Cambridge: Harvard University Press.
- _____. 1680. *Les Quinze Livres des Deipnosophistes d'Athénée de la ville de Naucratis d'Égypte*. Trans. Michel de Marolles. Paris: Chez Jacques Langlois.
- _____. 1789-91. *Banquet des savants*. Trans. Lefebvre de Villebrune. Paris: Lamy, De l'Imprimerie de Monsieur.
- _____. 1828. *Morceaux extraits du Banquet des Savants d'Athénée*. Transl. Ad. Hubert, *Morceaux extraits du Banquet des Savants*. Paris: L. Hachette.
- _____. 1956, , *Les Deipnosophistes*. Trans. A. M. Desrousseaux, with Charles Astruc. Paris: Les Belles Lettres.
- Bosseboeuf, Louis-Augustin. 1911. *Michel de Marolles, abbé de Villeloin, sa vie et son oeuvre- Un précurseur*. Tours: Imprimerie Tourangelle.
- Brillat-Savarin, Anthelme. 1839. *Physiologie du goût* [1826]. Paris: Charpentier.
- Cordier, Hélié. 1662. *Le Pont-L'Évesque*. Paris : Chez Charles de Tunes.
- Dalby, Andrew. 1996. *Siren Feasts: A History of Food and Gastronomy in Greece*. London: Routledge.

- Ferguson, Priscilla Parkhurst. 1998. "A Cultural Field in the Making: Gastronomy in 19th-century France," *American Journal of Sociology*, 104, 3 (November), 597-641.
- Flandrin, Jean-Louis and Massimo, Montanari, eds. 1997. *Histoire de l'alimentation*. Paris: Fayard.
- Flandrin, Jean-Louis, Philip and Mary Hyman. 1997. "La Cuisine dans la littérature de colportage," pp. 11-107 in Jean-Louis Flandrin, Philip and Mary Hyman, *Le Cuisinier français*. Paris: Montalba, 1983.
- Gastronomiana, ou Recueil d'anecdotes, Réflexions, Maximes et folies gourmandes*. 1816. Avignon: Jean-Albert Joly.
- Gillet, Philippe. 1987. *Le Goût et les mots - Littérature et gastronomie (xvi^e-xx^e siècles)*. Paris: Payot.
- Gulick, C. B. 1969. Introduction. *The Deipnosophists of Athenaeus of Naucratis*, trans. C.B. Gulick, 7 vols. (Cambridge: Harvard University Press, 1969, Loeb Classical Library, 1927-1941)
- Hyman, Philip and Mary Hyman, "Imprimer la cuisine: les livres de cuisine en France entre le xv^e et le xix^e siècle," pp. 643-655 in Flandrin and Montanari, eds., 1997. *Histoire de l'alimentation* Paris: Fayard.
- Jeanneret, Michel. 1991. *A Feast of Words-Table Talk in the Renaissance*. Cambridge & Chicago: Polity Press-University of Chicago Press.
- La Bruyère, Jean de. 1962. *Les Caractères* [1688]. Ed. Robert Garapon. Paris: Garnier Frères.
- La Varenne. 1983. *Le Cuisinier français* [1651]. Eds. Jean-Louis Flandrin, Philip and Mary Hyman. Paris: Montalba.
- Lowenthal, David. 1985. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Marolles, Michel de. 1680. "Discours en quelque façon nécessaire, pour tenir lieu de Preface sur la Version d'Athenée," pp. ix-xlvi, *Les Quinze Livres des Deipnosophistes d'Athénée de la ville de Naucrate d'Egypte*. Trans. Michel de Marolles. Paris: Chez Jacques Langlois.
- Mauss, Marcel. 1952. *Le Don*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Mercier, Louis-Sébastien. 1994. *Le Tableau de Paris* [1788]. Paris: Mercure de France.
- Montaigne, Michel de. 1969. *Essais*. 3 vols. Paris: GF-Flammarion.
- Redfield, James. 1985. "Herodotus the Tourist," *Classical Philology*, 80, no. 2 (April), 97-118,
- Revel, Jean-François. 1979. *Un Festin de paroles*. Paris: Pauvert.
- Tobin, Ronald W. 1990. *Tarte à la crème. Comedy and Gastronomy in Molière's Theater*. Columbus: Ohio State University Press.
- Vetta, Massimo. 1997. "La Culture du *symposion*," pp. 167-182 in Jean-Louis Flandrin and Massimo Montanari, eds., *Histoire de l'alimentation*. Paris: Fayard.
- Vicaire, Georges. 1890. *Bibliographie gastronomique*. Paris.
- Wheaton, Barbara. 1983. *Savoring the Past. The French Kitchen and Table from 1300 to 1789*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Wilkins, John, David Harvey and Mike Dobson, eds. 1995. *Food in Antiquity*. Exeter: University of Exeter Press.

APPENDIX

LE PONT-L'EVESQUE : poeme dedie a Mademoiselle / par le sieur Helie Cordier

A Paris : Chez Charles de Tunes ..., 1662. 14 chants: chant 5 - les fruits, ch 6-le cidre, chant 8-les poissons, chants 11-12 le fromage; 55 strophes d'octosyllabes

CHANT SIXIESME

Le vin que tout le monde loüe
 Rend l'esprit guay, ie te l'avoüe,
 Mais tu te doibs représenter,
 Quelle est sa qualité plus digne;
 Et que s'il te fait tant chanter,
 C'est ainsi que chante le Cygne.

CHANT ONZIESME

Pour faire voir que nostre Ville
 Possede une terre fertile
 Tant dehors, que dedans encor,
 C'est qu'au champ de ses armoiries
 Cette Vache s'y void en or,
 Que représente nos prairies.

.....

PRINCESSE daignez me souffrir
 Puisque ie doy tout vous offrir
 Icy que ie vous represente
 Le PONT-L'EVESQUE en racourcy;
 S'il vient d'une terre plaisante
 Il est delicieux aussy.

CHANT DOUZIESME

Pres les lieux de sa naissance
 Pour venir à la connoissance
 De ce Fromage de renom,
 Il faut qu'aux Pays plus étranges
 Sous les lumieres de son nom
 Je fasse éclatter ses loüanges.

...

Ce Pays peut-il témoigner
 Ou mieux par figure enseigner,

L'obeissance à la couronne,
 Du commencement à la fin,
 Que par le fromage qu'il donne,
 Portant l'Image d'un Dauphin?

...

Ainsi le Pays, sous nos Roys,
 Du Fromage a chanté leurs loys,
 Et Puis étant à Vous PRINCESSE
 Il prit la forme d'un Croissant,
 Pour montrer que de Vôtre ALTESSE
 Nos biens vont toujourns en croissant!

Pour marque que tout est à vous,
 Que par vous nous respirons tous
 Puisque par le coeur on respire,
 Car nos sens ne sont pas trahis
 Il le fit en Coeur, pour vous dire,
 Vous avez le coeur du Pays

Quoy que ces Coeurs soient de Fromage
 Ils n'ont point le desavantage
 Qu'ont certains coeurs de l'Univers,
 Dont on parle en si mauvais termes
 Qu'ils passent pour mous, & pervers,
 Au lieu que les nostres sont fermes.

Fromage avec raison par tout
 Prenant de la partie un tout,
 PONT-L'EVESQUE chacun t'appelle
 De ton nom seul, tout est instruit,
 En toy cette partie est telle
 Qu'elle fait pour le tout, du bruit.

Voyla son nom & sa figure,
 Voicy son aymable nature,
 Au coeur il a tant de valeur,
 Qu'au dehors il l'a manifeste;

Une si loüable couleur,
Est la consequence du reste.

Il est comme gris, demy-bleu,
Et marqueté de rouge un peu
Signe que sa substance est bonne,
Et que de l'Art il tire un sel
Aussy bon que Nature en donne
Dans nostre herbe, un universel.

Il n'est point d'une odeur mauvaise
N'y d'une plûre qui déplaïse;
Des autres il n'a point le fart
Tout le monde également l'aime
Car il est fait avec tant d'art
Que jeune ou vieux, il n'est que cresse.

.....

Encor qu'il soit le PONT-L'EVESQUE
Il ne répond point à l'Evesque;
N'equivoquons rien, toutefois
Il est d'une paste si douce
Qu'on le peut presser sous ses doigts
Sans répondre jamais au poulce.

Bien que tout Fromage soit fait
De l'humeur terrestre du laict,
Et partant qu'il nuise à la vie,
Celuy-cy par un goût si doux,
Montre, que de melancholie
Il contient, & fait moins que tous.

Celuy d'Auvergne, & de Hollande,
Et d'autres dont la poincte est grande,
Font vois qu'ils sympatisent bien,
A la noire melancholie
Qui bien souvent ne sert à rien
Qu'à nous faire alterer la vie.

.....

Si ce Fromag est tout de crème
 S'il est au de là du suprême
 S'il sort de terre, & mont aux Cieux,
 S'il est fait tout à la Divine,
 S'il est rendu le mets des Dieux
 C'est qu'un pareil Esprit l'affine.

Enfin de fromage à plaisir
 Pour satisfaire un beau desir,
 Appetit d'Esprit & de l'ame;
 Est fait d'un Esprit tout charmant
 Epris d'une celeste flâme,
 Puisqu'il est faict d'un saint Amant.

Quoy que le mien, Grande PRINCESSE
 Que j'ose offrir à Vôte ALTESSE
 N'approche pas du mets des Dieux;
 Mes vers n'étant pas leur langage,
 Si vous jetez dessus, les yeux
 Je me vante d'un bon Fromage.

...

Tu ris, quand le BRIE est confus
 Et des dédain & des refus,
 Qu'il souffre même en sa patrie;
 Sa confusion le rend blanc;
 Quand, on dit, laissons là ce BRIE,
 Le PONT-L'EVESQUE est bien plus franc.

.....

Tu te rends si recommandable
 Parmi les appas de la table
 Que, si l'on te laisse vieillir,
 On Scait que tu deviens si rare,
 Que tu te fais bein recueillir
 Et donner d'une main avare.

Tu tiens dedans ta nouveauté
Aux Dames le goût enchanté,
Car avec le sucre & la crème
Tu rends un mets si délicat
Que le dégoût en prendroit même
Assez pour en manger le plat.

.....

PONT-L'EVESQUE parlant sur tous,
Crois-tu pas être des plus doux
Puisque tu plais à qui te touche?
Il faut que tu sois fait du Ciel
Pour croire entrer dans une bouche
Où n'entre & ne sort que du miel.

Acceptez-le grande PRINCESSE,
Avec plus de délicatesse
Que n'ont tous ceux de l'Univers;
Et quoy que sa douceur charmante
Ne paroisse pas dans mes vers,
C'est cette douceur que je chante.

.....

Nautical Fare in Robert Challe's
Journal d'un voyage fait aux Indes orientales (1690-1691)

by
Susan Read Baker

On February 24, 1690, the Parisian-born Robert Challe, age twenty-eight, set sail on the *Ecueil* bound for Pondicherry, an outpost of the Compagnie des Indes orientales on the west coast of India. Penniless after British irregulars sacked the Acadian enterprise in which he had invested (1688), accustomed to sea voyages and eager for booty, Challe shipped on as *écrivain du roi* or secretary to the captain. He would not return to home port in Brittany until August 29, 1691. The *Ecueil* was part of a six-vessel fleet with both mercantile and military objectives, France then being engaged in the War of the League of Augsburg against Spain, Holland, and England. In his official function, Challe acted as both purser and steward, carrying out various notarial duties and keeping a precise inventory of all passengers, foodstuffs, munitions, hardware, rigging, and so forth aboard his ship. He did not, however, confine himself to such tasks, but also set about writing his first substantive work, a detailed log of his journey in the form of a private diary. The final outcome would be a voluminous *Journal* published posthumously in 1721 which records both daily events and weighty ethnological, scientific, theological, and philosophical musings. The *Journal* is recognized by maritime historians as a compendium of details about material conditions aboard royal vessels at the height of France's naval power. Literary scholars have exploited the text to uncover links with the writer's later, better-known works, in particular *Les Illustres françaises* and *Difficultés sur la religion*, finding the *Journal* to be an excellent expression of Paul Hazard's famous "crise de la conscience européenne." One of the modern editors of the *Journal*, Frédéric Deloffre, eulogizes it as "le chef-d'œuvre du récit de voyage de l'époque classique" (Robert Challe: *Un destin* 111).

Although Challe's *Journal* became an eighteenth-century best-seller, doubt was cast early upon its veracity. Thanks to the publication earlier this year of an (if not the) early draft of the *Journal*

(under the new title *Journal du voyage des Indes orientales*), Challe scholars now know that the 1721 text is both “un beau roman” (Popin, “Le *Journal de voyage*” 62) and an autobiographical narration. One finds in it a curious intermingling of fact and fiction, involving the insertion of fabricated stories into the original version, changes in chronology for dramatic effect, and an overall enhancement of the minor role that Challe actually played during the journey (*Journal du voyage des Indes orientales*, Appendice I 341-64). Particularly notable in the 1721 edition are many embellishments surrounding the motifs of food and drink. If during the revision of his original text Challe exaggerated his role as bon vivant aboard the *Ecueil*, he no doubt did so in order to capture a broader readership, a goal which he in fact attained. Clearly, the process of rewriting for publication opened a significant space for reflection, in which the subject of nourishment underwent multi-dimensional literal and figurative developments. On the one hand, the pleasures and difficulties of serving good food at sea were underscored; on the other, the symbolic dimension of food in a navy’s communal life became a subject for meditation and idealization. In the following analysis, these two aspects of nautical fare onboard the *Ecueil* will be explored.

Challe’s ship departed from Brittany loaded with a two year supply of provisions, both foodstuffs and drink. Included were such staples as oil, vinegar, salt and pepper, salted beef, and beans for the crew. Hardtack, also earmarked for the crew, was preserved in tin-lined storerooms, according to the captain’s specifications. Of special concern to Challe was the amount of wine taken aboard, for it had to suffice not merely for the outward journey (which would last some five and one-half months) but also for the return trip by way of Martinique (lasting some seven months). The writer’s intricate calculations with regard to the consumption of alcohol onboard are both amusing and obsessive. They show that the officers’ wine and the sailors’ brandy rations which flowed more freely on festive occasions were deemed a major source of good morale. We shall later see that alcohol was considered crucial for good health as well.

In accordance with Challe's prudent estimates, the *Ecueil* thus got underway loaded with a twenty-four month supply of wine for the three hundred and fifty persons aboard. This reserve included Grave and Bordeaux for the ship's officers, chaplain, surgeon, missionaries, civilian passengers, and occasional guests from the fleet, plus twenty-four barrels of a cheap but good white vin d'Anjou whose existence was known only to Challe, the captain, and their mutual friend, the infantry officer La Chassée (89, n.101, n. 102).¹ In concert with the latter two men, Challe also has more than eighty bottles of Grave sequestered in his cabin for nightly drinking parties.² An unspecified, but significant amount of brandy is put also into the hold. Once underway, Challe persuades his twelve fellow diners to ration their wine, arguing that: "... en laissant à discrétion le vin comme il est à présent, vous êtes en risque de faire des croix de Malte [i.e., jeûner] au retour: en un mot, ayant à faire la campagne ensemble, il faut agir d'économie et par ordre, & ne pas faire vie de cochon, courte et bonne" (91). First and second lieutenants will get slightly less than one liter for breakfast, lunch and dinner; all others, including the priests, will get a half-liter for breakfast and one liter for the other two meals.

Once the alcohol and foodstuffs are stowed, a bevy of livestock is lodged in whatever spaces remain, and Challe comments: "Notre vaisseau est une véritable basse-cour, cinq cents poules en cages, huit boeufs, deux vaches à lait, quatre truies, un verrat, douze autres cochons, vingt-quatre dindes, quarante-huit canards, vingt-quatre moutons, douze oies, six veaux, trente-six pigeons; où se mettre pour respirer? tout est plein de cages & de parcs" (87-88). Fresh eggs and milk were considered particularly important for the sick, who shared the officers' menu. Suckling pigs later bred on-board are termed "les gentilhommes du vaisseau" by Challe, since one alone can feed fourteen: "& quatorze personnes à la mer ne sont pas faciles à rassasier, surtout lorsqu'elles ont notre appétit" (221).

One may note in passing that the casualties of the ship's livestock during the trip are probably typical of the times. On July 3, 1690, one hundred animals placed for safekeeping in the ship's wardroom are killed during an engagement with an English vessel. Twelve days later in heavy seas, many crippled animals are put down and eaten. Finally, during a storm so fierce that Challe loads

a pair of pistols in case of shipwreck (March 2-4, 1691), two-thirds of the ship's livestock are killed or washed overboard.

Far more attention is paid in Challe's *Journal* to fresh meat and copious wine than to good water. It is curious to discover why this is so, since the trip took the *Ecueil* into some of the world's hottest climates. In his entry of May 5, 1690, Challe describes the "well-known" three sicknesses of fresh water taken to sea. Whatever its provenance, drinking water was inevitably polluted by worms, which no subsequent process of filtering could eliminate. Small wonder that the ship's population preferred to drink wine or brandy! Moreover, even collected rainwater was viewed as a danger to human life in a hot climate. Challe argues that brandy is far more refreshing to a sailor than any water could be: "...c'est l'unique cause de l'empêchement & des défenses qu'on fait aux matelots d'en boire beaucoup: l'expérience montrant qu'un coup d'eau-de-vie les rafraîchit plus que toute l'eau du monde ne pourrait faire..." (198). Challe seeks nonetheless to collect fresh rainwater by new means when the ship's livestock refuse to drink water collected on sails coated with tar and resin.

Enriching the limited range of the *Ecueil*'s initial provisions were foodstuffs and drink brought onboard in various ports of call and uninhabited islands. Along with Madeira, Spanish wine, and Shiraz (Persian) wine bought from the Portuguese, the wardroom's menu was enlivened by game, exotic fruits, and fish. Flying fish are eaten in great quantities. Weary land birds off course are captured and eaten. On the island of Moali, Challe purportedly kills sixteen partridges and guineas in a half-hour (242-43). His long list of game found there includes only those ten species of birds he recognizes: "... la cigogne, le faisan, la poule pintade & de bruyère, la perdrix rouge, le pigeon ramier, la tourterelle, le perroquet d'une infinité de sortes, le becfigue qui est une espèce d'ortolan, la grive, & quantité d'autres, qui y sont très communs & qui ne coûtent que le plaisir de les tirer" (237). The worldwide decimation of insular species during the age of sail was one result of hunting parties such as these. On the same island, Challe discovers bananas, a fruit hitherto unknown to him (and called "figues" by the crew), as well

as pineapples, melons, strawberries, raspberries, and coconuts. On the island of Négrades, wild boars, peacocks, parrots, deer, and turtles are harvested (335 ff). Whether in port or at sea, a large variety of fish is caught and eaten fresh or marinated for future use. Challe is particularly proud of his own recipe for marinated tuna which insures him a certain reputation among other ships of the fleet (150). As he stresses, this abundance of fish was especially welcome given the crew's careful observance of fast days. The earlier version of the *Journal* stresses that fasting was especially difficult at sea, given the hard toil of the crew (107-108).

In entries describing special receptions, Challe underscores his desire to provide copious dishes for discerning palates and describes their preparation by the ship's cook. On March 30, 1690, Challe reports that the fleet's Admiral will dine onboard the *Ecueil* and details the menu to be served: "Elle [la réception] sera magnifique, pour un vaisseau en pleine mer. Douze pigeons à la comote, quatre langues de boeuf ou porc & un jambon en feront l'entrée, en attendant la soupe. Cette soupe sera composée de boeuf frais, de mouton, de deux chapons & d'un morceau de lard, avec du riz pour légumes. Tout cela fera le bouilli. Il sera servi de deux pièces de four, d'abatis & de tripes de cochon de lait; après quoi paraîtra le cochon de lait, accompagné de deux dindes, une oie; & six poulets à la broche, & six autres poulets en fricassée. Ensuite, feront figure pour le dessert douze biscuits, un jambon, un pâté de canard, du fromage de Grière [Gruyère] & de Hollande, & deux salades, l'une de cornichons & l'autre de casse-pierre.³ Le vin de Cahors à discrétion, mais pourtant l'oeil dessus, n'étant pas fait pour tout venant." Supposedly either Challe or his putative valet Landais would keep a watchful eye on those drinking this special wine.⁴ And Challe comments proudly: "...il y a bien des festins de noces qui n'approchent point d'un pareil repas..." (153).

When the Admiral reappears on the *Ecueil* on April 26 to install a new captain, following the death of the first, a second banquet is described: "Entre autres choses, nous avons un cochon de lait...; il avait été farci de deux gros chapons désossés & en hachis, avec des anchois... Des petits pâtés & un [sic] dinde à la daube lui ont tenu compagnie" (184). Later that day, Challe happily serves

his new captain an abundant supper: “Il a paru surpris du service: une bonne soupe avec du mouton, une poule dessus, du lard & des choux; un [sic] dinde à la daube & un pâté à la godiveau; une salade de passe-pierre, des olives, des anchois, & du fromage de Hollande & de Gruyère. M. de La Chassée & moi avons vu avec plaisir sa surprise...” (185). Here and elsewhere, Challe presents culinary novelty as a piquant diversion from maritime routine.

Of equal interest are the delicacies Challe hoards in his cabin to accompany the wine he serves nightly. They include pâté, ham, and tongue, as well as fresh bread: “... soit dit une fois pour toutes, nous avons & aurons tous les jours du pain frais: notre boulanger fait cuire les pâtes que le cuisinier fait; eux, le maître d’hôtel & Landais s’entendent tous quatre comme larrons en foire” (91). Meetings in Challe’s cabin to snack are initiated by stroking one’s throat to indicate thirst. Challe’s repeated emphasis upon groaning boards, enticing menus, and intricate calculations with regard to consumption of alcohol onboard suggests at the very least an imaginary dominated by big appetites and an ideal of abundance that expresses itself most freely in visions of copious food and drink.

The symbolic value of food and communal eating is, in fact, a major sub-text of Challe’s *Journal*. No mere inventory, his narration presents an economics of consumption fraught with moral, political, ideological, and even theological overtones. According to Challe’s strongly regional and hierarchical social vision, some “nations” in the territory of France can be typified according to their tastes. Poitevins, he writes, form a “nation toujours altérée” (148); the Breton sailors according to the fleet’s admiral “...se donneraient au Diable pour boire” (82; cf. 189); Provençaux, like Italians, have a misguided taste for roasted goat (150); the despised Jesuits, a group everywhere apart, yet everywhere present, exemplify the deadly sin of greed: “...ils mangeraient volontiers dans un repas ce qui servirait à d’autres pendant une semaine” (140). Worst of all are the Normands and Bretons who make up the crew of the *Ecueil*. Noting that the crew will eat porpoise, shark, bats, aged Indian cows, and spoiled hardtack, Challe exclaims: “... que

ne mangeraient-ils pas?" (164) and "Parler à des matelots de jeûner, c'est comme si on parlait aux cardinaux de Rome à faire carême" (463). Challe associates these sailors' greed with the devil: "...je suis convaincu que si les abbés commandataires & les moines sont, comme on le dit, les cochons du pape, les gens de la maltôte sont ceux du diable" (353). Challe comments darkly as follows on the sailors' dinner of porpoise: "...selon moi, du marsouin pour manger, du café pour boisson, & une pipe de tabac pour dessert serait un véritable régal du diable, & convenable à sa couleur" (151). As for the bats, Challe's disgust is more pronounced: "Je crois que le diable rôti, bouilli, grillé, traîné par les cendres, laisserait ses grègues sous leurs dents" (238. Repeated on 320). Having learned that the crew would have eaten a caiman had the captain not prevented it, he restates his conviction: "Je crois que toute la mateloterie a le diable dans les dents" (338).

Challe's disgust is most strongly limned in the case of a sailor who may well be the devil incarnate: "J'ai dit ci-dessus que je crois que toute la mateloterie a le diable dans les dents. Nous avons ici un homme nommé René Le Gallic, qui mange les rats, & dit qu'ils valent mieux que les lapins: & les vers qui sont dans le pain sont pour lui du beurre et des confitures; il les étend dessus & croque tout ensemble" (506). Yet twentieth-century readers would be wrong to conclude that Challe is wholly lacking in sympathy for the common sailor. Modern critics often quote, on the contrary, a striking passage in their favor: "Ils travaillent & fatiguent beaucoup nuit & jour, au hasard de leur vie: ils sont mal nourris, en comparaison de ce que les ouvriers mangent à terre; peu soignés, & avec cela, quelquefois bien battus! Sont-ils moins hommes que les autres?" (266). Nonetheless, given Challe's presentation of the crew as sub-human in its appetites and considering as well how foreign they must have seemed to someone who could not understand *bas-breton*, it is telling that Challe characterizes the Europeans and Creoles he encountered on the Portuguese island of Saint Yago by "une avidité canine" (139). Overt racism, along with xenophobia, misogyny, and anti-Semitism, effectively plays a large part in the construction of one's nature/nationality as French/Parisian in Challe's *Journal*.

Challe's preoccupation with symbolic aspects of food and drink is also dramatized in his presentation of the links between nutrition and health. The sinister role of fresh water is but one example of a mythology of the salubrious ("warm") vs. the harmful ("cool") which characterizes the entire diet of the ship. Challe thus later warns his readers that drinking lemonade in the West Indies can cause sudden death (526). As noted previously, wine is considered the most health-promoting substance onboard. Not only the sick, but also those men working in the hellish temperatures of the ship's hold are given wine from the officers' table. Challe despises the fleet's surgeons, whose chief remedies consist in bleeding the sick and substituting *tisanes* and bouillon for the wine to which their bodies are accustomed: "...interdire le vin, qui est sain, à un homme qui n'a jamais bu autre chose, & qui en est pétri & confit! Oter la nourriture à un estomac chaud, ce qui est la marque d'une bonne constitution! N'est-ce pas là vouloir le tuer?" Challe insists on the contrary that sailors' bodies need to be kept hot (240). Aware of the ravages of scurvy, which he attributes to bad air and coagulation of the blood, Challe also stresses the need for fresh meat instead of the salted beef and bacon consumed in its absence (357) and praises the rejuvenating power of islands where numerous sick sailors are disembarked for rest cures. When bubonic plague appears onboard in late November, 1690--and we should recall that one of Challe's duties was to record the cause of death, if it could be determined--Challe and La Chassée resort to a concoction of wine and garlic to ward off infection. The latter calls this: "...chasser le diable au nom de Belzébuth" (505). Meanwhile, as a precaution, the crew is given more brandy than usual. Challe is nonetheless persuaded that the crew is partly responsible for its own mortality rate: "Mais les matelots français mangent tout; &, si on peut le dire sans insulter à leurs souffrances, les malheureux avalent leur mort en se remplissant le ventre" (356). In response to his own attacks of fever, often a harbinger of the black buboes of the plague, Challe adopts either a strict regime of rice and rainwater or an all-wine diet that he has discovered in the *Mémoires* (1665) of the maréchal de Bassompierre (1579-1646). On his account, both serve him well, for he attributes all cures to nature according to a lesson learned during his stay in

Acadia: "Je me trouve fort bien de la manière des sauvages de Canada, qui disent que pour les blessures il faut des remèdes extérieurs, mais que nous portons dans nous-mêmes les remèdes qui conviennent à nos maladies naturelles. C'est la sueur & la diète" (170). Challe later returns to this attack on the medicine of his age, and the importance of nutrition: "...il est vrai que je me trouve fort bien de ne prendre pour médecin que moi-même, & que la sueur & la diète, qui ne coûtent rien & valent incomparablement mieux que toutes les drogues d'un apothicaire" (455-56).

Moral and political dimensions of eating aboard the *Ecueil* are further showcased in Challe's accounts of ostracism and male bonding. He underscores the isolation of Mme de Maintenon's protégé, the arrogant lieutenant Bouchetière, condemned to relinquish brandy stowed onboard for his own later profit in India. The lieutenant's subsequent change of heart manifests itself in his gift of candied walnuts to a soldier he has injured, while his reconciliation with fellow officers will be sealed over a bottle of "fenouillet de Ré" (220). Gifts of food and drink are greatly esteemed: the old hands who "baptize" the novices crossing the equator for the first time receive gifts of wine and bread; the new captain of the *Ecueil* arrives with brandy for the crew; wine and tuna are given to the Admiral; the ship's chaplain "pays" for the celebration of his feast day with candied walnuts. Conviviality at meals is also vaunted by Challe: "C'est ordinairement la table, qui nous sert de champ de bataille; & après avoir bien querellé, & bien ri, un verre de vin d'Espagne fait notre paix... Effectivement, nous plaisantons les uns des autres: mais sans choquer, & ne nous servons que des raileries innocentes qui font l'agrément de la table; & qui que ce soit n'en est exempt" (265). Camaraderie is thus established on the most basic level, by sharing bread.

Challe deems such sharing to be a basic virtue at sea, as two very different stories illustrate. The first presents the mock trial of the ship's chaplain, accused of hoarding candied ginger for himself. The second, far more striking incident concerns the reaction of one of the fleet's captains, the chevalier d'Aire of the *Oiseau*, when entreated by his boatswain to pick up English sailors forced to abandon ship: "As-tu de quoi leur donner à manger? lui de-

manda froidement M. d'Aire. Ils vivront avec l'équipage, & pourront être dispersés sur l'escadre, répondit Leurat. Tu n'es qu'une bête, lui dit M. d'Aire: il vaut mieux les laisser boire, puisqu'ils sont à même, & n'en a sauvé aucun" (267). Such a bitter anecdote from the lips of a man who hated the English as much as Challe did is a telling sign of the supreme value given by the writer to largesse, not merely at moments of catastrophe or celebration, but in daily life at sea and on land as well. Deprivation is condoned only to punish individuals who thwart fraternal bonds. Just as for a time the ostracized Bouchetière "vit seul comme une bête fauve" (92), anti-social individuals are axiomatically at risk: "... l'homme est à lui-même son plus cruel ennemi dans une solitude" (111). Eating as a form of socialization is on Challe's account an indispensable aspect of life in Louis XIV's navy. No member of the crew ever seems to eat alone, whether on land or sea. Even in port, where sex could be dangerous, as Challe cautions, food remains the pleasure of choice, just as a finicky palate is the ultimate sign of one's nature/nationality as French/Parisian. Not surprisingly, Challe's first mission upon his ship's return to France will be to procure a tasty dinner for all aboard, including as much wine as anyone cares to drink.

It seems highly likely that Challe and his shipmates were often hungry, even famished in the course of their journey in 1691-92. Modern readers will perhaps have difficulty recognizing how laborious life on a sailing vessel at sea could be, and how difficult it must have been for ordinary sailors to replenish the calories they burned in their daily activities. Eighteenth-century readers of the published *Journal*, on the other hand, might well have grasped this problem more fully, and enjoyed Challe's clever, if embellished, account of feasting and ingenious nautical hospitality. Marivaux's later *Le Paysan parvenu* certainly does not neglect this thematic, and the flavor it adds to his novel is indisputable. We may surmise that such rich evocations of the material conditions of life pleased the early eighteenth-century reading public enormously, and they have not lost their interest for us today.

NOTES

¹ My colleague the historian Harry Paul informs me that it is impossible to determine the amount of alcohol in these various wines, but that amount was probably less than what they contain today.

² Challe actually claims that his friends' fondness for imbibing led him to choose the *Ecueil*: "Il [La Chassée] aime aussi bien que M. Hurtain à boire le petit coup: & je ne le hais pas; tout cela me fit demander dès l'année passée d'être mis sur *l'Ecueil*" (59).

³ *Casse-pierre*, also called *passé-pierre* by Challe, is a variety of saxifrage (found as "stonebreak" in the *Oxford English Dictionary*). It was culled and pickled together with cornichons (185, n. 301). Since the plant grew between rocks, it was thought to have the power to break up gallstones and kidney stones according to the "Doctrine of Signatures, which purported that if a plant or part of a plant resembled an anatomical organ or feature in shape or color, it was a signature from God that this plant would heal any diseases that affected that particular organ" (Williams and Wyandt).

⁴ Challe's first mention of Landais has mythological overtones: "Il y a dix ans qu'il est avec moi, c'est un enfant de Nantes, en Bretagne, tout aussi brutal que fidèle; c'est-à-dire souverainement" (79). Popin argues that Landais is a fantasy ("Le *Journal de voyage*," 52).

WORKS CITED OR CONSULTED

Challe, Robert. *Journal du voyage des Indes orientales. A M. Pierre Raymond. Relation de ce qui est arrivé dans le royaume de Siam en 1688*. Textes inédits publiés d'après le manuscrit olographe par Jacques Popin et F. Deloffre. Genève: Droz, 1998.

_____. *Journal d'un voyage fait aux Indes orientales (1690-1691)*. Texte intégral, établi avec introduction et notes par F. Deloffre et Melâhat Menemencioglu. Paris: Mercure de France, 1979.

Deloffre, Frédéric. "Prison et exil: *Homo viator*." *Robert Challe: un destin, une oeuvre*. Textes et documents inédits présentés par Frédéric Deloffre. Paris: Sédès, 1992. 109-124.

Popin, Jacques. "Le *Journal de voyage* destiné à Pierre Raymond: Ecriture et réécriture." *Autour de Robert Challe*. Actes du Colloque de Chartres (20-22 juni 1991) édités par F. Deloffre. Paris: Honoré Champion, 1993. 48-62.

Williams, John S. and Wyandt, Christy M. *Herbal Therapy*. 23 January, 1999. Online. Access: World Wide Web: http://www.drugstorenews.com/ce/97_4_lesson.htm.

**Le regard d'un savant sur les curiosités de la nature :
plantes, jardins et eaux chez Peiresc.**

**by
Jean Emelina**

*« IL AIMAIT LES JARDINS, ETAIT
PRETRE DE FLORE; IL L'ETAIT DE
POMONE ENCOR. ».*

LA FONTAINE,
« L'OURS ET L'AMATEUR DES
JARDINS » (*FABLES*, VIII, 10)

On sait que depuis la Renaissance et la Pléiade, dans la poésie baroque, précieuse, galante ou pastorale, la nature, de préférence familière et proche, occupe une place à la fois privilégiée et singulière. Présente et absente, elle existe rarement pour elle-même et demeure la référence rituelle et convenue pour dire la beauté féminine, l'amour et ses tourments, ou pour leur servir de décor. Parler de « lys », de « roses » ou de « neige », de « perles » ou d'« ivoire » c'est parler de l'être aimé ; parler d'« orages » ou de « torrents »(de larmes), c'est parler de peines de coeur ; « berger » et « bergère » signifient amant, amante, amoureux. Ainsi, dans un cadre bucolique, Sylvie, l'héroïne éponyme de la tragi-comédie pastorale de Mairet cueille des fleurs, mais ce n'est pas par amour des fleurs :

Déesse du Printemps, Flore à qui la Nature
Des jardins et des prés a donné la peinture,
De grâce, pousse encor de ton humide sein
Quelque nouvelle fleur qui soit faire à dessein,
Dont le teint à celui de mon amant ressemble¹

A un niveau moral et métaphysique plus élevé, la nature est encore la métaphore de l'homme : celui-ci est « vapeur, fleur, torrent, songe, ombre »². La beauté a la brièveté de la rose (Ronsard, Malherbe), et la vie est « semblable à la mer vagabonde »³.

Critère de perfection, d'inconstance ou de fragilité, la nature n'est là, dans un mouvement anthropocentrique et anthropomorphique perpétuel, que pour dire l'Homme, ses apparences, (un teint « fleuri »), ses émotions (être « de feu » ou « de glace »), ses méditations, ses passions. La mythologie dont on l'imprègne de façon systématique et conventionnelle, (l'Aurore, Neptune, Bacchus, Nymphes et Naïades), va dans le même sens. A ce titre, les poésies purement descriptives d'un Saint-Amant, d'un Théophile de Viau ou d'un Racine débutant, peignant dans des exercices scolaires les paysages de Port-Royal, peuvent être considérées comme des exceptions ou une poésie de second rang.

Un phénomène analogue se retrouve en peinture. Chez Poussin comme chez Claude le Lorrain, on s'imagine pas un paysage sans êtres vivants ou sans personnages illustres. La Mythologie ou la Bible se doivent d'ennoblir et d'héroïser des lieux qui sont déjà des « compositions » idéalisées. Peignons la splendeur lumineuse d'un port au matin, soit, mais « avec » le débarquement de Cléopâtre ou l'embarquement de la Reine de Saba (Le Lorrain) ; peignons la beauté d'une campagne ornée de châteaux ou de ruines, soit, mais « avec » Ruth et Booz, ou « avec » deux nymphes et un serpent, (Poussin)⁴ etc... Point de paysage pour lui même comme dans la peinture hollandaise, chez Ruysdaël, Konnig ou Van Goyen. André Félibien, critique d'art du XVIIe siècle et fidèle reflet de l'esprit de l'Académie Royale, rappelle que les peintres d'histoire et les portraitistes sont au-dessus de ceux qui peignent « des paysages, des fleurs, des fruits et des animaux, quand leur génie n'a pas été capable de plus grands sujets »⁵.

