

ABSTRACT

Title of Document: BRILLER SUR SCÈNE : L'ASTRONOMIE
DANS LE THÉÂTRE DU GRAND SIÈCLE

Cybèle Arnaud, Ph.D, 2014

Directed By: Dr. Hervé Thomas Campagne, Department of
French and Italian.

January 5th, 1634, the news of Galileo's condemnation by the Roman Catholic Church for his heretical belief in heliocentric theories –theories that postulate that the Earth orbits the Sun- reach France. As the professors of the Sorbonne condemn Galileo, as René Descartes, ever-cautious, chooses to forgo publishing his *Treatise on the World*, an ever increasing number of French writers turn to fiction to prove, attack, or simply present astronomical and cosmological theories to their audience.

While much has been written about the new astronomy's relationship to poetry, proto-science fiction and vulgarization through novelization of scientific knowledge, its presence on the French stage, in comedies and ballets, has been mostly ignored by the scholarship.

This thesis constructs a timeline of “natural philosophy theatre”, tracking the movement of the sun and the earth and the representation of the theories elaborated by Copernicus, Tycho Brahé and Descartes through plays and ballets published in the

17th century and beyond, in order to analyze the function of laughter in the context of the scientific revolution.

The following questions will be answered: How is the new astronomy presented on stage, both in comedies and ballets? What role does laughter play in the representation of science? Is it simply used to challenge the audience's beliefs? Is dance's only purpose to mimic the orbits of the planets, or does it hold a deeper meaning? What, if any, is the greater purpose of including scientific knowledge in theater?

BRILLER SUR SCÈNE : L'ASTRONOMIE DANS LE THÉÂTRE DU GRAND
SIÈCLE

By

Cybèle Arnaud

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2014

Advisory Committee:
Dr. Hervé Thomas Campagne, Chair
Dr. Sarah Benharrech
Dr. Joseph Bami
Dr. Lillian Doherty
Dr. Andrea Frisch

© Copyright by
Cybèle Arnaud
2014

Table des matières

Table des matières.....	ii
Introduction : science et littérature au XVIIe siècle	1
Les arts mécaniques et le changement de perspective	1
Les cabinets, les académies, et la transmission des savoirs	5
Le croisement des sciences et de la littérature	7
Les œuvres critiques portant sur le lien entre les sciences et la littérature	10
Les sciences et le théâtre : de l'affrontement à la symbiose	13
À la recherche de l'astronomie sur les scènes de théâtre	18
Chapitre 1 : Les principaux systèmes du monde – histoire et représentation	20
Petite histoire des principaux systèmes du monde	21
L'héliocentrisme à l'index	33
Premières œuvres de fiction portant sur les théories de Copernic	36
Recentrement de l'univers au service du pouvoir	38
Apparition du géocentrisme et de l'héliocentrisme dans le langage	43
Conclusion	45
Chapitre 2 : Orbites géocentriques – le personnage du capitain	47
Le personnage du capitain	49
Le Brave (1567)	51
Le Railleur (1635)	54
Les Visionnaires (1635)	59
L'Illusion comique (1635-1636)	63
Le Véritable Capitain Matamore (1637-1638)	66
Les Boutades du Capitaine Matamore (1647)	70
Le Pédant joué (1654)	77
Conclusion	83
Chapitre 3 : Une étoile au plafond – pédants, fous savants, et autres personnages	85
Le Pédant joué (1654)	87
Les Illustres fous (1653)	93
Le Docteur amoureux (1638)	98
Les Femmes savantes (1672)	100
La Comète (1681)	107
Les Intrigues d'Arlequin aux Champs Élysées (1691)	114
Conclusion	120
Chapitre 4 : Le rire de l'astronomie	122
Le rire de la conformité dans Les Visionnaires	127
Le rire de la rébellion dans Les Boutades du capitaine Matamore et Le Pédant joué	132
Le rire correcteur dans Les Femmes savantes et Arlequin comédien aux Champs-Élysées	136
Le rire vulgarisateur dans La Comète	139
Conclusion	142
Chapitre 5 : Le ballet des planètes – ballets de cour et ballets de collègue	144

Les ballets de cour	147
Ballet de la cour du Soleil (1628)	147
Almanach, ou prédictions véritables (1631)	148
Le Grand Ballet des effets de la nature (1632)	152
Ballet des vrais moyens de parvenir (1654).....	154
Ballet du temps (1654).....	157
Ballet inséré dans Hercule amoureux (1662).....	158
Ballet des muses (1666).....	161
Entrée d'Apollon dans Les Amants Magnifiques (1670)	163
Les ballets de collège	167
Le Ballet de l'Illusion (1672).....	169
L'Empire du Soleil (1673).....	170
Conclusion	172
Conclusion : Les systèmes du monde au théâtre après 1700	176
Les tourbillons, des Femmes savantes au Club des dames	176
Le pédant amoureux et les astres	181
Conclusion	188
Bibliographie.....	190

Introduction : science et littérature au XVIIe siècle

La révolution copernicienne accomplit quelque chose comme l'anamorphose du monde, puisqu'elle demande qu'on abandonne le point de vue généralement adopté en faveur d'un site pensé de manière inhabituelle.¹

L'Europe du XVIe siècle est la scène de l'un des plus grands changements de son histoire, de la naissance d'une nouvelle théorie astronomique qui entraîne une profonde mutation de l'esprit européen. La révolution copernicienne, révolution -bouleversement des idées reçues- mais aussi révolution -déplacement d'un astre autour d'un centre déstabilise l'univers physique et symbolique des Anciens en dépouillant l'homme de son rôle central dans un univers créé pour lui. Expulsé de ce lieu privilégié, l'homme devient alors un spectateur excentrique, et se voit obligé de changer sa perspective sur le monde qui l'entoure.

Les arts mécaniques et le changement de perspective

Les arts mécaniques ont longtemps été victimes des présupposés antiques les associant aux travaux manuels utiles et les opposant à la science, méditation source de vérité. En 1680, le dictionnaire de Richelet s'inscrit encore dans cette tradition lorsqu'il définit le mot "mécanique" de manière péjorative :

Ce mot mécanique, en parlant de certains arts, signifie ce qui est opposé à libéral et honorable : il a le sens de bas, vilain, et peu digne d'une personne honnête et libérale. (Les arts se divisent en arts libéraux et en arts mécaniques.)²

¹ Hallyn, Fernand. *La Structure poétique du monde: Copernic, Kepler*. Paris: Éditions Du Seuil, 1987, p. 109-110.

² Richelet, Pierre. *Dictionnaire français, contenant les mots et les choses*. Vol. 2. Genève: Jean Herman Widerhold, 1679, p. 24.

Pourtant, l'attitude des scientifiques à l'égard des arts mécaniques avait déjà grandement changé. Une réhabilitation de ces arts s'effectue à la fin du XVIe siècle et pendant le XVIIe siècle grâce à de nombreux philosophes dont Galilée, Francis Bacon, et Gottfried Leibniz³. Selon ces savants, les instruments ne déforment pas la réalité, au contraire, ils permettent d'augmenter les perceptions sensorielles, de dépasser les limites imposées par le corps humain.

Ce changement de perspective transforme le regard de l'homme de science, dont le rôle devient celui d'interprète des signes rapportés par des instruments mécaniques. Comme le remarque Paolo Rossi dans *La Naissance de la science moderne*, la révolution scientifique s'effectue également au niveau des mentalités :

La confiance de Galilée dans un instrument apparu chez les artisans et amélioré par la seule pratique, partiellement accueilli par les milieux militaires mais ignoré quand il n'était pas méprisé, par la science officielle, marque une révolution dans l'attitude du savant.⁴

Le XVIIe siècle, témoin de cette révolution, est marqué par un foisonnement technique important : certains nouveaux développements, comme la machine à calculer automatique (la Pascaline) conçue en 1642 par Blaise Pascal n'a peu ou pas d'impact immédiat sur les sciences de l'époque⁵, alors que d'autres, comme la lunette de Galilée, vont transformer la perception qu'ont les hommes de l'univers qui les entoure.

En 1609 Galilée se rend à Venise où il entend parler des lunettes exceptionnelles conçues en Hollande. Après de nombreux essais menant à des améliorations successives du grossissement, Galilée construit au mois de novembre une lunette qui agrandit vingt

³ Cf. Zittel, Claus, ed. *Philosophies of Technology: Francis Bacon and His Contemporaries*. Leiden: Brill, 2008. ; Meijers, Anthonie, ed. *Philosophy of Technology and Engineering Sciences*. Amsterdam: Elsevier, 2009.

⁴ Rossi, Paolo, and Patrick Vighetti. *Les Philosophes et les machines 1400-1700*. Paris: Presses universitaires de France, 1996, p. 120.

⁵ Les chercheurs s'accordent généralement pour dire qu'une douzaine de pascalines auraient été vendues.

fois puis la tourne vers les étoiles. Cette avancée technologique permet à l'homme de science du XVIIe siècle d'apercevoir des détails jusqu'alors insoupçonnés, repousse les limites du monde perçu par l'œil humain, et engendre ce que Philippe Hamou appelle une « mutation du visible » :

[La lunette de Galilée] contribue à élargir ou transformer l'espace visuel de l'astronomie en offrant en quelque sorte une nouvelle perspective, un point de vue plus proche ou un point de vue inversé sur l'évolution des astres.⁶

Si le télescope offre aux astronomes du XVIIe siècle une nouvelle perspective sur l'univers, en rapprochant d'eux le monde de l'infiniment grand ; les avancées technologiques dans le domaine de l'optique permettent également aux hommes de science d'ajuster les télescopes afin de scruter le monde de l'infiniment petit. Une différence s'impose entre ces deux mouvements menant à de grandes découvertes, comme l'exprime Philippe Hamou dans son œuvre sur l'optique :

La première histoire de la microscopie est donc en fait essentiellement l'histoire de l'invention d'un besoin et d'un usage pour le microscope : c'est une histoire intellectuelle et philosophique, beaucoup plus que l'histoire d'un progrès technologique.⁷

Antoni van Leeuwenhoek, marchand de tissus hollandais, adepte du broyage et du polissage de lentilles, construit un microscope dont le grossissement de l'objectif atteint 300, microscope qu'il braque ensuite sur le monde qui l'environne sans but particulier. Grâce à la résolution incomparable de cet instrument, près d'un micron, il découvre la présence de ce qu'il appelle des "animalcules" (protozoaires) flottant dans l'eau, puis des

⁶ Hamou, Philippe. *La Mutation du visible: essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVIIe siècle*. Pas-de-Calais: Presses universitaires du Septentrion, 1999, p. 186.

⁷ Hamou, Philippe. *La Mutation du visible: microscopes et télescopes en Angleterre, de Bacon à Hooke*. Vol. 2. Pas-de-Calais: Presses universitaires du Septentrion, 1999, p. 102.

spermatozoïdes humains contenus dans le sperme, des globules rouges dans le sang, et, en 1683, il effectue le premier croquis d'une bactérie⁸.

Alors qu'une grande partie de la révolution scientifique du XVIIe siècle est provoquée par un changement de perspective, par une nouvelle façon d'interpréter des données anciennes, les profonds changements qui se sont opérés dans la philosophie naturelle sont causés par une avalanche de données nouvelles issues de recherches financées par le roi ou simplement d'observations faites par des enthousiastes.

Confrontée à cette connaissance en expansion, la botanique, dont les espèces se multiplient⁹ lors du retour d'expéditions envoyées aux quatre coins du monde, est dotée au XVIIe siècle d'une classification systématique des espèces. Cette nouvelle taxonomie est fondée sur deux principes fondamentaux qui la séparent des esquisses effectuées lors de la Renaissance : la nature est un système stable et ordonné qui n'a pas changé depuis la création du monde, et les espèces doivent donc être triées selon leurs caractéristiques physiques intrinsèques (et non plus selon la perception humaine de leurs caractéristiques, dont l'odeur ou même la couleur).

Malgré les efforts de nombreux philosophes naturels dont John Ray et Pierre Magnol, entre autres, c'est Joseph Pitton de Tournefort¹⁰, professeur de botanique au jardin des plantes de Paris, qui, en 1694, met sur pied la classification qui sera utilisée par l'Europe tout entière avec la publication de ses *Éléments de botanique*. Écrite en français, n'utilisant le latin que pour la nomenclature, et ajoutant au nom savant des espèces leur nom commun, l'œuvre de Tournefort détaille une structure organisant 9,000

⁸ Pour en savoir plus au sujet d'Antoni van Leeuwenhoek et de son microscope, se référer à : Mansuripur, Masud. *Classical Optics and Its Applications*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2002.

⁹ Au début du XVIIe siècle, Gaspard Bauhin répertorie environ 6,000 espèces. John Ray, à la fin du siècle, en compte plus de 18,000.

Westfall, Richard S. *The Construction of Modern Science: Mechanisms and Mechanics*. Cambridge: Cambridge UP, 1977, p. 83.

¹⁰ Ambrosoli, Mauro. *The Wild and the Sown: Botany and Agriculture in Western Europe, 1350-1850*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.

espèces du règne végétal en 22 classes, 122 ordres qu'il appelle « sections » et 700 genres¹¹. Cette classification est utilisée en Europe jusqu'à l'édification de la taxonomie du suédois Karl von Linné en 1735.

L'accumulation de connaissances nouvelles et les découvertes qui en découlent mènent à la recherche d'une autonomie scientifique par rapport aux connaissances héritées de l'Antiquité. L'innovation technique et théorique dans le domaine des sciences naturelles et de la philosophie fournit un argument incontestable aux partisans des Modernes dans la Querelle des Anciens et des Modernes. Blaise Pascal (fragment de préface pour le *Traité du vide*, 1651), Bernard de Fontenelle (*Digression sur les anciens et les modernes*, 1688) et Charles Perrault (Tome 4 du *Parallèle des Anciens et des Modernes*, en ce qui regarde les arts et les sciences, 1697), parmi d'autres, vont proclamer la victoire de leurs contemporains en se reposant sur l'avancement des connaissances scientifiques : les domaines basés sur des calculs mathématiques et sur l'accumulation de données nouvelles¹² prouvent sans équivoque la réalité du progrès humain, un progrès dont la coopération entre les hommes de science et le partage des connaissances constituent le fondement.

Les cabinets, les académies, et la transmission des savoirs

La tradition d'assemblées réunissant les grands esprits de leur temps à la cour d'un aristocrate ou d'un prélat se transforme, dans le Paris du XVIIIe siècle, en *cabinets* (l'équivalent scientifique et philosophique des *salons* littéraires) qui regroupent des aristocrates et des hommes de science, mais également des avocats, des membres modestes du clergé et des riches bourgeois avides de connaissances. Ces cabinets permettent, d'une

¹¹ Mayr, Ernst. *The Growth of Biological Thought: Diversity, Evolution, and Inheritance*. Cambridge: Belknap, 1982, p. 174.

¹² Selon Perrault, ces domaines sont les suivants : artillerie, art militaire, art de la cuisine, astronomie, estampes, feux d'artifices, géographie, imprimerie, jardinage, mathématiques, médecine, musique, navigation, philosophie (logique, métaphysique, morale, physique), véhicules.

manière informelle, de briser l'isolement des savants en créant une communauté dédiée à la discussion et à l'évaluation d'hypothèses nouvelles.

Un des cabinets les plus prisés par les savants du XVIIe siècle est celui du Père Marin Mersenne¹³. À partir des années 1620, le religieux réunit certains des esprits scientifiques les plus brillants de son époque -Descartes, Roberval et Pascal parmi tant d'autres- afin de préparer des expériences ou de débattre de problèmes liés à la philosophie naturelle. Dix ans plus tard, plus de 60 savants fréquentent assidûment son cabinet, où le Père Mersenne tente de concilier théologie et découvertes scientifiques pour le bien de la société. Partisan de la collaboration, il prône l'échange des idées et des résultats expérimentaux pour éviter les erreurs et faire progresser la science.

Après la mort de Marin Mersenne le 1er septembre 1648, Louis Chantereau le Febvre, avocat et historien, et François le Pailleur, intendant du Maréchal de Thémines, prennent le relais en recevant scientifiques et intellectuels à leur domicile, et en organisant des séminaires donnés par de nombreux érudits dont le philosophe Gassendi et le mathématicien Roberval.

Six ans plus tard, ces assemblées hebdomadaires passent sous la direction d'Henri-Louis Habert, seigneur de Montmor et membre fondateur de l'Académie française. Ce successeur de François le Pailleur charge Samuel Sorbière, traducteur et anglophile, d'établir en 1657 une charte gouvernant de nombreux aspects de l'assemblée, dont son propos, ses procédures, et sa portée intellectuelle. Les interventions littéraires ou artistiques sont maintenant interdites-les membres doivent s'adonner uniquement à la science, les membres doivent adopter une approche coopérative, et les discussions théoriques doivent être limitées, au profit de l'expérimentation. La charte fait de la société, que de nombreux adeptes appellent

¹³ Ce résumé a été établi grâce aux informations contenues dans l'article suivant : Bigourdan, Georges. "Les Premières Sociétés scientifiques de Paris au XVIIe siècle. Les Réunions du P. Mersenne et l'Académie de Montmor." *Comptes Rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences* 164 (1917): 129-33.

« L'Académie de Montmor »¹⁴, la première société scientifique de France possédant des règles officielles.

L'Académie royale des sciences¹⁵, fondée en 1666 par Jean-Baptiste Colbert, le ministre des Finances de Louis XIV, incluant de nombreux membres de l'Académie de Montmor, dont Frénicle de Bessy, Carcavi, et Roberval, bénéficie de l'appui financier octroyé aux sciences le plus généreux du XVIIe siècle octroyé aux sciences¹⁶. Loin d'être une incarnation spontanée du désir des scientifiques de partager leurs recherches grâce à des réunions organisées, comme le cabinet de Mersenne, l'Académie représente le soutien officiel du gouvernement à la science, et, respectivement, à la lumière des projets parrainés par Colbert, le soutien de la communauté scientifique et technique au roi.

Le croisement des sciences et de la littérature

Ce climat marqué par le partage des connaissances entre savants et un nombre grandissant d'intellectuels issus de différentes strates de la société se traduit en un abandon du latin par certains philosophes, dont René Descartes, qui affirme que la philosophie est à la portée de tous¹⁷, si l'exposé est logique et bien écrit. Il abandonne ainsi le style austère des traités scientifiques, lui préférant un style fluide, agréable, et moins alambiqué – bref, littéraire- qui permet d'être compris et apprécié par un plus grand nombre de lecteurs. Il n'est donc pas surprenant que les idées véhiculées par les traités de Descartes dépassent les confins

¹⁴ Pour en savoir plus sur l'Académie de Montmor et sur les académies mineures du XVIIe siècle, se référer à : Brown, Harcourt. *Scientific Organizations in Seventeenth Century France, 1620-1680*. New York: Russell & Russell, 1967. ; Sturdy, David J. *Science and Social Status: The Members of the Academie Des Sciences, 1666-1750*. Rochester: Boydell, 1995.

¹⁵ Ce résumé a été établi grâce aux informations contenues dans l'article suivant : Fauré-Fremiet, E. "Les Origines de l'Académie des sciences de Paris." *Notes and Records of the Royal Society of London* 21.1 (1966): 20-31.

¹⁶ Pour en savoir plus sur les sources de financement de l'Académie des sciences, se référer à : Stroup, Alice. *Royal Funding of the Parisian Académie Royale Des Sciences during the 1690s*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1987.

¹⁷ Et même à la portée des femmes, dans sa lettre au père Vatier (22 février 1668), Descartes explique qu'il a « voulu que les femmes mêmes pussent entendre quelque chose ». Descartes, René. *Œuvres philosophiques*. Ed. Ferdinand Alquié. Paris: Garnier, 1967, p. 27.

des cabinets, et deviennent une des bases des discussions scientifiques dans les salons des années 1640 aux années 1660. Chez Madame de la Sablière, Madame Deshoulières ou Madame de Bonnevaux, qui donnait d'ailleurs des séminaires au sujet de la philosophie de Descartes, la conversation se tourne souvent vers le cartésianisme¹⁸.

La philosophie naturelle et les découvertes scientifiques, qui sont maintenant à la portée d'un nombre croissant de Français, ne sont pas uniquement transmises et commentées dans des lettres et des traités érudits échangés entre les savants de l'époque, elles se glissent également dans la littérature et la peinture, en France et dans le reste de l'Europe.

Les livres d'emblèmes animales, œuvres dont les gravures dépeignent les caractéristiques et les comportements d'espèces d'animaux indigènes et exotiques ainsi que les connotations religieuses et les morales qui en découlent, prennent parfois au XVIIe siècle une orientation qui se rapproche de la philosophie naturelle. Le livre d'emblèmes de Willem van der Borch, *Sedighe Sinne-beelden op den aerdt der ghepluynde vier-voetighe, waterighe, ghekorven oft bloedeloose dieren* (Emblèmes morales sur la nature des animaux à plumes, à quatre pattes, aquatiques...), publié en 1642, par exemple, est inspiré¹⁹ par des œuvres de philosophie naturelle de son époque, et ajoute aux conclusions morales des descriptions glanées dans des traités énonçant des observations et des connaissances d'actualité.

On retrouve également cet intérêt pour la science chez les peintres qui déclinent les portraits d'hommes de science (Anonyme, *Portrait de Johannes Kepler*, 1610 ; Frans Pourbus, *Portrait de Francis Bacon*, 1617 ; Jan Baptist Weenix, *Portrait de René Descartes*, vers 1648 ;) et de personnages incarnant une vocation scientifique particulière (Laurent de

¹⁸ Harth, Erica. *Cartesian Women: Versions and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime*. Ithaca: Cornell UP, 1992.

¹⁹ Cet aspect est analysé en détail dans l'article suivant : Buyens, Vincent. "A Zoological Emblem Book: Willem Van Der Borch's Sedighe Sinne-Beelden (1642)." *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*. Ed. Karl Alfred Engelbert Enenkel and Paul Johannes Smith. Leiden: Brill, 2007. 547-66. Yearbook for Early Modern Studies.

La Hyre, *Allégorie de l'astronomie*, 1649-1650 ; Gerrit Dou, *L'Astronome*, 1650 ; Johannes Vermeer, *L'Astronome ou plutôt L'Astrologue*, 1668, suivi du *Géographe*, 1668-1669) entourés d'une reproduction méticuleuse des outils propres à leurs métiers.

La figure de l'astronome, flanquée de globes terrestres, d'astrolabes et compas, est populaire à cette époque, mais elle se dissocie des systèmes astronomiques et cosmologiques résultant des calculs effectués par les instruments dépeints dans la mesure où elle ne fait que rapporter une réalité scientifique sans aucune implication directe dans le débat que suscitent les deux systèmes. Mais il en va tout autrement dans le domaine littéraire où les auteurs se permettent, dans de nombreux textes, des allusions directes à la nouvelle astronomie.

Il n'y a rien de plus naturel que ce lien étroit entre la nouvelle astronomie et la littérature. Copernic, bien qu'il ait presque calqué son *De Revolutionibus* sur l'*Amalgeste* de Ptolémée²⁰, ajoute quelques paragraphes qui ne figurent pas dans sa source et qui constituent l'effusion lyrique qui clôt le chapitre X (la description générale du système héliocentrique). Dans la description de la double révolution engendrée par son œuvre –révolution-bouleversement des idées reçues mais aussi révolution-déplacement d'un astre autour d'un centre- l'astronome allemand multiplie les références aux Anciens, puise des images classiques chez des auteurs grecs et latins, s'inspire de métaphores religieuses et emprunte à l'héliolâtrie italienne du XVe siècle la thématique de l'éloge solaire. Il met alors en place, selon Fernand Hallyn dans *La Structure poétique du monde*, « en s'appropriant des métaphores traditionnelles, une perspective symbolique nouvelle sur l'organisation du monde. »²¹

²⁰ Selon l'analyse comparative de D. J. Price, Copernic reproduit la méthode et la structure de l'œuvre de Ptolémée, copie sa nomenclature et son langage, ses classifications et son organisation, ses calculs mathématiques, en remplaçant simplement les allusions au géocentrisme par des affirmations héliocentriques.

Price, D. J. « Contra-Copernicus ». *Critical problems in the history of science*, Madison-Milwaukee-Londres : University of Wisconsin Press, 1969, p. 215.

²¹ Hallyn, Fernand. *La Structure poétique du monde: Copernic, Kepler*. Paris: Éditions du Seuil, 1987, p. 141.

Si le discours scientifique puise dans la littérature et ses symboles afin d'articuler la création d'un nouveau système du monde et de révéler les répercussions physiques et métaphysiques qui en découlent, il n'est pas surprenant que la littérature se penche sur ces théories scientifiques abstraites et tente de les représenter sous une forme visible à l'œil nu, c'est-à-dire par les mots. Plusieurs romans, dont *The Man in the Moone* de Francis Godwin (1638) et *Les États et empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac (1662), présentent des preuves romanesques de la véracité de l'astronomie de Copernic grâce à des tableaux décrivant les astres et leurs mouvements tels qu'appréhendés par un observateur flottant dans l'espace intersidéral, une expérience impossible pour les philosophes naturels de l'époque.

La poésie permet à certains auteurs, comme Pierre de Ronsard dans son *Hymne des Astres* (1555), de refuser la révolution scientifique, car ils sont trop attachés aux valeurs anciennes, ou, comme Guillaume de Salluste du Bartas dans le quatrième jour de *La Septmaine, ou création du monde* (1579), d'attaquer les coperniciens afin d'en faire des fous visionnaires, tandis que d'autres auteurs, tel Christophe de Gamon et sa *Septmaine, ou création du monde... contre celle de Sieur du Bartas* (1599), soutiennent Copernic et la nouvelle astronomie contre les invectives des anti-coperniciens.²²

Les œuvres critiques portant sur le lien entre les sciences et la littérature

Le thème de la poésie scientifique française a été longuement étudié, depuis qu'Albert-Marie Schmidt a identifié et défini ce genre lors de la publication de son traité sur le sujet²³ en 1938. Bien que le terme ne soit plus utilisé –on préfère aujourd'hui parler de « poésie du ciel » ou de « natural science poetry » afin d'éviter les anachronismes – l'engouement pour ce genre persiste ; de nombreux chercheurs et enthousiastes, comme

²² Pour en savoir plus sur la poésie didactique et apologétique consacrée au sujet de la révolution astronomique, se référer à : Dauphiné, James. "Spéculations et recherches cosmologiques." *L'époque de la Renaissance: 1400-1600*. Ed. Tibor Klaniczay, Eva Kushner, and Paul Chavy. Vol. 4. Amsterdam: John Benjamin Company, 2000. 417-26.

²³ Schmidt, Albert-Marie. *La Poésie scientifique en France au XVIe siècle*. Paris: Albin Michel, 1938.

Dudley Wilson (*French Renaissance Scientific Poetry*, 1974) ou Michel Toyer (*Quand Les Poètes Chantent La Science*, 2007), poursuivent l'étude du croisement des théories scientifiques et des textes poétiques²⁴. Certains vont se pencher sur la topographie²⁵, l'anatomie²⁶, ou les arts et métiers²⁷, alors que d'autres vont préférer élucider les liens qui se tissent entre la poésie et l'astronomie. On peut citer, par exemple, Isabelle Pantin (*La poésie du ciel en France dans la seconde moitié du seizième siècle*, 1995), Kathryn Banks (*Cosmos and Image in the Renaissance: French Love Lyric and Natural-philosophical Poetry*, 2008), et Jean-Pierre Luminet (*Illuminations : Cosmos et esthétique*, 2011).

Les romans abordant des théories astronomiques jouissent également d'une grande popularité auprès des critiques. Qu'elles soient qualifiées de proto-science-fiction, de vulgarisation scientifique, ou d'œuvre d'extrapolation spéculative, ces œuvres se donnent le but de simplifier, de prouver ou d'illustrer des phénomènes complexes grâce à l'imaginaire. Le *Somnium* de Kepler, *The Man on the Moon* de Francis Godwin, *New Atlantis* de Francis Bacon, puis leurs homologues français, *L'Autre monde* de Cyrano de Bergerac et *Les Entretiens sur la pluralité des mondes* de Bernard de Fontenelle, ont amené de nombreux critiques à étudier les liens qui unissent le genre romanesque et les connaissances scientifiques, dont Alain Niderst ("Vulgarisation scientifique et libertinage dans *Les Entretiens sur la pluralité des mondes*." *Papers on French 17th Century Literature*, 1987) ; Fausta Garavini (*La Maison des jeux: science du roman et roman de la science au XVIIe siècle*, 1998) ; Mary B. Campbell (*Wonder & Science: Imagining Worlds in Early Modern*

²⁴ Une courte chronologie de la recherche sur le sujet se retrouve dans l'introduction de l'œuvre de Kathryn Banks.

Banks, Kathryn. *Cosmos and Image in the Renaissance: French Love Lyric and Natural-philosophical Poetry*. London: Legenda, 2008, p. 30-31.

²⁵ Conley, Tom. *An Errant Eye: Poetry and Topography in Early Modern France*. Minneapolis: U of Minnesota, 2010.

²⁶ Carlino, Andrea, and Michel Jeanneret, eds. *Vulgariser la médecine : du style médical en France et en Italie*. Paris: Librairie Droz, 2009.

²⁷ Dauphiné, James. "La Curiosité poétique pour les sciences et les métiers." *L'Époque de la Renaissance: 1400-1600*. Ed. Tibor Klaniczay, Eva Kushner, and Paul Chavy. Vol. 4. Amsterdam: John Benjamin Company, 2000. 427-36.

Europe, 1999) ; Ladina Bezzola Lambert (*Imagining the Unimaginable: The Poetics of Early Modern Astronomy*, 2002).

Cet enthousiasme pour les analyses concernant le lien entre astronomie et littérature ne se manifeste pas dans le genre théâtral. Les sciences en général ne sont pas un sujet des plus populaires, et lorsqu'elles sont représentées, c'est la médecine qui tend à occuper les esprits, comme chez Gustave-Joseph Witkowski (*Les Médecins au théâtre de l'Antiquité au dix-septième siècle*, 1905) ; Paisley N. Livingston ("Comic Treatment: Molière and the Farce of Medicine." *Modern Language Notes*, 1979) ; Patrick Dandrey (*La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*, 2006) ; M. A. Katritzky (*Women, Medicine and Theatre: 1500-1750: Literary Mountebanks and Performing Quacks*, 2007) ; Andrea Carlino et Michel Jeanneret (*Vulgariser la médecine: du style médical en France et en Italie*, 2009). Ces études mettent l'accent sur l'aspect humain des sciences médicales, et se focalisent sur la figure du médecin –surtout, du charlatan- et sur celle du malade –réel ou hypocondriaque- sur les planches de théâtre. La présentation de connaissances médicales tend à être éclipsée au profit d'un commentaire sur la société et sur les faux savants sans scrupules qui exploitent la crédulité des souffrants.

La question de la théâtralisation du savoir scientifique d'une époque, dans le but d'expérimenter, de démontrer, ou d'enseigner, se pose surtout dans les œuvres traitant des liens qui se tissent entre la littérature et les sciences au XVIII^e siècle. La matière se diversifie un tant soit peu ; on retrouve des articles sur les sciences physiques, l'optique, la chimie, et la philosophie naturelle en général²⁸.

Dans les rares cas où l'astronomie est représentée, ce sont principalement les questions d'astronomie judiciaire²⁹ ou du rôle du soleil dans la cosmologie littéraire³⁰ qui

²⁸ Bensaude-Vincent, Bernadette, and Christine Blondel, eds. *Science and Spectacle in the European Enlightenment*. Aldershot: Ashgate, 2008.

²⁹ Malgré la popularité de la figure de l'astrologue dans le théâtre français du XVI^e et du XVII^e siècle, la majorité des examens complets du sujet se concentrent sur le théâtre élisabéthain, par exemple :

occupent les esprits. En effet, les travaux portant sur les représentations de la nouvelle astronomie sur les planches de théâtre sont rares, et ne représentent généralement qu'un paragraphe ou deux dans une œuvre consacrée à la science en général ou à certains auteurs en particulier. Dans le contexte des études du XVII^e siècle, on peut citer, par exemple, l'introduction de l'article de Dominique Bertrand au sujet du voyage de la terre à la lune dans la littérature qui met en exergue un extrait des *Visionnaire* de Desmarets de Saint-Sorlin³¹, ou le résumé de *La Comète*, comédie de Bernard de Fontenelle, inclus dans un livre se penchant sur les effets du passage de la grande comète de 1680. Ces extraits se limitent généralement à l'identification d'un discours sur l'astronomie, qu'il soit explicite ou sous-entendu, et à l'association des idées scientifiques exprimées envers un des grands systèmes du monde.

Les sciences et le théâtre : de l'affrontement à la symbiose

Le théâtre à vocation scientifique est théorisé pour la première fois à la fin du XIX^e siècle. Louis Figuier, professeur de chimie à l'école de pharmacie de Montpellier qui abandonne son poste pour se consacrer à sa nouvelle vocation, celle d'écrivain vulgarisateur, se propose de faire concurrence au « roman scientifique » qui fait la popularité de Jules Verne³² en écrivant des pièces de « théâtre scientifique », un genre qu'il définit dans une brochure présentant son projet :

Richer, Jean. *Prestiges de la Lune et damnation par les étoiles dans le théâtre de Shakespeare : théâtre et astrologie*. Paris: Les Belles Lettres, 1982. ; Hancox, Joy. *Kingdom for a Stage: Magicians & Aristocrats in the Elizabethan Theatre*. Stroud, Gloucestershire: Sutton, 2001.

Quelques exceptions existent, dont Lima, Robert. *Stages of Evil: Occultism in Western Theater and Drama*. Lexington: U of Kentucky, 2005.

³⁰ McClure, Ellen M. *Sunspots and the Sun King: Sovereignty and Mediation in Seventeenth-century France*. Urbana: U of Illinois, 2006.

³¹ Bertrand, Dominique. « Science et littérature : polyphonies burlesques ou de la Lune à la Terre. » Congrès des Soc. hist. et scient. Amiens : Sciences et littérature, 1994, p. 39-40.

³² Figuier, Louis. *La Science au théâtre : comédies*. Paris: Tresse et Stock, 1889, p. XIX.

Théâtre qui [...] en mettant en scène les héros de la science, [répand] le double enseignement qui résulte de la vie des grands hommes et des découvertes dont ils ont enrichi l'humanité.³³

Un des projets associés à ce théâtre « honnête, instructif et moralisateur »³⁴ est dédié à la nouvelle astronomie et en particulier à l'opposition entre astrologie judiciaire et astrologie naturelle. Ce drame historique en cinq actes et dix tableaux, *Kepler, ou l'Astronomie et l'astrologie*, qui n'a jamais été représenté³⁵, relate des événements de la vie de Johannes Kepler que Figuiet parsème d'anecdotes inventées de toute pièce³⁶. Comme toile de fond, pour mettre en valeur cette biographie larmoyante aux airs de drame romantique, Figuiet veut projeter un film illustrant la nouvelle astronomie, afin de présenter de manière concrète le contenu pédagogique de la pièce :

Une grande toile montrera, avec son mouvement réel, le système du monde : le soleil, les planètes, les satellites des planètes et les comètes. En outre des projections, occupant tout le fond du théâtre, étaleront aux yeux les principaux astres du ciel vus au télescope, avec une amplification considérable.³⁷

Ces pièces de théâtre scientifique peuvent aussi prendre la forme de comédies amoureuses en un acte qui mêlent aux anecdotes tirées de l'histoire des sciences une intrigue amoureuse et récompensent les découvertes scientifiques par le mariage. Ainsi, *Le Jardin du Trianon*, représenté le 20 avril 1889, fait de la création des familles végétales par Bernard de Jussieu une invention dont le but est d'impressionner le père de la jeune fille que le botaniste espère épouser. Cette formule se répète dans toutes les comédies, où les personnages sans saveur historique ni traits de caractère définis sont chargés de transmettre quelques

³³ Figuiet, Louis. *Le Théâtre scientifique*. Paris: Dentu, 1882, p. 6-7.

³⁴ Figuiet, Louis. *La Science au théâtre : comédies*. Paris: Tresse et Stock, 1889, p. VII.

³⁵ Louis Figuiet explique dans la préface de la pièce que la mise en scène aurait coûté trop cher, il choisit alors de simplement la publier dans un recueil qu'il intitule *La Science au théâtre*. Figuiet, Louis. *La Science au théâtre : drames*. Paris: Tresse et Stock, 1889, p. XIX.

³⁶ Il ajoute au quatrième acte un épisode inventé, où Kepler fait d'une éclipse solaire un stratagème militaire. Ibid., p. XVIII-XIX.

³⁷ Figuiet, Louis. *Le Théâtre scientifique*. Paris: Dentu, 1882, p. 8.

connaissances scientifiques sommaires sous la forme de longs monologues ou de débats sans rapport direct avec l'intrigue car, comme le rappelle Fabienne Cardot dans son article sur l'œuvre théâtrale de Louis Figuier :

La fin ultime du processus reste bien sûr de toucher le public grâce à un nouveau procédé, par le biais d'un spectacle qui réjouit et emporte ; car la vulgarisation scientifique n'est pas œuvre de création, mais moyen d'enseignement.³⁸

Le théâtre scientifique de Louis Figuier représente une tentative de création d'un nouveau code de vulgarisation en transposant les règles qui s'appliquent au roman dans le monde du théâtre. Aujourd'hui, cette conception du théâtre scientifique est encore d'actualité et ce genre mineur reste synonyme d'apprentissage par le jeu et d'éveil de la curiosité du public dans le but de l'amener à se poser des questions et à chercher des réponses.³⁹

On ne peut pas parler de théâtre scientifique en France au XVIIe siècle : avant l'écriture de *La Comète* de Fontenelle, en 1681, les sciences ont tendance à s'épanouir en marge de l'intrigue, sous la forme de répliques érudites et imagées sans influence sur la structure ou la thématique de la pièce, ou servent simplement de métaphore filée.

