
G.B. Marino et le Père P. Le Moyne: autour de la galerie littéraire

Silvia Fabrizio-Costa



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/29826>

DOI : [10.4000/studifrancesi.29826](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.29826)

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2006

Pagination : 17-34

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Silvia Fabrizio-Costa, « G.B. Marino et le Père P. Le Moyne: autour de la galerie littéraire », *Studi Francesi* [En ligne], 148 (XLX | I) | 2006, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 21 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/29826> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.29826>



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

*G.B. Marino et le Père P. Le Moyne: autour de la galerie littéraire**

Le(s) point(s) de départ

Ma première rencontre d'italianiste égarée avec Pierre Le Moyne fut par hasard et au détour d'un itinéraire magdalénien qui me conduisit à consulter ses *Oeuvres Poétiques*, publiées en 1671, l'année de la mort de ce brillant jésuite, (né en 1602), orateur, historien, théologien, poète, célébrant en prose et en vers le Pouvoir en place et ses représentants, comme les titres de quelques – unes de ses œuvres le laissent apparaître: *Les Triomphes de Louis le Juste...*, *La Solitude de Condé, Saint Louys ou le Heros chrestien, Le Ministre sans reproche [Richelieu], La France guerrière...*, *De l'art de regner... De l'histoire* etc.¹. Un sonnet, consacré à «La Madeleine nouvellement convertie, de Guide» avait retenu mon attention d'abord par l'énonciation de son sujet faisant appel à une œuvre picturale d'un peintre contemporain et ensuite, par son emplacement dans une sous-section (p. 401-450) de ce recueil d'*Oeuvres Poétiques* appelée, de façon significative, «Tapisseries et peintures poétiques».

Ces deux premiers éléments extérieures semblaient renvoyer directement à la *Galeria* marinienne qui contient plusieurs pièces (*Calisto, Apollo con Dafne, David con la testa di Golia*) renvoyant à Guido Reni, (mort en 1642) présent à Rome au même temps que Marino qui l'appréciait, comme il résulte de l'*Adone* (VI, 57, 5-8) où le peintre bolonais clôt le catalogue restreint des quinze peintres présentés dans la galerie abritée dans le palais de Vénus.² Voici le sonnet de Le Moyne dont le ton oscille entre la galanterie dévote et la «dévotion aisée», pour reprendre le titre d'un de ses textes les plus célèbres et les plus contestés, comme toute son œuvre, par Pascal notamment. Dans ses *Provinciales* (lettres neuvième et onzième: 3 juillet et 18 août 1656), celui-ci s'insurgea contre les «Bouffonneries impies» de ce jésuite mondain, en condamnant sans appel, par cette définition/résumé, la morale apparemment relâchée qu'il osait proposer aux dames galantes de l'époque.

* Je tiens à remercier ici M. Lionello Sozzi qui a permis la publication de cette communication présentée au colloque international en Sorbonne, *Marino (1569-1625) en France*, 5-6 novembre 1998. J'y reprenais les quelques vues que je n'avais qu'effleurées dans mon étude précédente *La Galerie des femmes fortes du jésuite P. Le Moyne: avatar français d'un modèle littéraire du baroque italien*, voir note n°13 *infra*.

(1) Les titres en entier sont bien plus révélateurs car ils affichent, avec le sujet et le dédicataire, les finalités véritables de l'auteur. Par exemple: *Les Triomphes de Louys le Iuste en la reduction des Rochelois et des autres rebelles de son royaume. Dediés à sa Maiesté*. Les textes du XVII^{ème} siècle cités dans cette communication sont transcrits en respectant l'orthographe de l'époque. La ponctuation a été légèrement modernisée. Pour la vie et les œuvres de P. Le Moyne, voir C. SOMMERVOGEL, S.J., avec A. et A. de BACKER, S. J., *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Louvain, 1894, vol. V, col. 1356-1371 et la thèse du père H. CHEROT, S. J., *Etude*

sur la vie et les œuvres du Père Pierre Le Moyne, Paris, A. Picard, 1887.

(2) Cf. dans la correspondance de Marino, la lettre qu'il envoya de Paris (en janvier 1620) à l'éditeur vénitien Giovan Battista Ciotti où le poète parle de l'édition vénitienne de Ciotti «stampata da voi sì sconciamente» et décide de faire imprimer à Paris *La Sampogna* tout en regrettant de ne pouvoir l'accompagner de gravures et d'eaux-fortes à cause du manque en France de maîtres capables: «[...] Ma qui ha pochi maestri, che posseggano eccellenza di disegno: ed infine non si ritrovano per tutto i Tempesti, i Reni, i Valesi, né i Morazzoni». Nous citons de G.B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1966, p. 257. Pour replacer ce passage dans le cadre des rapports entre Marino et les artistes contemporains et pour les références à la *Galeria* contenues dans les *Lettere* voir M. PIERI, *Introduzione* à G. B. MARINO, *La Galeria*, a cura di M. PIERI, Liviana editrice, Padova, 1979, p. XXV-XLV.

La Madeleine de ce sonnet en est en effet une, une femme du grand monde portraiturée avec son luxe, ses perles, ses rubis, ses yeux assassins, ses regards charmeurs, ses arts de séductrice larmoyante. Le fait qu'elle a décidé de changer de vie ne serait qu'un *topos* fonctionnel: son repentir est offert à la lecture/contemplation comme un exemple valable.

Si, en fidèle observant des principes de la Contre-Réforme, le religieux peut déclarer en toute bonne foi: «[...] les Saints de toute condition qui sont dans le Ciel, nous apprennent qu'il n'y a point de condition qui ne puisse estre sanctifiée[...]»³, en poète averti, Le Moyne a appris, de Marino justement, que le thème sacré des larmes de la belle pécheresse repentie pouvait se prêter à construire des effets de contraste et des métaphores saisissantes et il en exploite l'amphibologie, codifiée par le poète italien à travers une série de portraits littéraires magdaléniens:

Ici d'un repentir célèbre et glorieux
 Madeleine à soi-même indulgente et cruelle
 Guérit de son péché la blessure mortelle
 Et par ses larmes tire un nouveau feu des Cieux.

Son luxe converti devient religieux:
 L'esprit de ces parfums se fait dévot comme elle:
 Ces rubis sont ardents de sa flamme nouvelle:
 Et ces perles en pleurs se changent à ses yeux.

Beaux yeux, sacrés canaux d'un précieux déluge,
 Innocents corrupteurs de votre amoureux juge,
 Ne serez-vous jamais sans flamme ni sans dards

Au moins pour un moment faites cesser vos charmes:
 La terre fume encore du feu de vos regards:
 Et déjà vous brûlez le ciel avec vos larmes⁴.

À une première lecture, même rapide, le poème semblait pouvoir être directement inspiré des compositions de *La Galeria* même si, en rassemblant sa «capricciosa enciclopedia madrigalesca» [«capricieuse encyclopédie de madrigaux»] comme l'a définie M. Pieri, Marino avait fait recours à d'autres Madeleine (de Titien, de Luca Cangiari, de Raphaël)⁵. Que Le Moyne aie retenu la leçon de Marino est évident: à partir, par exemple, du principe inspireur, c'est-à-dire l'ecphrasis avec des variations sur une peinture, réelle et/ou imaginaire, sans négliger non plus la structure interne bâtie sur l'oxymoron (larmes/feu), qui focalise l'attention sur un détail du portrait (les yeux), l'emploi d'une double dittologie initiale (synonymique et antithétique: célèbre et glorieux, indulgente et cruelle), l'adunaton de la pointe finale (l'eau des pleurs qui met le feu aux cieux) et, surtout, le plaisir de faire voir et le savoir-faire avec des mots.

(3) P. LE MOYNE, *La Dévotion aisée*, A Paris, chez Antoine de Sommerville, 1652, p. 24.

(4) Le même sonnet a été publié pour la première fois, par F. BARDON, dans *Le thème de la Madeleine Pénitente au XVII^e siècle en France* dans «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 31 (1968), p. 282. Deux tercets sont cités [p. 419] par SH. BAYNE dans «Le rôle des larmes dans le discours sur la conversion», p. 417-427, dans Collectif, *La Conversion au XVII^e siècle*, Ac-

tes du XII^e colloque de Marseille (Janvier 1982), C. M. R. 17 («Centre Méridional de Rencontres sur le XVII^e siècle»), 1983.

(5) Qu'il nous soit permis de renvoyer à notre étude, G. B. MARINO et MARIE-MADELEINE: *portrait(s) poétique(s) baroque(s)?* dans *Marie-Madeleine figure mythique dans la littérature et les arts*, études rassemblées et présentées par Marguerite Geoffroy et Alain Montadon, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 1999, p. 87-109.

Les historiens de l'art ont fixé la date limite d'exécution du tableau du 'Guide' à 1633⁶, donc, même si le sonnet a été publié beaucoup plus tard, dans cette espèce d'anthologie posthume des *Oeuvres Poétiques* (1671) de Le Moyne, rien n'empêche de penser qu'il puisse être déjà rédigé depuis des décennies, au moment, par exemple, où la toile retraits dans les collections royales ou bien, plus simplement, que sa composition relève des marinismes, au pluriel, c'est-à-dire tous les rapports, les influences, les emprunts, qui ont pu s'établir avec l'œuvre de Marino variant avec les diverses individualités des lettrés français de l'époque et évoluant avec le temps⁷.