* *

Ces rappels n'ont d'autre but que de permettre de mieux mesurer l'écart immense qui sépare la vision de la nature des peintres et des poètes du XVIIe siècle de celles d'un savant contemporain, en l'occurrence Peiresc, dernier exemple, au début du XVIIe siècle, de l'esprit encyclopédique de la Renaissance. Les fleurs, les jardins, les eaux et la nature dans son ensemble concernent dans son oeuvre l'histoire des sciences.

Si les manuels de littérature ont laissé Peiresc dans l'ombre c'est bien pour cela, parce qu'il n'est pas un homme de lettres, même s'il goûte les arts et la poésie ; parce qu'il n'a pas été non plus, à la différence de son ami Gassendi ou de Descartes, porteur d'une nouvelle morale et d'une nouvelle vision de l'homme. En outre, cette oeuvre, le plus souvent en latin, est atomisée et éparpillée dans une multitude de lettres. Point de traité ni d'*opus magna*.

Mais la *Vie de Peiresc* écrite par Gassendi, et qui a été récemment traduite du latin par Roger Lassalle, nous apporte un témoignage détaillé et précieux sur la façon dont cet humaniste s'est intéressé à la nature.⁶ Nouveau Pic de la Mirandole, Peiresc est « curieux de toutes choses », comme le souligne son biographe (p.270) :

Il n'accepta pas que rien n'existât comme oeuvres d'art ou beautés naturelles admirables qu'il n'eût considéré attentivement, ni comme édifices, travaux, machines, plantes, animaux, fossiles, enfin tout ce qui est digne d'observation (p.83).

« Il croulait, dit encore Gassendi, sous une quantité inépuisable de minéraux, pierres, plantes, animaux qu'il tenait à se procurer » (p 301). De cet ensemble ou plutôt du fouillis de ce magasin de curiosités, dégageons le plus remarquable.

A côté de l'astronomie, de l'archéologie, de la médecine ou de la numismatique, l'intérêt de Peiresc pour la nature concerne d'abord la botanique, dont il est « très féru »(p.67).

Dans son petit domaine de Belgentier, près de Toulon, (qui existe encore), Peiresc « cultive son jardin ». Il s'intéresse aux semis et aux greffes, il importe et acclimats des « plantes rares » (p.194) :

Il avait comme ami un botaniste expert dans la connaissance des plantes de toute époque ; et, à cause de cela, il ne destina pas seulement les plantes

à son jardin, mais envoya des racines de beaucoup d'autres à L'Ecluse⁷ entre autre de traganthes, d'aristoloches, d'asphodèles, et de deux arbusiers (p.74).

Peiresc veut, par exemple, retenir L'Ecluse à Belgentier pour lui montrer un styrax et un lentisque « qui a cette particularité de suer du mastic », et d'autres plantes (p.74). Gassendi dresse une liste impressionnante de plantes dont il donne à penser que c'est son ami qui les a introduites en Europe et les a propagées dans les jardins royaux : « le Jasmin d'Inde, arborescent et toujours verdoyant, à fleur safranée et d'un parfum très suave », le « Lifa », sorte de « plante soie filamenteuse à l'intérieur », « le véritable papyrus d'Egypte », « la Noix d'Inde qu'on appelle noix de Coco », « le Gingembre », le « Myrte », « le grand Jasmin d'Amérique », « l'Oranger à fleur rouge ou à fleur multicolore », « le Néflier et le Cerisier amer sans pépin », « le Figuier d'Adam (bananier) », etc. (p.194-95). Cet inventaire minutieux est donné ici, à l'origine, en latin et tous ces noms savants de plantes ne sauraient à l'époque, même en français, entrer en poésie. Mais ils deviennent pour nous, à l'insu de l'auteur et bien avant le Parnasse, une véritable poésie exotique.

Jean-Jacques Bouchard, dans son *Eloge de Peiresc* du 21 décembre 1637 parle encore de « ses fleurs, dont il a très grande quantité de fort belles et rares », de « ses arbres et orangers dont il a une infinité de sortes », notamment « une palissade d'orangers de la Chine »⁸.

Cet intérêt scientifique pour les jardins rejoint le goût d'un luxe exotique et floral qui ne fera que se développer au grand siècle. Corneille, décrivant le décor de l'acte II d'*Andromède*, parle d'un « jardin délicieux » avec des « vases de marbre blanc qui portent alternativement, les uns des statues d'où sortent autant de jets d'eau, les autres des myrtes, des jasmins et d'autres arbres de cette nature. De chaque côté se détache un rang d'orangers dans de pareils vases qui viennent former un admirable berceau jusqu'au milieu du théâtre »⁹. Molière, pour sa part, évoque les splendeurs de Versailles dans *Les Plaisirs de l'Île enchantée*, et souligne « la beauté de ses promenades et le nombre infini de ses fleurs, comme

de ses orangers »¹⁰. L'oranger, importé depuis peu d'Asie, est l'arbre le plus en vogue. On se souviendra que La Fontaine, au début des *Amours de Psyché et de Cupidon*, célèbre longuement en prose et en vers « l'Orangerie » de Versailles, dont les travaux ont commencé en 1661 :

Orangers, arbres que j'adore,
Que vos parfums me semblent doux !
Est-il dans l'empire de Flore
Rien d'agréable comme vous ?¹¹

* *

En passant de la botanique à l'hydrologie et à la géographie, aux sources, aux cours d'eau et aux mers, le champ d'observation de la nature de Peiresc, grand voyageur, s'étend de façon considérable. (Il est allé notamment en Italie, en Angleterre et dans le nord de l'Europe).

Curieux d'abord de tout ce qui concerne la Provence, il reçoit de Gassendi une description minutieuse de la cascade de Sillans avec son arc-en-ciel, puis de la source intermittente de Colmars-les-Alpes, dont on tente d'expliquer le fonctionnement.¹² Peiresc fait visiter à son ami Guillaume du Vair, personnage considérable, la fontaine de Vaucluse, « moins célèbre par son débit que par les amours de Pétrarque »¹³. Il disserte longuement (et justement) sur « l'origine des sources », nées de l'évaporation de la mer, des eaux pluviales et des eaux de neige accumulées sous la terre dans des « réceptacles » (p.161-62). Même perspicacité à propos de l'érosion fluviale et marine, si ce n'est qu'il explique la création des roches (concrétions sédimentaires ?) par « une semence créatrice de rocs » (p.200). Un peu dans le même esprit, se baignant dans le petit Rhône au confluent de la Sorgue, il observe dans le lit du fleuve « des sortes d'œufs » (des galets ?), « pierres de rivière » qui l'incitent à invoquer la « génération des pierres » (p.37), (ce qui n'est peut-être pas tout à fait en accord avec la Genèse !). Il observe aussi diverses espèces de poissons, collectionne les coquillages et les fossiles, pêche et examine le corail au large de Toulon (p.169-70), tente d'expliquer l'origine de l'ambre (le « succin »,

p.100-101), dissèque « une grande tortue » pêchée à Martigues (p.98).

Ce n'est pas tout. Mué en géographe, Peiresc s'intéresse aux courants marins, à l'action des alluvions sur les côtes, notamment à l'embouchure du Rhône, et aux marées (p.232-233). Si la mer Caspienne ne déborde pas, bien que fermée de toutes parts, malgré tant de fleuves qui s'y jettent, c'est, estime-t-il, parce qu'elle « communique avec le Pont-Euxin par un passage souterrain » (*sic*, p.233).

« Peiresc, dit toujours Gassendi, s'employa ensuite à ce que fût élaborée une description à la fois générale et particulière du monde » (p.146). Il s'intéresse aux expéditions lointaines : au pôle qu'un navigateur hollandais, « revenu de la mer hyperboréenne » a approché, au tour du monde de Jacques Le Maire, autre navigateur hollandais du début du XVIIe siècle, et aux relations des grands voyageurs de son temps, en particulier Vincent Blanc, citoyen d'Arles, et Nicolas Bergeron (p.147). Il refuse de suivre le premier qui croit encore, malgré les grandes découvertes de la fin du XVe siècle, à la platitude terrestre (p.146-48). Il reçoit chez lui son ami Saint-Amant, qui lui raconte le voyage de son frère aux Indes et à Java (p.222).

Evidemment, plus on s'éloigne des terres connues et de l'observation directe, plus, avec ces témoignages de seconde ou de troisième main, le jugement de Peiresc est sujet à caution. La science frôle alors le fantastique et le fabuleux.

Nous n'en voudrions pour preuve que son intérêt pour un homme « Triton », aperçu, disparu et longuement décrit par de prétendus témoins à Belle-Ile (p.253). Mieux encore - car Pasteur est encore loin ! - Peiresc croit à la *génération spontanée*. Il suit son ami Grotius quand celui-ci indique « qu'un insecte à plusieurs têtes naissait du bois immergé dans la mer » ; il pense, à la suite d'une relation du *Mercurie franco-belge*, que ce sont des « champignons branchus », et non pas « une main », qui sont nés « sur du bois en putréfaction », (p.196). Il acquiert cependant « la certitude (...) de l'existence d'un poisson doté de sept têtes » (*sic*, p.186). On lui

rapporte qu'un pêcheur de Frontignan, piqué au doigt par une petite arête de rascasse demeurée sous la peau, a été soigné par un chirurgien qui a extrait de la plaie « trois petits poissons du genre de la rascasse ».

Il arrive que Peiresc, sceptique, demande confirmation du phénomène par des témoins dignes de foi. Il semble douter, aux portes de l'extraordinaire, mais il admet « la greffe des animaux » ou des plantes sur des corps humains. « Un berger de Tarragone », piqué par « une épine » de « prunellier » a vu pousser des racines dans sa poitrine et des « surgeons sur lesquels on vit des fleurs et des fruits » (*sic*, p.253-54).

* *

Cette ardeur et cette curiosité inlassables, dont on n'a ici qu'un aperçu fort limité, appellent plusieurs commentaires.

On est bel et bien en présence d'un « programme de recherche » encyclopédique dans le droit fil de l'esprit de la Renaissance, et digne de celui que Gargantua, dans sa célèbre lettre, fixait à Pantagruel.¹⁴ Cela peut faire sourire ou donner le vertige, mais corrige notre regard trop exclusivement « littéraire » sur la nature au XVIIe siècle.

Peiresc témoigne d'abord d'une activité scientifique contemporaine remarquable dans le domaine de la botanique, de la géographie et des « sciences naturelles ». Activité négligée et souvent méconnue parce que la plus grande partie de ces textes, comme les textes religieux, sont en latin, et parce que nous restons obnubilés par Descartes et Pascal, qui n'ont guère les yeux tournés vers les choses.

Comme bien des esprits de son temps, Peiresc s'intéresse surtout aux « merveilles » et aux « curiosités », c'est à dire à l'exceptionnel et à l'exotique, à une science pittoresque et spectaculaire, qu'il s'agisse de plantes, de sources, de cascades, d'animaux ou de phénomènes naturels, comme ces prétendues « pluies de sang » de Lambesc (p.101-102). Le singulier prime sur le général. L'ami de Gassendi rejette, comme Gassendi lui-même,

la magie, l'astrologie ou la sorcellerie. Il s'étonne calmement rationnellement de l'étonnant, mais il ne s'interroge guère, comme le ferait un vrai savant, sur ce qui semble aller de soi, et qui représente la véritable étrangeté, par exemple une pomme qui tombe. Compte tenu de l'état du savoir au début du XVIIe siècle, ses interprétations générales, quoique prudentes, demeurent plus d'une fois naïves ou hasardeuses. On l'a vu pour la génération spontanée ou la Mer Caspienne.

Le plus souvent, d'ailleurs, cet érudit-collectionneur demeure à la surface de ce qu'il observe : il recueille, écoute, importe, transplante, décrit, dessine, conserve, diffuse ses découvertes à ses innombrables correspondants à travers l'Europe. Tout cela n'est pas peu, mais il ne classe pas et ne théorise guère. Ses analyses éparpillées ne débouchent pas sur des synthèses. Cela est encore dans l'esprit du temps comme en témoignerait, par exemple, *Le Jardin et Cabinet poétique* de Paul Contant, paru en 1609 à Poitiers, où l'auteur, autre « curieux », offre une longue succession de poèmes sur les fleurs.¹⁵

On demeure cependant frappé par un signe caractéristique de la modernité de Peiresc. Malgré le poids livresque de la Renaissance, celui-ci, bien que grand amateur de livres, se réfère peu à l'Antiquité et n'aime pas citer les auteurs anciens, notamment en matière de botanique : Aristote, Dioscoride, Théophraste ou Pline l'Ancien. Il préfère mentionner les voyageurs et les savants de son temps : Prospero Alpino, botaniste de Padoue, à propos du papyrus d'Égypte, Jean-Baptiste Ferrari, botaniste de Sienna, et surtout Guy de La Brosse, (mort en 1641), fondateur du Jardin des Plantes de Paris, auquel il transmet, par exemple, un plant de gingembre (p.195).

Peiresc est bien un précurseur de Fontenelle et de l'esprit des Lumières, mais boulimique, anarchique, brouillon... et fort peu mondain. Point de poèmes sur les orangers ou les caméléons, mais point de nomenclature, non plus, ni de classification rationnelle, ni de *Méthode pour connaître les plantes*, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Joseph Tournefort, au début du XVIIIe siècle, qui fut en France le précurseur de Linné. Dans un savoir encore balbu-

tiant, Peiresc a le mérite d'être un inlassable « chineur » en « sciences naturelles » et en « sciences expérimentales ».

Il importe plus encore de souligner ce qui suit : par rapport à l'image de la « nature » à laquelle nous ont habitués (pernicieusement ?) les Lettres et les Arts, le fossé est immense. Peiresc et Gassendi adoptent, malgré un latin cicéronien, le « degré zéro » de la description, celui qui sied aux savants à propos des « merveilles » de la nature (p.300). Les hyperboles sont exclues, et toute cette surcharge poétique et ornementale baroque qui théâtralise les textes et les décors à l'excès. Ce n'est pas assez, par exemple, pour un Scudéry, dans le texte déjà cité, de parler de l'exceptionnelle blancheur des bouillonnements de la Fontaine de Vaucluse ; il se doit de dire: « Elle imite la neige, ou le cigne en sa plume ». Voici une strophe sur des pêches (pavis) :

Déjà sur cette riche entrée
Je vois les pavis rougissans
Etaler les rayons luisants
De leur belle neige empourprée.
Dieu ! quels prodiges inouis !
Je vois naître dessus les lis
L'incarnat de la rose,
Je vois la flamme et sa rougeur
Dessus la neige éclore
Embellir même la blancheur.
Elle est de Racine.¹⁶

L'évocation littéraire du monde sensible a besoin de « tropes », c'est à dire de « détours » plus ou moins ingénieux. Elle doit passer par des comparaisons et des métaphores, ne jamais s'en tenir à ce qui est, renvoyer toujours à *autre chose*, comme si l'écume de la célèbre fontaine de Vaucluse, comme si un lys, une rose, un fruit, au même titre qu'un visage, ne sauraient être par eux mêmes que triviaux.¹⁷ « Peindre », au propre comme au figuré, ce n'est pas « reproduire » le réel. En 1715, De Piles, dans son *Idée du peintre parfait*, dit en invoquant Poussin que « la Nature » doit être « représentée comme on s'imagine qu'elle devrait être. Ce style est

une agréable illusion et un espèce d'*enchantement* quand il part d'un beau génie »¹⁸.

Un savant ne peut pas ne pas aimer ce qu'il découvre, ce qu'il explore, ce qu'il observe, ce qu'il cultive. Mais les fleurs et autres « merveilles », chez Peiresc, n'ont nul besoin de fleurs de rhétorique. Le convenu et les *topoi*, apanage de la poésie de la nature de son époque, ont disparu de « sa » nature. Ce regard sur la profusion d'un monde qui ressemble à une corne d'abondance, sur ces aires de recherche inépuisables, dit sans le dire *un bonheur*. C'est toute la différence qui existe entre le collectionneur-jardinier et le poète. Le collectionneur ou le jardinier ne va pas au-delà des choses auxquelles il s'intéresse. Et c'est peut-être mieux ainsi, car la nature qu'il scrute ou dont il prend soin, à la différence de celle des poètes, est *dépouillée des tristesses métaphysiques habituelles* devant les roses qui s'effeuillent, dépouillée des lieux communs sur la beauté, l'amour et le temps qui passent, ou sur les empires qui s'écroulent. Les plantes cultivées, greffées, transplantées, ne génèrent pas les mélancolies des bergers et des bergères des pastorales qui hantent prés et bocages le cœur brisé : elles sont, comme la mer, les sources ou les rivières qu'on observe, comme les médailles antiques ou les manuscrits qu'on découvre, garant de *pérennité*, source de plaisir esthétique et intellectuel *en elles-mêmes*.¹⁹

Abordant, à propos de ces activités, une autre perspective, on pourrait penser que si Peiresc observe rationnellement la création, c'est que l'explication divine puisée dans la Genèse ne le satisfait pas. Mais son « arbre de science » est serein ; il ne cache point de serpent. Sa *libido sciendi*, n'est entachée d'aucun orgueil ni d'aucun scepticisme. Or, c'est bien là, on le sait, que commence à se déceler, ailleurs que chez lui, (chez La Mothe Le Vayer ou, plus encore, chez Gabriel Naudé), la fracture terrible du savoir et de la foi qui marquera libertinage savant, lequel débouchera sur l'athéisme.

Peiresc, chrétien fervent, ne supporte pas l'audace des rationalistes athées (p.302), mais sa recherche, autre caractéristique, ne rejoint pas pour autant une apologétique chrétienne traditionnelle qui voit le créateur à travers la création. C'était le cas du *Jardin et*

Cabinet poétique de Paul Contant déjà évoqué, pour qui chanter la Nature, c'était chanter Dieu. Ce sera encore le cas, on le sait, au XVIIIe siècle, d'un Bernardin de Saint-Pierre. Peiresc ne cherche point, à partir de ses « Etudes sur la Nature », quelque « Harmonie de la Nature », (pour reprendre les titres célèbres de Bernardin de Saint-Pierre), ni des preuves de l'existence de Dieu ou de la bonté de la Providence.

On peut simplement dire que, pour Peiresc, *le monde est beau*. Sans doute est-il beau, puisqu'il est, implicitement dans son esprit l'oeuvre de Dieu, et qu'il ne parle ni de tornades, ni de désastres, ni de lutte darwinienne pour la vie. Point de « mer amère », ni de monde lointain ténébreux ou terrifiant. L'étude du ciel lui a révélé le « sublime » et le « merveilleux » d'« étendues magnifiques » (p.304). Leur silence ne l'effraie pas comme il effraiera Pascal, pas plus que le passage des comètes et de leurs prétendus présages (p.146) Mais Peiresc n'a pas ici à révéler ses sentiments ni sa métaphysique. Son approche strictement scientifique ne le permet pas.

On observera enfin qu'il ne s'agit pas simplement pour lui de rendre compte d'une création à l'état de nature, et c'est encore en cela qu'il est moderne. L'importance du *travail de l'homme* prime : canaux, ports, aqueducs, jardins, cartes, voyages, études, traités de navigation : tout, comme à Thélème, est « art », hommage au savoir et au savoir-faire de la créature. C'est déjà le cas du jardin de Belgentier.

Si des tulipes parviennent à pousser à Aix, (p.117), si de nouvelles plantes sont acclimatées sur notre sol, c'est grâce à l'ingéniosité humaine. Les caméléons qu'on a tenté de faire vivre en Provence meurent un à un,²⁰ mais cet échec ne semble pas engendrer d'amertume. On a pu ainsi décrire, observer et mieux connaître les caméléons et leurs moeurs, comme on l'a fait inlassablement pour le reste du monde. En ce sens, ce regard ou plutôt ce travail sur les jardins, les fleurs et les eaux, est aux antipodes des frissons romanesques de l'exotisme fantastique tel qu'on le trouve, par exemple, dans les romans de Gomberville (*L'Exil de Polexandre*), ou dans l'univers imaginaire des tragédies en musi-

que et à grand spectacle qui vont d'*Andromède* aux opéras de Quinault et de Lully ; aux antipodes aussi des tristesses traditionnelles des poètes.

Une confiance exceptionnelle témoigne de cet optimisme devant la nature. Écoutons encore Gassendi :

Il (Peiresc) éprouvait une détente de haute qualité devant la vigueur des plantes, la beauté des fleurs, et aussi le grondement des eaux, le chant des petits oiseaux. On ne doit pas trouver étonnant qu'il ait voulu que son jardin de Belgentier fût paré d'une si grande variété de plantes ; qu'il ait prévu qu'outre un fort beau canal, un fort beau jet d'eau y fusât en originale cascade ; qu'il ait prévu de distribuer des graines d'hiver aux petits oiseaux qui volaient sur les citronniers disposés en quinconce, et fit défense que qui que ce fût les chassât (p.269).

Et Gassendi de préciser que Peiresc préfèrait « ce chant des oiseaux à la voix humaine et aux instruments de musique », car l'harmonie du chant produit « dans l'âme une sorte d'excitation continue qui troublait la veille et le sommeil », alors que les « modulations d'oiseaux ne peuvent aucunement bouleverser notre intimité » (*ibid.*).

En s'en tenant seulement aux jardins, dont on sait la gloire au XVII^e siècle, Peiresc a apporté sa pierre à la botanique et aux sciences naturelles, mais aussi à notre intelligence de la mentalité de l'élite de son temps.

Avant Saint-Amant, avant La Fontaine, ses jardins et ses jardiniers, avant Boileau à Auteuil, avant Racine et ses paysages radieux de Port-Royal, avant Lenôtre et les splendeurs de Vaux, de Fontainebleau, des Tuileries et surtout de Versailles, avant les grands paysagistes et les grands décorateurs du XVII^e siècle, Peiresc, malgré une santé malade, va déjà, à sa manière, à l'encontre du pessimisme de quelques esprits remarquables mais chagrins - jansénistes ou universitaires - qui ont assombri à loisir, surtout au

temps de la plus grande gloire du « Roi Soleil », un XVIIe siècle épris de beauté si souvent sensuel, épicurien et galant.

Botaniste, jardinier et explorateur fervent du monde, Peiresc nous confirme dans la pensée qu'il faut imaginer un XVIIe siècle heureux.

Université de Nice-Sophia Antipolis.

NOTES

¹ *La Sylvie*, I, 1, v.117-121, in *Théâtre du XVIIe siècle*, T.I, p.400, "Pléiade", 1975.

² Auvray « Hélas ! qu'est-ce de l'homme ? » in *Anthologie de la poésie baroque française* de Jean Rousset, T.I, p.46, Colin, 1968.

³ Chassignet : « Et l'onde pousse l'onde », *Ibid*, p.200.

⁴ Voir *Ideal Landscape, Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain* de Margaretha Rossholm Lagerlöf, Yale university Press, New Haven and London, 1990. Successivement : Le Lorrain : p.138 et 139 ; Poussin : p.62 et 65.

⁵ Cité par Claire Pace, in "Paysage héroïque : seventeenth-century and more recent perceptions of Poussin's landscapes", *The Seventeenth Century, Directions Old and New*, Elizabeth Moles and Noël Peacock, University of Glasgow, 1992, p.16.

⁶ *Peiresc, le « Prince des curieux » au temps du baroque*, Belin, 1992. N.B.C'est à cette oeuvre et à cette édition, sauf indication contraire, que se rapportent toutes nos citations et les références de pages qui les accompagnent.

⁷ Charles de L'Ecluse ou Lescluse (Arras, 1526 - Leyde, 1609), professeur de botanique à Leyde, est un botaniste célèbre de la Renaissance qui parcourut l'Europe. Il a 65 ans de plus que Peiresc.

⁸ Traduction R. Lassalle et J.P. Blanchi, Cahiers de la fondation Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, Bruxelles, p.91, Editions de l'Envol, 04 Mane, 1997.

⁹ *Théâtre complet*, Garnier, T.II, p.557. (s.d.).

¹⁰ *Oeuvres complètes*, "Pléiade", 1971, T. I, p.751.

¹¹ in *Oeuvres diverses*, “Pléïade”, 1958, p.128-129.

¹² Voir *Correspondance Gassendi-Peiresc, Lettres et extraits choisis*, (en français), par Gilles Borelet Anne-Marie Vidal, éd. Terradou, 04510, Le Chauffaut, 1992, (aujourd’hui Ed. de L’envol, Les Aires, 04300 Mane).p.39 et 42-43.

¹³ *Peiresc*, par Gassendi, *op. cit.* p.65.

Rappelons que Scudéry, dans ses *Poésies divers es* de 1649, a consacré douze sonnets à la Fontaine de Vaucluse. Voir Rousset, *Anthologie de la poésie baroque*, T.I, p.211, (*op. cit.*).

¹⁴ « Et quant à la congnoissance des faitz de nature, je veulx que tu t’y adonne curieusement : qu’il n’y ait mer, riviere, ny fontaine, dont tu ne congnoisse les poissons ; tous les oyseaulx de l’air, tous les arbres, arbustes et fructices des foretz, toutes les herbes de la terre, tous les metaulx cachez au ventre des abysmes, les pierreries de tout Orient et midy, rien ne te soit incogneu ».³ (*Pantagruel*, VIII, in Rabelais, *Oeuvres*, T. I, p.186-87, Garnier, 1950).

On aura remarqué que Rabelais, (dans un esprit pratique et utilitaire ?), ne parle ici ni de jardins ni de fleurs .Mais, à propos de l’abbaye de Thélème, il est question d’un « beau jardin de plaisance » avec, en son milieu, « un beau labyrinthe », d’un « vergier, plein de tous les arbres fructiers, tous ordonnés en ordre quincunce », et d’un « grand parc, foizonnant en toute sauvagine » . La « basse cour » du « manoir » comporte aussi « une fontaine magnifique de bel alabastre »(*Gargantua*, LV, p.145, Ibid.)

¹⁵ Sur cet ouvrage, voir l’étude de Dominique Moncond’huy, « La Nature et son évocation poétique dans *Le Jardin et Cabinet poétique* de Paul Contant », in *L’Idée de nature au 17e siècle, Littératures classiques*, n°17, automne 1992, p.255-262.

¹⁶ « Le Paysage de Port-Royal », Ode 7. Racine, *Théâtre -Poésies* “, Pléïade”, p 1950, p.1018.

¹⁷ A la fin d’une ode sur le matin pleine de précisions concrètes et pittoresques remarquables, Théophile de Viau écrit : « Il est jour : levons-nous Philis ; / Allons à notre jardinage, / Voir s’il est, comme ton visage, / Semé de roses et de lis » (*Oeuvres poétiques*, Garnier, 1926). On pense, à l’opposé, au portrait d’ Acis de La

Bruyère : « Vous me trouvez bon visage (...) dites »: « Je vous trouve bonvisage ». (*Les Caractères*, p. 153, Garnier, 1962).

¹⁸ Cité par Claire Pace, p.20. in article cité supra, note 5. (Souligné par nous).

¹⁹ On peut s'opposer ici à la caricature étroite de La Bruyère sur l'amateur de tulipes : « Il la contemple, il l'admire. Dieu et la nature sont en tout cela ce qu'il n'admire point ; il ne va pas plus loin que l'oignon de sa tulipe » *Les Caractères*, De la mode, Garnier, 1962, p.394. Les amateurs de fleurs et les collectionneurs ne sont pas nécessairement des mono-maniaques !

²⁰ *Gassendi Peiresc, Correspondance*, p.45 (*op. cit.*).

**Perelle's *Veües des plus beaux endroits de Versailles*:
How the Engravings contribute**

**by
William Roberts**

Reproductions of Perelle engravings are found in many books about Versailles, yet there is no general monograph on the artist, and very few articles excepting in art and biographical dictionaries. Among these latter, contradictions, repetitions and misquotings abound. The only authoritative source is a section of the 18th c. manuscript *Abecedario*, by P.-J. Mariette, which is held at the Cabinet des Estampes.¹

In fact there were three artists bearing (and signing) the same family name: Gabriel the father (1604?-77) and his two sons, Adam (1640-) and Nicolas (1631-), both of whom died in the same year 1695. Since they often worked together on the same copper plate but usually signed their work with the last name only, one of the problems with their engravings is attribution. A number of authorities point out the quasi-impossibility of distinguishing between them in this latter case; even Mariette does not specify individual authorship of the Versailles prints. Yet the Perelles have been credited with producing more than 795 landscape plates. An art dealer has put their situation succinctly: "The history of their plates given by Le Blanc is so incomplete and inaccurate as to be useless" (Craddock & Bernard, 1977).

Gabriel Perelle had studied with Daniel Rabel, the best-known drawing teacher of the 1620's and the illustrator of d'Urfé's *l'As-trée*. His first known work dates from 1638, so he could have done early Versailles illustrations. In order to recognize his contribution, engravings signed "Perelle" need to be matched up with the known state of the grounds at a particular time. The date of Gabriel's death (1677), five years before the King's formal installation at Versailles, removes his authorship from the renderings of constructions known to have been undertaken later. His son Nicolas, a favorite disciple of Simon Vouet, became more a painter than an engraver. This leaves the younger brother Adam as the more

likely author of many engravings of the gardens under Louis XIV. He was named *graveur du roi*, and gave lessons to the nobility. Among his pupils were the Duc de Bourbon, grandson of le Grand Condé, and the engraver Pierre Aveline the Elder, according to Mariette. Because of the problems in attribution, traditional practice has often been simply to refer to a collective singular artist "Perelle."

Perelle prints depicting the Versailles palace and gardens are found separately, and also trimmed and mounted in made-up volumes (*recueils factices*). My research has concentrated on their collected presentation in differing oblong folio editions of 225-250 pages, which are preserved as rare books in certain libraries here and abroad. These were published by N. Poilly, Nicolas Langlois, and Jean Mariette; in 1766 Charles Jombert re-edited them, with commentaries. So far I have been able to examine 18 of these books in 13 different collections.

The Langlois volumes seem to be organized around the same pattern: introduced by various title pages, they usually present a first section on Paris, of some 70-75 plates, and sometimes include a second title page. Then comes another internal, beribboned sectional *Environs de Paris*, under which Versailles is subsumed and this often after its own introductory page: *Veuës des plus beaux endroits de Versailles*. A third section, on the provinces (*Belles Maisons de France* inside a grotto decoration) precedes a final series of 15-18 views covering Rome and its environs. The architectural background of the t.p.'s varies, and the same plates do not occur in every volume, nor necessarily in the same order.

The circumstances of Perelle's publications are a subject for further study. Maxime Préaud, the 17th c. Conservateur at the Réserve of the Cabinet des Estampes, has cautioned that engravings are an extremely complicated subject, requiring very prudent conclusions. Hence I will present only some of the problems that one can encounter, and illustrate briefly how the engravings of Perelle and others can enrich our vision of what the changing gardens have looked like.

P. J. Mariette notes that Perelle soon recognized his talent for landscape and topography rather than for drawing the human figure. This might explain why he seems not to have been interested in details of the important Apollo Fountain, but more in its key place in the monumental East-West vista. His earliest view straight down over the **canal** (B9417) seems to show a very early- or pre-Latona Fountain (1666), with no peasants or frogs on the edge of the pool, dating perhaps from even before the Marsy statue (1668-70).² There is no Tapis Vert, and unaccountably no Apollo (once called Swan) Fountain. The canal is very rudimentary, with no widened turnabout, although the cross branches (1671) are sketched in. Perelle's 18th c. editor confirms that such is a "View of the Garden as it appeared in former times" (Jombert 20): it was probably a necessary re-working on the spot, from c. 1671, to accommodate recent changes. Apparently dissatisfied with these versions, Perelle works to produce improved ones and perfunctorily includes an Apollo group (installed in 1671), still set in a *rondelle* pool (B9641). The canal's turnabout is rectangular at this point, and one of the large ships brought here in 1669 is surrounded by a little fleet.

As if officially commissioned to do an even better job, Perelle engraved one of his best known, most monumental works (Ve15, 125). A quadrilobate rectangular pool is now clearly drawn, and the midday sun casts a shadow on the Allée Royale, apparently still not yet furnished with its grassy center (1680). Half-moons open the canal's cross branches. There is much human activity: strollers, cavaliers, the royal carriage (note the fleurs-de-lys on the door panel, and probably the Royal Personnage highlighted in the window). The "étonnante flotille" is larger, including le Grand Vaisseau with its miniature bronze cannon, and la Grande Galère (the scaled-down model of the Royal Warship "La Reale," brought in from Marseilles. He depicts also "la longuerame," and to the left "la grande gondole," one of two presented by the Republic of Venice in 1674, as well as other boats representative of the time.

In a different vein, one example of the possible public use of engravings is the recent restoration project of Marsy's **l'Encelade** Fountain (1675-76). In a mythological context it represents the unhappy fate of a would-be rebel against higher authority. This

political message had already been featured in the Romanelli frescoes of the Galerie Mazarine (1646-47), now part of the B.N. Recently, in 1995 at a cost of six million francs and with the help of 17th c. engravings and other documents, this *bosquet* has been spectacularly upgraded since the repair job of 1956. Excepting for Perelle's recording of a decagon format (Ve15, 107), the official modern description could be referring to his print: after an angled path leading to a surprising entry, "The octagonal form is defined by a curtain of low pruned yoke-elm hedges growing against a tall trellis. In turn a gravelled lane, also laid out in octagonal form, defines a grassy bank of three steps. A second concentric gravelled lane surrounds a circular pool from which rises a lead statue of Enceladus buried beneath boulders."³

In order to be scrupulously authentic, the restorers worked according to traditional methods: hence the peripheral trellis tunnel is made of chestnut lathes painted green, and strongly wired together over a metal frame. In it rectangular and semi-circular niches contain benches of the same form and are opened inward. Eight triumphal arches mark openings that give access to the the central pool, and are decorated with architectural elements (cornices, capitals, keystones, volute consoles), and with brightly gilded copper vases containing carefully clipped yew trees. Deriving apparently from the painting by Jean Cotelle (Gaxotte 260), the restoration maintains a strictly octagonal form throughout, as in the map by Le Pautre. This contrasts with Perelle's probably earlier projection of a *décagone*.⁴ This concept is further accentuated by the rebuilding of eight (and not Perelle's ten) smaller rustic fountains in what one might call the "néo-rocaille" style; the originals had been demolished in 1706-07. Naturally the piping and water works all had to be renewed also.

By the 1760's the *palissade* and satellite fountains were gone, but from the defeated giant's mouth a powerful jet shot 78 feet upward, with a number of other jets spouting out from the rocks that cover him. Jombert (20) at that time especially appreciated "la simplicité, l'agréable murmure des eaux et l'air de fraîcheur qu'on y respire." In his *Manière de visiter*, Louis XIV had advised his

guests to take only a "demy-tour" there, just enough to look around and then pass on to other sites (Hoog 72). But on the days when "les Grandes Eaux" perform, the modern visitors linger and wander back and forth through this three-dimensional reconstruction of an engraved vision, reluctant to leave. (Unfortunately, as might be expected, this grove is usually locked up and inaccessible).

Renderings of the *bosquet* of **Les Trois Fontaines** (1677-79) illustrate other problems with the print medium: for example, when there are different versions of the same subject. In both of Adam Perelle's first views, landscape, people, and even the birds seem to look exactly the same. The difference is with "la grosse gerbe" (sheaf) in the foreground (B10415): it rose up to 26 feet, according to Piganiol de la Force. Nicodème Tessin (165) had reported it in 1687 as being "la plus grosse qui se soit jamais faite." By c. 1740 Jacques Rigaud describes this "prodigieuse gerbe d'eau" as being composed of 140 separate jets (B10416). Nonetheless for up-to-date accuracy Perelle apparently had to revise, hence to either blot out or add on to his copper plate an extra tall single jet (NL 17). Further documentation may help us to determine which is its earlier state.

Louis XIV apparently took personal credit for the invention of this *bosquet*. Not surprisingly then that, for the Queen of England's visit in July 1689, he ordered ices to be distributed here at the top of the hill. He prescribed that his visitors should enter the oblique pathway at this point, then work their way down to examine each of the other levels. To accommodate the natural incline of the site, Le Nôtre had placed the three fountains in line one above the other, centered in pools of different geometric form. From below, two more Perelle engravings record what seem to be early forms of this composition. The legends indicate a hesitancy in the nomenclature: *bassins* vs *fontaines*, yet both appear to be in the same hand (B10404). Eight animal figures, apparently hunting dogs, border the octagon pool and spout small arcs of water. In another view (B10408) these have been replaced by potted shrubs and a hedge border, but the pots have been removed from the staircases. A pair of tall latticework pavillons appears. In both, the

eight vertical water jets are the same, and at the upper fountain they are of uniform height, with no single jet dominating.