Cette présence réduite est accompagnée d'une relation souvent antagoniste entre le théâtre et les sciences, relation héritée de la représentation des hommes de science dans les comédies de la Renaissance. Les charlatans, qu'ils soient médecins, astrologues ou alchimistes, peuplent les scènes de théâtre, et, loin d'enseigner, comme le propose Figuier, des principes et des théories scientifiques aux spectateurs, ils ne font qu'incarner la méfiance du peuple envers la science et la présenter sous la forme d'une illusion théâtrale, la réduisant à des supercheries inventées pour exploiter la crédulité du peuple.

³⁸ Cardot, Fabienne. "Le Théâtre scientifique de Louis Figuier." *Romantisme* 19.65 (1989): 59-68, p. 61.

³⁹ Les livres suivants analysent les enjeux de la vulgarisation scientifique au XXIe siècle, et se penchent sur la question du théâtre : Garbagnati, Lucile, Florent Montclair, et Dany Vingler. *Théâtre et sciences: actes du Colloque de Besançon, 14-16 Mai 1998*. Besançon: Presse du Centre Unesco de Besançon, 1998.

Si le théâtre est hostile à la science, la science lui rend la monnaie de sa pièce : la métaphore du théâtre est utilisée par Francis Bacon, dans son traité *De verulamio novum organum scientiarum* (*Du nouvel outil scientifique*) publié en 1620, pour représenter une notion suspecte, notion qu'il oppose au concept de vérité scientifique dans son quarante-quatrième aphorisme :

Finalemēt, il y a des idoles qui se sont insinuées dans les esprits des hommes à cause de dogmes issus de certains systèmes philosophiques, et aussi à cause des règles pervertis de la démonstration, et nous les appellerons les idoles du théâtre : car nous considérons tous les systèmes de philosophie jusqu'ici reçus ou imaginés, en tant que pièces de théâtre publiées et représentées, créant des mondes fictifs et théâtraux.⁴⁰

Bacon établit ainsi, en analysant la quatrième des aberrations de la pensée humaine, un lien étroit entre la science et le théâtre : le théâtre n'est qu'une illusion superficielle permettant de colporter des théories sans preuves à l'appui. Le théâtre n'est alors qu'une tentative de mystification, qu'un charlatan éblouissant les foules, comme ses médecins, ses astrologues et ses alchimistes.

Dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, avec la formation d'académies scientifiques, en France et en Angleterre, où les savants présentent leurs théories et les expériences qui leur ont permis d'arriver à leurs conclusions, se développe une représentation semi-privée, puis publique, de la science. Le premier savant se consacrant à la démonstration d'expériences scientifiques pour le grand public, Jacques Rohault, organise à partir de 1655 des conférences tous les mercredis à Paris⁴¹. Des savants français et étrangers, mais

⁴⁰ « Lastly there are idols which have crept into men's minds from the various dogmas of peculiar systems of philosophy, and also from the perverted rules of demonstration and there we nominate the idols of the theatre: for we regard all the systems of philosophy hitherto received or imagined, as so many plays brought out and performed, creating fictitious and theatrical worlds. »

Bacon, Francis. *The Physical and Metaphysical Works of Lord Bacon including the Advancement of Learning and Novum Organum*. Ed. Joseph Devey. London: G. Bell and Sons, 1904, p. 391.

⁴¹ Ce phénomène se généralise ensuite en France et en Angleterre : Jean-Antoine Nollet et Pierre Polinière présentent le cartésianisme à Paris, alors que John Theophilus Desagulier, John Keill et

également des aristocrates parisiens, se bousculent pour assister à ses leçons, et pour être témoins de démonstrations dramatiques. Cet aspect théâtral attire un public mixte ; aux spectateurs avides de connaissances se mêlent des hommes et des femmes à la recherche de sensations fortes et de divertissements inédits. Certains critiques, comme Jessica Riskin, vont même jusqu'à suggérer que l'aspect ludique y est privilégié, parfois même au détriment de l'enseignement scientifique⁴². Conscient du pouvoir de la théâtralité et des prodiges sur les esprits, les intervenants empruntent au théâtre sa mise en scène et sa machinerie scénique, comme le remarque Max Louis Kent au sujet des conférences du début du XVIIIe siècle :

Afin d'attirer l'attention [des spectateurs], ils donnent presque à la science l'apparence de la magie, soulignant son pouvoir et sa nouveauté. [Les maîtres de conférence] orchestrent soigneusement les démonstrations des lois de la mécanique afin de maximiser l'effet théâtral.⁴³

L'expérience scientifique s'approprie de nombreux attributs du théâtre : elle amasse une clientèle fidèle, qui paye pour chaque nouvelle représentation ; elle donne à voir une série d'événements chorégraphiés par le biais du discours et de l'expression corporelle ; mais elle s'applique surtout à rendre l'invisible visible, à donner une forme à des phénomènes abstraits⁴⁴.

Alors que les liens entre la pratique de la science et celle du théâtre se resserrent, le rapport entre le discours théâtral et le discours scientifique se développe. Ce phénomène est particulièrement marqué dans le domaine de l'astronomie, domaine qui connaît de grandes

Francis Hauksbee mettent en scène la physique de Newton à Londres.

Cf. Murphy, Ciara. "Shocks and Sparks: Participatory Electrical Performances in the Enlightenment Period." *Theatre, Performance and Analogue Technology: Historical Interfaces and Intermedialities*. Ed. Kara Reilly. Basingstoke: Palgrave Macmillian, 2013. 161-82.

⁴² Riskin, Jessica. "Amusing Physics." *Science and Spectacle in the European Enlightenment*. Ed. Bernadette Bensaude-Vincent and Christine Blondel. Aldershot: Ashgate, 2008. 43-63.

⁴³ « In order to attract (the spectator's) attention, (lecturers) made modern science appear almost 'magical', emphasizing its power and novelty. They carefully choreographed the demonstrations on the laws of mechanics for the maximum theatrical effect. »

Kent, Max Louis. "The British Enlightenment and the Spirit of the Industrial Revolution." Diss. U of California, 2007, p. 27.

⁴⁴ Si les démonstrations scientifiques illustrent des phénomènes naturels invisibles (la pression atmosphérique, l'électricité, le magnétisme, la gravité) le théâtre représente les passions et les travers de l'humanité (l'avarice, l'orgueil, l'amour).

mutations tout au long du XVIIe siècle. Cette instabilité, cette succession de systèmes, se solde par une évolution de la représentation théâtrale de la structure du monde : le discours exposant des connaissances astronomiques apparaît dans les marges des intrigues après la condamnation de Galilée, et finit par s'imposer, à la fin du XVIIe siècle, en tant que matière théâtrale à part entière.

À la recherche de l'astronomie sur les scènes de théâtre

Afin de préciser le lien qui réunit le théâtre et la science dans le contexte de la révolution astronomique, il faut dans un premier temps identifier les formes du discours astronomique dans le théâtre français, en évitant de confondre ce discours, réfléchi et inspiré par des connaissances scientifiques, avec les métaphores, courantes à l'époque, issues de conventions poétiques⁴⁵. En tout, dix pièces de théâtre et dix ballets du XVIIe siècle qui présentent des traces de ce discours souvent associé à la folie d'un ou de plusieurs personnages font l'objet de cette étude.

Malgré la prépondérance du thème de la déraison, ce discours n'est pas homogène : il prend plusieurs formes distinctes au théâtre et dans les ballets étudiés dans notre corpus. Au théâtre, on retrouve en règle générale un discours à l'état pur, sous forme de réplique ou de monologue décrivant la course des planètes et la structure de l'univers, ou faisant allusion à des théories scientifiques, par le biais d'une référence, au nom des savants qui les ont engendrées. Pour ce qui concerne les ballets, ils tendent à représenter la course des planètes concrètement, par l'évolution sur scène de danseurs incarnant les astres. Plus rarement, certains ballets et pièces de théâtre mettent en scène la figure d'astronomes de renom en tant que personnages à part entière.

⁴⁵ Un exemple particulièrement commun est celui de la course du Soleil, qui n'implique pas nécessairement une adhésion aux théories géocentriques. En général, ces images ne sont que des thèmes récurrents utilisés par les poètes.

Les différences entre les œuvres ne se limitent pas à la nature du discours astronomique. Puisque la polémique due au recentrement de l'univers sévit au XVIIe siècle, il reflète le profond chiasme qui sépare les partisans de l'ancienne et de la nouvelle astronomie, ceux de la tradition et ceux du renouveau scientifique.

Mais il ne suffit pas d'identifier la présence d'un discours astronomique et son orientation idéologique, il faut dans un deuxième temps analyser la fonction de cette théâtralisation d'hypothèses savantes. Deux siècles avant la naissance du théâtre scientifique de Louis Figuier et l'écriture de sa pièce sur la vie de l'astronome Johannes Kepler, le théâtre pense déjà la science des astres, et intègre l'actualité astronomique dans ses textes et ses chorégraphies.

Les auteurs de comédies en particulier s'emparent de la polémique et exploitent le rire de leur public à des fins idéologiques : rire d'une théorie scientifique peut représenter un effort de répression des idées nouvelles, une rébellion contre le statu quo, une correction des idées erronées ou même, à la fin du XVIIe siècle, un apprentissage par la vulgarisation. Les auteurs de ballets de cour, quant à eux, ont tendance à s'approprier l'astronomie à des fins politiques, la consolidation du pouvoir royal et la figure du Roi-Soleil ou la représentation de l'existence cosmique du roi, alors que les auteurs de ballets de collège préfèrent insister l'anéantissement de l'univers théorisé par la nouvelle astronomie grâce à la danse, et utilisent le ballet comme fer de lance d'une offensive politique et artistique.

Chapitre 1 : Les principaux systèmes du monde – histoire et représentation

L'astronome polonais Nicolas Copernic, avec la publication de son traité *De Revolutionibus Orbium Coelestium* en 1543, engendre le recentrement du système aujourd'hui nommé « solaire », et provoque ainsi une transformation profonde de l'univers tel qu'appréhendé par l'humanité depuis l'Antiquité. Ce changement de repère, d'un monde où la terre occupe la place centrale à un monde où elle ne devient qu'une planète parmi les autres, entraîne également une modification de la place de l'homme, de sa primauté, au sein de ce nouvel univers.

Mais ce passage de la conception antique de l'univers à celle que nous connaissons aujourd'hui ne se fait pas sans difficultés : en conflit avec les doctes de son temps, et en particulier avec l'Église, les conclusions de Nicolas Copernic sont réfutées avant d'être censurées par le Saint-Siège. Pourtant, malgré les oppositions féroces des institutions religieuses et des universités, cette nouvelle conception de l'univers s'impose lentement sous le règne du Roi-Soleil.

Avant d'obtenir la faveur populaire et de convaincre ses détracteurs, le copernicanisme va susciter des controverses qui ne se limitent pas à des joutes érudites entre astronomes et mathématiciens. En effet, la question dépasse le domaine de la seule astronomie dès le début du XVIIe siècle. Philosophes, théologiens, dramaturges et écrivains de toute sorte se penchent sur l'hypothèse d'une terre décrivant une orbite autour du Soleil et sur les ramifications de cette organisation des cieux. Galvanisés par la polémique soulevée par la condamnation de Galilée, ces intellectuels tendent à se diviser en deux camps radicalement opposés ; les partisans de la nouvelle astronomie issue des recherches des

astronomes de la Renaissance et les adeptes de l'astronomie classique héritée des grands penseurs de l'Antiquité.

Petite histoire des principaux systèmes du monde

Dès les premiers traités sur la nature du cosmos, traités dont il ne reste que des fragments, la terre, plate et immobile, est placée au centre de l'univers. Des variantes s'imposent : Anaximandre de Milet (600-545 av. J.-C.) soutient que le cercle des étoiles fixes est le plus près d'une terre cylindrique⁴⁶ ; Anaximène de Milet (586-526 av. J.-C.), son disciple, imagine les astres tournoyant au-dessus d'une terre aplatie⁴⁷ ; alors qu'Anaxagore de Clazomène (500-428 av. J.-C.) affirme que les planètes tournent autour d'une terre plate et en-dessous d'elle⁴⁸. Seuls Philolaos de Crotone (470-400 av. J.-C.) et les Pythagoriciens impriment un mouvement à la Terre⁴⁹ : sa rotation autour d'un feu central qu'il nomme « foyer de l'univers », principe générateur des cycles du jour et de la nuit.

Mais c'est au début du IV^e siècle av. J.-C. que nous devons la première élaboration d'un système cosmologique complet et cohérent, lorsque Platon compose le *Timée*, un traité sur le cosmos qui rassemble et corrige les idées de ses prédécesseurs, pour jeter les bases d'un système que l'on qualifie aujourd'hui de système géocentrique. Afin d'établir sa cosmologie,

⁴⁶ Cf. Rovelli, Carlo. *Anaximandre de Milet, ou, la naissance de la pensée scientifique*. Paris: Dunod, 2009.

⁴⁷ Cf. Kirk, Geoffrey Stephen, John Earle Raven, et Malcolm Schofield. "Anaximène de Milet." *Les Philosophes présocratiques : une histoire critique avec un choix de textes*. Fribourg: Éditions universitaires Fribourg Suisse, 1995. 151-72.

⁴⁸ Cf. Zaphiropulo, Jean. *Anaxagore de Clazomène : le mythe grec traditionnel de Thalès à Platon*. Paris: Les Belles Lettres, 1948.

⁴⁹ Philolaos, dans son *Testimonia*, affirme que « la majorité des opinions soutiennent que l'univers entier est fini et disent que la terre repose au centre, mais c'est contredit par l'école italienne des Pythagoréens. Ils affirment que le centre est occupé par du feu, et que la Terre est une étoile, et crée la nuit et le jour en se déplaçant en un cercle autour du centre. » Mais il se démarque des Pythagoriciens car il refuse leur théorie de « l'anti-Terre ».

« Most of those who hold that the whole universe is finite say that it lies at the center, but this is contradicted by the Italian school called the Pythagoreans. These affirm that the centre is occupied by fire, and that the earth is one of the stars, and creates night and day as it travels in a circle about the center. »

Crotone, Philolas De. *Philolaus of Croton: Pythagorean and Presocratic: A Commentary on the Fragments and Testimonia with Interpretive Essays*. Ed. Carl A. Huffman. Cambridge: Cambridge UP, 1993, p. 232.

il formule clairement sa démarche, comme l'explique Duhem dans son Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic :

Il faut, disait-il, prendre pour hypothèses un certain nombre de mouvements circulaires et uniformes, et ces mouvements, il faut les choisir de telle sorte que leur composition sauve le cours apparent des astres.⁵⁰

Platon fait donc de la terre un astre de forme sphérique, immobile au centre d'un cosmos composé de sphères concentriques, dispose ensuite ces sphères en couches successives, y situe les planètes, puis les étoiles fixes qui se déplacent en sens inverse du mouvement des autres astres. La publication de ce traité marque un tournant dans l'histoire des théories cosmologiques : si certains éléments sont encore contestés (l'ordre des planètes, leur composition, la localisation de leur centre de rotation), un consensus s'établit dans le cas de la sphéricité de la terre, de son immobilité au centre de l'univers, et du mouvement circulaire des astres.

Aristote, dans son traité *Du Ciel*, traité raisonné écrit au IV^e siècle av. J.-C., décrit lui aussi un système géocentrique. Il y analyse les théories astronomiques de ses contemporains afin de les réfuter et d'exposer son propre système. Comme les autres philosophes de l'Antiquité, bien qu'il compare les solutions proposées par de nombreux philosophes (entre autres, Thalès, Xénophane et Démocrite), Aristote ne remet jamais en question une notion fondamentale : l'immobilité de la Terre⁵¹.

En s'appuyant sur son observation de la gravité terrestre et du mouvement des astres dans le ciel (une observation factuelle qu'il oppose aux raisonnements abstraits de certains de ses adversaires), il confirme l'idée d'une Terre ronde, immobile au centre de l'univers : «

⁵⁰ Duhem, Pierre. *Le Système du monde : histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*. Vol. 1. Paris: Hermann, 1979, p. 399.

⁵¹ « Nous devons admettre l'immobilité de la Terre comme base de notre raisonnement. » Aristote. *Du Ciel*. Ed. Paul Moraux. Paris: Les Belles Lettres, 1965. P. 72.

D'après ces considérations, il est donc évident que la Terre n'est ni mue, ni située hors du centre »⁵².

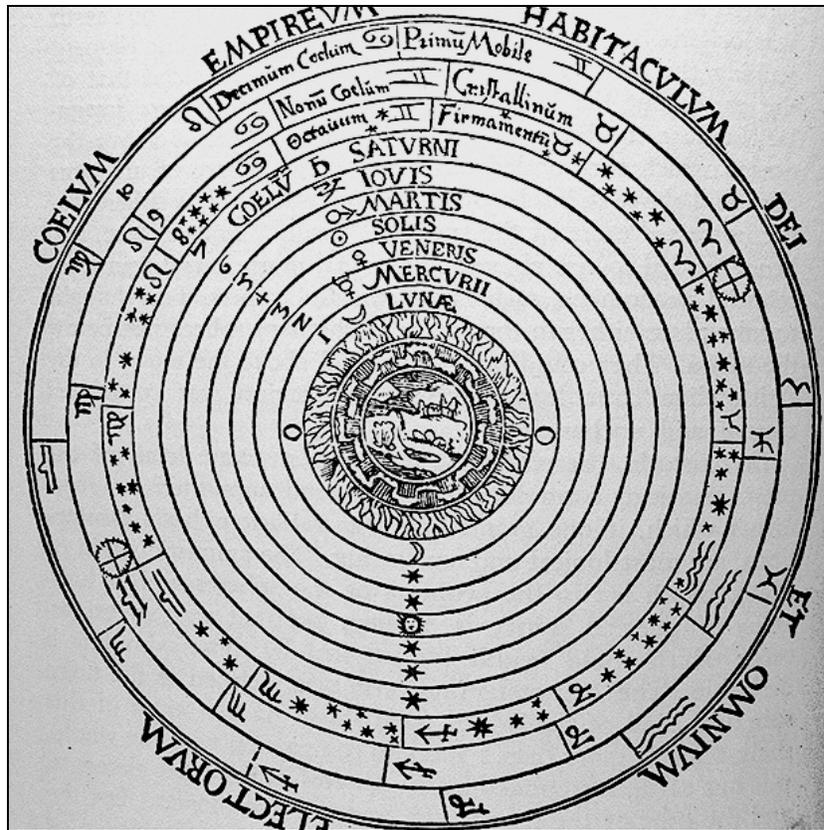
Autour d'elle, tournent les planètes et les étoiles, enchâssées dans des sphères cristallines constituées d'éther dont le mouvement naturel est la rotation. Contrairement à Platon, Aristote se limite à la notion de rotation ; il ne dote pas les astres d'un mouvement circulaire uniforme (d'un mouvement à vitesse constante). Chaque astre détient une sphère, un moteur invisible, qui lui est propre : la sphère la plus proche de la Terre est celle de la Lune, et la plus lointaine, celle des étoiles fixes, le Soleil étant relégué à la quatrième sphère, située entre Vénus et Mars.

Malheureusement, ce système souffre de profondes lacunes : il ne peut pas expliquer certaines observations astronomiques, dont le mouvement rétrograde⁵³ des planètes ou la distance changeante entre les planètes et la Terre⁵⁴.

⁵² Aristote. *Du Ciel*. Ed. Paul Moraux. Paris: Les Belles Lettres, 1965. P. 97.

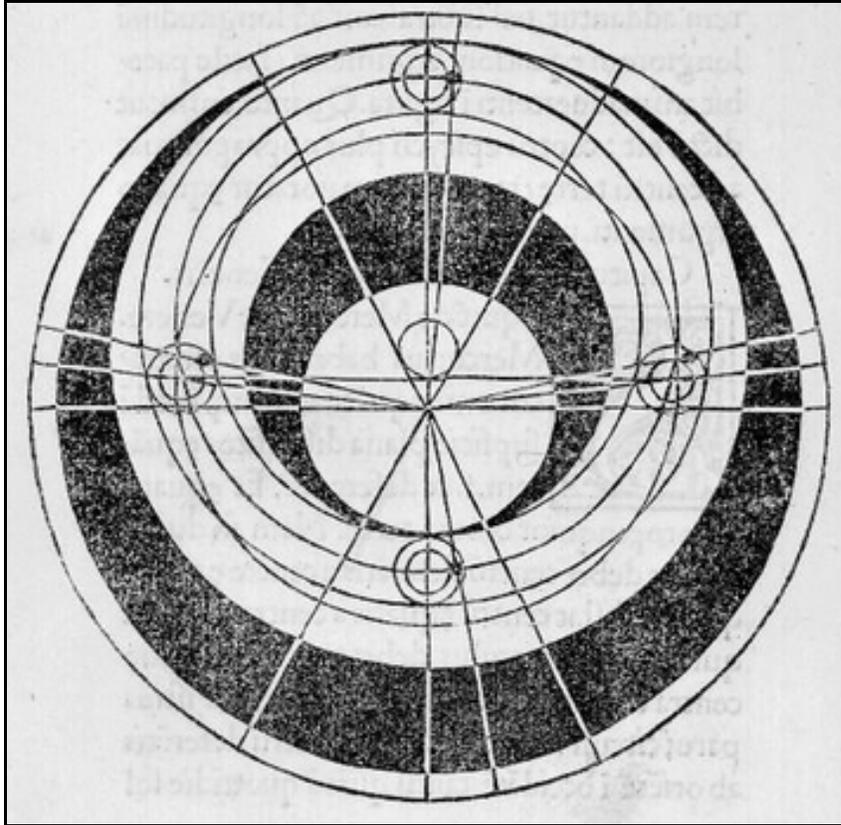
⁵³ Un mouvement rétrograde décrit une rotation qui s'effectue dans le sens des aiguilles d'une montre (par rapport à un point de référence). Les planètes du système solaire sont animées d'un mouvement prograde (dans le sens inverse des aiguilles d'une montre) par rapport au Soleil. Mais, dans un cadre référentiel géocentrique, le mouvement apparent des planètes (mouvement observé par les astronomes) est irrégulier : loin d'une rotation prograde continue et uniforme, les planètes s'arrêtent dans le ciel et retournent même en arrière. Ce changement de direction incompréhensible pour les Anciens (causé par le passage de la Terre entre le Soleil et la planète qui semble reculer) inspire aux astronomes l'introduction d'épicycles, c'est-à-dire l'introduction de centres de rotation supplémentaires.

⁵⁴ Comme l'explique Sosigène d'Alexandrie, astronome grec : « Ce dont je veux parler, c'est le fait que certains astres tantôt nous sont voisins et tantôt, s'éloignent de nous. Et pour quelques-uns d'entre eux, ce fait est manifeste à simple vue. [...] Au sujet de la Lune, il est également manifeste à la simple vue qu'elle n'est pas toujours également distante de nous, car elle ne nous paraît pas toujours de même grandeur, si nous prenons soin de la comparer à des objets invariables, toujours de même grandeur. » Duhem, Pierre. *Le Système du monde : histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*. Vol. 1. Paris: Hermann, 1979, p. 400-401.



Le système d'Aristote, gravure du XVIe siècle.

Malgré les contestations élevées sur certains aspects de cette conception de l'univers, Claude Ptolémée introduit des épicycles pour expliquer le mouvement rétrograde des planètes et dissocie la terre et le centre de l'univers dans son *Almageste*, traité d'astronomie datant du IIe siècle, quant à la fixité de la terre, elle est acceptée par la majorité des philosophes de l'Antiquité, et représente un principe de base du système cosmologique prédominant jusqu'au 16^e siècle.



La rotation de Mercure selon le système de Ptolémée⁵⁵,
gravure du XVe siècle.

Il faut reconnaître que ce système a l'avantage de séduire les théologiens et les astronomes du XVIIe siècle : il est conforme à la vision chrétienne du monde énoncé dans les Évangiles, et il fait ses preuves car il jouit d'un succès prédictif dans le cas du calcul approximatif de la position des planètes dans le ciel⁵⁶.

⁵⁵ *Illustrations de Sphaerae mundi, vel tractatus de sphaera gerardi cremonensis, theorica planetarum.* 1478.

⁵⁶ Selon Owen Gingerich, dans son œuvre *The Book Nobody Read*, les approximations calculées grâce aux tables alfonsines, basées sur le système de Ptolémée, sont généralement correctes, à deux exceptions près, exceptions recensées par Copernic dans les marges de la copie de ses tables (Les positions de Mars et de Jupiter sont erronées en février et mars 1504).
Gingerich, Owen. *The Book Nobody Read: Chasing the Revolutions of Nicolaus Copernicus*. New York: Walker &, 2004. p. 58-59.

Cependant Nicolas Copernic n'est pas convaincu par ce système, comme il l'annonce dans la lettre au lecteur précédant la présentation de son système cosmologique⁵⁷.

L'astronome polonais, présentant ses doctrines comme une prolongation de thèses antérieures à celles d'Aristote et de Ptolémée (en particulier celles des Pythagoriciens Ecphantus et Philolaos)⁵⁸, observe le ciel et en arrive à une conclusion révolutionnaire : les systèmes inventés par les astronomes de l'Antiquité semblent compliquer la réalité observée, une réalité pourtant très simple... la Terre n'est pas au centre de l'univers.

Son œuvre maîtresse, *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, est publiée en 1543, un an après sa mort. Dans cet ouvrage, Copernic décrit en détail, avec de nombreuses observations à l'appui, un nouveau système cosmologique : il retrace la course des planètes en déplaçant le centre de l'univers et en multipliant les centres de rotation. La Lune devient un satellite de la terre, la terre, un astre comme un autre, se déplaçant entre Vénus et Mars, et tournant autour d'un Soleil arrêté dans sa course⁵⁹ (voir l'illustration ci-dessous, tirée de l'édition de 1543 de *De Revolutionibus Orbium Coelestium*).

⁵⁷ « À moins que quelqu'un ne soit tellement ignorant en optique et en géométrie qu'il tienne l'épicycle de Vénus pour vraisemblable et le croit être la cause pour laquelle Vénus –de quarante parts de cercle et même davantage- tantôt suit, tantôt précède le Soleil. Qui ne voit cependant que, ceci étant admis, il s'en suivrait nécessairement que, dans le périégée, le diamètre de l'étoile devrait apparaître comme plus de quatre fois –et le corps même plus de seize fois- plus grand que dans l'apogée ? À quoi cependant s'oppose toute l'expérience ces siècles. »

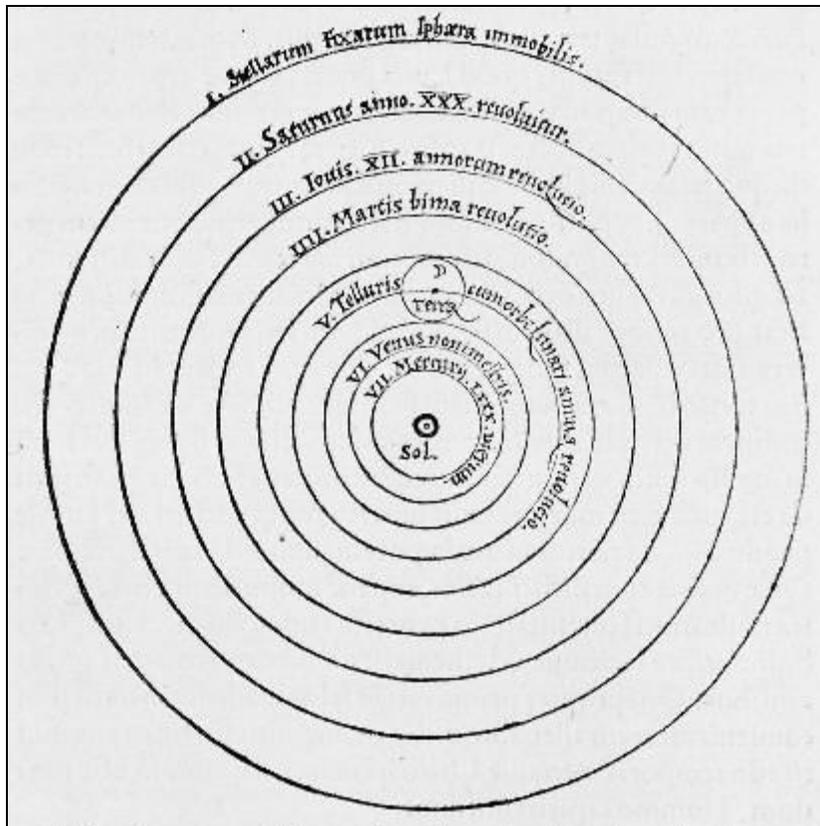
Copernic, Nicolas. *Des Révolutions des orbés célestes*. Trans. Alexandre Koyré. Paris: Félix Alcan, 1934, p. 115, p. 29.

⁵⁸ Dans sa lettre au Pape Paul III, qui sert de préface à son traité, Nicolas Copernic cite un passage de *De placitis philosophorum*, une œuvre de Plutarque qui l'aurait amené à se pencher sur le sujet de la mobilité de la terre.

« D'autres pensent que la Terre se meut. Ainsi, Philolaos le Pythagoricien dit que la Terre se meut autour du Feu en un cercle oblique, de même que le Soleil et la Lune. Héraclide du Pont et Ecphantos le Pythagoricien ne donnent pas, il est vrai, à la Terre un mouvement de translation, mais à la façon d'une roue, limitée entre le coucher et le lever, la font mouvoir autour de son propre centre. »

Copernic, Nicolas. *Des Révolutions des orbés célestes*. Trans. Alexandre Koyré. Paris: Félix Alcan, 1934, p. 44.

⁵⁹ Cf. Kuhn, Thomas S. *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*. Cambridge: Harvard UP, 1957. ; Szczeciniarz, Jean-Jacques. *Copernic et le mouvement de la Terre*. Paris: Flammarion, 1998.



Le système de Copernic, gravure du XVIe siècle.

Copernic souligne l'importance de la place occupée par le Soleil tout au long de son traité, il insiste sur sa majesté, sa grandeur, et sa position au centre du monde à plusieurs reprises. Le Soleil n'est pas uniquement immobile, il « trône » au centre de l'univers, éclipçant les autres planètes par sa luminosité et sa taille imposante :

Entraîné par ce grand orbe, autour du Soleil, en une révolution annuelle [...] Celui-ci est au centre du monde [...] Le Soleil demeurant immobile, tout ce qui apparaît être un mouvement du Soleil est en vérité un mouvement de la terre.⁶⁰

⁶⁰ « Per orbem illum magnum, inter caetera errantes stellas annua revolution circa solem transire, et circa ipsum esse centrum mundi ; quo etiam sole immobili permanente, quicquid de motus solis apparet, hoc potius in mobilitate terrae verificari. »
Copernic, Nicolas. *Des Révolutions des orbes célestes*. Trans. Alexandre Koyré. Paris: Félix Alcan, 1934, p. 112.

Ce changement d'optique implique des altérations supplémentaires à la mécanique de l'univers : si le Soleil ne tourne plus autour de la Terre, se levant à l'est, parcourant le ciel, et se couchant à l'ouest, comment expliquer les cycles inaltérables du jour et de la nuit ? Copernic, afin d'expliquer ce phénomène, ajoute au mouvement circulaire de la Terre autour du Soleil un mouvement de rotation de la Terre sur son axe.

Malgré son caractère polémique, ce texte reposant sur des calculs complexes, difficile à lire, ne connaît pas un grand succès⁶¹. Selon les recherches d'Owen Gingerich⁶², le premier tirage de *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (la production du livre, à Nuremberg, par Johannes Petreius, dure presque un an, du printemps 1542 à la mi-avril 1543), compte de 400 à 500 exemplaires, ce qui en fait un tirage restreint pour un livre publié à la Renaissance. Une deuxième édition, à Basil, en 1566, fait état d'un tirage de 500 à 600 exemplaires sur le marché européen. Malgré un nombre limité de copies et par conséquent un maigre lectorat, ce

⁶¹ Les archives de Christophe Plantin, imprimeur à Antwerp, donnent un aperçu de l'ampleur des tirages au XVI^e siècle. Selon ses registres, qui figurent dans la collection du Musée Plantin-Moretus, les tirages varient selon le type de texte, passant de 1.250 copies pour un livre ordinaire à 2.500 copies pour un livre très en demande (en général, le tirage d'une œuvre érudite ou scientifique est plus limité, il atteint 800 exemplaires en moyenne).

Voet, Léon. *The Golden Compasses. A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*. Volume II. Amsterdam: Van Gendt, 1969, p. 344. Afin de ne pas être induit en erreur, il faut donc comparer le tirage de *De Revolutionibus* aux tirages d'autres œuvres scientifiques en latin publiées à la même époque.

En 1543, de 800 à 1000 copies d'un livre sur la médecine écrit par Andreas Vesalius *De fabrica humani corporis*, sont imprimées. Une deuxième édition, en 1555, ajoute 800 copies supplémentaires, mais une autre édition avait déjà vu le jour en 1552. Malheureusement, le tirage de cette édition clandestine, en format de poche, est inconnu.

Joffe, Stephen. "A Census of the Edition of 1555 of Andreas Vesalius' *De Humani Corporis Fabrica*." *International Archives of Medicine* 2.1 (2009): 26.

En 1545, le premier traité en latin sur l'algèbre est publié (tirage inconnu). Une deuxième édition (dans le cadre d'œuvres complètes) suit en 1563 ; une autre édition indépendante, en 1570.

Cardano, Girolamo. *Ars Magna, Or, The Rules of Algebra*. Trans. T. Richard Witmer. New York: Dover, 1993. P. XXII.

De Revolutionibus, après un tirage initial de 500 exemplaires (selon les estimés d'Owen Gingerich), a dû attendre 1566 pour bénéficier d'une deuxième édition de 500 exemplaires. Puisque moins de copies ont été imprimées, et qu'elles se sont épuisées relativement lentement (par rapport au traité de médecine et au traité d'algèbre), on peut en déduire que le succès de l'œuvre de Copernic n'a été ni immédiat, ni retentissant.

⁶² Gingerich, Owen. *The Book Nobody Read: Chasing the Revolutions of Nicolaus Copernicus*. New York: Walker &, 2004, p. 121-129.

traité prônant la nouvelle astronomie est lu par les plus grands mathématiciens et astronomes de l'époque⁶³ qui, à leur tour, diffuseront l'héliocentrisme en Europe.

À titre de comparaison, le tirage de la première édition du *Dialogo* de Galilée est de 1.000 exemplaires. La traduction latine, publiée pour la première fois à Strasbourg en 1635 sous le titre de *Systema Cosmicum, auctore Galileo Galilei*, est rééditée dès 1641, les stocks étant épuisés.

Quarante ans après la publication de *De Revolutionibus*, l'astronome danois Tycho Brahé publie *De Mundi Aetherei Recentioribus Phaenomenis* (Du phénomène récent dans le monde éthéré), où il relate ses observations de la comète de 1577 et présente sa version du système du monde. L'organisation des planètes qu'il propose est un système hybride, à mi-chemin entre la théorie géocentrique de Ptolémée et la théorie héliocentrique de Copernic. Ce système maintient le rôle central de la Terre et de l'homme dans la cosmologie car Tycho Brahé ressent l'importance symbolique du mouvement des astres dans le ciel : lors de sa lecture de *De Revolutionibus*, il s'est laissé entraîner par la représentation poétique du Soleil dans le cosmos et a griffonné un poème héliocentrique en marge du livre, selon les recherches de Robert S. Westman :

Tycho celebrates the sun's preeminence with a eulogy that he adds in the margins of DR Prague next to Copernicus's own Hermetic dithyramb.
« Phoebus sits in the middle;
His Golden Crown Shines, King and Emperor of the World;
As it were, governing Temenos with his sceptre. »⁶⁴

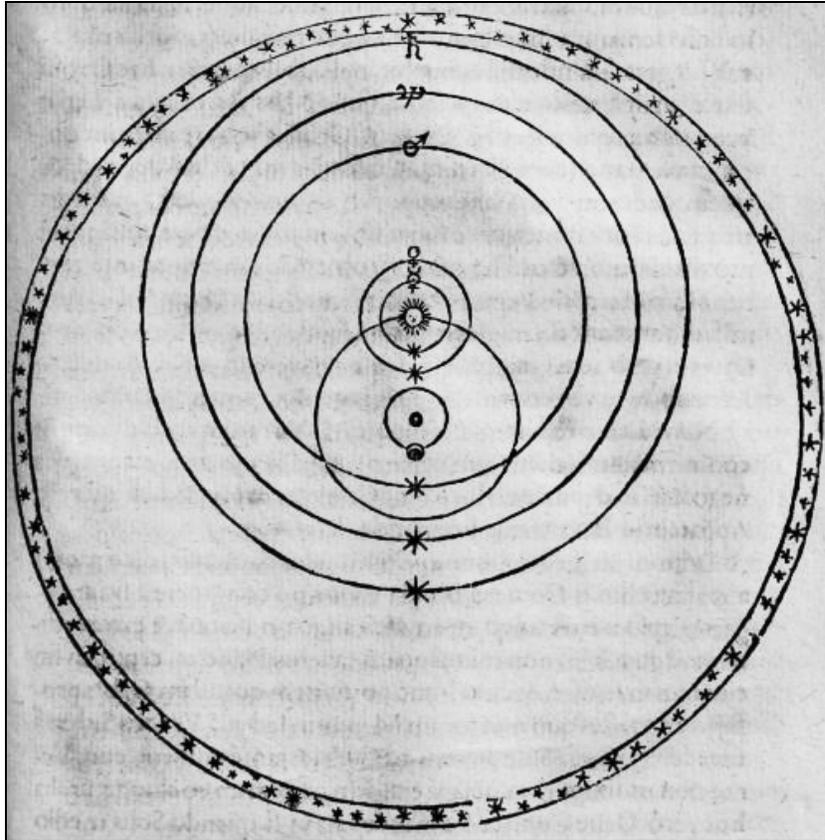
En vue d'accommoder les opinions opposées de Ptolémée et de Copernic et surtout de ne pas aller à l'encontre des Évangiles, Tycho Brahé met en place deux centres de rotation : la

⁶³ Owen Gingerich, lors de son recensement des copies de *De Revolutionibus*, a identifié des livres appartenant à 16 des plus grands astronomes de la Renaissance et du début du XVII^e siècle, dont Reinhold, Kepler, et Galilée.