D'ailleurs à un dépouillement attentif des index des très nombreuses textes composant la riche bibliographie de Le Moyne, on peut constater que: le rapport peinture/littérature ou texte/image qui sous-entend l'idée de dessin mental et sa pratique rhétorique constitue une sorte de charpente structurant toute son œuvre. En 1629 il avait écrit *Le portrait du roy passant les Alpes*⁸, «tableau poétique du Pas de Suse, forcé par le Roy»; en 1639 un sonnet *Sur une peinture de Iudith*⁹ et deux épigrammes: *Sur le portrait d'un peintre fait par le roy* et *Sur un tableau du ravissement des Sabines*, une *Peinture de saint François Xavier resuscitant un mort ou tableau du grand autel* (1643) inspiré par Nicolas Poussin¹⁰ et, surtout, en 1642, *Les peintures*

(6) Sur les sources, l'iconographie, le succès de ce tableau voir la fiche critique rédigée par M. MOSCO, dans *La Maddalena tra Sacro e Profano*, a cura di M. MOSCO, Arnoldo Mondadori Editore, Milano e La casa Usher, Firenze, 1986, p. 170 et 172.

(7) Nous paraphrasons ici Jean-Pierre Chauveau et renvoyons à ses contributions critiques à la question, notamment, J.-P. CHAUVEAU, *Les poètes français et le marinisme après 1640*, dans *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, textes recueillis et publiés par J. SERROY, Presses Universitaires de Grenoble, p. 221-228. De plus, la pratique de reprendre des compositions isolées ou faisant partie d'un texte précis pour les insérer dans un autre recueil ou dans un autre texte bien différent par structure et contenu du texte d'origine était courante à l'époque et employée parfois par l'auteur, parfois par les éditeurs, pour des raisons commerciales ou occasionnelles.

(8) Titre complet: *Le Portrait du Roy passant les Alpes. Dedié aux Reynes. Par un Religieux de la Compagnie de Jesus, du College de Reims*. A Paris, Chez Sebastien Cramoisy, rue S. Jacques, aux Cicognes. M.DC. XXIX. Avec Privilege du Roy. La troisième partie (p.15-22) est construite suivant le schéma du 'voir', introduit par le premier vers; l'œil du poète voit et fait voir le tableau historique sous le mode exclamatif / interrogatif, en partant du détail le plus important, la figure du souverain: «Dieu! qu'est-ce que ie voy? Quel est ce beau visage...».

(9) S'agirait-il du tableau peint par Valentin dit Valentin de Boulogne (1591-1632) appartenant à la collection royale et actuellement au Musée des Augustins à Toulouse?

(10) Vers la fin de l'année 1642, une cérémonie pieuse était célébrée au noviciat des Jésuites, rue du Pot-de-Fer, à Paris, avec un éclat extraordinaire. L'église Saint François-Xavier [aujourd'hui détruite était située à l'angle de la rue de Mézières], que le surintendant Sublet de Noyers avait fait construire à ses frais, venait d'être achevée et, le 3 décembre,

elle était ouverte au culte. Un opuscule rarissime garde le souvenir de cette fête: *Basilica in honorem S. Francisci Xaverii a fundamentis extracta, magnificentia Illustrissimi Viri Domini, D. Francisci Sublet de Noyers, Baronis de Dangu, Regi ab intimis consiliis et secretis, etc. A collegii Claromontani alumnis, etc. Societatis Iesu, laudata et descripta* MDCXLIII. [Seconde Edition Paris Mabre-Cramoisy, 1664, p.26].

Le sonnet en question se trouve dans ce recueil, véritable parcours qui réunit en un seul lieu l'objet livre et l'objet du livre: la basilique en l'honneur de Saint François Xavier.

Chaque poète avait choisi, pour la célébrer, une partie de l'église ou de la décoration. Le Moyne s'arrêta au magnifique tableau du maître-autel que François Sublet de Noyers avait commandé à N. Poussin. Voici le sonnet

PEINTVRE DE SAINT FRANCOIS XAVIER
RESUSCITANT VN MORT OV TABLEAU DV
GRAND AVTEL

Est-ce du grand XAVIER la personne, ou
l'image,

Qui force icy du Ciel les rigoureuses loix?
Oüy, c'est luy qui revit, et qui tout à la fois
De sa foy sur un mort fait un illustre ouvrage.

Tout est miracle en luy, tout parle en son visage,
Ses yeux ont de l'ardeur, son geste a de la voix,
La merveille qu'il fait ravit ces Iaponnois,
Et le ravissement leur oste le langage.

Certes, qu'en ce Tableau par un divin effort
La priere d'un Sainct fasse revivre un mort,
C'est bien une merveille estrange à la Nature:

Mais l'effet qui remplit tout notre estonnement,
C'est qu'un Sainct sans quitter encore la sepulture,

Y ressuscite en gloire avant le Jugement.

Cf. H. CHÉROT, S. J., *Etudes sur la vie et les œuvres du Père Pierre Le Moyne*, cit. p.19-20.

morales, ou les passions sont representees par Tableaux, par Caracteres, et par Questions nouvelles et curieuses. Cette dernière œuvre dont le titre explicite le contenu et ses modalités expressives eut un grand succès, c'est-à-dire huit éditions dont une en 1647, l'année où fut publiée *La Gallerie des femmes fortes*¹¹.

Placé sous le doublet étymologique dessin/dessein, le parcours qui commence par le *Portrait du roy* pour aboutir au *Peintures morales* et à *La Gallerie des femmes fortes* ne se déroule pas sans rappeler l'œuvre et la poétique de G.B. Marino. Un des premiers critiques à avancer l'hypothèse de Le Moyne imitateur du Cavalier Marino, a été Marc Fumaroli par une remarque qui plaçait ce grand prédicateur dans le cadre des rapports culturels entre les jésuites français et les milieux oratoires de la Rome barbérianne¹². De fait, c'était le moment où à Paris, après la mort de Louis XIII, l'entourage de la Reine s'efforçait de continuer le projet de Richelieu, c'est-à-dire la création autour du trône Très-Chrétien d'un art de propagande et, en creusant cette remarque, j'avais essayé de montrer que Le Moyne contribua à ce projet avec sa *Gallerie des femmes fortes* dédiée à la Régente Anne d'Autriche Pour un thuriféraire de la monarchie, comme Le Moyne l'était, l'adoption d'un modèle lié traditionnellement à la célébration des hommes illustres et visant à les immortaliser devient un acte de reconnaissance et d'allégeance.

Il y solennise et héroïse par la force historique de la tradition littéraire et de la parole imagée, en même temps, une personne [Anne d'Autriche] et un régime qui incarnaient l'ordre divin sur la terre¹³. Il répétera la même opération quelques années plus tard (1653) lorsqu'il s'attaqua au poème héroïque et il se fit le chantre de *Saint Louys, ou le Heros chrestien* en 1774 vers, cette fois - ci, en ayant comme référence italienne le Tasse¹⁴. Donc, mon étude précédente visait essentiellement à dégager les intérêts de circonstance qui avaient occasionné l'emploi du schéma 'galerie' de la part de Pierre Le Moyne et à présenter son livre comme un avatar politiquement ciblé d'un exemple littéraire que Marino avait remis à l'honneur. dans les lettres de l'époque.

De l'étude de quelques pièces liminaires du para-texte de *La Gallerie* de Le Moyne ressortait que l'œuvre pouvait rentrer dans la catégorie des «dispositifs de la représentation du pouvoir d'état, des ensembles textuels ou iconiques qui assurent [...] l'opération d'échange entre représentation et pouvoir» suivant Louis Marin¹⁵.

Dans le jeu de relations entre art et politique et entre l'Italie et la France, le texte de Le Moyne se situe au moment où la *translatio imperii* qui s'opère dans le domaine des beaux-arts, commence à doter à son tour la France, d'une primauté longtemps

(11) Nous gardons l'orthographe du temps et renvoyons pour toute précisions bibliographique aux colonnes 1357-1362 de C. SOMMERVOGEL, *Bibliotheca...* cit. et aux pages 503-547 de H. CHEROT, S. J., *Etudes sur la vie et les oeuvres du Père Pierre Le Moyne...* cit.

(12) M. FUMAROLI, *L'Âge de l'Eloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, p. 391.

(13) S. FABRIZIO-COSTA, «La *Gallerie des femmes fortes* du jésuite P. Le Moyne: avatar français d'un modèle littéraire du baroque italien» dans Collectif, *Heurs et Malheurs de la littérature italienne en France*, Actes du Colloque de Caen, 25-26 mars 1994, Presses Universitaires de Caen, 1995, p. 69-82.

(14) Cf. G. BOSCO, *Le Tasse dans la théorie et la pratique du poème épique du père Le Moyne*, dans *La France et l'Italie au temps de Mazarin*,

cit., p. 209-217. Sans vouloir ni pouvoir proposer une bibliographie sur la «fortune» du Tasse en France, nous renvoyons à L. CARPANÈ, *La Fortuna editoriale tassiana dal '500 ai giorni nostri* dans *Torquato Tasso e la sua fortuna*, a cura di Bruno PORCELLI, «Italianistica», anno XXIV, n. 2-3 1995, p. 542-557, surtout p. 545-549 et notes. Toujours utile comme première approche l'œuvre de J.G. SIMPSON, *Le Tasse et la littérature et l'Art baroques en France*, Paris, Librairie A. Nizet, 1962, p. 93-96.

(15) L. MARIN, *Théâtralité et Politique au XVII^e siècle: Sur trois textes de Corneille* dans *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, cit. p. 400. Nous avons limité notre étude à l'analyse et aux rapports de la planche du frontispice gravé par Pietro Berrettini ou Pierre de Cortona (auteur du plafond du palais Barberini à Rome) avec une autre pièce liminaire de *La Gallerie*, l'«Epistre panégyrique».

exercée par l'Italie. En d'autres termes, nous sommes au moment où se rompt l'équilibre entre les deux pays fondé sur une double attraction et un double rayonnement: c'est-à-dire le prestige intellectuel et artistique de l'un et le charisme politique de l'autre. Les Italiens, Marino entre autres, avaient contribué à la renaissance des lettres profanes et/ou sacrées françaises au service de la Monarchie qui tendait à l'absolutisme. Mais, si à l'époque de Marie des Médicis et de la première régence, «les Italiens [parmi lesquels nous trouvons Marino] sont conviés à participer à une épiphanie royale, partie intégrante et essentielle de la célébration monarchique»¹⁶, au temps de Le Moyne le pouvoir n'entend plus faire recours aux intellectuels étrangers - au moins dans le domaine des lettres - car les Français savent désormais répondre à la besogne d'une apologétique passant par la maîtrise des genres et des formes esthétiques. Les romans, les poèmes héroïques, les madrigaux, les pointes, bref tout l'outillage expressif du baroque n'étaient plus l'apanage d'un seul pays.