Apparently earlier than Perelle--if he is accurate--Aveline presents an elaborate marble octagonal border around a circular fountain that is supported by volutes, and with no jets in the pool (B10405). The second basin is not square, but is a *boulingrin*. Above this is a central staircase between cascades leading to the top level. In his second print (B10410) the marble border is replaced by grass, ten jets form modest arcs in the pool, and the round fountain is two-tiered, as are the wide cascades surrounding the first stairway. The top level is now reached by twin stairs with a large cascade in between. Another Aveline print (B10407) depicts the round fountain as supported by nude figures. An engraving by Israel Silvestre dated "1684" records walls of latticework spaced by pyramidal-shaped yews, instead of the potted trees (Baré 388; Walton 32). The walls are set on an encircling turf base. Now in the octagon fountain eight powerful jets shoot straight upward, while eight others spring from the center to form high arches which fall back within the pool's border.

This would seem to be a later change. It is borne out by comparison with two views of the same site done by Jean Cotelle in c. 1693. The painter retains the water show in the foreground (Gaxotte 265), as well as the grassy border, turf benches, and lattice work up the sides, but the yew trees are now cone-shaped. The high single jet over the great top *gerbe* does appear--and thus the painting would seem to confirm that Perelle's second version (NL17) is the later engraving. At the first cross-axis there is now a single set of steps in the middle (instead of Perelle's three), with the cascades of rockwork widened. In another, oblique view (Gaxotte 264) the painter deliberately breaks our spell and reveals how close the huge chateau, the end of this magical garden world, really is. He documents the restoration of a *berceau d'eau* (water cradle), nostalgically recalling the fountain of the same name which was originally here in the 1660's. The water could drop by gravity feed from the round top basin over the rippling cascades to the square pool, then over more cascades and underground to the

triple octagon. Cotelle also illustrates here how in his time it could run melodiously down rocky channels on walls at the sides. Pigniol observes in 1700 that, of all the groves, this is now "*le moins orné, & cependant celui de tous qui doit le plus à l'art... Ses beautés, quoique toutes champêtres et naturelles, ne laissent pas de plaire beaucoup, & ses Fontaines par leur murmure & par leurs nappes d'eau, charment également les yeux et les oreilles.*"

In 1714 a certain N. Girard, *Fontainier du Roy*, engraved a new on-site view (B10417). He stressed the vertical aspect of the waterworks in the octagon, and the total number of jets (180)--"très surprenant par la force de l'eau qui fait un grand bruit en sortant, et très agréable à la vuë, par leur mélange et la situation du terrain." His text specifies what Silvestre and Cotelle had shown, and that the eight jets rose to 50 feet in height. By this time the trellisses were gone, replaced by tall clipped hedges. In 1740 Jacques Rigaud retained the versions of the past half century (B10415), noting again that the octagon jets were 50 feet high--whereas for Pigniol these "lances" were 76 feet in height. He repeats from Girard that at the square fountain six jets form a *voûte en berceau* from one side to the other (Girard had called it a "pavillon"), that the paired cascades decorated in rockwork are fed by six *bouillons*, and that at the top 140 jets form a "prodigious *gerbe* of water"--all of which contrives to make "un effet surprenant." Thus our earlier chronology: seems now confirmed: the Aveline engravings turn out to be the earlier views, before Perelle and right after or during completion in 1677-79. The various changes in decor would somewhat temper the description given by Simone Hoog (p. 94): "this grove, devoid of sculptural decoration."

Louis XIV's itinerary for visiting the bosquets beyond the esplanade of the château began with the deliberately confusing Labyrinth. After a number of surprises it arrived at the **Arc de Triomphe** (plans B10365, B10366), where he called particular attention to "la diversité des fontaines, jets, nappes et des cuves des figures (statuary basins), et les différents effets d'eau." In 1687 the Swedish architect Tessin (166) found there "une magnificence sans pareille", not only for the symbolism, but for the richness of the marbles, the gildings and the omnipresent water effects. At the turn of

the 17th century Piganiol also left an enthusiastic detailed description of this area, that today is just an overgrown storage park for the "Sound and Light" machinery.

So as if for some spectacular theatrical scene, the engraver Aveline set out, also in 1687, to portray the lower level of this politically important grove (B10373). Between the two entry paths, surrounded by high trellisses and in a chariot atop a large flowing basin, was the gilded lead figure "La France Triomphante" by J.-B. Tuby (1682-83). In another print Aveline entitled it "Le Char de Triomphe de Palasse" (B10372). The white marble fountain, once "d'une beauté surprenante," apparently still exists. Prints and drawings portray the main figure as Pallas Athena, with her military attributes, lance, and shield (B10377, B10389, B10390). The two captive slaves, by Tuby and Coyzevox, lean against a lion and an eagle spouting water (read Spain and the Empire). These and the Royal arms, the *fleurdelysé* mantle, and the dying multi-headed hydra on the lower step--all represent recent French history: they symbolize the dissolution of the Triple Alliance, which ended the War of Devolution in 1668. [At about the same time Charles Le Brun was painting a more dramatic allegory of this event, over the North archway in the new Hall of Mirrors].

In the wings of this outdoor stage decor a pair of large red and white marble consoles supported allegorical statues of "la Victoire" and "la Gloire," or as Tessin understood it "la Magnificence" and "la Renommée." A Winged "Victory" (B10378) stood on a globe bearing three fleurs-de-lys, over flags, trophies and other symbols of power. She held a palm branch in one hand, and a laurel crown in the other. From the shell basin at her feet (or, alternatively, from below) a tall jet of water passed up through the crown, then fell back into the large catch basin made of white and black Egyptian marble. Similarly, "La Gloire" (B10379) on a starry globe clasped a pyramid and held a crown over attributes of various nations, with the ornamentation all in gilded lead. The engravings by Thomassin indicate concave marble bases, *coquillages*, scrolls, masks, and tomb-like forms. There are obvious major discrepan-

cies between the prints and Cotellet's oil painting and gouache of this same scene (Gaxotte 265, Hoog 50).

At the top of the hill was the Arch itself (1677-84), "a tour de force of sculpture, architecture, and hydraulics" (Hazlehurst 116). Perelle's engraving of it occurs in many of his published volumes (Ve15, 105). "Un des plus surprenans ouvrages de ce palais enchanté," and built of gilded wrought iron, it was modelled by Le Nôtre after Le Brun's Porte St. Antoine, the new city gate adjacent to the Bastille. Water jets sprang precisely from seven shell-shaped bowls on either side of the central top one, and flowed down through others in the form of *nappes* to the large catch basin below (B10394). Like an altar to French nationalism, the grillwork dazzling in the morning sun had elegant marble steps leading up to the three portal fountains. In the pediment above (B10383), fleurs-de-lys on a shield echoed those atop the open obelisks on each side, which were set on Languedoc marble bases. Jombert, long after Piganiol, still found these water pyramids (B10391) to be "lustres de vermeil doré": by means of interior pipes, water falling from each crossbar apparently shone like glistening sheets of rock crystal. Between these four pylons, a pair of eight-tiered marble buffets, like side altars in a church, highlighted the arch; from every set-back shelf poured a wide sheet of water (B10388). They were themselves flanked by two white marble *scabellons* holding jet basins. Even the contours of each little marble basin "méritent d'estre bien exactement observés," advised the architect Tessin. Close analysis of these documents suggests that the author of a recent guidebook may have misread Piganiol's text, and thus confused the *buffets d'eau* with the Victory and Glory Fountains at the other end).⁵

Linking the two parts of this bosquet, "jadis l'un de plus somptueux de Versailles," are the parallel *goulettes*, or small canals cut into tablets of white marble. Interrupted periodically by drops in the sloping terrain, these "2 bassins en plan incliné" (Rigaud) formed little cascades. Tessin noted them as "deux pentes de marbre fort bien imaginées," calling attention especially to the grotesque *mascarons* spouting water, which he sketched. Adam Perelle seems to have done only this view of l'Arc, after its completion

in 1684. Curiously, however, several of his title page engravings place the three fleurs-de-lys in a pedimental position similar to that on the Arc, and seem to draw other motifs from the Garden groves.

Half a century later, Jacques Rigaud's engraving shows the ensemble flourishing and the waters gushing seemingly as usual (B10375)--only the trellisses and the visitors' costumes had changed. But the Arc eventually rusted away and both it and the adjacent Trois Fontaines were destroyed in 1775. Some original fragments still exist in storage, and in 1991 the Mitterrand government entrusted J.-P. Babelon with the recreation of these two parallel groves.⁶

In summary, engravings may often provide the only means for us to visualize what former topography looked like at different times, and they can enhance the pertinence of other documentation. They permit more accurate reconstructions, physical, verbal, and mental. But Félibien in 1703 ignores such problems as he stresses the particular advantages of this art. He cites an example: since the Ancients did not know how to do engravings, the memory of so many of their works has been lost; whereas prints now preserve for the most distant peoples and for posterity both the history and the exemplary monuments of a period. Anticipating Victor Hugo's comparison of the printed book vs. the stone temple, Félibien (243) would say to the painter whose great advantage is color: "par le moyen de plusieurs estampes, qui se tirent d'une seule planche, l'on perpétue, & l'on multiplie presque à l'infini un tableau qui demeurerait unique, & qui ne pourroit subsister qu'un certain nombre d'années."

Northwestern University

NOTES

¹ Mariette, P.-J., *Notes manuscrites*, tome VI "Perelle." B.N.E. Réserve; [Rouleau R068206-78]. What passes as a Catalogue remains in MS. form, but the biographical notice was printed in *Abecedario*, ed. Chennevières & Montaiglon (Archives de l'art fran-

çais VIII). Paris, Dumoulin, 1857-58, IV, 100-08. Further details on the Perelles are given by rare book dealers, library catalogs, etc.

² Plate references (Ve15 and those beginning with B) refer to holdings in the B.N.E; "NL" represents pagination of the Newberry Library copy.

³ Descriptive panel, Versailles gardens.

⁴ 21 Cotelle paintings of the gardens hang in the Gallery of the Grand Trianon, and most are reproduced in color in Gaxotte, 260-69. For Le Pautre's map see Hazlehurst 112.

⁵ Hoog 72; 95.

⁶ *The Economist*, April 20, 1991, p. 94.

WORKS CITED OR CONSULTED

Avel, Noëlle. "Les Perelle graveurs de paysage du XVIIIe siècle." *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (1972), pp. 145-53 (illustr.).

Bénézit, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres*, etc.. Paris, 1976, VIII, 216-17.

Bryan's Dictionary of Painters and Engravers. London, 1918-19; 2nd ed., II, 271-72.

Coutil, Léon. *Les artistes vernonnais du XVIIIe siècle*. Evreux: Paul Hérissey, 1913, pp. 1-11 (bibliography).

Félibien, Jean-François, *Description de Versailles*. Paris, 1703.

Gaxotte, Pierre. *Louis XIV*. Paris: Flammarion, 1974.

Hazlehurst, Hamilton F. *Gardens of Illusion: The Genius of André Le Nôtre*. Nashville: Vanderbilt UP, 1980.

Hoog, Simone, Chief Curator, National. Museum of Versailles (M.N.V.). *Louis XIV, Manière de montrer les jardins de Versailles*. Paris: Réunion des Musées Nationaux,

1982; English ed., *The Way to Present the Gardens of Versailles, by Louis XIV.* *ibid.*, 1992.

Jal. *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire.* 2nd ed., 1872, 957-59.

Jombert, Charles Antoine, ed. *Les Delices de Versailles et des Maisons Royales*, Paris, 1766, 218/ 222 pl.

Le Blanc, Ch. *Manuel de l'amateur d'estampes.* Paris: E. Bouillon, 1888, III, 167-69.

Michaud. *Biographie universelle ancienne et moderne.* Paris, 1854-65, XXXII, 463.

Nagler, G.K. *Neues Allgemeines Künstler Lexikon.* Leipzig, 1924; 1841 ed., XI, 100-02.

Perelle. *Veües des belles maisons de France.* Paris: N. Langlois, s.d. In folio, oblong.

Piganiol de la Force, Jean Aymar. *Nouvelle Description des châteaux de Versailles et de Marly...1701*, 1ère ed. [B.N.]. (*Privilège* 1/10/1701). [8e ed., vol.II, Paris 1751]

Tessin, Nicodème. "Relation de sa visite...à Versailles en 1687," ed. Pierre Francastel. In *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine et Oise* (1926), pp. 149-67.

Thieme-Becker. *Künstlerlexikon.* XXVI, 401-02.

Walton, Guy, *Louis XIV's Versailles.* Chicago UP, 1986.

Molière et la mise en scène des jardins de Versailles

by
Elizabeth Woodrough

Tout le monde passe par les jardins de Versailles tôt ou tard, à la poursuite de la grandeur de Louis XIV. Le roi est lui-même initiatique vers la fin du siècle d'un itinéraire, deux fois révisé, qui fait le pourtour du petit parc, louvoyant pendant plusieurs kilomètres au détour des parterres, bosquets, bassins et fontaines, avec des pauses au points de vue sur le chemin, intitulé *La Manière de montrer les jardins*. C'est à Versailles que le jardin à la française, caractérisé par le buis, l'if et le charme, auquel on préfère souvent l'exubérance du jardin anglais, trouve son expression la plus achevée. C'est l'apothéose du «jardin de cognoyseance», dit d'agrément, qu'il importe de bien connaître si on veut étudier le règne du Roi-Soleil. L'histoire de la création et de la mise en scène, dans les plus belles années du règne, des premiers aménagements d'André Le Nôtre dans une série de trois fêtes de nuit en extérieur, est riche en documents et a été bien documentée ces dernières années, quoiqu'il n'y ait pas toujours unanimité pour dire ou certains divertissements ont été produits. Le clou de ces fêtes royales fut le plus souvent le théâtre de Molière, qui sut si bien s'imposer au programme varié des divertissements pendant dix ans et mettre en valeur le travail des autres, même si à la fin de sa vie il y avait un léger décalage entre les préparatifs élaborés dans le premier prologue du *Malade imaginaire* pour exploiter le cadre pastoral avec une décoration représentant un lieu champêtre fort agréable, célébrant la paix qu'apporte le roi à la France, et la mise en scène de la fête versaillaise où cette dernière pièce sera montée après la mort de Molière. Un programme de spectacles montés par sa troupe avait consacré la saison de chasse de 1663, à Versailles, donnant le ton aux festivités qui devaient suivre.

Mon propos est d'étudier l'emplacement des différentes pièces que Molière a jouées dans les jardins, et le rôle de la nature et de l'artifice dans le décor de ses pièces jardinières, afin de faire de Versailles un lieu de pèlerinage pour les Moliéristes, en offrant au visiteur réel ou virtuel un agréable circuit réduit qui mène du châ-

teau au Bosquet des Dômes, près de l'Allée royale, et repassant par l'intérieur du château, débouche sur la mythique grotte de Thétis qui rappelle les délices du premier Versailles, qualifié par la postérité de 'premier grand parc d'attractions de l'époque moderne (Pincas 5). Si le roi est toujours en quelque sorte originaire de cette promenade spectaculaire, il se fie surtout à Molière, et à ses deux collaborateurs italiens ingénieux, Lully et le scénariste Vigarani de fixer le regard du monde à des emplacements de choix par la création des spectacles avec des décors en trompe l'œil qui confondent le dedans et le dehors, faisant croire par enchantement que Versailles a autant de théâtres que la ville de Paris et que château et parc sont bien plus achevés qu'ils ne sont en effet. Molière n'est pas le seul dramaturge à être mis au service de cette façon. Mme de Villadieu, Racine et Quinault auront aussi les honneurs de Versailles, mais c'est Molière qui y revient le plus souvent.

Pour retracer les vestiges que Molière a laissés dans le petit parc, on peut commencer par emprunter le deuxième itinéraire du roi, fixé entre 1691 et 1695, tout en consultant les comptes-rendus officiels des fêtes peu communes qui ont été attribués à André Félibien même s'il ne les a pas tous écrits. Comme les fêtes elles-mêmes, les chroniques des fêtes devaient faire de la propagande interne, autant qu'externe. «Cet univers ludique renvoyait à une réalité transfigurée, un paradis perdu, destiné moins à impressionner l'univers entier qu'à exorciser le chaos des frondes et des révoltes nobiliaires » (Petitfils 295). Les chroniques, issues d'un historien de l'art, avaient aussi tendance, comme le souligne Max Vernet, à ne pas nommer les comédies auxquelles elles se réfèrent et à placer Molière, Lulli, et les danseurs, au même rang, exception faite du 'Roi et son entourage « dont le rang est bien sûr le premier » (Vernet 43). L'objectif des spectacles, que ce soit des carrousels, des défilés ou des pièces de théâtre c'est de faire promener la cour autour des jardins, de la captiver par la fantaisie spectaculaire et d'y faire admirer dans quelle mesure la nature a été asservie par l'œuvre de l'homme et avec quelle promptitude. La première grande fête galante, ce sont les trois jours prolongés en huit des *Plaisirs de l'Ile enchantée* en mai 1664, qui a été en quelque sorte l'inauguration de Versailles. Cette fête avec son complexe système

spectaculaire a mis en valeur de nombreux travaux exécutés cette année-là tant dans le parc que dans le château même. Le grand spectacle de Molière fut monté à un endroit dans la zone boisée qui avait la faveur de Le Nôtre, qu'on ne commença à construire définitivement qu'en 1675 et qu'on appelait à partir de 1681, le Bosquet des Dômes. C'est là qu'est mis en vedette le soir de la deuxième journée des *Plaisirs*, *La Princesse d'Elide*, la première grande collaboration de Molière et de Lully, qui suit un programme chargé d'événements, avec un majestueux carrousel qui précède l'entrée de l'énorme char triomphal d'Apollon, «de dix-huit pieds de haut, de vingt-quatre de long et de quinze de large... » éclatant d'or et de diverses couleurs, monté des comédiens de la troupe de Molière, suivi d'un défilé des chevaliers et des saisons et d'une course de bague qui clôtura la première journée (Couton I:757).

Pour arriver au lieu théâtral, où fut montée la deuxième journée *La Princesse d'Elide*, on peut commencer donc par faire une petite promenade avec le roi. « En sortant du château par le vestibule de la cour de marbre, [qui communique avec la galerie basse] on ira sur la terrasse; où il faut s'arrêter sur le haut des degrés pour considérer la situation des parterres, des pièces d'eau autour de la maison royale et les fontaines des Cabinets [des Animaux des deux cotés des parterres d'eau]. Il faut ensuite aller droit sur le haut de Latonne, et faire une pause pour admirer le bassin de Latonne [consacré à Leto mère d'Apollon, où l'on assiste à la naissance d'Apollon]. Il faut considérer aussi les deux bassins des Lézards dans le parterre de Latonne, Les Rampes [du Nord et du Midi avec leurs] Statues, L'Allée royale, L'Apollon, Le Canal, et puis se tourner pour voir le parterre et le château » (Hoog 19-20). L'Allée royale qui était moins large que le Tapis-Vert d'aujourd'hui, située sur l'axe principal est-ouest, conduisant au bassin d'Apollon, où l'on assiste au lever d'Apollon, fut l'éventuelle destination des *Plaisirs*, menant vers le canal, qui ouvre la perspective à l'infini. Il est possible alors de couper le chemin en empruntant le troisième itinéraire, fixé par le roi à partir de 1702 à 1704, qui mène au point de vue du bas de Latone. On peut ensuite descendre directement sur le Tapis-Vert, qui s'en va en pente douce vers le bassin d'Apollon. Une fois les jardins terminés, le roi par ailleurs évitait

de conseiller à ses visiteurs de prendre les grands axes, voulant faire visiter les jardins dans leur totalité. Mais l'Allée royale, servit de cadre aux *Plaisirs de l'Île enchantée*, un rond étant ménagé au milieu de l'allée avec des rangées de bancs en forme d'amphithéâtre pour placer deux cents personnes qui devaient assister à la course de bague. Si l'on veut gagner le Bosquet des Dômes, qui célèbre la gloire militaire du monarque, en haut du bassin d'Apollon, il faut emprunter au bas de l'Allée Royale la petite allée coudée, qui n'a été ouverte qu'en 1705, qui mène au bassin de Flore, où sera servie la collation après la comédie. Ce chemin ménage un effet de surprise pour le promeneur qui tout d'un coup aperçoit le Bosquet des Dômes. Ce bosquet passa par plusieurs phases (Bosquet du Marais, Bosquet de la Renommée, puis Bosquet des Bains d'Apollon), car il abrita plus tard les marbres de la grotte de Thétis après la destruction de celle-ci. Ce sont les deux pavillons (ou dômes) de Mansart, disparus en 1820, qui lui donneront son nom définitif (Jannel 70). Là il faut s'arrêter afin d'imaginer, à la place « du jeu savant et élégant des balustrades de marbre entourant un plan d'eau flanqué d'une vasque en son centre » (Jannel 70), un simple théâtre de verdure, construit en une seule journée avec des branches et des feuillages comme décor, et garnis d'immenses échafauds réservés aux spectateurs. On raconte comment ce théâtre rudimentaire avait été construit pour *La Princesse d'Elide*, une comédie mêlée d'une pastorale, de musique et de danse, où toutes les paroles sont de Molière. La comédie est mise en scène dans ce rond situé près d'un carrefour d'allées que le roi fit entourer de palissades, c'est à dire de rangées d'arbres qu'on a fait venir des pépinières de Vaux et de Compiègne, et couvrir de toiles pour former une espèce d'immense dôme pour protéger les flambeaux contre les vents, anticipant le nom qui sera ensuite donné à ce bosquet.

Le spectacle de Molière servait ainsi à faire approcher toute la cour du bassin d'Apollon, qui venait d'être creusé au bout de l'Allée royale, où sera montée la troisième journée la destruction dans un superbe feu d'artifice de l'île flottante du palais de stuc de la magicienne, Alcine, qui tenait le roi et sa cour sous son charme. La perspective du décor de l'illustration de *La Princesse d'Elide*

faite par Israël Silvestre, où l'on voit l'Allée royale et, au fond, le palais d'Alcine, serait peut-être naturelle. La scène de cette comédie galante est effectivement située à côté de l'épine dorsale que constitue l'axe est-ouest qui mène vers le bassin d'Apollon et la forêt, ce qui rendait techniquement possible une telle prise de vue directe. Mais la perspective aurait été non moins prisée, si le palais figurait sur une toile peinte, le palais lui-même étant caché derrière les bois du bosquet et les palissades. La pièce s'ouvre par un récit chanté de l'Aurore, hymne à l'amour, et par le lever bruyant des valets de chasse, prélude à une pièce qui entrecroise non sans humour les thèmes de la chasse à l'amour et de l'amour de la chasse, la princesse précieuse étant un incondicional de l'arc et du dard, qui n'aime que la chasse et les forêts, déclarant une nette préférence pour le naturel qu'elle compare avantageusement avec l'architecture du château:

Oui, j'aime à demeurer dans ces paisibles lieux;
On n'y découvre rien qui n'enchanter les yeux;
Et de tous nos palais la savante structure
Cède aux simples beautés qu'y forme la nature.
Ces arbres, ces rochers, cette eau, ces gazons
frais
Ont pour moi des appas à ne laisser jamais

Moron-Molière, le plaisant de la Princesse, fait une parodie de la pastorale, entamant une fertile conversation avec les arbres et les rochers, qui lui renvoient un écho bouffon. Les bois qui entourent la scène, habités par de furieux sangliers, des ours venus peut-être de la ménagerie, et des satyres lyriques qui se fâchent facilement, lui font peur. Il conseille tout de même au prince amoureux de faire l'indifférent, en se promenant par les petites routes autour du bosquet, par lesquelles la cour aurait gagné le spectacle. Grâce à ce stratagème, parmi d'autres, l'héroïne se rend enfin aux charmes de l'amour malgré elle. Tout s'achève en point d'orgue, les machinistes sortant tout d'un coup de dessous le théâtre au milieu des bergers et bergères héroïques du ballet – entreprise difficile au théâtre de verdure, s'il faut cacher les machines – un grand arbre avec des branches entrelacées, chargé de seize faunes concertant ensemble pour jouer de la flûte et du violon à l'admiration de tous. Cet arbre

géant, fut-il réel ou plutôt une machine de théâtre, ou tout simplement un miracle?

Molière développe le sujet bucolique de *La Princesse d'Elide*, digne de mettre en relief un château qui est encore un pavillon de chasse, à partir du portrait du grand veneur que le roi avait lui-même dicté à Molière dans un jardin afin qu'il l'insère après coup dans *Les Fâcheux*, le premier spectacle jardinier décoré de faunes et de satyres que le dramaturge avait offert à sa Majesté lors de la fête de Vaux-le-Vicomte en août 1661. C'est là que pour la première fois avait été testée, la formule gagnante, nouvelle pour le théâtre, de comédie, mêlée de musique et danse en la présence du roi, dans des espaces verts signés Le Nôtre. Prévus pour des représentations théâtrales, la scène des jardins de Vaux restera longtemps vide après l'arrestation de Fouquet, et *Les Fâcheux* qui aurait longtemps la faveur du roi et du public deviendra une pièce d'intérieur, telle que nous le montre l'illustration de Brissart, quand elle ne sera plus une nouveauté. L'éclat de l'affaire *Tartuffe*, joué sans intermèdes probablement dans la cour de Marbre (Moine 46), ou le vestibule de la cour de Marbre (Beaussant 281) ou dans un salon d'intérieur non précisé (Crest 97) au lendemain des *Plaisirs*, devait éclipser quelque peu la quatrième reprise à la cour des *Fâcheux* la veille soit dans le vestibule de la cour de Marbre (Beaussant 381), soit dans le vestibule des appartements du roi, une grande salle, qui comporte à chaque bout un renforcement avec un "théâtre" amovible (Couton I:1325). Il s'agissait de mettre en service, précise Félibien, un double plateau qui avait été inventé par le roi, avec les musiciens d'un côté et les acteurs de l'autre, ce qui laisserait peu de place aux effets spéciaux que Molière avait inventés pour insérer la pièce dans un cadre vert.

Il est clair que Molière n'a plus jamais autant travaillé pour exploiter les jardins que dans cette première pièce festive. L'intrigue des *Fâcheux* se situe à l'extérieur d'un château et met en valeur les divers divertissements auxquels on peut vaquer en plein air, fâcheusement racontés par des intarissables bavards, qui se promènent dans les jardins tout nouveau plantés de Le Nôtre dans un décor dominé par « la musique, les eaux, les lustres, les étoiles » (Couton I: 475). Le premier en titre de ces divertissements est d'assister au

spectacle joué sur une estrade qu'on peut imaginer avec La Fontaine à Versailles, comme à Vaux, située « au bas de l'allée des sapins », et « de cent flambeaux éclairées » (Clarac 522). Mais comment ne pas perdre à l'intérieur du château l'effet de surréel évoqué par Molière dans son prologue, alors que dans la comédie-ballet, « la moindre chose est capable de gâter toute une affaire » (Couton II: 476)? La représentation devait commencer par l'arrivée sur scène de l'auteur-acteur, qui « s'adresse au roi », « jouant à ne pas jouer » (Duchene 281) un homme surpris en habit de ville, contraint de monter sa pièce trop tôt et avec une distribution incomplète, alors que le public serait tout étonné de voir apparaître au fond de la scène des merveilles naturelles, comme une Naïade qui sort d'une coquille au milieu de vingt jets d'eau naturels, et s'avance au bord du théâtre. Les comédiens et baladins devaient se présenter au préalable comme d'antiques divinités des sources, ou des nymphes, (protectrices des forêts), ou des faunes et des satyres, sortant des arbres et des termes qui se meuvent, se transformant en deux équipes: d'un côté les danseurs, jardiniers, et joueurs des jeux (mail, boules, etc.) aux intermèdes, de l'autre une troupe de comédie. Le paradoxe plaisant de la mise en scène à l'intérieur de cette pièce jardinière ne devait pas échapper à son public versaillais. En tout cas, on peut penser que Molière n'est pas inconscient de l'origine du mot *jardin*, qui vient du mot germanique *gard*, désignant un enclos. Les limites des jardins où se déroulent *Les Fâcheux* sont évoqués au ballet du troisième acte où entrent par la porte des suisses avec des hallebardes, pour chasser les masques fâcheux des lieux. L'enclos qui encadre les fêtes des *Plaisirs de l'Île enchantée* est également entouré par des murailles bordées de soldats et gardé par des Suisses qui rebutent les nombreux curieux qui auraient voulu y entrer sans invitation, dont le gazetier Loret, contraint de regarder de loin la maison et ses jardins (Chevalley 281).

Des gardes devaient aussi défendre l'accès du théâtre spectaculaire construit à l'extérieur où fut joué pour la première fois *George Dandin*, point de mire du *Grand Divertissement* de 1668, tant les invités se pressaient pour assister au seul spectacle au programme. Cette fête ne dura qu'une seule journée. Dans le compte-rendu officiel, avec des gravures de Le Pautre, Félibien s'attarde longuement

sur la comédie-ballet de *George Dandin*, oeuvre de collaboration avec Lully, donnant les paroles des vers chantés écrits par Molière pour *Le ballet de l'amour et de Bacchus* de Lully avant de donner le portrait de l'impressionnant théâtre provisoire dressé par Vigarani à un carrefour sur l'allée de Bacchus et de Saturne. Pour visiter les lieux, il suffit de suivre le troisième itinéraire du roi, passant devant le parterre du midi, et sautant au quatrième arrêt avant d'arriver à l'Orangerie, d'où l'on voit la perspective ouverte sur Bacchus et Saturne. Ne pouvant plus aujourd'hui s'égarer avec le roi dans les 750 mètres des dédales du labyrinthe aménagé par Le Nôtre en 1665, disparu en 1778, on peut suivre directement l'allée de Bacchus et de Saturne, marquant une pause au bassin de Bacchus, où une couronne de pampres à la tête et de petits satyres à ses pieds, le dieu du vin est assis sur un lit de grappes de raisin, accoudé à une jarre d'où part un jet d'eau. Ce bassin, de forme octogonale, autrement connu sous le nom de fontaine de l'automne, est créé en 1674. Il serait tentant de croire que les frères Marsy qui en étaient les auteurs avaient gardé le souvenir des Bacchanales où *George Dandin* vient noyer toutes ses inquiétudes à la fin du troisième acte de la comédie quand le héros comique rejoindra la foule des bergers amoureux, et que c'est à l'emplacement du premier bassin qu'il faut situer la pièce (Moine 46, Crest 97) Pourtant, c'est un peu plus loin au bassin de Saturne (Pincas 264), qui a été aménagé en 1672 à partir des desseins de Le Brun avec des sculptures de Girardon qu'il faut apparemment imaginer l'impressionnant théâtre, rivalisant de hauteur avec Notre-dame, qui resta en place toute une année, que Vigarani avait construit pour abriter la petite chaumière du mari confondu de Molière. Dans ses gravures, Le Pautre dessine de préférence les feuillages touffus et colonnades du décor du ballet de Lully, reflet de la pastorale qui se conjugue avec la farce paysanne, et la fête campagnarde qui lui sert de décor. Assis au croisement de deux allées dans un genre d'amphithéâtre devant une scène « bordée de deux grandes torsos de bronze et de lapis, environnés de branches et de feuilles de vigne d'or », (Félibien 42) la cour devait s'émerveiller de voir apparaître dès la levée de la toile un décor qui trompa les yeux par son artifice, car l'on crut voir effectivement un jardin d'une beauté extraordinaire. Ce jardin de l'aspect civilisé était orné, toujours selon Félibien, bien qu'on ne voie pas tout ce

détail dans l'estampe de Le Pautre, de palissades, de termes, de vases remplis de fleurs, de terrasses, d'où l'on voyait un grand canal, une longue allée de grands arbres et des bassins d'où sortaient des jets d'eau nombreux. A l'arrière plan, il y avait un superbe édifice en forme de dôme'. Bref, c'était une projection ou presque des jardins de Versailles en miniature. Le succès de *George Dandin* tenait de cet entrecouplement des chants d'amour bucoliques et de la plainte de cocuage prononcée en prose par le paysan parvenu qui sent le mouton dans un décor qui célèbre les progrès des travaux récemment faits dans les jardins, le creusement du Grand Canal datant de 1667, par « des curieux emboîtements : le jardin de théâtre [étant enchâssés] dans des jardins vrais, ou presque vrais seulement, tant l'art avait contraint la nature » (Couton II 446) Le tout était dans le changement d'une partie à l'autre de la comédie-ballet, la farce servant de repoussoir, et le ballet amenant la finale de grands effets théâtraux, « la décoration du théâtre se trouve changée en un instant et l'on ne peut comprendre comment tant de véritables jets d'eau paraissent ni par quel artifice, au lieu de ces cabinets et de ces allées, on ne découvre plus sur le théâtre que de grandes roches entremêlées d'arbres montés de bergers qui chantent et jouent toute sorte d'instruments » (Félibien 52). Philippe Beaussant fait remarquer l'étrangeté de cette première version de la pièce :

Pour un homme du XXe siècle, il est presque impossible d'imaginer *George Dandin* représenté au milieu d'une fête de cour, dans le somptueux décor monté par Vigarani [...] La plus amère, peut-être de toutes les comédies de Molière, celle où la satire sociale est si rude, la seule dont l'action se situe expressément « à la campagne » que fait-elle en ces lieux et dans ce décor? Que fait ce paysan rustaud au milieu d'une architecture de gazons, et de fontaines [...] C'est sans doute que nous ne comprenons plus bien *George Dandin* : nous n'en connaissons que la moitié (43).

Il convient que la suite des pièces de gala de Molière nous ramène vers le château et s'arrête devant l'ancienne grotte de Thétis, déesse de la fécondité de la mer, qui était un monument essentiel

dans l'iconographie dans les jardins, d'où l'on voyait le soleil se couchant. C'est cette grotte qui évoquait le roi-Apollon à l'état de repos chez Thetys-Mlle de La Vallière. Elle avait la forme d'un arc de triomphe à trois arcades et devait alimenter les premières fontaines des jardins. Elle était située sous l'actuelle aile nord du château, dont la construction en 1684 amena sa destruction. Lorsque dans sa chronique des fêtes de l'été 1674, la dernière manifestation importante se déroulant dans les jardins, Félibien vient à raconter la représentation du *Malade imaginaire* le troisième soir, c'est le théâtre et son emplacement de choix devant cette grotte sujet de son prochain ouvrage, qui retiennent son attention à l'exclusion de la pièce, qui n'est plus une nouveauté. La grotte servait de principale décoration de théâtre. Félibien raconte : « sept grands lustres pendaient sur le devant du théâtre qui était avancé au devant des trois portes de la Grotte. Les côtés étaient ornés d'une agréable feuillée. Mais au travers des portes où le théâtre continuait de s'étendre, l'on voyait que la Grotte même lui servait de principale décoration. Elle était éclairée d'une quantité de girandoles de cristal posées sur des guéridons d'or et d'azur et d'une infinité d'autres lumières qu'on avait mises sur les corniches et sur toutes les autres saillies. La table de marbre qui est au milieu étaient environnée de festons de fleurs » (125). On aperçoit à peine dans la gravure de Le Pautre la statuaire des groupes de figures de marbre blanc que Félibien loue sans mesure, mais qui était toujours en plâtre en 1674. C'est sur les jeux d'eaux, brillant du feu des lumières que Félibien met l'accent. C'est ce décor destiné à métamorphoser le roi en dieu qui retentit aux louanges du prologue, où se mêlent faunes, bergers et bergères qui font entre eux des jeux de danse avant que la salle ne se transforme en la chambre du malade imaginaire.