Gingerich, Owen. *The Book Nobody Read: Chasing the Revolutions of Nicolaus Copernicus*. New York: Walker &, 2004, p. 128.

⁶⁴ Westman, Robert S. *The Copernican Achievement*. Berkeley : University of California Press, 1975, p. 319.

Terre et le Soleil. Seule la Terre est réellement immobile au centre du monde, et autour d'elle tournent la Lune et le Soleil. Le Soleil en mouvement devient alors le centre de rotation des autres planètes du système solaire dans l'ordre suivant : Mercure, Vénus, Mars, Jupiter et Saturne⁶⁵.



Le système de Tycho Brahé⁶⁶, gravure du XVIe siècle.

À sa mort en 1601, Tycho Brahé lègue les données qu'il a minutieusement accumulées sur le mouvement des planètes à un astronome allemand fasciné par les mathématiques et la géométrie, Johannes Kepler. Ce dernier, armé des tables contenant ces

⁶⁵ Cf. Blair, Ann. "Tycho Brahe's Critique of Copernicus and the Copernican System." *Journal of the History of Ideas* 51.3 (1990): 355-77. ; Mosley, Adam. *Bearing the Heavens: Tycho Brahe and the Astronomical Community of the Late Sixteenth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.

⁶⁶ Brahé, Tycho. *De Mundi Aetherei Recentioribus Phaenomenis*. Vol. 2. Uraniborg: Christophorus Vveida, 1588, p. 189.

observations, établit un diagramme de l'orbite géocentrique de Mars et arrive à une double conclusion : l'existence irréfutable de ce mouvement, mais surtout la nature de ce mouvement, qui n'est pas circulaire uniforme comme le pensaient ses prédécesseurs. Pour éliminer les épicycles, il faut ainsi abandonner la perfection du cercle et placer les planètes sur une trajectoire de forme elliptique.

Cependant, c'est le système de Tycho Brahé, expliquant les mouvements rétrogrades des planètes sans pour autant s'opposer à la course du soleil telle qu'elle est décrite dans les Évangiles, qui va être privilégié par les jésuites dans la seconde moitié du XVII^e siècle, même s'il n'est pas convaincant d'un point de vue astronomique⁶⁷. Malgré le défaut de ce système, il finit par supplanter le système d'Aristote dans les écoles, et règne en maître jusqu'au début de XVIII^e siècle, lorsqu'il est remplacé par le système de René Descartes :

Aucun professeur de l'Université de Paris ne semble avoir maintenu [que le système de Tycho Brahé était supérieur au système de Copernic] après 1721 mais le Jésuite Bessore de Caen est resté convaincu de ce fait même en 1733. [...] Dans la majorité des cas les principes fondamentaux de la physique cartésienne avaient été acceptés à partir de 1720.⁶⁸

L'univers cartésien est fondé sur le système de Copernic –le Soleil y est immobile– mais sa cosmologie diffère de celle des autres astronomes. Il rejette les sphères cristallines et les ellipses, leur préférant un mouvement animé par des tourbillons constitués de matière

⁶⁷ En 1675, le professeur Barbay explique ce choix : « Ideo quamvis ratio naturalis nihil convicat nos, tamen propter solamsacrarum paginarum auctoritatem, systema Tychonium Copernicano anteponimus, in captivitatem redigentes intellectum in obsequium Christi, cui hoc nostrum quaecumque opusculum tota mente consecramus. »

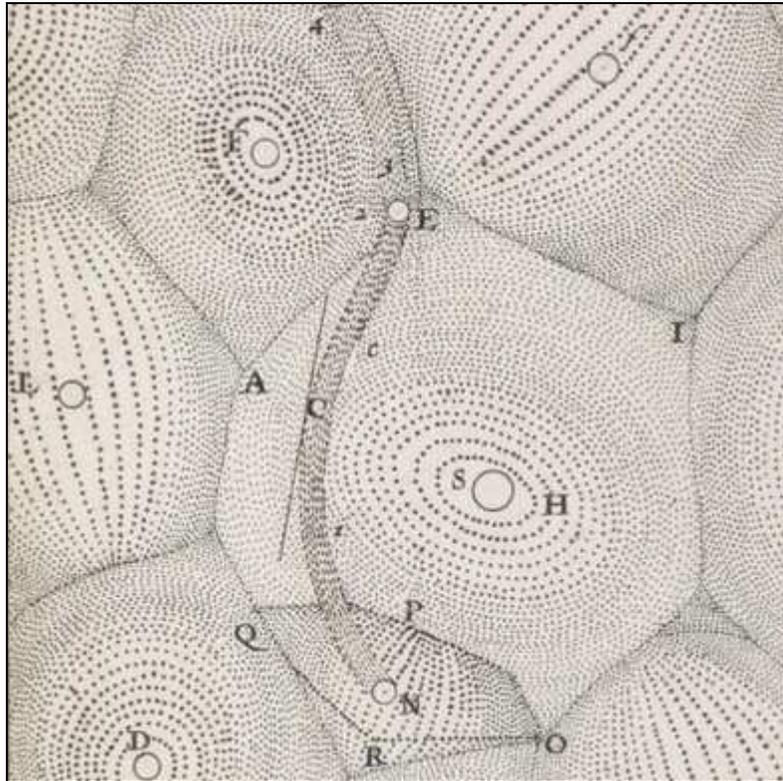
(Même si la raison naturelle ne nous convainc pas, le système de Tycho Brahé doit être placé au-dessus du système de Copernic à cause de l'autorité singulière des Évangiles. Notre intellect doit être limité à cause de notre obéissance au Christ à qui nous devons dédier notre travail.)

Brockliss, L. W. B. *French Higher Education in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: A Cultural History*. Oxford: Clarendon, 1987, p. 342.

⁶⁸ « No University of Paris professor seems to have maintained [that the Tychonic system was superior to Copernicanism] after 1721 but the Caen Jesuit Bessore remained convinced of the fact even in 1733. [...] In most cases the fundamentals of Cartesian physics had been definitely accepted by 1720. »

Brockliss, L. W. B. *French Higher Education in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: A Cultural History*. Oxford: Clarendon, 1987, p. 353.

subtile, une sorte de poudre d'astre engendrée par la formation des planètes du système solaire.⁶⁹



Le système de Descartes⁷⁰, détail d'une gravure du XVIIe siècle.

Alors que les partisans de Copernic et même de Galilée croient que le mouvement circulaire des planètes est un mouvement naturel, Descartes, dont les idées seront développées par Newton⁷¹, rejette ce principe et introduit le concept de l'inertie : selon ses expériences, il s'agit d'un mouvement naturel (sans la présence de frottement ou de forces supplémentaires) en mouvement rectiligne à vitesse constante. Le mouvement des planètes doit donc être un mouvement forcé, qu'il explique grâce à la théorie des tourbillons.

⁶⁹ Au sujet de la cosmologie de Descartes, cf. Parenty, H. *Les Tourbillons de Descartes et la science moderne*. Paris: Honoré-Champion, 1903. ; Roger, Jacques. "La Théorie de la Terre au XVIIe siècle." *Revue d'histoire des sciences* 26.1 (1973): 23-48. ; Gaukroger, Stephen. *Descartes' System of Natural Philosophy*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

⁷⁰ Descartes, René. *Les Principes de la philosophie, écrits en latin par René Descartes, et traduits en français par un de ses amis*. Paris: Henri Le Gras, 1647.

⁷¹ Cf. Herivel, John W. "L'influence de Descartes sur Newton en dynamique." *Revue philosophique de Louvain* 86.4 (1988): 467-84.

L'héliocentrisme à l'index

Mais cette évolution d'une structure géocentrique issue de l'Antiquité à la structure héliocentrique présente dans les systèmes de Copernic et de Descartes ne se fait pas sans difficulté. Comme l'avait pressenti Copernic dans la préface de ses *Révolutions des orbés célestes*, ses théories sont déclarées contraires à la doctrine catholique qui, elle, privilégie la représentation de la Terre au centre de l'univers et du Soleil en son orbite :

Je puis fort bien m'imaginer [...] que dès que certaines gens sauront que [...] j'attribue à la terre certains mouvements, ils clameront qu'il faut tout de suite nous condamner, moi et cette mienne opinion.⁷²

Le 5 mars 1616, trois œuvres dont son *De Revolutionibus Orbium Coelestium* sont mises à l'Index des livres interdits, l'*Index Librorum Prohibitorum*, par le Pape Paul V. Cette déclaration est consécutive à la lutte entamée par Galilée, astronome italien et copernicien convaincu, de manière à faire accepter la nouvelle astronomie par l'Église. Malgré les preuves accablantes de la véracité du système copernicien avancées par Galilée et par un grand nombre d'astronomes européens, *De Revolutionibus* ne sera rayé de l'Index qu'en 1757, par le pape Benoît XIV, plus d'un siècle après sa condamnation⁷³.

Seize ans plus tard, le 1^{er} octobre 1632, Galilée est convoqué par le Saint Office car il doit être jugé pour sa défense des théories héliocentriques de Copernic⁷⁴. Cette réaction n'est

⁷² « Satis equidem [...] aestimare possum, futurum esse, ut, simul atque quidam acceperint, me hisce meis libris, quos de revolutionibus sphaerarum mundi scripsi, terrae globo, tribuere quosdam motus, statim me explodendum cum tali opinione clamitent. »
Copernic, Nicolas. *Des Révolutions des orbés célestes*. Trans. Alexandre Koyré. Paris: Félix Alcan, 1934, p. 35.

⁷³ Cf. Mayaud, Pierre-Noël. *La Condamnation des livres coperniciens et sa révocation*. Rome: Editrice Pontifica Universita Gregoriana, 1977. ; Fatio, Olivier. *Les Églises face aux sciences : du Moyen Age au XXe siècle*. Genève: Librairie Droz, 1991.

⁷⁴ Pour en savoir plus sur le procès de Galilée et les tensions entre l'héliocentrisme et la religion, cf. Koestler, Arthur. *The Sleepwalkers*. New York: Macmillan, 1968. ; Lerner, Michel-Pierre. "L'"Hérésie" héliocentrique : du soupçon à la condamnation." *Sciences et religions de Copernic à Galilée (1540-1610): Actes du Colloque International, Rome, 12-14 Décembre 1996*. Rome: École française de Rome, 1999. 69-91. ; Faidutti, Bernard. *Copernic, Kepler et Galilée face aux pouvoirs*. Paris: Harmattan, 2010.

pas surprenante, puisqu'il avait déjà confié son inquiétude à Johannes Kepler, astronome copernicien, dans une lettre écrite le 4 août 1597 :

J'ai écrit sur ce sujet bien des études, avec de nombreuses réfutations des arguments contraires, mais jusqu'à présent je n'ai osé les publier ouvertement, effrayé par le sort de Copernic notre maître, qui s'est assuré une gloire immortelle auprès de quelques-uns, mais s'est aussi exposé au mépris et à la dérision d'une infinité d'autres.⁷⁵

Malgré ses appréhensions, il prend position explicitement en faveur de l'héliocentrisme dans la préface de son œuvre *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (*Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*), œuvre publiée en 1632, commandée par le pape Urbain VIII qui souhaitait comparer objectivement le système de Copernic à celui d'Aristote :

J'ai pris dans la discussion le parti de Copernic, cheminant comme en une pure Hypothèse Mathématique, cherchant par les voies les plus artificieuses à la présenter comme supérieure à l'hypothèse de l'immobilité de la Terre.⁷⁶

Galilée est déclaré coupable le 22 juin 1633, et condamné à l'abjuration de ses notions hérétiques, de plus, son *Dialogue* est interdit par décret du Saint-Office. Cette interdiction perdure jusqu'en 1741, lorsque le *Dialogue* est finalement rayé de l'*Index* par Benoît IV. Cette décision aurait été influencée par la publication, en 1727, dans les *Philosophical Transactions of the Royal Society*, d'un article de James Bradley décrivant la première confirmation expérimentale de la rotation de la Terre⁷⁷.

⁷⁵ Galilei, Galileo. *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*. Paris: Éditions Du Seuil, 1992. P. 17.

⁷⁶ Ibid., p. 41.

⁷⁷ James Bradley annonce dans cette lettre des preuves expérimentales et des calculs qui permettent de prouver deux hypothèses importantes, celle de l'aberration de la lumière, et du mouvement de la Terre : « At last I conjectured, that all the Phaenomena hitherto mentioned, proceeded from the progressive motion of light and the Earth's annual motion in its orbit. »

Bradley, James. "A Letter from the Reverend Mr. James Bradley (...) Giving an Account of a New Discovered Motion of the Fix'd Stars." *Philosophical Transactions of the Royal Society* 35 (1728): 646.

Il termine son article en s'adressant aux astronomes de son temps, et en soutenant que même si certains adversaires des théories de Copernic refusent le mouvement de la Terre et l'aberration de la lumière, la majorité des astronomes accepteront ses découvertes : « I do not apprehend, that either of these

La nouvelle de ce procès n'arrive en France que cinq mois plus tard, du moins en version imprimée, lorsqu'en tête du numéro 121 de sa Gazette, le numéro du 31 décembre 1633, Théophraste Renaudot annonce la publication imminente de la sentence dénonçant l'hérésie de Galilée. Dans le numéro suivant, intitulé *Relation des nouvelles du monde, reçues tout le mois de décembre 1633* et publié le 5 janvier 1634, il écrit :

Pour ce que dans l'une des conférences tenues en ce bureau le 24 d'octobre dernier, et avant que nous sachions ce qui en avait été décidé par le Saint-Siège, nous avons discuté du mouvement de la terre ; j'ai cru être obligé de vous mettre ici la sentence rendue dès le 22 juin dernier contre Galilée, fauteur de cette opinion, mais qui n'a été publiée que vers la fin de cette année : et ce pour empêcher que désormais cette question ne soit plus controversée.⁷⁸

Il ajoute un abrégé de la condamnation de Galilée. La traduction intégrale de ce texte et de l'abjuration de Galilée n'est publiée que six mois plus tard.

Cette décision de justice a poussé Descartes à ne pas publier son traité du monde et de la lumière, estimant que ce projet était risqué puisqu'il devait contenir un chapitre sur l'origine et la structure du monde. Il explique son choix, tout en faisant une vague allusion au procès de Galilée, dans le livre VI de son *Discours de la Méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences* (1637) :

J'appris que des personnes à qui je défère [...] avaient désapprouvé une opinion de physique publiée un peu auparavant par quelque autre [...] et que cela me fit craindre qu'il ne s'en trouvât tout de même quelque une entre les miennes en laquelle je me fusse mépris.⁷⁹

postulates will be denied me by the generality of the astronomers and philosophers of the present age. » C'est un changement radical par rapport aux nombreux écrits coperniciens précédant cette lettre. ibid. p. 660.

⁷⁸ Renaudot, Théophraste. *Recueil des gazettes, nouvelles, et relations de toute l'année 1633*. Paris: Bureau d'Adresse, 1634. Bibliothèque nationale de France, p. 530.

⁷⁹ Descartes, René. *Discours de la méthode suivi des méditations*. Paris: Union générale d'édition, 1966, p. 73.

Premières œuvres de fiction portant sur les théories de Copernic

La prudence de Descartes n'est pas symptomatique des réactions aux théories héliocentriques. Bien que la majorité des philosophes et des écrivains s'opposent à la nouvelle astronomie comme le souligne Galilée dans sa lettre à Kepler, des traces de la pensée héliocentrique se retrouvent loin des textes théoriques, dans des œuvres en prose produites au début du 17^e siècle, et en particulier dans des textes appartenant à un genre que l'on peut qualifier de science-fiction avant la lettre.

La première œuvre de ce genre est celle de Johannes Kepler, disciple de l'astronome Tycho Brahe, qui se porte à la défense de la doctrine copernicienne du mouvement de la Terre, au début du XVII^e siècle d'astronomie intitulé *Somnium*.

Une version manuscrite incomplète du *Somnium* de Kepler est en circulation dès 1611⁸⁰, mais la forme du texte n'est pas encore fixée. Le 4 décembre 1623, dans une lettre à son ami, l'astronome et philologue allemand Matthias Bernegger, Kepler déclare son intention de transformer son discours scientifique en roman :

Would it not be excellent to describe the cyclopic mores of our time in vivid colors, but in doing so -to be on the safe side- to leave this earth and go to the Moon? However, what would such a flight be good for? More in his *Utopia* and Erasmus in his praise of Folly ran into trouble and had to defend themselves.⁸¹

Ce passage du genre de l'écriture scientifique au genre romanesque pourrait avoir été inspiré par le deuxième procès de sorcellerie entamé contre sa mère, Katrina Kepler, procès qui dure 14 mois, de l'été 1620 au mois d'octobre 1621. Malgré cette précaution, le *Somnium* de Kepler, roman utopique mettant en scène le mouvement de la Terre du point de vue d'un

⁸⁰ Selon William Poole, Kepler's *Somnium* and Francis Godwin's *The Man in the Moone: Births of Science-Fiction 1593-1638*, article publié dans *New Worlds Reflected: Travel and Utopia in the Early Modern Period*, p. 59

⁸¹ Anne egregium facinus Cyclopicos hujus temporis mores vivis coloribus depingere, sed cautionis causa terris cum tali scriptione excedere, inque Lunam secedere ? Quanquam quid tergiversari jubavit ? cum nec Morus in *Utopia* nec Erasmus in encomio *Moriae*, tuti fuerint, quin utrisque fuit apologiâ opus.

Traduit du latin par Carola Baumgardt dans son livre *Johannes Kepler: Life and letters*, p. 155-6.

observateur arrivé sur la Lune⁸², ne sera publié qu'en 1634, après la mort de l'astronome allemand.

Entre 1620 et 1630, Francis Godwin, évêque anglais, compose également un voyage intersidéral vers la Lune, fiction qui lui permet d'illustrer les théories de Copernic sur la course des planètes et sur l'immobilité du Soleil (Copernic est d'ailleurs le seul astronome qu'il nomme dans son roman). Tout comme Kepler avant lui, Godwin ne verra pas son roman publié de son vivant : *The Man in the Moone* le sera en 1638, cinq ans après sa mort, sous le pseudonyme de Domingo Gonsales. En 1648, une version française du roman, traduite et censurée⁸³ par Jean Baudoin, est publiée et largement diffusée en Europe. Le succès de l'œuvre est tel que *L'Homme dans la Lune* est réédité quatre fois.

Inspiré par le roman de Francis Godwin, Cyrano de Bergerac, libertin érudit et disciple de Gassendi, écrit, dans les années 1640, une série d'histoires comiques décrivant le voyage d'un homme, Dyrcona, vers la Lune puis vers le Soleil. Des extraits de ce manuscrit, attaquant entre autres les théories astronomiques d'Aristote et parodiant le procès de Galilée, semblent avoir été partagés de son vivant, mais l'œuvre n'est publiée par Le Bret, son ami, qu'après sa mort. La première publication, celle des *États et empires de la Lune* (la première partie du voyage), sous le nom d'*Histoire comique*, date, selon l'achevé d'impression, du 29 mars 1657.

Les États et empires du Soleil, histoire comique où Cyrano décrit explicitement la

⁸² Le thème du voyageur-témoin qui corrobore les théories de Copernic par l'observation n'est pas limité au genre romanesque : Tommaso Campanella, dominicain suspect d'hérésie, compare Galilée à un Christophe Colomb des cieux et le géocentrisme à la théorie des tropiques inhabitables dans son *Apologie de Galilée* écrite en 1616. Campanella, Tomaso. *Apologie de Galilée*. Trans. Michel P. Lerner. Paris: Les Belles Lettres, 2001. p. 90.

⁸³ Comme William Poole le mentionne dans les notes de son édition du *Man in the Moone* de Francis Godwin, Jean Baudoin censure l'épisode des Chrétiens lunaires, mais maintient la description du système solaire et des idées de Copernic. « In his version of this section, Baudoin revised out Christianity, Gonsales merely prostrating himself and offering his jewels. In the French translation, therefore, and in other vernacular translation deriving from it, the Lunars are not Christians. » Godwin, Francis. *The Man in the Moone*. Ed. William Poole. Peterborough: Broadview, 2009. Np.

rotation de la Terre et la révolution des astres autour du Soleil à la manière de Francis Godwin, n'est publié que 15 ans plus tard, le 7 janvier 1662.

L'œuvre de Cyrano, en particulier, profite d'un renouveau de l'intérêt porté aux théories de Copernic par la condamnation de Galilée en 1633. Comme le montrent les recherches de John Lewis⁸⁴, le *Dialogo* est une œuvre en demande malgré son interdiction par le Saint-Office : Gassendi écrit à ses amis en espérant se procurer une copie du texte qu'il ne trouve nulle part ; Descartes n'a que quelques jours pour lire un exemplaire qu'on lui avait prêté et qui devait être envoyé en Angleterre. Cet engouement pour l'héliocentrisme engendre la réédition de traductions du traité de Copernic, de commentaires, d'abrégés, et, bien entendu, de réactions et de critiques des partisans du système géocentrique de Ptolémée. Elles sont d'ailleurs fort nombreuses : selon Stillman Drake, la majorité des œuvres hostiles aux théories de Galilée sont publiées en France.

Recentrement de l'univers au service du pouvoir

Dans les années 1620, alors que des œuvres romanesques sont produites afin d'expliquer et de prouver les théories de Copernic, le Cardinal Pierre de Bérulle, une des figures majeures de la réforme catholique au XVIIe siècle, se penche sur la question de la nouvelle astronomie. Aumônier d'Henriette de France puis membre influent du parti dévot, il donne à l'héliocentrisme une signification métaphysique et religieuse, et fait une lecture spirituelle des nouvelles découvertes scientifiques dans son *Discours de l'état et des grandeurs de Jésus*. En effet, dans ce traité publié en 1623, il rapproche la science des astres de la « science du salut », la révolution copernicienne d'un changement de perspective au sein de la religion catholique. Le Christ, « Soleil des âmes », comme l'astre « Soleil de la

⁸⁴ Lewis, John. *Galileo in France: French Reactions to the Theories and Trial of Galileo*. New York: Peter Lang, 2006, p. 183.

terre », revêt alors une importance nouvelle, trônant majestueusement au centre d'un univers qui l'adore et se meut autour de lui :

Cette opinion nouvelle, peu suivie en la science des Astres, est utile, et doit être suivie en la science du Salut. Car Jésus est le Soleil immobile en sa grandeur, et mouvant toutes choses. [...]Jésus est le Soleil de nos âmes, duquel elles reçoivent toutes les grâces, les lumières, et les influences. Et la Terre de nos cœurs doit être en mouvement continuels vers lui, pour recevoir en toutes ses puissances et parties, les aspects favorables de ce grand astre.⁸⁵

Même si Bérulle s'approprie la rhétorique astronomique empruntée à l'héliocentrisme et en particulier certains passages lyriques du *De Revolutionibus* de Copernic⁸⁶, il prend ses distances⁸⁷ vis-à-vis de cette théorie encore controversée à l'époque. Il souligne dans l'extrait ci-dessus que la doctrine copernicienne est « peu suivie », et, quelques phrases plus tôt, il explique la structure de l'univers selon la nouvelle astronomie en disant que Copernic « a voulu maintenir » cette théorie. L'utilisation d'un verbe de volition marquant la subjectivité des idées de Copernic, fait de l'héliocentrisme une simple théorie. Au contraire, lorsque Bérulle mentionne les partisans de l'astronomie aristotélicienne, il préfère les verbes qui présentent nettement un fait en conformité à la réalité : les mathématiciens adeptes du géocentrisme, eux, « affirment »⁸⁸ la véracité de leur vision du

⁸⁵ Bérulle, Pierre de. *Œuvres complètes*. Paris: Migne, 1856. p. 161.

⁸⁶ Ce passage en particulier semble avoir servi de point de départ à de nombreuses effusions lyriques écrites par le Cardinal de Bérulle : « Et au milieu de tous repose le Soleil. [...] C'est ainsi, en effet, que le Soleil comme reposant sur le trône royal, gouverne la famille des astres qui l'entourent. » « In medio omnium residet Sol. [...] Ita profecto tanquam in solio regali Sol residens circumagentem gubernaastrorum familiam. » Copernic, Nicolas. *Des Révolutions des orbés célestes*. Trans. Alexandre Koyré. Paris: Félix Alcan, 1934, p. 115.

⁸⁷ Il n'est pas le seul. Pascal, dans ses *Pensées*, publiées une cinquantaine d'années après le *Discours* de Pierre de Bérulle, fait encore allusion à une conception géocentrique du monde, puisqu'il décrit la révolution du Soleil autour de la terre dans une injonction adressée à l'homme : « Qu'il considère cette éclatante lumière mise comme une lampe éternelle pour éclairer l'univers. Que la terre lui paraisse comme un point au prix du vaste tour que cet astre décrit. Et qu'il s'étonne de ce que ce vaste tour lui-même n'est qu'un point très délicat à l'égard de celui que ces astres qui roulent dans le firmament embrassent. »

Pascal, Blaise. *Pensées de M. Pascal sur la religion*. Saint Prosper: Guillaume Desprez, 1671. P. 165.

⁸⁸ « Un grand esprit de ce siècle a voulu maintenir que le Soleil est au centre du monde, et non pas la terre ; qu'il est immobile, et que la terre, proportionnément à sa figure ronde, se meut au regard du

monde. Plus tard, dans sa *Vie de Jésus*, traité posthume inachevé, Bérulle révèle explicitement son adhérence au géocentrisme lorsqu'il soutient que « Le Soleil [...] est si beau, si grand, si vite, si léger et si réglé en ses mouvements [...] il fait ses périodes et ses révolutions avec un si bel ordre et mesure. »⁸⁹

Bien que le Cardinal de Bérulle ait clairement associé la nouvelle astronomie à la religion catholique, tirant profit des images utilisées par Copernic pour fonder le christocentrisme, il ne fait que développer une métaphore solaire préexistante⁹⁰ : comme le rappelle Fernand Hallyn dans *La Structure poétique du monde*, la célébration du Soleil précède le recentrement de l'univers proposé par Copernic :

Le cosmos géostatique n'empêchait nullement le développement d'un important symbolisme solaire : le passage au copernicanisme n'était pas absolument nécessaire à l'éclosion de cette thématique.⁹¹

En effet, bien avant l'adhésion de la majorité des intellectuels au copernicanisme, une association s'était déjà établie entre métaphore solaire et monarchie française, entre l'astre du jour et la personne du roi. Les références au Roi-Soleil sont fréquentes dans les pamphlets apologétiques composés en l'honneur de Louis XIII. Le roi se fait soleil, astre unique et rayonnant, une image dont la fréquence est, selon Hélène Duccini, « absolument obsédante » :

Soleil, par cette position contraire satisfaisant à toutes les apparences qui obligent nos sens à croire que le Soleil est en mouvement continu à l'entour de la terre. »

Bérulle, Pierre de. *Œuvres complètes*. Paris: Migne, 1856, p. 161

⁸⁹ Ibid., p. 235.

⁹⁰ Cette métaphore existait déjà dans des textes religieux. En effet, Pic de la Mirandole, dans un commentaire d'un verset biblique (18 :6, « in sole posuit tabernaculum suum»), place le Soleil au milieu du ciel dès le XVe siècle.

⁹¹ Hallyn, Fernand. *La Structure poétique du monde: Copernic, Kepler*. Paris: Editions du Seuil, 1987, p. 140

Certains auteurs filent la comparaison sur plusieurs pages, tel Antoine de Nervèze célébrant la paix de Loudun en 1616. Dans cette comparaison, les Princes sont les astres qui n'ont d'éclat que comme les planètes qui tirent du soleil lumière et chaleur.⁹²

Comme le souligne Hervé Drévilion dans son œuvre *Lire et écrire l'avenir : l'astrologie dans la France du grand siècle*, les comparaisons solaires à cette époque permettent de définir le pouvoir royal :

Représenter le roi comme un Soleil n'est pas, comme on serait tenté de le croire, une simple flatterie ; c'est aussi une manière de lui assigner une mission et de lui rappeler ses attributions. Les propriétés du Soleil sont les obligations du roi.⁹³

Quoiqu'elle soit préexistante, cette association bien enracinée acquiert une légitimité supplémentaire grâce à la diffusion de la nouvelle astronomie, ainsi qu'une portée symbolique renforcée par la position centrale du Soleil dans l'univers, comme l'explique Fernand Hallyn :

Si le symbolisme du Soleil peut se passer d'exactitude géométrique, on reconnaîtra néanmoins qu'une telle exactitude augmente sa convenance. Or, éliminant la distinction du haut et du bas, fondant toute la signification symbolique sur la relation d'un centre au repos à sa périphérie, le cosmos copernicien réalise plus parfaitement les conditions propres à un épanouissement total du symbolisme solaire.⁹⁴

Cet épanouissement atteint son apogée sous le règne de Louis XIV. Dès sa naissance, le 5 septembre 1638, comme on peut le voir sur une estampe commémorative⁹⁵ conservée

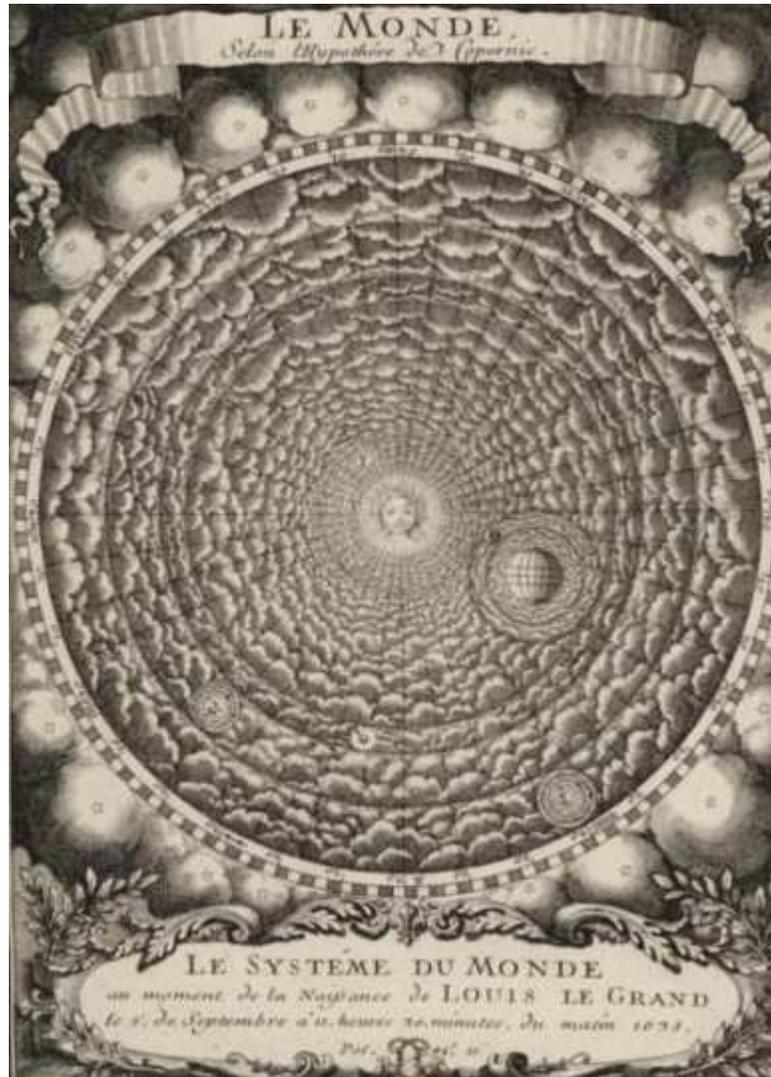
⁹² Duccini, Hélène. "La Vision de l'état dans la littérature pamphlétaire au moment des États-Généraux de 1614." *L'État baroque : regards sur la pensée politique de la France du premier XVIIe siècle*. Ed. Emmanuel Le Roy Ladurie, Henri Méchoulan, et André Robinet. Paris: J. Vrin, 1987. 147-78, p. 153.

⁹³ Drévilion, Hervé. *Lire et écrire L'avenir : l'astrologie dans la France du Grand Siècle, 1610-1715*. Seyssel: Editions Champ Vallon, 1996. p. 111.

⁹⁴ Hallyn, Fernand. *La Structure poétique du monde: Copernic, Kepler*. Paris: Editions du Seuil, 1987, p. 145.

⁹⁵ *Le Système du monde au moment de la naissance de Louis le Grand, le 5 de septembre à onze heures trente minutes*. 1638. Gravure à l'eau-forte. Bibliothèque nationale de France, Département Estampes et Photographie, Paris.

dans la collection de la Bibliothèque nationale, le dauphin est assimilé au Soleil, son portrait entouré d'un cercle lumineux, ses cheveux bouclés représentant les rayons de lumière émanant de son visage souriant.



Le Système du monde au moment de la naissance de Louis le Grand, le 5 de septembre à onze heures trente minutes du matin.

Le jeune Louis XIV est placé, comme l'astre auquel on l'associe, au centre de cette nouvelle cosmologie, au centre de l'univers, la sphère terrestre, et son satellite, la Lune, traçant une orbite autour de lui. L'assimilation de la figure du dauphin au soleil ne constitue pas l'adhésion au système de Copernic, mais la fidélité à une tradition de représentation du

pouvoir royal. La légende, « le monde selon l'hypothèse de Copernic » est explicite : le roi est placé au centre de l'univers dans les œuvres de propagande royale, sans pour autant complètement valider la nouvelle astronomie puisqu'elle est encore qualifiée d'« hypothèse ».

Apparition du géocentrisme et de l'héliocentrisme dans le langage

Cet engouement pour les théories astronomiques, théories qui dépassent la science des astres et se mettent au service de la religion et du pouvoir politique, s'accompagne d'un développement dans le domaine linguistique. Mais les répercussions du bouleversement astronomique causé par l'œuvre de Copernic dans le langage se font attendre : le terme *géocentrique*, dans sa version latine *geocentricus* a été recensé pour la première fois en 1636⁹⁶, presque cent ans après la publication de *De Revolutionibus*, alors que dans sa version française, il ne fait son apparition dans les dictionnaires qu'en 1721, dans le *Dictionnaire universel français et latin contenant la signification et la définition tant des mots de l'une et l'autre langue, avec leurs différents usages, que des termes propres de chaque état et de chaque profession*, communément appelé *Dictionnaire de Trévoux* :

Géocentrique. Terme d'Astronomie. Concentrique avec la terre. Qui a la terre pour centre ou qui a le même centre que la Terre. *Geocentricus*. Toutes les orbites des planètes ne sont pas géocentriques... Le lieu géocentrique d'une planète, c'est le lieu où elle nous paraîtrait en la considérant de la Terre si notre œil y était fixé.⁹⁷

Ce terme –accompagné de son homologue « héliocentrique »- remplace le latin *homocentricus* (l'adjectif « homocentrique » est synonyme de « concentrique » ; il qualifie donc une figure dont tous les cercles partagent un même centre) en spécifiant la nature de ce centre commun, puisque ce centre n'est plus, par défaut, la terre. Ce changement important

⁹⁶ Rey, Alain, ed. *Dictionnaire historique de la langue française*. Vol. 2. Paris: Dictionnaire Le Robert, 1998, p. 1701.

⁹⁷ *Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*. Vol. 4. Paris: Compagnie Des Libraires Associés, 1721, p. 479.

est abordé formellement au cœur de la définition, puisque le dictionnaire précise que « toutes les orbites ne sont pas géocentriques »⁹⁸. En effet, les centres de rotation se multiplient au XVIIe siècle (le Soleil, puis en 1610, après la découverte de satellites par Galilée, Jupiter) et la Lune est le seul astre à garder son orbite géocentrique.

