les mains du prédicateur, celles des hommes et celles de Dieu convergent pour faire de l'oraison un geste destiné à toucher le cœur des auditeurs. S. Gruffat, relisant les mêmes *Oraisons* s'attache à leur dimension sermonnaire ; la mobilisation de la rhétorique des passions place l'auditeur sur la voie du salut. « La vérité dans les sermons de Bossuet : du secret à l'évidence, les figures du renversement » : sous ce titre, M. Ricord analyse les moyens mis en œuvre par le prédicateur pour faire pénétrer dans le cœur de son auditeur les vérités saintes par le biais d'un langage adapté à la nature-même de ces vérités. A. Régent relit les sermons de vêtue adressés à des religieuses et en décode l'imaginaire : s'y croisent les champs métaphoriques de la prison et du vêtement autour de la thématique unificatrice de la nouvelle naissance. Dans un rapprochement inattendu mais éclairant entre Bossuet et Mallarmé, L. Thirouin aborde le « mystère dans les lettres » : la parole du prédicateur, comme celle du poète, loin de se fonder exclusivement sur une recherche formelle, naît dans le dépouillement rhétorique qui la constitue en lieu d'émergence du sacré. Le vrai prédicateur est moins celui qui se tient en chaire que celui, invisible, qui parle au cœur de sa propre parole. Une conclusion en forme de synthèse due à P. Servet clôt le volume : si ses remarques ne couvrent pas l'ensemble des articles, elles dégagent avec pertinence leurs différents traits communs.

Sans doute trouvera-t-on les contributions de ce volume inégales ; elles ont cependant, réunies en un tout cohérent, le mérite de se croiser et de permettre ainsi autour de problématiques communes une approche assez complète et assez stimulante du genre de la prédication, complétant sans aucun doute quelques pistes déjà largement ouvertes, en suggérant d'autres pour de nouveaux approfondissements.

BRUNO PETEY-GIRARD, *Université de Paris XII — Val de Marne*

Théâtre de femmes de l'Ancien Régime

Sous la direction d'Aurore Evain, Perry Gethner, Henriette Goldwyn. Volume I, xvi^e siècle : *Marguerite de Navarre* (Nancy Erickson Bouzrara et Catherine Masson avec la collaboration d'Aurore Evain) ; *Louise Labé* (Éliane Viennot) ; *Catherine Des Roches* (Éliane Viennot). Collection La Cité des Dames Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, 563 p.

Dans l'Introduction (p.7-41), A. Evain dénonce la tradition misogyne selon laquelle les femmes ne pouvaient égaler les hommes en tant que dramaturges, et salue la mémoire de Louis-Edmé Billardon de Sauvigny qui a publié en 1777 quatre volumes d'une anthologie d'œuvres théâtrales écrites par des femmes anglaises, allemandes

et danoises. Nul ne sait pourquoi le projet a été abandonné avant la publication des deux derniers volumes prévus sous le titre de *Théâtre des Femmes Françaises*. *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime* remédiera donc à cette lacune, et ce volume consacré au XVI^e siècle est le premier d'une anthologie systématique d'œuvres dramatiques dont les auteurs sont françaises, de Marguerite de Navarre à Mme de Staël. Outre la reine de Navarre, à qui revient la part du lion, on trouve dans ce volume deux noms peut-être inattendus : celui de Louise Labé qui, en dépit du *Débat de Folie et d'Amour*, n'est généralement connue du grand public que pour ses *Sonnets*, et de Catherine Des Roches, qu'on a trop tendance à placer dans l'ombre de sa mère Madeleine parce qu'elles publiaient leurs *Œuvres* sous le nom de Mesdames des Roches, de Poitiers, mère et fille.

Certes, en dépit des *Marguerite de la Marguerite des Princesses*, c'est son *Heptaméron* posthume qui a établi pour le grand public la renommée de Marguerite de Navarre en tant que femme de lettres, et ce n'est qu'au XX^e siècle qu'on a vu en elle la première, sinon l'unique Française dramaturge de son siècle. Il reste peu à apprendre quant à la composition ou la publication de ses œuvres dans le contexte de sa vie publique et privée. Ce n'est pas le cas pour Labé et Des Roches, moins ou mal connues, qu'Éliane Viennot présente judicieusement dans leur contexte historico-social.