La finition des jardins vers 1679 et la construction de l'aile du nord du château marquent la fin définitive de ces fêtes en extérieur, proscrivant la reconstitution des théâtres provisoires sur les mêmes emplacements où furent joués la première de *La Princesse d'Elide*, et de *George Dandin* et la reprise royale du *Malade imaginaire*. Il ne me reste qu'à rappeler que l'esprit de Molière veille toujours sur Versailles, où château et jardins ont été pensés et façonnés pour le spectacle par des épris de spectacle. Grâce à l'initiative de l'Office

de Tourisme de Versailles, il est toujours possible de voir une reconstitution assez fidèle en deux volets des fêtes moliéresques de Versailles. D'une part l'Office a la charge du programme des fêtes de Nuit depuis 150 ans. Ces fêtes ont lieu tous les ans, quatre fois dans l'année quelque soit le temps, le calendrier étant en étroite relation avec les fêtes sous Louis XIV. Les fêtes ont lieu autour du bassin renouvelé de Neptune avec ses magnifiques jets d'eau, qui fait comme la cour de Marbre un beau théâtre à l'extérieur du palais et qui est compris dans le premier itinéraire du roi fixé en 1689. Tous les cinq ans, elles laissent la place aux fêtes vénitiennes qui ont lieu le long du Grand Canal, toujours à l'instar des fêtes royales. Ces fêtes versaillaises, sous la direction du Ministre de la Culture, et mises en scène par Jean-Jacques Guérin depuis trente ans et plus, voire trois fois plus long que Molière, suivent de près le programme de Louis avec courses de bague, défilé des saisons dominé par un char énorme, et un finale de feux d'artifice splendides rappelant la destruction de l'Ile enchantée. Collation et champagne attendent les invités choisis après le spectacle, comme autrefois le roi et la cour. Seul le carrousel où Louis XIV prenait le rôle de Roger dans le *Roland furieux* de l'Arioste manque. Le spectacle compte 180 comédiens, danseurs et cascadeurs, tous bénévoles, qui font partie de la Compagnie « Versailles Soleil ». Un jeu de lumières, de musiques, d'eaux et de feux d'artifice a lieu donc devant 12.000 spectateurs pour chacune de ses représentations. On voit sur scène morguant du dos le public comme l'ami d'Eraste dans *Les Fâcheux* des comédiens représentant le roi et des reines, selon les estampes de Le Pautre. Ces fêtes n'étant pas seulement un hommage à Molière, mais un hommage à tous les « artisans de la Gloire » dont Louis XIV a su s'entourer, la troupe ne consacre que quelques instants à un extrait de *l'Impromptu de Versailles*.

Par contre, comme son nom l'indique, le festival nouveau de Molière à Versailles est une fête urbaine biennale, sponsorisée par *Télérama* et l'Office du Tourisme, qui met en vedette le théâtre de Molière, mais dans la ville de Versailles, plutôt qu'au château. Lors du premier festival en 1997, *Les Fâcheux*, par exemple, ont été joués dans la rue de la ville comme s'il s'agissait d'une farce, la mise en scène d'intermèdes balletiques étant réservés au théâtre de la ville, ou le *Centre des Arts de la scène des XVIIe et XVIIIe siècles*

de Rueil-Malmaison, voué à la reconstruction authentique du théâtre d'alors, a monté des pièces inaugurées à Chambord, comme *M. de Pourceaugnac*, et *Le Bourgeois gentilhomme*, qui loin des grandioses fêtes de Versailles met en abyme pour le plaisir de M. Jourdain, « le ballet et la comédie que l'on fait chez le roi ». Le théâtre de Molière est devenu une fête en elle-même.

University of Exeter

OUVRAGES CITES OU CONSULTES

- Beaussant, Philippe. *Les Plaisirs de Versailles. Théâtre et musique*. Paris: Fayard, 1996.
- Chevalley, Sylvie. *Les Plaisirs de l'Île enchantée. Europe*, 441-442. (1966): 34-44.
- Couton, George, ed. *OEuvres complètes de Molière*. 2 vols. Paris. Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- Duchêne, Roger. *Molière*. Paris: Fayard, 1998. .
- Félibien, André. *Les Fêtes de Versailles. Chroniques de 1668 et 1674*. Paris: Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994.
- Hoog, Simone, ed. *Manière de Montrer les jardins de Versailles par Louis XIV*. Paris: Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1982.
- Jannel, B. *Le Nôtre*, Paris: F. Hazan, 1985.
- La Fontaine, Jean. *Oeuvres diverses*, Ed. P. Clarac. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Moine, Marie-Christine. *Les Fêtes à la cour du roi soleil*. Paris: Editions F. Lanore, 1984.
- Petitfils, Jean-Christian. *Louis XIV*. Paris: Perrin, 1995.

Pincas, Stéphane. *Versailles un jardin à la française*. Paris: Editions La Martinière.,1995.

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

Deflowering the Garden:
***Le droit du seigneur* and La Fontaine**

by
Dana Marie Chase

“Le Jardinier et son Seigneur” represents one of the only fables written by La Fontaine that does not appear to have been inspired by any other major storyteller. Often a familiar tale of Aesop or Boccaccio clearly functions as an intertext to La Fontaine’s *Fables*, but in this instance, critics have only guessed at a possible root in a tale by Camerarius. Even then, the specialists who compiled the Pléiade edition of La Fontaine’s *Fables* admit to great embellishment of this ancient source.¹ Because “Le Jardinier et son Seigneur” does not appear to have a clear intertextual reference to a classic text, perhaps it can be inferred that a more current source inspired La Fontaine’s creation of this original story. As in much of La Fontaine’s work, the text functions as a specific form of social criticism, namely a critique of the feudal system. Looking at a fable such as “Le Jardinier et son Seigneur” through this lens is in itself therefore nothing new. However, highlighting certain images within the text reveals a more explicit tool that La Fontaine used to paint a brutal picture of the class system, for the fable acts as an extended metaphor of the ancient privilege of noblemen: *le droit du seigneur*. In this fable’s projection of the woman as garden, the gardener’s daughter not only symbolizes fertile ground that her father wishes to control; she also represents desirable territory that the suzerain seeks to conquer.

“Le Jardinier et son Seigneur” tells the story of a bourgeois gardener who becomes so annoyed with a hare who nibbles away at his garden that he decides to call for the help of his seigneur. Already in the second line social hierarchy is established, for the gardener is described as a kind of half-breed “demi-Bourgeois, demi-Manant.” After this introduction which sets the stage for class conflict, the drama unfolds. Gardens have traditionally acted as a metaphor for women, and more specifically as a metaphor for a woman’s sexual organs. In this fable, the garden walled in by a

thick hedge resembles the *hortus conclusus*, the enclosed garden frequently used to represent virginity from the Middle Ages on, especially in religious iconography of the Virgin Mary. The closely guarded space in this fable blends the useful with the agreeable, providing vegetables for the dinner table, flowers for bouquets, and even a few herbs to add flavor, including *serpolet*, a kind of thyme, which is incidentally a plant well-known to attract rabbits.²

As could be expected, such a rich variety of greens and flowers soon attracts a pesky rabbit who defies all attempts at extermination. As fecund creatures, rabbits have traditionally represented sexual desire or personified lovers, and in this case it seems that the gardener is having a hard time keeping rabbits out of his precious garden. Furthermore, the reference to “les pierres et les bâtons qui perdent leur crédit” when used against “le Maudit animal” appears to indicate that the rabbit metaphorically represents a member of the lower class who poses a threat to the economic stability of the gardener, a man depicted as social climber caught between the rungs of social hierarchy. As Philip Wadsworth notes in an article on La Fontaine’s views on marriage, many marriages in the 17th century were considered as a partnership for the orderly merging of family properties and the procreation of legitimate heirs. Wadsworth argues that La Fontaine fights against this concept of *le mariage de convenance*, advocating instead marriage for love, or at least love within marriage.³ Even though Wadsworth does not make specific reference to “Le Jardinier et son Seigneur” in his article, the imagery in this fable of La Fontaine supports his argument, for it paints the picture of a father who cannot tolerate the actions of his daughter because he desires to control what he sees as his property. The rabbit, as a creature uninvited by the gardener but made welcome by a garden sown with rich herbs, threatens to disrupt the felicity of the estate. Perhaps as a “jardin assez propre” rather than a virginal, obedient young girl, the daughter cares less about her family name and more about personal happiness. Despite her desire to choose her lover, her father, however, seeks to adhere to convention and marry within or above his class.

By calling on his seigneur for help, the gardener makes an appeal to social order and reinforces class hierarchy.

However, the description of what follows after the gardener makes his request demonstrates a failed attempt to appeal to a higher authority in a time of need. As Marie-Odile Sweetser suggests, the fable “Le Jardinier et son Seigneur” forms a parody of the feudal ideal that accords the suzerain the power to protect those who depend on him. The gardener could have performed the simple task of smoking out the hare by himself, but he mistakenly believes that the seigneur will help him out of a sense of duty. When the seigneur arrives “avec ses gens,” this equally unnecessary show of force wrecks havoc on the estate. Instead of defending his vassals against invaders, the seigneur in this tale ends up doing a horrific amount of damage out of a vain and selfish desire to demonstrate his strength.⁴ Appealing to higher authority therefore reveals a certain lack of judgement on the part of the gardener who should have looked after the problem himself.

When an analysis of certain images in the text are combined with Sweetser’s interpretation, another parody of feudal power emerges in a critique of a particular privilege of noblemen: *le droit du seigneur*. Controversy surrounding *le droit du seigneur* has existed nearly from its inception, and there are many historians who believe that this feudal right never existed as it is commonly understood, namely as the right of a seigneur to have sexual intercourse before the groom.⁵ Even though legend recounts numerous instances where the feudal lord takes advantage of his right to sleep with his vassal’s daughters on their wedding night, many social critics hold the opinion that *le droit du seigneur* was simply a tax levied on newlyweds. A line in La Fontaine’s fable appears to hint at this type of monetary exchange, for after the seigneur inquires when the gardener’s daughter will be married and have children, he states firmly, “Bon homme, c’est à ce coup qu’il faut fouiller à l’escarcelle.” The impending marriage of the gardener’s daughter will mean that the gardener will have to dip into the proverbial moneybag and pay up.

Even though the fable at first appears to refer to this seigniorial privilege as simply a monetary affair, the abuse of feudal power becomes more evident in the striking references to *le droit du seigneur* as a sexual transaction.⁶ La Fontaine would not be the first to point to this practice as proof of the barbarous nature of the feudal system. In the 18th century, Voltaire used this evidence of an abuse of power as a propagandistic tool to attack both the clergy and aristocratic class.⁷ The debate concerning what *le droit du seigneur* meant and whether or not it was ever anything other than a tax continues even until this day, but it is certain that many writers throughout history have pointed to the heinous nature of this aristocratic privilege in order to encourage social reform. La Fontaine, like the Enlightenment *philosophes* who came after him, uses a description of this brutal practice to enhance his criticism of the social order.

The text of the fable “Le Jardinier et son Seigneur” weaves together both cooking and gardening images in order to describe not only the seigneur’s desire for the gardener’s daughter, but also to depict the exchange that takes place between the gardener and the seigneur. On the day the seigneur arrives to perform the task assigned to him, he not only sizes up the situation; he also sizes up the gardener’s daughter. In fact, the first words he eagerly utters to the gardener are “vos poulets, sont-ils tendres? La fille du logis, ...approchez.” In the 17th century, just as today, feathered fowl can refer to a young woman,⁸ and in this instance the “chick” in question is quite obviously also the gardener’s daughter. After this rather pointed question, and before setting out to hunt the hare, the seigneur sits down to a hearty meal, all the while forcibly fondling the young girl. The next culinary question more precisely narrows down the intent of the transaction between the nobleman and his vassal. The seigneur asks “De quand sont vos jambons? Ils ont fort bonne mine.” The purpose of this inquiry can more clearly be illuminated by observing that *le droit du seigneur* had a variety of synonyms in the 17th century: it could also be called *le droit de défloration* or *défloremment* (a direct allusion to the breaking of the hymen, and an image rich with garden allusions), or it could be referred to as *le droit de cuissage* or *jambage* (a reference to the

right of the seigneur to place a naked leg in the bed of the newly-wed).⁹ Here, the question concerning the gardener's *jambons* acts as an allusion to *le droit de jambage*. Accordingly, the gardener hands the hams over to his seigneur in response to his inquiry, and the transaction is complete. By doing so, the gardener plays his proper role in the social hierarchy and maintains his control over his daughter, presumably out of a fear of losing her to a lover of a lower social status. The seigneur responds with "Je les reçois, et de bon cœur," a comic reaction given that this expression is usually used by those who offer something and not by those who receive. The seigneur is in fact helping himself to what he sees as his.

The scene which follows describes the utter destruction of the small enclosed garden, visually presenting a forceful sexual attack similar to a rape. As a show of his power and a reinforcement of his bold masculinity, the seigneur rides in with all his cavalry and hunting dogs, trampling the vegetables and rendering the garden useless. The reference to this kitchen garden, or *potager*, may also allude to the young girl's sexual attributes, for the word *potage* was used as a metaphor for a woman during the 17th century.¹⁰ For example, in Molière's play *L'école des femmes*, one of the characters proclaims "La femme est en effet le potage de l'homme / Et quand un homme voit d'autres hommes parfois / Qui veulent dans sa soupe aller tremper leurs doigts, / Il en montre une colère extrême."¹¹ La Fontaine's fable also appears to allude more directly to the gardener's daughter as *un potage* when, after the destruction of the garden, the narrator proclaims "Adieu chicorée et poireaux / Adieu de quoi mettre au potage." In addition to this culinary metaphor, the garden's mangled hedge also visually manifests forced entry, for in the garden's living wall the seigneur rips "non pas un trou, mais trouée, horrible et large plaie / Que l'on fit à la pauvre haie / Par ordre du seigneur." Because of a fear that he could not escape the garden "tout à cheval" the seigneur tears the wall apart.

The hideous nature of such a violent action on the part of the seigneur is compounded by the revelation that the breaking of this young girl's hymen was most likely not at all necessary. When viewed in a more positive light, *le droit du seigneur* can represent a necessary ceremonial privilege, for the suzerain clears the way

for the groom on the wedding night. However, in this instance, the seigneur appears to be unaware that this young girl may not in fact be a virgin. As pointed out in the beginning of the fable, this “ *jardin assez propre*” has been overrun by a nibbling rabbit “*qui vient prendre sa goulée,*” and therefore it follows that the seigneur need not resort to such a barbarous initiation. Furthermore, the fable states early on “*On fricasse, on se rue en cuisine.*” The expression *fricasser* functions on multiple levels in this narrator’s commentary, for *une fricassée* is “*un ragout de poulet ou de lapin cuit à la casserole,*” another allusion to a woman as *un potage*.¹² The expression then can be expanded to include “*passer à la casserole,*” a phrase that alludes to the action of obliging a woman to sex.¹³ In addition to the culinary innuendo that reinforces the depiction of the seigniorial right as a sexual act, the verb *fricasser* also can refer to the action of dispensing money in a dishonest fashion, thereby including the idea of a monetary exchange between the seigneur and the gardener.¹⁴ These images of gardens, kitchens, and moneybags work together to vividly create an extended metaphor describing *le droit du seigneur* as both a physical violation and a deceitful transaction.

The final lines of the fable sum up the irony and the brutality of the scene that has just been described. The gardener, surveying the damage done to his estate, proclaims “*Ce sont là jeux de prince,*” a cliché that ends “*ils plaisent à ceux qui les font.*” No joy has been procured from such an attempt to appeal to the powers that be, for all who fall under the rule of the seigneur are bound to suffer from abuse. The depiction of *le droit du seigneur* demonstrates the faults of a society that adheres to strict feudal hierarchy instead of recognizing the essential equality between all human beings. The relationship between the garden and the rabbit, as a metaphor for the bourgeois fear of intermarriage with the lower class, actually proves to be less damaging than the “salvation” offered by revered upper-class seigneur. In the end, the fable offers no easy solutions to the problems caused by an omnipotent, power-hungry suzerain. The moral of the story “*Petits princes, vuidez vos débats entre vous*” does not propose great social upheaval, but rather reluctantly reaffirms the existence of social hierarchy, albeit a faulty one. The

fable "Le Jardinier et son Seigneur" therefore not only tells the rather quaint tale of a pesky rabbit, a bumbling gardener, and a boorish nobleman; it also demonstrates what goes wrong when a seigneur abuses his rights.

Columbia University

NOTES

¹ Footnote to "Le Jardinier et son Seigneur," in La Fontaine, *Oeuvres complètes*, Vol. 1, edited by Jean-Pierre Collinet (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991). All quotes from this fable come from the Pléiade edition, pp. 143-44.

² The sexual connotation of an herb like *serpolet* is also reinforced by Panurge's evaluation of an ideal woman as given in Rabelais' *Tiers livre*. Panurge explains that if he were given a choice of eligible women, he would prefer to take "les guayges bergerottes eschevelées, es quelles le cul sent le serpouillet" rather than to marry "les dames des grandes cours, avecques leurs riches atours et odarans parfums de mauljoinct." François Rabelais, *Le Tiers livre* (Paris: Armand Colin, 1962), 197.

³ Philip A. Wadsworth, "La Fontaine and his Views on Marriage," *Rice University Studies* 51, no. 3 (Summer 1965): 81-96.

⁴ Marie-Odile Sweetser, "Le jardin: nature et culture chez La Fontaine," *Cahiers de l'Association Internationale des études françaises* 34 (Mai 1982): 59-72.

⁵ Francis Eleanor Palermo Litvack, *Le droit du seigneur in European and American Literature* (Birmingham: Summa Publications, 1984), 1.

⁶ Double entendre may be evident even within the statement "il faut fouiller à l'escarcelle," for a purse, as a hidden, secret enclosure, has been used as a metaphor for the female sexual organs. For instance, the 20th century poet Sylvia Plath refers to a pregnant woman by saying "I'm a riddle in nine syllables/.../Money's new minted in this fat purse/..." (Sylvia Plath, "Metaphors," in *Literature: An Introduction to Fiction, Poetry, and Drama*, 4th ed. [Glenview, Ill: Scott Foresman, 1987], 497.)

⁷ Litvack 12

⁸ *Le grand Robert de la langue française: dictionnaire historique de la langue française*, s.v. “poulet.”

⁹ Litvack 1

¹⁰ *Le Robert*, s.v. “potage”

¹¹ Molière, *L'école des femmes*, Act 2, scene 3.

¹² *Le Robert*, s.v. “fricassée.”

¹³ *Le Robert*, s.v. “casserole.”

¹⁴ *Le Robert*, s.v. “fricasser.”

Ransom and Piracy in Classical French Comedy

by
Perry Gethner

Although Turkish pirates were a genuine menace for Europeans in real life, and as dramatic characters they appeared frequently in tragicomedies, they are rarely to be found in comedies, probably because their activities were more frightening than funny. Indeed, the one comic playwright who had actually experienced kidnapping and a period of enslavement in the Middle East, Regnard, chose to recount his adventures in the form of a novel. In his plays he limited his allusions to such matters to a brief passage in *Les Folies amoureuses* (1704) where the wily valet Crispin, needing to improvise a fictional biography, invents a stint as a *flibustier* (1.5). Moreover, in tragicomedies the presence of pirates was an automatic sign of *invraisemblance*, and it was not uncommon to discover in the person of their leader a disaffected nobleman who would eventually reclaim his true identity and rank. In comedies, on the other hand, the playwrights preferred to keep these characters off the stage and tried to make their role in the plot relatively believable. The most common scenarios were bogus ransom demands, with the trickster claiming that someone has been kidnapped by Turks and is being held for ransom (Cyrano de Bergerac's *Le Pédant joué* [1654] and Molière's *Les Fourberies de Scapin* [1671]), or mistaken identity of returnees, where a ransomed spouse returning home after many years is at first unrecognized and even taken for an impostor, due to false reports of the person's death (Rotrou's *La Soeur* [1647] and Tristan L'Hermite's *Le Parasite* [1654]).¹

For Cyrano and Molière the humor lies in the fact that a stingy but gullible old father is tricked out of a large sum of money; the ransom is paid, but there has been no kidnapping. The fact that the fathers swallow the deception so quickly suggests that pirates and their activities were a well-known fact of life.² However, since the Barbary corsairs centered their activities on the Mediterranean and Adriatic Seas, Naples, the setting of Molière's comedy, makes a more logical target for a Turkish galley than Paris, where Cyrano's

comedy is set. Cyrano, however, goes out of his way to call attention to the unlikely appearance of a galley on the Seine, calling the matter "merveilleuse" and comparing it both to the visit of American Indians to France in 1550 and to the wedding of a French princess to the king of Poland in 1645!

Several features common to both plays shed light on how pirates were viewed by seventeenth-century audiences. For example, both authors emphasize the treacherous behavior of the fictional corsairs. In *Cyrano* the Turks surprise Charlot and Corbineli, who were minding their own business in their own small boat, by flying a Christian flag and greeting them as friends, before suddenly pulling alongside and boarding them (II.4). Such tactics were in fact frequently employed by corsairs in real life. In *Molière* the galley is anchored in the port; a young and good-looking Turk hails Léandre and Scapin and invites them inside for a snack of fruit and wine, but while they are eating and talking the ship sets sail and Scapin is dispatched to shore with the ransom demand (II.7). Another revealing touch is that the father in each play, before agreeing to pay the ransom, angrily threatens to appeal to the authorities - an approach that wins them only derision from the wily servants. These references would have reminded audiences that the European powers preferred negotiating with the corsairs, and frequently paying them off, rather than trying to defeat them militarily, since they found it expedient to have the commerce of their neighbors disrupted as much as possible.

One aspect of these scenes that is often overlooked is that the episode of the bogus pirates, far from being a gratuitous piece of fun, is thematically linked to other episodes in the play. Thus, the pedant Granger, who in Act II had been deceived into thinking that his son was kidnapped, falls into an analogous trap in Act IV. Not realizing that the invitation issued by his beloved Genevoté to climb into her bedroom window at night is a trick, he is caught unawares when the girl's brother La Tremblaye intercepts him and threatens either to kill him on the spot or to turn him over to the authorities as a burglar. Granger secures his own life and freedom by agreeing to the match of his daughter Manon to La Tremblaye,

though he is shrewd enough to realize that the lovers probably concocted the plot precisely in order to achieve this result (IV.3). He also recognizes, however dimly, that his attempts to win the love of a much younger woman are contrary to the natural order, for he refers to himself as a "pirate d'amour" who, sailing "sur cette mer orageuse, et fameuse en naufrages," needs to steer clear of a reef (namely, his son's love for the same woman). He attempts to overcome this obstacle by arranging for his son to get so drunk that he will be unable to interfere (IV.4).

In Molière's comedy the deception practiced upon Géronte is directly juxtaposed with a similar scheme against the other father, Argante. Here Scapin extorts the necessary funds from the stingy old man by proposing to buy off the family of the young woman whom Octave has secretly married, but adding a factor of menace: her brother is a violent-tempered military officer who would like nothing better than to run Argante through with his sword. In fact, there is no brother, and the role is played by the valet Silvestre in disguise, but his performance is convincing enough that poor Argante fails to recognize his own servant (II.6). Thus, the father is made to believe that the life he is ransoming with the money is his own. The presentation of these two deceptions one right after the other not only displays Scapin's dazzling virtuosity, but also suggests the lawlessness of the times, in which deserters and unemployed ex-soldiers often turned to crime, and civilians had good reason to fear for their personal safety and that of their families.

In the remaining comedies the pirates are real, although the kidnappings occurred in the distant past. Tristan's *Le Parasite* centers around the homecoming of Alcidor, who some eighteen years earlier underwent a hair-raising adventure. With his two-year-old son Sillare and a group of friends he embarked for a brief pleasure trip. However, the boat wandered far off course during a sudden storm and the following day was boarded by Turks. The Frenchmen were brought to Algiers and sold into slavery. Alcidor was apparently unable to send word to his family, who received their first news of his whereabouts only when one of his fellow prisoners was ransomed. Four years later Manille learned that her hus-

band and son had changed cities and masters, though with no details (I.4); we are not told whether in the intervening time she made any attempt to raise the funds for their ransom. A few weeks prior to the start of the play Manille received word from some Provençal merchants, just back from a commercial trip to Egypt, that her husband was alive and would shortly return, but that her son was dead (III.3, 6). Strangely, Tristan never tells us how Alcidor finally gained his freedom, though perhaps we are supposed to believe the statement, comprising part of the parasite's invented narrative, that the merchants, upon finding a fellow countryman, generously paid for his release (III.2).

Much of the humor during the second half of the play stems from the difficulty that the returning Alcidor experiences in getting recognized by his family and from Lisandre's temporarily successful impersonation of the long-lost son Sillare. In fact, the latter scheme is both immoral and ill-advised, since Lucinde, the daughter of the house who is desperately trying to forestall an unwanted match that her mother has arranged for her, would have a perfect excuse for delay in the news that her father was soon to return home. Her plan, which involves reversing the message from the merchants, claiming that it is in fact the son who is alive and the father who is dead, is extremely cruel to her mother and also very risky, since it can only be a matter of time before her father does in fact return.

Once again, the play includes a real ransom plot, but it has nothing to do with pirates. Lucinde's beloved, Lisandre, gains admission to the house pretending to be her brother. However, when her real father turns up only a few hours later, he has Lisandre arrested as an impostor and seducer, and urges the authorities to hang him. Fortunately, Lisandre's father, a royal judge from Orléans, happens to be in Paris for a lawsuit, discovers his son's predicament, and persuades Alcidor to resolve the situation by letting the two lovers get married. But as a backup plan, the judge summons a troupe of police officers to Alcidor's house, with instructions to storm it and liberate his son, in the event that he cannot arrange a peaceful settlement (V.5).

In Rotrou's play failure to pay the ransom very nearly leads to tragic consequences. Upon learning the whereabouts of his kidnapped wife and daughter, many years after their disappearance, the merchant Anselme sent his son Lélie to Constantinople with ransom money. However, the youth failed to accomplish the mission, buying instead the freedom of the girl with whom he fell in love during a stop in Venice. Lélie could have written home to ask for more money and gone on to try to find his mother, but, instead, he returned home directly with his bride whom he passed off as his sister. Never does he show the slightest concern for the welfare of his mother and his real sister. Fortunately, Constance manages ultimately to return home, but only because her master, following a promotion to high office, freed all his Christian slaves. She generously forgives Lélie for his lack of filial devotion and agrees to cooperate with his deception. But when she recognizes in the supposed sister, Aurélie, her real daughter, the young people discover to their horror that their marriage is incestuous. Thanks to the revelation of a substitution of infants years before, the taint of incest is removed and the play can end happily. In a final irony, Anselme's money turns out to have served to ransom one of the persons it was actually intended for.

Once again the ransom theme finds a parallel in other threads of the plot. To forestall Anselme's decree that his son must wed Eroxène that very night, even though he is already secretly married to his supposed sister Aurélie and though Lélie's best friend Eraste and Eroxène are in love, the clever servant Ergaste proposes a highly immoral scheme. The young men will agree to the double wedding of Lélie to Eroxène and of Eraste to Aurélie, but will substitute a sham priest during the ceremony; thereafter the supposedly married couples will live together in the daytime while swapping partners at night! As a sop to their consciences, they promise to marry their real beloveds publicly once the fathers have died. Of course, even under the much looser code of *bienséances* operative in the 1630s, Rotrou could never have contemplated letting his characters put such an illegal and un-Christian scheme into effect. Symbolically, however, this plan serves to put parental tyranny on the same plane with piracy, in that people are deprived of their

freedom by unreasonable authority figures, forced into unacceptable arrangements for arbitrary reasons, and left to formulate desperate plans for their escape.

The only comedy of the century to make piracy and ransom a central theme is Montfleury's *Le Mari sans femme* (performed c. 1663, published 1698). It is also, so far as I can determine, the sole French comedy of the century to be set in Algiers. To be sure, we do not see any corsairs. Instead, the governor of Algiers, Fatiman, though an ex-pirate and though he oversees the corsairs' activity, speaks and acts like a monarch.

Montfleury, a master of comic imbroglio, subjects the ransom theme to more complications than any of his fellow playwrights. Although Dom Brusquin travels to Algiers for the express purpose of ransoming his wife, Julie, and quickly pays the sum demanded, the transaction does not proceed smoothly. First of all, Dom Brusquin has mixed feelings about getting back his wife, since he has a veritable obsession with cuckoldry and is constantly jumping to the conclusion, despite all assurances to the contrary, that the Turks are sex fiends who have taken advantage of the beautiful Julie. Aware that Julie has never loved him and was coerced into the marriage by her mother, he further suspects that she was only too eager to surrender her honor and keeps wondering whether he is doing the right thing by ransoming her. A second wrinkle derives from the fact that the heroine, who had eloped with her lover Carlos immediately following the wedding ceremony, has no wish to be reunited with her boorish husband, whom she loathes. Upon learning of this, the humane Turkish governor uses his power to dissolve her marriage and let her wed the man she truly loves. In an intriguing twist, he decides to free her gratis and to use the ransom money for the cost of the new wedding. Dom Brusquin, a grotesque coward who is incapable of both genuine love and generosity, is forced to yield to this humiliating arrangement by thrashings and the threat of being sent to the galleys.

Yet another complication derives from the infatuation of Fatiman's fiancée, Céline, for Julie's beloved and fellow-captive Car-

los. This leads her to execute a daring scheme to deceive Fatiman and escape with Carlos, whose love she hopes to win through what is basically blackmail. A fourth, and quite unnecessary, complication is the attempt by Carlos to get his own family to ransom him. Since his rich old uncle is a skinflint, Carlos fears that nothing may ever come of his letter. However, when the uncle suddenly dies, the young man's brother hurries to Algiers with ransom money. As it turns out, Fatiman has already resolved to liberate Carlos gratis, to reward him for confiding both his love for Julie and the treachery of Céline.

Two aspects of the ransom business in this play are likely to take the reader by surprise. First of all, Fatiman is extremely chivalrous in his treatment of women. He tells Dom Brusquin that he charges far more for women than for men because he views beauty as a priceless treasure (vv. 569-71), and taking unfair advantage of them would be unthinkable for him. Secondly, Fatiman is a patron of the arts and, once he discovers that Julie and Carlos have excellent singing voices, he exempts them from manual labor and assigns them the task of giving concerts to his fiancée. In these respects, combined with his concern for justice and humaneness, he appears as a worthy counterpart of European monarchs, rather than the overseer of a kidnapping trade.

Although it would seem that the paying of ransom to kidnapers is a perfectly straightforward method of exchange by means of money, in all these plays the principle of exchange backfires in that the money is not used for its intended purpose, that the captives are never freed in the manner or by the person intended, and that exchanges often take the form of substitutions (characters pretending to be someone they are not, or money intended to free one person used to free another). In short, ransom becomes a device to produce humorous surprises and to let the audience laugh at the normally somber baroque themes of human powerlessness and the instability of all things earthly.

NOTES

¹ Although there are a number of other comedies where pirates are mentioned, I am limiting myself here to works where ransoming plays a significant part in the plot.

² On the activity of the Barbary corsairs, see: Peter Earle, *Corsairs of Malta and Barbary* (London: Sidgwick and Jackson, 1970); Stephen Clissold, *The Barbary Slaves* (Totowa, NJ: Rowman and Littlefield, 1977). On their use in French literature of this period, see Alia Bornaz Baccar, *La Mer, source de création littéraire en France au XVIIe siècle (1640-1671)* (Paris, Seattle, Tübingen: Biblio 17, 1991), Chapter 1.

Redefining the Culture Wars: Furetière and the Académie française

**by
David Eick**

France in the late 17th century was marked by cultural struggles of great moment, of which the best known is the “Querelle des Anciens et des Modernes” (1687–1715). Usually regarded by literary historians as a tiff over whether classical antiquity or the reign of Louis XIV produced better authors, it is recast convincingly by Joan DeJean as an epoch–making struggle between elite absolutism and nascent democratic tendencies in the Republic of Letters. In *Ancients and Moderns: Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle* (1997), DeJean argues that the conflict that polarized the Académie française—pitting the traditionalist camp led by misogynist, authoritarian Nicolas Despréaux–Boileau against Charles Perrault and the proponents of critical independence—announced the French Enlightenment. As evidence, she points to a burgeoning public interest in literary matters beginning in the 1670s, a phenomenon she dates several decades earlier than does Habermas in his influential account of the constitution of a public sphere for literature and politics. While DeJean’s scholarship is learned and her response to Habermas compelling and significant, she does omit to cite another polemic which divided the Académie française and captured the interest of the literate public just a few years before the “Querelle des Anciens et des Modernes”: the tumultuous row between Antoine Furetière and the Académie over the right to publish a dictionary. At stake in the “Querelle des dictionnaires” was the authority to adjudicate in linguistic matters: to determine what, i.e. whose, French was official, who should be silenced, and who should make this call. What is more, a consideration of the “Querelle des dictionnaires” brings to light facts which call into question the culturally democratic impulses and practices which DeJean imputes to Perrault and his fellow Moderns of the Académie française. Ultimately, if one wished to quibble with DeJean over who fired the first salvo in the French public sphere, one might instead nominate Furetière’s public prosecution of his case as the harbinger of Enlightened demands for freer circulation of

ideas and texts and the loosening of the exclusive control over cultural production and criticism by Old Regime institutions.

“[N]ettoyer la langue des ordures qu’elle avait contractées” was the mission of the Académie française, created in 1635 by Richelieu (Pellisson 2: 23). To this end, the royal corporation would not only police literature but also produce an officially sanctioned dictionary, whose model for language was “le bon usage,” defined by Vaugelas as “la façon de parler de la plus saine partie de la Cour, conformément à la façon d’écrire de la plus saine partie des auteurs du temps.” Charged with compiling the dictionary, Vaugelas expounded his theories in the best-selling *Remarques sur la langue française* (1647)¹ Purchased by new nobles anxious not to appear provincial or common as they entered the Court at Paris, by salon-goers desirous of impressing the hostess with their urbanity, and by writers seeking to please audiences in the upper strata of society, the *Remarques* served as an aid to the reader in his or her quest for distinction. That Vaugelas’s book enjoyed numerous reprints all over the kingdom suggests that the linguistic capital of which it offered shares was a valued commodity.²

Vaugelas’s *Remarques* also amounted to a manifesto for the Académie. Four lexical varieties were specified as inappropriate for the *honnête homme* and were consequently to be refused *droit de cité* in the *Dictionnaire de l’Académie française: mots de province* – frequenting the Court in Paris, the *honnête homme* abjured the parlance of the backwaters of the realm; *mots vieux* – the *honnête homme* is *au courant* enough to refrain from using words fallen out of fashion; *mots bas*, the language of vulgar plebeians; and *mots techniques*, which smack of work, a pursuit unbecoming of a gentleman. Stridently exclusive, Vaugelas’s text at least has the merit of openly manifesting the classist pretensions that underlay linguistic purism.

One Academician parted company with his colleagues on what constituted good French and who spoke it. “Un architecte parle aussi bon français, en parlant de plinthes, de modules, de stylobates... qu’un courtisan en parlant d’alcôves, d’estrades et de lustres,” Furetière opined in defense of the registers of language defi-

ned in his *Dictionnaire universel* (*Factums* 1: 188–9). The latter work had just been banned by the authorities for violating the Académie’s monopoly on the authoring and publication of French dictionaries, approved by Louis XIV in 1672. Work on the *Dictionnaire de l’Académie française* had proceeded for nearly fifty years at the pace of a snail’s fits and starts until Furetière, a classical linguist exasperated by the ineptness of his fellow Academicians, announced the impending publication of his own dictionary with an excerpt from it entitled, *Essai d’un Dictionnaire universel* (1684). Accusing Furetière of plagiarism and of flouting its monopoly, the Académie excluded Furetière from its ranks and successfully appealed to the Conseil d’Etat, which revoked Furetière’s *privilège* in March 1685.

Furetière acknowledged having furtively composed his own dictionary while simultaneously collaborating on the Académie’s, and even admitted to having obtained the *privilège* by hosting a delegate of the Académie for a dinner at which wine flowed amply, such that the latter was inebriated when he furnished a signature approving Furetière’s project. But he insisted that his work in no way plagiarized the *Dictionnaire de l’Académie française* nor contravened the Académie’s exclusive copyright. In a most cogent defense against the accusation of violating the monopoly on French dictionaries held by the Académie, Furetière ventilated a radically novel political economy of language. The latter he defined as a resource from which all may draw but none establish a monopoly, a cultural good which by rights belongs in the public domain, rather than the prerogative of an elite institution vested with infallible regulatory authority over it, as the Académie française was wont to portray itself. In response to the charge of plagiarism, Furetière remarked that the two works differed greatly in their goals as well as in their contents. Indeed, their respective missions were not only distinct, but at odds. For whereas the Académie’s concerned itself with “*politesse*” (deriving from “*polir*,” to make an object shine – the notion of “*distinction*” is again apposite), by contrast his *Dictionnaire universel* sought to represent language in all its “*abondance*.” As further proof, he pointed out that the Académie banished from his pages all technical terms, the very cornerstone of his dictionary, as we saw in the quote about the architect’s jargon,

above. Furthermore, his own dictionary contained some forty thousand words to the Académie's seven or eight thousand. The full title of his work advertised the richness of its nomenclature and a cornucopia of registers:

Essai d'un Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les Termes de toutes les sciences et des arts, sçavoir: La Philosophie, Logique, et Physique; la Médecine, ou Anatomie, Pathologie, Thérapeutique, Chirurgie, Pharmacopée, Chimie, Botanique, ou l'Histoire naturelle des Plantes, et celle des Animaux, Minéraux, métaux et pierreries, et les noms des drogues artificielles; la Jurisprudence Civile et Canonique, Féodale et Municipale, et surtout celle des Ordonnances; Les Mathématiques, la Géométrie, l'Arithmétique, et l'Algèbre; la Trigonométrie, Gédésie, ou l'Arpentage, et les Sections coniques; l'Astronomie, l'Astrologie, la Gnomonique, la Géographie; la Musique, tant en théorie qu'en pratique, les Instruments à vent et à cordes; l'Optique, Catoptrique, Dioptrique, et Perspective; l'Architecture civile et militaire, la Pyrotechnie, Tactique et Statique; Les Arts, la Rhétorique, la Poésie, la Grammaire, la Peinture, Sculpture, etc. la Marine, le Manège, l'Art de faire des armes, le Blason, la Vénèrie, Fauconnerie, la Pèche, l'Agriculture ou Maison Rustique, et la plupart des Arts mécaniques; Plusieurs termes de Relations d'Orient et d'Occident, la qualité des Poids, Mesures et Monnoyes; les Etymologies des mots, l'invention des choses, et l'Origine de plusieurs Proverbes, et leur relation à ceux des autres Langues; Et enfin les noms des Auteurs qui ont traité des matières qui regardent les mots, expliqués avec quelques Histoires, Curiosités naturelles, et Sentences morales, qui seront rapportées pour donner des exemples de phrases et de constructions.