Si la Lune trace une orbite géocentrique, les planètes, elles, se meuvent en suivant une trajectoire héliocentrique. Ce terme apparaît lui aussi dans l'édition de 1721 du *Dictionnaire de Trévoux*, mais accuse un certain retard par rapport à sa version anglaise « heliocentrick », qui se trouve dès 1704 dans le *Lexicon Technicum: Or, An Universal English Dictionary of Arts and Sciences* de John Harris, la première encyclopédie alphabétique écrite en anglais :

Héliocentrique : Terme d'Astronomie qui se dit de ce qui nous paraîtrait du Soleil, si notre œil était placé dans son centre. *Heliocentricus*. Le lieu héliocentrique d'une planète, c'est le lieu où elle nous paraîtrait si notre œil étant placé au centre du Soleil, nous la regardions de là.⁹⁹

Malgré l'insertion des termes « géocentrique » et « héliocentrique » dans le *dictionnaire de Trévoux*, l'Académie française attendra l'année 1762 pour ajouter « géocentrique » dans la quatrième édition de son *Dictionnaire*. Sa définition, écrite 40 ans après celle de Trévoux, ne contient aucune référence aux orbites des planètes autour de la terre, et élimine complètement la notion de mouvement¹⁰⁰. Le géocentrisme n'est plus qu'un

⁹⁸ Cette remarque, ajoutée à la définition, fait du *Dictionnaire de Trévoux* le premier texte de référence alphabétique réfutant une structure du monde purement géocentrique.

⁹⁹ *Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*. Vol. 4. Paris: Compagnie des Libraires Associés, 1721. P. 1638.

¹⁰⁰ La définition du terme « géocentrique » écrite par D'Alembert pour l'*Encyclopédie*, publiée à la même époque que la quatrième édition du *Dictionnaire* de l'Académie française (entre 1751 et 1772) se rapproche de celle de Trévoux : on y remarque la primauté du mouvement et le refus de la terre en tant que seul centre de rotation des planètes.

« GÉOCENTRIQUE, adj. (Astron.) se dit de l'orbite d'une planète en tant qu'on considère cette orbite par rapport à la Terre. Ce mot signifie proprement concentrique à la Terre; & c'est un terme des anciens astronomes, qui regardaient la Terre comme le centre du monde. Mais, selon le système aujourd'hui reçu, les orbites des planètes ne sont point géocentriques; il n'y a proprement que la Lune qui le soit. Voyez Planète, Lune, &c. »

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Ed. Denis Diderot et Jean Le Rond D'Alembert. University of Chicago, n.d.

point de vue, celui des hommes campés sur la surface de la terre levant les yeux vers les étoiles :

Géocentrique adj. de t. g. Terme d'astronomie. Qui appartient à une planète vue de la terre. Lieu géocentrique, Latitude géocentrique.¹⁰¹

Quoique l'Académie ait évité d'associer le terme « géocentrique » au mouvement des planètes dans le ciel tel qu'imaginé par Aristote et les Anciens, et que la définition ne contienne aucun sous-entendu idéologique, le terme « héliocentrique » est toujours ignoré par l'Académie au XVIII^e siècle. Ce n'est qu'au XIX^e siècle, deux éditions et 75 ans plus tard¹⁰², que ce mot est officiellement accepté par l'institution chargée de fixer l'usage du français.

Conclusion

Alors qu'au début du XVII^e siècle, près d'un siècle avant l'apparition du terme « géocentrique » dans un dictionnaire français, le Soleil trônant au milieu de l'univers n'a pas encore triomphé du système hérité des Anciens, astronomes, philosophes et écrivains se penchent sur la question de la nouvelle astronomie. Johannes Kepler, dans son œuvre *De Stella nova in pede Serpentarii* (Au sujet de l'étoile nouvelle [située] sur le pied du Serpente) publiée en 1606, fait de la nouvelle astronomie un phénomène historique et social en reliant explicitement le recentrement de l'univers au contexte général de la Renaissance et aux profonds changements qui ont transformé la société de cette époque:

Aujourd'hui, une nouvelle théologie et une nouvelle jurisprudence ont été constituées, les suiveurs de Paracelse ont renouvelé la médecine, et les coperniciens l'astronomie.¹⁰³

¹⁰¹ *Dictionnaire de l'Académie française*. Vol. 1. Paris: Bernard Brunet, 1762. p. 816.

¹⁰² On retrouve le terme « héliocentrique » pour la première fois dans la 6^e édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, publié en 1835.

Dictionnaire de l'Académie française. 6th ed. Vol. 1. Paris: Firmin Didot Frères, 1835. p. 884.

¹⁰³ « Per hos nova hodie facta est teologia, nova jurisprudentia, novarunt & Paracelsistae medicinam & Copernicani astronomiam. »

Pour Kepler, l'astronomie n'est qu'une manifestation du bouleversement général qui s'effectue dans la pensée de son temps, dans la religion, la justice, la médecine... mais il est possible de généraliser son propos afin d'y inclure le monde du théâtre, où l'esthétique du renversement héliocentrique semble refléter parfaitement celle de la comédie. Sur les scènes comiques, le monde est souvent renversé, le gentilhomme est réellement un valet, et son valet, un gentilhomme ; à l'extérieur des théâtres, le Soleil semble tourner autour de la Terre, mais c'est la Terre qui tourne autour du Soleil. Comme le rappelle Jean Rousset, dans la première moitié du XVIIe siècle « le monde est à l'envers ou chancelant, en état de bascule, sur le point de se renverser : la réalité est instable ou illusoire, comme un décor de théâtre »¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Rousset, Jean. *La Littérature de l'âge baroque en France*. Paris: J. Corti, 1954, p. 28.

Chapitre 2 : Orbites géocentriques – le personnage du capitain

GRANGER

Ha ! Pierre Paquier, le monde s'en va renverser.

PAQUIER

Tant mieux, car autrefois j'entendais dire la même chose, que tout était renversé. Or si l'on renverse aujourd'hui ce qui était renversé, c'est le remettre en son sens.

Cyrano de Bergerac, *Le pédant joué*

En une réplique tout aussi naïve que percutante, Paquier, le valet niais du pédant joué de Cyrano de Bergerac résume la position de son auteur dans le grand débat sur l'astronomie qui occupe les esprits pendant la première moitié du XVIIe siècle. Malgré cette perception d'un renversement, d'un changement soudain de direction, Cyrano de Bergerac voit dans le copernicanisme un redressement, un retour à la situation normale.

Cette situation, si longtemps ignorée en raison de l'emprise de la pensée des Anciens sur les philosophes, mais surtout d'erreurs induites par la différence entre le monde tel qu'il est perçu par l'homme et la réalité physique de ce monde, amène Fernand Hallyn à qualifier l'avènement des théories coperniciennes de rupture entre le sensible et l'intelligible. Selon lui, ces théories nouvelles provoquent une « dissociation entre la forme réelle du monde (héliostatique) et l'*image* que nous en avons »¹⁰⁵. Galilée souligne d'ailleurs l'importance de ce phénomène lorsqu'il défend –et développe- l'analogie du navire évoquée par Copernic dans son *De Revolutionibus*¹⁰⁶. Comme Copernic, il compare le point de vue d'un homme ordinaire vivant sur terre à celui d'un voyageur évoluant sur le pont d'un navire ; alors que le

¹⁰⁵ Hallyn, Fernand. *La structure poétique du monde*. Paris : Editions du Seuil, 1987, p. 171.

¹⁰⁶ « En effet, lorsqu'un navire flotte sans secousses, les navigateurs voient se mouvoir, à l'image de son mouvement, toutes les choses qui lui sont extérieures et, inversement, ils se croient être en repos, avec tout ce qui est avec eux. Or, en ce qui concerne le mouvement de la terre, il se peut que c'est de façon pareille que l'on croit le monde entier se mouvoir autour d'elle. »
Copernic, Nicolas. *Des Révolutions des orbés célestes*. Trans. Alexandre Koyré. Paris: Félix Alcan, 1934. P. 92-93.

bateau s'éloigne du port, c'est la berge qui semble s'éloigner ; alors que le bateau est emporté par les flots et s'élève sur la crête d'une vague, c'est la berge qui semble s'affaisser.

Cette tension entre la perception du monde par l'homme et la forme réelle du monde que l'homme ne peut percevoir à l'aide de ses sens, mais qu'il peut entrevoir grâce à ses facultés intellectuelles, inspire la création de fictions expérimentales où l'auteur tente de s'affranchir de sa condition et des limites de sa perception. Ainsi les héros de *Cyrano de Bergerac* et de *Francis Godwin* doivent abandonner la terre et se projeter dans les étoiles afin de pouvoir juger du mouvement et de la disposition des planètes. Un va-et-vient constant s'établit alors entre les cadres de référence, en particulier dans le texte de *Cyrano de Bergerac*. Le point de vue géocentrique des Terriens s'oppose, tout au long de l'histoire, au point de vue centré sur la Lune des Lunaires, mais ces deux perceptions sont ridiculisées puisqu'un point de vue tiers, celui du personnage principal, grand voyageur interstellaire, *Dyrcona*, prouve que, prisonniers de leur condition respective, les Terriens et les Lunaires se sont fourvoyés.

Cette problématique du regard imparfait de l'homme enraciné dans ses repères familiers et dans ses convictions erronées, se retrouve au cœur même de l'un des archétypes de la vieille comédie, archétype fondé sur un rapport douteux entre le regard posé sur soi-même et le regard des autres, entre une réalité subjective, et une réalité plus objective reflétée par le monde extérieur. Cet archétype, le capitaine, se développe et se transforme pendant les grandes années du débat sur la nouvelle astronomie et, dans les années 1630, marquées par la condamnation de Galilée, il finit par se camper sur les scènes du théâtre français comme *Aristote* l'était sur la Terre lorsqu'il levait les yeux vers les étoiles. Si cette vision du personnage de théâtre incapable de se dégager de sa condition et de se libérer de son aveuglement se retrouve chez de nombreux dramaturges partisans de la nouvelle astronomie, les détracteurs de Copernic préfèrent représenter le capitaine en fou rêvant de théories héliocentriques farfelues. Avec les pédants et les fous, deux autres personnages dont la

représentation est touchée par les changements cosmologiques du 16^e et du 17^e siècle, le capitain devient porteur des controverses de son temps.

Le personnage du capitain

Le capitain, type de la vieille comédie si populaire sur les scènes françaises de la première moitié du 17^e siècle, soldat fanfaron aux exploits imaginaires et à la bravoure inventée de toutes pièces, a son origine dans l'Antiquité. Il figure dans l'ancienne comédie grecque, sous les traits de l'Alazon d'Aristophane¹⁰⁷, mais c'est le personnage de Pyrgopolinice, tiré du *Miles Gloriosus* de Plaute, mercenaire vaniteux, menteur et libidineux, qui servira principalement de modèle aux dramaturges français de la Renaissance et du XVII^e siècle.

À la tradition grecque et latine¹⁰⁸ s'ajoutent de nombreuses pièces du théâtre italien¹⁰⁹ (comme l'*Il Capitano* du vénitien Lodovico Dolce ou l'*I Due Felici Rivali* de Jacopo Nardi), mais aussi la tradition théâtrale, bien française, des soldats fanfarons issus des farces et des mystères du Moyen-âge : Colin, dans la *Farce nouvelle de Colin, fils de Thévoz le maire* (1542), jeune homme qui s'imagine participant à une glorieuse bataille et revient dans son village avec un prisonnier sarrasin qui n'est qu'un pèlerin désorienté; le narrateur du monologue *le Franc Archer de Bagnolet* (1468), un soldat fanfaron décrivant ses victoires

¹⁰⁷ On peut citer, par exemple, le général Lamachos des *Archaniens*, comédie écrite par Aristophane vers 425 av. J.-C. Pascal Thierry remarque que Lamachos, personnage réel et contemporain de l'auteur, devient sous la plume du dramaturge grec le « représentant de la guerre et le prototype des Matamores et autres Capitans ».

Thierry, Pascal. *Aristophane : Fiction et dramaturgie*. Paris: Belles Lettres, 1986, p.195.

¹⁰⁸ Lawton, Harold Walter. *Térence en France au XVI^e siècle : Contribution à l'histoire de l'humanisme en France*. Genève: Slatkine Reprints, 1970.

¹⁰⁹ De nombreux auteurs reconnaissent cette dette envers le théâtre italien. Jean de la Taille, par exemple, dans la préface des *Corrivaux*, dit avoir été inspiré par les dramaturges grecs et romains de l'Antiquité, mais aussi par des auteurs italiens de son époque, en qualifiant sa comédie de « comédie faite au patron, à la mode et au portrait des anciens Grecs, Latins, et quelques nouveaux Italiens, qui les premiers nous ont enrichi le magnifique et ample cabinet de leur langue de ce beau joyau ». Dans cette préface, il se propose ainsi d'imiter « les Plautes, les Térences et les Ariostes ». Cioranescu, Alexandru. *L'Arioste en France: Des origines à la fin du XVIII^e siècle*. Paris: Les Éditions des Modernes, 1939, p. 305.

improbables qui finit par implorer un mannequin en paille de l'épargner; ou Olibrius, gouverneur des Gaules qui aurait martyrisé Sainte Reine.¹¹⁰

Cet archétype, dont la fonction est généralement celle du rival malheureux, évolue de pièce en pièce, et, comme le précise Véronique Lochert dans son introduction des comédies d'André Mareschal :

Ancré dans une longue tradition dramatique, mais reflétant aussi la société contemporaine et les débats littéraires du temps, (le capitain) incarne le genre comique lui-même, car il constitue une matrice verbale et théâtrale efficace.¹¹¹

C'est justement ce rôle de matrice verbale porteuse de sens (ou de non-sens) qui facilite l'introduction de controverses dans le discours de ce personnage : menteur éhonté, fou débridé, excentrique ridicule, le capitain peut se permettre toutes les suppositions et tous les caprices lorsqu'il est sur scène. Personnage caractérisé par l'outrance et la distorsion, par une imagination sans bornes démontrant une incompréhension totale de la réalité, le capitain s'engage avec une vaillance sans mesure dans le débat copernicien en se créant un rôle dans l'univers accepté par la majorité de ses contemporains –le système géocentrique- ou dans celui proposé par Copernic et les astronomes coperniciens –le système héliocentrique.

Afin d'analyser le rôle de l'archétype du capitain dans la discussion de l'époque sur l'astronomie, il est important de se pencher sur l'évolution de cet archétype à travers le temps et de se concentrer sur trois axes principaux : la nature imaginaire du capitain¹¹² (humaine, héroïque, divine), son équilibre mental (l'emphase mise ou non sur la folie, mais aussi sur les

¹¹⁰ La genèse et l'évolution du personnage du capitain est étudiée dans de nombreuses œuvres, notamment Boughner, Daniel C. *The Braggart in Renaissance Comedy; a Study in Comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*. Minneapolis: U of Minnesota, 1954 ; Fest, Otto. *Der Miles Gloriosus in Der Französischen Komödie Von Beginn Der Renaissance Bis Zu Molière*. Erlangen: Deichert, 1897 ; Guichemerre, Roger. *La Comédie avant Molière, 1640-1660*. Paris: Armand Colin, 1972 ; Lazard, Madeleine. "Le Soldat fanfaron." *La Comédie humaniste au XVIe siècle et ses personnages*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978. 211-43.

¹¹¹ Mareschal, André. *Comédies*. Ed. Véronique Lochert. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 225.

¹¹² Afin de placer l'évolution de la mégalomanie des personnages étudiés dans un contexte plus général, voir le survol des lieux communs du type dans Saisset, Léon, et Frédéric Saisset. "Un Type De L'ancienne Comédie : Le Capitain Matamore." *Mercure de France* 356 (1912): 728-52.

degrés de la folie), et surtout sa relation à la cosmologie, en particulier au Soleil et au mouvement des astres.

Le Brave (1567)

Le personnage du capitain fait son apparition sur les scènes françaises lors de l'adaptation du *Miles Gloriosus* (*Le Soldat fanfaron*) de Plaute par Jean-Antoine de Baïf. Cette comédie, *Le Brave*, représentée à l'Hôtel du duc de Guise le 28 janvier 1567¹¹³, connaît un grand succès auprès de la Cour. Première comédie antique jouée en français, elle marque le début de l'influence de l'œuvre de Plaute¹¹⁴, œuvre dont elle suit l'intrigue pas à pas : un capitain dont la bravoure n'est qu'imaginaire enlève la maîtresse d'un jeune homme et l'emmène dans une ville lointaine ; le valet du jeune amant, Finet, se retrouve au service du capitain qu'il tente de berner pour réunir les amants.

Bien que Baïf ait adapté la pièce de Plaute, notamment en transportant l'action en France, en actualisant les références historiques et en éliminant des répliques portant atteinte à la bienséance¹¹⁵, les traits de caractère du capitain Pyrgopolynices (Taillebras dans la version française) restent inchangés. Les premiers vers du *Brave*, qui lui appartiennent d'ailleurs, suivent de près l'œuvre originale ; certains chercheurs sont allés jusqu'à qualifier la tirade de

¹¹³ Cette information se retrouve dans l'épigraphe de la pièce. Voir également le titre de l'édition de 1567.

Le *Brave* serait ainsi la seule pièce de Jean-Antoine de Baïf à avoir été jouée sur scène.

¹¹⁴ Delcourt, Marie. *La Tradition des comiques anciens en France avant Molière*. Paris: Les Belles Lettres, 1934.

¹¹⁵ Pour un survol rapide de cette question, voir le chapitre consacré aux sources de Jean-Antoine de Baïf dans Quainton, Malcolm. "The Mysterious Case of the Missing Source Edition of Jean-Antoine De Baïf's *Le Brave*." *Court and Humour in the French Renaissance: Essays in Honour of Professor Pauline Smith*. Oxford: Peter Lang, 2009. 127-46.

Les différences entre le texte de Jean-Antoine de Baïf et ses sources sont détaillées dans les œuvres suivantes : Augé-Chiquet, Mathieu. *La Vie, les idées et l'œuvre de Jean Antoine de Baïf*. Genève: Slatkine Reprints, 1969 ; Terry, Barbara Anne. "The Life and Works of J. A. De Baïf." Thesis. University of Alabama, 1966.

Il aurait aussi été influencé par des auteurs comiques italiens, notamment par Lodovico Dolce et son *Il Capitano*. Luigia Zulli a comparé ces deux comédies dans l'article suivant :

Zilli, Luigia. *Lodovico Dolce E Jean-Antoine De Baif Interpreti Del "Miles Gloriosus"* Florence: Olschki, 1985.

Taillebras de paraphrase relativement libre¹¹⁶. En effet, Baïf ne fait que traduire Plaute lorsque le personnage du capitain fait appel à ses valets afin qu'ils polissent sa rondelle (un bouclier rond, en bois, recouvert de cuir bouilli selon la définition du dictionnaire de Jean Nicot) puis établit un rapprochement entre cette rondelle et le Soleil¹¹⁷ :

Goujats, fourbissez ma rondelle:
Qu'on me fasse qu'elle étincelle
Éclatant plus grande clarté
Que n'est au plus beau jour d'été
La clarté du Soleil.¹¹⁸

La forme de la rondelle rappelle directement celle du Soleil, mais Baïf (comme Plaute avant lui) préfère se pencher sur un autre attribut partagé par le bouclier et l'astre : son rayonnement. Cette lumière frappe les ennemis du capitain, ennemis que Gallepain, un écornifleur faisant le plaisant, imagine et énumère pour lui ; fantassins, lancettes, archers, Anglais, Irlandais, et Northamberlandois, autant de farouches combattants que Taillebras aurait vaincus. Il pousse sa recherche de la démesure par l'exotisme jusqu'à la description d'une bataille avec un oliphant, description d'autant plus ridicule qu'elle est déformée par l'ignorance de Gallepain (il imagine des bras à cette bête dont il ne connaît que le nom)¹¹⁹. En tout, Taillebras, selon les dires de Gallepain, aurait triomphé d'un oliphant et de 1 300 soldats, un nombre considérable bien qu'Artrotogus, son homologue latin, arrive au compte de 7 000. Cette prodigieuse tuerie imaginaire se limite néanmoins au règne animal et au genre humain: quoique Gallepain compare favorablement Taillebras au dieu Mars¹²⁰, les

¹¹⁶ « Ein ziemlick freie Paraphrase des plautinischer Miles Gloriosus ». Fest, Otto. *Der Miles Gloriosus in Der Franzoisischen Komodie Von Beginn Der Renaissance Bis Zu Molière*. Erlangen: Deichert, 1897, p. 35.

¹¹⁷ « Rendez mon bouclier plus brillant que les rayons du soleil par un beau jour afin que dans l'occasion sur le champ de bataille son éclat éblouisse les regards de l'ennemi. » Plaute. *Les Comédies de Plaute*. Vol. 2. Paris: Hachette, 1886, p. 58.

¹¹⁸ Baïf, Jean-Antoine de. *Le Brave*. Genève: Librairie Droz, 1979, p. 47.

¹¹⁹ Ibid. p. 49.

¹²⁰ « Si brave guerrier que, je crois,
Mars même, dieu des combats,
Avec vous n'oserait pas
S'aparager –non sans raison-
N'y ayant point comparaison

comparaisons établies se dessinent entre le capitain et des hommes, qu'ils soient aristocrates ou héros de légende. Taillebras défait, dans son esprit chimérique, un « parent du Duc Nothomberlant »¹²¹, et Gallepain, toujours prêt à exagérer les dires du capitain par vile flatterie, le qualifie d' « homme en tout digne d'être roi »¹²² et d'homme de la race de Roland¹²³ alors que Finet, en tentant de le tromper, compare sa beauté à celle, légendaire, du « beau Paris natif de Troie »¹²⁴.

Dans son imagination, exalté par les dires de parasites et de menteurs, le capitain excelle dans les arts de la guerre et de l'amour, surpasse les autres hommes par sa bravoure, sa splendeur, et ses exploits ; dans la réalité telle que Finet la présente dans le prologue de la pièce placé à la scène 2 de l'acte I, Taillebras est surtout passé maître dans l'art de la divagation, puisqu'il le qualifie de « maître fou »¹²⁵. Ce délire glorieux est interrompu, à l'avant-dernière scène de la pièce, par une bastonnade vigoureuse qui force le capitain à abandonner ses habitudes de mythomane et à s'écrier :

Par tous estimé je suis
Le plus méchant homme du monde,
Que jamais, en chose du monde,
Je ne sois cru en témoignage.¹²⁶

Si la vérité triomphe à la fin de la pièce de Baïf, la fabulation fantastique du capitain s'amplifie à travers le temps. Bientôt, la comparaison flatteuse entre la personne du capitain et des étrangers de noble extraction ne suffit plus à amuser les foules ; même le rapport qu'il établit avec certaines caractéristiques de l'astre solaire ne satisfait plus. Effectivement le rapprochement, l'assimilation, ne conviennent pas longtemps à l'élaboration d'un archétype

De sa prouesse à vos faits d'armes,
Tant vous êtes adroit aux armes. »

Ibid. p. 48.

¹²¹ Ibid. p. 48.

¹²² Baïf, Jean-Antoine de. *Le Brave*. Genève: Librairie Droz, 1979, p. 48.

¹²³ Ibid. p. 54.

¹²⁴ Ibid. p. 203.

¹²⁵ Ibid. p. 58.

¹²⁶ Ibid. p. 234.

théâtral déterminé par un ego démesuré. Ce personnage excessif, pompeux et emphatique dont les défauts sont amplifiés d'une pièce à l'autre afin de plaire au public et de le surprendre, préfère bientôt le dépassement à la comparaison. Friand d'hyperboles, il surenchérit constamment dans ses propos : il s'imagine plus courageux que les autres hommes, plus illustre que les héros historiques et légendaires, plus brillant que le Soleil lui-même. Cette évolution du personnage est soulignée par Eugène Rigal dans son œuvre sur le théâtre, *De Jodelle à Molière*, lorsqu'il dépeint l'archétype du soldat fanfaron dans le chapitre consacré aux personnages conventionnels de la comédie au XVI^e siècle :

Une fois engagés dans la voie de la convention, du faux, de la charge, les comiques n'ont quelque chance de se distinguer, de réveiller l'attention qui se lasse, de faire rire, en enchérissant les uns sur les autres et en allant plus loin, toujours plus loin dans l'extravagance et la folie.¹²⁷

Il est vrai que, dès 1635, la vantardise de ce soldat fanfaron ne se contente plus de simples comparaisons entre son courage et celui de spadassins étrangers ou entre son équipement et la clarté du Soleil : André Mareschal développe et grossit à outrance l'archétype, faisant du capitain un demi-dieu imposteur obsédé par son emprise imaginaire sur le destin des hommes et sur la rotation de la planète Terre.

Le Railleur (1635)

En effet, quand André Mareschal publie *Le Railleur* en 1638, il indique dans sa préface que cette pièce ne représente qu'un premier jet, qu'une simple esquisse d'un personnage qu'il est en train de développer.¹²⁸ Ce personnage, un capitain appelé Taillebras comme le personnage de Baïf, représente une évolution du type puisque, selon son auteur, il

¹²⁷ Rigal, Eugène. *De Jodelle à Molière: Tragédie, comédie, tragi-comédie*. Paris: Hachette, 1911, p.18.

¹²⁸ « Le premier [capitain] que j'ai inséré dedans cette satire n'est qu'un essai et qu'une ébauche pour l'autre que je te promets. »
Mareschal, André. *Comédies*. Ed. Véronique Lochert. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010, p.77.

est « le premier capitain en vers qui a paru sur la scène française »¹²⁹. Bien que cette affirmation soit erronée¹³⁰, *le Brave* de Baïf étant aussi écrit en vers, ce capitain est loin d'être une copie de ses prédécesseurs étant donné qu'il introduit le mouvement d'un astre dans ses récits imaginaires. Mareschal défend d'ailleurs l'originalité de sa version de cet archétype, affirmant que son capitain « n'a point eu d'exemple et de modèle devant lui »¹³¹, et qu'« il a précédé [au moins du temps] deux autres qui l'ont surpassé en tout le reste, et qui sont sortis de deux plumes si fameuses et comiques, dans l'*Illusion* et dans les *Visionnaires*. »¹³²

Cette déclaration est difficile à prouver. Il est effectivement impossible d'établir une chronologie exacte des pièces citées par Mareschal puisque la date de la première représentation du *Railleur* n'est pas connue. La pièce aurait été représentée en public au théâtre royal du Marais lors du carnaval de 1635 (le carnaval commence à la chandeleur, le 2 février 1635, et se termine le mercredi des cendres, le 21 février de la même année), mais aussi en privé, au Louvre et à l'hôtel de Richelieu, à une date indéterminée¹³³. La chronologie communément admise, chronologie qui sera utilisée ici, se base sur les dires de Mareschal et place les pièces dans l'ordre suivant : *le Railleur*, *les Visionnaires*, *l'Illusion comique*.

Si la date de la première représentation est incertaine, la filiation de Taillebras est incontestable : son personnage s'inscrit dans la lignée du capitain tel qu'introduit par Baïf 70 ans plus tôt. Soldat fanfaron, poltron, il courtise une jeune fille, Clythie, qui ne l'aime pas, se fait ridiculiser de toutes parts, et finit, lors du dénouement de la pièce, par contracter un

¹²⁹ Ibid. p.77.

¹³⁰ Véronique Lochert, dans son édition critique du *Railleur*, propose l'hypothèse suivante afin d'expliquer l'affirmation de Mareschal : le Taillebras de Mareschal serait le premier capitain en vers du théâtre du Marais. Il aurait ainsi ignoré ses prédécesseurs à l'Hôtel de Bourgogne. Mareschal, André. *Comédies*. Ed. Véronique Lochert. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010, p.77.

¹³¹ Ibid. p.77.

¹³² Ibid. p.77.

¹³³ Au sujet de la datation de cette représentation, cf. Hall, Hugh Gaston. *Richelieu's Desmarests and the Century of Louis XIV*. Oxford: Clarendon, 1990.

mariage ridicule, un mariage de cocu, avec la Dupré, une courtisane qu'il partage avec l'amant de cette dernière, le volontaire Beaurocher.

Il se rapproche aussi du capitaine de Baïf par sa magnificence et par son rayonnement splendide qui s'apparente à celui de l'astre du jour. En effet, sa personne et ses armes sont illuminées par les étoiles ; mais là où le premier Taillebras se contente de la lumière du Soleil en plein jour, le deuxième, lui, est éclairé en pleine nuit par les rayons de la Lune, rayons dont l'éclat est tel que sa présence engendre un « second jour » :

Pourrait-on discerner cette épée à la Lune ?
On dirait que le Ciel éclaire à ma fortune ;
Les astres, pour montrer la gloire qui me suit
Me font un second jour au milieu de la nuit.¹³⁴

Taillebras s'octroie ainsi une influence sur les cycles du jour et de la nuit qu'il perturbe par sa seule présence, présence formidable et impérative, présence que même les forces de la nature ne peuvent ignorer. Naturellement, cette autorité sur l'univers ne peut appartenir à un simple soldat. Taillebras, comme le capitaine du *Brave*, ne figure donc pas au rang du commun des mortels. Il se compare à des aristocrates et à des héros légendaires. Il déclare ainsi à Clythie, la jeune fille qu'il courtise : « Vantez-vous aujourd'hui d'avoir un Alexandre »¹³⁵. Il dépasse également ces rois et ces héros en les anéantissant dans ses fantasmes, il « reçoit le tribut des Rois, de l'Empereur »¹³⁶ et compare le sang de son adversaire réel, Clarimand, au sang d'Alexandre¹³⁷. Mais Mareschal développe et amplifie encore les fabulations de son personnage en introduisant une nouvelle comparaison, encore plus flatteuse, entre Taillebras et Achille, héros de la guerre de Troie. « Je suis de la race

¹³⁴ Mareschal, André. *Comédies*. Ed. Véronique Lochert. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010, p.137.

¹³⁵ Ibid. p.152.

¹³⁶ Ibid. p.150.

¹³⁷ « TAILLEBRAS *l'ayant blessé* : Alexandre jamais n'eut le sang plus vermeille. » Ibid. p. 139.

d'Achille »¹³⁸, affirme Taillebras lors de son duel avec Clarimand. Cette association élève le capitain et le rapproche du statut de demi-dieu : Achille est fils de roi, soit, mais dans son sang coule aussi celui de sa mère, la néréide Thétis, divinité marine mineure. Cette nouvelle surenchère accentue le décalage entre la véritable nature de Taillebras et le personnage créé de toutes pièces dont il joue le rôle.

Créature d'exception dans un monde de son invention, Taillebras souligne son caractère unique lorsqu'il se défend devant Clythie et devient à nouveau la proie de Clarimand, railleur et amant de Clythie :

TAILLEBRAS

Il parle de pareils, et moi je n'en ai point.

CLARIMAND

Il est vrai, mais il faut ajouter, de folie.¹³⁹

Clarimand reprend ici le thème de la folie sans borne du capitain, thème déjà exploité par Baïf. Cette folie est soulignée tout au long de la pièce de Mareschal ; aux yeux des autres personnages, ancrés dans la réalité, il divague, « l'impertinent extravague à son tour »¹⁴⁰, il est « aussi vain [que] fou »¹⁴¹, il « sor(t) de la raison »¹⁴². Mareschal réutilise même le terme de « maître fou »¹⁴³ emprunté à Baïf, et renchérit par ces mots « qui devrait avoir places aux Petites », autrement dit qui devrait être interné dans un hôpital psychiatrique.¹⁴⁴

Cette folie, celle du mythomane imaginant sa gloire militaire, s'oppose à une autre folie, celle du Poète extravagant. Bien que certains critiques voient surtout dans le personnage de Taillebras et dans celui de son rival, Lyzante, mi-poète mi-pédant, la représentation d'un

¹³⁸ Mareschal, André. *Comédies*. Ed. Véronique Lochert. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010, p.138.

¹³⁹ Ibid. p.97.

¹⁴⁰ Ibid. p. 96.

¹⁴¹ Ibid. p. 111.

¹⁴² Ibid. p.151.

¹⁴³ Ibid. p.152.

¹⁴⁴ Selon le dictionnaire de Furetière, dans la définition du mot « maison » : « On dit aussi, qu'il faut mettre un homme aux petites maisons, quand il est fou, à cause qu'il y a à Paris un hôpital de ce nom où on enferme ces fous. »

Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. Vol. 1. La Haye: Arnout & Reinier Leers, 1690, p. 525.

thème d'actualité politique et sociale, le personnage de Taillebras ne se contente pas de représenter une satire des mœurs de son temps. En effet, si Véronique Lochert, dans son introduction du *Railleur*, soutient que l'interaction entre le capitaine et le poète propose une réflexion sur « le rapport entre la plume et l'épée »¹⁴⁵, la troisième scène de l'acte IV esquisse une discussion encore plus polémique. Taillebras, se pavanant devant Clythie qu'il tente de séduire par une accumulation d'extravagances verbales et l'étalage de ses compétences imaginaires comme un paon ses plumes colorées, énumère ses conquêtes et les êtres qui lui sont assujettis, des rois aux empereurs, du Sultan de Constantinople au plus puissant roi des Indes, des hommes aux Dieux... mais il ne s'arrête pas aux créatures peuplant le monde et l'Olympe, de victoire en victoire, il sombre dans la démesure et finit même par dompter les éléments :

[Je] tien[s] assujetti le Ciel, la terre, et l'onde,
Et d'un doigt fait mouvoir toute la masse ronde.¹⁴⁶

Dans ces deux vers, le capitaine affirme être l'origine du mouvement de la Terre. Ce pouvoir imaginaire du soldat fanfaron sur les lois de la nature se retrouve déjà chez Pichou dans *Les Folies de Cardenio*, tragi-comédie représentée probablement pour la première fois en 1628 à l'Hôtel de Bourgogne. Cette pièce, inspirée d'un extrait de *Don Quichotte*, met en scène une version ridicule et superficielle du héros de Cervantès et le transforme en simple couard. Ce dernier, dans la tirade qui marque son entrée sur scène, tirade où il vante sa gloire imaginaire et ses exploits dignes d'un Hercule, s'exclame :

Tant je suis valeureux que mes moindres exploits
Font peur aux éléments et leur donnent des lois.¹⁴⁷

¹⁴⁵ « Leur association propose une réflexion sur un thème d'actualité, le rapport entre la plume et l'épée, qui concerne autant le statut du poète dans une société toujours dominée par la noblesse d'épée que la métamorphose progressive du guerrier méprisant les lettres en courtisan et souvent en poète. » (Mareschal Comédies 36)

¹⁴⁶ Mareschal, André. *Comédies*. Ed. Véronique Lochert. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010, p.151.

¹⁴⁷ Pichou. *Les Folies de Cardenio*. Genève: Librairie Droz, 1989, p. 52.

Malgré ce précédent évoquant les éléments et les lois qui les régissent, Mareschal amorce ici, avant la première représentation des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, l'introduction d'un discours sur l'astronomie portant sur les règles déterminant le mouvement de l'univers, sur la course des planètes, dans le théâtre comique, et en particulier, dans les élucubrations du soldat fanfaron. La nature du mouvement n'est pas explicite (Est-ce une allusion à la rotation de la Terre sur son axe ou à son déplacement autour du Soleil ?) mais le fait même de sa présence dans la comédie préfigure les cosmologies détaillées à venir.

Les Visionnaires (1635)

Si Taillebras, le capitain de Mareschal, ne fait qu'une allusion passagère au mouvement de la Terre, Artabaze, le capitain des *Visionnaires*, archétype revu et augmenté par Desmarets de Saint-Sorlin en 1637, se livre à l'ouverture de la pièce à un monologue dithyrambique clamant sa primauté sur l'univers en général et sur la course des planètes en particulier.

Dans *les Visionnaires*, comédie commandée par le cardinal de Richelieu et jouée pour la première fois à l'hôtel Cardinal par la troupe du Marais entre le 15 février et le 6 mars 1637, Desmarets de Saint-Sorlin met en scène le personnage d'Artabaze, atteint, comme tous les autres personnages de la pièce, de « quelque folie particulière »¹⁴⁸. Dans son Argument, Desmarets de Saint-Sorlin décrit ses visionnaires, puis explique la nature de leur folie, mais il ne fait que schématiser le personnage d'Artabaze. Ainsi, sa personnalité et son rôle dans la comédie peuvent être résumés par les premiers mots du court paragraphe qui lui est consacré : « le premier est un Capitan » (L'archétype du « capitain » est si répandu à l'époque qu'il est le seul des visionnaires à ne pas être affublé d'une description ou au moins d'un adjectif dans les *dramatis personae*¹⁴⁹). Desmarets de Saint-Sorlin précise tout de même la caractéristique

¹⁴⁸ Desmarets de Saint-Sorlin, Jean. *Les Visionnaires*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1963, p.3.

¹⁴⁹ Voici les personnages et leur description, tels qu'énumérés dans les *dramatis personae* de l'édition de 1640 : « Artabaze, Capitan ; Amidor, poète extravagant ; Filidan, amoureux en idées ; Phalante,

principale du personnage -poltron, Artabaze veut qu'on le pense vaillant- et insère quelques éléments supplémentaires –son ignorance et sa nature superstitieuse.

Là où ses prédécesseurs sont tout au plus des mythomanes éhontés déclinant leurs victoires imaginaires pour impressionner les badauds, Artabaze se passe d'interlocuteur et se présente directement au spectateur dans un monologue de 58 vers qui meuble à lui seul la première scène de la pièce. Les premiers vers s'inscrivent dans la tradition du capitain –il est redoutable à la guerre et dans ses amours- mais il revendique, dès le 5^e vers, une naissance illustre : le Capitain d'Antoine de Baïf était un Roland dominant les rois ; celui de Corneille, un héros commandant les dieux ; Artabaze, lui, ne se contente pas de prétendre au statut de mortel glorieux, il préfère s'élever au rang de demi-dieu. Il proclame alors que « le Dieu Mars (l)'engendra d'une fière Amazone »¹⁵⁰. Se comparant favorablement à un demi-dieu illustre, Hercule, fils de Zeus et d'Alcmène (enfant, Hercule a étranglé les serpents envoyés par Héra; Artabaze, lui, étrangle sa nourrice), il décrit l'intensité dramatique –extrême- de la violence menant à la mort de sa mère, à l'extinction des Amazones, et à une querelle avec son père, Mars, dieu de la guerre.