Même si le renversement véritable du rapport artistique et intellectuel entre France et Italie - dont le symbole est l'échec du Bernin en 1665 à propos du projet du Louvre - coïncide avec l'avènement personnel de Louis XIV, au temps où Le Moyne publie sa *Gallerie* la prise d'autonomie par rapport au 'modèle italien' (au sens que F. Braudel a donné à cette expression) était bien en cours. Dans ce contexte, l'œuvre de Le Moyne pourrait être considérée aussi comme une borne dans le chemin qui conduisit la culture française à acquérir la conscience et la certitude de sa supériorité. Il était aussi révolu le temps où Marino avait déplacé la confrontation sur un terrain encore favorable aux lettres italiennes, l'alliance entre les arts et la poésie, en faisant de sa *Galeria* le défi lancé à une culture transalpine qui avait élaboré et affirmé la 'galerie' comme espace pictural et architectural¹⁷.

De toutes les études qui constituent la riche bibliographie critique sur la *Galeria* marinienne et pour la quelle nous renvoyons à la synthèse brillante qu'en a fait Claudio Sensi¹⁸, nous évoquons ici, encore une fois, la thèse fort bien fondée et incontournable de Carlo Dionisotti¹⁹ car elle nous permet de revenir à la question de l'influence de Marino en France dans un domaine en peu plus large que celui de la poésie et, en même temps, plus restreint; précisément celui des intersections éventuelles et réciproques entre l'œuvre marinienne et l'exercice des lettres de la part des jésuites français. Dans ce contexte, il ne serait pas trop oser d'avancer une hypothèse, sans prétendre d'arriver à la prouver ici: celle d'une culture jésuite en élaboration à laquelle Marino aurait été sensible et dont certaines composantes auraient été marquées par Marino même, prêt - à son tour - à s'en emparer et à les transformer suivant ses procédés habituels.

Voici deux autres témoignages qui confirment une donnée acquise de la critique: la génération des hommes de lettres français, nés aux débuts du XVII^e siècle, a bien subi l'ascendant de Marino et notre premier témoignage est fourni par Le

(16) Comme l'écrit l'historien J.-F. DUBOST dans son ouvrage, une synthèse éclairante des rapports France-Italie à cette époque et une véritable mine de renseignements: *La France Italienne XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Aubier histoires, 1996, p. 69. J.-F. DUBOST est l'auteur aussi de «Les Italiens dans les villes françaises: XVI^e-XVII^e siècles» dans *Les immigrants et la ville Insertion, intégration, discrimination (XII^e-XX^e siècles)*, procuré par Denis MENJOT- Jean-Luc PINOL Paris, l'Harmattan, 1993, p. 91-105.

(17) Sur le cadre problématique de l'originalité française ou italienne de la galerie, voir le témoignage rapporté par J.-F. Dubost, à la page 131

de «Reine, Régente, Reine Mère» dans Collectif, *Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg*, Paris, Délégation à l'action artistique de la Ville de Paris, 1991, p. 99-163. Pour une bibliographie critique, cf. G. SABATIER, *Politique, histoire et mythologie: La galerie en France et en Italie pendant la première moitié du XVII^e siècle*, dans *La France et l'Italie au temps de Mazarin...*, p. 283-303.

(18) C. SENSI, *La Poésie Lyrique: état des lieux I- Marino, le prince astucieux*, dans «XVII^e siècle», n° 197, (49^{ème} année, n° 4) p. 677-713.

(19) Dans son étude fondamentale, C. DIONISOTTI, *La galleria degli uomini illustri*, in *Lettere italiane*, 33, n° 4, 1981, p. 482-492.

Moyne même (en 1666). Il met en rapport certaines affirmations de Malherbe avec une pointe malicieuse et réductrice du cavalier Marin sur le poète normand. Il n'est pas difficile d'y entrevoir en filigrane un jugement de valeur et une reconnaissance d'affinité avec le poète napolitain:

Malherbe qui se piquoit de bons mots, aussi bien que de bons vers, disoit qu'une bonne Devise estoit l'ouvrage de la vie d'un homme. Il disoit bien qu'aprez une Elégie de cent vers, on estoit en droict de prendre dix ans de repos. Aussi a-t-on mis en Proverbe, la sécheresse de son Esprit, et l'humidité de son cerveau. Et toute la Cour sçait là-dessus, le mot du Cavalier Marin, qui disoit que la Nature ne pouvoit faire un homme plus humide, ny les Muses un Poète plus sec²⁰.

Le Cavalier Marin avait quitté la France en 1623 et, dix ans après son départ de Paris, sa renommée y était encore bien établie. C'est le jeune Pierre Corneille (27 ans) qui nous offre le second témoignage en 1633, lorsqu'il fait mettre en scène pour la première fois et avec succès la comédie *La Galerie du Palais*²¹. Dans cette pièce, à la scène V de l'acte I, se déroule un dialogue dont une des répliques pourrait être un signal assez significatif de la persistance du prestige du Cavalier dans les lettres françaises contemporaines. Dans le cadre de cette galerie marchande, haut lieu de l'imprimerie parisienne, lieu réel et lieu théâtral (lieu poétique aussi?), au cœur du Paris du début du XVII^e siècle, à la présence silencieuse de son écuyer Cléante, le protagoniste Dorimant, un jeune honnête homme cultivé, discute avec le libraire du Palais qui essaie de placer sa marchandise en lui proposant de «voir quelques livres du temps». Dorimant affiche ses goûts qui ne tiennent pas compte «de la mode» ni du succès de vente, révélateur de l'ignorance de lecteurs qui «ne songent qu'à la rime» plutôt que de la qualité d'une œuvre. Dans l'échange serré qui suit, les jugements de Dorimant ont comme référent positif justement le cavalier Marin et à l'aune de celui-ci les autres auteurs sont mesurés:

[Le Libraire] «Monsieur, en voici deux on fait grande estime: / Considérez ce trait, on le trouve divin» [Dorimant]:« Il n'est que mal traduit du cavalier Marin; / Sa veine, au demeurant, me semble assez hardie. / [Le libraire]: «Ce fut son coup d'essai que cette comédie. / [Dorimant]:»Cela n'est pas tant mal pour un commencement / La plupart de ses vers coulent fort doucement:/ Qu'il a de mignardises à décrire un visage!»²².

En poussant un peu l'interprétation, on pourrait soupçonner Corneille de défendre ici soi-même et son œuvre théâtrale en se reflétant et en la projetant dans le miroir littéraire flatteur d'un Marino, maître d'un style où la hardiesse n'est pas disjointe de la fluidité et où l'art de la description aboutit à des résultats concluants, dans les portraits surtout.

Le texte de cette comédie cornélienne fut imprimé sans aucun changement en 1637, la même année que *Le Cid*, et confirme la donnée critique que l'œuvre de Marino demeure incontournable pour une interprétation correcte des phénomènes

(20) Dans, *De l'Art des devises. Par le P. Le Moyne de la Compagnie de Jesus. Avec divers recueils de Devises du mesme Auteur*, Paris, 1666, p. 35.

(21) Dans la dédicace de l'édition de la pièce à Madame de Liancour, au passage, à l'aide d'une habile tournure antiphrastique l'auteur rappelle «les applaudissements qu'elle a reçus». Pierre CORNEILLE, *Théâtre*, texte préfacé et annoté par P. LIEVRE, Paris,

Gallimard, La Pléiade, 1950, t. I, p. 381.

(22) P. CORNEILLE, *Théâtre...*, t. I, p. 388-389; faut-il rappeler que Corneille fut éduqué jusqu'à 16 ans au collège des Jésuites de Rouen et que, toujours en 1633, composa une pièce sur l'*Immaculée Conception*, sujet brûlant et objet d'une polémique théologico-politique où les jésuites furent très actifs?

littéraires du XVII^{ème} siècle, même si, souvent, il n'est pas évident de pouvoir établir des références intertextuelles étroites.

Nous pouvons ajouter qu'en qui concerne plus directement le père Le Moyne, une de ses premières compositions poétiques *A Louis le Juste, Toujours Grand, Toujours Auguste, Toujours Victorieux* (1629) fut incluse dans le grand recueil de Jean Valdor auquel collabora Corneille avec des épigrammes: *Les triomphes de Louis le Juste, contenant les plus grandes actions où S. M. s'est trouvée en personne*. (Paris, A. Estienne) 1649²³. Cette même année *Les Peintures Morales* du jésuite à leur septième édition depuis 1642, avec bien deux impressions dans l'espace de quelques mois²⁴, confirmèrent leur succès au delà du phénomène de mode littéraire passagère et celui d'une poétique 'précieuse' à la quelle le marinisme n'était pas étranger.

Poétique(s) marinnienne(s) et poétique(s) jésuite(s)

[...] Il peut bien y avoir en quelques auteurs parmi les Anciens, qui aient esté moins raisonnables, que plusieurs d'entre les modernes : et puisque l'Encens et le Miel que la Nature se contenta de produire autresfois, ne valent pas l'Ambre et le Sucre qu'elle a trouué de nos iours, il ne faut nier qu'il ne se puisse faire à present des compositions plus douces, et plus precieuses que n'ont esté toutes les Anciennes²⁵.