More interested in its practical applications than in its aesthetic ones, Furetière clearly conceived of language in utilitarian fashion: as a tool of science, learning and commerce (in its formerly dominant sense of communication, as well of economic exchange), a means to an end; for the Académie, focused on rules of poetic discourse and the speech of nobles at court, the beauty and purity of French were the unique ends. In addition, Furetière's "universal" approach announced the *Encyclopédie's* concern with representing knowledge.³ It also entailed a more pluralistic bent, evinced by Furetière admission of lexical items and phrases from popular speech. In this way, harboring editorial proclivities toward inclusion rather than exclusion, the *Dictionnaire universel* was less normative than the *Dictionnaire de l'Académie*: "Il ne décide rien sur la langue; sa beauté consistera particulièrement à voir le même mot promené par tous les arts et sciences en ses différentes significations, qui montreront... la richesse de la langue française...." In other words, this richness was semantic as well as lexical, in contradistinction to the Académie's commission to stabilize loose and ambiguous language, per Statute 23 of its charter.

This tension between two radically opposed views on language is considered by language historians to be fundamental in the process of standardization: on one hand, selection of norms and their codification, in which the varieties of language associated with a social elite are chosen over other varieties and given credence by grammarians who stigmatize departures from these norms; and on the other hand, elaboration of function, the mechanism by which "new varieties were added to the language through lexical and syntactic expansion and through the development of social and stylistic variation [during] the evolution from a predominantly agrarian society towards a mercantile one" (Lodge 119). In other words, according to the model articulated by the Norwegian linguist E. Haugen and applied to French by R. Anthony Lodge, the Académie's normative approach laid the groundwork for the homogenization of language necessary for mutual intelligibility, a prerequisite of a unified nation-state; concomitantly, the dynamic tendency of French championed by Furetière assured its capacity to describe new realities and perform new technological tasks. To be sure, inasmuch as the standard has reinforced the power of the nation-

state and facilitated the development and triumph of capitalism, one can argue that both tendencies –the technocratic approach embodied by Furetière as well as the condemnation of linguistic difference exemplified by the Académie –combine forces in order to marginalize people.⁴ In any case, the proclivity toward linguistic purism, the feeling that deviation from the standard is condemnable, to this day runs stronger in France than perhaps any other country.

But it was not really concern for the purity and elegance of the French language that drove the Academicians to behave as they did toward Furetière, Furetière alleged. Nor was it fear of economic competition, fear of lost income in sales of their dictionary. Furetière pointed out that the Académie had, in the manner of nobility loathe to dirty their hands by making money, “renoncé à l’intérêt pécuniaire,” agreeing to turn over all profits to the publisher; thus it wasn’t about greed. Instead, he attributed the Académie’s move to have his work banned as a barefaced attempt to shore up its reputation, already subject to derision after fifty years and no dictionary. The Académie wished to prevent a superior work by one man from embarrassing it, and to retain its authority over the Republic of Letters.⁵ Appropriating Pierre Bourdieu’s scheme, one might say that symbolic capital, or prestige, mattered more to the Académie than the linguistic or economic varieties.⁶ Therefore, sensing this vulnerability, Furetière vigorously tried to cajole the Académie into lift the ban, proffering arguments aimed precisely at the Immortels’ sense of honor:

Pour revenir au vrai intérêt de Messieurs de l’Académie qui est la gloire, seroit-il de leur honneur d’être les premiers à introduire dans l’Empire des Lettres l’usage d’une clause d’une si dangereuse conséquence, qui ôterait cette honnête liberté dont elles ont joui jusqu’à présent? Si la coutume était venue d’obtenir des Privilèges exclusifs pour traiter quelque science ou quelque art particulier, on ne verrait plus une multiplicité de livres sur un même sujet; ils sont pourtant nécessaires, non seulement pour les avoir à meilleur prix, mais aussi pour facili-

ter l'intelligence des Auteurs, et dans la diversité de leurs opinions pouvoir choisir la meilleure. On peut dire que ce sont les guerres du Parnasse qui ont rendu l'Empire florissant, et que l'accroissement des Lettres n'est venu que par l'émulation et la critique des différents génies qui ont écrit sur les mêmes matières.

Leur honneur ne souffrirait-il pas quelque atteinte si on leur reprochait qu'ils veulent que leur dictionnaire soit le seul, au lieu de tâcher de le rendre meilleur? La gloire des savants consiste aussi bien dans le combat que celle des braves. Il ferait beau voir un champion se glorifier de la victoire au milieu d'un camp dont il aurait fermé les avenues pour empêcher tous les assaillants d'en approcher. Cependant comme toute la gloire où ils aspirent n'est fondé que sur l'estime du Public, comment pourront-ils répondre à l'impatience de la Nation qui leur dira après une attente de cinquante ans: ou donnez-nous un Dictionnaire, ou laissez-nous en donner un par les autres? (Factums 1: 201)

Furetière's invocation of ideals such as the unfettered commerce of texts and ideas and the right of the literary public ultimately to judge them for itself, is entirely consonant with the spirit of the emerging public sphere as DeJean describes it (12). His denunciation of the Académie's abuse of its royally invested has all the resonance of Enlightenment critiques of the Ancien Régime's system of titles of nobility, unjust privileges and absolute authority: "Ils font leur compte qu'ils emporteront d'autorité tout ce qu'ils voudront, par le seul crédit que leur donne le nom d'Académie... et prétendent me faire enlever tout mon travail par des Lettres de cachet, jusqu'à me menacer de Bastille si j'ose écrire contre eux." The essential link between literary debate and political criticism, which Habermas emphasized and whose origins DeJean locates in the 1670s and 1680s, is borne out by Furetière's declamations (DeJean 24). Tellingly, however, in the passage reproduced above Furetière refers not to a Republic but rather to an "Empire des let-

tres,” a cultural sphere dominated by the Académie française. The latter, pace DeJean, hardly comes off as amenable to relinquish its prerogative over intellectual and artistic production by encouraging the proliferation of competing scholarly discourses.

Yet the same time, Furetière is explicitly envisaging and interpolating the Republic of Letters, a sophisticated and fair-minded readership from whom he expects to receive a fair hearing, all other means of legal redress to regain the privilege to publish having been closed off to him. His defense of the *Dictionnaire universel* appeared in the form of *Factums*, a genre of legal texts of which Beaumarchais’s *Mémoires* are another famous exemplar in French literary history. Circulated widely in Paris, the first *Factum* indeed amounted to a factual defense, but the second and third contained mordant attacks on his enemies, Furetière’s virulence increasing in proportion to his desperation.

The “Querelle des dictionnaires” became a decidedly public affair.⁷ The *Factums* received mention in nearly all of the important new literary journals. The *Nouvelles de la République des lettres*, *Nouvelles extraordinaires*, and *Bibliothèque universelle et historique* all commented on the affair or published letters from the public, which was usually on Furetière’s side. Alongside the *Factums* and journalistic accounts of the controversy, numerous pamphlets appeared, produced by partisans of both factions.⁸ Delighting readers between January 1685, date of the first *Factum*, and May 1688, the “Querelle des dictionnaires” predated the Querelle des Anciens et des Modernes by two years.

However, one journal, the *Mercure Galant*, which DeJean locates at the forefront of the movement to open up participation in cultural criticism to a broader audience, alluded to the affair only once, printing a letter in which the Academician Tallemant the elder calumniated the private life of his erstwhile colleague (Gegou 123). If it were truly the journalistic beacon of an inclusive, communitarian Republic of Letters, why didn’t the *Mercure* editorialize against the expropriation of linguistic authority by a coterie who would repress all other interventions in the field of lexicography? Perhaps not coincidentally, one of the editors of the *Mercure*

was none other than Thomas Corneille, the Academician to whom would soon be awarded the commission to compose a *Dictionnaire des arts et des sciences*, a technical dictionary featuring terms excluded from the main *Dictionnaire de l'Académie française*, whose lacunae had been rendered patent in comparison with Furetière's *Dictionnaire universel*.

Other details of the "Querelle des dictionnaires" further trouble DeJean's depiction of the Académie française and its Moderns as champions for the cause of the democratization of culture and the opening up of a public sphere during the late seventeenth century. For example, DeJean cites Charles Perrault for taking a Modern, librist stance in favor of participation in cultural criticism by previously excluded groups. What she omits to mention is that the victims of exclusion were mostly ignorant Courtiers desirous of literature accessible to them, as Marc Fumaroli notes, aptly describing the Académie as "une institution qui s'était édifiée en quelque sorte *contre* la république des Lettres savantes, et au service des seules lettres de la cour de France" (57).⁹ Another fact which casts aspersions on Perrault's iconic status as patron saint of the Republic of Letters in DeJean's account: it was Perrault who was instrumental in securing the Académie's monopoly on dictionaries in 1674, prohibiting the authoring or publication of any other French dictionary until twenty years after the Académie's was finished, which was obviously not going to happen soon. One reasonably suspects this move to have been a preventive strike against the eventual publication of Furetière's *Dictionnaire universel* (Gegou 67).

Alain Rey has characterized Furetière as "le héros d'une bagarre scandaleuse et la victime d'une exclusion qui prend allure d'un impitoyable règlement de comptes, et d'où la Compagnie ne sort pas grandie."¹⁰ Furetière died on May 14, 1688 at the age of 68, convinced that the work would never be published, his appeals for justice exhausted, his health consumed due in large part to his ceaseless combat on behalf of the *Dictionnaire universel*. But the work was championed by Pierre Bayle, the Protestant Huguenot, editor of the *Nouvelles de la Républiques des lettres* who arranged

for its publication (1690) in Holland in order to circumvent the revocation of the privilege in France.

In an uncanny coincidence documented by Racine, the royal historiographer, on August 24, 1694 a delegation arrived at Versailles to present Louis XIV with the first printed copies of the *Dictionnaire de l'Académie française*. That same day, Versailles received the Dutch publisher of the *Dictionnaire universel*, which was also presented to the Monarch. Racine reported that Louis XIV and his entourage visibly preferred the Furetière. “Ceci a paru un assez bizarre contretemps pour le Dictionnaire de l'Académie qui me paraît n'avoir pas tant de Partisans que l'autre,” Racine wrote to Boileau.¹¹

The “Querelle des dictionnaires” should not be overlooked as the first high-profile skirmish of the Culture Wars that marked the opening of an enlightened public sphere. Indeed, lexicography would soon become a vital front for ideological clashes between adherents of the Enlightenment and its Old Regime enemies.¹²

University of Iowa

NOTES

¹ On the publishing history and reception of the *Remarques*, see Ayres–Bennett.

² In utilizing terms like “distinction” and “cultural capital” to refer to the appropriation of culture for the sake of status, I am indebted to Pierre Bourdieu’s lexical and theoretical apparatus.

³ Alain Rey also cites Furetière as a precursor of the Encyclopedists. Furetière, Rey writes, “inaugure dans un dictionnaire strictement alphabétique les développements factuels, les références textuelles récentes, les discussions sur la valeur des informations scientifiques qui vont renouveler le discours de l’encyclopédie” (*Encyclopédies et Dictionnaires* 91).

⁴ In *Language and Symbolic Power*, Bourdieu evokes the “dispossession” of all those whose means of expression have been delegitimized in favor of the linguistic standard which the Académie

and subsequent codifiers of French have always located among the dominant socioeconomic groups in and around Paris, the seat of power, thereby reinforcing their domination: “The dominant competence functions as linguistic capital...so that the groups which possess that competence are able to impose it as the only legitimate one in the formal markets (the fashionable, educational, political and administrative markets) and in most of the linguistic interactions in which they are involved” (56).

⁵ The phrases, “public sphere” and “Republic of Letters” are fairly synonymous in the accounts of DeJean and also of Dena Goodman, who has written the definitive cultural history of the Republic of Letters in France. Goodman does specify that “Republic of Letters” refers less to readers than to the community of intellectual producers who corresponded with one another beginning as early as the sixteenth century. “The new public sphere,” she writes, “though broader than the Republic of Letters, developed from it and continued to be structured by its institutions of publicity and sociability. The landscape was urban and discursive; the mode of discourse was the criticism of the Republic of Letters” (14).

⁶ See Bourdieu, “The Forms of Capital.”

⁷ Goodman underlines Habermas’s emphasis on the invention of publicity. Before the advent of a public sphere and institutions such as the press and the salon, publicity could be nothing but a “status attribute” of political power, rather than an instrument for the formation of public opinion (*Republic* 12–14).

⁸ A well documented, blow-by-blow account of the polemic is provided by Gegou (79–129).

⁹ DeJean portrays the Académie française as a vital player in the establishment of the literate public sphere or Republic of Letters, while Fumaroli views them as initially at odds. Dena Goodman opts for a balanced view, depicting the relationship obtaining between the various royal French academies and the transnational Republic of Letters as symbiotic but tenuous (15–23).

¹⁰ Rey’s introduction to the 1978 reprint of the *Dictionnaire universel* is authoritative, steeped as it is in both his scholarship of French dictionaries of past centuries and his perspective as co-

director of France's highly regarded Robert dictionaries. Rey's explicitly multicultural, non-normative approach establishes him as a heritor of Furetière. See his introduction to the *Petit Robert*.

¹¹ See Gegou 150–1 and Rey, “Absolutism” 375.

¹² A second edition of the *Dictionnaire universel* appeared in 1701, and more would follow. But another faction soon began devising plans to compete with it –not the Académie française, but rather a group of Jesuits, who announced in their literary journal *Mémoires de Trévoux*: “On imprime ici [à Trévoux] le DICTIONNAIRE UNIVERSEL, non pas tel qu'on le vient d'imprimer en Hollande, où l'on fait parler Mr. l'abbé Furetière en Ministre Protestant, mais entièrement purgé de tout ce qu'on y a introduit de contraire à la Religion Catholique” (1701). In addition to correcting Protestant heresies which had seeped into the *Furetière* by virtue of its Dutch connection, the *Dictionnaire de Trévoux* would also be cheaper, the *avis* added. Heresies notwithstanding, the first edition of the *Dictionnaire universel Français et Latin, vulgairement appelé, Dictionnaire de Trévoux* in 1704 plagiarized Furetière's nearly word-for-word! Subsequent editions in 1727 and 1732 continued and elaborated upon Furetière's encyclopedism, however, such that the market was ripe for another entrant in the field, as a group of publishers speculated when they signed on Diderot and d'Alembert to direct a new project. In its endeavor to represent knowledge in exhaustive fashion with an emphasis on science and technology, the *Encyclopédie*, or *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts, et des métiers* far surpassed both Furetière and the Jesuits of Trévoux. The *Encyclopédie* also added reformist militancy to its scholarly project, leaving nothing sacred except the act of rational inquiry into, and liberal critique of, the entities it defined in alphabetical order. The scandal surrounding the *Encyclopédie*, which triumphed over censorship, its editors threatened with the death penalty, constitutes another chapter in France's dictionary wars.

WORKS CITED OR CONSULTED

- Ayres–Bennett, Wendy. *Vaugelas and the development of the French language*. London: Modern Humanities Research Association, 1987.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Trans. Richard Nice. London: Routledge & Kegan Paul, 1984.
- . *The Forms of Capital. Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. Ed. John G. Richardson. New York: Greenwood, 1986. 241–58.
- . *Language and Symbolic Power*. Trans. Gino Raymond and Matthew Adamson. Cambridge, MA: Harvard UP, 1991.
- Damade, Jacques. *Petite archéologie des dictionnaires*. Richelet, Furetière, Littré. Paris: La Bibliothèque, 1997.
- DeJean, Joan. *Ancients against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*. Chicago: U of Chicago P, 1997.
- Fumaroli, Marc. *Trois institutions littéraires*. Paris: Gallimard, 1994.
- Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. Paris: Société du Nouveau Littré, 1978.
- . *Recueil des Factums*. Ed. Charles Asselineau. Paris: Poulet–Malassis et De Broise, 1859.
- Gegou, Fabienne. *Antonie Furetière, abbé de Chalivoy, ou la Chute d'un immortel*. Paris: Nizet, 1962.
- Goodman, Dena. *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*. Cornell UP, 1994.
- Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*.

Trans. Thomas Burger with the assistance of Frederick Lawrence. Cambridge, MA: MIT Press.

Hollier, Denis, ed. *A New History of French Literature*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1989.

Lodge, R. Anthony. *French: From Dialect to Standard*. London: Routledge, 1993.

Matoré, Georges. *Histoire des dictionnaires français*. Paris: Larousse, 1968.

Meschonnic, Henri. *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*. Paris: Hatier, 1991.

Murray, Timothy. "The Académie Française." Hollier 267–273.

Pellisson–Fontanier, Paul, and Pierre d'Olivet. *Histoire de l'Académie française*. 2 vols. Paris: Didier, 1858.

Quemada, Bernard. *Les Dictionnaires du français moderne, 1539–1863*. Paris, Brussels, Montreal: Didier, 1968.

Rey, Alain. *Encyclopédies et dictionnaires*. Paris: Presses universitaires de France, 1982.

—. "Introduction. Antoine Furetière imagier de la culture classique." Furetière, 7–75.

—. "Introduction." *Le Nouveau Petit Robert*. Eds. Legrain, Michel, Josette Rey–Debove and Alain Rey. ix–xix. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1994.

—. "Linguistic Absolutism." Hollier 373–379.

Wey, Francis. "Antoine Furetière. Sa vie, ses oeuvres, ses démêlées avec l'Académie française." *Revue contemporaine* 2 (1852): 594–618; 3 (1852): 49–78.

Poullain de la Barre et les Modernes

by
Marcelle Maistre Welch

Les traités féministes de Poullain de la Barre précèdent d'une bonne quinzaine d'années la date officielle de la déclaration de guerre des Modernes contre les Anciens. Charles Perrault lut devant les membres de l'Académie Française son fameux poème sur « Le Siècle de Louis le Grand », le 27 janvier 1687. L'année suivante, Poullain de la Barre se réfugiait à Genève: ce prêtre défroqué, bachelier en théologie depuis 1666, mais qui avait découvert Descartes à la même époque, était finalement tombé victime de la Révocation de l'Edit de Nantes. Il avait exposé ses convictions hérétiques dans le traité *De l'Egalité des deux sexes*, paru en 1673, suivi de *L'Education des dames* en 1674, puis, en 1675, dans *De l'Excellence des hommes*, où, malgré son titre paradoxal, Poullain réfutait le dogme de l'infériorité des femmes dans les textes scripturaires. Au cœur de sa contestation, l'interprétation du préjugé ontologique sur la femme et des aberrations morales perpétrées au nom de la tradition et de la coutume reposait sur le principe du *co-gito*. Il désirait mettre à la portée des femmes un système de penser rationnel qui les réhabiliterait intellectuellement dans leur siècle.

Conséquence inéluctable du cartésianisme, en appliquant le concept de la *tabula rasa* à la question de l'égalité des sexes, Poullain établissait de solides bases référentielles en faveur d'un nouveau type féminin émergeant de la mentalité courante. Or, de la Querelle des Femmes bien débattue dans les années 1670 à la Querelle des Anciens et des Modernes dont les concepts fomentaient simplement encore en sourdine dans les milieux érudits, Poullain a formulé une réflexion philosophique moderne qui est passée largement inaperçue dans la sphère publique. Dans son étude sur l'idéologie de la Querelle des Anciens et des Modernes, Joan Dejean analyse les conditions culturelles antérieures à la fameuse scéance de 1687 pour montrer que les thèses de Perrault n'avaient pu connaître le succès que l'on sait qu'à la suite de l'« invention » d'un nouveau public réceptif et participant: « This fundamental change in the operation of the republic of letters had been

instigated by literary moderns » (57). Justement, l'échec contemporain de Poullain de la Barre ajoute à la complexité de cette période culturelle transitoire des années 1670 quand on considère la portée ambiguë de sa leçon féministe.

I. La Modernité de Poullain de la Barre

Poullain s'est fait l'anthropologue cartésien des deux sexes à l'heure même où l'esprit du classicisme semblait triompher. Rappelons que *Les Femmes savantes* datent de 1672, *L'Art poétique* de 1674, et *Phèdre* de 1677. C'est en réponse aux conséquences du succès des *Femmes savantes* dans la Querelle des Femmes qu'il avait risqué sa réputation ecclésiastique en se déclarant cartésien. Tandis que l'Université avait déjà mis Descartes à l'index en 1663, et qu'en 1671 l'Archevêque de Paris signifiait sa volonté d'interdire tout autre enseignement que la philosophie d'Aristote, Poullain espérait réparer dans *De l'Egalité des deux sexes* les erreurs du passé. Pour lui, du fait de l'universalité de l'esprit humain, le monopole masculin sur l'accès à la connaissance se révélait moralement illégitime parce qu'il maintenait la condition féminine dans un état subalterne arbitraire. En dépit de la réception de la satire de Molière, Poullain voulait rassurer la vraie femme savante de ses propres capacités intellectuelles, lui rendant ainsi non seulement son droit naturel, mais aussi la confiance en soi. De toute évidence, peu de femmes osèrent le faire en 1673 par peur du ridicule, si l'on en croit le faible degré de réaction du public à la première publication de *De l'Egalité*.

Son second livre sur *De l'Education des dames* allait exposer ses théories libérales sur l'instruction féminine: il s'agirait de procurer aux femmes les armes pratiques de leur propre émancipation intellectuelle dans le contexte d'une culture patriarcale qu'il leur faudrait circonvenir. Le fil conducteur en serait la méthode à suivre pour accéder à la vérité telle que Descartes l'avait déjà démontrée dans son *Discours de la méthode*. Le contenu du message de Poullain serait une vulgarisation du principe de la "raison souveraine" avec ses conséquences implicites sur le devenir de la femme contemporaine. Dans son « Avertissement », il expose deux prin-

cipes fondamentaux de l'idéologie des Modernes qu'il analyse dans la suite des cinq « Entretiens » composant *De l'Education*. A savoir d'abord, la thèse du libre-arbitre de la pensée humaine qui autorise l'indépendance du jugement individuel:

Il faut établir dans les hommes, autant qu'on le peut, une raison souveraine qui les rendent capables de juger de toutes choses sagement & sans prévention. (sans pagination)¹

et, d'autre part, la distinction d'un nouveau type de critiques raisonnables qui ne sentent plus le pédantisme d'école:

On espere que les gens d'esprit dont cet ouvrage est comme l'Apologie, c'est a dire les gens qui jugent par raison, & non par opinion, & qui sont les seuls aux jugements desquels on doit avoir egard, prendront en bonne part & comme une suite des entretiens que l'on peut avoir avec les Dames, ce que les autres pourroient attribuer a ce qu'ils appellent vanité & amour-propre. (sans pagination)

Dans la propédeutique de Poullain, l'apprentissage de la pensée autonome constitue le terme initial du processus de libération envisagée pour la femme. La raison souveraine suffisant à nous faire découvrir la vérité, l'accès à la connaissance procède d'un refus des intermédiaires entre Moi et le monde. En quête de vérité absolue, l'objectif de Descartes avait été de libérer le philosophe du poids des idées reçues avant de s'engager dans la recherche positive du savoir. Face aux mêmes forces répressives de la tradition, le point de vue nettement plus sociologique de Poullain visait à lever des interdits. Il lui fallait donc jeter le doute absolu sur conformisme patriarcal qui déterminait la place et l'identité féminines. Le programme de Poullain risquait l'anathème car il exigeait une mise en examen de tout le corpus de connaissance acquis lors des années formatives de l'individu: qu'il soit contrôlé par les parents ou les maîtres à penser ou qu'il soit confirmé par les coutumes, tout acquis intellectuel devait passer par l'analyse méthodique. Par exten-

sion, Poullain questionnait aussi la preuve du temps passé sur lequel reposait le principe de l'autorité publique. Il écrit:

Ainsi... le premier principe de tout ce que vous sçavez, de tout ce que vous croyez, & de tout ce que vous faites, c'est la creance que vous avez eue en vos parens & en vos maistres & et le second pour ce qui depend du premier, c'est la deference aveugle que vous rendez a la coutume & a l'exemple de vos semblables . (66)

L'argument complémentaire au thème du consentement général selon lequel « il y a moins de danger à s'égarer avec une multitude que d'aller droit avec un seul » (74), ne résistait pas d'avantage à l'analyse de sa validité épistémologique, pour la simple raison que « nous devons autant nous croire nous-mêmes que les autres » (76).

On mesure jusqu'à quel point l'application du *distingo* pouvait mener à démolir les idoles de l'Autorité:

Je ne suis pas point de ces adorateurs importuns de l'Antiquité, et croy mesmes que ce qui se faisoit dans les siecles passez ne doit estre la regle du present que dans les choses essentielles." (29)

Dans le cas de Poullain, le rejet de l'idéologie des Anciens partait d'une démystification du prestige de la scolastique dont il s'était dégoûté vers la fin de ses études universitaires. Au bout du cinquième Entretien, il évoquait comment suite au « plus grand bonheur » qui le mit en contact avec la doctrine de Descartes, il commença à se méfier « de ses Maistres & à croire qu'ils avoient esté comme [lui] les dupes de l'opinion & de la coutume » (336). Mais c'est tout le procès de l'ancienne philosophie avec ses représentations obscurantistes qui résonne en contre-point dans l'ensemble de son ouvrage consacré, rappelons-le, à « l'éducation des dames ». C'est à cause du monopole des institutions sur la connaissance officielle de son temps et à cause de la stérilité de leurs méthodes

qu'il jugeait absolutistes que Poullain développa son aversion pour l'école des Anciens:

La premiere chose de laquelle on nous informe c'est le Symbole Academique, que le principal article nous oblige de croire que Ciceron, Virgile, Aristote, sont les Originaux inimitables, d'après lesquels ont esté faits les plus excellens ouvrages que nous ayons, & que l'on ne peut esperer de salut dans les belles lettres ny dans les sciences qu'en se les proposant pour modeles. (87)

Sa critique du prestige de l'Antiquité dépasse la simple dénonciation d'une idéologie périmée qui interdit les opinions dissonantes. Pour Poullain, le fond de la question réside dans l'idée du progrès que la doctrine classique oppose au principe de l'imitation:

...& si la consideration de la nouveauté estoit un motif suffisant pour les rejeter, il n'en faudroit admettre aucune; parce que les plus anciennes ont aussi esté nouvelles dans leur naissance, & qu'elles le sont toutes à nostre égard la premiere fois qu'elles se présentent à l'esprit. (182)

Il ne sera pas évidemment le seul Moderne à relever la contradiction contenue dans le dogme de la primauté de l'ancienneté. Fontenelle dans ses *Digressions sur les Anciens et les Modernes* en 1688 et naturellement Perrault dans son *Siecle de Louis le Grand*, puis dans les *Parallèles* avanceront la thèse de la perfectibilité humaine soutenue par l'expérience personnelle. Mais en 1674, Poullain paraît être le seul, depuis Descartes, à avoir incorporé la possibilité d'une évolution des civilisations dans un système de penser rationnel qui marque une rupture épistémologique. Il conclut:

Il faut... que le monde soit bien entesté la-dessus. A-t-on presentement les mesmes loix, les mesmes coutumes, la mesme politique & la mesme discipline que l'on avoit autrefois? Tous les hommes se sont-ils pas sujets à changer, de pensees, de lan-

gage, de conduite & de desseins, comme de modes, selon l'occasion et l'expérience? (183)

Pourtant, qu'y avait-t-il à espérer de ce vœu de libération contre le principe d'autorité intellectuelle derrière lequel se retranchaient les institutions officielles? La réponse de Poullain qu'il glissa en bas de paragraphe laisse deviner le genre de problèmes qu'il aurait avec ses supérieurs ecclésiastiques avant de prendre le chemin de la Suisse: « on devrait au moins permettre aux gens d'étude de penser comme ils pourront » (183).

II. Le Public de Poullain de la Barre

Cependant, comme Poullain s'adressait à une certaine minorité éclairée parmi les honnêtes gens de salon, son application des principes cartésiens à l'instruction féminine s'est voulue être leur manifeste de la modernité, bien avant la parution des *Parallèles*. La conversation entre quatre personnes bien nées devait définir le ton du message de *De l'Education*.

Stasimaque estant allé chez Sophie qui est une Dame d'Esprit & de qualité, la trouva qui s'entretenoit avec un Gentilhomme de ses parens, nommé Timandre, & une jeune Demoiselle que l'on appelle Eulalie. (1)

Son entreprise de vulgarisation aurait pu supposer l'inclusion du plus grand nombre de néophytes des deux sexes, « n'y ayant qu'une méthode pour instruire les uns & les autres, comme estans de mesme espece » (« Avertissement »). Mais, Poullain n'adressait pas sa leçon à n'importe quel public:

Ces entretiens se sont passez en effet, comme on les rapporte, à l'occasion d'une jeune Demoiselle fort spirituelle qui avoit dessein de s'appliquer à l'étude, & ont été rendus publics en considération de toutes les Dames qui se trouveroient dans une pareille disposition. C'est ce qui a obligé de leur donner pour titre DE L'EDUCATION DES DAMES, encore

qu'ils ne soient pas moins utiles pour les hommes.
 (« Avertissement »)

La philosophie cartésienne l'avait séduit par sa simplicité pratique à accéder pour un chacun indépendant et libre-penseur au temple du savoir. L'étonnante modernité de Poullain trouvait ses assises dans le refus des autorités culturelles qui prédisposaient le jugement individuel. Madeleine Alcover appelle Poullain « ce frondeur impénitent » (103) qui a défié l'apparatus absolutiste de la France de Louis XIV. Mais, quoiqu'il dise, le point focal de sa réforme restait fixé sur l'instruction d'un segment spécifique de la société doublement handicapé par le poids des valeurs à abattre: d'abord en tant que femmes de nature raisonnable, « spirituelles » autant que les hommes, puis ensuite en tant que femmes érudites, disposées à « l'étude », Poullain distinguait des lectrices très spéciales, prêtes à philosopher entre quatre murs.

La conclusion de son traité sur *De l'Education* suggère l'existence de petits groupes d'intellectuels, discrets dans leur poursuite de la connaissance et circonspects dans la démonstration de leur savoir:

[ces personnes] elles résolurent de former entre-elles une petite société, de se voir le plus souvent qu'ils (sic) pourroient, & de s'entretenir selon les maximes qu'ils avoient établies, pour jouir ensemble de cette liberté raisonnable qui fait partie de la douceur de cette vie, & qui distingue ceux qui en savent bien user d'avec la multitude grossière & pré-occupée. (353)

La pédagogie de Poullain élargissait, dans les deux sens de la comparaison, les termes de la dichotomie moderne qui dépréciait l'image du docte par rapport à celle de l'honnête homme. Contre les doctes, il finissait par exclure tout adepte de l'épistémé ancienne, mais simultanément en valorisant le potentiel intellectuel des honnêtes gens en général, il réservait une place de choix au type de femme intelligente « qui parle bien, avec facilité & avec grace » (« Avertissement »):

Vous n'estes point de ces femmes qui s'imaginent
n'avoir pas assez d'esprit pour entendre ce qu'on leur
pourroit dire de plus solide. (45)

Mais combien d'entre elles allaient consentir « à suivre [leur] raison & [leurs] lumieres » et « s'en servir pour se conduire au dedans independemment d'autrui » ? (133) Combien de curieuses déclarées, en bute aux railleries du salon, allaient risquer « une solitude épouvantable » (119), comme le remarquait Timandre, l'honnête homme du petit groupe, pour la promesse d'un bonheur de l'esprit? Après 1672, la préciosité n'avait plus de mise et la savante rentrait dans la clandestinité.

A ce propos, il est significatif que dans sa liste commentée des « livres qui peuvent aider à acquerir les connoissances dont on venoit de parler » (306) Poullain ait ignoré toute la littérature de fiction de son époque. Ouvrages de géométrie, de grammaire, de logique, de physique, de morale, auxquels il joignait la bibliographie condensée de Descartes et le Nouveau Testament, caractérisent le contenu des lectures proposées à l'instruction de la jeune fille: mais pas de poésie, pas de théâtre ni de roman. Son point de vue moraliste pouvait s'expliquer aisément par le fait qu'il émanait d'un homme d'Eglise de son temps. Mais plus probant dans le cas de Poullain, à l'instar du mépris de Descartes pour l'histoire empirique, les oeuvres d'imagination ne méritaient pas de place dans son programme éducatif pour le simple fait que l'évaluation de leur mérite intrinsèque, et à la limite le charme de la lecture, échappaient à l'investigation déductive. Etant uniquement motivé par des considérations philosophiques sur le sexe féminin, Poullain avait relégué l'appréciation des belles-lettres aux activités frivoles de la bagatelle parce qu'elles échappaient automatiquement à toute mesure objective.²

Ainsi, le public de Poullain féru du cartésianisme le plus mondain devait nécessairement se limiter à une sorte d'intelligentia introspective composée des deux sexes. Ces femmes et ces hommes devaient s'attendre à résister au « reproche d'Esprits forts » (172) que la pression de la multitude conformiste ne manquerait pas

d'exercer sur leur tranquillité d'esprit. Les effets de ce facteur élitiste ont véritablement déterminé la place, ou plutôt l'absence, de Poullain dans l'histoire de la genèse de la Querelle des Anciens et de Modernes parce qu'il a sciemment défendu un point de vue philosophique, au mépris de la littérature dominante, devant une minorité sciemment silencieuse. Il a en quelque sorte intellectualisé les termes d'une révolution culturelle qui était en train de se résoudre ailleurs.

III. Un Débat manqué

« S'il est exact que les premiers en date des modernes étaient des cartésiens, ce n'est plus vrai après 1674 » souligne A. Adam en rappelant les convictions résolument anti-cartésiennes des avocats les plus actifs de la cause des Modernes: Des Marests de Saint-Sorlin, Charpentier, Huet et Ch. Perrault, par exemple (130). D'autre part, leur participation déterminante au processus de la Querelle des Anciens et de Modernes relevait strictement du discours littéraire. L'exposé des théories les plus radicales de l'Académicien Des Marests datent du début des années 1670. Il ne cessait de proclamer la supériorité de la langue française depuis sa *Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine* (1670). A l'occasion de la seconde édition de son épopée *Clovis* (1673), il dénonçait « quelques faux Doctes qui veulent nous mettre sous les Anciens » (Adam 131) parce qu'ils n'admettaient pas les canons de l'esthétique moderne. On connaît la riposte immédiate de Boileau dans son *Art poétique*: « Tout est dit... »

Précisément à l'époque où Poullain situait son débat rationnel dans le contexte moral d'une émancipation individuelle, les théoriciens des deux camps divisant les Anciens et les Modernes dissertaient sur des questions de « goût » et de prééminence critique: autant dire qu'ils débattaient sur des valeurs empiriques et intuitives. Ensuite, leurs disputes provenaient de considérations philologiques qui renvoyaient dos à dos les « grammairiens » de la culture antique à des modernes bien français et fiers de leurs « inventions ». Mais, chez Poullain, par delà l'absence évidente de théorie esthétique, la leçon de modernité passait complètement à côté du lieu

commun nationaliste qui ne ferait que s'affirmer dans la suite de la crise pour donner lieu à la mentalité « fin de siècle ». Car, dans leur promotion de la doctrine du progrès, les Modernes en arrivaient inévitablement à fusionner leur idée d'un état de perfection moderne avec leur apologie du grand règne présent, au risque d'aliéner les contributions des générations futures.³

Au sujet de la valeur du français, original ou de traduction, Poullain en préconisait l'usage pour des raisons d'efficacité: d'abord pour faciliter l'accès immédiat des femmes au savoir antique, si besoin était; et plus encore, par le biais de la grammaire moderne, pour aider les femmes à formuler leurs propres idées: « quand on sçait bien les choses on en parle bien, » (282) publiait-il en mai 1674, précédant de deux mois l'énoncé officiel du credo classique. Mais, dans la pensée de Poullain, l'emploi du français dérivait de considérations culturelles qui reconnaissaient une condition de fait: l'état de la femme inculte auquel *De l'Education* apportait le correctif.