Dans son imagination débordante, le Soleil, présentant la défaite des dieux, sépare l'univers en deux et en offre une moitié à chaque belligérant : Mars doit donc régner sur le Ciel, et Artabaze, sur la Terre. Ce jugement en sa faveur inspire de la reconnaissance au capitain ; il décrète alors que le Soleil se repose et devienne immobile, que les planètes, elles, prennent le relais et se mettent à se déplacer dans le ciel :

riche imaginaire ; Melisse, amoureuse d'Alexandre le grand ; Hespérie, qui croit que chacun l'aime ; Sestiane, amoureuse de la Comédie ; Alcidon, père de ces trois filles ; Lysandre, parent d'Alcidon. »
Ibid. p.10.

¹⁵⁰ Ibid. p.10.

Lors, pour récompenser ce juste jugement,
Voyant que le Soleil courait incessamment,
J'arrêtai pour jamais sa course vagabonde,
Et le voulus placer dans le centre du monde;
J'ordonnai qu'en repos il nous donnât le jour,
Que la terre et les cieux roulissent à l'entour.¹⁵¹

Le capitaine devient ainsi la cause première d'un nouveau mouvement planétaire. Il s'adonne à la description de l'univers observable, à la création d'un système cosmologique (système qui n'est pas inusité, puisqu'il est calqué sur celui de Copernic) et à l'élaboration du mythe fondateur de cet univers. Comme le capitaine de Corneille, Artabaze arrête le Soleil, mais l'interruption de sa course n'est pas temporaire, elle est permanente, « pour jamais », et va complètement réorganiser le mouvement des orbites célestes. C'est Artabaze qui, non content de dominer le mouvement des planètes, renverse les lois de la nature et initie le mouvement originel :

Et c'est par mon pouvoir, et par cette aventure,
Qu'en nos jours s'est changé l'ordre de la nature.
Ma seule autorité donna ce mouvement.¹⁵²

Desmarets de Saint-Sorlin ne s'arrête pas à ces quelques paroles grandiloquentes, paroles soulignant le décalage entre l'imaginaire du soldat fanfaron et l'actualité scientifique qu'il transforme et remanie afin de l'intégrer à sa vision du monde. Au contraire, il renforce le lien entre la comédie et le discours sur l'astronomie, entre la folie du visionnaire et les théories des astronomes, lorsqu'Artabaze continue son dithyrambe en s'imaginant avoir inspiré les nouvelles théories, avancées par les astronomes de son temps. Cette référence à peine voilée aux *Quatre dialogues sur les systèmes du monde de Ptolémée et de Copernic*, texte écrit par Galilée en 1632 pour le pape Urbain VIII, et dont la préface annonce une préférence marquée de l'auteur pour le système cosmologique héliocentrique, est amplifiée

¹⁵¹ Desmarets de Saint-Sorlin, Jean. *Les Visionnaires*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1963, p.11.

¹⁵² Ibid., p.11.

par le champ lexical privilégié par les capitans, celui de la surenchère. Tout est « grand », « fin », tout est écrasé sous le poids des superlatifs :

A l'immobile corps du plus lourd élément;
De là vient le sujet de ces grands dialogues,
Et des nouveaux avis des plus fins astrologues.¹⁵³

Toutefois la présentation de ce capitain créateur de l'univers, ce passage de son influence cruciale sur le mouvement ambigu de la Terre, trouvé dans un vers du *Railleur* de Mareschal, à la réorganisation du mouvement initial des planètes chez Saint-Sorlin ne se limite pas à une amplification burlesque du thème de la supériorité du capitain sur les astres et les dieux, de la peur et du respect qu'il leur inspire, elle introduit aussi dans la pièce un thème d'actualité.

A cet effet, Mareschal ne fait qu'une allusion rapide et vague à des controverses scientifiques de son époque (la rotation de la Terre sur son axe ou sa course autour du Soleil); tandis que Desmarets de Saint-Sorlin développe le thème du déplacement des planètes dans une longue tirade et relie explicitement cette exagération pathologique, au concept « d'esprits chimériques et visionnaires »¹⁵⁴. En se penchant sur les définitions de « chimérique » et de « visionnaire » offertes par le dictionnaire de Furetière, « chimérique : qui n'est point réel, ni dans la nature, qui ne subsiste que dans notre imagination. Cet homme a un esprit chimérique qui se repaît de vaines imaginations »¹⁵⁵, et « visionnaire : Qui est sujet à des visions, à des extravagances, à de mauvais raisonnements »¹⁵⁶, un thème central apparaît, celui du rapport faussé avec la réalité en général, mais aussi avec la réalité scientifique de son époque.

¹⁵³ Desmarets de Saint-Sorlin, Jean. *Les Visionnaires*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1963, p.12.

¹⁵⁴ Desmarets de Saint-Sorlin, Jean. *Les Visionnaires*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1963, p.11.

¹⁵⁵ Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. Vol. 1. La Haye: Arnout & Reinier Leers, 1690, np.

¹⁵⁶ Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. Vol. 3. La Haye: Arnout & Reinier Leers, 1690, p.830.

Cette définition est reprise, à peu de différences près, dans la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, publiée en 1694 :

« Visionnaire. adj. de tout genre. Qui a de fausses ou de folles visions, qui a des imaginations

L'illusion comique (1635-1636)

Si le capitain des *Visionnaires*, archétype revu et corrigé par Desmarets de Saint-Sorlin en 1635, s'approprie une grande distinction, celle de créateur de l'univers à l'image de celui réorganisé par Copernic, origine du premier mouvement, le capitain tel que mis en scène par Corneille préfère le rôle d'un d'horloger capable d'influencer le déplacement du Soleil dans la sphère céleste et d'arrêter ce mouvement initial issu de Dieu.

Corneille, dans *L'illusion comique*, comédie jouée pour la première fois au théâtre du Marais pendant la saison 1635-1636¹⁵⁷, publiée en 1639, met en scène le personnage de Matamore, un capitain qui, bien que s'inscrivant dans la tradition de l'époque, atteint une dimension hyperbolique s'apparentant à l'œuvre de Desmarest de Saint-Sorlin.

Alors que la gloire et les exploits imaginaires de Taillebras, le capitain d'Antoine de Baïf, étaient chantés par un écrivain appauvri jouant le plaisant, qui comparait son futur mécène à des rois ou à des héros comme Roland de Roncevaux, Matamore, le capitain de Corneille, compose son propre dithyrambe exubérant. Se passant du regard d'autrui qui, privé de sa force créatrice, ne fait que confirmer ses dires, Matamore prend la parole et les rôles se renversent : c'est le capitain qui crée son propre mythe en se présentant aux spectateurs, c'est le capitain qui multiplie les tirades, c'est le capitain dont les répliques –et l'ego- s'enflent et s'étendent : les comparaisons flatteuses de Gallepain, l'écornifleur de Jean-Antoine de Baïf, ne suffisent plus. Ces rois auxquels Taillebras voulait ressembler sont devenus la proie de l'imagination débordante du capitain ; il peut maintenant les éclipser, les dominer, les éliminer même, sans avoir à combattre, tout simplement en s'armant de mots :

extravagantes. Cet homme est visionnaire. Il est aussi subst. C'est un visionnaire. Ce sont des visionnaires. » (652)

¹⁵⁷ Pour Hugh Gaston Hall, la première représentation de *L'illusion comique* date du 5 avril 1636 à l'Hôtel Cardinal, afin de célébrer « l'audience de congé », c'est-à-dire le départ, de l'ambassadeur du Saint-Siège auprès du roi de France.

Hall, Hugh Gaston. *Richelieu's Desmarets and the Century of Louis XIV*. Oxford: Clarendon, 1990, p. 139.

D'un seul commandement que je fais aux trois Parques,
Je dépeuple l'État des plus heureux monarques.¹⁵⁸

Cette réplique, cette allusion au dépeuplement de royaumes entiers, rappelle l'énumération des soldats –fantassins, lancettes, archers- massacrés en un jour par Taillebras lors d'un combat tout aussi épique que fictif :

C'est le nombre des hommes morts
Desquels en un jour vos bras forts
Firent carnage en la bataille.¹⁵⁹

Mais les similitudes ne sont que superficielles : le capitain passe d'une victoire sur des armées dans l'œuvre de Baïf à une victoire sur leurs chefs dans la pièce de Corneille ; mais il passe surtout d'une victoire physique –sa force physique, ses bras, viennent à bout de ses ennemis– à une victoire morale –son influence est telle qu'un mot de sa part déchaîne les Parques. Le capitain de Corneille manie les mots et la rhétorique plutôt que les armes.

Dans cette optique, Matamore s'octroie une emprise sur les dieux de l'Antiquité, fait main mise sur le mythe et sur son phénomène de création, et parvient à exercer une puissance souveraine sur l'univers antique et sur toutes les manifestations des mystères de la nature traditionnellement imputés aux dieux.

Finis les boucliers polis au point de s'apparenter au Soleil. Le capitain ne se contente plus d'évoquer la majesté de cet astre par son apparence, il choisit plutôt de le dominer. Grâce au charme dont il se pare dans son imagination, charme si irrésistible qu'il lui permet de séduire l'Aurore même, il arrête la course du Soleil pendant une journée :

Le Soleil fut un jour sans se pouvoir lever,
Et ce visible dieu que tant de monde adore
Pour marcher devant lui ne trouvait point d'Aurore. [...]
Le jour jusqu'à midi se passa sans lumière.¹⁶⁰

L'emportant sur le Soleil, dédaignant l'Aurore en qualifiant son amour d'insignifiant, Matamore passe de la séduction à un étalage grandiose de sa puissance,

¹⁵⁸ Corneille, Pierre. *L'Illusion comique*. Paris: Larousse, 1999. p. 52.

¹⁵⁹ Baïf, Jean-Antoine de. *Le Brave*. Genève: Librairie Droz, 1979, p. 52.

¹⁶⁰ Corneille, Pierre. *L'Illusion comique*. Paris: Larousse, 1999. p. 54.

puissance qu'il exerce sur les Dieux et, par conséquent, sur les hommes. Il passe ainsi du rôle d'enjôleur à celui de dictateur, commandant l'Aurore comme il commandait les Parques :

Et tout ce qu'elle obtint pour son frivole amour
Fut un ordre précis d'aller rendre le jour.¹⁶¹

Matamore clôt son récit chimérique en prenant l'apparence d'un héros aussi magnanime qu'il est grand, en affirmant qu'il « la rendi[t] au monde, et l'on vit le Soleil »¹⁶². Dans sa délirante vantardise, en arrêtant et en mettant en route le Soleil, il s'attribue ainsi les cycles du jour et de la nuit. Pour ce qui est du public, il n'est certainement pas dupe ; cette magnanimité est le tribut du mensonge : la véracité de ses propos serait démentie par la lumière du jour.

Dans le texte de Corneille, le personnage de Matamore s'arroge le pouvoir d'influer sur le mouvement des astres par un recours au procédé de la personnification des phénomènes cosmologiques légués par la mythologie : c'est Matamore qui soumet à son autorité les créatures qui ordonnent l'univers et c'est donc lui qui, par personne interposée, déplace et transforme l'univers à sa guise.

Cette emprise qu'il croit exercer sur les dieux, et par conséquent sur le monde et sur les phénomènes naturels et cosmologiques qui le régissent va servir de point de départ à l'introduction d'un discours scientifique dans les tirades du personnage du capitaine.

¹⁶¹ Cette variante, issue des éditions de 1660 à 1682, met en valeur l'autorité du capitaine sur le monde dans son entier.

Corneille, Pierre. *Théâtre complet*. Ed. Alain Niderst. Vol. 1. Le Havre: Université de Rouen, 1986. p. 941.

¹⁶² Corneille, Pierre. *L'illusion comique*. Paris: Larousse, 1999. p. 54.

Le Véritable Capitan Matamore (1637-1638)

Fin 1637 ou début 1638¹⁶³, soixante-dix ans après la première représentation du *Brave* de Jean-Antoine de Baïf, André Mareschal fait jouer au théâtre du Marais une comédie dont le sujet est à nouveau emprunté à Plaute. Cette comédie, *Le véritable Capitan Matamore ou le fanfaron*, adapte *le Miles Gloriosus* au goût du jour et fait du capitain la vedette de la pièce. Cette adaptation est plus originale que celle de Jean-Antoine de Baïf : Mareschal ajoute des scènes entières, telles des scènes entre amoureux dont le public de l'époque est friand ; comme son prédécesseur, il puise son inspiration dans l'Antiquité, mais il emprunte aussi des thèmes, et surtout la caractérisation du capitain, à des comédies contemporaines dont *l'Illusion comique* et *Les Visionnaires*.

Son capitain, Matamore, personnage central de la pièce, représente d'une certaine façon le type du trompeur trompé, victime de sa mythomanie outrancière : les autres personnages, tour à tour, le bernent pour réunir Phylazie, une jeune femme qu'il a enlevée dans le but de l'épouser, et Placide, son amant : Phylazie lui invente des conquêtes féminines en espérant qu'il l'abandonne pour une de ces chimères ; Placide se déguise en commissaire du roi ; Palestrion, son valet, se met au service de Matamore afin de mieux le duper ; Périmène, ami de longue date de Placide et voisin de Matamore, joue le rôle d'un mari dupé par sa femme amoureuse du capitain... Matamore est donc entouré de flatteries mensongères et de dithyrambes ironiques, dont le ridicule est souligné par la métaphore filée du Soleil qui remplit une double fonction, celle de jouer avec les

¹⁶³ « Si l'on en croit l'avertissement de Mareschal, *Le Véritable Capitan Matamore* connut un succès durable sur la scène du Marais, où elle fut " depuis deux ans tant de fois représentée " et " avec applaudissements ". L'achevé d'imprimer est du 17 janvier 1640, cette indication permet de dater la première représentation de l'hiver 1637-1638, vraisemblablement de décembre 1637 ou janvier 1638. » Mareschal, André. *Comédies*. Ed. Véronique Lochert. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 183-184.

conventions littéraires du discours amoureux, et celle de mettre l'accent sur la démesure des prétentions du soldat fanfaron.

Bien que Mareschal s'enorgueillisse une fois de plus du caractère original de sa pièce, dans la préface du *Véritable Capitaine Matamore* il soutient qu'il a « traité [le sujet] diversement et à [sa] mode »¹⁶⁴, il reprend, dans la troisième scène du premier acte, le discours du capitaine ordonnant à ses valets de polir ses armes dans l'intention de pouvoir les comparer favorablement à la clarté du Soleil, discours emprunté à Baïf :

Que mes armes, coquin, soient encore plus luisantes
Je veux que leur éclat brillant et sans pareil
Fasse blêmir l'Aurore et pâlir le Soleil.¹⁶⁵

Il parodie le style épique du discours, amplifie les dires du capitaine, et ajoute un détail crucial, qui n'est pas sans rappeler l'entrée du capitaine de Corneille sur les scènes françaises un an plus tôt : si la lumière de ses armes fait concurrence au Soleil, ce ne sont plus ses nombreux ennemis que cette étincelle doit éblouir, mais le Soleil lui-même, un Soleil personnifié, déifié, accompagné de son amie l'Aurore.

C'est ainsi que, dès la première scène de la pièce, Matamore souligne son immense soif des grandeurs : il se qualifie de héros invincible « que ni les feux ni les fers, cent mille hommes armés [...] ne saurait empêcher de paraître indomptable », et de « dompteur des hommes et des dieux »¹⁶⁶. Ces exploits incomparables ne peuvent être réalisés par un simple mortel : dans ses folles chimères, il s'apparente aux colosses, aux astres, aux dieux et aux déesses, à un être sans pareil sur terre. Il se compare entre autres à un héros de la mythologie grecque, Jason¹⁶⁷, à un demi-dieu, Alcide¹⁶⁸, et à un géant,

¹⁶⁴ Mareschal, André. *Comédies*. Ed. Véronique Lochert. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 253.

¹⁶⁵ Ibid., p. 276.

¹⁶⁶ Ibid., p. 257.

¹⁶⁷ Ibid., p.263.

Atlas¹⁶⁹. Pris en flagrant délit de mensonge par Artrotogue, un de ses valets, Matamore finit par se comparer favorablement au Soleil afin de se justifier. Il s'était effectivement approprié des actions héroïques tirées de sa lecture de la Bible : dans ce cas précis, il aurait « mis Caïn, Samson hors de captivité »¹⁷⁰. Il explique alors sa longue et glorieuse existence –de l'Antiquité au 17^e siècle- en établissant un rapprochement entre sa personne et celle du Soleil :

ARTOTROGUE

Vivre encore en ce siècle? Ô l'extrême vieillesse!
Vous êtes beau pourtant.

MATAMORE

Ainsi que le Soleil;
Nous sommes d'un éclat et d'un âge pareil.¹⁷¹

Beauté, lumière, éternelle jeunesse¹⁷²... en s'appropriant ces caractéristiques propres à Phébus, Matamore se fait une place dans le panthéon des dieux antiques... alors qu'Artrotogue, son valet, témoin d'une chute accidentelle de Matamore, préfère le comparer à un Phaéton¹⁷³ burlesque et ridicule, s'étendant sur le dos, en plein Paris, sous les yeux de son père illuminant le ciel.

C'est cette réécriture de la mythologie qui inspire Artelese, nièce de Périmène jouant le rôle d'épouse imaginaire et volage éprise du Capitan. Décidée à tromper Matamore et à le séduire, elle choisit de flatter son orgueil démesuré. Elle multiplie les éloges et parodie le style grandiloquent du soldat fanfaron qu'elle berne facilement. Puis reprend précisément la métaphore filée du Soleil, en unissant aux conventions du

¹⁶⁸ Mareschal, André. *Comédies*. Ed. Véronique Lochert. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 262.

¹⁶⁹ Ibid., p. 270.

¹⁷⁰ Ibid., p. 273.

¹⁷¹ Ibid., p.274.

¹⁷² Matamore soutient, à la dernière scène de l'acte IV, qu'il « naqu[i]t deux mille ans, et plus, devant le monde ». Ibid., p. 354.

¹⁷³ Phaéton, fils de Phoebus, est foudroyé par Zeus lorsqu'il tente de conduire le char de son père et en perd le contrôle.

discours amoureux une critique des fabulations fantastiques de Matamore qu'elle raille impitoyablement :

D'un seul [des] regards [de Matamore],
Ce sont des traits de feu, des lances, et des dards;
Qui pourrait regarder ce Soleil sans nuages?¹⁷⁴

Le vocabulaire galant des feux et des dards de l'amour prend une toute autre valeur dans les répliques d'Artelese, qui joue sur la similitude entre ce lexique conventionnel et le lexique de prédilection de Matamore, un lexique guerrier amplifié et ridicule. Tour à tour, les personnages féminins parodient le langage amoureux et les prétentions du capitain : Phydippe demande à sa suivante d'« avance(r) la première ; Je ne saurais souffrir l'éclat de la lumière »¹⁷⁵ émanant de Matamore ; et Phylazie de s'exclamer qu'elle ne peut vivre « privée de ce Soleil, dont la flamme est si claire. »¹⁷⁶

Ces traits d'esprit permettent de souligner la mégalomanie du capitain, folie des grandeurs que Mareschal décline tout au long de sa pièce. Matamore est habillé en « costume de fou »¹⁷⁷, les autres personnages le traitent de « coquin dans l'Hôpital »¹⁷⁸, de « ce fou »¹⁷⁹, de « Prince des fous »¹⁸⁰. Phylazie développe la description du costume de fou, en affublant Matamore d'un titre de plus (après avoir été élevé au rang de Prince, il est maintenant maître) : « Pour être connu mieux, il vous faut, maître fou, Bonnet vert, et marotte [la marotte est un sceptre porté par les fous¹⁸¹], et sonnettes au cou »¹⁸².

¹⁷⁴ Mareschal, André. *Comédies*. Ed. Véronique Lochert. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 349.

¹⁷⁵ Ibid., p. 350.

¹⁷⁶ Ibid., p. 357.

¹⁷⁷ Ibid., p. 220.

¹⁷⁸ Ibid. p. 329.

¹⁷⁹ Ibid., p. 337.

¹⁸⁰ Ibid., p. 366.

¹⁸¹ Selon la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, publiée en 1694 : « MAROTTE. s. f. Certain baston avec une teste au bout, coiffée bizarrement de pièces de différentes couleurs avec des grelots, & que les fous de profession portent à la main. C'est un fou à marotte. il devrait porter la marotte. »

Dictionnaire De L'Académie Française. Vol. 2. Paris: Veuve De Jean Baptiste Coignard, 1694. p. 28.

Cette folie ne se contente pas d'une carrière militaire glorieuse et invraisemblable. Se mouvant dans un monde imaginaire peuplé de créatures fantastiques, Matamore, comme Artabaze avant lui, façonne son propre mythe en affirmant être la cause de bouleversements cosmiques :

J'ai vu même le Ciel par des canaux divers
Pleurer de tous ses yeux et noyer l'Univers,
Lorsque pour m'implorer il fit ce grand déluge
Où tout le genre humain sur mon dos eut refuge.¹⁸³

Origine du déluge biblique, arche de chair et d'os portant les hommes et les arrachant à une noyade certaine, sauveur de l'humanité, Matamore refuse de se limiter à cette seule amplification hyperbolique et s'attribue de surcroît le cycle des saisons, « Vois-tu comme la terre en cet endroit fleurit / C'est où je l'ai baisée. » ; les éléments qui forment la matière, « Aussi ne sont-ils [les éléments] faits qu'à dessein de me plaire » ; et même la lumière dispensée par l'astre solaire, « Ce n'est qu'à mon sujet que le Soleil éclaire. »¹⁸⁴

Les Boutades du Capitaine Matamore (1647)

L'archétype d'un soldat fanfaron se figurant être une créature unique et inégalée, être suprême engendrant le monde et la matière, se retrouve à nouveau, une dizaine d'années après *Le Véritable Capitaine Matamore* d'André Mareschal, dans *Les Boutades du capitaine Matamore* de Scarron. Représentées pour la première fois en 1646, puis imprimées en 1647 et 1648, *Les Boutades*, pièce en un acte et une rime, augmentée d'une collection d'entrées et de tirades écrites pour le personnage de Matamore, comprennent de nombreuses allusions à la mythologie, au Soleil, et au mouvement des astres dans le firmament.

Dans l'une de ses stances, Matamore se campe au centre de l'univers, vainqueur du dieu de la guerre, et se lance dans un discours d'apparat glorifiant sa propre personne.

¹⁸² Mareschal, André. *Comédies*. Ed. Véronique Lochert. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 373.

¹⁸³ Ibid., p. 257-258.

¹⁸⁴ Ibid., p. 266.

Descendant direct des capitans l'ayant précédé sur les scènes françaises, il reprend le vocabulaire associé à son type (l'unicité, l'exception, l'admiration, l'adoration) et surtout le motif récurrent de la comparaison avec le Soleil :

Je suis au monde sans pareil
Digne quasi que l'on m'adore
La terre n'a qu'un Matamore
Comme le ciel n'a qu'un Soleil.¹⁸⁵

Cette comparaison se solde, selon l'habitude du capitain hyperbolique, en un débordement. À maintes reprises, Matamore effraie, terrifie, subjugué le Soleil et il finit même par violenter l'astre et le dieu qui le représente. C'est ainsi qu'il berne¹⁸⁶ le Soleil dans une stance, et le mutile¹⁸⁷ dans une autre en lui crevant un œil avec sa rapière.

Sa victoire est alors complète. Comme ses prédécesseurs, le Matamore de Scarron prend grand plaisir à énumérer en détail les adversaires vaincus par ses armes : les hommes, les dieux, le monde même. Dans la *Scène de Matamore et Boniface le Pédant*, le capitain déclare sa supériorité d'une manière conventionnelle :

Il n'est point de Guerriers, d'Empereurs, ni de Rois.
Qui puisse justement se comparer à moi.¹⁸⁸

Mais Scarron ne se limite ni à ces comparaisons flatteuses ni au dénombrement des multitudes de victoires imaginaires de son personnage, il se plaît à développer une métaphore filée de la consommation et de l'avidité. Goulu, son Matamore se nourrit des vaincus, les précipitant dans sa gueule béante, puis se transforme en monstre se gorgeant de mensonges,

¹⁸⁵ Scarron, Paul. *Théâtre Complet*. Ed. Véronique Steinberg. Vol. 1. Paris: Honoré-Champion, 2009, p. 346.

¹⁸⁶ Selon Furetière, Berner signifie « Faire sauter quelqu'un en l'air dans une couverture ». Bien qu'à l'époque le verbe soit déjà utilisé au sens figuré, le sens propre semble plus approprié puisque le Soleil berné est précédé d'une Lune fouettée et d'une Aurore chiquenaudée.

Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. Vol. 1. La Haye: Arnout & Reinier Leers, 1690, np.

¹⁸⁷ Je lui crevai l'oeil gauche avecque ma rapière :

Si bien que du depuis ce Dieu de la lumière,
Ce beau Soleil est borgne, et n'a plus rien qu'un œil.

Scarron, Paul. *Théâtre complet*. Ed. Véronique Steinberg. Vol. 1. Paris: Honoré-Champion, 2009, p. 322.

¹⁸⁸ Scarron, Paul. *Théâtre complet*. Ed. Véronique Steinberg. Vol. 1. Paris: Honoré-Champion, 2009, p. 351.

sa taille s'enflant et se gonflant, se remplissant de mots, de créatures, de planètes. Dans les *Boutades*, Matamore mange des prévôts, déguste les tripes d'un Flamand, se fait un ragoût du régiment des Gardes, des grillades du cœur des Reines, grignote des royaumes, et pense qu'il réussira, un jour, à engloutir le monde entier.

Les dieux ne s'en tirent pas mieux. Après sa victoire, Matamore les avilit, leur imposant des fonctions indignes de leur rang, les assujettissant et les humiliant. Dans son imagination délirante, il fait de Pallas son estafière, en d'autres termes, son valet dont le rôle est de tenir son étrier lorsqu'il enfourche son cheval, les Muses servent de litière à ses chevaux, le Sort de laquais à ses vassaux. Cette énumération burlesque semble préfigurer celle de la course effrénée des dieux terrifiés par le capitaine, course comparée à la course des planètes, figurant dans la première scène du *Pédant joué* de Cyrano de Bergerac. Les dieux sont terrifiés, les hommes consommés, les océans avalés, l'imagination du capitaine, imagination sans borne, se tourne alors vers l'absolu :

Phébus de sa grosse prunelle
Voyant une action si belle,
À l'heure même se résout
Pour aller dire à l'autre monde
Qu'en remuant le doigt,
Je triomphais de tout.¹⁸⁹

Ce Matamore se nourrissant des vaincus, ce Matamore triomphant de tout, c'est un peu Scarron empruntant les thèmes, les images, et les champs lexicaux développés par de nombreux autres dramaturges afin de les amplifier, de les pousser à leur extrême, de les réunir en un seul personnage, enfin de créer ce que l'on pourrait qualifier d'exemple universel de l'archétype.

Même si les *Boutades* semblent par moments n'être qu'un répertoire exhaustif des lieux communs associés au soldat fanfaron, Scarron développe les thèmes à sa façon. Si, chez

¹⁸⁹ Scarron, Paul. *Théâtre complet*. Ed. Véronique Steinberg. Vol. 1. Paris: Honoré-Champion, 2009, p. 329.

Mareschal, les pleurs des amantes déconvenues du soldat fanfaron déclenchent le déluge biblique, dont le magnanime capitain sauve l'humanité en se transformant en arche de Noé vivante ; chez Scarron, l'épisode est réinventé dans un style tout à fait différent :

Un jour dans un esquif navigant sur la mer,
Neptune voulut m'abîmer : [...]
Je l'effrayai si bien des traits de mes flambeaux,
Que du haut et du bas il vomissait des eaux,
Qui dedans peu de temps couvrirent les rivages.
Enfin la peur qu'il eut de mon œil enflammé,
Lâchant tous ses conduits, lui fit enfler son onde,
Et de telle façon qu'il noya tout le monde,
Et fit ce grand déluge où tout fut abîmé.¹⁹⁰

Là où Mareschal avait construit une fiction héroïque et galante, Scarron pousse l'hyperbole vers la scatologie : il préconise les images grossières, et fait des eaux du déluge des excréments et des matières régurgitées, il décline toutes les permutations possibles du thème, épuise les synonymes et les images. Ce procédé d'adaptation se retrouve aussi dans son *Entrée de Matamore, en fou, qui se croit Jupiter*, une entrée parodiant les *Métamorphoses* d'Ovide. Bien qu'il suive la structure du *Mundi origo*, allant même jusqu'à en réutiliser des expressions et des images, Scarron choisit de développer cette histoire de la création du monde en glissant des références à l'actualité scientifique de son époque. (À noter : contrairement aux auteurs précédents qui multiplient les expressions décrivant la folie de leur personnage, le titre de cette entrée est la seule référence directe à l'équilibre mental du capitain des *Boutades*.) Scarron commence par associer le capitain à la création du monde et de ses composantes :

¹⁹⁰ Ibid., p. 321.

Je suis le seul Auteur de toute la Nature,
Les Dieux sont mes sujets, l'Homme ma Créature¹⁹¹

Dans son imagination débordante, Matamore crée les éléments, puis la terre¹⁹², avant de doter sa création de mouvement. Scarron se consacre avec enthousiasme à l'expansion de la relation entre son capitain et la formation du monde, et en particulier entre son Matamore et le concept du mouvement originel :

Je suis le seul principe, et le moteur des causes,
C'est par moi seulement qu'agit l'ordre des choses :
J'ai tiré du néant tout ce vaste Univers¹⁹³

Matamore, en utilisant des termes relatifs à la théologie, termes étroitement associés au dieu chrétien¹⁹⁴, établit une comparaison entre eux. Comme Dieu, il est le créateur de la matière mais aussi la force qui détermine le mouvement du monde naturel (la cause première). À cette allusion générale au mouvement, Scarron ajoute ensuite des références plus pointues et plus détaillées. Lors de la formation de la terre mise au monde par Matamore, le capitain place le ciel sur des rouages, rouages qui lui permettent d'effectuer des rotations

¹⁹¹ Scarron, Paul. *Théâtre complet*. Ed. Véronique Steinberg. Vol. 1. Paris: Honoré-Champion, 2009, p. 315.

¹⁹² Dans la même entrée, l'*Entrée de Matamore, en fou, qui se croit Jupiter*, Scarron décrit la création de la Terre par Matamore :

« Je fis en même temps la terre toute ronde,

Et son égalité n'a rien qui la seconde »

Ce concept de la création du monde connu se retrouve déjà dans la Boutade de Matamore à son valet où il affirme avoir fracassé les continents afin de créer la mer Méditerranée et le détroit de Gibraltar :

« Pour ouvrir un passage à la mer Atlantique,

Je divisai jadis l'Europe de l'Afrique. »

Ibid., p. 309-310.

¹⁹³ Scarron, Paul. *Théâtre complet*. Ed. Véronique Steinberg. Vol. 1. Paris: Honoré-Champion, 2009, p. 315.

¹⁹⁴ Nicot, dans le *Trésor de la langue française* (1606), écrit simplement : « Moteur. L'esprit moteur de l'Univers. Dubellay. » alors que Furetière, dans son dictionnaire, élabore un peu plus : « Moteur : Qui meut ou fait mouvoir. Dieu est le premier moteur de l'Univers. »

Nicot, Jean. "Trésor de la langue française tant ancienne que moderne." Analyse et traitement informatique de la langue française. University of Chicago (ARTFL), n.d. Web. 04 Dec. 2013.

Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. Vol. 2. La Haye: Arnout & Reinier Leers, 1690, p. 676.

perpétuelles autour de cette planète, et donc de faire durer indéfiniment les cycles du jour et de la nuit :

Je mis le Ciel plus haut que tous les éléments ;
Ce corps qui fut formé sans mélange de boues,
Tournoie incessamment sur de puissantes roues¹⁹⁵

Il ne se contente pas d'enclencher le mécanisme de la grande machine des cieux, d'être du fait de sa nature ou de son essence la cause du mouvement originel. Comme le Matamore de Corneille, le capitain de Scarron a le pouvoir d'arrêter la course du Soleil à son gré, puisque selon ses dires, son existence maintiendrait l'ordre des éléments et de la matière, mais également le déplacement du ciel :

Et sans moi tout serait en sa masse première.
De ce chaos confus le mélange odieux
Arrêterait encore le mouvement des cieux¹⁹⁶

Le thème de la course des planètes se décline également dans d'autres stances. Par exemple, dans la *Première stance de Matamore*, Scarron utilise une formule que l'on retrouve dans de nombreuses pièces précédant les *Boutades* : après une guerre menée contre les dieux se soldant en une victoire décisive, Matamore transforme l'univers par la peur qu'il inspire au monde tout entier. Le soldat fanfaron assume alors le rôle de l'horloger mettant en marche un nouveau mécanisme :

Après ce grand combat le Ciel vint à son tour,
Pour me priver du jour :
Mais dès qu'il aperçut cette face guerrière,
Plus effroyable à voir que le moine bourru,
Il se mit à courir d'une telle manière,
Que depuis ce moment il a toujours couru :
Et cette peur encore si vivement le presse,
Qu'on le voit fuir de crainte et tournoyer sans cesse.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Scarron, Paul. *Théâtre complet*. Ed. Véronique Steinberg. Vol. 1. Paris: Honoré-Champion, 2009, p. 317.

¹⁹⁶ Scarron, Paul. *Théâtre complet*. Ed. Véronique Steinberg. Vol. 1. Paris: Honoré-Champion, 2009, p. 315.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 304-305.

À partir de ce moment, galvanisé par la terreur que le capitain lui inspire, le ciel se lance dans une course perpétuelle, dans un « tournoiement » qui rappelle la trajectoire du Soleil autour de la Terre telle que décrite par Aristote et Ptolémée.

Que le capitain de Scarron soit l'origine même du mouvement des planètes ou la cause première d'une transformation de ce mouvement, ce nouvel univers construit par son imagination débordante est un univers géocentrique. Quoique le mythe de la transformation du monde par Matamore emprunte beaucoup à la tirade d'Artabaze dans *les Visionnaires*, le résultat de cette transformation est différent : cet univers au Ciel tournant autour de la Terre est diamétralement opposé à celui que le capitain de Desmarets de Saint-Sorlin a échafaudé. Si les propos d'Artabaze, issus de la plume d'un dévot attaché au Cardinal de Richelieu, peuvent être considérés comme une critique des théories héliocentriques de Copernic, les paroles de Matamore, écrites par Scarron, disciple du philosophe et astronome copernicien Pierre Gassendi, pourraient alors être assimilées à une critique des théories géocentriques d'Aristote et de Ptolémée.

Pourtant, cette critique d'un univers géocentrique, imaginaire, et ridicule semble compromise par les propos qu'il prête à Matamore au sujet du mouvement de la terre. Ce phénomène contredit un principe fondamental du géocentrisme, le principe géostatique : l'immobilité de la terre. Certains vers dédiés à la création de cette planète dans *l'Entrée de Matamore, en fou, qui se croit Jupiter* évoquent le mouvement de cet astre:

Je fis en même temps la terre toute ronde,
Et son égalité n'a rien qui la seconde ;
Par elle je donnai l'éternel mouvement
À l'immobile corps de ce lourd élément¹⁹⁸

Bien que la nature de ce mouvement ne soit pas énoncée clairement par Scarron, les termes utilisés pour le décrire diffèrent de ceux choisis pour évoquer le déplacement du Soleil

¹⁹⁸ Scarron, Paul. *Théâtre complet*. Ed. Véronique Steinberg. Vol. 1. Paris: Honoré-Champion, 2009, p. 316.

et des cieux. En effet, l'absence de mots suggérant la course des planètes (la répétition du verbe « courir ») ou la trajectoire circulaire de leur orbite (les roues, les mots dérivés du verbe « tourner ») semble indiquer que le mouvement en question n'est pas celui de la terre se déplaçant dans l'espace, mais plutôt celui de la rotation de la terre sur son axe. Cet attribut essentiel aux cycles du jour et de la nuit dans un univers héliocentrique, est absent des univers géocentriques.

Le monde tel qu'imaginé par Scarron dans ses *Boutades* est donc un monde hybride, bâti sur des fondations géocentriques tout en intégrant deux notions opposées, celle du mouvement des cieux et celle du mouvement de la terre.

Le Pédant joué (1654)

Ce n'est qu'à la fin de l'année 1645 ou au début de l'année 1646¹⁹⁹, sous la plume de Cyrano de Bergerac, libertin érudit et disciple de Gassendi, que le capitaine origine de l'univers prend une dimension clairement polémique : bien qu'on sente dans *Le Pédant joué* l'influence de Desmarets de Saint-Sorlin et de Corneille, les images empruntées au système de Copernic ne se limitent pas aux rodomontades d'un soldat fanfaron et ignorant, elles se glissent dans les propos de nombreux personnages et permettent de séparer les partisans du géocentrisme –les vieux, les ignares embourbés dans le passé- bref les personnages *trompés*, des partisans de l'héliocentrisme –les jeunes, les esprits critiques tournés vers l'avenir- les personnages *trompeurs*.