Cette comparaison, une authentique déclaration de foi poétique, glanée au fil des huit cents pages environ de ce livre touffu en deux parties, nous invite à le considérer de plus près ; même en le parcourant de façon rapide, il est possible d'en tirer nombre d'extraits répondant au principes de l'esthétique marinnienne à partir de la structure générale de l'ouvrage. La tripartition en «Discours», en «Tableau» et en «Characteres» vise à échafauder un cadre unitaire tout en appelant à la *varietas*. Les «Discours» – (les conférences et les dialogues de cinq personnages présentés à la campagne, dans un cadre pittoresque) – doivent «instruire agreablement le Lecteur, et luy donner un divertissement utile et serieux» et pour ce faire, ils sont intercalés d'intermèdes poétiques, les *Peintures ou Sonnets*, c'est-à-dire les «Tableaux» qui constituent une «Gallerie» recelant à l'intérieur d'autres galeries, dans un jeu spéculaire d'emboîtements et dédoublements d'images bien mariniste. Le texte génère un labyrinthe, mais ordonné et balisé invitant le lecteur à s'y promener car par son regard il contribue à la création.

Par exemple, Le Moyne clôt ainsi la description du sixième de ses «Tableaux» dans *Les Peintures morales*, qui se trouve dans «l'Isle de la Pureté» où s'élève le temple à «L'Amitié parfaite»; cet édifice est orné par deux *Galleries* de Peintures «rien de plus aymable pour les yeux ny pour l'Esprit» et précède une «Nécropole», une autre galerie en plein air regorgeant de «Statues» et de «Peintures»:

[...] il y en a d'autres [de Femmes chastes et fidèles] qui ne sont ny moins fideles ny moins celebres ; mais le pinceau ne les a pû toutes representer; il les a laissées à la Poésie, qui sçay des traits plus hardis, et qui a des couleurs plus vives, et plus éclatantes²⁶.

(23) Voir les articles de V. KAPP, *L'information sur l'histoire de France dans le panégyrique Les Triomphes de Louis le Juste* (1649), dans «Quaterni del seicento francese», 5 (1983), p. 119-137 et «Corneille panégyriste de Louis XIII. Les épigrammes des *Triomphes de Louis le Juste*» (1649)

dans «Papers on French Seventeenth Century Literature» XI (1984), p. 497-520.

(24) Chez deux imprimeurs parisiens (Jacques Cottin et François Maugier).

(25) *Les Peintures Morales...*, p. 291.

(26) *Ibidem*, 1643, p. 411.

Un des piliers sur lesquels se fonde de la poétique du Marino est ici un support théorique affiché par le jésuite qui clame la supériorité de l'image verbale sur l'image peinte, de la poésie sur l'art:

[...] ...que la Poésie a des traits et des jours, pour qui la Peinture n'a point d'expression en quelle couleur voudriez-vous mettre ces élévations, ces chaleurs, et ces hardiesses qui font le Poète avant le nombre et la ryme? Quelle posture voudriez-vous donner à ces Images, invisibles et soudaines ? à ces Phantosmes artificiels et lumineux qui passent le naturel après lequel ils ont été faits, et qui sont plus beaux dans la Feinte, que dans la Vérité?²⁷.

Cependant Le Moyne n'est pas un poète ou mieux n'est pas que poète, d'ailleurs c'est la prose qui domine les *Peintures*; il est avant tout un religieux, de surcroît un jésuite dont toute la vocation peut se résumer dans la question: comment ramener une âme à Dieu? Donc, il se doit de composer des oeuvres de propagande dans l'esprit et dans les directives d'un ordre qui avait comme but de rendre accessible et agréable les textes moralisants aux lecteurs mondains, et par ce biais, d'acquérir et d'asseoir son rôle de guide spirituel des élites, en compétition avec d'autres ordres religieux plus anciens, comme celui des Prédicateurs, par exemple²⁸.

Et dans le cadre des polémiques cachées et ouvertes qui ébranlaient la société et la culture du XVII^{ème} siècle, (il suffit de remémorer ici celle retentissante sur le libre arbitre du début du siècle), nous pouvons supposer que le sonnet magdalénien, que nous avons cité en ouverture, soit aussi une de réponse en forme poétique, donc la plus agréable, la plus synthétique, la plus immédiate, sur le même thème du repentir traité, en prose, par le dominicain Nicolas Coffeteau, prédicateur du roi qui n'avait pas hésité à définir ses sermons: *Tableau de la Penitence de la Madeleine*. Au passage, nous précisons que la page de garde de l'édition de 1625 portait toutefois une gravure très inspirée par la toile nocturne et inquiétante de Domenico Robusti, le Tintoret²⁹, «la Madeleine pénitente» de la Pinacothèque Capitoline comme si la vision iconique du sujet était redevable d'une tradition transalpine...

Pour revenir à Le Moyne, voici sa déclaration d'intentions tirée de son «Advertissement nécessaire à l'instruction du Lecteur» qui énonce ses finalités d'auteur et de moraliste en même temps, et les attentes de son public:

[...] ayant fait une Gallerie de Peintures, la Curiosité y amenera des Devots et des Libertins, des Docteurs et des Cavaliers, des Philosophes et des Femmes; et cependant qu'ils y seront occupez à regarder des Tableaux, la Vérité prendra le temps de faire son devoir avec adresse, et selon les occasions qui se présenteront, elle convaincra les erreurs des uns, et guérira les maladies des autres...et leur fera aymer la Vertu, et haïr le Vice³⁰.

Dans ce passage comme dans d'autres de la même teneur qui parsèment les pages de ces *Peintures* foisonnantes, le renvoi au modèle de la 'Gallerie' est exempt de l'ambiguïté. On se demande si l'architecture complexe de ce véritable pays de l'Al-légorie où «il n'y a quasi que des Promenoirs» qui sillonnent «des Allees couvertes» et où un nuage demeure perpétuellement suspendu face au soleil «comme un Voile

(27) *Ibidem*, p. 78

(28) En passant, nous soulignons qu'après leur rappel, en 1604, les Jésuites étaient devenus les confesseurs des Rois de France et n'avaient pas de cesse d'affirmer et consolider leur présence au sein de la Cour; voir M. FUMAROLI, *L'Âge de l'éloquence...*, p. 182.

(29) Cf. F. BARDON, *Le thème de la Madeleine au*

XVII^{ème} siècle en France... cit. p. 298 ; une analyse fine et poussée de ce tableau a été faite par Louis MARIN dans *La Maddalena tra sacro e profano...*p. 185-186.

(30) *Les Peintures morales des passions* cit. «Advertissement nécessaire à l'instruction du Lecteur», non num.

et une Tapisserie de figures entre luy et la Terre» ne soit pas le résultat d'une *contaminatio* : d'un coté la tradition patristique (les *Stromates* de Clément d'Alexandrie) et hellénistique (Théophraste, Lucien, Philostrate³¹), de l'autre le poème mythologique à la manière de Marino qui avait déjà élaboré à sa façon les matériaux disparates, issus des mêmes traditions³². Si *stromata* veut dire tapisserie avec une idée de variété désordonnée, nous pouvons considérer ces *Peintures* comme une collection imaginaire rassemblée suivant la mise en forme nouvelle inaugurée par Marino qui avait repris le schéma ancien pour lui conférer une forme plus 'mondaine', plus attractive, plus adaptée donc à «instruire agreablement le Lecteur, et luy donner un divertissement utile et serieux»³³.

Cette attraction pour la poésie mariniste et pour le modèle italien ne contredit pas les résultats des études incontournables de M. Fumaroli sur la rhétorique jésuite des 'peintures' en France et sur l'importance du genre des *Tableaux* dans les lettres françaises du XVII^{ème} siècle³⁴. Suivant M. Fumaroli, Le Moyne ne faisait que reprendre la vogue des « livres-galeries » dont les *Images ou tableaux de platte-peinture* par Blaise de Vigenère (1614 édition illustrée) constituaient une sorte d'archetype et, en même temps, continuer la tradition de son ordre où la mode des *Tableaux* découlait de la méthode ignatienne d'auto-persuasion par l'imagination. Le Moyne ne s'inscrivait pas en faux par rapport à une production établie et codifiée plus ou moins strictement par les pères Richehome, Coussin, de Cressolles, etc.. Lui aussi s'efforçait de conjuguer théologie et éloquence, la dimension visuelle et le système des figures textuelles, bref la rhétorique de l'imagination mythologique et celle de l'imagination sacré pour reprendre les formules de M. Fumaroli.

En pensant à la définition interprétative que Giovanni Pozzi a donné des *Dicerie Sacre*: «Galleria di emblemî, capricci concettistici, macchina metaforiche» [«Galerie d'emblèmes, pointes capricieuses, machines métaphoriques»]³⁵, est-ce qu'il serait trop oser d'avancer – encore une fois – l'hypothèse d'une culture jésuite en élaboration à laquelle Marino aurait été sensible et dont certaines composantes auraient été marquées par Marino même prêt à la suite à s'emparer des solutions jésuites, à les élaborer à nouveau et encore? Grâce aux procédés habituels de Marino, les échanges et les modifications étaient réciproques, suivant des oscillations régulières, une sorte de mouvement de balancier bien baroque.

Les Jésuites français essayaient d'émonder de toute ambiguïté l'opération très originale réussie par Marino avec ses *Dicerie Sacre*: métamorphoser une forme sacrée en exercice de style éblouissant, enrober chrétiennement une conception hédoniste de la parole, masquer par un sujet religieux un art païen du verbe qui trouvait en lui-même sa jouissance³⁶. Pour ce faire, il fallait rendre l'alliance entre théologie et rhétorique libre de l'excessive virtuosité formelle qui aurait pu nuire à l'orthodoxie

(31) Sur l'exceptionnelle fortune des *Images* de Philostrate et sur le rôle de Blaise de Vigenère qui le fit connaître en France à partir de 1578, voir R. CRESCENZO, *Peintures d'instruction. La postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Paris, H. Champion, 2000.