Duchesse d'Alençon ou Reine de Navarre, Marguerite de Navarre (p.37–374) n'a publié aucune de ses œuvres avant la mort de Louise de Savoie, mais les raisons de l'auto-censure de ses œuvres lyriques et de ses comédies jusqu'à la publication des *Marguerites de la Marguerite* sont évidentes. L'indéniable prosélytisme évangélique qui était la raison d'être de la grande majorité de ses œuvres, et sa persistance à citer la Bible et les prières en français défiaient la Faculté de Théologie de l'Université de Paris et le Parlement, qui condamnaient arbitrairement toute méditation religieuse, œuvre théâtrale, mystère ou moralité qui ne respecterait pas les strictes limites de l'orthodoxie romaine. Il est d'ailleurs surprenant que *Trop Prou Peu Moins* ait échappé à la censure.

Après Schnéegans et Jourda, c'est Saulnier qui, dans son édition critique des sept *Comédies Profanes* en un volume, a prouvé la versatilité de Marguerite dans ce domaine, et a suscité de nouveaux sujets de thèses, articles, livres, la traduction de ses comédies, et l'édition en fac-similé des *Marguerites*. Il convient d'ajouter la superbe édition critique des *Comédies Bibliques* de Barbara Marczuk en 2000, et l'édition critique complète du *Théâtre* par Hasenohr et Millet sous la direction de Nicole Cazauran, deux ans plus tard.

Marguerite doit en grande partie cette versatilité qui la caractérise à Marot, dont les œuvres étaient pour elle des modèles à imiter ou une source d'inspiration. C'est lui qui a traduit pour elle en vers français sous le nom de Comédies trois *Colloques* d'Érasme avant qu'elle n'écrive *Le Malade* et *l'Inquisiteur*. Elle a intuitivement compris le potentiel du théâtre satirique en tant que véhicule prosélytique ou didactique, et les personnages de son théâtre communiquent impunément le message qu'elle ne peut se permettre d'exprimer. Ses *Comédies Bibliques* sont donc quatre messages évangéliques, comme le sont cinq de ses *Comédies Profanes*, et si les deux autres sont des « œuvres de circonstance », elles n'en sont pas moins didactiques.

L'ordre dans lequel les comédies (écrites entre 1534 et janvier ou février 1549) sont placées dans ce volume reste discutable, mais s'il n'était possible d'y inclure que huit des onze comédies, il est regrettable de ne pas y trouver la plus innovatrice. La *Comédie sur le Trépas du Roi*, où trois personnages parlent et chantent leur douleur, est la seule dans laquelle l'inclusion de ses *Chansons spirituelles* donne autant d'importance dramatique au chant qu'aux monologues et aux dialogues des personnages. Aucune autre ne nécessite un décor complexe de deux étages distincts et les jeux de scène sont clairement décrits. Ayant appris la mort de Pan (François), deux bergers cherchent l'éplorée Amarissime (Marguerite), épouse de l'un d'eux, afin de la consoler, mais eux aussi fondent en larmes et partagent sa douleur. L'entrée en scène de Paraclesis, le messenger ou plutôt la messagère évangélique, car il convient de noter que c'est une femme, est dramatique. C'est elle qui les mènera avec grande fermeté vers la croix et la prière finale qu'ils chantent ensemble. On y trouve les échos du *Dialogue en forme de vision nocturne*, donc de Briçonnet, comme de Marot, qui avait souvent comparé le rôle du roi à celui d'un berger, métaphore qu'Amarissime utilise maintes fois dans cette pièce, et un de ses chants est écrit sur le timbre d'un poème mis en musique qu'on trouvera dans *l'Adolescence clémentine*.