¹⁹⁹ Bien que les critiques du XIXe siècle font du *Pédant joué* une œuvre de jeunesse que Cyrano de Bergerac aurait composée vers 18 ou 19 ans, les critiques modernes s'accordent pour dire que la pièce aurait été écrite en 1645 ou au début 1646, grâce à une allusion que l'auteur fait au mariage du roi de Pologne le 6 novembre 1645. Le seul manuscrit du *Pédant joué*, manuscrit appartenant à la Bibliothèque nationale, date, selon Madeleine Alcover, de 1650-1651.

Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Ed. André Blanc. Paris: Honoré Champion, 2001, p.15-16.

Bergerac, Cyrano De. *Les États et empires de la lune et du soleil*. Ed. Madeleine Alcover. Paris: Honoré Champion, 2004, p. III.

L'intrigue est compliquée et peu convaincante par moments : Granger, le pédant dont la pièce porte le nom, cherche un gendre qu'il pourra imposer à sa fille, Manon, et une femme qu'il pourra épouser. Il jette son dévolu sur Genevot, la sœur d'un gentilhomme du voisinage, de la Tremblaye, gentilhomme amoureux de Manon. Le jeune homme a deux rivaux, Mathieu Gareau, un paysan rustre qui se dit riche, et Châteaufort, un soldat poltron qui se dit héroïque. Avec l'aide de Corbinelli, le valet du jeune Charlot Granger, les jeunes gens mettent en scène une comédie qui leur permet de se marier malgré les souhaits du pédant. Cette pièce qui n'a pas été jouée au XVII^e siècle²⁰⁰ a cependant fait l'objet de nombreuses éditions (douze éditions de 1654 à 1699²⁰¹).

Rival discrédité et vaincu comme ses prédécesseurs, le capitaine de Cyrano de Bergerac fait une entrée triomphale sur scène au premier acte : il se présente avec une tirade énumérant ses exploits tout aussi grandioses qu'imaginaires, exploits fondés sur une érudition débordante et désordonnée. Il se fait ainsi historiographe de sa vie et de ses exploits sans pareil en partant de sa conception par mère Nature dans le but ultime de défaire les dieux de l'Olympe. Il ne se limite pas aux comparaisons flatteuses entre sa personne et Hercule, Achille ou Alexandre comme les autres capitaines, mais se lance dans une énumération des composantes de son âme « au-delà de l'outrance même », comme le dirait Jacques Prévost. À

²⁰⁰ Au XVIII^e siècle, les frères Parfaict laissent supposer le contraire ; au XIX^e siècle, Paul Lacroix est tenté de croire que la pièce aurait été représentée vers 1645 par les comédiens de l'illustre Théâtre ; mais les critiques modernes s'accordent généralement sur le fait que la pièce n'a pas été jouée du vivant de Cyrano de Bergerac.

Parfaict, François, et Claude Parfaict. *Histoire du théâtre français, depuis son origine jusqu'à présent*. Vol. 8. Paris: P. G. le Mercier, 1746, p. 27.

Bergerac, Cyrano de. *Histoire comique des états et empires de la lune et du soleil*. Ed. Paul Lacroix. Paris: Adolphe Delahay, 1858, p. XXXI.

²⁰¹ André Blanc a recensé douze éditions *du Pédant joué* dans l'introduction de son édition critique, neuf éditions d'un volume ne contenant que la pièce, et trois éditions de la pièce au sein d'un recueil d'œuvres diverses de Cyrano de Bergerac. Les dates d'impression sont les suivantes : 1654, 1658, 1660, 1661, deux éditions en 1663, 1671, 1676, 1672, 1678, 1683, et 1699.

Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Ed. André Blanc. Paris: Honoré Champion, 2001, p. 41-42.

ces hommes glorieux, il rajoute de nombreux héros de la Bible et de l'*Illiade*, sans pour autant oublier le panthéon des grands hommes de l'Antiquité²⁰² dans son intégralité.

Châteaufort représente le type du capitain poussé à l'extrême, ses caractéristiques –la couardise et la vantardise- amplifiées à un degré sans précédent. Les frères Parfaict, au début du XVIII^e siècle, abondent dans ce sens en affirmant, dans une analyse très critique du *Pédant Joué*, que « Châteaufort est un capitain d'une espèce toute nouvelle »²⁰³. Depuis, de nombreux critiques littéraires s'accordent pour souligner l'originalité de la forme, principalement celle du foisonnement verbal du personnage. Prenons comme exemple André Blanc, dans son introduction du *Pédant Joué* :

Outrance qui réside moins dans le contenu du discours que dans la forme. [...] Châteaufort est plus prolixe, pratiquant [...] ce que Jacques Prévost appelle « la rhétorique de l'épuisement ». Ce qui, chez les autres, s'expose en trois ou quatre vers, donne lieu à une longue tirade, tout entière consacrée à l'auto-création de Châteaufort.²⁰⁴

Ce dépassement outrancier se retrouve à tous les niveaux : si ses prédécesseurs sont l'égal du Soleil, s'ils effraient le Ciel, Châteaufort peut, quant à lui, « souffler d'ici le Soleil dans les cieux comme une chandelle »²⁰⁵; si le premier capitain de la scène française, le Taillebras de Jean-Antoine de Baïf a tué 7.000 hommes selon les dires de son écornifleur, Châteaufort en a exterminé un nombre commençant avec « un 9, et tous les grains de sable de la mer serviront de zéro »²⁰⁶. Pourtant, certaines affirmations de Châteaufort, et surtout son

²⁰² Dans son énumération frénétique, Châteaufort se compare à Samson, héros biblique d'une force colossale qu'il doit à sa chevelure; à Hector, fils du roi Priam; à Ajax, héros achéen de la guerre de Troie; à Cyrus, fondateur de l'Empire perse; à Épaminondas, général thébain vainqueur de Sparte; à Romule, fondateur de Rome; à Scipion, général romain vainqueur des Africains; à Hannibal, célèbre général carthaginois; à Sylla, homme d'État romain qui a triomphé de l'armée de Mithridate; à Pompée, général romain couvert de gloire par ses conquêtes en Orient; à Pyrrhus, fils d'Achille; à Caton, homme politique et tribun militaire romain; à César, vainqueur des Gaulois et dictateur à vie; et à Antoine, homme politique romain et amant de Cléopâtre²⁰².

²⁰³ Parfaict, François, et Claude Parfaict. *Histoire du théâtre français, depuis son origine jusqu'à présent*. Vol. 8. Paris: P. G. Le Mercier, 1746, p. 26.

²⁰⁴ Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2001, p. 26-27.

²⁰⁵ Ibid., p. 88.

²⁰⁶ Ibid., p.87.

rôle dans le symbolisme cosmologique de la pièce (son rôle dans l'intrigue étant conventionnel) et dans le dialogue entre les anciennes théories géocentriques et les nouvelles idées héliocentriques, sont aussi d'une originalité surprenante.

Châteaufort, après avoir démontré son érudition mythologique et géographique, finit par se tourner vers la cosmologie, lorsqu'il explique le mouvement des planètes tel qu'il le perçoit dans une version toute personnelle de l'histoire de la création de l'univers. Imbu de sa propre valeur, perdu dans un délire égocentrique, il imagine les astres tournant autour de lui, et par conséquent, autour de la terre sur laquelle il se dresse : après avoir relaté les faits saillants d'une guerre imaginaire contre les dieux, il se déclare vainqueur et punit ses adversaires en les obligeant à une course perpétuelle :

Vous autres Dieux qui savaient si bien courir comme Saturne, père du temps, qui mangeant et dévorant tout court à l'hôpital ; Jupiter qui, comme ayant la tête fêlée depuis le coup de hache qu'il reçut de Vulcain doit courir les rues ; Mars qui comme soldat court aux armes ; Phébus qui comme Dieu des Vers court la bouche des poètes ; Venus qui comme putain court l'aiguillette²⁰⁷ ; Mercure qui comme messenger court la poste ; et Diane qui comme chasseresse court les bêtes ; vous prendrez la peine s'il vous plaît de monter à califourchon chacun sur une étoile. Là vous courrez de si bonne sorte que vous n'aurez pas le loisir de fermer les yeux.²⁰⁸

Afin de traduire en prose le mouvement inlassable des astres, Cyrano de Bergerac s'arme d'un homéoptote lancinant : les structures grammaticales sont répétées sept fois, séparées d'un point-virgule sans pour autant bénéficier de pause réelle. L'effet est écrasant, essoufflant, une clôture du discours sur lui-même, un cycle vertigineux et inéluctable. « En

²⁰⁷ « Courir l'aiguillette, se dit d'une femme qui va se prostituer deçà et delà. Ce qui vient de ce qu'autrefois à Toulouse les femmes débauchées étaient obligées de porter une aiguillette sur l'épaule pour marque d'infamie. »

Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. Vol. 1. La Haye: Arnout & Reinier Leers, 1690, np.

²⁰⁸ Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2001, p. 49.

effet, les planètes sont justement ces sept-là »²⁰⁹, répond Granger. Ces Dieux, à cheval sur des étoiles, condamnés à un mouvement perpétuel, représentent bien les planètes connues des astronomes du XVIIe siècle (Uranus n'est découverte qu'en 1781, et Neptune, en 1846), et tracent, dans un ordre décroissant, de Saturne la plus lointaine à la Lune voisine, les trajectoires d'un univers géocentrique que Cyrano de Bergerac, disciple du philosophe copernicien Gassendi, rejette en l'assimilant aux fabulations fantastiques et ridicules de Châteaufort.

Le capitain reprend ses délires géocentriques à la deuxième scène de l'acte IV, quand il révisé le mythe fondateur de son univers : finie, la guerre contre les dieux, il crée maintenant l'univers lors d'un accrochage avec un homme qui avait marché dans son ombre. Irrité, d'un coup de son épée, il abat son adversaire et blesse la Nature, puis :

L'univers, de frayeur, de carré qu'il était, s'en ramassa tout en boule ; les cieux en virent plus de cent milles étoiles ; la terre en demeura immobile ; l'air en perdit le vent ; les nuées en pleurèrent ; Iris en pris l'écharpe ; le Soleil en courut comme un fou.²¹⁰

Cette tirade, comme la description de la course des dieux à cheval sur leurs étoiles, s'étire en une accumulation épuisante de termes décrivant l'influence de Châteaufort sur l'univers (26 en tout). Loin de l'allégorie antique du début de la pièce, évoquant la naissance du système solaire ordonnée par le capitain, suivie d'une description détaillée de son organisation (le soldat fanfaron s'attarde sur le mouvement de chaque planète et sur leur distance de la Terre), cette nouvelle énumération fait de la création de l'univers géocentrique un événement presque accidentel, une conséquence fortuite parmi d'autres, le résultat d'une action anodine. En fait, la création de l'univers par le capitain ne représente que 4 expressions sur 26 ; il se réjouit également de son influence sur le monde naturel (il provoque la pluie,

²⁰⁹ Ibid., p. 49.

²¹⁰ Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2001, p. 139.

l'éruption du Vésuve, les tremblements de terre) et sur les hommes (il cause la folie chez certains, l'échec chez les rois).

Le procédé utilisé ici est familier. Comme il le fait dans le reste de la pièce, Cyrano de Bergerac développe dans cette tirade une esthétique de la surenchère : les termes choisis deviennent de plus en plus ridicules, de plus en plus éloignés de l'astronomie, et l'auteur couronne cette énumération de la panique, que son personnage imagine engendrer, chez les philosophes. Le parallélisme grammatical, la répétition de structures similaires qui permettent aux spectateurs –et surtout à Granger- de faire le lien entre les dieux et les planètes, permet dans ce cas d'effectuer un lien entre les principes géocentriques mentionnés au début de la tirade (la Terre immobile, le Soleil en mouvement) et les assertions d'un ridicule outré proférées subséquentement par le capitain (le vin effrayé tournant au vinaigre, l'image scatologique d'un étron terrifié se vidant de son eau et séchant sur la semelle d'une chaussure).

Bien que la fureur imaginaire du capitain transforme et ordonne l'univers -elle place la Terre au centre de l'univers, force le Soleil à courir autour d'elle- en fait, elle ne fait que créer un univers que l'auteur ridiculise en le comparant à un excrément.

Cette deuxième élaboration fantaisiste de la genèse du système géocentrique provoque une réaction immédiate chez le principal rival de Châteaufort, M. de la Tremblaye. À la verve désordonnée du capitain, le jeune gentilhomme oppose la fermeté d'un homme d'action, à l'univers ridicule, suranné et géocentrique du capitain, il oppose le bon sens. Avant de le punir en le battant, le gentilhomme clame sa victoire sur le capitain et ses idées arriérées : « Je vous fais prisonnier à la requête de l'univers »²¹¹.

Au système géocentrique préconisé par le capitain, s'oppose le système héliocentrique endossé par des personnages jeunes et vigoureux. La pièce de Cyrano s'articule ainsi autour du contraste observé entre un univers géocentrique et héliocentrique : Cyrano associe ces

²¹¹ Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2001, p. 138.

deux points de vue discordants à l'opposition classique entre les vieux et les jeunes que l'on trouve dans toutes les comédies. Le pédant, le capitain, prétendant de sa fille, c'est-à-dire les personnages ridicules, vieux, ne correspondant plus à la réalité du moment, sont reliés explicitement au système géocentrique, alors que le gentilhomme de La Tremblaye, Charlot, Genevot, à savoir les jeunes représentant les goûts et les connaissances propres à leur époque, tiennent tous des propos critiques à l'égard de cet ancien système.

Conclusion

Qu'il se nomme Taillebras, Châteaufort ou Matamore, le personnage du capitain introduit un discours cosmologique dans les comédies grâce à son imagination débordante et à son orgueil démesuré :

Il n'a pas son pareil pour s'approprier le mérite d'un phénomène astronomique ou la responsabilité d'un fait géographique ; le commun ignorant chercherait des causes scientifiques à une éclipse de soleil ou à l'existence des déserts sahariens : seul Matamore est assez inventif pour expliquer le monde par sa propre histoire, par les « perfections » de sa propre personne.²¹²

Le type du capitain aux ambitions cosmologiques s'éteint après la parution du *Pédant joué*. Cette disparition est liée à l'épuisement du genre en général : entre 1640 et 1660, le personnage du matamore n'apparaît que dans cinq comédies et deux farces selon les recherches de Roger Guichemerre²¹³, de piètres chiffres pour un personnage qui jouissait d'une grande popularité auprès des spectateurs dans les années 1620 à 1630²¹⁴ et pour qui de nombreuses pièces ont été écrites²¹⁵. Comme l'explique Hilde Spiegel :

²¹² Garapon, Robert. *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*. Paris: Armand Colin, 1957, p. 161.

²¹³ Guichemerre, Roger. *La Comédie avant Molière, 1640-1660*. Paris: Armand Colin, 1972, p. 144.

²¹⁴ « Dès la saison théâtrale 1637-1638 sont jouées deux imitations de Plaute qui attestent la popularité dont jouit alors le personnage du soldat fanfaron : l'une, représentée à l'Hôtel de Bourgogne, est une adaptation anonyme du *Miles Gloriosus* (...) l'autre, *Le véritable capitaine Matamore* de Mareschal. »

La popularité du matamore et ses nombreuses incarnations amenèrent son déclin. Tel auteur tâcha de l'emporter sur l'autre, en rendant le capitaine plus pittoresque ou plus cocasse, jusqu'à ce que, finalement, le personnage perdît toute ressemblance avec la réalité.²¹⁶

Avec la chute de la popularité du capitain, dont la mythomanie dramatique constitue la source principale de discours sur l'astronomie dans la première moitié du XVIIe siècle, le type du pédant, fou savant et maîtres des arts malappris, prend la relève, en étalant avec aplomb et ridicule des connaissances cosmologiques erronées.

Garapon, Robert. *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*. Paris: Armand Colin, 1957, p. 173.

²¹⁵ André Mareschal a écrit *Le véritable capitaine Matamore* pour Bellemore, comme le témoigne l'argument de la pièce : « J'ai tâché de peindre au naturel ce vivant MATAMORE du théâtre du Marais, cet original sans copie, et ce personnage admirable qui ravit également les grands et le peuple, les doctes et les ignorants. »

Mareschal, André. *Comédies*. Ed. Véronique Lochert. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 253.

²¹⁶ Spiegel, Hilde. "Dom Dieghos de F. d'Amboise ancêtre du petit marquis de Molière : L'évolution d'un Matamore." *Revue d'histoire du théâtre* 117 (1978): 7-18, p. 9.

Chapitre 3 : Une étoile au plafond – pédants, fous savants, et autres personnages

La folie de Châteaufort, le capitain de Cyrano de Bergerac, ce personnage dont la bravoure et les prouesses n'existent que dans son imagination, en fait un exemple parfait²¹⁷ de ce que Foucault appelle « la folie de vaine présomption »²¹⁸. Il définit ce type de folie dans la littérature des XVIe et XVIIe siècles en ces termes :

Ce n'est pas à un modèle littéraire que le fou s'identifie ; c'est à lui-même, et par une adhésion imaginaire qui lui permet de se prêter toutes les qualités, toutes les vertus ou puissances dont il est dépourvu.²¹⁹

Le soldat poltron s'imagine ainsi être brave, comme le pédant s'imagine être philosophe. Malgré le rapport mensonger qu'ils entretiennent avec la réalité, malgré leur profonde inadaptation aux règles de la civilité du XVIIe siècle, Jacques Truchet, dans son inventaire des fous sur les planches du théâtre français, choisit de les séparer en deux catégories distinctes de « fous savants » :

Les pédants constituent une catégorie différente : leur science est beaucoup moins haute [que celle des « fous par assimilation romanesque »²²⁰] ; elle est aussi moins désintéressée ; voués à la vie scolaire, ils ne s'élèvent pas au-dessus de l'enseignement figé, somme toute assez élémentaire, que dispensent les collèges, et s'il leur arrive de donner des signes de folie, c'est une folie sans panache et sans générosité.²²¹

²¹⁷ Foucault cite, en plus de Châteaufort, les personnages des *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin et M. de Richesource, « un homme d'affaire français, chimérique en projet » du *Sir Politik* de Charles de Marguetel de Saint-Denis, seigneur de Saint-Évremond.

Saint-Évremond, Charles de Marguetel de Saint-Denis. *Sir Politik Would-Be*. Ed. Robert Finch et Eugène Joliat. Genève: Librairie Droz, 1978, p. 16.

²¹⁸ Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972, p. 47.

²¹⁹ Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972, p. 48.

²²⁰ Truchet transforme dans son article la formule de Foucault « fou par identification romanesque » et choisit de ranger les personnages de capitans dans cette catégorie où figure Don Quichotte.

²²¹ Truchet, Jacques. "Molière et la tradition des fous savants." *Travaux de littérature*. Paris: ADIREL, 1990, p. 77.

Aux délires cosmologiques d'un Matamore se campant dans le rôle d'un dieu tout-puissant vont s'opposer les erreurs engendrées par la mauvaise utilisation de connaissances souvent archaïques d'un maître des arts malappris. Et si l'épée étincelante d'un poltron, glissée dans un fourreau dont elle ne sort jamais, rappelle au spectateur le décalage entre ses rêves d'autorité -militaire, politique, amoureuse- et une réalité tissée de sentiments d'infériorité et d'humiliations, la figure du pédant, portant le chaperon d'un docteur, affirme un désir d'autorité –morale, intellectuelle, amoureuse-, une volonté présomptueuse de paraître dont le monde théâtral n'est pas dupe.

La figure ci-dessous, issue de la première édition française de *l'Éloge de la folie* de Didier Érasme, fait partie d'une série de 37 images choisies pour illustrer le texte, images tirées d'une édition de *la Nef des Fous* de Brant. La gravure sur bois, intitulée « Folie parle », représente un personnage grave, un docteur portant des lunettes, assis dans une tribune tapissée de livres, mais affublé d'une capuche agrémentée de grelots et d'une paire d'oreilles d'âne. Si cette capuche est renvoyée en arrière, si elle n'est pas le centre d'intérêt de l'image, c'est que dans certains cas, la folie peut prendre l'apparence de la sagesse.



Illustration de *De la Déclaration des louanges de folies*, artiste non-identifié, 1520.²²²

Ce même type de va-et-vient constant entre les apparences et la réalité, entre la folie et la sagesse, permettra aux dramaturges du XVIIe siècle d'élaborer un discours sur l'univers basé sur l'opposition entre la perception de notre place au sein du cosmos et la réalité astronomique issue des recherches de savants et mathématiciens réputés.

Le Pédant joué (1654)

Le Pédant joué s'ouvre sur un dialogue entre deux fous, Granger, le pédant, « le plus bouffon personnage de qui jamais la tête ait dansé les sonnettes »²²³, et Châteaufort, le capitaine, le « microcosme de visions fantastiques²²⁴ »²²⁵, dialogue ponctué de deux

²²² *Follie Parle*. 1520. Bibliothèque Nationale, Paris, France. *Gallica*. Bibliothèque Nationale.

²²³ Ce rapprochement entre la personne de Granger et celle d'un bouffon, fou professionnel, est fait par Genevot à la scène 3 de l'acte III. Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2001, p. 129.

²²⁴ La définition de l'adjectif « fanatique » a changé depuis le XVIIe siècle. Selon le dictionnaire de Furetière :

interventions du cuistre de ce dernier, Paquier. Ces trois personnages sont, dès la première scène de la pièce, liés par une sorte de complémentarité comique. Châteaufort et Granger se livrent à un duel par le discours, l'un multipliant les éloges à son propre égard, l'autre les réfutant à l'aide d'insultes, tous deux renchérissant sur le ridicule, alors que Paquier, marqué par l'obéissance servile, commente sottement les propos qu'il entend. Lors de l'une de ses interjections, le valet confirme les théories géocentriques de Châteaufort. Il ajoute, après la tirade du mouvement de l'univers causé par l'orbite que les dieux décrivent autour du capitain : « En effet, les planètes sont justement ces sept-là »²²⁶.

Multipliant les formules latines choisies au hasard ou tout simplement erronées, berné par tous les personnages de la pièce, amoureux d'une demoiselle bien trop jeune et belle pour lui, le personnage de Granger se rapproche de celui de Châteaufort : personnage faux, se complaisant dans l'heureuse ignorance de son propre ridicule, se targuant d'agréments physiques et moraux imaginaires, mais surtout personnage en conflit avec une réalité qu'il refuse de reconnaître.

Il n'est donc pas surprenant que Cyrano de Bergerac prête à Granger, comme à Châteaufort, des propos géocentriques. Ainsi, dans la deuxième scène du troisième acte, Granger, invité à un rendez-vous galant par Genevot, ne s'exclame-t-il pas :

Oh que ne suis-je maintenant Julius César ou le pape
Grégoire, qui firent passer le Soleil sous leur fêrule : je ne le
reculerais, ni ne l'arrêteraient en Thyeste ou en Josué; mais je
le contraindrais de marquer minuit à six heures.²²⁷

Comme à son habitude, Granger s'embrouille et amalgame dans son discours des sources et des images incompatibles : à une allusion au changement des calendriers (en vue

« Fanatique : adj. m. & f. Visionnaire, qui s'imagine avoir des révélations et des inspirations. »
Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. Vol. 2. La Haye: Arnout & Reinier Leers, 1690, p. 14.

²²⁵ Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2001, p. 57.

²²⁶ Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2001, p. 49.

²²⁷ Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2001, p. 128-129.

de leur réalignement à la course du Soleil²²⁸), il ajoute une référence à deux épisodes tirés de la Bible. Ancrées dans la théologie chrétienne, théologie que rejette Cyrano de Bergerac²²⁹, ces références se révèlent donc incontestablement géocentriques : dans le passage évoquant la bataille entre les troupes de Josué et des cinq rois amoréens, en particulier, le Soleil est explicitement représenté en tant qu'entité en mouvement, puisqu'il peut être arrêté dans sa course : « Le Soleil s'arrêta au milieu du ciel, Et ne se hâta point de se coucher, presque tout un jour. »²³⁰

À cette vision géocentrique d'un monde où le Soleil est en mouvement, et peut être arrêté dans l'histoire ancienne ou dans l'imaginaire, s'ajoutent un tempérament arriéré et un certain dédain des vraies connaissances, dédain que Genevot suggère lorsqu'elle peint avec virtuosité la cape dilapidée dont s'affuble Granger. Ce portrait pointu, portrait du « plus facétieux personnage de Paris », ridiculise l'apparence du pédant et parodie son discours à son insu (il ne se reconnaîtra que vers la fin de la harangue de Genevot). En une longue tirade formée, à la manière de Cyrano, d'une accumulation interminable d'appositions, Genevot multiplie les traits d'esprit moqueurs, critiquant expressément l'âge avancé de Granger et par extension son inadaptation au monde en changement qui l'entoure. Vers la fin de la description du vêtement en lambeaux, avant de passer à celle de la physionomie du pédant, Genevot attribue à des badauds imaginaires des propos associant les motifs, créés

²²⁸ Cette référence est particulièrement amusante, car le calendrier julien et le calendrier grégorien ont corrigé une erreur causant un décalage, et ont effectué un réalignement du calendrier sur la course du Soleil, alors que Granger, ici, rêve de briser cet équilibre.

²²⁹ Les œuvres de Cyrano de Bergerac sont marquées par un profond athéisme et par une critique pointue de la religion et de ses institutions. Pour en savoir plus sur le sujet, se référer à *La Pensée philosophique et scientifique de Cyrano de Bergerac* ; Barbe, Christian. "Cyrano : La Mise à l'envers du vieil univers d'Aristote." *Baroque 7* (1974) ; Ibels, L. "Cyrano et le pari de Pascal." *Les Cahiers rationalistes* (1957): 246-49.

Alcover, Madeleine. *La pensée philosophique et scientifique de Cyrano de Bergerac*. Genève: Librairie Droz, 1970.

²³⁰ Josué 10:12 « Alors Josué parla à l'Éternel, le jour où l'Éternel livra les Amoréens aux enfants d'Israël, et il dit en présence d'Israël: Soleil, arrête-toi sur Gabaon, Et toi, Lune, sur la vallée d'Ajalon! »

Josué 10:13 « Et le Soleil s'arrêta, et la Lune suspendit sa course, Jusqu'à ce que la nation eût tiré vengeance de ses ennemis. Cela n'est-il pas écrit dans le livre du Juste? Le Soleil s'arrêta au milieu du ciel, Et ne se hâta point de se coucher, presque tout un jour. »

par les accrocs du tissu et les fils de la trame, à des références à la connaissance et à la sagesse :

[...] un autre divisant ses guenilles par chapitres, y trouvera l'Alcoran divisé par Azoraès ; un autre le système de Copernic, un autre enfin jurera que c'est le manteau du prophète Élie.²³¹

Cette association entre le manteau de Granger, sordide, négligé, élimé, et des connaissances théologiques anciennes, des découvertes astronomiques révolutionnaires, mais aussi la sagesse d'un prophète, qui se dessine entre les taches et les déchirures, est fort révélatrice : le pédant, aveuglé par son ignorance et ses formules propres à la scolastique, ne remarque pas la richesse du savoir de l'humanité qu'il néglige comme les fils de la toile de son manteau, fils qui s'usent et se brisent. Il n'estime pas les vraies connaissances, dont le système de Copernic, il les rejette même sans appel.

Diamétralement opposé au pédant, son fils, Charlot Granger. Jeune, beau, galant, aimé par Genevot, il représente aussi le rival de son père. À la scène 8 de l'acte IV, suivant une machination de Corbinelli, son valet, il se lance dans une tirade sans queue ni tête afin de persuader son père qu'il est saoul. Dès les premiers mots il s'écrie : « Miracle, miracle, je vois des étoiles en plein jour » avant d'enchaîner avec un trait d'humour basé sur le principe héliocentrique de la rotation de la Terre sur elle-même : « Copernic a dit vrai, ce n'est pas le ciel, en effet, mais la Terre qui tourne. »²³²

Le lien que Cyrano établit entre abus d'alcool et restructuration astronomique de l'univers n'est pas nouveau. Dans la version de sa lettre « Contre l'Automne » publiée en 1654, soit un an avant sa mort, il écrit :

²³¹ Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2001, p. 117.

²³² Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2001, p. 150.

Nous pouvons passer au vin, car c'est un tonnerre liquide, un courroux potable, et un trépas qui fait mourir les ivrognes de santé. [...] Quelques philosophes de ce siècle en ont tant avalé, qu'ils en ont fait pirouetter la Terre au dessous d'eux; et si véritablement elle se meut, je pense que ce sont des 'SS' que l'ivrognerie lui fait faire.²³³

Les astronomes, comme Granger fils, sont avinés, et sentent le sol bouger. Le mouvement de la Terre est ici causé par la perception altérée des philosophes qui découvrent la nouvelle astronomie au fond d'une bouteille. Pourtant, pour ce qui est de la lettre, l'auteur semble se ranger du côté des détracteurs de l'astronomie de Copernic, ce qui ne correspond pas à sa prise de position dans *les États et Empires de la Lune et du Soleil*.²³⁴ Les deux extraits (la scène contenant Granger fils et la lettre « Contre l'automne ») sont réunis dans la même édition *Œuvres complètes* de 1654.

Ce qui n'est pas particulièrement surprenant, car les contradictions sont courantes dans l'œuvre de Cyrano ; il est difficile d'en tirer un discours philosophique ou scientifique parfaitement unifié²³⁵. La variante suivante, tirée du manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale, transforme l'ivrognerie en mouvement réel, alors que la Terre enivrée chancelle sous nos pieds :

La Terre en but tant au siècle de Copernic qu'elle s'en mit à pirouetter, et si maintenant elle se meut, ce sont assurément des SS que l'ivrognerie lui fait faire.²³⁶

Mais Charlot ne fait que feindre l'ivresse. Il se transforme en une caricature d'homme ivre, la démarche chancelante, ses jambes vacillantes lui donnant l'impression que le monde tourne autour de lui, afin de se moquer du mode d'élocution ridicule et des idées dépassées de son père, comme Genevot l'a fait précédemment. En effet, ses références

²³³ Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris: Honoré Champion, 2001, p. 72-73.

²³⁴ Se référer à la brève étude et à la bibliographie consacrée à cette œuvre au chapitre 1.

²³⁵ Pour en savoir plus sur les contradictions dans l'œuvre de Cyrano de Bergerac, se référer à : Roussillon, Marine. "Science et fiction dans les romans de Cyrano de Bergerac." *Science et littérature à l'âge classique*. Vol. 10. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008. 169-78. ; Mac Cabe, James. "La contradiction dans l'œuvre de Cyrano de Bergerac." Thesis. 1991.

²³⁶ Ibid., p. 75-76.

astronomiques servent d'introduction à une série de plaisanteries, certaines tirées à même le répertoire du pédant –Charlot fait référence à la Bible, à des philosophes et à des dieux grecs, il cite des locutions latines, et les agréments de multiples comparaisons spécieuses dont Granger père est si friand.

L'ivresse feinte de Charlot Granger, ce simulacre d'un déséquilibre mental dû à l'abus d'alcool qui côtoie la folie, oppose deux notions répandues au XVII^e siècle : celle de la folie en tant qu'erreur (par opposition à la rationalité)²³⁷ et celle du renversement d'un point de vue menant à la découverte d'une vérité²³⁸.

Pour Granger père, la folie et l'erreur sont indissociables –il traite son propre fils de fou lorsque ce dernier tient un discours opposé au sien²³⁹ ; le délire de son fils, ses propos héliocentriques, représentent alors une aberration à ses yeux. Mais Cyrano de Bergerac tranche la question lorsqu'il fait dire à Charlot Granger, dans la même tirade, « Démocrite était bien fol, de croire que la vérité fût dans un puits ; n'avait-il pas ouï dire *in vino veritas* ? »²⁴⁰.

²³⁷ Michel Foucault, dans son étude sur la folie à l'âge classique, établit un rapport entre « la déraison, comme sens dernier de la folie, et la rationalité comme dogme de vérité ». Il ajoute ensuite que la folie est toujours située dans « les régions originaires de l'erreur ».

Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972, p. 270.

²³⁸ Dans son chapitre sur « l'auteur pointu dans l'univers », Jeanne Goldin étudie l'esthétique du renversement chez Cyrano de Bergerac et contextualise son œuvre en affirmant que l'« idée qu'un point de vue insolite perturbe la vision des choses, qu'un autre, précisément choisi, en découvre la véritable nature, s'illustre partout dans les arts et les sciences de l'époque. »

Goldin, Jeanne. *Cyrano de Bergerac et l'art de la pointe*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 157.

²³⁹ À la scène 6 de l'acte I, lorsque Charlot Granger refuse de partir à Venise, contrecarrant ainsi les plans de son père, le pédant confie à Fleury : « Mon fils est fol, mon cousin, le pauvre enfant doit une belle chandelle à saint Mathurin. » (Saint Mathurin est le saint que l'on invoque pour guérir la folie) À la scène 7 de l'acte I, Granger traite son fils de « microcosme erroné de chimères abstraites » avant de crier au fou : « Au fou, au fou, ne voyez-vous pas comme il m'a jeté de l'écume en parlant ! Voyez ses yeux tout renversés dans sa tête. Ha ! Mon Dieu, faut-il que j'aie un enfant fou ! » Plus tard, Genevot se moque du stratagème de Granger père : « Ce vieux bouc veut envoyer son fils en je ne sais quelle ville pour s'ôter un rival, et afin de venir à bout de son entreprise, il lui veut faire accroire qu'il est fou. »

Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2001, pp. 66, 68, 70, 117.

²⁴⁰ Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2001, p. 151.

Les Illustres fous (1653)

Une référence directe à Copernic, référence apparaissant à un moment où un personnage franchit, comme chez Cyrano de Bergerac, la frontière du sens et du non-sens²⁴¹, se retrouve aussi dans une adaptation française très libre de la pièce de l'Espagnol Lope de Vega, *Los Locos de Valencia* (v. 1590-1595)²⁴², adaptation que Charles Beys intitule *L'Hôpital des fous*. Représentée en 1634 et imprimée le 30 novembre 1635, cette pièce est retravaillée par son auteur à la lumière de son embastillement consécutif à la publication d'une satire contre le cardinal de Richelieu, *la Miliade*, dont il a toujours refusé la paternité. Il passera, selon le Comte de Puymaigre²⁴³, six mois sous clef entre 1635 et 1639²⁴⁴, mais seule sa production littéraire –il compose trois poèmes clamant son innocence et implorant la

²⁴¹ En effet, il est possible de comparer ce passage de la frontière du sens et du non-sens chez ces deux auteurs : dans *Les Illustres Fous*, la frontière est placée entre la raison et la folie ; dans *Le Pédant joué*, entre l'esprit clair et raisonné d'un homme sobre et les délires (simulés, dans le cas de Charlot) d'un homme ivre.

²⁴² Les chercheurs s'accordent à dire que les sources de Beys sont doubles. S'il s'inspire des motifs et des procédés littéraires de *Los Locos de Valencia*, il tire une grande partie de son intrigue du *Peregrino de su patria*, roman publié en 1604 et introduit en France dix ans plus tard lorsqu'il est traduit par d'Audignier (*Les Diverses fortunes de Panfile et de Nise*).

Voir notamment : Puymaigre, Théodore-Joseph de. "Un Poète apologiste de Louis XIII." *Revue des questions historiques* 64 (1898): 204-23. ; Lancaster, Henry Carrington. "Lope's Peregrino, Hardy, Rotrou, and Beys." *Modern Language Notes* 50 (1935): 75-77 ; Martinenche, Ernest. *La Comedia Espagnole En France De Hardy À Racine*. Genève: Slatkine Reprints, 1970 ; Cioranescu, Alexandre. *Le masque et le visage: du baroque espagnol au classicisme français*. Genève: Librairie Droz, 1983 ; Losada-Goya, José-Manuel. *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle*. Genève: Librairie Droz, 1999 ; Tropé, Hélène. "Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVIe et XVIIe siècles : de Lope de Vega à Charles Beys." *Bulletin Hispanique* 109.1 (2007): 97-135.

Il aurait aussi été inspiré par *L'Hôpital des fous incurables, où sont déduites de points en points toutes les folies et les maladies d'esprit tant des hommes que des femmes*, la traduction française, publiée en 1620 à Paris, de l'*Hospitale de' pazzi incurabili* (1586) de Tommaso Garzoni.

Voir notamment : Lancaster, Henry Carrington. *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*. Baltimore: Johns Hopkins, 1936 ; Verciani, Laura. "Rappresentazioni Italo-francesi Della Follia: I "Pazzi Incurabili" Di T. Garzoni E Gli "Illustres Fous" Di Ch. Beys." *Follia, Follie*. Ed. Maria Grazia. Profeti. Florence: Alinea, 2006. 241-54.

²⁴³ « Quoiqu'il fût resté six mois en prison, paraît-il, il n'eut pas le temps de les terminer. La liberté lui fut rendue. »

Puymaigre, Théodore-Joseph De. "Un Poète apologiste de Louis XIII." *Revue des questions historiques* 64 (1898): P. 213.

²⁴⁴ Les opinions semblent partagées. Certains critiques, tels Merle I. Protzman et Paul Scott, citent le Comte de Puymaigre, alors que d'autres, telle Françoise Poulet préfèrent une approche plus nuancée, décrivant un embastillement de « quelques mois au milieu des années 1630 ».

clémence²⁴⁵ - constitue une preuve de cette incarcération. Comme l'indique Georges Mongrédien²⁴⁶ dans un livre dédié à Isaac Laffemas, *Le Bourreau du Cardinal de Richelieu*, ces poèmes jouent un rôle essentiel dans sa remise en liberté : il est relâché lorsque les autorités procèdent à une perquisition domiciliaire et découvrent ces vers contre la *Milliade*.