(32) Faut-il rappeler qu'en esquissant le premier portrait de philosophe de sa *Galeria* (p.140), Marino avait cité Philostrate dans le titre/phyllactère révélateur «Esopo frigio secondo Filostrato»? Pour la culture patristique de Marino voir le commentaire, très riche, du père G. Pozzi à l'*Adone, passim*.

(33) *Les Peintures morales...* «Advertissement

[...] au Lecteur».

(34) M. FUMAROLI, *L'Âge de l'Eloquence...*, p. 212-221, note n. 334; p. 258-263, notes nn. 68-71.

(35) Reprise comme titre de paragraphe par G. FULCO, dans son article «G.B. Marino», Chap. V in Collectif, *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. MALATO, Roma, Salerno Editrice, 1997, p. 597-652; la citation est à la p. 616.

(36) Cette opération fit des adeptes illustres comme par exemple Emanuele Tesaurò, jésuite jusqu'à 1634 qui publia en 1633 des *Panegirici sacri*. Un de ces panégyriques traitait du Saint Suaire de Turin comme la première des *Dicerie Sacre* [«de la Santa Sindone»]...

tout en lui gardant la force de susciter un plaisir esthétique, capable de mieux faire passer le message moral.

Déjà dans ses *Peintures morales*, Le Moyne avait reconnu, au moins sur le terrain de la théorie, que la fiction, soit-elle textuelle ou picturale, devait suivre des règles, afin de rester dans les justes limites de la convenance:

[...] La Poësie, ny la Peinture mesme, qui est ou sa Seur ou sa Riuale muette, ne regardent pas tant leurs Matieres sous les formes qu'elles ont, que sous celles dont elles sont capables, et qui leur peuvent estre appliquées avec bien -seance³⁷

Dans la «Preface» de sa *Gallerie*, le jésuite reprend et développe les règles qui guident son écriture; il y affiche sa recherche de la convenance avec une volonté d'harmoniser la pratique discursive et la pratique sociale et de présenter une matière qui n'est pas tout à fait littéraire ni tout à fait théologique. C'est le style, emprunté aux lettres profanes, le moyen de réaliser cette harmonisation et, par conséquent, il le place sous le signe de l'union entre l'*utile* et le *dolce* dans le droit fil de la tradition patristique, qui fournit ainsi, en même temps, un gage moral et littéraire:

Non seulement les Saints Peres ont employé la Morale et la Rhetorique, à l'instruction des Femmes: ils y ont fait servir la Poësie et les Muses. Et ses Severes qui ne vivoient que de pure lumiere et de pur esprit, n'ont pas crû qu'il fust indigne de la severité de leur vie, ny de la sainteté du Sacerdoce, de mesurer des syllabes, d'auster des paroles, de peindre et de farder leurs discours; pour donner de la pointe aux dogmes, et de la grace à la Vertu; pour instruire en divertissant; et faire passer l'utile sous le couleur de l'agreable³⁸.

Le binôme conceptuel et esthétique de l'utile uni à l'agréable était cher à un autre jésuite contemporain, Sforza Pallavicino (1607-1667), une des personnalités les plus marquantes de la Rome barbérinienne, auteur du dialogue *Del bene* (1644) et du *Trattato dello stile e del dialogo* (1645) textes d'études dans les *seminaria nobilium* des jésuites³⁹. Mais Pallavicino, proche d'Urbain VIII, n'était pas tendre envers Marino accusé de manquer d'esprit philosophique, donc d'être un poète superficiel⁴⁰; par contre Le Moyne ne refuse pas de faire recours aux pointes, aux «conçetti» de façon délibérée en s'appelant de la tradition de la Patristique et en cantonnant – au plan théorique – les avertissements à la modération, prônée par d'autres jésuites contemporains, comme Louis de Cressolles par exemple⁴¹:

(37) *Les Peintures morales...* «Avertissement [...] au Lecteur».

(38) P. LE MOYNE, *La Gallerie des femmes fortes*, A Paris, Chez Antoine de Sommaville, 1647 «PRE-FACE» p. 2 non numérotée.

(39) Sur ce théoricien très engagé dans l'élaboration et la diffusion de la culture d'observance tridentine, voir la contribution critique d'E. MAZZOCCHI, *La Riflessione secentesca su retorica e morale* in «Studi Secenteschi», vol. XXXVIII, 1997, p. 11-56; sur S. Pallavicino, voir p. 24-39.

(40) «uno verbo carebat philosophico ingenio, quod in poeta vehementer exigit Aristotiles» dans *Vindicationes Societatis Iesu*, Romae, Manelphi, 1649, p.124.

(41) Actif à Rome où il mourut en 1634, de Cressolles avait essayé de dégager la «sophistique sacrée» des dangers du marinisme dans son

Theatrum veterum rhetorum, oratorum, declamatorum quos in Graecia nominabant σοφισταί Paris, S. Cramoisy, 1620. Dans *L'Âge de l'éloquence...* p. 30, M. Fumaroli affirme voir le portrait de Marino en filigrane dans le portrait du «second sophiste», brossé par de Cressolles, auteur, entre autres, des *Vacationes autumnales sive de perfecta oratoris actione et pronuntiatione libri III*, publié chez Cramoisy, le même éditeur des *Peintures*. Il y a quelques éléments structurels en commun entre les *Peintures* de Le Moyne et les *Vacationes*, de Cressolles, sorte «d'Odyssée oratoire» où les quatre interlocuteurs dialoguent, se promènent, discutent dans une galerie d'orateurs dans un Temple de la mémoire, etc. Cela dit, Cressolles écrit en latin pour un public bien plus restreint que celui auquel s'adressait Le Moyne.

[...] Le Pedagogue de Clement d'Alexandrie parle tousiours hautement et en grand docteur. Mais quand il entend de instruire les Femmes, il ne se contente pas de la hauteur et de la solidité des dogmes ; il y adiouste la dignité de l'expression et la magnificence des paroles : il donne la pointe et l'éclat aux sentences, la rondeur et le lustre aux periodes : et le mélange qu'il fait de l'utile et de l'agreable, est si iuste et temperé si à propos, qu'il semble dire pour plaire et pour divertir, tout ce qu'il dit pour persuader et pour instruire.[...] Quant à S. Augustin, la composition est merveilleuse, qu'il y a faite, de la douceur de son Esprit meslée à celle de son stile: et il y a laissé autant de pointes de lumiere, qu'il y a de sentences⁴².

Donc, *La Galerie des femmes fortes* est contenue *in nuce* dans les *Peintures morales*, et même dans le sillon des Pères de l'Eglise, ce dernier passage cité souligne encore une fois jusqu'à quel point une bonne partie de l'œuvre de Le Moyne, si non la totalité, porte la marque de cet effort de façonner son langage poétique et en prose pour le transformer en un moyen privilégié d'échange social où le contenu religieux accepte d'être réduit au code et aux rituels de la vie mondaine. Et pour ce faire, les suggestions de la littérature profane étaient aussi efficaces que le respect du message ignatien.

Celui-ci était devenu un modèle référentiel grâce à l'élaboration du Père Louis Richehome, *La Peinture spirituelle ou l'art d'aimer et louer Dieu en toutes ses oeuvres, et tirer de toutes profit salutaire* (Paris, 1611)⁴³, où l'adaptation du schéma issu d'un ouvrage de piété pouvait aboutir à une fiction à succès produite par des religieux pour un public laïc, prêt à consommer une rhétorique sacrée des images.

De par son appartenance aux jésuites, avec ce « livre-galerie », Le Moyne paraît répondre avant tout à une tendance contemporaine qui poussait les représentants des ordres religieux à composer des œuvres aux titres révélateurs: *La Femme heroique, ou les heroïnes comparées avec les heros en toute sorte de vertu* par le Révérend Père Jacques du Bosc, Cordelier, Conseiller et Prédicateur ordinaire du Roy» (Paris, Somerville, 1645); *Les Eloges et vies des reynes, princesses, dames et demoiselles...qui ont fleury de notre temps, et du temps de nos Peres...* du Minime Hilarion de Coste. Ses *Dames illustres* furent imprimées pour la première fois en 1625; elles allaient avoir une troisième édition en 1647, l'année de la publication de la *Galerie des femmes fortes*.

En ce qui concerne le modèle littéraire du côté de la littérature profane, l'année précédente (1646) François de Grenaille avait été publié sa traduction de la *Galeria delle donne celebri* de Francesco Pona⁴⁴ avec le titre *Les Tableaux ou les Amours héroïques des dames illustres*⁴⁵ et toujours en 1646, Georges de Scudéry avec *Le Cabinet*

(42) *La Galerie des femmes fortes...*, « PREFACE » p. 3 non numérotée.

(43) Sur l'influence des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola en tant que générateurs de la rhétorique des peintures, cf. A. COLLINOT - F. MAZIERE, *L'exercice de la parole. Fragments d'une rhétorique jésuite*, Paris, Editions des Cendres, 1987. Voir aussi *Baroque, vision jésuite dans la peinture du XVII^{ème} siècle*, sous la direction d'A. TAPIE, Catalogue de l'Exposition du Musée des Beaux Arts, Caen, 12 juillet - 13 octobre 2003, Paris, Somogy.

(44) Qu'il nous soit permis de renvoyer à S. FABRIZIO-COSTA, *Edification et érotisme: le personnage de Marie Madeleine dans la Galeria di Francesco Pona*, dans *Au Pays d'Eros*, I^{ère} série, vol. 14 (1987) du C.I.R.R.I. («Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne»), Paris, p. 173-203.