Or, la validation de l'esprit critique des femmes allait prendre la direction inverse sous la plume des Modernes. A partir du moment où le public assimilait la cause de l'Antiquité à celle de l'érudition et le stigmate de la pédanterie à l'étude, il est bien certain que les femmes étaient « nées modernes, ne sachant ni le grec, ni le latin » (Rigault 242). On sait comment Perrault allait gagner la faveur des femmes en leur accordant l'autorité du goût naturel. « Tous les mondains conviennent du 'goût très-exquis' des femmes, et ils s'y rapportent pour déterminer la valeur d'une œuvre, voire une littérature toute entière » (Timmermans 166). Leur manque d'instruction définissait en quelque sorte leur état « naturel » par opposition à la contamination de leur jugement encourue dans l'exercice intellectuel. C'était donc par pure ignorance des choses de l'esprit que l'opinion des femmes sur la valeur d'une œuvre acquierait sa respectabilité pour le parti des Modernes. Le rôle médiateur des femmes dans la république des lettres allait ainsi trouver sa justification déterminante dans la supériorité du subjectif féminin sur le savoir masculin et acquis.⁴

De telle sorte que toute personne tant soit peu portée au plaisir de la lecture pouvait s'ériger en commentateur critique de la pro-

duction littéraire. Dans les années qui précèdent la déclaration de guerre entre les Anciens et les Modernes, personne mieux que Donneau de Visé n'exploita à ses propres fins cette absence de formation intellectuelle féminine pour jouer sur une nouvelle orientation de l'opinion publique. Dans son chapitre sur « The Invention of a Public for Literature, » Jean Dejean singularise l'éditeur du *Mercurie Galant* pour son rôle instrumental dans l'évolution de la mentalité moderne. Malgré ses motivations mercantiles (il vendait un journal, après tout) Donneau réussit à démocratiser le goût des Français et par là-même à engager celui des Françaises :

From an ivory tower discourse the classical age had inherited from humanism and the pronouncements of scholars speaking for and to an audience of their colleagues, criticism began moving into the public sphere and becoming something closer to a form of collective judgement. (64)

Il est entendu que la part du lion que Donneau accorda à la diffusion à la nouvelle contemporaine, et particulièrement la participation directe de son lectorat dans la critique de *La Princesse de Clèves*, servirent à consolider l'adhésion des femmes aux vues modernistes de son journal. En fin de compte, sans la prise de conscience d'un public façonné par le débat littéraire depuis la parution du premier numéro du *Mercurie Galant* de 1672, Perrault n'aurait sans doute pas réussi son coup d'éclat à l'Académie Française en 1687.

Au sein du débat de la modernité, la trajectoire philosophique suivie par Poullain de la Barre se révéla donc sans issue car il avait opté au contraire pour une élite féminine désengagée de la vie publique. Bien que le fond de son discours progressiste préfigure les valeurs morales et rationalistes plus familières aux Encyclopédistes, il en avait cependant disposé comme un humaniste retranché dans sa tour d'ivoire. C'est sous les traits de « Stasimaque, le pacifique, ou bien l'ennemy des divisions de la chicane, de la pedanterie » (« Avertissement ») qu'il s'était présenté aux lectrices de *De l'Education*. C'est dans un lieu clos et distinct de la sphère publique qu'il encourageait ses disciples à poursuivre leur libération intellec-

tuelle. Il est probable que ce choix de la retraite studieuse dérivait d'un réflexe de survie pour son auteur quand on considère le caractère subversif de ses conseils.

Cela n'empêche qu'en tant que témoin tardif de la Querelle des Femmes, Poullain de la Barre a manqué de saisir les signes avant-coureurs d'une profonde transformation de mentalité dans la société de son temps. Mais, ne serait-il pas resté étranger à la révolution culturelle de la fin du siècle parce qu'il l'avait déjà dépassé en 1674?

la verité se presente à un seul comme à dix mille; & ceux qui pretendent que les femmes en sont moins capables que les hommes, ne sçavent pas dequoy ils sont capables eux-mesmes, puisque nous avons tous les mesmes principes, & qu'ainsi nous connaissons les choses de la mesme maniere. (296)

Florida International University

NOTES

¹ J'ai gardé l'orthographe originale de Poullain, ce qui explique l'absence de certains accents.

² Pour Poullain, les règles classiques destinées à « réduire la part du mystère, du je ne sais quoi et de la fantaisie » comme les avait qualifiées A. Adam (22) dans les lettres et les arts relevaient strictement de l'imaginaire.

³ Dejan ix : « I argue that because the Modern's claim that France had reached a state of perfection automatically generated an *après le déluge* mentality, the literary war served as the catalyst for their true fin de siècle. »

⁴ Rien ne souligne mieux le gouffre qui sépare l'idéologie dominante des Modernes de celle de Poullain dans leur manipulation du jugement des femmes: « the validation of women's authority services to maintain their exclusion and at the same time to preserve this enclave of 'naturalness', so that it may be used for self-interested ends. [...Perrault was] interested in maintaining the ex-

clusion of women from any real authority and promoting their modernist cast to which he wished to belong... » (Berg 145)

OUVRAGES CITES OU CONSULTES

Adam, Antoine. *Histoire de la Littérature Française au XVIIe siècle*. Vol.III. Paris. Del Duca, 1962.

Alcover, Madeleine. *Poullain de la Barre: une aventure philosophique*. Paris-Seattle- Tubingen : PFSC/ Biblio 17, 1981.

Berg, Elizabeth. « Recognizing Differences: Perrault's Modernist Esthetic in *Parallèle des Anciens et des Modernes* ». *Papers on French Seventeenth Century Literature*, no. 18 (1983) : 135-148.

Dejean, Joan. *Ancients Against Moderns. Culture Wars and the Making of a Fin de Siècle*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.

Gillot, Herbert. *La Querelle des Anciens et des Modernes en France*. Genève : Slatkine Reprints, 1968.

Harth, Erica. *Cartesian Women. Version and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime*. Ithica and London: Cornell university Press, 1992.

Poullain de la Barre. *De l'Education des Dames, pour la conduite de l'esprit dans les sciences et dans les mœurs*. Paris: Du Puis, 1674. [Ed. Bernard Magné. Toulouse: Le Mirail, 1980.]

_____. *De l'Egalité des deux sexes: Discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés*. Paris: Du Puis, 1673. [Paris, Fayard, 1984.]

_____. *De l'Excellence des hommes, contre l'égalité des sexes*. Paris: Du Puis, 1675.

Rigault, Hyppolyte. *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*. Paris: Hachette et cie, 1856.

Strosetzki, Christopher. « Pragmatique Hermeneutique de la tradition d'après la querelle des Anciens et des Modernes» in *Un Classicisme ou des classicismes*, ed. Georges Forestier et Jean-pierre Neraudau, 131-141. Paris: PUP, 1995.

Timmermans, Linda. *L'Accès des femmes a la culture (1598-1715)*. Paris: Honoré Champion, 1993.

Welch, Maistre Marcelle. « La Réponse de Poullain de la Barre aux *Femmes savantes* de Molière» in *Ordre et Contestation au temps des Classiques*, ed. R. Duchêne et P. Ronzaud, vol. I, 183-191. Paris-Seattle-Tubingen : PFSCCL/Biblio 17, 1992.

. « De l'Education des dames pour la conduite dans les Sciences et dans les mœurs (1674) ou le rêve cartésien de Poullain de la Barre» in *L'Education des Femmes en Europe et en Amerique du Nord de la Renaissance à 1848*, ed. Guyonne Leduc, 135-143. Paris: L'Harmattan, 1997.

Narrating the Life of a Scandalous Woman: Madame de Saint-Balmon

by
Adrienne Zuerner

At the transitional midpoint of his remarkable biography of Madame de Saint-Balmon, *L'Amazone chrétienne* (1678), Father Jean-Marie de Vernon relates a curious anecdote designed to illustrate the *humeur guerrière* of his subject.¹ In a letter addressed to Saint-Balmon, a provincial governor relates that while in Metz,

il entra dans une boutique pleine de nouveautés et de gentilleses. Ayant marchandé un éventail pour une Dame, un enfant de cinq ans, qui se trouva là, dit hautement: “Achetez-lui une épée, l’usage lui en est plus propre et plus convenable.” Le Gouverneur protestait avoir aussitôt pensé à Madame de Saint-Balmon, à laquelle il avait destiné l’éventail: il lui fit donc présent de l’épée, dont elle se servit incontinent après dans une occasion éclatante et célèbre. (152)

Lest the skeptical reader doubt the authenticity of this story, Vernon appends the following gloss: “Si vous dites que l’enfant parla au hasard, on ne vous démentira pas: mais on vous répartira qu’il ne laissa pas de prononcer une vérité, puisque jamais Cavalier n’a mieux réussi dans les emplois de la guerre que notre Amazone” (152-53). Prefacing the detailed account of Saint-Balmon’s eight years of military activity, this story evokes two salient features of the text that orient my reading—its preoccupation with gender roles and its status as biographical artefact. The anecdote offers an image of *le monde à l’envers* in which quintessential symbols of masculinity and femininity—here the sword and the fan—are reversed.² An invitation to suspend harsh judgement of Saint-Balmon, the story challenges adult readers to contemplate the cross-dressed Saint-Balmon from the perspective of the guileless

child, seemingly unbiased by cultural stereotypes, and to question their assumptions about gender distinctions.

Equally important, the biographer's gloss draws our attention to the "art" of biography and to questions of representation. The staged dialogue acts as a *mise en abyme* of the narrational situation, for it figures both readers, who have "expectations about gender that the biography of a woman must both meet and answer . . ." (Wagner-Martin 21) and the early modern biographer, who "came to his or her subject with a mind far from neutral or uncommitted, with some fixed ideas both as to what should be written about the subject and the points to be derived therein by the reader . . ." (Mayer and Woolf 4). Biography is therefore never merely "an arrangement of facts" but rather "a narrative, with a point of view" (Middlebrook 159). In the anecdote cited above, the biographer's intervention signals his "point of view," and the interpretive guide he provides ("Si vous dites que l'enfant parla au hasard, on ne vous démentira pas: mais on vous répartira qu'il ne laissa pas de prononcer une vérité.") emblemizes the interpretive nature of the biography itself. As Thomas Heffernan rightly insists, the biographer's tool, language, is not a "neutral matrix for the historical narrative but an interpretive one" (Heffernan 44). Reading biography thus entails remaining mindful of "the permanently problematic dynamic" between extratextual lives and their textual representation (Mayer and Woolf 2).

Wife, mother, and minor literary figure, Alberte-Barbe d'Ernecourt de Saint-Balmon (1607-1660) was best known to her contemporaries as an intrepid, cross-dressed warrior who fought during the Thirty Years War.³ During the protracted absences of her husband, Saint-Balmon defended her estate in the Lorraine region against incursions of the imperial army and combatted vandals who terrorized local inhabitants. An expert equestrian and military strategist, Saint-Balmon trained her servants to fight, captured prisoners, and was directly responsible for wounding and killing countless men. Despite her masculine attire and demeanor, Louis XIII recognized Saint-Balmon's contributions to the French war effort by offering her a regiment of her own. In one sense, Saint-Balmon was not unlike other noblewomen of the early modern period who participated in war in their capacity as property and

personnel managers (Neuschel 125). But her steadfast insistence on wearing male attire, even off the battlefield, and her prolonged involvement in armed combat did distinguish her and provoked a scandal of no small proportion.⁴

In this essay, I examine some of the stakes involved in publishing the life of a scandalous woman at the height of Louis XIV's reign, when the image of the *femme forte* no longer held cultural sway and when, in the aftermath of the Fronde, female warriors were generally denigrated. Rather than read the biography literally, I study the "interpretive" strategies designed to create a coherent and edifying life narrative, one that must simultaneously mitigate the scandal and anxiety provoked by this amazon, whose usurption of the masculine garb and activity contravened natural law and subverted the social hierarchy. Close attention to rhetorical aspects of *L'Amazone chrétienne* also reveals inevitable tensions and contradictions within Vernon's discourse. In this regard, I discuss briefly the representation of the female body as one instance of how the biography works against its own affirmations of Saint-Balmon's unequivocal *bienséance*.⁵

Unlike the Middle Ages, when the Crusades provided "dramatic occasion for female militancy" and gave rise to tournament literature featuring female warriors (Solterer 535), the literary and sociocultural conditions of the 1660s and 1670s would not seem propitious for the publication of a full-length biography of a "man-nish" woman.⁶ Biographies of women at this time generally take two forms: compilations of "female worthies," which depict figures from legend or antiquity usually to the exclusion of contemporary women, and portrayals of individual women, usually saints or queens, whose "public positions and potential exemplarity" could justify the narrative of their life (Ffolliott 321). While several *Vies* and *Eloges* of Marie de Medicis and Marguerite de Valois appeared in the first half of the century, the *Mémoires* of Madame de Motteville, which serve as the biography of Anne of Austria, and Lafayette's biography of Henriette d'Angleterre, were not published until the early years of the eighteenth century, after the death of Louis XIV.⁷ The seventeenth-century also witnessed the publication of a number of life narratives of Joan of Arc, but by this

time Joan, “l’Amazone de France,” belonged to a distant, and hence unthreatening, past.⁸ *L’Amazone chrétienne* occupies a unique place within the corpus of biographical life-writing of this time, for it is perhaps the only biography of a contemporary French woman who was not a queen or queen regent, published during the seventeenth century.

Even more, the biographical project was complicated by the controversial image of the amazon. Scholars generally concur that the female warrior lost status in the last half of the century.⁹ Heralded as proof of women’s capacity to govern during Anne of Austria’s regency, the image of the *femme forte*, often figured by classical amazons, became obsolete when Louis XIV began his personal reign in 1660.¹⁰ Furthermore, the female warrior was anathematized as a result of the seditious acts of certain *frondeuses*, who defied royal authority in pursuit of direct political power and influence (de Payer 16, 134). La Rochefoucauld, himself a *frondeur*, wrote of the Duchess of Longueville, “on l’accusait de fomenter elle seule le désordre, elle se trouverait responsable en plusieurs façons . . . d’allumer une guerre dans la royaume” (*Mémoires*, cited in Pollitzer 220). The masculine attire donned by some of the “Amazons of the Fronde” was the analogue to their usurpation of male prerogative to war and politics. Louis XIV never forgot the threat posed to his monarchy during the Fronde: according to Joan DeJean, the king’s “long memory” of the *frondeuses* lead to the exclusion of women from official participation in the public sector for the duration of his reign (121). By the 1660s, when the biography of Saint-Balmon was written, the symbolism of the amazon had undergone a radical transformation: celebrated during the regency, the cross-dressed woman warrior became a subject of ridicule in the era of Sévigné and remained so until the end of the century (Cioranescu 79).¹¹

The events of mid-century and the economy of absolutism, then, cast a long shadow over production of amazonian literature, including Vernon’s biography. Never named directly, the *frondeuses* nonetheless inhabit the biography as omnipresent foil to the exemplary Saint-Balmon. To begin with, Vernon takes Saint-Balmon’s transvestism very seriously and addresses it early on in

the first half of the biography, where he gives a roughly chronological account of her life. By transforming Saint-Balmon's cross-dressing into an act of conjugal compliance, the biography disrupts the association between female transvestism and political defiance. Describing the early days of her marriage, Vernon writes: "Il faut remarquer, ici, que la coutume de se travestir lui vint du commandement de son mari, qui l'y contraignit, ainsi qu'à tous les exercices de la guerre et des armes" (21). The emphatic formula (*il faut remarquer...*), used sparingly in the biography, signals the importance attached to this "fact:" her husband not only instigates her cross-dressing but insists on it. Vernon goes on to note that Madame initially demurs at her husband's request: her virtue as well as her desire to avoid unfeminine behavior make her reticent to undertake such activities. Ultimately, however, she must concede to her husband: "elle ne s'y est appliquée que pour obéir à l'autorité d'un époux, qui le voulait absolument" (21). Here the text effectively displaces responsibility for cross-dressing from Saint-Balmon to her husband.¹² She does not initiate unseemly dress and behavior but merely conforms to the Pauline doctrine of wifely submission, which dictates that she obey her husband. This displacement of responsibility for cross-dressing has for secondary effect to blunt the subversive edge of transvestism itself. That is, since as it occurs under the auspices of male authority, cross-dressing might be seen as somewhat less transgressive. On this score, Saint-Balmon's cross-dressing cannot be likened to that of the infamous *frondeuses*, who acted in direct opposition to the authority of the young Louis XIV.

Vernon reiterates Monsieur de Saint-Balmon's crucial role in determining his wife's unconventional behavior in a later chapter, immediately preceding the battle narratives. Anticipating readers who might judge her behavior "vicious" and even "criminal," Vernon counters that the instruction and training she received *from her husband* augmented Saint-Balmon's "natural penchant" for military endeavors (141-142). Once again, the biographer shifts blame away from Madame de Saint-Balmon, casting her instead as a model Christian wife. Equally important in this regard, Vernon foregrounds the purely charitable ends served by Saint-Balmon's cross-dressing: "Alberte d'Ernecourt ne s'habillait point en Cava-

lier pour perdre, mais pour sauver; non point pour nuire à quelqu'un, mais pour être utile à tout le monde" (144). By juxtaposing the terms *perdre* and *nuire*, on the one hand, and *sauver* and *être utile* on the other, the text establishes a moral hierarchy that exalts Saint-Balmon and tacitly impugns the amazons of the Fronde, who dressed as men to undermine and elude royal authority.

Other textual effects highlight differences between Saint-Balmon and popular perception of the *frondeuses*. To the political disorder they fomented, the biography implicitly contrasts the order that prevails within Saint-Balmon's domestic sphere and the surrounding villages she protected. Vernon repeatedly praises Saint-Balmon's skillful management of all aspects of her estate, including oversight of a large staff. To the nefarious influence exerted by certain *frondeuses*, Vernon juxtaposes Saint-Balmon's edifying presence and her moral and spiritual leadership: "Sa dévotion, qui réglait fort bien la conduite de sa personne, s'étendait aussi sur tous ses domestiques. . . . La paix y régnait, sans aucune apparence de trouble" (67). Indeed so powerful is her moral guidance that a wayward pastor abandons his mistress of twenty years only upon the exhortations of Saint-Balmon (117). Moreover, in opposition to the perceived self-interest of the *frondeuses*—their amorous and selfish motives—Vernon frequently asserts the "parfait désintéressement" (183) of Saint-Balmon who acted exclusively to protect the well-being of others without regard to her own comfort or advantage: "Cette conduite de la dame dont nous parlons est d'autant plus remarquable, que sa magnificence était nette de tout intérêt, et sans autre vue que celle de bien faire. Cette remarque ne saurait être assez répétée" (58). Such claims constitute a leitmotiv in *L'Amazone chrétienne* and together form a portrait of exemplary Christian womanhood consonant with the epideictic function of early modern biography. Yet such allusions are so numerous that they must point to a more profound concern than biographical convention. The implicit contrast between the generosity, prudence, and moral rectitude of the Christian Amazon, on the one hand, and the self-interest, recklessness and lubricity of the amazons of the Fronde, on the other, provides an alternative to the lense of scandal through which readers might otherwise view Saint-Balmon.¹³

Even more compelling in this regard are recurrent affirmations of Saint-Balmon's loyalty to France, which form a refrain as ubiquitous as assertions of her moral and social integrity. They follow a highly consistent pattern: descriptions of her military activity are always coupled with declarations of her service and fidelity to the French crown: "... elle commandait ses troupes en personne, s'estimant heureuse de trouver occasion pour servir sa Majesté Très-Chrétienne" (148); "Son cœur, néanmoins, a toujours été Français, et ses armes ont toujours été dévouées au service de la France" (158). Such allegiance is all the more remarkable, the biographer intimates, because it comes at the price of political dissension between Saint-Balmon and her husband, who served Charles IV, duc de Lorraine, and fought against the French:

Elle s'attacha singulièrement au service de la France, laissant aller son mari dans le parti des Impériaux et des Lorrains, bien qu'il fit ses efforts pour l'obliger à le suivre. Les intérêts de Sa Majesté Très-Chrétienne lui ont toujours été très considérables, pour la justice qu'elle y reconnaissait, et par son affection naturelle envers les Français.... (145-46)

Many more passages like these could be cited; taken as a whole they depict Saint-Balmon as the embodiment of unwavering loyalty to the French monarch. Yet it is important to scrutinize this rhetorical emphasis as ideological rather than descriptive, as indicative of the perceived need to reassure readers that Saint-Balmon had nothing of a *frondeuse*. The research of Saint-Balmon's most recent biographer, Micheline Cuénin, lends support to this claim. She argues that Saint-Balmon's loyalties were far less absolute than Vernon portrays them (*La Dernière des Amazones* 124). It seems clear, then, that the biographer strives to rationalize Saint-Balmon's scandalous behavior by arguing that the ends (defending French interests) justify the means (usurpation of masculine attire and arms).

But the efforts to clothe Saint-Balmon in the apparel of Christian womanhood and French loyalty in order to redress the scandal

of her life succeed only partially, for the representation of the female body ultimately confounds the grammar of sexual identity. The biographer's first and only encounter with Saint-Balmon's body takes place synecdochically, through her blood.¹⁴ Vernon describes how he came across Saint-Balmon's profession of faith and membership in the *Tiers-Ordre* of Saint-Francis, the lay branch of the Franciscans. This document drew his attention because Saint-Balmon had signed it in her own blood. Judging by Vernon's reaction to this discovery, this must have been an exceptional practice, and it determined his decision to write the biography (60-61).

Saint-Balmon's body becomes a focal point in the second half of the biography, which provides a scrupulous account of the battles, skirmishes and ambushes she led. The text offers vivid descriptions of her physical trauma: she endured multiple pistol wounds to her head and appendages; she suffered blows from swords, lost her hearing, and bore permanent scars. She was perpetually plagued by "douleurs corporelles," but rather than shrink from threats to her physical safety, she embraced them: "ses forces lui revinrent en combattant... il lui fallait susciter des occasions de combattre, parce que le désir de s'opposer aux désordres . . . la rendit entièrement vigoureuse" (234-35). Indeed, she was vigorous enough to overpower her opponents and, when necessary, to kill them. In surmounting the infirmity and *mollesse* associated with the female sex and acquiring male-associated physical strength, Saint-Balmon resembles any number of extraordinary amazons celebrated in Boccaccio's *De mulieribus claris* and in the *femme forte* literature of mid-century.

But Saint-Balmon was not the archetypal virgin-warrior, like Joan of Arc. She was, in fact, three times a mother. Her maternal body, then, did not possess the protective powers mythically associated with virginity. According to Nancy Huston,

Virginity is seen as an invisible armor, and the hymen as a shield designed to protect both the body and soul of the young girl. Once it has been pierced, once she has succumbed to this first paradigmatic

wound, all other wounds become possible. The deflowered female body is irremediably permeable, irreversibly vulnerable. (Huston 129)

This notion underpins the belief in the fundamental incompatibility between “the act of giving birth” and “the act of dealing death” and explains why motherhood is seen to deprive women of the capacity to fight (Huston 128). The representation of Saint-Balmon’s body defies this myth of incompatibility and gives lie to the fiction of woman’s vulnerability. Indeed the period of Saint-Balmon’s young motherhood overlaps with that of her active military engagement. In the biography, maternal imagery occupies a secondary, if no less striking, place. Vernon writes that Saint-Balmon “répand le sang et fait des carnages” (137), and yet her own blood, shed on the battlefield, is described as “un doux lait,” which nurtures and sustains the entire community under her protection. Her “maternal heart” metaphorically “bleeds” at the death of her son (107). Her body is irrefutably double—quintessentially feminine because it has fulfilled its generative capacities and undeniably masculine in its physical prowess, strength, and lethal force. Rather than attenuate the sexual doubleness of the female biographical subject, the text amplifies it by multiplying the scenes that stage the body. Instead of reconciling the opposition between the maternal and the warlike, the biography represents it in all its troubling inconsistency and ambiguity.

Ultimately, Saint-Balmon fails to embody any one of the common female archetypes of the early modern period. She is neither an “engulfing Amazon” or a “nurturing Virgin” (Montrose 77). In one sense, then, the biography records and produces a narrative of female impropriety. Perhaps to understand what enables this representation of scandalous femininity, we must reconsider an omnipresent figure of the biography, the king. Saint-Balmon defies her husband and supports French claims in the disputed Lorraine region. Symbolically, the king’s authority supercedes that of the husband; the king is thus *absolute*, constructed textually as ultimate arbiter and phallic subject. Only such absolute royal power can countenance the actions of a figure normally associated with social disintegration and political chaos. The life narrative of the

scandalous Saint-Balmon becomes legible and indeed “palatable” in part because it upholds a conception of the monarchy wholly consistent with that created by the architects of absolutism.¹⁵ From another perspective, the biography suggests that a certain amount of scandal, here in the form of challenges to female *bienséance*, could be tolerated when it occurred in the service of the monarch.

Skidmore College

NOTES

¹The persistent fascination with Saint-Balmon is undeniable. An abridged version of Vernon’s text appeared in the eighteenth century, and the original version was reprinted with an introduction and historical notes in 1873. In 1973, two abbots, using the pseudonyms Georges Darne and Jean Leduc, wrote a fictionalized account of her life, *Madame de Saint Balmon: L’Amazone chrétienne, Roman historique*. More recently, Micheline Cuénin authored a new biography of Saint-Balmon, *La Dernière des Amazones* (1992), which draws extensively upon archival sources in the Lorraine region as well as Vernon’s biography.

² Referring to the fan as “ce papillon de la femme” in his study of the feminine accouterments in the *ancien régime*, Victor Du Bled claims that the fan is “par excellence une arme de coquetterie, le sceptre et le bouclier de la beauté, le confident de toutes les pudeurs et de toutes les malices féminines” (296).

³ Saint-Balmon’s name figured on lists of women authors until the middle of the nineteenth century (Abbott and Fournier 25).

⁴ Allusions to this scandal occur throughout the biography and take two forms: instances in which Vernon records the reactions of Saint-Balmon’s peers and those in which the biographer clearly anticipates unfavorable *reader* response. One compelling measure of the scandal surrounding Saint-Balmon is found in an anecdote about her young son’s death. Although he died from smallpox, family members held Saint-Balmon—and by implication her transgressive behavior—responsible for his death (110).

⁵ This essay is part of a longer work-in-progress that examines gender and biography in *L'Amazone chrétienne*.

⁶ Vernon wrote, “elle ne tenait rien de la femme” (141). Tallemant des Réaux writes of Saint-Balmon, “elle a la voix et la mine d’un homme,” and he concludes his description with “[e]lle est un peu gesticulante; mais elle est si souvent homme qu’il ne faut pas s’en estonner” (597). In his *Mémoires*, l’abbé Arnauld, who, unlike Vernon and Tallemant, actually met Saint-Balmon, likewise commented on her lack of feminine demeanor, noting that it was “amusing” to see how ill at ease she was in women’s clothing (cited in Petitot 167). Such comments reveal to an extraordinary degree the “permeability” of the category Woman in the seventeenth century.

⁷ *Mémoires pour servir à l’histoire d’Anne d’Autriche* and *Histoire de Mme Henriette d’Angleterre* were published respectively in 1723 and 1720, although Lafayette’s *Histoire* probably circulated in manuscript form (Beasley 130). Faith Beasley recognizes the generic ambiguity of Lafayette’s text when she describes its “complex status” (131). She nonetheless characterizes *Histoire de Mme Henriette d’Angleterre*, along with *Mémoires pour servir à l’histoire d’Anne d’Autriche*, as “nonfictional biography” (131). A note on terminology: prior to the eighteenth century, when the word *biographie* first appears in French, the word *vie* generally designates biographical life-writing (e.g., Hilarion de Coste’s *Les Eloges et Vies des reines, princesses, dames et damoiselles illustres* [1630] and Brantôme’s *Vies des Dames illustres* [1665]).

⁸ See Marina Warner’s exhaustive study of Joan which includes a meticulous account of her trial and execution as well as a comprehensive analysis of the subsequent transformations and appropriations of her story.

⁹ See notably Cuénin (“La femme et la guerre”), DeJean, Hepp, and Mueller. Timmermans touches on this subject as well when she discusses “la mutation de l’idéal féminin après la Fronde” (247).

¹⁰ See Ian Maclean for an analysis of *femme forte* literature (1630-1550) and of the ways in which the image of the amazon was rehabilitated to show that a queen could hold power.

¹¹ In the preface to his play *Bradamante* (1695), Thomas Corneille notes that the subject of the female warrior “s’est éloigné de nos mœurs” (cited in Cuénin “Bradamante” 39).

¹² Margaret Wise draws a similar conclusion (286).

¹³ The very title of the biography, *L’Amazone chrétienne*, foreshadows Vernon’s systemic program to “reinterpret” the scandalous Saint-Balmon by likening her to other amazons known for their “piety and patriotism” (Maclean 86). Maclean points out that the term *amazone chrestienne*, “linking pagan and Christian virtues,” appears frequently in *femme forte* literature (82).

¹⁴ Vernon never met Saint-Balmon, who died before he undertook his project, but he claims repeatedly to have interviewed many “témoins oculaires.”

¹⁵ Wise notes likewise, “. . . Vernon’s image of an ideal national subject/wife echoes some of the King’s strategies for creating a centralized nation” (299-300 n 12).

WORKS CITED OR CONSULTED

Abbott, Carmeta, and Hannah Fournier. “Introduction.” *Madame de Saint-Balmon. Les Jumeaux martyrs*. Eds. Carmeta Abbott and Hannah Fournier. Genève: Librairie Droz, 1995. 9-41.

Beasley, Faith E.. *Revising Memory: Women’s Fiction and Memoirs in Seventeenth-Century France*. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1990.

Cioranescu, Alexandre. *L’Arioste en France*. Orig. publ. 1939. Torino: Bottega d’Erasmus, 1963.

Cuénin, Micheline. *La Dernière des Amazones, Madame de Saint-Baslement*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1992.

_____. "Bradamante: de l'épique au burlesque." *Myth and Its Making in the French Theatre*. Ed. E. Freeman et al. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. 30-43.

_____. "La Femme et la guerre (1516-1660)." *Présences féminines: littérature et société au XVII^e siècle français*. Actes de London (Canada), *Biblio 17* (36), *Papers on French Seventeenth-Century French Literature* (1987): 291-323.

de Payer, Alice. *Le Féminisme au temps de la Fronde*. Paris: Société des Editions Fast, 1922.

DeJean, Joan. "Amazons and Literary Women: Female Culture during the Reign of the Sun King." *Sun King: The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV*. Ed. David Lee Rubin. Washington: Folger Books, 1992. 115-128.

Du Bled, Victor. *La Société française du XVI^e au XXI^e siècle*. Vol. 2. Paris: Perrin, 1901.

Ffolliott, Sheila. "Exemplarity and Gender: Three Lives of Queen Catherine de' Medici." *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe: Forms of Biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*. Eds. Thomas F. Mayer and D.R. Woolf. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995. 321-340.

Heffernan, Thomas J.. *Sacred Biography: Saints and Their Biographers in the Middle Ages*. New York: Oxford University Press, 1988.

- Hepp, Noémi. "La Notion d'Héroïne." *Onze études sur l'image de la femme dans la littérature française du dix-septième siècle*. Ed. Wolfgang Leiner. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1984. 11-24.
- Huston, Nancy. "The Matrix of War: Mothers and Heroes." *The Female Body in Western Culture*. Ed. Susan R. Suleiman. Cambridge: Harvard University Press, 1985. 119-236.
- Maclean, Ian. *Woman Triumphant*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Mayer, Thomas F., and D.R. Woolf. "Introduction." *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe: Forms of Biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*. Eds. Thomas F. Mayer and D.R. Woolf. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995. 1-37.
- Middlebrook, Diane Wood. "Postmodernism and the Biographer." *Revealing Lives: Autobiography, Biography, and Gender*. Eds. Susan Groag Bell and Marilyn Yalom. Albany: State University of New York Press, 1990. 155-165.
- Montrose, Louis. "'Shaping Fantasies': Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture." *Representations* 1:2 (1983): 61-94.
- Mueller, Marlies. "The Taming of the Amazon: The Changing Image of the Woman Warrior in *Ancien Régime* Fiction." *Papers on French Seventeenth-Century French Literature* 22:42 (1995): 199-232.
- Neuschel, Kristen B. "Noblewomen and War in Sixteenth-Century France." *Changing Identities in Early Modern France*. Ed.

- Michael Wolfe. Durham and London: Duke University Press, 1997. 124-144.
- Petitot, Claude-Bernard. *Collection des mémoires*. Vol. 34. Paris: Foucault, Libraire, 1824.
- Pollitzer, Marcel. *Les Amazones de la Fronde*. Paris: Edouard Aubanel, 1959.
- Solterer, Helen. "Figures of Female Militancy in Medieval France." *Signs* 16:3 (1991): 523-549.
- Tallemant des Réaux, Gédéon. *Les Historiettes*. vol 2. Paris: Gallimard, 1960.
- Timmermans, Linda. *L'Accès des femmes à la culture (1598-1715)*. Paris: Editions Champion, 1993.
- Vernon, Jean-Marie de. *L'Amazone chrétienne ou les aventures de Madame de Saint -Balmon*. Ed. René Muffat. Paris: Editions de Soye, 1873.
- Wagner-Martin, Linda. *Telling Women's Lives*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1994.
- Warner, Marina. *Joan of Arc*. New York: Alfred A. Knopf, 1981.
- Wise, Margaret. "Saint-Balmon, Cross-Dressing, and the Battle of Gender Representation in Seventeenth-Century France." *French Forum* 21:3 (1996): 281-300.

Profiting from Scandal: the Case of *La Devineresse*

by
Deborah Steinberger

“Pourvu que la bourse vienne, il importe peu comment” (V, 4).¹ This is the reflection of Mme Jobin, the protagonist of Donneau de Visé and Thomas Corneille’s 1679 theatrical event, the five-act machine comedy *La Devineresse*. This character is based on the infamous La Voisin, a central figure in the *affaire des poisons*, whose trial and execution were contemporaneous with the play’s extremely successful first run. La Voisin was arrested in March 1679 and burned at the stake in February 1680 for furnishing clients with fatal poisons and for helping thousands of women terminate unwanted pregnancies (she disposed of the evidence in her backyard). We know that the play was first performed in November 1679 and published in February 1680. Strangely, however, in his 1710 obituary of his collaborator Thomas Corneille, Donneau de Visé claims that the play was conceived and written after the death of La Voisin. Though writing at a distance of thirty years, it still seems unlikely that Donneau de Visé had forgotten the chain of events leading to the conception of his most successful play. It is more probable that he was seeking to obscure the fact that, in a way all too familiar to us today, he and Corneille had transformed a sensational trial into entertainment, exploiting public interest in what Mme de Sévigné called a “scandal without precedent in a Christian court,”² and this at great profit to themselves: according to H.C. Lancaster, Corneille and Donneau de Visé earned for *La Devineresse* the largest sum ever paid for a seventeenth-century play.³

Thus the cynical words of the wily Mme Jobin - “Pourvu que la bourse vienne, il importe peu comment”- could also be attributed to the play’s authors. While it is of course not surprising that these authors hoped to profit from their production, the methods they used to promote and publicize their work raise interesting questions about the interplay between scandal, journalism, publicity and theater in late seventeenth-century France. This highly successful play, a dramatization of current events, bears the mark of

its authors' participation in the nascent field of journalism. Donneau de Visé, of course, was the editor in chief of the *Mercure Galant*, the most influential early French newspaper, which he founded in 1672; in 1677, Thomas Corneille became his partner in this endeavor.