La nouvelle version de *l'Hôpital des fous*, rebaptisée *Les Illustres fous*, est publiée de nombreuses années plus tard, en 1653. Les changements que Beys apporte à l'intrigue, répertoriés par Paul Scott dans son article « Subversive revisions in the work of Charles de Beys », sont significatifs ; le dramaturge se penche sur le thème des abus de pouvoir, et donne de l'ampleur au rôle du concierge²⁴⁷, qui en vient à personnifier une autorité despotique et déréglée²⁴⁸.

Dans la pièce, une jeune fille, Luciane, est enlevée par son amant, Dom Alfrede, mais ils sont séparés l'un de l'autre par des malfaiteurs. Ils se retrouvent ensuite dans un asile, et essayent de convaincre un notable de permettre à Luciane de quitter l'hôpital. Entre temps, Dom Alfrede découvre qu'un homme dont il a sauvé la vie, Dom Alfonte, frère de Luciane, a enlevé sa propre sœur, Julie. Après de nombreux rebondissements, les deux couples d'amants

²⁴⁵ Les poèmes composés par Beys pour clamer son innocence, cités par Merle I. Protzman dans l'introduction de son édition critique des *Illustres Fous*, sont les suivants : 1) *Stances contre l'auteur inconnu d'un libelle dont je suis soupçonné*, 2) *Requête à Monsieur Laffemas composée dans la Bastille*, et 3) *Stances à Monseigneur le Cardinal de Richelieu; commencées dans la Bastille, fragment*.

²⁴⁶ Mongrédien, Georges. *Isaac de Laffemas, le bourreau du Cardinal de Richelieu*. Paris: Editions Bossard, 1929, p. 102.

²⁴⁷ « Le concierge s'est vu offrir un rôle beaucoup plus important, sinon dominant. D'un total de cinquante-trois vers dans la première version de la pièce, son rôle est augmenté et atteint 516 vers dans *Les Illustres Fous*. »

« The director or concierge is afforded a much more prominent, if not dominant, role. From a total of fifty-three lines in the first play, his speaking role is increased to 516 lines in *Les Illustres Fous*. » Scott, Paul. "Subversive Revisions In The Work Of Charles De Beys." *French Studies* 60.2 (2006): 177-90.

²⁴⁸ Après une analyse du rôle du concierge dans la pièce, Paul Scott arrive à la conclusion suivante : « Le rôle étendu du concierge, en fait ainsi une figure tyrannique (...) une incarnation visible de l'autorité civile ».

« The director's expanded role, then, sharply redefines him into a tyrannical figure (...) as a visible incarnation of civil authority ».

Scott, Paul. "Subversive Revisions In The Work Of Charles De Beys." *French Studies* 60.2 (2006): 177-90.

sont réunis dans l'asile où sera célébré un double mariage. Pourtant, ce cadre semble parfois n'être qu'un prétexte utilisé par l'auteur pour décrire la parade des fous défilant devant les spectateurs, parade où se déclinent toutes les excentricités, et Georges Forestier d'ajouter pour « donner leurs manies à contempler par des personnages réputés normaux »²⁴⁹.

La folie dont souffrent les patients de l'hôpital n'est pas monolithique, chaque fou est atteint d'un dérèglement différent : un physicien croit être Orphée ; un philosophe, Jupiter. Pourtant, comme le remarque Françoise Poulet dans son article consacré à l'asile dans le théâtre, ces folies ont des traits communs. Tous les personnages « sont atteints des mêmes symptômes : troubles d'identité, incapacité à distinguer la réalité de la fiction, la vérité de l'illusion, le déguisement de l'être »²⁵⁰. Malgré la présence d'un astrologue persuadé d'être le Soleil descendu sur terre, c'est le personnage du concierge qui introduira, sous le thème du décalage entre le monde des idées et la réalité, une référence aux deux systèmes du monde.

C'est à la scène 5 de l'acte III, entièrement imaginée par Beys et remaniée lors de la deuxième version de sa pièce, que l'auteur établit un rapprochement entre les révoltes de la Fronde et le recentrement de l'univers énoncé par Copernic :

En tant de pareils fous la Terre est si féconde,
Qu'il faudra dans [l'asile] renfermer tout le monde.
On voit à tous moments de petits avortons
En tous les carrefours former des pelotons,
Reformer les abus, faire les nécessaires,
Sans que par leur discours ils changent les affaires;
Non plus que Copernic par son sens curieux,
Eût pouvoir d'arrêter le mouvement des Cieux.²⁵¹

Dans cette réplique, le concierge réprimande son valet qui prête l'oreille aux revendications des fous, avant de repousser les limites de son hôpital et de généraliser une

²⁴⁹ Forestier, Georges. *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*. Genève: Droz, 1981, p. 281.

²⁵⁰ Poulet, Françoise. "La Folie comme miroir tendu au spectateur dans *Les Illustres Fous* de Charles Beys (1653)." *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et folie*. Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2010. P. 74.

²⁵¹ Beys, Charles. *Les Illustres Fous*. Baltimore: Johns Hopkins, 1942, p. 124-125.

folie qu'il croit toucher tous les hommes, thème répandu au dix-septième siècle²⁵². Selon lui, la folie franchit les frontières de l'asile ; les fous internés ne sont pas les seuls à souffrir d'une relation problématique avec la réalité. Ce concept, que Beys introduit dans la pièce²⁵³, rappelle une des définitions de la folie énoncées par Érasme dans son *Éloge de la folie* :

Comme il est d'une suprême sottise d'exprimer une vérité intempestive, il est de la dernière maladresse d'être sage à contretemps. [...] Tu montreras du vrai bon sens, toi qui n'es qu'un homme, en ne cherchant pas à en savoir plus que les hommes, en te pliant de bon gré à l'avis de la multitude ou en te trompant complaisamment avec elle..²⁵⁴

Ce type de folie, selon Érasme, n'est pas caractérisé par une instabilité mentale puisque le fou peut être sage, mais par un manque d'intégration à la société, à ses modèles de conduite et à sa morale collective²⁵⁵, par conséquent à un manque d'ajustement du discours et des actions du fou au contexte général. Il est important de souligner que ce contexte général peut être une forme de folie : l'individu refusant d'accepter cette folie générale devient fou à son tour.

Dans cette optique, la Fronde et l'héliocentrisme représentent une profonde inadaptation à la réalité de leur temps ; à la réalité politique (l'établissement de la monarchie absolue), religieuse (la vérité incontestable des Évangiles) et scientifique (la théorie géocentrique et le culte des Anciens). C'est cet affrontement majeur et sévère entre des idées

²⁵² « Le XVIIe siècle de Louis XIII semble penser qu'il y a plus de fous qu'on ne le croit, qu'à peu près tout le monde est fou. » Rousset, Jean. *La Littérature de l'âge baroque en France*. Paris: J. Corti, 1954, p.57.

²⁵³ Je me réfère à la comparaison faite par Hélène Tropé entre *L'Hôpital des fous* et *les Illustres fous* de Beys et les œuvres de Lope de Vega. Tropé, Hélène. *Folie et littérature dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles*. Paris: Éditions L'Harmattan, 2014 ; et à la comparaison faite par Laura Verciani entre *L'Hôpital des fous* de Beys et *l'Hospitale de' pazzi incurabili* (1586) de Tommaso Garzoni. Verciani, Laura. "Rappresentazioni Italo-francesi Della Follia: I "Pazzi Incurabili" Di T. Garzoni E Gli "Illustres Fous" Di Ch. Beys." *Follia, Follie*. Ed. Maria Grazia. Profeti. Florence: Alinea, 2006, pp. 241-54.

²⁵⁴ Erasmus Roterodamus, Desiderius. *Éloge de la folie*. Paris: Éditions Garnier-Flammarion, 1964. *Les Classiques des sciences sociales*. Université du Québec à Chicoutimi, 21 Mar. 2009, p. 52.

²⁵⁵ L'importance de la cohésion sociale est particulièrement soulignée dans les traductions du texte antérieures au XXe siècle. Elles mettent l'emphase sur la notion de condition sociale (savoir rester à sa place) et la notion de communauté (être fou avec tout le monde). Voici un extrait de la traduction de 1670 : « la véritable sagesse consiste à en avoir une proportionnée à sa condition, c'est-à-dire à dissimuler ses sentiments, et à faillir obligeamment avec le reste des hommes et comme eux. » Erasmus Roterodamus, Desiderius. *La louange de la folie*. Paris: Jacques Cottin, 1670, p. 79.

révolutionnaires et les règles imposées à la société par le pouvoir politique et les autorités religieuses qui fait des Frondeurs, et de Copernic, des fous aux yeux du concierge, symbole de l'absolutisme, et qui le pousse à privilégier l'internement de ces derniers.

Contrairement aux autres textes étudiés, la critique de Beys n'est pas centrée sur l'actualité scientifique, sur un système astronomique qu'il tenterait de discréditer. La pensée philosophique de l'auteur est inconnue, il n'a produit aucun texte critiquant, louant, ou même démontrant un intérêt quelconque pour la nouvelle astronomie, mais il s'est impliqué politiquement pendant la Fronde en composant un sonnet en faveur du duc de Condé, « À Monseigneur le prince, sur sa prison », des vers qui ont précipité en 1650 son emprisonnement sous les ordres de la régente, Anne d'Autriche. Bien qu'il ait introduit *Les Illustres fous* par un panégyrique écrit pour le duc d'Arpajon, un aristocrate royaliste, ce texte ne représente en aucun cas une allégeance à sa cause :

Beys parvient à trouver une sorte de reconnaissance légitime dans la nouvelle société politique triomphante, qui laisse néanmoins transparaître un subtil dissentiment, à peine perceptible.²⁵⁶

Il semble alors que, loin de faire de Copernic la figure centrale du texte, loin d'élaborer, comme Desmarets de Saint-Sorlin, Cyrano de Bergerac et beaucoup d'autres, une description imagée du mouvement des astres, l'allusion à cet astronome n'existe que pour renforcer la critique que Beys fait de l'autorité royale. En effet, Beys se contente de condenser la nouvelle astronomie copernicienne en un seul vers, rappelant l'immobilité qu'acquiert le Soleil dans cette cosmologie. Bien qu'il glisse le nom de Copernic dans son texte, il ne fait que le réduire à la figure d'un homme qui, en Josué Moderne, espère arrêter la course des cieux par la force de ses convictions... une opinion qui fait de lui, comme des

²⁵⁶ « Beys attains the requisite level of acquiescence in the newly victorious political establishment, while at the same time including a subtle, barely discernible, element of dissent. » Scott, Paul. "Subversive Revisions In The Work Of Charles De Beys." *French Studies* 60.2 (2006): 177-90, p. 188.

Frondeurs, un fou digne d'un internement dans une asile aux yeux du despote qu'est le concierge.

L'héliocentrisme ne semble être qu'un outil qui permet à Beys de déclarer la vaine espérance qui sous-tend le refus de l'autorité en général. La théorie copernicienne, comme les revendications des Frondeurs, est à peine évoquée puisque l'emphase est mise, dans cette tirade du concierge autoritaire, sur l'impuissance du discours –qu'il soit astronomique ou politique- confronté à un pouvoir absolu qui juge en faveur de la conformité.

Le Docteur amoureux (1638)

Le Vert, dramaturge au prénom inconnu, est l'auteur de trois pièces, dont une tragédie, une tragi-comédie, et une comédie²⁵⁷ en cinq actes, *le Docteur amoureux*, donnée en 1638 à l'Hôtel de Bourgogne. Selon les frères Parfaict, il a écrit de beaux vers mais il « manquait d'intelligence pour le théâtre ».²⁵⁸ Bien qu'il admette, dans sa préface, qu'il a « presque contenté la cour », Le Vert souligne aussi, dans cette même préface, le fait que « quantité d'excellentes personnes (...) lui ont donné de favorables applaudissements »²⁵⁹ et que *Le Docteur amoureux* a recueilli de nombreux honneurs lors de sa représentation. La pièce a dû jouir d'un certain succès²⁶⁰, puisqu'en 1651 le personnage du docteur amoureux, Fabrice, et celui de sa maîtresse, Hélène, ont été repris dans la neuvième entrée du ballet de la *Boutade des comédiens*²⁶¹.

²⁵⁷ Selon le Chevalier Dudit de Maizières, il serait aussi l'auteur de *L'Amour médecin*, une comédie écrite en 1638.

Maizières, Dudit De. *Les Muses françaises*. Vol. 1. Paris: Duchene, 1764, p. 173.

²⁵⁸ Parfaict, François, et Claude Parfaict. *Histoire du théâtre français, depuis son origine jusqu'à présent*. Vol. 5. Paris: P. G. Le Mercier, 1745, p. 411.

²⁵⁹ Le Vert. *Le Docteur amoureux*. Paris: Augustin Courbé, 1638, np.

²⁶⁰ « The plays were selected for their dramatic value or because they had recently appeared. In either case they must have had sufficient vogue for their characters to be recognized by the public. » Lancaster, Henry Carrington. "Relations between French Plays and Ballets from 1581 to 1650." *PMLA* 31.3 (1916): 379-94. *JSTOR*. Web. 24 Sept. 2014.

²⁶¹ MacGowan, Margaret Mary. *L'Art du ballet de cour en France, 1581-1643*. Paris: Éditions Du CNRS, 1963, p. 169.

La pièce reprend le schéma traditionnel des amoureux menacés par un père inflexible. Adraste est amoureux d'Élise, mais le père de cette dernière, Trasile, s'oppose à leur union. Afin de pouvoir rencontrer sa maîtresse en secret, il doit feindre d'aimer Hélène, la nourrice de la jeune fille, vieille, laide par surcroît. Hélène n'a d'yeux que pour lui malgré leur grande différence d'âge. De son côté, Fabrice, le pédant, est épris d'Hélène ; il voit en elle une ravissante créature qui rejette sa demande en mariage malgré sa bonne réputation –il s'imagine être un philosophe de qualité.

Fabrice finit par accepter sa défaite et Hélène réalise qu'en jouant la cruelle, en prétendant aimer le jeune et séduisant Cléonte, loin d'attiser l'amour du pédant, elle l'a tout simplement anéanti. C'est alors qu'elle part le retrouver afin de le persuader de l'épouser. Irrité au plus haut point, et décidé à raffermir sa détermination, Fabrice invoque les grands savants qui peuplent sa bibliothèque :

Quintilien, Varron, Accurse, Laurens Valle,
Tite-live, Polybe, Aelian, Copernic :
Zonare, Trismegiste, Eusebe, Sabellic
[...]
Et mille autres encore dont les écrits divers ;
Sont de philosophie ou de prose ou de vers,
Par vos sages conseils, o prudente cohorte,
À votre nourrisson venez prêter main forte.²⁶²

Après avoir imploré les « graves auteurs qu'on voit dans son étude »²⁶³ (Démosthène, Socrate, Aristote, Platon), les auteurs « de toutes vertus seul et docte fanal »²⁶⁴ (Plutarque et Cardan), le pédant se lance dans une énumération interminable comprenant le nom de trente figures importantes tirées de ses lectures. Il préconise l'autorité indéfectible des Anciens, en particulier les Grecs et les Romains, et à peu d'exception près enfile à la diable historien après historien, sans ordre particulier si ce n'est celui facilitant la rime. Quelques rhéteurs ou

²⁶² Le Vert. *Le Docteur amoureux*. Paris: Augustin Courbé, 1638, p. 84.

²⁶³ Ibid., p. 83.

²⁶⁴ Ibid., p. 84.

poètes émaillent le texte, mais à l'exception de Jérôme Cardan, Copernic est le seul mathématicien et astronome représenté.²⁶⁵

Sans Ptolémée ou même Tycho Brahé, la présence de Copernic est surprenante et difficile à analyser. Son nom aurait-t-il été choisi tout simplement pour rimer avec celui de Marc Antoine Sabellic ? La rime est pauvre, mais cette hypothèse paraît plus crédible que celle d'une prise de position dans le débat qui polarise les philosophes à l'époque de la composition du *Docteur amoureux*. En effet, le nom d'un astronome –même s'il est le père de la nouvelle astronomie- noyé au milieu de vingt-neuf autres noms, ne semble pas être une preuve de soutien de ses théories.

Les Femmes savantes (1672)

Les Femmes savantes, comédie en vers en cinq actes représentée pour la première fois par la Troupe du Roi le 11 mars 1672 au Palais Royal à Paris, imprimé le 10 décembre 1672, renouvelle la lutte contre la préciosité que Molière a entamé une dizaine d'années plus tôt avec *Les Précieuses ridicules* (1659), en greffant de nouveaux travers à combattre. Molière ne traite plus du sujet de la littérature corruptrice des mœurs, mais de celui de la place des sciences et de la philosophie dans les préoccupations féminines. La pièce, qui a été représentée deux fois en présence de Louis XIV²⁶⁶ jouit d'un certain succès populaire²⁶⁷.

²⁶⁵ Il cite Bérose, prêtre chaldéen, historien et astrologue, et Sebastian Münster, théologien, astronome et géographe allemand de la Renaissance, mais ni l'un ni l'autre n'est mathématicien.

²⁶⁶ Le 11 août à Saint-Cloud et 17 septembre 1672 à Versailles.

Molière. "Les Femmes savantes" Ed. Georges Couton. *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1971, p. 175.

²⁶⁷ Les recettes de la première des *Femmes savantes* montent à 1.735 livres ; celles de la onzième, 593. La pièce est représentée huit fois de plus après Pâques, au début de la saison 1672-1673, mais les recettes vont en s'amoindrissant. (À comparer avec le *Bourgeois Gentilhomme* -1.397 livres de recettes pour la première et 24 représentations consécutives en 1670-, *Les Fourberies de Scapin* -545 livres de recettes pour la première et 24 représentations consécutives en 1671- et *Le Malade imaginaire* -1.992 livres de recettes, 13 représentations dont la recette moyenne s'élève à 1.184 livres)

Lyonnet, Henry. *Les "premières" de Molière*. Paris: Librairie Delagrave, 1921.

Selon les calculs de Dominique Labbé, la recette moyenne au Palais-Royal en 1672 est de 646 livres par représentation. Il ajoute que l'espérance de vie d'une pièce entre 1659 et 1673 est de 16 représentations (12 si l'on ne compte pas les grands succès qui faussent la moyenne).

Comme l'indique le titre de la pièce, les personnages féminins dominent l'intrigue. Philaminte prend la majorité des décisions malgré les protestations de Chrysale, son mari. Sa sœur, Bélise, vieille fille qui s'est tournée vers les sciences par dépit, s'imagine des soupirants. Les filles de Philaminte, Armande et Henriette, aiment le même homme. Cet homme, Clitandre, amant éconduit par Armande et son dégoût apparent du mariage, veut épouser Henriette, la petite sœur de son ancienne flamme. Une rivalité s'établit entre Armande et Henriette ; Bélise est persuadée que Clitandre tente de la séduire ; Philaminte conspire pour unir sa cadette à Trissotin, un pédant qui prétend être savant. Au cinquième acte, Ariste, le beau-frère de Philaminte, apprend à la famille qu'elle est ruinée. Trissotin, qui ne convoitait que la fortune d'Henriette, se désiste, alors que Clitandre épouse Henriette. Coup de théâtre : ce n'était qu'une ruse destinée à démontrer la vraie nature du faux-savant.

C'est au troisième acte que Trissotin apparaît sur scène pour la première fois. Il récite des poèmes de son invention, puis écoute Philaminte qui lui expose un de ses projets : la création d'une Académie féminine qui permettrait de démontrer au monde entier les connaissances des femmes. Une discussion sur les sciences s'entame alors dans cette scène. Philaminte annonce son intérêt pour le platonisme, Armande pour l'épicurisme ; Bélise, elle, préfère le cartésianisme :

Je m'accommode assez pour moi des petits corps,²⁶⁸
Mais le vide à souffrir me semble difficile,
Et je goûte bien mieux la matière subtile.²⁶⁹

Labbé, Dominique. "La Troupe, son public, ses financiers, ses auteurs." *Si deux et deux sont quatre, Molière n'a pas écrit Dom Juan*. Paris: Max Milo, 2009.

²⁶⁸ La physique cartésienne revient à plusieurs reprises dans le texte, par exemple dans la scène 7 de l'acte II :

« PHILAMINTE : Quelle bassesse, ô Ciel, et d'âme et de langage !

BÉLISE : Est-il de petits corps un plus lourd assemblage ! / Un esprit composé d'atomes plus bourgeois ! »

Molière. "Les Femmes savantes" Ed. Georges Couton. *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1971, p. 1013.

²⁶⁹ Ibid., p. 1030.

Bélise fait référence en l'occurrence à la philosophie pléniste de Descartes. Malgré les phénomènes observés par d'autres scientifiques de son temps (les pompes aspirantes de Galilée, le tube barométrique de Torricelli) Descartes refuse toute théorie fondée sur l'existence du vide. Il se penche sur ce problème dans les principes « Du monde visible » élaborés dans la troisième partie de son *Principia philosophiae* (*Principes de philosophie*) publié en 1644. Afin de remplir le vide de l'espace interplanétaire, Descartes introduit, grâce aux principes 48 à 51²⁷⁰, ce qu'il appelle la « matière subtile », une poussière fine causée par la « raclure » des corps planétaires entre eux, les émoussant et les transformant en sphères. Cette poussière permet de combler le vide entre les astres et entraîne le mouvement des planètes en se transformant en un immense tourbillon dont le Soleil est le centre.

L'échange se poursuit alors, et c'est à Trissotin de donner son avis sur les théories cartésiennes en empruntant un ton pseudo-savant :

TRISSOTIN

Descartes pour l'aimant donne fort dans mon sens.

Alors que Bélise aborde certains principes fondateurs de la philosophie de Descartes (les petits corps, le vide, la matière subtile), Trissotin va citer son nom directement. La présence dans le discours d'une autorité scientifique déteint sur le pédant et donne un air de légitimité à ses dires : en nommant Descartes, Trissotin s'impose non seulement à titre de précurseur des théories magnétiques, mais surtout à titre de détenteur d'un savoir philosophique qui lui permet de se démarquer de ses interlocutrices.

Néanmoins la philosophie de Trissotin n'est qu'un artifice ; Descartes, le seul philosophe dont le nom figure dans la scène, brille par son absence. Comme le remarque

²⁷⁰ 48. Comment toutes les parties du ciel sont devenues rondes.

49. Qu'entre ces parties rondes il y en doit avoir d'autres plus petites pour remplir tout l'espace où elles sont.

50. Que ces plus petites parties sont aisées à diviser.

51. Et qu'elles se meuvent très vite.

Descartes, René. *Les Principes de la philosophie*. Ed. G. Durandin. Vol. 1. Paris: J. Vrin, 1993, p. 126-128.

Olivier Bloch dans son article sur Gassendi, dans le salon de Philaminte, « il est beaucoup question de " philosophie" et des philosophies à la mode, il n'y a pas de philosophe ».²⁷¹

Nanti de l'autorité et de la notoriété qu'il a empruntées à Descartes en citant son nom, Trissotin se place ainsi en position dominante, forçant ses interlocutrices à abonder dans son sens.

Armande et Philaminte, afin de ne pas perdre la face après la remarque « savante » de Trissotin sur le magnétisme, lui répondent en citant deux des théories les plus connues de Descartes :

ARMANDE
J'aime ses tourbillons.

PHILAMINTE
Moi, ses mondes tombants.²⁷²

Trissotin, toujours prêt à chanter ses propres louanges, avait suggéré être le précurseur de la théorie du magnétisme de la Terre, alors qu'Armande et Philaminte choisissent d'en revenir à l'astronomie avec la théorie des tourbillons déplaçant les planètes, et celles des comètes, mondes tombant de tourbillon en tourbillon. Encore une fois, le choix délibéré du système astronomique de Descartes par Molière reflète-t-il une conviction personnelle en faveur du Cartésianisme ? Des critiques se sont prononcées sur des aspects spécifiques de la philosophie de Descartes, dont le dualisme, qui a mené Jean Molino à soutenir la thèse d'un Molière philosophe :

[La philosophie cartésienne a] servi de réactif, qui a fait précipiter dans *Les Femmes savantes* une philosophie déjà plus ou moins explicitement présente dans les comédies antérieures.²⁷³

²⁷¹ Bloch, Olivier. "Un philosophe peut-il être citoyen de la république des lettres ?" *Dix-septième Siècle* 233.4 (2006): 649-53.

²⁷² Molière. "Les Femmes savantes" Ed. Georges Couton. *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1971, p. 1030.

²⁷³ Molino, Jean. "Molière : Esquisse d'un modèle d'interprétation." *XVIIe Siècle* 184 (1994), p. 489-490.

D'autres, comme Olivier Bloch, préfèrent parler de motifs philosophiques²⁷⁴ sans pour autant tenter d'esquisser une philosophie moliéresque cohérente établie sur des principes fondamentaux. Cette opinion semble plus convaincante, surtout dans le cas de la philosophie naturelle en général et de la cosmologie en particulier.²⁷⁵

L'image du tourbillon tournoyant et entraînant les esprits désorientés des dames²⁷⁶ rend la satire encore plus mordante, il est vrai, mais le choix de cette théorie astronomique rend compte également d'une réalité à l'époque de Molière : Descartes et ses idées jouissaient, entre 1640 et 1660, d'une grande popularité auprès des femmes éduquées que l'on nommait « Cartésiennes »²⁷⁷, popularité que certains attribuaient à la simplicité d'un texte écrit en français que Descartes voulut pouvoir être compris par les femmes.²⁷⁸ Cette réalité, à son tour, permet d'aiguiser la satire des femmes philosophes qui, sous la plume de Nicolas Courtin dans son *Nouveau Traité de la civilité*, publié en 1671, un an avant la première représentation des *Femmes savantes*, s'intéressent au cartésianisme car cette philosophie représente la seule qu'elles arrivent à comprendre.²⁷⁹

²⁷⁴ Bloch, Olivier. *Molière / Philosophe*. Paris: Albin Michel, 2000.

²⁷⁵ Des indices cosmologiques sont présents dans *Les Femmes savantes* et *Les Amants magnifiques* (se référer au chapitre sur les ballets de cour), sans pour autant constituer un fil directeur dans l'œuvre de Molière en général.

²⁷⁶ Fontenelle, en 1686 se sert de cette image dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes* pour introduire sa leçon sur les tourbillons : « La tête me dût-elle tourner, dit [la marquise] en riant, il est beau de savoir ce que c'est que les tourbillons. Achevez de me rendre folle [...] et donnons-nous aux tourbillons. »

Fontenelle, Bernard le Bovier de. *Œuvres complètes*. Ed. George Bernard Depping. Vol. 2. Genève: Slatkine Reprints, 1968, p. 51.

²⁷⁷ Pour en savoir plus sur le succès des théories de Descartes dans les salons, se référer à : Conley, John J. "Madame De Sablé's Moral Philosophy: A Jansenist Salon." *Presenting Women Philosophers*. Ed. Cécile Thérèse Tougas and Sara Ebenreck. Philadelphia: Temple UP, 2000. 201-10. ; Harth, Erica. *Cartesian Women: Versions and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime*. Ithaca: Cornell UP, 1992. ; LeGates, Marlene. *In Their Time: A History of Feminism in Western Society*. New York: Routledge, 2001.

²⁷⁸ Dans sa lettre au père Vatier (22 février 1668), Descartes explique qu'il a « voulu que les femmes mêmes pussent entendre quelque chose ».

Descartes, René. *Œuvres philosophiques*. Ed. Ferdinand Alquié. Paris: Garnier, 1967, p. 27.

²⁷⁹ « _ J'ai, dit la dame, un peu lu des ouvrages d'un philosophe moderne, ce qu'il en dit est bien imaginé, aussi bien que le reste. Vous savez sans doute cette philosophie-là, Monsieur.

_ J'en ai lu quelque chose, répond le cavalier, mais j'admire que rien ne vous puisse échapper.

_ Je l'aime, continue la dame, parce qu'on la comprend. »

Courtin, Nicolas. "Nouveau Traité de la civilité." *La Société française au dix-septième siècle: An*

Les commentaires d'Armante et de Philaminte sur l'astronomie cartésienne, une astronomie à leur portée, vont à l'encontre de leurs rêves de grandeur et de renommée philosophique. Bien que leurs connaissances soient d'actualité²⁸⁰ –ces trois « beaux esprits » ne sont pas arriérés comme leurs homologues masculins Granger et Balouarde- ce savoir n'est qu'une poudre d'étoiles qu'elles jettent aux yeux de leurs interlocuteurs, comme le souligne Andrew Calder :

En philosophie, elles mélangent le platonisme, l'épicurisme - qui avait connu un renouveau grâce aux travaux de Gassendi - et le cartésianisme avec des éléments tirés à la chrétienté et au stoïcisme. Elles ne semblent rien comprendre à ces systèmes, et répètent simplement les mots-clefs et les accroches qui leur sont associés.²⁸¹

Cette compréhension limitée et par conséquent boiteuse et superficielle des mouvements philosophiques et scientifiques est souligné par Molière à la scène 3 de l'acte IV, lorsque les Philaminte, Armande, Bélise et Trissotin reviennent sur le sujet des comètes entraînés de tourbillon en tourbillon. La première réplique appartient à Trissotin qui fait son entrée sur scène en s'exclamant :

Je viens vous annoncer une grande nouvelle.
Nous l'avons en dormant, Madame, échappé belle:
Un monde près de nous a passé tout du long,

Account of French society in the XVIIth century from contemporary writers. Ed. Thomas Frederick Crane. Londres: G. P. Putnam's Sons, 1907. 221-28. p. 226.

²⁸⁰ Comme le remarque Catherine Zintzler : « On s'aperçoit que le degré de connaissance des Femmes savantes est assez étendu en matière de physique et de philosophie cartésiennes ; en dépit du parti pris comique obligé, Molière leur fait dire assez peu de bêtises. »

Kintzler, Catherine. "Les Femmes savantes de Molière et la question des fonctions du savoir." *Dix-septième Siècle* 211.2 (2001), p. 247.

Il faut également tenir compte du fait que la théorie de la gravitation universelle, qui remplacera celle des tourbillons, date de 1687, l'année de la publication du traité *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica* de Newton.

²⁸¹ « In philosophy, they mingle Platonism, Epicureanism - which had been given new impetus by the works of Gassendi - and Cartesianism with elements from Christianity and Stoicism. They show no grasp of any of these systems, merely repeating the tags and catch-phrases associated with each of them. »

Calder, Andrew. *Molière: The Theory and Practice of Comedy.* Londres: Athlone, 1996, p. 149.

Est chu tout au travers de notre tourbillon;
Et s'il eût en chemin rencontré notre Terre,
Elle eût été brisée en morceaux comme verre.²⁸²

La panique causée par le passage d'une comète dans le ciel, thème que Fontenelle développe dans une comédie représentée dix ans après *Les Femmes savantes*, fournit l'occasion de tourner Trissotin en dérision et de critiquer sévèrement l'abus des connaissances scientifiques à travers le personnage de Clitandre. Sa réplique au discours de Trissotin ne laisse pas de doute « La science est sujette à faire de grands sots. »²⁸³

Chrysale, le mari de Philaminte, abonde dans ce sens dans l'acte précédent lorsqu'il réprimande sa femme et sa belle-sœur après le renvoi de sa cuisinière, Martine, pour abus contre la langue française. En une longue tirade indignée, il oppose l'intérêt qu'elles portent au ciel et à l'astronomie à leur dédain des choses de la vie :

Ne point aller chercher ce qu'on fait dans la lune,
Et de vous mêler un peu de ce qu'on fait chez vous.
[...]
Et l'on sait tout chez moi, hors ce qu'il faut savoir.
On y sait comme vont Lune, étoile Polaire,
Vénus, Saturne, et Mars, dont je n'ai point affaire ;
Et dans ce vain savoir, qu'on va chercher si loin,
On ne sait comme va mon pot dont j'ai besoin.²⁸⁴

Si l'astronomie en général est critiquée dans cette tirade pour son effet perturbateur sur la maisonnée de Chrysale, c'est que, malgré le ridicule des propos de Trissotin et des trois pédantes, la pièce ne porte pas de jugement sur une philosophie en particulier, celle de Descartes est mentionnée au même titre que de nombreuses autres. À vrai dire, Molière n'entame pas, dans *Les Femmes savantes*, le procès de la science, mais celui des femmes de science.

Edward John Kearns développe ce thème du procès des femmes philosophes en le contextualisant grâce au phénomène des salons tant prisés au XVIIe siècle :

²⁸² Molière. "Les Femmes savantes" Ed. Georges Couton. *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1971, p. 1048.

²⁸³ Ibid., p. 1049.

²⁸⁴ Ibid, p. 1012-1013.

Il faut apprécier le fait que Molière, dans *les Femmes savantes* (1672) ne se moquait pas de cet intérêt en la nouvelle philosophie (il avait été soupçonné lui-même d'être un libre penseur [...]) ; il satirisait les singeries prétentieuses des dames de moindre qualité qui tentaient sans succès de copier les conversations des grands *salons*.²⁸⁵

La superficialité des propos des personnages, le dialogue affecté, et les pensées exprimées à l'aide de verbes de sentiment (goûter, aimer, souffrir) accentuent le ridicule, la superfluité, et le manque de réelle compréhension qui caractérise la « science des dames ».

Molière, comme Charles de Beys avant lui, se penche sur la réception de la nouvelle astronomie dans la société plus que sur l'héliocentrisme en tant que théorie scientifique. Les références à Descartes et à ses tourbillons, qu'il insère dans sa pièce, lui permettent de faire la satire des femmes philosophes et des faux-savants, que le manque de jugement appliqué à une connaissance superficielle du monde²⁸⁶ rend ridicules.

La Comète (1681)

Bernard le Bovier de Fontenelle, aristocrate et grand amateur de salons dont celui de Mlle de Scudéry, académicien, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences en 1697²⁸⁷, compose sa première comédie, *La Comète*, en s'inspirant d'un événement astronomique d'actualité. *La Comète*, comédie en un acte et 17 scènes, écrite en prose, est représentée pour la première fois le 29 janvier 1681, deux mois après la découverte de la comète de 1680 par l'astronome allemand Gottfried Kirch le 14 novembre. Cette comète, visible à l'œil nu entre

²⁸⁵ « And it must be appreciated that Molière in *Les Femmes savantes* (1672) was not mocking this interest in the New Philosophy (he himself indeed was suspected of being a free thinker (...)); he was satirizing the pretentious aping of it by ladies of lesser standing who tried unsuccessfully to emulate the conversation of the great *salons*. »

Kearns, Edward John. *Ideas in Seventeenth Century France: The Most Important Thinkers and the Climate of Ideas in Which They Worked*. New York: St. Martin's, 1979, p. 20.

²⁸⁶ Voltaire cite d'ailleurs Molière dans sa « Lettre sur la prétendue comète » (1773), lorsqu'il présente Trissotin, avec son ironie habituelle, en tant qu'homme rationnel dont le comportement est exemplaire.

²⁸⁷ Pour en savoir plus sur la biographie de Fontenelle et sur l'Académie des sciences, voir : Gauja, Pierre. "L'Académie royale des sciences (1666-1793)." *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications* 2.4 (1949): 293-310.

le 2 décembre 1680 et le 8 février 1681 à Paris²⁸⁸, a terrifié le peuple et fasciné les érudits. Malgré une critique favorable du *Mercurius Galant*, la comédie, jouée au Théâtre de l'Hôtel Guénégaud, est retirée de l'affiche après neuf représentations, ce qui correspond à la disparition de la comète du ciel de Paris.

Comme le rappelle Jean-Marie Goulemot, l'arrivée de la comète provoque des réactions très différentes même chez les érudits :

Autour du passage de la comète de 1680 apparaissent trois types d'interventions : la dérision [...], l'argumentation scientifique, puisque Comiers publie dans le *Mercurius Galant*, un « Discours sur les comètes », Cassini son Abrégé des observations et des réflexions sur la comète, Bernouilli un traité en 1682 [...], enfin un effet de marginalisation sociale dont tous ces textes scientifiques ou mondains, sont en dernière analyse les porteurs.²⁸⁹

Chez Fontenelle, la dérision l'emporte dans cette pièce qui dénonce l'astrologie judiciaire et principalement les superstitions liées à l'apparition des comètes. L'intrigue est des plus simples : Florice, fille d'un riche astrologue, doit épouser son amant, M. de la Forêt, mais une comète paraît dans le ciel et ce mauvais augure contraint l'astrologue à rompre leurs fiançailles. M. de la Forêt, par l'entremise de son oncle, M. Taquinet, tente de persuader l'astrologue de céder, mais rien n'y fait. Le jeune aristocrate finit par enlever son amante avec l'aide de Françoise, la servante de cette dernière. Dans ce récit-cadre, Fontenelle introduit des épisodes mettant en scène des personnages dont le rôle est d'asseoir la satire : le personnage de Mathurin, valet qui prête l'oreille à tous les propos de l'astrologue afin d'écrire son propre almanach, et deux personnages de femmes philosophes, l'une noble tenant salon, l'autre, bourgeoise, l'imitant.