IDEM, *Martyre/plaisir: un portrait baroque de Sainte Barbe dans La Galeria di Francesco Pona* (1636), dans Collectif, *La Peinture des passions de la Renaissance à l'Age classique*, Actes du Colloque 10-13 avril 1991, Institut Claude Longeon, Université Jean Monnet - Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1995, p. 345-354.

(45) Paris, Clousier, 1646. Le même de Grenaille avait traduit une partie des *Scherzi geniali* de G. F. Loredano avec le titre *Les Caprices héroïques*. De la même aire vénitienne et de la tradition littéraire établie (issue de l'œuvre de Boccace *De claribus mulieribus*) à l'époque de la Renaissance, cf. G. G. TRISSINO, *I Ritratti de la bellissima donne d'Italia, compositione del Magnifico Messer Giovan Giorgio Trissino*, Roma, 1531.

de Monsieur de Scudéry, *Gouverneur de Nostre Dame de la Garde* donnait suite aux *Femmes Illustres ou les Harangues Heroïques* (Paris, 1644), imitation/adaptation des *Furori della gioventù esercitii retorici* du bolonais Giovan Battista Manzini (Rome, F. De Rossi., 1633). Avant de les copier, le même Scudéry les avait traduits et toujours en cette année 1644, encore François Grenaille de Chatounières traduit les *Scherzi geniali* de Giovan Francesco Loredano (Venise 1634) et les publie avec le titre de *Les Caprices héroïques*.

En bref, cette véritable déferlante de portraits, prosopopées, personnages en situation, tableaux historiques, courts récits illustrés en images, héroïnes anciennes et modernes, descriptions, discours en séries picturales, guirlandes de sonnets, rendait tout à fait normal que Le Moyne aussi sacrifie à la mode du portrait littéraire sans déroger aux principes de la rhétorique de son ordre, naturellement⁴⁶.

Cependant, parmi tous les *specimina* de cette production à moitié pieuse et à moitié galante, la *Gallerie* de Le Moyne ressort comme le résultat d'un projet personnel mûri et nourri de l'expérience acquise dans le domaine des belles lettres, une opération dont la complexité et l'originalité invitent à la considérer de plus près.

Si l'on fait attention à la qualité des illustrations, au format, à la beauté et la variété des caractères typographiques, au soin de l'impression et à la foison de textes préliminaires (p.1-64 non numérotées), cette *Gallerie* apparaît comme un produit de haute gamme adapté à ce marché de l'édition attentif aux goûts d'un public essentiellement féminin; en d'autres termes, une œuvre écrite par un religieux et écrivain à la mode qui condensait dans un moule issu des belles lettres, le livre d'histoire et de morale répondant aux attentes des dames de la cour et le grand monde qui en était aussi le destinataire⁴⁷.

Gallerie/ Galerie: miroir(s)

Repartons, donc, du titre. La *Gallerie* française – dont l'orthographe italianisante semblerait un petit clin d'œil supplémentaire – reprend le titre italien la *Galeria* qui, par contre, a laissé tomber le dédoublement du «l»... Même si l'oscillation de l'orthographe était courante au XVII^{ème} siècle, rien n'empêche d'imaginer qu'en adoptant la variante francisante, Marino reconnaissait la paternité du genre à la France... au moins dans l'appellation!

Dans le contexte que nous venons d'esquisser, ce titre vaut un programme car il affiche sans ambiguïté LE modèle en renvoyant aussi, probablement, à une situation concrète d'écriture, analogue à celle que Marino nous présente dans le madrigal qui ouvre la dernière partie de son recueil, celle des «Capricci» («Caprices»). Le titre et le contenu de ce madrigal sont explicites; le Cavalier Marin semble écrire en rapport réel avec une galerie architecturale, véritable référent concret et direct: *Al Duca di*

(46) Cf. la thèse monumentale de J. PLANTIE, *La mode du portrait littéraire en France 1641-1681*, Paris, Honoré Champion, 1994 qui analyse toutes les implications de cette mode à partir de 1659.

(47) Cf., par exemple, le passage initial de la «Préface» tiré de *La Gallerie...*, p. 1, non num., où l'écrivain fait recours à l'idée de spectacle pour la dépasser: «Je n'ay pas entrepris cette Gallerie, afin de donner du mien, un spectacle aux curieux, et un amusement aux personnes desoccupées. La fin que ie me suis proposée est de plus grand usage et de plus relevée. Et au sens du plus illuminée des Phi-

losophes, qui a crû que la Vertu des Femems, estoit une des principales pieces de la felicité politique; si mon entreprise auoit le succez qu'elle avoit et que ie souhaite, ie ne croyrois pas auoir moins fait pour le Public, que les Fondateurs des Academies et des Colleges.»

Sur les pourcentages, les rôles, les enjeux des livres d'histoire, de religion, etc. au sein de l'histoire de l'impression en France et à Paris surtout, dans la première partie du XVII^{ème} siècle, voir les oeuvres de Roger Chartier et de son école.

Savoia per la sua Galeria («Au Duc de Savoie pour sa Galerie»). La forme courte du poème est agencée sur le parallèle symétrique instauré entre ses poèmes («miei carmi») et les faits («tuoi fatti») de son maître le duc Charles-Emmanuel I «largo e pietoso ancora ai marmi» («généreux et miséricordieux envers les marbres») c'est-à-dire la construction d'une galerie archéologique de statues évoquée par les entrelacs en chiasmes des synecdoques et des métonymies («tronchi busti» «i capi interi», «le reliquie cadute» «le memorie perdute» «bustes coupés» «têtes entières», «vestiges tombés» «mémoires perdues»). En bon courtisan avisé, il veut ériger lui aussi un monument, soit-il de nature différente, verbale; en poète chevronné, en même temps, il le met sous les yeux à son premier destinataire et lecteur, le Duc de Savoie et à tout autre lecteur éventuel⁴⁸.

Le Moyne aussi est un courtisan ou aspire à le devenir; en tout cas il se comporte en tant que tel; il ne peut pas ignorer que Mazarin, le maître au pouvoir, était en train de faire décorer la galerie haute de son palais par Giovan Francesco Romanelli de Viterbe (1610-1662) lorsque le secrétaire d'état, Louis Phéliepeux de la Vrillière venait de terminer la galerie de son hôtel particulier réunissant dix tableaux prestigieux du Guide, du Guerchin, de Poussin, de Pierre de Cortone avec lequel Romanelli avait travaillé à la grande composition de la Gloire au plafond du palais Barberini.

Est-il un hasard si Le Moyne confie justement à Pierre de Cortone, c'est-à-dire Pietro Berettini (1596-1669) la réalisation de la planche initiale de sa *Gallerie*, apothéose d'Anne d'Autriche? Il se peut aussi qu'à Marino comme à Le Moyne n'échappât pas que la galerie, au delà du lieu architectural et pictural, était devenue une forme artistique majeure car elle était une expression du pouvoir et un vecteur privilégié de sa propagande.

À partir de son énonciation, donc, le titre explicite la fonction de l'œuvre que la disposition et l'extension des pièces liminaires ne font que confirmer⁴⁹; pourquoi ne pas faire appel directement au référent littéraire le plus célèbre et jouir de sa renommée de façon spéculaire?

L'aspect extérieur de cette *Gallerie* foisonnante, d'environ quatre cents pages, agrémentée par vingt superbes planches gravées par Gilles Rousselet et Abraham Bosse, d'après Charles Vignon mérite une description car elle fonctionne en tant que mise en scène matérielle du texte, comme Le Moyne même nous la présente en déclarant ses critères de choix et d'organisation de la matière, à partir d'une donnée théologique:

il n'y a point de Vertu Chrestienne, ny de Vert Morale, à qui la force ne soit necessaire. [...] Quoy que Salomon ayt esté en peine de treuver une seule Femme forte [cf. le texte des *Prov.* XXXI, 10 : *Mulierem fortem quis inveniet ?*]; depuis son temps neantmoins, il es est venu assez pour en faire icy une iuste colonie. De tout ce grand nombre, i'en ay choisi vingt des plus renommées et des plus illustres. Et afin de ne les produire pas confusément et 5 en desordre, ie les ay rangées en quatre bandes. La premiere est des Iuifues; la seconde des Barbares, à prendre le mot de Barbare, au sens qu'il estoit pris par les Grecs; la troisième des Romaines et la quatrième des Chrestiennes. Je fais une peinture de chacune et le suiet de cette peinture est pris de l'endroit le plus éclairé et le plus fort de sa vie. Ces peintures au reste ne sont pas seulement superficielles et du simple dehors, comme celle de Philostrate, qui s'est 10 contenté de dire ce qui se voyoit et de copier les traits du pinceau, des traits de sa plume. Elles sont principalement de l'intérieur, et de cette partie secrette, qui ne peut estre veuë ny exprimée

(48) G. B. MARINO, *La Galeria...*, p. 307. Comme le rappelle M. Pieri, Marino avait déjà fait recours à cette mise en parallèle des vertus des sa plume et celles de son 'maître' dans la «Dedica del *Ritratto del serenissimo don Carlo Emanuele, duca di Sa-*

voia» (Torino 1608) à Vittorio Amedeo di Savoia, fils de Charles-Emmanuel, dans G.B. MARINO, *Lettere...* p. 597-601.