La première et la quatrième des *Comédies Bibliques* sont un choix judicieux s'il fallait n'en inclure que deux : l'une met en scène Marie et l'enfant nouveau-né, et l'autre s'achève au moment du retour vers la Judée et Nazareth. L'entière tétralogie révèle en effet que Marguerite attachait moins d'importance à la tradition des pièces religieuses qu'elle avait vues ou lues qu'à son désir de respecter le texte de la Bible et des Évangiles, surtout Luc et Matthieu. Dans la *Comédie de la nativité de Jésus-Christ*, loin d'une scène de crèche ou d'icône, les personnages conversent naturellement en tant qu'êtres humains accessibles au public, donc vraisemblables. Marie se montre sereine, sûre d'elle-même dans le rôle miraculeux pour lequel elle a été choisie. Loin du stéréotype des pastorales, les bergers et bergères posent spontanément à Marie des questions qui font sourire parce qu'elles sont candides et logiques. C'est

peut-être la comédie biblique qui serait la plus « réelle » donc convaincante pour les spectateurs, quel que soit leur niveau de sophistication, car ni les personnages — qu'ils connaissent déjà — ni les dialogues ne les intimident. La *Comédie du Désert*, la plus longue et la plus mystique, met en lumière l'angoisse de Joseph quant à *l'épouse et le petit*, avant l'apparition de Dieu à Marie, *son épouse et la mère de son fils*. Dans une sorte d'extase mystique, elle entend le message des trois livres qu'il lui donne : Contemplation, Mémoire et Consolation (les Saintes Écritures,) qui lui apprennent la signification de la venue de son fils sur terre. Elle répètera ce message d'initiation spirituelle à Joseph avant leur départ du désert pour Nazareth.

Plus d'une biographie de Louise Labé (p.377-346) sont sujettes à caution. Bien que bon nombre d'événements et de faits que ses compositions décrivent soient vraisemblables et crédibles, d'autres magnifient des incidents ou brodent sur des épisodes de sa vie qu'elle avait peut-être déjà enjolivés dans le portrait de la *persona* qu'elle s'était créée. Il est néanmoins indéniable que le *Débat de Folie et d'Amour* l'a rendue célèbre dès la publication de ses *Œuvres* en 1555. Il a été traduit en anglais en 1578, et de nombreuses adaptations, variations et réimpressions en confirment la popularité jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. La brève introduction nous dépeint une femme intelligente, douée, spirituelle et passionnée dont le succès littéraire est devenu une source d'irritation sinon d'hostilité dans les milieux lettrés, pour qui une bourgeoise ne pouvait avoir acquis une telle érudition et encore moins se révéler épicurienne. Son érudition mise en doute, ses opinions critiquées, ses sonnets condamnés pour leur sensualité, sa réputation ternie sinon souillée, sa renommée littéraire n'en a pas moins continué à croître lorsqu'elle s'est retirée dans sa résidence champêtre.

C'est peut-être parce que ses œuvres ont été mises au programme de l'Agrégation de Lettres en France, en 2005, que le doute de certains critiques quant à l'authenticité de ses œuvres est rené de ses cendres : une thèse récente suggère même que la belle cordière n'a jamais écrit une ligne de vers et qu'elle a complaisamment prêté son nom aux œuvres d'amis poètes.

Viennot répond en soulignant « la très forte unité thématique et politique » de l'œuvre de Labé, « renforcée par l'unité stylistique de ses écrits et la force de ses convictions », que ce soit dans l'épître à Clémence de Bourges, les élégies, les sonnets et « l'impertinent et amusant » *Débat*. Elle suggère qu'il est peut-être inspiré par le *Dialogue des Dieux* de Lucien et l'humanisme moderne des *Colloques* d'Érasme, sans compter les discussions quant au rôle de l'amour « qu'engendrait la redécouverte du *Banquet* de Platon ». Une question s'impose ici : Ce *Débat* est-il une œuvre théâtrale ? Certes, une comédie est censée divertir alors qu'un débat