The format of the monthly *Mercure Galant* is that of a long letter (between 350 and 400 pages in-12) written to a fictitious female reader, identified only as "Madame." The *Mercure* is a fascinating source of information on seventeenth-century life. Countless subjects are covered: science, music, military affairs, literary and theatrical news, court celebrations, the weddings, births and deaths of the elite. The publication included drawings of newly-minted medallions, of the latest fashions, of architectural marvels; *questions d'amour* and verse responses; madrigals, fables, enigmas and other puzzles; *nouvelles* submitted by readers and published anonymously. As editor in chief of the *Mercure Galant*, Donneau de Visé was fully aware of his power to influence public opinion. In fact, Donneau de Visé may be considered one of the first great publicists, a forefather of advertising. In February 1678 he invited merchants to contact him about their products, promising them they would not regret it: "ce que [l'auteur] en dira dans son livre ne leur pourra être qu'avantageux."⁴ Specific products were advertised by a not-so-subtle method of including "plugs" at the end of *nouvelles* designed specifically for that purpose. One example is the "Histoire des faux cheveux" (June 1678), an amusing tale about a woman whose husband is enraged to discover, shortly after their marriage, that his wife's striking blond tresses are not her own. The story's concluding lines supply readers with the name of an exceptionally good wigmaker: "La vérité est que ces cheveux blonds qui lui attiraient tant de regards n'étaient à elle que parce qu'elle les avait payés à Mme Le Tousé. Tout le monde connaît l'adresse de cette fameuse ouvrière qui a inventé les perruques au métier qui ne pèsent que deux onces . . . On les tire [les cheveux], on les regarde de près et il n'y a personne qui ne croie que c'est sur la tête même qu'ils sont appliqués."⁵

One of Donneau de Visé's most noteworthy contributions to the field of marketing and promotion was his use of reader partici-

pation: he was adept at creating *affaires* and debates, and invited readers to voice their opinions in the pages of the *Mercure*. For instance, the *Mercure Galant* had an important role in promoting *La Princesse de Clèves*, publishing *questions* based on the novel, to which readers were invited to respond. In the case of the “Histoire des faux cheveux,” a lively debate, lasting several months, followed the *nouvelle*’s publication. In subsequent issues of the *Mercure Galant*, Donneau de Visé printed responses to this story. One article defended the husband, another the wife; this second article (published in the *Extraordinaire du Mercure Galant*, July 1678) furthermore examined scientific and historical evidence to determine whether it was a good or bad thing to have abundant hair. With these follow-up articles, Donneau de Visé succeeded in generating interest among his readership, while glossing over the commercial aspect of the original story. After 1678, however, such unsubtle marketing ploys were abandoned, and the only articles of an explicitly promotional or commercial nature were the book catalogues and reviews he printed without financial compensation (Vincent 212).

But Donneau de Visé gave himself a bit more leeway when it came to advertising his own products -and he was adept at self-promotion. In the *Mercure Galant* of April 1678 he printed a letter from a reader who thanked him in the most effusive terms for his wonderful publication: “. . . c’est un tableau qui nous fait voir la diversité des beaux Génies dont la France abonde, c’est un superbe palais où les Muses s’assemblent de toutes parts. . .” (86). This letter is signed “Desnos” -perhaps a clue that Donneau de Visé himself or a member of his editorial board composed the laudatory letter. The figure of the disinterested reader would soon appear again, in the publicity campaign for *La Devineresse*. Here is how the campaign was waged. First, Donneau de Visé prepared the terrain for his new comedy -and capitalized on his readers’ interest in the unfolding *affaire des poisons* -by publishing articles in April and May 1679 on the origin of the term *chambre ardente* and on the history of poison. He then made use of a popular literary form, the *nouvelle*, to whet audiences’ appetites for *La Devineresse*. In the August 1679 issue of the *Mercure Galant*, Donneau de Visé published a *nouvelle* with the same title as the play (*La Deviner-*

esse ou les Faux enchantements). This story has all the elements of an episode from the Twilight Zone. It begins, “Il y a tout lieu de croire qu’il y ait [de l’enchantement] dans ce qui est arrivé à un cavalier qui tient un rang très considérable, dans une des premières villes du royaume.” The piece goes on to relate that this distinguished gentleman, an exceptionally curious individual, had made a trip to Italy, seeking occult or mysterious phenomena. The tale takes place in Genoa, the last stop on this traveler’s itinerary. There he is quickly befriended by an Italian gentleman who offers to show him that city’s most noteworthy sights. His last evening in town begins innocently enough: the friend takes him to the home of a wealthy and gracious lady who treats the traveler to a private viewing of remarkable paintings, bronze and marble statues, and dazzling collections of jewels and of gold and silver medals. He is shown harpsichords that play by themselves, and that can produce the sounds of organs or flutes. But the Frenchman is not impressed until a seemingly enchanted rooster, capable of lighting and extinguishing fires, leads him to a couple of half-decomposed cadavers lying on velvet cushions in two of the lady’s armoires. These frightening creatures then begin to move and, their eyes aglow, approach the terrified gentleman, finally pushing him out the door! He scurries back to his lodging, tremendously agitated.

He suspects his Genoan acquaintance of having somehow set up this spectacle in order to test his mettle. However, when he goes to the Genoan’s home to take his revenge the next day, he finds no trace of the man or his valet. The person who occupies the residence tells him that no such gentleman has ever lived there. Sword drawn, the cavalier enters to conduct a search, and finds that what had been the night before a luxurious home is now a dilapidated dwelling. He returns to France “honteux,” “troublé” and “surpris” -and he vows “de n’être plus curieux.” The story ends: “Quoiqu’il ne puisse comprendre ce qu’il a vu, il croit toujours que ce n’a été qu’un tour d’adresse et que, s’il eût eu la fermeté qu’il s’était promise, il eût découvert la tromperie.”

With no transition, the text continues: “La troupe du Roi annonce une comédie nouvelle sous le titre *La Devineresse ou les Faux Enchantements*. Je ne sais pas bien encore ce que c’est, mais

de la manière qu'on [*sic*] m'en a parlé le spectacle de cette pièce approche fort des choses surprenantes que je viens de conter. Si cela est, il vaudra bien les machines ordinaires. Il aura du moins une nouveauté qu'elles ne peuvent plus avoir. Nous en saurons davantage avec le temps." This story warning of the dangers of excessive curiosity is thus really designed to inspire this emotion in readers. There is an obvious attempt to create suspense ("Je ne sais pas bien encore ce que c'est," "Nous en saurons davantage avec le temps"). Furthermore, there is an apparent contradiction between the *nouvelle's* opening lines, which affirm "il y a tout lieu de croire qu'il y ait de l'enchantement," and the gentleman's conclusion that his extraordinary and macabre experience must have some rational explanation.

A similar ambivalence underlies the central confrontation of the play *La Devineresse*, the one between Mme Jobin and the Marquis, a man who refuses to believe in her powers and finally succeeds in exposing her for the charlatan she is. The *devineresse* Mme Jobin (who is nowhere near as dangerous or threatening as her prototype, La Voisin) lures clients to her home with promises of fearsome sights and revealed secrets. The play consists of a series of visits to her home by clients anxious to glimpse the future or to change their physical, moral or marital status. The production featured numerous special effects, including thunder and lightning, a talking head, a devil who passes through a wall, and a dismembered body which puts itself back together, only to disappear suddenly. In this illustration, taken from the play's original edition, we see the play's climax: the Marquis threatens Mme Jobin's "devil" and succeeds in unmasking him.

While the rational, levelheaded Marquis is the play's hero, he is also a spoilsport who puts an end to the marvelous special effects which were at the heart of the play's appeal. As the promotional notice shows, Donneau de Visé and Thomas Corneille were well aware that their play's machines were its main attraction. In their preface to *La Devineresse*, the authors are careful to remark that these spectacular effects, far from being mere "ornaments" or attention-getters, constitute in fact an indispensable public service: "Quant au spectacle, il n'y a point esté mis pour faire paroistre des

ornements, mais comme absolument nécessaire, la plupart des devineresses s'estant servies de . . . choses de cette nature pour abuser le public." The play's utility is mentioned often in the *Mercure Galant*. In November 1679, for example, we read, "Les Desinterezse. . . ne se sont pas seulement divertis aux scenes plaisantes dont [la pièce] est remplie, mais ils ont dit hautement que la représentation n'en pouvoit estre que fort utile, puis qu'elle détrompe les faibles." These early journalists thus depict themselves as investigative reporters who provide useful information by revealing the tricks of the charlatan's trade. In fact, the February 1680 issue of the *Mercure* declares that the play's realism is one of its chief virtues: "On croit voir une vérité au lieu d'une comédie." As in the *Mercure's nouvelles*, entertaining stories presented as human interest news articles, the line between fact and fiction is blurred. *La Devineresse* shows us a fin de siècle fascinated by mystery and the occult, yet also receptive to scientific enlightenment; let us not forget that Fontenelle was an active member of the *Mercure's* editorial staff. The recurrence of titles like "Les faux enchantements" (August 1679) "Les faux cheveux" (June 1678) and "Les fausses dents" (September 1678) in the *Mercure Galant* show us a man and an institution preoccupied with revealing the truth, yet still willing and able to cater to the baroque fascination with illusion.

University of Delaware

NOTES

¹ Thomas Corneille and Donneau de Visé, *La Devineresse*, ed. P.J. Yarrow (Exeter: U of Exeter P, 1971). All quotations from the play are drawn from this edition.

² Letter of 31 January 1680, cited by Yarrow in his introduction to *La Devineresse* (xv).

³ Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part 4, vol. 2 (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1940) 920.

⁴ Monique Vincent, *Donneau de Visé et le Mercure Galant* (Paris: Aux Amateurs de Livres, 1987) I: 210.

⁵ Quotations from the *Mercure Galant* are taken from the microform copy of the original edition (Paris: Bibliothèque Nationale). The “Histoire des faux cheveux,” the *nouvelle* version of “La Devineresse,” and numerous other *nouvelles* can also be found in Monique Vincent’s recent critical edition, *Anthologie des nouvelles du Mercure Galant* (Paris: Société des Textes Français Modernes, 1996).

Les *Fables* de La Fontaine et la pédagogie républicaine de la ‘francité’

**by
Ralph Albanese**

Les *Fables* de La Fontaine constituent une oeuvre canonique dans le patrimoine national, un texte fondateur dans l'élaboration d'une identité culturelle française. La place prépondérante qu'occupe cette oeuvre dans les programmes scolaires, autant au premier qu'au second cycle, témoigne de l'importance du rôle tenu par le fabuliste dans la mise en place du discours scolaire du XIX^{ème} siècle. On ne s'étonne donc guère que les *Fables* se soient si bien adaptées aux pratiques institutionnelles de l'Ecole républicaine puisqu'elles exerçaient une fonction pédagogique depuis le XVIII^{ème} siècle. En permettant aux enfants de se livrer à des exercices de (ré)citation visant à développer des aptitudes mnémotechniques, les *Fables* ont contribué à l'acculturation linguistique de la jeunesse française. En fait, pour de nombreuses générations d'enfants, La Fontaine a été un véritable professeur de français en leur offrant une initiation authentique aux différentes expériences de la vie. Les petits Français ont appris de la sorte à assimiler des modes de conduite convenables avant même que de mauvaises habitudes ne se prennent. Les préceptes lafontainiens ont joué un rôle prédominant non seulement dans la formation intellectuelle de l'enfant en quête de la sagesse, mais aussi dans le façonnement de sa personnalité puisque le fabuliste propose constamment des règles de conduite normatives. Dans la mesure où le discours scolaire du XIX^{ème} siècle imposait une lecture passive aboutissant à une acceptation “correcte” des textes, l'Ecole républicaine a mis en valeur la finalité didactique de ces textes. Les élèves étaient conviés, dès lors, à déchiffrer les *Fables* en fonction d'une grille moralisatrice exaltant les attitudes louables et condamnant les comportements répréhensibles. En révolte contre la stérilité d'un discours scolaire sur La Fontaine fondé sur des formulations réductrices, certains critiques, tel Jean-Pierre Collinet, ont tenté de déscolariser le fabuliste afin de mettre en lumière son ambiguïté poétique.

Quelques précisions sur la notion de francité, ou bien de l'identité nationale en France au XIX^{ème} siècle s'imposent. La francité représente avant tout une construction à la fois discursive, sociale et idéologique bâtie à travers l'Histoire. Se rattachant étroitement au concept de la *res publica* dès la Troisième République, elle reflète l'idéologie intellectuelle et morale de cette époque. En fait, la mise en place, la gestion et la promotion de la notion de francité est intimement liée au projet hégémonique de l'Ecole républicaine. Etant donné le statut essentialiste, fixe et réifié de la culture selon la perspective de l'Ecole, la francité constitue une réalité institutionnelle comportant une langue et une littérature nationales. Le français servant de véritable ciment de la nation, l'homogénéité de la culture repose sur une justification disciplinaire de l'enseignement de la langue et de la littérature françaises. En s'interrogeant sur les mécanismes institutionnels qui soutiennent l'identité nationale, on s'aperçoit que la construction et la dissémination systématique de cet idéal culturel sont le fait des instituteurs et des enseignants de la Troisième République. A l'instar d'autres classiques scolaires, La Fontaine va servir de source des valeurs de consensus à une époque marquée par la menace du pluralisme culturel.

La critique exégétique au siècle dernier s'est approprié l'idéal d'identité nationale et a fini par le transmettre au discours scolaire à tel point que les manuels de civisme, d'histoire et d'histoire littéraire étaient bien souvent des manuels de francité. Sainte-Beuve définit La Fontaine comme le poète universel qui incarne le mieux la « race française » (xiv). Sa popularité exceptionnelle s'explique par le fait qu'il rassemble et valorise « les traits de la race et du génie de nos pères » (ii). Bien que le poète ne jouisse pas d'une réputation de grandeur -- il s'agit du « bon La Fontaine » -- Sainte-Beuve infléchit le jugement de la postérité à voir en lui le véritable poète national, en l'occurrence « l'Homère de la France » (*ibid.*). Exaltant la grandeur des tableaux rustiques dans les *Fables*, le critique érige ce poète ethnique en symbole du génie gaulois face aux incursions d'un romantisme cosmopolite. Nisard met en relief le goût patriotique du fabuliste et le fait que « par sa langue, » La Fontaine occupe une place particulière dans le patrimoine national,

« le français-gaulois » seul étant, à ses yeux, susceptible de traiter des « idées nées du sol » (173). L'originalité irréductible du poète réside, selon lui, dans son esprit d'oecuménisme culturel, qui parvient à rassembler les esprits, à détruire les antagonismes séparant diverses catégories sociales. La critique nisardienne vise donc à projeter une vision idéologique de l'unité du peuple français. Dans une thèse qui a exercé une influence déterminante sur le corps enseignant de l'École républicaine jusqu'à la Première Guerre mondiale, Taine participe d'un discours racial hérité d'un scientisme raciste (*Les Fables de La Fontaine*). Sa perspective étroitement déterministe de la société française l'amène à voir, chez le fabuliste, un véritable « produit » national issu du sol champenois. Il rattache l'identité française à La Fontaine, qui l'incarne au plus haut degré. Privilégiant la notion de race par rapport aux deux autres critères explicatifs (c'est-à-dire, le milieu et le moment), Taine s'interroge sur le dynamisme d'une psychologie ethnique et tâche de dégager les données primordiales de cette psychologie. Grâce à sa vision génétique, il fait un rapprochement mécanique des espèces animales et des classes sociales. Remarquons, enfin, que la francité se définit également à travers un arrière-plan de « non-francité. » Ce statut exclusif, qui refuse la validité d'autres ethnies, marque le jugement critique de Valéry, de Bailly (222) et de J-P. Collinet (*Fables*, 22), qui estiment que La Fontaine dépasse les étrangers soit en les laissant indifférents, soit en allant au-delà de leur capacité à saisir les finesses de son écriture poétique.

Un examen attentif de quelques manuels scolaires révèle avec netteté que l'École républicaine s'est appuyée sur les *Fables* de La Fontaine non seulement pour l'acculturation linguistique de la jeunesse française (c'est-à-dire, la dictée, la récitation, la lecture et l'écriture), mais aussi pour la formation de son identité culturelle. Dans un manuel destiné à plusieurs niveaux de l'enseignement, c'est-à-dire, des classes élémentaires jusqu'aux écoles supérieures, normales et professionnelles, J. Arnoux s'attache à pousser les enseignants à discerner des points de convergence entre les préceptes formels de La Fontaine et l'actualité des moeurs françaises au début du XX^{ème} siècle, à savoir, l'idéal républicain qu'il définit comme « une éducation vraiment démocratique » (31). Il s'interroge alors sur la notion du « mal français » tel que le définit

le fabuliste dans « Le Rat et l'Eléphant » (VIII, 15). Cette formule ethnique prend le caractère d'un mécanisme de défense en ce sens que l'auteur attribue à ses compatriotes une correction injustifiée ... Dans cette perspective, la défaite de 1870 finirait par transformer la vanité française en une honte démesurée:

Depuis nos défaites de 1870, nous nous sommes corrigés de ce travers, au point de tomber dans l'excès contraire, tandis que la vanité et la suffisance sévissent chez les peuples mêmes qui nous en faisaient le reproche (75).

Enfin, un recensement des sujets de composition qui traitent de La Fontaine à l'occasion de divers examens démontre non seulement que le corps professoral cherchait à inciter les élèves à réfléchir sur la morale du fabuliste, mais aussi aux problèmes d'identité culturelle en France.

« 'La Fontaine est peut-être de tous nos poètes le plus profondément français.' Le mot est de Nisard ... Qu'en pensez-vous à votre tour? » (Roustan, 342). D'après un sujet proposé par F. Hémon dans un manuel qui a connu de multiples rééditions entre 1889 et 1930:

Les enfants sont déjà des Français et le deviendront de plus en plus; aucun poète ne réunit et n'incarne à un plus haut degré les qualités éminentes de la race française. Définir d'après lui ces qualités essentielles de l'esprit national. (*Cours*, 114)

La maturation des enfants suppose l'intériorisation continue des qualités particulières qui mettront en lumière leur francité. La pleine compréhension des *Fables* coïncide de la sorte, chez le lecteur, avec l'acquisition de cet idéal culturel. Les leçons de La Fontaine ne peuvent être saisies que par la suite, au moment où le lecteur aura enfin appris à vivre. Selon le plan formé par F. Hémon pour traiter le sujet de composition suivant: « Expliquer ce mot de Joubert, repris par Sainte-Beuve: 'Notre véritable Homère, l'Homère des Français, qui le croirait? c'est La Fontaine' » (Fon-

tenay-aux-Roses -- deuxième année). Les *Fables* représentent l'épopée authentique de la France dans la mesure où elles incarnent et transmettent l'essentiel de la tradition gauloise. « Homère souriant et paternel, » La Fontaine s'adresse à tous les âges mais notamment à l'enfance à laquelle il permet une mémorisation efficace et active grâce à ses « épopées en miniature » (*ibid.*, 116). F. Hémon soutient, d'autre part, que la connaissance de La Fontaine, « poète populaire entre tous, » est une donnée obligatoire dans la culture française: « Personne n'est censé ignorer La Fontaine ... » (« Les Auteurs français ... » 410). En fait, ne pas connaître le fabuliste, c'est courir le risque de « n'être Français qu'à demi » (*ibid.*, 398).

La popularité extraordinaire de La Fontaine dans la France du XIX^{ème} siècle s'explique par le fait que son génie poétique renferme quelques-uns des traits constitutifs de l'esprit français. Son tempérament satirique remonte à la tradition gauloise du Moyen Age et de la Renaissance, et son éthique est intimement liée aux valeurs fondamentales du patrimoine national. Réciter, mémoriser et, par là, intérioriser les aphorismes du poète contribuent ainsi à la défense et l'illustration de la culture française. L'Ecole républicaine a établi une définition figée de l'identité culturelle française qui se rattache aux origines de la nation. Ce concept d'une identité nationale réifiée fait partie intégrante d'une construction idéologique axée sur l'efficacité du discours scolaire dans la fondation du paradigme de la « vraie France ». Les critiques traditionalistes de Droite et les progressistes de Gauche se sont tous deux appropriés des valeurs tirées de l'univers poétique propre à La Fontaine afin de renforcer leur vision particulière du monde. Alors que L. Arnauld considère le fabuliste comme le porte-parole des valeurs traditionnelles tels que la modération, la raison et l'ordre, ainsi que le symbole des valeurs terriennes, des progressistes tel que M. Guinat tendent à l'ériger en héraut de la laïcité, au point de le traiter de socialiste. Ainsi, l'avènement du modernisme en France a donné lieu à un débat intense, qui s'apparente à une crise d'identité nationale, sur la valeur éthique inhérente aux classiques scolaires.

Si Taine rattache la poétique de La Fontaine à l'esprit gaulois, c'est pour fonder une vision organique de l'ethnie française, vision

supposant la croyance à une culture nationale homogène. Dans cette perspective, les « vrais Français » s'identifient par rapport aux valeurs propres à la tribu habitant l'Hexagone. Le processus de transmission héréditaire de la « race » française aboutit à un sentiment d'appartenance culturelle, voire raciale, c'est-à-dire, à une défense de la « vraie France » contre les influences cosmopolites délétères. Ainsi, selon des critiques tels que C. Hertich, A-M. Bassy et M. Fumaroli, les Français sont bel et bien liés affectivement à La Fontaine. Grâce au rôle du patrimoine culturel, les aïeux transmettent les *Fables* d'une génération à l'autre, et La Fontaine devient en quelque sorte un membre de la famille qu'il ne faut pas décevoir. Goûter les *Fables*, c'est mettre en évidence les vertus ataviques du peuple français. Cet idéal d'endogamie culturelle a pour objet de renforcer le sentiment d'ancienneté commune. Ainsi, C. Hertich exalte la francité exceptionnelle du poète, car il met en relief les éléments constitutifs de la « race » française: le réalisme, l'ironie, le bon sens, l'imagination, l'intérêt, l'épicurisme, la bienveillance, le scepticisme et la modération. « Fleur des Gaules, » La Fontaine crée, selon lui, la plus belle floraison poétique pour tous les ancêtres gaulois (24). A-M. Bassy, de son côté, rapproche la récitation scolaire des *Fables* d'une sorte de prière nationale, par suite de l'efficacité remarquable du fabuliste aux moments de crise nationale:

La Fontaine, poète français, devient en temps de crise poète national: on finit par réciter les *Fables* comme le 'pater,' celui-ci pour demander l'aide de Dieu, celles-là pour nous assurer et nous glorifier de notre qualité de Français. 'Le Loup et l'Agneau' rejoint ici la Marseillaise (187). Quant à M. Fumaroli, enfin, il envisage La Fontaine en tant que guide culturel, moral et normatif, l'apparentant en l'occurrence à 'un maître zen français ... descendu jusqu'au centre invisible des choses' (10).

Les interprétations culturelles du « Meunier, son Fils et l'Ane » (III, 1), par exemple, font ressortir l'attachement profond de La Fontaine à la terre (cf. A-M. Bassy, L. Arnould). G. Lafenestre, pour sa part, envisage les *Fables* comme une synthèse des qualités

et défauts relevant du caractère national. Ainsi, le degré élevé d'ethnicité évident dans cette oeuvre rend compte, selon lui, de la compréhension intuitive dont jouit le lecteur français de l'ironie, de la finesse, de l'humour et des valeurs éthiques du poète. Le critique reproche à Rousseau et Lamartine d'être des ingrats qui, en remettant en question la validité de la vision morale de La Fontaine, finissent par méconnaître son rôle primordial au sein du patrimoine national. L'unique essence gauloise qui s'inscrit au coeur même de l'esprit français ferait manifestement défaut à ces « traîtres » à la notion de l'identité culturelle de la France.

Une analyse systématique des manuels littéraires du XIXème siècle révèle une série d'éléments communément admis qui contribuent à fonder la morale de La Fontaine. Les *Fables* dépeignent des leçons empiriques tirées de faits divers réellement vécus et des valeurs universelles qui définissent le caractère commun de l'expérience humaine, telles l'amour, l'amitié et la souffrance. Elles mettent en lumière, par ailleurs, l'incorrigibilité de diverses conduites humaines, la prédominance de défauts de caractère, la nécessité de tolérer les fautes d'autrui pour être en mesure de comprendre ses propres limites et, enfin, le déterminisme inhérent à la nature. Les attitudes humaines et animales se manifestent selon des lignes de conduite rigoureusement prédéterminées: le bonheur qui réside dans une résignation sereine à l'ordre naturel et la force physique qui jouit d'un pouvoir de persuasion irréfutable; à cela s'ajoutent le souci humanitaire envers les faibles et les opprimés, ainsi qu'une morale paysanne fondée sur la méfiance à l'égard d'autrui, la valorisation du travail, le goût de l'épargne, et l'idéal d'indépendance et de responsabilité personnelle.

Une autre dimension significative de la popularité de La Fontaine réside dans le fait que la comédie humaine, telle qu'elle est présentée dans les *Fables*, est basée sur la multiplicité des variantes quotidiennes du « mal français » (cf. « Le Rat et l'Eléphant »). Selon le diagnostic moral que fait le poète du comportement des Français, la vanité représente bel et bien la tare principale dont l'immense majorité de ses compatriotes souffre. On peut démontrer sans peine, en effet, que bon nombre de fables illustrent en quelque sorte des cas cliniques d'individus qui, soit par vanité soit

par naïveté, soit enfin par une simple erreur de perception, subissent une expérience particulière reliée d'une manière ou d'une autre à ce vaste modèle paradigmatique communément désigné « la bêtise humaine ». Tout comme dans l'esthétique comique de Molière, la vulnérabilité à l'égard du ridicule apparaît comme un trait permanent de la condition humaine: la morale de La Fontaine s'inscrit alors dans un *ars vivendi* qui conseille aux gens d'éviter catégoriquement d'être pris en flagrant délit de stupidité. De là découle la valeur culturelle et morale sous-jacente à l'admonition parentale 'Sois sage, » qui s'adresse aux enfants trop chahuteurs, irresponsables, bref, non-adultes.

Pour se faire une idée complète de la philosophie morale de La Fontaine, telle qu'elle s'articule dans le discours scolaire, il convient du reste d'évoquer l'idéal de la médiocrité aboutissant au souci de fuir tous les extrêmes d'une manière systématique. D'autre part, tous les préceptes altruistes énoncés par La Fontaine correspondent à un ensemble de vertus sociales, telles la tolérance, l'éthique du travail et la solidarité; ce sont les vertus mêmes d'une citoyenneté républicaine irréprochable. En somme, l'Ecole a attribué au fabuliste une morale préventive selon laquelle l'individu ne dispose d'aucun choix, à part celui d'accepter avec intelligence et lucidité les réalités inéluctables de la vie.

Si l'on admet que les *Fables* contribuent à l'apprentissage ethnique des Français, c'est que La Fontaine valorise la mise en place des codes normatifs. En évoquant de nombreuses réalités sociales, culturelles et comportementales dans lesquelles s'engagent ses compatriotes dans son univers fictif, il convie son lecteur à se livrer à une entreprise de normalisation. Grâce au code de savoirs intuitifs sous-jacents à la socialisation politique de la jeunesse, les valeurs opératoires exercent une influence réelle sur le comportement des individus (Dubar). La distinction réglementaire entre « il faut »/ « il ne faut pas » donne lieu à une série d'options catégoriques liées à une définition rigoureuse de l'essence nationale, à savoir, le F(f)rançais/le non-F(f)rançais, le noble/le non-noble, ce qui se dit et se fait/ce qui ne se dit et ne se fait pas. La culture s'organise de la sorte à partir des catégories normatives définissant le permis et le non-permis.

Dans la mesure où la langue sert de véhicule à tout le système des valeurs, la fonction socio-culturelle de la « faute de français » consiste à installer l'être fautif dans une marginalité éthique. De même que des critères rigoureux de correction règlent l'exercice de la langue, ces mêmes critères gouvernent le comportement de l'individu. Face à la dimension paradigmatique de la faute dans l'univers de La Fontaine, qui se manifeste par un ensemble d'erreurs de jugement allant de la naïveté à la pure bêtise, le lecteur/élève est convié à faire des jugements de valeur fondés sur une éthique normative. Selon cette pédagogie de l'échec, l'élève est obligé de passer par l'expérience de la faute pour découvrir la vérité de manière oblique, c'est-à-dire, par le biais de l'expérience des adultes ou des animaux mis en scène dans les *Fables*. On demande, à propos de « La Cigale et la Fourmi » (I, 1), par exemple, « qui a tort? », « qui a raison? » (Bassy, 31). En déparageant le blâme et l'éloge, l'élève s'emploie à faire la leçon aux autres et répond ainsi à l'impératif scolaire de faire le partage entre l'univers de l'incorrection et celui de la correction. Dans quelle mesure la morale de cette fable liminaire, axée sur l'opposition entraide/égoïsme, reflète-t-elle les qualités et les défauts des Français? De toute évidence, ceux-ci seraient, à des degrés divers et selon les circonstances, à la fois la cigale et la fourmi

...

La transmission des préceptes normatifs chez La Fontaine contribue à l'emprise d'un « naturel » individuel et socio-culturel. Aussi faut-il agir en fonction de sa nature: le loup ne peut s'empêcher de dévorer l'agneau, de même que le chasseur doit saisir sa proie (« Le Petit Poisson et le Pêcheur, » V, 3). D'où l'acceptation d'un destin perçu comme irrémédiable: demander à un loup de ne manger « plus de chose ayant eu vie » (« Le Loup et les Bergers » [X, 5, v. 19]), relève d'une démarche anti-naturelle. Ainsi, obéir à sa nature, c'est nécessairement subir son destin, et l'on songe au sort des pigeons dans « Les Vautours et les Pigeons » (VII, 8). Les réalités comportementales s'inscrivent donc dans une logique naturelle: de même que le loup, le roi ne peut s'empêcher ni de dévorer ses visiteurs (« Le Lion malade et le Renard, » VI, 14) ni d'exploiter « la part du lion » avec ses associés (« La Génisse, la Chèvre et la Brebis en société avec le Lion, » I,

6). L'idée de soumission rejoignant la force irréductible de la nature, on s'aperçoit que la morale lafontainienne souligne l'acceptation passive du *statu quo*, bref, la résignation fataliste au sort. Le déterminisme naturel trouve sa meilleure expression dans les rapports de pouvoir, c'est-à-dire, dans ces nombreux face à face agressifs entre deux forces inégales. On songe au « Vieux Chat et la Jeune Souris » (XII, 5) et au « Loup et l'Agneau » (I, 10). Soucieux de justifier la rectitude de sa démarche, le loup vit en fonction de « la raison du plus fort ». Ce faisant, il met en évidence une fidélité d'ordre comportemental qui le rattache à son espèce (Burellier, 80).

Si l'on admet que la dialectique liberté/servitude marque la conscience française moderne et relève même du caractère national des Français, il va de soi que les *Fables* résument cette antithèse paradoxale entre la liberté et la volonté d'ordre (Fumaroli, 34-35). Or, la tradition scolaire républicaine a valorisé la liberté du loup dans « Le Loup et le Chien » (I, 5) en tant que droit inaliénable (cf. Clarac, Jasinski, etc.). Agissant entièrement de son gré, le loup, par son caractère frondeur et indiscipliné, refuse de se soumettre aux valeurs de l'Ordre (Gutwirth 224). Par la fierté de son refus héroïque, cet insoumis reflète, du reste, la culture de l'individualisme en France. La domestication du loup ressort enfin de la contre-nature, d'où la mise en valeur de son sens d'indépendance farouche. Comme dans le cas de « La Cigale et la Fourmi, » une dernière question se pose: les Français sont-ils plus loup (= sauvage) que chien (= civilisé)?

Les *Fables* s'adressent à une autre dimension significative de la francité, à savoir, la mise en opposition entre l'universalisme culturel et le pluralisme culturel. Être parfaitement adapté à un code culturel précis, c'est vivre dans la parfaite sécurité de son moi, c'est ne courir aucun risque de devenir autre. On peut se demander alors si l'apprentissage d'une autre culture constitue un renoncement à sa propre culture et s'il entraîne une perte d'identité. Ainsi, le refus du voyage chez La Fontaine est-il lié à une peur d'être en proie à des influences socio-culturelles étrangères? Dans « Le Pot de terre et le Pot de fer » (V, 2), le poète préconise la méfiance à l'égard des plus forts; le sort du pot de terre

montre à l'évidence que mieux vaut rester à sa place. Dans ce même ordre d'idées, l'ignorance juvénile du rat comporte des risques, car le protagoniste – « de peu de cervelle » (v. 1) -- ne tient pas compte de la réalité du danger dans le monde, d'où la mise en échec de son projet voyageur (« Le Rat et l'Huître » VIII, 9). Si cette fable aboutit à une condamnation éthique de la curiosité, c'est que le rat fait une erreur de perception funeste; il lui manque la sagesse de celui qui reste sur ses gardes en toutes occasions. Enfin, dans « La Tortue et les deux Canards » (X, 2), le voyage sert de métaphore pour toute grande entreprise, pour tout projet par trop ambitieux. L'imprudence et la vanité de la tortue l'amènent à un comportement social fautif qui la conduit à sa perte. En dépassant ses limites naturelles, la tortue connaît une chute physique et morale ignominieuse. En recommandant la méfiance et le goût de l'immobilisme, ces fables mettent en lumière une peur généralisée du risque qui marque une France cloisonnée et sédentaire, éprise d'homogénéité culturelle. L'image projetée par « La Cigale et la Fourmi, » à savoir, celle d'une France terrienne renfermée sur elle-même et qui refuse le crédit, constitue, elle aussi, une tentative de sauvegarder une identité nationale mise en danger. Cette dénonciation de la prise des risques fait partie intégrante d'une mentalité défavorable à l'essor de l'économie d'une France pré-industrielle.

Icône culturelle, modèle pédagogique et symbole inimitable de la « francité, » La Fontaine représentait tout cela et plus encore, car le discours scolaire du XIX^{ème} siècle l'a transformé en saint laïque susceptible de transmettre l'idéologie intellectuelle et morale de la Troisième République. L'ensemble des lectures académiques sur le poète avait pour objet d'orienter les élèves vers un mode d'existence fondé sur la correction (« Tiens-toi correctement »), la sagesse (« Sois sage ») et la normalité (« C'est normal »). L'auteur des *Fables* a contribué ainsi d'une façon irréfutable à la formation normative des générations de jeunes Français de la Troisième République jusqu'aux années 1960.

Ouvrages cités ou consultés

- Arnauld, L. *La Terre de France chez La Fontaine*. Tours, Mame, 1924.
- Arnoux, J. *La Morale d'après les fables*. Paris, Belin, 1909.
- Bailly, A. *La Fontaine*. Paris, Fayard, 1937.
- Bassy, A-M. *Les Fables de La Fontaine: Quatre siècles d'illustration*. Paris, Promodis, 1986.
- _____. « La Fontaine et ses deux reflets, » *Cahiers de recherche de S.T.D.*, 6 (1979), 31-40.
- Burellier, F. *Fables. La Fontaine*. Paris, Bertrand-Lacoste, 1993.
- Collinet, J-P. éd., *Fables (Folio)*. Paris, Gallimard, 1991.
 « Les Classiques à l'école, » dans Y-M Bercé et al., éd., *Destins et enjeux du XVIIème siècle*. Paris, PUF, 1985. 223-30.
- Dubar, C. *La Socialisation: Construction des identités sociales et professionnelles*. Paris, Colin, 1991.
- Fumaroli, M. *Le Poète et le roi: Jean de La Fontaine en son siècle*. Paris, Ed. de Fallois, 1997.
- Guinat, M. *La Morale des Fables de La Fontaine*. Paris. Lemerre, 1886.
- Gutwirth, M. « Certaine thématization de la liberté des les Fables de La Fontaine, » dans S. Romanowski, éd., *Homage to Paul Bénichou*. Birmingham, Summa, 1994. 221-39.
- Hémon, F. *Cours de littérature*. I. Paris, Delagrave, 1909.
 « Les Auteurs français de l'enseignement primaire, » *Recueil des monographies pédagogiques publiées à*

l'occasion de l'exposition universelle de 1889. III. Paris, Imprimerie nationale, 1889. 380-440.

Hertich, C. *Pour relire La Fontaine, fleur des Gaules.* Paris, Saint-Etienne, 1943.

Lafenestre, G. *La Fontaine.* Paris, Hachette, 1905.

Nisard, D. *Histoire de la littérature française.* III. Paris, Didot, 1857.

Roustan, M. *La Littérature française par la dissertation.* Paris, Delaplane, 1919.

Sainte-Beuve, Ch.-A. « Préface » aux *Fables de La Fontaine.* Paris, Jouvot, 1885.

Taine, H. *Les Fables de La Fontaine.* Paris, Hachette,

BOOK
REVIEWS

Paige, Nicholas D.

Being Interior: Autobiography and the Contradictions of Modernity in Seventeenth-Century France. University of Pennsylvania Press, 2001. 297 pp.

In part, this is a book about Becoming Interior, for it is an inquiry into the cultural imperatives underlying the emergence in early modern France of autobiography, a nascent practice “not yet institutionalized and still without even a name” (13). Also an exploration of the metaphorical space of “the interior” – space at once homeland and foreign land, liberation and prison, strait confinement and mirror of the vast, unsounded depths of God -- *Being Interior* is an important book. Clear even if at times challenging, it is a well-conceived and highly informed inspection of what one might call *coureurs du bois intérieur* in the oft-neglected pages of non-canonical, first-person spiritual writing.