(49) Cf. note n. 15, *supra*.

que des Philosophes. Elles sont de tous les traits et de tous les mouvements du cœur; de toutes les postures et de toutes les couleurs de l'ame, et la maniere qui en est toute morale, vise plus à l'instructions des moeurs qu'à la satisfaction de la veuë. Chaque peinture 15 est accompagné d'un Sonnet, qui est un autre tableau fait un petit; et le Sonnet est suivy d'un Eloge Historique, où est abrégée la vie de l'Heroine, qui sert de suiet à la peinture. l'aiouste à l'Eloge une Reflexion morale, qui va plus droit et plus immediatement au profit et au règlement des moeurs. Et là ie fais remarquer ce qu'il y a de plus utile et de plus instructif dans l'exemple qui a precedé; i'establis des axiomes pratiques et tire des consequences d'usage; i'avertis 20 les Femmes de leurs devoirs et de leurs obligations et leur fais prendre en grains et par gouttes, le pur Esprit de la Philosophie Chrestienne et l'extrait de ses maximes, qu'elles ne prennent gueres qu'avec dégoust dans les liures, où il est sans assaisonnement et en masse. En suite de cette Reflexion, et à propos des maximes qui y sont données, ie propose une Question morale, où il y a dequoy satisfaire la partie intellectuelle, et dequoy fortifier l'appetitive. Et apres 25 l'auoir decidée à l'auantage de la Vertu, et à l'edification des Femmes que ie veux instruire, ie confirme ma decision par un Exemple moderne que ie prens chez nous ou que ie fais venir de chez nos voisins, afin qu'estant veu de prez, il fasse plus d'impressions et agisse avec plus de force.

La *Gallerie* donc compte vingt femmes fortes dont la répartition en fortes juives: [«Debore, Iahel, Iudith, Salomone, Mariamne»] fortes barbares: [«Panthee, Camme, Artemise, Monime, Zenobie»], fortes romanes: [«Lucrece, Clelie, Porcie, Arrie, Pauline»], et fortes chrétiennes [«La Iudith Francoise, Isabelle De Castille, LA Pucelle D'Orleans, La Captive Victorieuse, Marie Stuart»] laisse percer un écho en provenance de la galerie de femmes d'actualité du Chant XI de l'*Adone* où la révélation de la beauté est personnifiée dans une galerie hors du temps, par *phantasmata et verbis*, où défilent des dames de l'aristocratie française et italienne du temps en relation directe et indirecte avec l'histoire passée et présente [XI, 44 et XI, 50].

On constate, donc, la reprise de quelques personnages féminins assez répandus et très indicatifs des goûts des lecteurs et des lectures des auteurs: Iahel, Iudith, Mariamne, Arthemise, Zenobie, Lucrèce, Clélie, Porcie, Pauline, Marie Stuart sont incluses dans la *Galeria* ou citée dans *Adone*; Mariamne est traitée aussi par Ludovico Dolce et par Tristan, Marie Stuart était un sujet d'actualité presque obligé dans les pays catholiques. En commun, aussi, avec la *Galerie* marinienne, deux principes; le premier, c'est-à-dire la refonte de matériaux préexistants: les Pères de l'Eglise surtout, de saint Jean Chrysostôme à saint Ambroise, Grégoire de Tours, (la Judith gauloise), mais aussi la Bible, Tite Live (Lucrèce et Clélie), Valère Maxime (Porcie) Tacite (Pauline), Dion Cassius (Arrie), Strabon (Artémise); le second, c'est-à-dire la culture antique utilisée comme un réservoir d'images, de formes, d'exemples, que l'on exploite avec des desseins qui visent le temps présent. Cette manipulation adroite des Anciens, Le Moyne l'élargit au domaine biblique, son autre répertoire de choix.

Derrière le portrait de chaque femme –, formant chacune le sujet d'un des vingt chapitres –, anticipé par la gravure et sa légende explicative, s'ouvre une structure à emboîtements calculés. Chaque chapitre est unitaire et segmenté en même temps; il se déploie en accordéon en donnant en enfilade: une peinture, un sonnet, un éloge historique, une réflexion morale, une question morale et un exemple, le quel – à son tour – comprend un portrait ou deux portraits plus récents, tirés de l'actualité ou presque. Donc la structure générale 'à galerie' de l'œuvre se retrouve dans chaque section de la même œuvre avec les mêmes caractères.

Par exemple, le portrait de la «forte Romaine» Pauline, [p. 243] après l'éloge [p.248] et la Question morale «Si les femmes sont capables de la vraie Philosophie [p. 250], introduit l'exemple de "Jeanne Gray De Svffolc Reyne d'Angleterre"; et, au passage sur le mode comparatif, Le Moyne tisse les éloges et les effigies de Mme de Rambouillet mère et fille, et les offre au regard en tant que preuves vivantes de

«la capacité que les Femmes ont aux Sciences»⁵⁰. Les silhouettes des dames de la 'chambre bleue' émergent miroitant sur le fonds de tapisseries antiquisantes, drapées des habits «des Cornelies, des Iulies et des Paulines leurs Ayeules». De même, par un jeu binaire de contrastes sur le thème de l'infidélité/fidélité et par des glissements rhétoriques habiles, l'œil du lecteur/ spectateur se déplace de l'image guerrière de Iahel et arrive aux images pathétiques de Ieanne De Betford Reyne d'Écosse et de sa dame de compagnie, Catherine du Glas. Elles se profilent au milieu d'une fresque historique sanglante mêlant l'histoire d'Écosse et la tragédie grecque⁵¹. Des nombreux autres exemples pourraient illustrer ce procédé qui, par des ricochets et des mises en abîmes continus, active l'imagination du lecteur et sa faculté de se créer un musée personnel.

Dans tous les cas, tous ces volets renvoient à la planche gravée qui ouvre chaque chapitre et qui en est la synthèse et l'hypostase. Et, dans le but panégyrique de la célébration de la Reine Régente, tous les portraits ne sont que un faire-valoir du Portrait par excellence, le tableau d'Anne d'Autriche⁵², centre idéologique et pivot de cette grande Galerie, formée par les vingt personnages principaux qui génèrent d'autres galeries mineurs, où défilent des médaillons, des dessins, des esquisses, des ébauches qui ne sont éclairés que pour un instant, par la plume de l'écrivain, par touches parfois saisissantes. En connaisseur avisé, il mélange les genres et les dimensions: les vingt tableaux des femmes fortes constituent les grands formats, les pièces maîtresses de la collection: portraits belliqueux, portraits pathétiques, portraits dramatiques; mais ces mêmes représentations d'apparat, constituant un cortège plutôt homogène d'héroïnes et souveraines, propulsent de temps à autre sur le devant de la scène, d'autres moins accomplis, d'un format moins imposant.

Les tracés de ces galeries semblent aussi s'articuler autour de pôles thématiques issus d'une réalité bien récente: la période des guerres de religion en Occident et de la menace turque en Orient. Les héroïnes guerrières du seizième siècle constituent presque un cycle à part et leurs actes offrent à l'écrivain l'opportunité de récits hauts en couleurs où pointe, parfois, une note élégiaque, d'idylle tassienne.

Tirée de l'histoire nationale ou de celle des «voisins» (Italie, Espagne et Angleterre), de l'histoire biblique et de l'antiquité classique, la kyrielle de veuves, vierges, mariées qui s'égrène au fil d'une variété toujours renouvelée, nous fournit d'autres clefs d'interprétation possibles.

(50) *La Galerie...*, op. cit. p. 252-253, passim: «[...] Mais ces preuues mortes et éloignés de nostre veuë [les exemples anciens] ne nous sont point nécessaires. Nous en avons qui ont vie et esprit; qui persuadent nos yeux et nos oreilles. Et quand toutes les autres nous manqueraient, le seul Hostel de Ramboüillet, auroit en ce point toute l'autorité que pourroit auoir une Academie approuvée et de reputation. Il y a là une Mere et une Fille, en qui la pure teinture de l'Esprit Romain s'est conseruée avec le bon sang et la generosité de l'ancienne Republique. Elles sont sçavantes l'une et l'autre de la science des Cornelies, des Iulies et des Paulines leurs Ayeules; de ces Femmes judicieuses et agreables qui estoient le Conseil privé et le Theatre domestique des Consuls et des Dictateurs ».

(51) *La Galerie...*, op. cit. p. 34-35: «Il est de l'Histoire d'Écosse, comme de ces peintures terribles, où il ne se void que des morts et des blessez, que des embrasements et des ruynes. On ne s'y peut engager qu'on ne passe sur du sang et parmi des meurtres; voire sur du sang sacré et parmi des

meurtres qui sont des parricides. [...] Celle de Iacques premier fut une Tragedie qui pouvoit passer pour un Original du temps d'Atreë, ou du siecle d'Oedipe. Mais comme il ne s'en represente iamais de si cruelle, où il n'intervienne quelque Personnage de bonnes moeurs qui fait des leçons de vertu sur la Scene, et qui corrige le scandale que donnent les autres: deux Femmes qui se trouverent à la mort de ce bon Prince, donnerent un Exemple de fidélité qu'on ne peut voir encore aujourdhuy dans l'Histoire, sans battre des mains, et le couronner au moins de la pensée».

(52) Voir, par exemple, ces quelques vers de la longue «ODE A LA REYNE» (500 vers environs) précédant la «PREFACE» et suivant «L'Épistre panegyrique»: «[...] Tout ce que les Siecles ont eu / D'honneur, de grace, de vertu, / Ne peut en ce dessein tenir lieu que d'ombrage. / Et les plus forts tableaux que l'Histoire ayt tracez, / Les portraits que la Fable a fardez davantage, / Se treuent par l'éclat de ma Reyne effacez.»

En paraphrasant José Antonio Maravall⁵³, nous pourrions dire que Le Moyne n'est pas un philosophe moral, mais un auteur de préceptes de morale ou encore un technicien psychologique de morale qui, à travers son œuvre, dessine une carte des comportements à l'usage de ses lectrices. Il suffit de parcourir les titres des «Questions Morales»: «Si les Femmes sont capables de gouverner», «Si la Religion est la principale vertu de la Femme forte», «Pourquoy les Femmes les plus parfaites sont ordinairement les moins heuseses», «Pourquoy l'Amour coniugal est plus fidele du costé de la Femme que du costé de l'Homme», «Quel doit estre le deuil de la Femme Forte, et quels les devoirs de son vefvage» «Du devoir des Femmes envers leurs Maris disgraciez et malheureux» «Si les Femmes sont capables de la vraye Philosophie», «S'il faut plus de force et plus de courage pour faire un Homme vaillant que pour faire une Femme Chaste», etc....