invite le lecteur, divertie ou non, à peser les arguments des protagonistes, mais on trouve des débats dans nombre de comédies, et un débat (et surtout celui-ci) peut être divertissant. Les dialogues du *Débat* sont vivants et animés, les jeux de scène qui y sont parsemés précisent les gestes et les réactions des protagonistes ; on peut donc aisément l'imaginer visuellement, *mais il n'est pas en vers*. Labé connaissait si bien les traditions du théâtre ancien et moderne qu'elle fait allusion à divers genres dramatiques (particulièrement p. 429–431). Il est donc permis de suggérer qu'elle n'a pas donné le nom de Comédie à ce *Débat* parce qu'elle a choisi de l'écrire en prose. Marot avait donné le titre de Comédies aux *Colloques* d'Érasme après les avoir traduits en vers et jusqu'à preuve du contraire — qui viendra sans doute dans les plus brefs délais — *Les Neapolitaines, Comedie françoise fort facecieuse* de François d'Amboise (1584) est la seule œuvre théâtrale du XVI^e siècle en prose qui affiche le titre de comédie. Catherine des Roches, qui n'hésitera pas à appeler Comédies ou Bergeries ses œuvres en vers, donne le titre de Dialogues aux deux œuvres en prose choisies pour ce recueil.

L'éditrice nous rappelle que pour beaucoup de lecteurs et de critiques, Madeleine et Catherine Des Roches (p. 447–548) sont les deux éléments d'un duo littéraire si harmonieux qu'on ne tente pas de les distinguer l'un de l'autre. Certes, « Les Dames Des Roches, de Poitiers, mère et fille » ont vécu, écrit et publié sous le même nom, mais c'est Madeleine qui a permis à sa fille de se consacrer à la littérature, et il est permis de penser que Catherine seule n'aurait pu créer dans sa jeunesse le salon littéraire et mondain dans lequel elle s'est épanouie. Leur renommée, tant pour leur cénacle que pour le rôle qu'elles ont assumé dans divers événements historiques et littéraires, ne semble pourtant pas s'être étendue hors de Poitiers. C'est Anne Larsen qui, avec la première édition critique de leurs *Œuvres* en 1993 et de leurs *Secondes Œuvres* en 1998, les a tirées des limbes, et c'est alors que Catherine Des Roches a enfin acquis une personnalité d'auteur distincte de celle de sa mère.

Outre les « poèmes narratifs, chansons, traductions, et un important corpus d'œuvres relevant plus ou moins des genres dramatiques » qui prouvent la versatilité de son talent et révèlent l'originalité et la force de ses opinions, Catherine Des Roches contribuait à des volumes d'œuvres collectives de divers auteurs. L'un d'eux souligne que la tragédie *Panthée* publiée par ce cercle d'auteurs n'est que « la mise en ordre » d'un texte et d'une idée de Catherine elle-même. *Tobie* (p. 453–486), sa première tragi-comédie, est basée sur le livre (apocryphe) de Tobie dont le thème préconise l'harmonie dans la vie en famille. Viennot note que Catherine donne aux femmes une personnalité plus étoffée qu'elles n'ont dans le texte biblique, d'ailleurs tronqué afin de le rendre plus dramatique. Elle y montre la douleur d'une mère