“Retracing the dawning interest in autobiography,” *Being Interior* “aims to account for how a type of writing came to imply a mode of being, and, conversely, how something people were learning to call ‘inner experience’ seemed to produce, as if naturally, authoritative books.” [The ‘authentic’ hence authoritative testimony of suppressed ‘voices’ whose problematic is appraised (“lending an ear to the Other is not an inherently progressive act”) in the last pages of a rich conclusion.] At the same time, it “anatomizes a culture in which autobiography would always be suspected of not keeping its many promises” (4). Though of course also on display in, say, political memoirs, nowhere in early modern France is the interior so prominently to the fore as in spiritual texts and titles.

Nicholas Paige takes spiritual first-person writing of Jean de Labadie, Antoinette Bourignon and Jeanne Guyon, “three important mystics situated on the embattled fringes of the Catholic Church” (16), and of the Jesuit exorcist Jean-Joseph Surin and others not merely as charts of *terra incognita* but as the very “way in” (12) to a hidden interior. It is a realm that, if it seems to promise utopian refuge, is, as a locus of paradox, all too apt to deliver its

contrary, dystopian alienation. For (in line with Mino Bergamo), “human insides here acquire characteristics commonly associated with the outside – vastness, openness, infinite expansion” (3), so that one finds oneself as it were outside again. Moreover, if the interior should prove a haven and a refuge, the fact of being shut in spawns awareness of its correlate, being shut out, whence a sense of the self as being an exile if indeed not a prisoner.

The study is divided into two parts. “Reading In,” the first, “charts the Western investment in a mode of thinking that associates the first-person discourse of experience with authority, authenticity and self-presence. Part II, “Frictions,” is concerned with the somber under-side of modern subjectivity – difference, madness, marginality and all manners of persecution” (16).

A thematic and historical lead-in is provided by the first chapter, “The History of an Anachronism: Montaigne, Augustine and the Becoming of Autobiography.” If the former’s *Essays* are “interiority externalized...the invisible made visible” [Richard Regosin], they are also less introspection than the reflection of a hermeneutic imperative slowly evolved from antiquity [Foucault]: take care of the self (*epimeleisthai sautou*). To do this is “not to discover a buried truth, but to engage in a daily ascetic regimen” (28.). But corresponding to this “shallow” interiority is a “deep” one signaled, for example, by “Montaigne’s repeated if inclusive gesturing towards an inchoate depth” (33). It is in this light that the *Essays* were received by his *fille d’alliance* Marie de Gournay: “no longer a tool for caring for ourselves so that we may become wise gentlemen” (46), but – mirroring Augustine, whose popularity nonetheless vastly eclipsed Montaigne’s in the second half of the century – a look “as if behind a curtain that one pulls strategically down around one’s true motives [where] evils lurk deep down, in the anatomical depths of a subject driven to come clean” (47). Metaphors of interiority such as those of Montaigne are “inseparable from the development of the autobiographical mentality” (35) in which a dawning imperative to be individual, lacking a tradition of authorizing and enabling exemplars, is transmuted into the imperative need to be interior and percolates into speech. Indeed, though neither the *Essays* nor the *Confessions* is autobiography in

the sense of personal chronology, the awakening autobiographical mentality shows itself in their anachronistic reception as such early in the *siècle classique*.

Although, as the author states, each chapter can be read separately, in addition to the unity of confluent themes there is an echo of ring composition in the whole. The book opens with an account by Surin, exorcist in the famous Loudun possessions, of the (written) experiences of a woman under his spiritual direction, Marie Baron, that reveals the emerging fascination with the interior. It closes with a chapter whose object is to historicize ‘experience’ -- a category far more readily taken ahistorically than ‘interiority’ or ‘autobiography’ – through an examination of Surin’s *Sciences expérimentales des choses de l’autre vie* (1663).

Surin’s book is a husk whose kernel is the story of his “twenty-year battle with aphasia, delirium, and most of all a haunting and painful sense of his own personal difference. [...] Surin’s breakdown occurred precisely at the moment the authority of the church and its entire interpretive tradition was wavering, unable to make sense of the ‘individual’; his difficult task was to theorize autobiography as the book one clings to when all other books fail, a self-authorizing space where one undertakes the analysis of the ineffable quality of experience” (17).

Paige finds in Surin’s account a kind of ‘missing link’ in the evolution of autobiography. His experience, fitting no mold of culturally authorized and hence licensing exemplars, brings profound alienation at a time when to be different is still a vice. To describe his experience, which seems *sui generis*, he slides into a negative lexicon of the sort sometimes used for another individual, God, whose particularity is, as it were, *sui generis* by virtue of being *supra genera*. Like Saint Theresa, Surin “appears to trust in the analogic power of language” that would validate a “rhetoric of unsayability” for inner experience. Yet, he also writes as if to subvert this analysis, “as if . . . by this failure, to demonstrate once again the singularity of the subject’s experience” (210). In his text we see the evocation of ‘experience’ that cannot be “exteriorized

by language.” Indeed, “For Surin experience is not self –evident even to one who has ‘experienced’ ” (216).

Being Interior documents and reveals a fascinating part of an oft-repeated human story wherein a “devalued exterior” prompts a *katabasis* into our own underworld – an Aeneadic voyage of flight and finding, of taking counsel of one’s own ghosts in an attempt to found a new and better (inner) kingdom.¹ Or perhaps, inversely, a Xenophontic *anabasis*, a “going up” from shore to the interior’s higher ground, there to contest for rule and reward.

Consistently insightful and illuminating in its historical analyses, thoroughly engaged with contemporary criticism, *Being Interior* is a disentangling discussion of autobiography and its not wholly determinate beginnings (“unraveled into many component threads . . . [that] can be unraveled further still” (227)). Original in outlook, it not only fills a gap but offers a rich frame and a fruitful *point de départ* for future discussion. Barring a source’s odd sententious platitude, it is enriched by periodic reference to contemporary critical theorists, especially Foucault. Unlike some studies, it has a happy self-consciousness of the status and borders of its metaphors that prevents their being taken equivocally or even *ad litteram* when it would be convenient. Epistemologically savvy, it deftly probes the, for us obvious, mediacy of experience and interiority while posing fruitful questions such as how, in the first place, they had ever been able to become “placeholders for immediacy.” “How did experience come to stand in for immediacy, anyway?” (179).

Issues of mediacy are perhaps most crucial for the autobiographical mentality on the matter of access to interior experience in/via language. For if, as per modern science and philosophy of science, to observe is to alter and to describe is to impose a theory, when all is said does the interior appear in speech – *or disappear in it?* Are we *Being Interior* or *Writing/Reading ‘Interior’?* Even absent the preceding contentions, there remains the truism noted above: mere articulation into speech renders the interior public and exterior, renders it ‘interior’ – in Paige’s apt expression, a “mediacy masquerading as presence” (180). But if pres-

ence [of experience] is such that we cannot encounter it directly, yet we can hope for a sort of encounter in the mist where, though put “into language and communal circulation” (229), “others can – I won’t say re-experience exactly – but at least cross paths with it or retrace it” [Foucault]. *Chaque homme dans sa nuit, chaque nuit dans son homme.*

Mediated by mind, language and culture, interior and experience are no less fundamental than elastic and indeterminate. Hence the unpaid promissory notes mentioned above. Hence their diverse, far from consistent implications for such key cultural determinants as personal identity and possibilities and limits for self-fashioning (cf. 231-3 for “flat” vs. “deep” selves, the “performative,” “depth-less non-subject of pure appearance” vs. the “interiorized subject,” and artifice vs. essence). They and their no less unstable, “endlessly labile” cognates (e.g., identity, individual, private, personal) form a non-homogenous cultural brew that fuels the subtitle’s “contradictions of modernity.”² “Perhaps the only way to use the terms that have fallen within the scope of this study is to remember to hold them under [a] type of erasure....” Yet, “these mirages have oriented centuries of walking, and our cultural wanderings, past and present, are incomprehensible without them” (228). In fine, interiority and the modernity that it heralds and informs are as contradictory as ourselves who inform and are informed by them.

Charles M. Natoli

NOTES

¹ The flowering of Greek philosophy, epitomized by the imperative *gnothi seauton* (know thyself), proceeded apace with the wreckage of Athenian imperial ambition. The spread of Christianity (and other ‘inner-centered’ religions) rapidly accelerated amidst the calamities (and near expiry) of third-century Rome. That with it slowly arose a new type of inner writing – pagan spiritual literature is, begging the indulgence of any nominalist readers, virtu-

ally a species *sans* members – is scarcely surprising. For the inward journey is not just in self but towards a God or Good that is the soul's delight; and, as the author ('Aristotle') of the *Magna Moralia* observed (II xi 6), it would be decidedly strange for anyone to love Zeus.

² One could perhaps complement and reinforce this perspective by considering the constellation of interior and its cognates in particular modern philosophical frames.

For example, while Rousseau's *Confessions* effectively serves as Paige's historical *terminus ad quem*, in the transcendental idealism of his admirer Kant the entire interior/exterior distinction is broken down; all experience is in effect interior since it is mind-mediated and mind-contained (phenomenal).

That interiority, which after all is a fiction to the extent it is a metaphor, is no less illusive than elusive (cf. Paige's "mirages" in the last paragraph above) could be said to be implicit in Hume. His concept of personal identity as constituted by our memories implies that the Self itself is a kind of conceptual peg on which to hang a life-narrative, or perhaps is even the narrative itself. On this view, one writes of oneself as of a story-entity, playing Dostoyevsky to one's Underground Man (cf. Paige's analysis of Surin (194) where "narrator and narratee collapse into one").

Norman, Buford.

Touched by the Graces: The Libretti of Philippe Quinault in the Context of French Classicism. Birmingham, AL: Summa Publications, 2001. Pp. ix + 402. Paper.

This first full-length study of the opera libretti that Quinault composed for Jean-Baptiste Lully in the 1670s and 80s provides a useful complement to Buford Norman's recently published, two-volume critical edition of them. Since these libretti were among the best-known and best-loved dramatic texts of the *Ancien Régime*, often read on their own without the music, and since the Lully-Quinault tradition, in addition to the long-lasting popularity of individual works, would exercise a decisive influence over French taste for well over a century, the libretti deserve careful scrutiny. Besides their major significance for the history of French culture, they possess genuine merit as works of literature.

Buford Norman has done an outstanding job of combining various perspectives on these libretti and of synthesizing a voluminous amount of scholarly material. Much of that material is factual in nature. For example, he carefully explains what literary sources Quinault used for his plots, how he altered them, and what he added. He provides information about performance histories, noting, among other things, uncertainties that persist about the dates of some of the premieres, and he indicates revivals of the operas and resettings of Quinault's texts by other composers. He critically examines the topical allusions and political allegory that contemporaries found in these works, indicates whether Quinault is likely to have intended them, and evaluates their importance - a complex matter since the operas were in fact royal commissions and to a certain extent intended as royal propaganda.

The superb introduction presents a number of important theoretical issues about the aesthetics of opera. Norman, building on the work of recent critics, especially Catherine Kintzler, Philippe Beaussant and Herbert Lindenberger, makes a compelling case for the Lully-Quinault style of opera as a successful fusion of inspired music and inspired text, fully deserving of the current revival of

interest. In addition, he briefly reviews the prehistory of French opera and explains how the formulas found by Lully and Quinault managed to captivate French audiences, even at the same time Racine's spoken tragedies were achieving recognition as preeminent examples of drama. Carefully negotiating the debate concerning the labels of classicism and baroque, he argues that the two notions are compatible, if the former is seen as a narrower focusing (but not repudiation) of the latter.

The remaining chapters, discussing the prologues as a group and then each of the eleven libretti in turn, provide sensitive and balanced analyses, combining a variety of perspectives and not ignoring any of the operas' basic components (poetry, drama, music, dance and spectacle). Norman analyzes the musicality of Quinault's texts, focusing especially on the use of lines of different lengths, phonetic considerations (repetition of sounds, frequency or absence of harsh or of gentle sounds), apt word choice, and simplicity of syntax. He pays careful attention to the means Quinault employed for producing intense emotional effects, while using plot and spectacle to build or reduce tension. He also combats the charge that the works are too similar and formulaic, demonstrating that Lully and Quinault's constant desire to experiment with new possibilities, both structural and thematic, led to a rich and varied corpus.

One of the book's great strengths is that it is very well written and enjoyable to read, and is easily approachable for people with no knowledge of opera in general, or of Lully's works in particular. Musicological considerations are not neglected: there is, for example, some interesting discussion of Lully's use of keys and of repeating bass lines as unifying devices, and of the distinction between Lully's three main types of vocal settings: *récitatif*, *arioso* or *récit lyrique*, and *air*. But the emphasis remains primarily on literary and theatrical matters. The bibliography, especially rich and thorough, is an enormously valuable reference for those interested in exploring any aspect of French baroque opera.

The only notable flaw is the unfortunately large number of typographical errors (some involving proper names); there are a few

awkward slips (for example, “acts” when “scenes” is meant), and even one factual error (the author of the comedy *L’Ombre de Molière* is Brécourt, not Brébeuf). But none of these problems (many of which occur in footnotes) detracts in any serious way from a most helpful addition to French seventeenth-century scholarship.

Perry Gethner

Corum, Robert T., Jr.

Reading Boileau: An Integrative Study of the Early Satires. West Lafayette: Purdue UP, 1998, 170 pp. ISBN: 1-55753-110-2.

Robert T. Corum, Jr.'s *Reading Boileau* offers a clear, concise, and rigorous study of Boileau's *Satires I-IX* and the *Discours au Roy* that accompanies them. From the outset, Corum informs the reader that he will be going against the prevailing trends of Boileau criticism by taking Boileau seriously as a poet and by examining his poems as aesthetic units. Thus Corum applies formal principles to reading the poems, while also situating these works both within the traditions of Greek and Roman antiquity that influenced Boileau and within the early modern context of Louis XIV's France.

The book's structure is strictly linear: after a brief introduction, Corum proceeds through close textual analyses of the *Discours au Roy* and the early *Satires* in succession. While the frequency of references to specific lines of verse can at times be illuminating, at other times the author's adherence to the texts makes for disjunctive reading and blurs the distinction between scholarly monograph and study guide. Still, the overall result, with the benefit of the methodological and conceptual framing provided in the introduction and conclusion, is a highly informative and well-crafted scholarly book.

Corum's readings focus respectively on the centrality of poetic self-construction in the *Discours au Roy*, the satirical opposition between city and country life in *Satire I*, "the societal status of the poet in relation to his personal happiness" in *Satire II* (33), the use of culinary metaphor in the construction of a literary credo in *Satire III*, self-conscious examination of the satirist's own subject position in *Satire IV*, notions of true and false nobility in *Satire V*, threshold imagery and images of penetration and obstruction in *Satire VI*, the solipsistic interrogation of the poet's muse in *Satire VII*, the philosophical inquiry into the role of Reason in *Satire VIII*, and the recapitulation of the previous *Satires* in *Satire IX*, which ends on a note of cautious authorial withdrawal. Thus Corum

traces an evolution of the speaking subject, from freewheeling, acerbic satirist to careful, self-conscious observer.

Reading Boileau gives a much fuller account of Boileau's poetic persona than has been available before. Corum draws on an extensive knowledge of the satirical tradition in ancient Greece and Rome to frame these readings. He also examines nuances of meaning in seventeenth-century French terms and pinpoints elements of versification and theme. He includes very useful formal commentaries as well as historical and intertextual references both during the course of the textual analyses and in a well-organized set of endnotes. As if emulating Boileau's valorization of quality over quantity, Corum gives only the necessary material and, as a result, both teaches us a great deal about Boileau's early poems and leaves us wanting more.

This elegantly written textual study provides a fresh perspective on a notoriously cantankerous author, from the vantage point of that author's younger days of high aspirations and poetic verve. Perhaps Corum himself most clearly explains what he has brought to light in this very fine book: "When read and analyzed as a coherent work within a self-referential context, the first nine *Satires* and the *Discours au Roy* exhibit a lyrical impulse. Boileau desired to record in his poetry not only his sincere attitudes and opinions, but more importantly the inner turmoil, fears, pleasures, and ambitions of a poet in the age of Louis XIV" (128).

Roland Racevskis

Letts, Janet.

Legendary Lives in La Princesse de Clèves. Charlottesville, VA: Rookwood Press, 1998. xiv + 286 pp. Hardcover.

Solidly traditional in approach, Janet Letts' *Legendary Lives in La Princesse de Clèves* addresses a question posed endlessly by critics since the novel's publication in 1678: why would Lafayette, whose concern for natural, classical simplicity is apparent throughout the novel, nevertheless include such a large number of complicated historical narratives? Letts' response to this question is anchored in her extensive knowledge of the historical texts of the sixteenth and seventeenth centuries: by comparing Lafayette's characterization of historical figures with more strictly historical sources, Letts hopes to demonstrate that the internal narratives are, in fact, essential to *La Princesse de Clèves*' classical integrity: "If the artistic integrity associated with classicism lies not simply in the exclusion of unnecessary ornaments, but rather in the apparently effortless integration of a maximum of intricately related elements into a whole to whose meaning each contributes, the pages of *La Princesse de Clèves* that set the heroine's story in its historical context contribute to that integrity" (250).

Letts' consideration of the historical narratives is divided into three parts. Part I, entitled, "Critics, Readers and History," offers a brief summary of the four internal narratives she will consider: the story of Marie de Lorraine; the love affair of Henri II and Diane de Poitiers; the events associated with Anne Boleyn; and the vidame's account of Catherine de Medici. Rather than simply serve as lessons for the heroine, Letts suggests, the narratives' true audience was Lafayette's readers, readers who had a certain familiarity with the historical figures in question and, consequently, a yardstick against which to measure Lafayette's treatment of them. Letts describes in detail public familiarity with the recent history of France and England, including references to the most widely read writers (Mézeray, Davila, Pasquier, De Thou, Dupleix, and D'Aubigné) and the number of libraries which held copies of these works. Letts' analysis suggests that French readers were quite familiar with the figures of ancient history and were curious to know more

about the characters who peopled their own recent national past. Lafayette drew amply upon the most widely read historical works, and relied on her readers' common knowledge of history when painting her own portrait of individuals whose names still resonated in the French consciousness in 1678.

Part II of Letts' study centers upon the complications and ironies of Lafayette's decision to choose Mary Stuart, the Dauphine, as her narrator of several significant historical anecdotes. Why, for example, should the Dauphine elaborate at length upon her mother, Marie de Lorraine, in a story with so little apparent connection to the central narrative of the novel? Letts suggests rather tentatively that Lafayette manipulates historical details so as to allow Mary Stuart to emphasize her mother's three suitors, a story which, according to Letts, would naturally evoke in the French reader's mind Mary Stuart's own "three crowns." The Dauphine's portrait of Anne Boleyn is similarly problematic, particularly in light of the role of the English queen's daughter in Mary Stuart's own execution: Mary's portrait of Anne is far more flattering than one would expect, and certainly more flattering than many portraits found in popular histories. Mary Stuart's references to Henry VIII are limited primarily to the later, unpleasant incidents of his reign. In the final chapter of Part II, Letts suggests that Mary Stuart's own multi-faceted history, and especially her ambition, must be considered when we judge her probity as narrator: ambitious royal and foreordained victim, Mary Stuart's efforts to narrate historical events completes, in a rather devious way, Lafayette's portrait of the Dauphine herself.

In Part III, Letts is concerned with the French triad which dominated the public consciousness of the 1550s: Diane de Poitiers, Henri II and Catherine de Medici. Letts' comparative study suggests that Lafayette's portraits of all three of these figures are even more unflattering than some of the most negative portraits of them available in the popular histories. Lafayette's Diane is more power-hungry and manipulative, more insensitive and unfaithful than other accounts of the royal mistress. Her portrait of Henri II similarly ignores the king's good points, focusing instead on how his actions, and particularly his somewhat whimsical choice to par-

tipitate in one final, fatal tournament, devastated the French kingdom and led most directly to the Wars of Religion. Lafayette's suggestion that Catherine was responsible for the vidame's death in the Tumult of Amboise similarly reinforces the more evil aspects of the Queen's character present in the minds of Lafayette's readers.

Letts' study is followed by a brief chronology of the major events in French and British history between 1509 and 1587; it is particularly useful where readers may become confused by typographical errors in the text which, for example, situate the Tumulte d'Amboise in 1660 (230)! Letts' bibliography of primary sources is extensive and impressive; her thorough knowledge of these texts is amply demonstrated throughout her study. However, the bibliography of secondary texts neglects several significant names in the history of the book (most notably Roger Chartier, of whom only *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, 1987, is cited), and contains additional typographical errors in the names of her fellow dix-septièmistes. Indeed, a deplorable number of typographical errors (primarily spelling, but also repeated lines and miscited dates) detracts significantly from the reader's attention to the argument of the text.

Eminently traditional in scope, Letts' treatment of the place of history in *La Princesse de Clèves* is less challenging, perhaps, than other recent analyses of similar questions; Larry Gregorio's essay, "The Gaze of History," published in the recent translation of the novel edited by John Lyons, comes to mind. Yet, in situating her reading of Lafayette squarely within an appreciation of contemporary historical texts, Janet Letts provides a very thorough analysis of historical characterization which will doubtless be of some interest to those who study the critical nexus of literature and history in the seventeenth century.

Suzanne Toczyski

Vuillermoz, Marc. (Sous la direction de)

Dictionnaire analytique des oeuvres théâtrales françaises du XVIIe siècle. Collection *Dictionnaires et références* 3. Paris: Champion, 1998. 864 pp. 750 F.

Vuillermoz sees this dictionary as a modernization of H.C. Lancaster's *History of French Dramatic Literature in The Seventeenth Century* and as an illustration of the drama theory outlined in Jacques Scherer's *La Dramaturgie classique en France*. Although its scope cannot match Lancaster's, *Le Dictionnaire* is an invaluable research tool for *fous du théâtre* interested in the construction of plays and in the transition from text to stage.

The distinguished team of over twenty contributors analyzes 166 plays according to a five-part outline, preceeded by a reference to the modern edition consulted. Indeed, the plays chosen were only those that existed in a modern critical edition as of 1992, when the dictionary project began. The first category, "Type," gives the play's designated genre as well as the "internal genres" it contains, for example letters, oracles, *stances*, songs, and various *divertissements* such as those found in *Le Bourgeois Gentilhomme* and other *comédie-ballets*.

The second rubric is "Personnages," presented in three parts: the list of *dramatis personae* is followed by a *schéma relationnel* wherein family relations, love relations and relations of dependence are illustrated. This section ends with a chart indicating in which scenes each character appears (including mute ones and the invisible, like Corneille's Pompée). Needless to say, the chart can become quite complex, but explanatory remarks are given where appropriate.

The dictionary's third main category is "Structure de l'intrigue." A summary of each scene is provided, along with comments on simultaneous actions taking place off stage, including those impossible to show for material reasons, because of *bien-séance*, actions that lack interest, or those that will be revealed in the denouement. Category four is "Lieux," divided into *lieu généra*

and *lieux particuliers*; we can see the acceptance of the unity of place as the century progresses, as well as the increasing variety of *didascalies*. Extensive commentary is often included. In category five, "Temps," we are given the number of lines per scene as well as an outline illustrating *la liaison des scènes*, an estimate of the total time accounted for in the action, and detailed remarks on textual indicators of the passage of time in the play.

Besides the useful indexes of authors, plays, characters and places, there is also an index of the *liaison des scènes*, listing breaks in *liaison* starting with those plays that have none, all the way up to *Tyr et Sidon*'s 18. This index and the one listing plays by length of time of the action (1-6 hours, 6-12 hours, up to more than a week) allow the reader to identify quickly the number of post-1660 works that stretch the rules of classical composition.

This impressive quantitative structural analysis and its accompanying commentary beautifully illustrates the tension inherent in staging plays whose authors sometimes concentrated on the poetic effect of the text to the neglect of spectacle. To have this number of snapshots of individual plays at hand provides a perspective on seventeenth-century theatre previously unavailable.

Claire Carlin

Lyons, John D.

The Tragedy of Origins: Pierre Corneille and Historical Perspective (Stanford, CA: Stanford University Press, 1996. Pp. xv + 236. Cloth. \$37.50.

In this cogent study of five plays by Pierre Corneille, John Lyons goes one step beyond traditional readings of history in Corneille's theater by positing a fundamental conjunction between history and tragedy as complimentary ways of relating or restructuring human experience. Each of the dramatic works studied here – *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Sertorius* and *Attila* -- stages a moment of origin, a confrontation between the past and the present (of the represented world) which results in the foundation of a new political and social order. Unlike Racine's representation of mythic, circular time, Corneille's plays focus on the singularity of the moment; a tragedy of origins is thus "a drama that illustrates the characters' struggle to act according to a framework of references to the past precisely at the moment when that past is rendered obsolete by a new structure that will itself in retrospect convert their present into a beginning" (76). Such tragedies naturally privilege the events which alter the course of history rather than the hero himself. Yet, most often, only the hero recognizes as the play closes the magnitude of the originary shift which has taken place before his eyes. Any such radical change is of course viewed as transgressive by those who live it; ironically, the hero, who is instrumental in any movement toward change, is, in the end, excluded from the new order established by his actions.

Lyons' critical trajectory takes him from the founding of Rome (*Horace*) to the originary moment of the French nation (*Attila*), and he is particularly interested in episodes of retrospection which take place within each play, for each moment of reflection calls into question the usefulness of history as an explanatory concept, while simultaneously operating a shift in values and value structures within the dramatic world. In *Horace*, for example, Corneille presents the account of the battle between the Horace and Curiace brothers as a text which is constantly revised as new information becomes available; the characters' retrospective inter-

pretation of the events which constitute the origin of Rome points to a revisionist perspective essential to Corneille's tragic vision, a vision based upon the notion of historical relativism and difference. Similarly, the characters in *Cinna* foreground the relationship between the past and the present: *Cinna*, for example, suggests to Auguste in II,i that the present can shape the value of acts in the past. He later (in II,ii) disclaims this assertion, yet Auguste, the visionary emperor privileged with multiple viewpoints and historical perspective, will ultimately reject history as a model, focusing instead upon shaping his world in the present. *Polyeucte* presents a similar rejection of past models, but with a religious twist: linking the historical with the visual, Polyeucte destroys icons so as to place himself outside of history and free to benefit from the world-altering force of grace, which is itself extra-historical. Corneille himself seems to have been fighting a related battle here, for *Polyeucte* puts into question not only the usefulness of history, but the very possibility of representing the historical origins of Christianity.

The fourth chapter of Lyons' book, entitled "Sertorius' White Hind," is the shortest and least satisfying of the study. Like his dramatic predecessors, Sertorius finds himself a victim of the very shift he has helped to operate, and is unable to function in a culture according to whose codes he himself is obsolete. Lyons' reading of Corneille against his historical source, Plutarch, is provocative, yet one wishes for more development of the themes which ostensibly link the five plays as tragedies of origin. Fortunately, the chapter devoted to *Attila* returns to the themes in question, elaborating a theory of *Attila-as-other* with the critical support of Benjamin's work on baroque drama. Lyons posits the moment of origin of the French nation as imbued with mystery and confusion: *Attila* is the monstrous other beyond history, the outsider against whom France as a nation will be defined. As transgression incarnate, *Attila*'s dramatic function must end in a bloody death, so that social and political order can unite the nation that would be France.

The Tragedy of Origins is illuminating in its examination of Pierre Corneille's historical consciousness. As Lyons explains, Corneille's notion of cultural relativism, the product of this conception of historical difference, is the logical next step following

sixteenth-century studies of what was termed “continuous history.” Yet it is the linking of the historical with the tragic in an attempt to represent moments of origin which points to a particularly modern conception of historicity on Corneille’s part; John Lyons’ analysis of the conjunction between history and tragedy in Corneille’s theater is a very welcome and thought-provoking treatment of a subject which has long merited further critical development.

Suzanne Toczyski

Ludwin, Dawn M.

Blaise Pascal's Quest for the Ineffable. New York: Peter Lang, 2001.

Blaise Pascal's Quest for the Ineffable is an admirably clear and thought-provoking look at the Pascalian quest for God crowned by the experience celebrated in the Memorial of his *nuit de feu*, a quest seen as a rational being's search through thought and language for Another who transcends both language and thought – to say nothing of Being itself, and indeed all categories. Dawn Ludwin seeks an Ariadne's thread in a hitherto recognized but not fully sounded affinity: negative (apophatic) theology, in particular that of Pseudo-Dionysius the Areopagite.

Ranging over the entire Pascalian corpus, her succinct study “initiates a philosophical dialogue” between Pascal and Dionysius that incorporates instructive asides on thematic resemblances to the thought of Foucault, Leibniz, Nietzsche, Heidegger and many others. However, the attempt to add Pascal to the long list of thinkers clearly and directly influenced by Dionysius is much less successful – perhaps inevitably, given the dearth of explicit indications, and given that the need for some kind of apophatic speech is a theological *lieu commun*. It is implied even by common, affirmative-seeming practices such as the attribution of analogous meanings to divine predicates (cf. hyperboles such as Augustine's *omnipotentissimus*). The obvious source for apophatic elements in Pascal would of course be St. Augustine, though as she points out he is not so radical or thoroughgoing as Dionysius.

To all appearances, Pascal's actual contact with Dionysius is slight: Ludwin finds but two explicit references to ‘Denys’ (Dionysius) in the Pascalian corpus. Nor is it clear that these show Pascal to believe in the traditionally accepted, though wholly erroneous, (self-)identification of the author of the influential mystical treatises with the Dionysius of Acts of the Apostles (17:34), converted by Saint Paul in Athens at the Areopagus.¹ This literary imposture, strongly suspected with the first, brusque appearance of the treatises at Constantinople in 533, and devastat-

ingly critiqued by both humanists and Reformers, did not receive its *coup de grâce* until the late nineteenth century. Still, he may have accepted it: the doubts concerning Dionysius were less influential in France than elsewhere. And he may have read him: Latin versions were readily available, and a French translation, preceded by a defense of Areopagite authorship, appeared in 1629. Detail on Dionysian influence on Pascal's theological associates would have been helpful here.

In any event, there are enough thematic resemblances, whether or not stemming directly from Dionysius, to see Pascal's relation to the supposed auditor of Saint Paul as a web of (elective?) affinities. Their charting and sounding in Ludwin's sensitive study is a welcome reminder of the extent to which previous generations of critics tended to undervalue Pascal's theological sophistication, and it is a contribution to the discussion of the context and character of Pascal's views on language, reason and God.

Transcending all categories of thought and speech, the divine nature can be represented by neither. Hence for Dionysius there can be no adequate positive theology (*via positiva*): *logos* cannot capture *theos*. Are we then reduced to silence about him? Not exactly; though God transcends all categories, we can say what he is *not*. Thus, fashioning a negative theology, the mind can approach God by a *via negativa*. But even to say this is misleading, for in transcending all categories God transcends that of negation too. And so, though since God transcends Being he may be said to be non-Being, as he likewise transcends negation he cannot be said to be mere privation of Being, pure nothingness. Rather, following the *via eminentiae*, he is best called hyper-Being, Beyond Being (cf. "the Good" in Plato's *Republic* VI). In various guises and with varying emphases, these ways pervade natural theology in the Christian tradition, though they have often co-existed uneasily with Revelation, with Augustinianism and indeed with each other.

Ludwin argues that these themes, along with such Dionysian concepts as hierarchies -- "sacred orders" of angels, rites and persons -- have echoes in Pascal's views on the three orders, the vacuum, language, the Incarnation, the Eucharist, infinity and transcendent godhood. But she is principally concerned to show that

negative theology's strategies for accessing the ineffable Divine are mirrored in Pascal. They do not aim to enable us speak the unspeakable, nor do they leave us in mere silent acceptance of divine mystery.² Rather, these strategies – non-representational discourse with its “essence avoidance”; “thinking on the other side,” the use of paradox to undermine traditional logical and linguistic dichotomies; and *aphaeresis*, a “removal” which “empties the clutter of the finite mind to clear a space for divine illumination” -- aim instead to transform consciousness so that, transcending the subject/object distinction, it penetrates/is penetrated by the “inaccessible light” or “divine darkness” enshrouding/revealing God.

Among the chief strengths of this book are the freshness of its approach and its choice of topic. Pascal's affinity to negative theology is undeniable -- consider for example the first part of the famous *pensée* “infini rien” (the wager, S680/L418) and his powerful emphases on mystery, the hidden God, our nullity before him and his incomprehensible justice. Other strengths include its lucidity of expression and arrangement and its ingenious integration of materials from throughout Pascal's works as well as from a wide variety of later thinkers.

Yet, topic and thesis bring difficulty in their train. As the paramount importance of Scripture for Pascal makes plain, his “quest” is not ultimately for the ineffable as such, nor for what is finally ineffable *tout court*. Argumentation is fluid and fluent, but some particular arguments and judgments are *contestables*, some perhaps a bit thesis-driven. The famous distinction of fact vs. right, a legal commonplace, is subsumed under the Pascalian doctrine of the three orders; they are then treated as tantamount to a Dionysian epistemology of proportionate knowledge reflective of his hierarchies, thus revealing “an apophatic theology hidden deep in the *Lettres provinciales*” (20). “Est et non est” (S441/L877), part of a question in the Sellier text, is, as the context makes clear, a contemptuous reference to the yes-and-no permissions of the casuists. It does not proclaim that “For Pascal, contradiction is the only adequate expression of truth” (93). To stand foursquare in the Dionysian tradition Pascal must reject traditional natural theology as insufficient. Clearly he is distrustful, even disdainful of it: *by itself* it

ends in deism, which is no less repugnant than atheism. But one goes too far to say that “Pascal rejects cosmological proofs of God as vehemently as he does the heresy [sic] of pagan religions” (12). While rhetorically they are highly ineffective, especially for the apologist, they are not necessarily epistemologically defective on their own ground (cf. S690/L449; but cf. also the *sic et non* remarks in “infini rien” in their rhetorical context).

But if Pascal travels the *via negativa*, is it to its uttermost end? And for him is there a unique epistemological path to God? For what of Scripture, whose voice is so prominent even in the Memorial of the mystical *nuit de feu*? If indeed “Dieu parle bien de Dieu” (S334/L303), is it for Pascal, as for Dionysius in the *Celestial Hierarchies* (ch.2 140C), by propounding absurdities that point to the inability of signifiers to signify for God? Moreover, an implication of the Dionysian viewpoint is that since, in a tradition as old as Parmenides, knowledge is of what *is*, and since God transcends Being, although he may have hyper-epistēmē of his hyper-ousia, properly speaking God is unknowable not only to us but to himself. Thus in the ninth-century John Scotus Eriugena, translator of Dionysius, steeped in apophatic thought, can write “de mirabile divina ignorantia, qua deus non intellegit quid ipse sit” (“Concerning the wondrous divine ignorance by virtue of which God does not understand what he is” [*De div. nat.* II]). But this is a better fit for the God Pascal tells us he did not encounter in his *nuit de feu* – the God (e.g., neo-Platonic) “des philosophes et savants,” than for the God that he tells us he did: “Dieu d’Abraham, Dieu d’Isaac, Dieu de Jacob” – the God who, eschewing essence avoidance, said “I am Who Am.” As Being *par excellence* he would be in and of himself of all things the *most* knowable, since knowledge is of what *is* (cf. Plato’s Forms).

And so, in Platonic shorthand, for Pascal is God, *tout compte fait*, as *eidōs* or *agathon*, Form or Good? Harking back to a famous phrase of St. Paul (I Cor. 13:12) – “Now we see but through a glass and darkly, but hereafter face to face” -- C. S. Lewis asked how we could see God face to face “Till we have faces.” But what if, as implied by the Dionysian epistemology, God has no face? What then of Pascal’s Pauline “Par la gloire nous connaîtrons sa

nature” (“infini rien”)? Such questions and quandaries – *aporiai*? - - await the reader who takes the stimulating journey with Ludwin along the darklingly luminescent *via negativa*.

Charles M. Natoli

NOTES

¹This first mention (*Provinciales* XVIII) concerns, as Ludwin notes, what was in fact another traditional error in identification: “...saint Denis, premier évêque de Paris, qu’on tient communément être l’Aréopagite...” (The report that the identification is common belief need not, *pace* Ludwin, signify its acceptance by Pascal.) As for the second, “Denys a la charité, il était en place” (*Pensées* Sellier 629/Lafuma 762), like the first it is consistent with both identifications but entails Pascal’s acceptance of neither. Note that neither mention is of Dionysius as an author.

² Some of my own views these matters are sketched in an article on Pascal’s Memorial, “Pascal: mystique/anti-mystique,” *Cahiers du dix-septième* VI 1 (1992).