Dans la société rigidement patriarcale du XVII^{ème} siècle, Le Moyne ne s'éloigne pas vraiment du discours normatif bien précis mis en place par la réforme catholique où une morale stricte contraignait la femme à des rôles prédéterminés inhérents à son sexe, à son rang, à son âge: jeune fille n'avait qu'à attendre un mari ou entrer au couvent, jeune femme elle était épouse fidèle et mère dévouée, femme mûre elle demeurait épouse exemplaire ou veuve, mais chaste et pure dans tous les cas; même si elle était forte, cultivée, belle, il fallait qu'elle soit «sage».

La femme sage qui est aussi belle⁵⁴ est la personnification de la Sagesse, protagoniste et, aussi, sorte de *leit-motiv* présent dans d'autres œuvres de Le Moyne car elle renvoie à la dimension politique où il place son écriture, indissociable de son rôle actif de jésuite conseiller auprès des femmes influentes de la Cour. Si la Sagesse est un modèle féminin est aussi le socle du pouvoir légitime et légitimé par l'exercice de cette vertu nécessaire au bon gouvernement: Anne d'Autriche en est un avatar et une personnification.

Cette vertu est, donc, une idée structurante qui donne au discours de la *Gallerie*, et à son enveloppe marinienne, un ton particulier; elle est proposée au préalable et au début de l'œuvre comme l'archétype auquel se conformer et comme la clef pour rentrer dans cette véritable construction muséale édifiée par l'auteur. Celui-ci donne au lecteur (à la lectrice, plutôt) le plan, la destination et l'interprétation de sa façon de procéder:

«Il ne me reste plus rien à dire au Lecteur: il peut entrer dans ma Gallerie quand il luy plaira: la Femme Forte que j'ay fait venir du palais de Salomon et que j'ay habillée à nostre mode, et parée des ornements de nos Muses, luy en ouvrira la porte»⁵⁵.

Et avec cette périphrase, il se pose en protagoniste puisque c'est grâce à son habileté d'écrivain que la toute première des Femmes Fortes, c'est-à-dire la Sagesse de l'Ancien Testament, est mise à la portée des modernes sous les habits des arts poétiques modernes.

Ce passage, sorte de conclusion de la préface, se veut aussi invitation à prendre plaisir à suivre le guide, c'est-à-dire l'auteur qui emmène à parcourir la scène théâtralisée de la culture de cet ouvrage didactique qui possède une cohérence organique (cadre unitaire et structure répétitive des segments composants): la transmission du

(53) J. A. MARAVALL, *La cultura del barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1985 p. 103.

(54) Cf. D. de FLURANCE RIVAULT, *L'art d'embellir, tiré du sens de ce sacré paradoxe: «La*

sagesse de la personne embellit sa face», estendu en toute sorte de beauté, et des moyens de faire que le corps retire en effect son embellissement des belles qualités de l'âme, Paris, J. Bertault, 1608.

(55) *La Gallerie...* «PREFACE», p. 8, non num.

savoir moral, religieux, historique passe par des formes délectables obéissant aux principes de la *varietas* et de l'analogie.

Il ne s'agit pas d'une simple collection d'effigies; on s'éloigne du modèle de la galerie (masculine) de portraits d'hommes illustres – qui s'étaient multipliés⁵⁶ depuis Paul Jove – pour arriver, à travers le miroir de Marino, à une sorte de catéchisme de la nature féminine et de ses faiblesses et qualités par lequel l'auteur livre la promesse du salut à travers le respect du passé (l'histoire) et le respect des textes (la religion dans le caractère sacré du Livre), sans oublier le côté agréable de la lecture mondaine.

Par rapport à la tradition exégétique, avec l'importance fondatrice qu'il accorde à la Sagesse, Le Moyne semble vouloir retrouver l'alliance entre le scribe ou le sage anciens et le docteur de la loi qui, tous les deux, désirent mettre la littérature sapientielle au service du monde par le biais de la rhétorique et du modèle littéraire analogique fourni par des brillants faiseurs de mots et des mondes imagés, comme Marino l'était. L'appareillage extérieur n'est que la mise en forme agréable nécessaire de la sagesse biblique car l'œuvre est charpentée par une connaissance profonde du texte sacré qui la modèle en profondeur. La tradition judaïque du *maâshâl* se prolonge dans l'*exemplum* rhétorique cher à l'art oratoire sacré dont l'on retrouve d'autres éléments, comme les recours à des sources écrites (citées et non citées), les formules de l'interpellation de l'auditeur – lecteur (interrogation, apostrophe) et l'application des sens (hypotypose).

Les genres employés – du poème à pointes au texte moral édifiant (et d'une longueur modérée afin de garder son efficacité sans ennuyer), de l'exemple au court récit – peuvent bien introduire à la doctrine sous-entendue qui est décantée et véhiculée par cette éloquence mondaine des sermons, des poèmes, des images, sans oublier les succès des nouvelles formes théâtrales. Nous sommes en 1647 et avec les prémices de la Fronde, il y eut aussi l'introduction à la cour de France de l'opéra romain des Barberini par Mazarin, grand amateur d'opéras [*La finta pazza* (1645), *Orfeo* (1647)], avec les machines et les décors de l'enchanteur Torelli.

On pourrait aussi tenter un rapprochement entre le modèle littéraire de la galerie de Marino et ce théâtre total où l'on enchaîne des tableaux variés indépendamment du découpage en actes et on joue sur l'interchangeabilité des rôles. D'ailleurs comme le concepteur de la mise en spectacle (et l'écrivain paraît s'en inspirer), Le Moyne vise le plaisir des yeux grâce à des analogies souterraines, jaillissant par moments, entre images d'ordres différents associées par simples groupements, par évocations lointaines, par références de tout ordre plus que par un strict rapport logique.

En tout cas, c'est encore l'histoire antique et biblique le genre plus proche de l'art oratoire, auquel elle fournit des exemples, des signes que les lectrices peuvent rapprocher des signes de mémoire que sont les portraits au même titre que l'emblématique, un autre genre bien à succès de l'époque.

Comme l'Antiquité, biblique et classique, le passé médiéval et récent, la chronique récente sont exploités selon des besoins immédiats de *delectatio et docere*. D'ailleurs l'imitation de genres antiques aide à justifier ou critiquer des attitudes, des comportements, des façons de vivre modernes, contemporaines à l'auteur et à ses lectrices.

Il s'agit, donc, d'une structure où joue un resserrement des perspectives, qui soumet le passé réel, mythique, biblique, littéraire ou tout simplement livresque au

(56) Cf. P. CIVIL, *Les hommes illustres dans l'Espagne du XVI^{ème} siècle: mémoire et exemplarité dans Regards sur le passé dans l'Europe des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles*, Actes du colloque organisé par

l'Université de Nancy II (14-16 décembre 1995). Textes réunis par Francine WILD, Bern, Berlin, Paris, Peter Lang, 1997.

présent d'une lecture actualisée qui est liée à la vue, à la vision, figurale et figurative, rapprochant de la sorte le texte, l'écriture (sacrée et profane) et le signe, sous forme de portrait visuel. La présence presque obsessionnelle du voir, et de la peinture; cette primauté sur tous les autres sens, taille une part royale à tous les procédés descriptifs qui concernent parfois directement les peintres et leurs œuvres (Vignon, Vouet)⁵⁷.

En conclusion, s'il faut aboutir à une définition/résumé de la *Gallerie* de Le Moyne, nous opterions pour: une œuvre de politique religieuse où il y a l'intellectualisation de l'affectivité de la lectrice, avec un transfert flatteur à l'orgueil des belles dames de la cour qui peuvent en tirer conseil, y voir les situations personnelles ennoblies et projetées dans un cadre de sagesse biblique et de culture mondaine à la mode. Le miroir deviendrait donc un manuel où elles peuvent trouver les réponses à leurs interrogatifs. Par leur présentation, les héroïnes peuvent offrir l'occasion d'une réflexion presque psychologique au sens moderne du terme sur la femme et sur son rôle social.

Le principe du *delectando docet* y est affirmé et appliqué avec succès par le biais des procédés issus d'une culture littéraire appréciée, tournée à la morale par un Le Moyne qui a la conscience d'en être un garant institutionnel⁵⁸. Encore une fois, le choix de la «galerie» prend son sens dans un système littéraire et culturel au sens large dont les formes choisies répondent à des attentes enracinées dans un complexe historique et humain précis, les expriment et les alimentent. Il témoigne aussi du prestige du modèle d'origine, accueilli grâce à son succès et à ses possibilités d'être plié, adapté et fixé dans d'autres formes, où l'on retrouve toujours les fins esthétiques, mais en liaison avec les fins éthiques.

SILVIA FABRIZIO-COSTA

(57) Un seul exemple: «Ne craignez point la mort, Fugitives Beutez[...] Du pinceau de Vignon vous êtes animées; / Et tout ce qu'il anime est exempt de mourir». Avec ses vers aux échos précieusement et où nous retrouvons le concept bien présent chez Marino de la peinture qui vainc la nature et donne la vie, Le Moyne encourage les compagnes de Clélie en fuite [*La Gallerie...* p. 189].

(58) En 1658, dix ans environ après la publication de la *Gallerie* et la même année de la deuxième

édition de *La Dévotion aisée* (1652) de Le Moyne, très contestée comme nous l'avons déjà dit *supra* (par Pascal entre autre) un écrivain de l'importance de Desmarets de Saint Sorlin publie *Les Délices de l'Esprit* (1658), «dialogues dédiés aux beaux esprits du monde» où il propose à ses lecteurs «voluptueux» des livres qui les attirent par le plaisir même, et qui convainquent encore plus par le plaisir qu'ils offrent...