lorsqu'il lui faut se séparer de sa fille, mais elle met surtout en lumière que le seul époux (sur huit) épargné par Asmodeus est celui qui respecte et honore Sarra en tant que femme. Dans la *Bergerie* (p. 487–609), deux bergers et quatre bergères qui parlent d'amour en termes raffinés personnifient différents états d'esprit, du néo-platonicien (Violier, qui aime Amarante) à l'épicurien (Fleurion et Marguerite), au refus d'aimer (Pensée et Roseline qui, préférant la liberté de l'amitié à l'amour, pensent que Violier est « un peu aveuglé » par sa passion), et finalement à Amarante. S'accompagnant du luth, celle-ci chante un poème et tous l'admirent, mais son chant célèbre tout simplement l'amour dans toutes ses manifestations et non pas son amant. Il est clair qu'elle évoque Louise Labé, et Viennot confirme que ce poème est directement inspiré d'un de ses sonnets. Deux dialogues en prose de 1580–1581, *Placide et Sévère* (p. 511–530) et *Iris et Pasithée* (p. 531–548) complètent la sélection de ses œuvres. L'éditrice suggère qu'ils forment une seule pièce de théâtre dont le titre pourrait être « Iris et Pasithée, ou comment la vertu vient aux filles ». Les dialogues se lisent comme deux conversations à cœur ouvert entre deux voisins qui ont chacun une fille. Placide, veuf, avait été heureux en mariage. Il est fier de sa fille qu'il a encouragée à lire les philosophes grecs et les auteurs sacrés et séculaires « car les femmes et les filles sont plus dignes des Lettres que les hommes, pour être plus sobres, chastes et paisibles. » De plus, ses lectures et les heures qu'elle consacre au chant, au luth et à la viole la retiennent à la maison « sans être oisive ». Amer et rancunier, Sévère se plaint de vivre avec une épouse incapable et désagréable, et une fille écervelée et insolente qui le rendent malheureux. Il réfute la suggestion de Placide qu'elles croîtraient en sagesse s'il leur permettait de lire et de s'instruire, car ce serait une perte de temps, et il ne veut pas que sa fille « en sache plus que lui », mais il décide finalement d'envoyer sa fille voir celle de Placide le lendemain. Le second débat est un charmant dialogue entre la sage Pasithée et la frivole Iris qui s'ennuie chez ses parents et se plaint des jeunes hommes qui la courtisent, outre ceux que ses parents ne veulent pas recevoir. Pasithée loue la beauté d'Iris en lui récitant un poème et lui conseille d'enrichir son âme et de lire, en dépit de l'interdiction de ses parents, *sans qu'ils le sachent*. Elle ajoute qu'elle pourrait « vivre commodément sans être aimée d'un serviteur », mais Iris la quitte alors pour rencontrer Éole, dont le nom dévoile la nature. Ce débat révèle que ni Placide ni Sévère ne connaissent leur fille aussi bien qu'il le croient. Iris est consciente que ses parents sont la cause de son ignorance, et Pasithée, tout comme Catherine Des Roches, a fait son choix : elle préfère la compagnie des livres et de la musique à celle des hommes qui ne les apprécient pas.

Aurore Evain, l'éditrice et coordinatrice du volume, indique que « pour rendre cette édition accessible aux étudiants, praticiens, lecteurs et spectateurs de théâtre », le vocabulaire, la ponctuation, l'orthographe, et la typographie ont été modernisés. Les noms propres l'ont aussi été sauf dans les cas où cela nuirait à l'intégrité du vers. Les lecteurs dont l'expérience du français du xvi^e siècle est limitée apprécieront l'excellent Glossaire, et les œuvres citées pour chaque auteur dans le Complément Bibliographique seront un outil de recherche particulièrement — mais pas exclusivement — utile aux étudiants de premier cycle.

Il convient ici d'applaudir Éliane Viennot, professeur à l'Université de Saint-Étienne, qui dirige la collection de « La Cité des Dames ». *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime* mettra à la portée du public des œuvres de femmes dramaturges inconnues ou oubliées. Outre son prix modique, le format et la reliure robuste du volume ne manqueront pas de plaire aux lecteurs qui attendront sans doute impatiemment ceux des trois siècles suivants.

RÉGINE REYNOLDS-CORNELL, *Agnes Scott College*

Linda Levy Peck

Consuming Splendor: Society and Culture in Seventeenth-Century England

Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Pp. xvi, 431.

Linda Levy Peck has written an impressively wide-ranging and thought-provoking book, crammed with important claims and evocative detail. It is a rich study, well served by its publisher, and it ought to be widely read. But for all its considerable virtues, the book is also a victim of its own ambitions: it left me impressed but skeptical, enlightened but never completely convinced.

Peck's most significant contention is that the "practices, sites, and mentalities" of luxury consumption, usually associated with the long eighteenth century, were actually put in place a century earlier—not by a rising urban bourgeoisie, but by courtiers, aristocrats, gentry, and rich London merchants (352). She contends that Jacobean and Caroline England witnessed a series of transformations crucial to the formation of a consumer society—the birth of "new ways to shop;" the persistent (and productive) royal intervention in luxury trades, manufacturing, and consumption; the development of new appetites, shaped by reading and foreign travel, for "buying, building, furnishing, and collection" (2); and the rise of new modes of being, of identities shaped by the purchase and display of goods.