²⁸⁸ Selon les observations détaillées de nombreux membres de la Compagnie de Jésus, observations recueillies en un seul tome par le père Jean de Fontaney. Fontaney, Jean de. *Observations sur la comète de l'année 1680 et 1681 faites au Collège de Clermont*. Paris: Gabriel Martin, 1681, p. 2 & p. 89.

²⁸⁹ Goulemot, Jean-Marie. "Démons, merveilles et philosophie à l'âge classique." *Annales. Histoire, sciences sociales* 35.6 (1980), p. 1227.

Dès la première scène, Fontenelle émet une opinion défavorable sur l'astrologie judiciaire lorsque Mathurin compose son almanach, en établissant ses prédictions à coups de dés et en demandant à Françoise, son amante, s'il doit ajouter un chapitre sur l'art de planter des choux de façon à donner une épaisseur satisfaisante à l'œuvre qu'il compte faire publier. Françoise, l'incarnation même du bon sens campagnard, lui réplique qu'il devrait s'en tenir aux choux, un sujet qui est à sa portée. Cette scène marque le ton : tout au long de la pièce, divers personnages vont émettre leur propre opinion sur l'astrologie judiciaire, souvent sous forme de dialogues entre deux points de vue opposés.

La pièce met en contraste les forces de la superstition (la comtesse, l'astrologue, la bourgeoise) et les forces du bon sens et de la modernité (M. de la Forêt, Florice, M. Taquinet, Françoise). Puisque la comète passe dans le ciel, au-dessus de tous, de nombreuses classes sociales sont représentées : des serviteurs aux bourgeois en passant par l'aristocratie.

Bien que l'emphase soit mise sur la critique de l'astronomie judiciaire et de ses adeptes, Fontenelle fait référence à l'astronomie naturelle à la scène 11, lorsque la comtesse de Goustignan arrive chez l'astrologue, épouvantée par le fait que la comète passait au-dessus de son logis. La comtesse, qui se flatte d'être savante, demande à l'astrologue de lui expliquer le phénomène des comètes. Ce dernier lui répond ainsi :

Voici un système admirable. La plupart des philosophes modernes soutiennent que chaque étoile fixe est un soleil comme le nôtre ; tous ces soleils ont chacun leur tourbillon, c'est-à-dire un grand espace dont ils occupent le centre, et de là ils éclairent des terres et des planètes semblables à nos planètes et à notre Terre.²⁹⁰

Il l'instruit ensuite de la formation des comètes, phénomène lié à la présence de tourbillons entourant chacun une étoile fixe :

²⁹⁰ Fontenelle, Bernard le Bovier de. "La Comète." *Œuvres complètes*. Ed. George Bernard Depping. Vol. 3. Genève: Slatkine Reprints, 1968. 733-56. p. 748.

Le pauvre soleil encroûté, inhabile à toute autre chose, serait chassé du tourbillon dont il occupe le centre, et s'en irait errant de tourbillon en tourbillon.²⁹¹

La leçon d'astronomie que l'astrologue donne à la comtesse de Goustignan est d'actualité : le système de Descartes, dont l'organisation des planètes est tirée de Copernic – le Soleil est une étoile fixe au centre de notre système solaire- et dont la cosmologie lui est propre –un tourbillon dont le Soleil est le centre emporte les planètes et leur fait décrire une orbite, n'a pas encore été discréditée par la théorie de la gravitation universelle de Newton²⁹². Comme dans *Les Femmes savantes*, le personnage satirisé ne répète pas des connaissances obsolètes issues de l'Antiquité, la structure de l'univers et la description de la formation des comètes sont des théories contemporaines, tirées des *Principes de la philosophie* de Descartes. Il est à noter cependant que certains critiques voient dans cette explication du système des tourbillons une critique du savoir scientifique de son époque, et par conséquent de la cosmologie cartésienne :

En 1681, Fontenelle produit *La Comète*, une satire amusante inspirée par la Grande Comète C/1681 VI, dans laquelle les explications contemporaines du phénomène sont ridiculisées.²⁹³

Cette interprétation du discours de l'astrologue et des intentions de Fontenelle sonne faux. En effet, il est partisan de la théorie des tourbillons : il décrira à nouveau ce système dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes*, une œuvre de vulgarisation scientifique publiée cinq ans après la représentation de *La Comète*, puis vers la fin de sa vie, dans sa *Théorie des tourbillons cartésiens* publiée en 1752.

²⁹¹ Ibid., p. 748.

²⁹² Pour en savoir plus sur le traité de *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica* et sur les différences entre les théories de Descartes et de Newton, voir : Schroeder, Prosper. *La Loi de la gravitation universelle Newton, Euler Et Laplace*. New York: Springer-Verlag, 2007.

²⁹³ « In 1681, he produced *La comète*, an amusing satire inspired by the Great Comet C/1681 VI, in which contemporary explanations of the phenomenon are upheld to ridicule. » Hockey, Thomas A., Virginia Trimble, and Katherine Bracher. *The Biographical Encyclopedia of Astronomers*. New York: Springer Science & Business Media, 2007, p. 377.

Quoiqu'on ne puisse pas qualifier Fontenelle de cartésien car il rejette la métaphysique cartésienne, il adhère, comme beaucoup d'érudits et de philosophes français dans les années 1680²⁹⁴, au système cosmologique échafaudé par René Descartes²⁹⁵ qu'il défendra toute sa vie²⁹⁶, même après la victoire de la cosmologie newtonienne. Mais alors, s'il soutient la théorie des tourbillons, pourquoi avoir choisi de donner à l'Astrologue, le seul personnage défini uniquement par son état de charlatan ridicule (il est l'unique personnage de la pièce qui ne porte pas de nom), un discours philosophique présentant une cosmologie qu'il considère exacte ?

La satire de l'astrologie, source principale de l'effet comique de la pièce, s'effectue soit en opposant deux personnages –l'un superstitieux, l'autre rationnel- soit, dans de nombreux cas, comme le remarque Leonard Marsak dans son article sur la science des Lumières dans l'œuvre de Fontenelle, en juxtaposant un événement au niveau du macrocosme aux conséquences réelles ou inventées pour l'individu. Selon le principe de la causalité, les conséquences doivent être proportionnelles à leurs causes, et un trop grand décalage entre les deux, lorsqu'il semble exister, doit engendrer une critique rationnelle du

²⁹⁴ La cosmologie de Descartes est à la mode dans les années 1680, et bien que son influence s'amointrisse de décennie en décennie, ce n'est qu'en 1752 que la science newtonienne s'impose finalement en France au dépend de la science cartésienne, remplaçant les tourbillons par la loi de la gravitation universelle.

Pour en savoir plus sur l'évolution du débat entre Cartésiens et Newtoniens et sur la position de Fontenelle dans ce débat, se référer à Grégoire, François. "Le Dernier Défenseur des tourbillons : Fontenelle." *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications* 7.3 (1954): 220-46.

²⁹⁵ La création des comètes telle que décrite par l'Astrologue est tirée des Principes 118 et 119 de la troisième partie des *Principes de la philosophie* de Descartes.

118. En quelle façon [les comètes] sont produites

119. Comment une étoile fixe peut devenir comète ou planète

Descartes, René. *Les Principes de la philosophie*. Ed. G. Durand. Vol. 1. Paris: J. Vrin, 1993, 171-172.

²⁹⁶ Pour en savoir plus sur les convictions cosmologiques de Fontenelle vers la fin de sa vie, voir la deuxième partie de l'article « Le dernier défenseur des tourbillons : Fontenelle », cité précédemment.

lien supposé.²⁹⁷ Ce décalage se traduit également en source de rire pour les spectateurs d'une comédie.

C'est donc la réaction démesurée de la comtesse, terrorisée par la leçon d'astronomie²⁹⁸ et incapable de faire preuve d'esprit critique, et non le contenu de cette leçon, qui provoque l'hilarité du public et que Fontenelle condamne. L'intention du futur secrétaire de l'Académie des sciences n'est donc pas de démanteler la cosmologie cartésienne, comme le fait Cyrano de Bergerac avec l'héliocentrisme, mais de briser le monopole de l'interprétation cosmologique dérivé des superstitions populaires et d'encourager des réactions qui relèvent de la raison.

Le *Mercur Galant*, dans son compte-rendu dédié à la comédie de Fontenelle, publié dans son édition de janvier 1681, note ce rôle éducatif de la pièce qui, selon l'auteur, expose la cosmologie de Descartes d'une manière agréable tout en libérant le spectateur de l'effroi causé par les superstitions entourant l'apparition d'une comète :

Ceux qui voudront se guérir de la peur de la comète, peuvent aller voir la petite comédie que la Troupe Royale des Comédiens Français a commencé de représenter, sous le même titre de la Comète avec beaucoup de succès. Elle fait connaître qu'on n'a aucun lieu de s'en effrayer, et marque d'une manière très enjouée l'opinion du fameux Descartes sur cette matière.²⁹⁹

Si la notion de la comédie en tant que remède semble être présentée avec ironie –le paragraphe suivant associe la peur au peuple ignorant avant d'introduire un poème raillant les superstitions par l'attribution de la mort de l'éléphant du roi à l'influence de la comète³⁰⁰–

²⁹⁷ Leonard Marsak développe son analyse à la page 51 l'article suivant : Marsak, Leonard M. "Bernard de Fontenelle: The Idea of Science in the French Enlightenment." *Transactions of the American Philosophical Society* 49.7 (1959): 1-64.

²⁹⁸ « J'ai mille fois plus de frayeurs qu'auparavant. Dès que je verrai les moindres taches sur le corps du Soleil, je ne dormirai plus ; je croirai que voilà la croûte qui se forme. » Fontenelle, Bernard le Bovier de. "La Comète." *Œuvres complètes*. Ed. George Bernard Depping. Vol. 3. Genève: Slatkine Reprints, 1968. 733-56. p. 748.

²⁹⁹ Donneau de Vizé, Jean, ed. "Petite Comédie de *La Comète*." *Mercur Galant* [Paris] 31 Jan. 1681: 328.

³⁰⁰ « Le peuple a toujours voulu que les comètes fussent le présage de la mort des Grands. C'est là-dessus qu'un fort galant homme ayant appris que l'Éléphant de Versailles était mort, a fait

celle de l'exposition de théories scientifiques par le divertissement ne subit pas le même traitement. Ce concept d'exposé « enjoué » apprécié par le rédacteur du *Mercure Galant* préfigure le développement du genre de la vulgarisation scientifique dans les œuvres de Fontenelle, et en particulier dans les *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Dans la préface de ce texte, Fontenelle exprime son désir d'éduquer « le monde » et d'expliquer des phénomènes complexes avec simplicité :

J'ai voulu traiter la Philosophie d'une manière qui ne fut point Philosophique [...] l'amener à un point où elle ne fût ni trop sèche pour les gens du monde ni trop badine pour les savants [...] cherchant un milieu où la philosophie convient à tout le monde.³⁰¹

Si cette citation de Fontenelle semble s'appliquer à *La Comète*, surtout en tenant en compte des commentaires de Jean Donneau de Visé publiés dans le *Mercure Galant*, commentaires qui ignorent l'intrigue de la pièce mais reconnaissent l'importance de la leçon d'astronomie, il faut tout de même limiter l'étendue de cet effort de vulgarisation qui « convient à tout le monde ». Fontenelle, dans son essai *Sur l'histoire*, remarque que le peuple « est destiné à être la dupe de tout »³⁰², et sépare une élite capable de raisonner, les « gens un peu éclairés » auxquels il s'adresse, de la populace ignorante.³⁰³

Malgré la portée limitée du public qu'il vise, Fontenelle se démarque des autres dramaturges par sa stratégie d'auto-légitimation de la cosmologie cartésienne par la comédie.

l'impromptu qui suit.

Assurez-vous que la comète
Du ciel la funeste interprète,
Prédit toujours la mort d'un Grand,
Étendu, couché sur la paille,
Vient de mourir un éléphant ? »

Donneau de Visé, Jean, ed. "Petite Comédie de *La Comète*." *Mercure Galant* [Paris] 31 Jan. 1681: 329.

³⁰¹ Fontenelle, Bernard le Bovier de. Œuvres complètes. Ed. George Bernard Depping. Vol. 2. Genève: Slatkine Reprints, 1968, p. 4.

³⁰² Ibid., p. 472.

³⁰³ Pour en savoir plus sur le public visé par Fontenelle dans ses œuvres, cf. Rendall, Steven F. "Fontenelle and His Public." *MLN* 86.4 (1971): 496-508. ; Duchêne, Roger. "Lettres et gazettes au XVIIe siècle." *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (1954-) 18.4, Études d'histoire de la Presse (XVIIe-XXe siècles) (1971): 489-502.

Son originalité vient de l'utilisation du théâtre comme vecteur de diffusion de la science nouvelle plutôt que comme plateforme permettant de critiquer des théories astronomiques et cosmologiques. En effet, alors que les autres écrivains supposent une connaissance préexistante des deux systèmes du monde qui s'avère nécessaire pour comprendre leurs railleries, le but recherché par Fontenelle est de donner à ses spectateurs une leçon de cosmologie cartésienne simplifiée, présentée avec humour.

Les Intrigues d'Arlequin aux Champs Élysées (1691)

Les Intrigues d'Arlequin comédien aux Champs Élysées, comédie de l'Abbé Laurent Bordelon homme d'église et écrivain prolifique connu pour son roman *L'Histoire des imaginations extravagantes de Monsieur Oufle*, est publiée en 1691, mais, selon les informations fournies par l'édition de 1701, n'a jamais été représentée. « Accommodée au Théâtre des Comédiens italiens du roi de l'Hôtel de Bourgogne, par Monsieur ***, jamais représentée pour des raisons particulières »³⁰⁴, annonce le frontispice, sans pour autant expliquer la nature de ces raisons. Les rares critiques qui se sont penchés sur le théâtre de Bordelon, tendent à s'accorder sur le fait que la pièce n'a probablement pas été jouée car elle est tout simplement injouable³⁰⁵.

Comédie en trois actes, écrite en prose et en couplets chantés, elle est dotée d'une intrigue conventionnelle : un jeune homme sans le sou, Octavio, est amoureux d'une jeune fille, Isabelle, mais le père de cette dernière, un pédant avare nommé Balouarde, espère lui trouver un riche parti ; le valet d'Octavio, Arlequin, est amoureux de la servante d'Isabelle,

³⁰⁴ Bordelon, Laurent. "Les Intrigues d'Arlequin aux Champs-Élysées." *Le Théâtre italien de Gherardi ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi*. Vol. 2. Amsterdam: Adrian Braakman, 1701, p. 433.

³⁰⁵ Une anecdote souvent répétée, mais qui semble apocryphe, soutient cette hypothèse : « L'Abbé Bordelon disait lui-même qu'il était auteur pour son plaisir, et il regardait ses ouvrages comme des péchés mortels : les plaisants ajoutèrent, que le public en faisait pénitence. » Barral, Pierre. *Dictionnaire historique, littéraire et critique, contenant une idée abrégée de la vie et des ouvrages des hommes illustres en tout genre, de tout temps et de tout pays*. Vol. 1. N.p.: n.p., 1758, p. 540.

Colombine ; les personnages se liguent donc afin de rendre possible ces deux unions.

L'originalité de cette pièce injouable et par moment illisible réside dans sa structure hybride, entrelacée d'accumulations étourdissantes, de jeux de mots et de références érudites apprêtées à la mode burlesque.

Avant même de commencer la comédie, Bordelon insère la figure de nombreux philosophes antiques et modernes dans le récit-cadre qui introduit la pièce et son contexte. Dans ce récit, intitulé « la lettre de Cardan à Monsieur *** qui introduit la comédie d'Arlequin », il développe une narration cocasse de la vie après la mort, en passant en revue les appartements consacrés aux grands de ce monde lors de leur séjour aux Champs-Élysées. Les astronomes, dont Copernic et Tycho Brahé, vivent ensemble, appliqués à leurs recherches personnelles dans une chambre silencieuse qu'ils partagent avec les autres philosophes, jusqu'au jour où Pluton, troublé par leur sérieux, leur propose un divertissement.

La seule mention de la représentation d'une comédie débride les philosophes et transforme leur comportement en une parodie burlesque. Pythagore jette des fèves sur le gros ventre d'Héraclide, Socrate se met à danser avec des castagnettes, et les astronomes et physiciens –à l'exception de Descartes qui, lui, s'amuse à créer de petits automates en forme d'animaux- se lancent dans un jeu de boules : « Archimède, Ptolémée, Copernic et Tycho Brahé s'en mirent à jouer de leurs globes à la boule deux contre deux ».³⁰⁶ Ces astronomes renommés, auteurs de trois des quatre principaux systèmes débattus au XVIIe siècle, deviennent ainsi la force engendrant le mouvement des astres dans le ciel, alors que les planètes se trouvent réduites à des boules qu'ils déplacent à leur gré.

Cette description irrévérente de la mise en place de systèmes décrivant le mouvement des planètes prépare le lecteur à la comédie dont Arlequin et les philosophes assurent la distribution : Aristote, par exemple, joue le rôle du pédant, le docteur Balouarde, alors que Zenon se campe dans celui d'Octavio.

³⁰⁶ Bordelon, Laurent. *Arlequin comédien aux Champs-Élysées*. Paris: Arnoul Seneuze, 1691, p. 13.

C'est au deuxième acte qu'interviennent pour la première fois dans la pièce les questions d'astronomie. Arlequin, armé de bagues magiques offertes par un magicien, bagues qui permettent à leur détenteur de changer d'apparence à leur gré, décide de convaincre le pédant de donner sa fille à Octavio en se déguisant en auteur célèbre et en lui dédicant son œuvre la plus récente. Il choisit comme thème de son ouvrage imaginaire un nouveau système du monde, puisqu'il est persuadé que le pédant, ignorant convaincu d'être savant, n'y verra que du feu. « La plupart des gens subsistent dans ce monde avec des métiers dont ils font profession et qu'ils ne comprennent pas »³⁰⁷, affirme-t-il lorsqu'il dévoile son projet à Colombine.

Arlequin introduit son livre à l'aide de structures superlatives et de termes exagérés affirmant l'aspect novateur de sa théorie qu'il qualifie de révolutionnaire :

J'ai trouvé depuis quelques jours un système nouveau si surprenant, et si extraordinaire, qu'il étonnera tout l'univers, quand je l'aurai mis au jour.³⁰⁸

Il rappelle ensuite au docteur la controverse entourant les grands systèmes du monde et divise les systèmes en deux catégories, géostatique et héliostatique, selon le mouvement de la Terre et du Soleil,³⁰⁹ avant de se lancer dans une explication détaillée de sa cosmologie aux principes qu'il dits novateurs pour impressionner le docteur, mais qui sont intentionnellement ridicules :

³⁰⁷ Ibid., p. 124.

³⁰⁸ Ibid, p. 134.

³⁰⁹ « Les savants jusqu'à présent ont été beaucoup divisés sur le mouvement du Soleil, de la Lune, et des autres planètes. Les uns ont dit que le Soleil tourne autour de la Terre, d'autres que c'est la Terre qui se promène autour du Soleil. »
Ibid, p. 133-134.

Les savants jusqu'à présent ont été beaucoup divisés sur le mouvement du Soleil, de la Lune, et des autres planètes. Les uns ont dit que le Soleil tourne autour de la Terre, d'autres que c'est la Terre qui se promène autour du Soleil. [...] Je dis toute autre chose moi, voici mon système. Tout l'univers est une grande chambre, cette chambre n'est habitée que par une famille composée de six personnes. La maison ; ce sont les cieux ; le père de famille qui habite cette maison, c'est la planète que nous appelons Saturne ; la mère, c'est la Terre ; Mars, c'est le fils de la maison ; la Lune est sa femme ; Venus sa servante ; et Mercure, le valet. Le Soleil est le foyer, où il y a un feu continuellement allumé pour tous les besoins de cette famille.³¹⁰

Selon cette conception du monde, l'univers se transforme en plusieurs chambre où vivent et se déplacent des planètes personnifiées : Saturne prend la place du patriarche ; la Terre, sa femme ; Mars, le fils ; la Lune, la bru ; Vénus, la servante ; et Mercure, le valet. Seul Jupiter manque à l'appel. Le rôle choisi pour les astres de cette famille correspond généralement aux caractéristiques associées aux dieux et déesses dont les planètes portent le nom. À mi-chemin entre les théories de Copernic –le Soleil immobile, les six planètes³¹¹, même si la liste de ces dernières est erronée, volontairement³¹²- et celles de l'Antiquité –la personnification des planètes, la Lune en tant que planète- cette cosmologie burlesque permet à Arlequin d'expliquer de nombreux phénomènes naturels dont les éclipses et le cycle du jour et de la nuit :

³¹⁰ Ibid, p. 134-135.

³¹¹ Dans le système de Copernic, la Lune n'est pas une planète, mais un satellite de la Terre. La planète manquante est Jupiter, planète que la Lune remplace dans le système d'Arlequin.

³¹² Bordelon connaît la structure des différents systèmes du monde, et les planètes qui leur sont associées. On retrouve, par exemple, des descriptions des systèmes de Tycho Brahé et de Copernic dans son *Théâtre philosophique*.

Bordelon, Laurent. *Théâtre philosophique sur lequel on représente par des dialogues dans les Champs Élysées les philosophes anciens et modernes*. Paris: C Barbin, 1692, pp. 180-181 & pp. 241-242.

DOCTEUR

Et comment expliquez-vous la nuit et le jour avec ce système ?

ARLEQUIN

Nous avons le jour, quand la Terre se chauffe de ce côté-ci ; car elle est fort frileuse : et quand elle se tourne pour se chauffer de l'autre côté, nous avons la nuit.³¹³

Le Docteur, après de nombreuses questions sur ce système original, finit par traiter Arlequin d'extravagant, et le stratagème échoue.

Cette scène, la scène 16 de l'acte II, est augmentée dans la version de la pièce imprimée en 1701 dans une anthologie du théâtre italien consacrée au comédien Gherardi. Plutôt que d'interrompre la première réplique d'Arlequin, puis d'écouter la description de son système, Balouarde le laisse finir son discours. La nouvelle version de cette réplique se termine en une question qui insulte profondément le Docteur. « Dites-moi », professe le valet, « savez-vous quelque chose ? »³¹⁴ Le pédant tente alors de prouver sa supériorité intellectuelle en multipliant les arts, les sciences, les théories et les noms de savants antiques et contemporains, en les enchaînant pour former une tirade ininterrompue de plus de 1,200 mots. L'énumération ne se termine qu'au moment où Arlequin interrompt le Docteur, à la faveur d'une pause providentielle causée par l'essoufflement de ce dernier³¹⁵. Ce déluge de mots est ponctué de répétitions lancinantes de la phrase « Après cela, vous, vous demandez au Docteur Balouarde qui sait tout, s'il sait quelque chose ! », que le Docteur insère entre chaque type de connaissances qu'il identifie et caractérise.

³¹³ Bordelon, Laurent. *Arlequin comédien aux Champs-Élysées*. Paris: Arnoul Seneuze, 1691, p. 135.

³¹⁴ Bordelon, Laurent. "Les Intrigues d'Arlequin aux Champs-Élysées." *Le Théâtre italien de Gherardi ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi*. Vol. 2. Amsterdam: Adrian Braakman, 1701, p. 518.

³¹⁵ Cette pièce regorge de didascalies détaillées : le discours du docteur est accompagné de pantomimes représentant son épuisement et la frustration montante d'Arlequin, son interlocuteur.

« Pendant que le Docteur va débiter tout ce détail de pédanterie, il prend plusieurs postures différentes : d'abord il parle debout, puis en se promenant, puis en courant, puis appuyé sur un genou, puis à genoux, etc. Enfin il semble s'affaiblir de telle sorte, qu'on ne l'entend presque plus parler : cependant, Arlequin d'abord l'admire, puis le contrefait, puis se fâche, puis pleure. »

Bordelon, Laurent. "Les Intrigues d'Arlequin aux Champs-Élysées." *Le Théâtre italien de Gherardi ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi*, p. 519.

« Arlequin, profitant de l'essoufflement du Docteur, lui dit ». *ibid.*, p. 524.

Afin de prouver sa thèse initiale « Je renferme en moi l'esprit et la connaissance de tous les philosophes »³¹⁶, le Docteur passe en revue son savoir présumé. En matière de philosophie, il se dit « aussi savant que Galilée ; aussi subtil que Gassendi [...] ; aussi pénétrant que Descartes »³¹⁷. Plus tard, au sujet de l'histoire naturelle, il affirme connaître « les mouvements des cieux, mieux que Ptolémée, Copernic, Ticho-Brahé et Descartes »³¹⁸. Le Docteur démontre ainsi la totalité de ses connaissances présumées, qui ne sont pas limitées à un seul point de vue, mais qui englobe toutes les époques, toutes les matières, et tous les systèmes.

Cette juxtaposition de termes dont l'expansion semble infinie, suivant mécaniquement le même modèle, interrompt le fil du texte et attire l'attention du lecteur sur cette prolifération grotesque de savoir qui paraît, par son étalage excessif, tout à fait superficiel. Dans son article sur « Bordelon et le paradigme de la liste au XVIIIe siècle », Jean Paul Sermain analyse l'utilisation par Bordelon des séries dans son œuvre :

C'est cela qui ouvre la série à la parodie : celle-ci vise sa cible en l'inscrivant dans une série implicite en faisant apparaître leur modèle commun. La série se fait parodique quand les éléments qui la composent apparaissent substituables, dans un processus d'imitation généralisée qui empêche de rêver à un prototype : le propre de la parodie est de révéler dans le texte qu'elle ridiculise sa dimension déjà seconde, simiesque.³¹⁹

C'est cet aspect simiesque de la série qui est particulièrement associé au personnage du Docteur, puisque toutes les listes du texte en sont issues ou sont débitées en sa présence.³²⁰ Le choix des savants énumérés ne constitue ni une critique de leurs œuvres ni une adhésion à

³¹⁶ Ibid, p. 519.

³¹⁷ Ibid, p. 519.

³¹⁸ Ibid, p. 520.

³¹⁹ Sermain, Jean-Paul. "Bordelon et le paradigme de la liste au XVIIIe siècle." *Séries parodiques au siècle des Lumières*. Ed. Sylvain Menant and Dominique Quéro. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2005, p. 278.

³²⁰ De nombreux exemples existent dans la pièce, en particulier dans la scène de la séduction d'Isabelle par Otavio dans la librairie. Bien que sans rapport avec l'astronomie, la liste de livres inventés par Arlequin pour bernier le Docteur suit une structure analogue.

leurs philosophies : l'abbé Bordelon, ennemi de la superstition et des apparences trompeuses³²¹, cite les auteurs des principaux systèmes du monde, et les arrange en ordre chronologique. Il ne tente pas de les départager et les présente sans aucune sorte de jugement, une réaction typique de cet auteur érudit qui annonce dans *L'Histoire des imaginations extravagantes de M. Oufle* : « Comment sait-on que la Terre est au centre du monde ? »³²².

Conclusion

Sur les scènes françaises, les représentations des deux grands systèmes du monde –le système géocentrique hérité de l'Antiquité et le système héliocentrique proposé par Copernic au XVIe siècle et popularisé par Galilée au XVIIe siècle- se multiplient suite à la nouvelle de la condamnation de Galilée par l'Église et se renouvellent tout au long du siècle.

Cosmologie et folie vont souvent de pair, de nombreux dramaturges associent la démence, sous la forme d'un décalage chronique entre la perception et la réalité, au système auquel ils s'opposent. Les partisans de la nouvelle astronomie –Cyrano de Bergerac, André Mareschal, Paul Scarron– combinent aveuglement et géocentrisme, alors que les partisans de l'astronomie de Ptolémée dont Desmarets de Saint-Sorlin préfèrent dénoncer l'ambition démesurée des astronomes croyant pouvoir changer la structure du monde par la publication de traités opposés aux vérités énoncées par les Évangiles. D'autres, comme Charles Beys, se penchent plutôt sur l'aspect social et politique de la diffusion de nouvelles idées dans le cadre d'un gouvernement au pouvoir absolu.

³²¹ Pour en savoir plus au sujet de la relation entre Bordelon, les sciences, et la superstition, mais aussi sur l'aspect anticlérical et sceptique de son œuvre, se référer à Ferguson, Valerie C. "Skepticism, Supernatural and Mystifications: The "fantastique" in Early-modern Narrative Prose." Diss. U of Arizona, 2008 ; La Harpe, Jacqueline de. *L'Abbé Laurent Bordelon et la lutte contre la superstition en France entre 1680 et 1730*. Berkeley: U of California, 1942.

³²² Bordelon, Laurent. *L'Histoire des imaginations extravagantes de M. Oufle, causées par la lecture des livres qui traitent de la magie*. Vol. 1. Paris: Nicolas Gosselin, Charles le Clerc, 1710, p. 387.

Après une critique acerbe des théories astronomiques, alors que l'idée d'un soleil en mouvement acquiert ses lettres de noblesse auprès des scientifiques et des intellectuels et finit par être enseignée dans les écoles au même titre que le système d'Aristote, certains auteurs, comme l'abbé Bordelon, choisissent d'exprimer un certain scepticisme face à la prolifération de systèmes du monde que la science de l'époque ne peut pas complètement départager.

Cette époque marque également la naissance d'un nouveau genre littéraire dont l'origine se trouve dans une comédie de Fontenelle, *La comète*. En mettant en scène l'explication de la théorie des comètes de Descartes, Fontenelle fait de sa pièce le premier exemple de vulgarisation scientifique, un genre caractérisé par l'apprentissage d'une science simplifiée et rendu accessible à tous par l'entremise de la fiction.

Chapitre 4 : Le rire de l'astronomie

La France fourmillait de Rodomonts [au début du 17^e siècle];
il ne fallait pas moins qu'un portrait aussi chargé que le
Matamore, pour les corriger de ce ridicule.³²³

Cette phrase clôt le chapitre consacré par les frères Parfaict à *l'Illusion comique*, chapitre qui oublie la pièce de Corneille après quelques courts paragraphes et lui préfère une analyse de l'archétype du capitain. Dans le cinquième tome de leur œuvre maîtresse, *Histoire du théâtre français, depuis son origine jusqu'à présent*, les frères Parfaict octroient au personnage du capitain un rôle correcteur, que l'on pourrait presque qualifier de cathartique. En effet, pour les frères Parfaict, le capitain fait irruption sur les scènes françaises à un moment où la France se remet du grand désordre causé par un mal historique -les guerres civiles- et un mal moral -la lecture de romans de chevalerie français et espagnols- afin de libérer les Français de leur vices.

Jean-Antoine de Baïf, père du *miles gloriosus* français, semble partager cette vision du théâtre comique lorsqu'il fait de Taillebras, son capitain, un exemple et qu'il généralise ses vices pour les appliquer à certains membres de la société. Dans le prologue du *Brave*, qui se trouve à la deuxième scène de la pièce, de Baïf critique le comportement du soldat fanfaron à travers le personnage de Finet, son valet, qui s'adresse au public directement³²⁴ en un long monologue servant d'argument à la pièce :

³²³ Parfaict, François, et Claude Parfaict. *Histoire du théâtre français, depuis son origine jusqu'à présent*. Vol. 5. Paris: P. G. Le Mercier, 1745. P. 188.

³²⁴ « S'il vous plaisait de m'écouter,

Messieurs, je pourrais vous conter

L'argument de la comédie »

Baïf, Jean-Antoine de. *Le Brave*. Genève: Librairie Droz, 1979, p. 58.

Voilà comment ce maître fou
Fait ce que beaucoup d'autres font
Qui s'estiment plus qu'ils ne le sont.³²⁵

Contrairement à de nombreuses autres répliques qui s'apparentent à une traduction de leur source antique, la tirade de Finet n'est pas plautienne. De Baïf ajoute lui-même un élément qui satirise un comportement particulier –la vantardise- et étend sa vérité à l'extérieur des planches de théâtre. Ce commentaire accusant le capitain s'ajoute à celui qui, extrait de Plaute, clôt la pièce. Dans la dernière réplique, Taillebras apprend qu'il a été dupé et en tire une leçon :

Mais je conçois que j'ai mérité
D'être de la façon traité.
Si tous ceux qui sont adultères
Recevaient de pareils salaires,
En cette ville on les verrait
Plus clairsemés qu'on ne les voit.³²⁶

Si le commentaire de Finet sur la vantardise est une invention de l'auteur français, la condamnation de l'adultère par Taillebras est tirée de Plaute. Pyrgopolynices, le soldat fanfaron, après avoir été humilié par les autres personnages et avoir reçu une volée de coups de bâtons, accepte sa punition, puisqu'il l'a méritée, avant de l'appliquer aux autres hommes. Il s'exprime ainsi :

Il a ménagé un complot contre moi. C'est justice. S'il arrivait
la même chose aux autres hommes adultères, il y en aurait
moins ici. Ils se livreraient plus à la crainte, et moins à ces
activités.³²⁷

La pièce serait-elle une satire de l'adultère dans le but de corriger les hommes de cette inconduite ? Les avis des critiques sont partagés. Alison Sharrock, dans son analyse des œuvres de Plaute et de Térence, voit dans le *Miles gloriosus* une satire cherchant à réformer les habitudes et les comportements des spectateurs :

³²⁵ Ibid., p. 58.

³²⁶ Ibid., p. 239.

³²⁷ « Is me in hanc inlexit fraudem : jure factum judico. Si sic aliis moechis fiat, minus hic moechorum siet : magis metuant, minus has res studeant. »
Plautus, Titus Maccius. *Miles Gloriosus*. Ed. A. Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1936, p. 119.

Cette morale sentencieuse s'inscrit dans la tradition des auteurs de satire, qui pensent que le rôle de la comédie est de corriger les mœurs en les exposant, ce qui correspond aux éléments traditionalistes de la théorie du comique.³²⁸

Timothy Moore, quant à lui, s'oppose à cette vision d'un Plaute s'armant de la satire pour redresser les mœurs de son public par le rire. Selon lui, cette conclusion est erronée puisqu'elle ne tient pas compte de la structure narrative de la pièce :

Plaute offre deux perspectives différentes de la nature de son théâtre. Le spectateur de la pièce-dans-la-pièce, Pyrgopolynices, trouve un message moral dans la pièce dont il est témoin.³²⁹

Il conclut son analyse après avoir rappelé que la morale identifiée par Pyrgopolynices à la fin de la pièce est inspirée par la mise en scène d'un faux adultère, par une punition pour un crime qu'il n'a pas commis : « Seul le ridicule Pyrgopolynices voit un message moral dans le *Miles Gloriosus* »³³⁰. Effectivement, la punition que les autres personnages lui infligent n'est pas méritée, puisque le soldat fanfaron est innocent du crime dont il est accusé. Berné jusqu'à la fin de la pièce, il tire une fausse leçon des événements, puisque son châtement est la conséquence d'un enlèvement et non d'un adultère.

Daniel Boughner, de son côté, préfère soutenir l'hypothèse d'une satire sérieuse sans velléité de correction des mœurs dans l'espace théâtral ou chez les spectateurs :

³²⁸ « This sententious moral plays into the tradition of the satirists, who see comedy's role as correcting morals by exposing them, and is in keeping with the ultimately conservative strand in some comic theory. »

Sharrock, Alison. *Reading Roman Comedy: Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*. Cambridge: Cambridge UP, 2009, p. 260.

³²⁹ « Plautus offers two different perspectives on the nature of his theater. The spectator of the primary play-within-the-play, Pyrgopolynices, finds a moral message in the play he witnesses. »

Moore, Timothy J. *The Theater of Plautus: Playing to the Audience*. Austin: U of Texas, 1998, p. 76.

³³⁰ « Only the foolish Pyrgopolynices sees a moral message in *Miles Gloriosus*. »
Ibid., p. 77.

Derrière le rire charmant de cette caricature, il y a un objectif de satire sérieuse. Le *Miles gloriosus*, sous la plume de Plaute, devient alors un véhicule pertinent de la satire des parvenus à la mode et des soldats fanfarons.³³¹

Le rire de la satire, qui procède de la critique des mœurs d'une époque, de certains personnages ou d'une politique tournée en ridicule, est engendré par un sentiment de supériorité chez le spectateur. Il crée une hiérarchie entre l'objet du rire –le personnage ridicule, en position d'infériorité- et le rieur en position de supériorité³³². Platon illustre cette théorie du rire de la supériorité dans le dialogue de *Philebus*, comme le résume Adrian Bardon :

[Platon] explique que l'objet du rire dans la comédie est le "ridicule". Le ridicule est l'ignorance du soi démontrée par les autres, lorsque les autres s'imaginent détenir la sagesse. En d'autres termes, le rire est engendré par un sentiment de satisfaction causé par les illusions de sagesse d'autrui.³³³

Cette illusion ridicule de sa propre vertu ou de ses propres connaissances exprime un malaise qu'Henri Bergson qualifie d'« inadaptation particulière de la personne à la société »³³⁴. Cette inadaptation mène, sur les planches de théâtre, à une sanction qui intervient à la fin de l'intrigue, lorsque le personnage ridicule est châtié et forcé de se

³³¹ « Behind the delightful laughter of this caricature, there is a serious satirical purpose. The miles gloriosus in the hands of Plautus, therefore, becomes an apt vehicle for satire of fashionable upstarts as well as braggart warriors. » Boughner, Daniel C. *The Braggart in Renaissance Comedy; a Study in Comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*. Minneapolis: U of Minnesota, 1954, p. 14.

³³² Ce thème est repris et développé par Sigmund Freud.

cf. Freud, Sigmund. *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris: Gallimard, 1969. Print. Ce chapitre passe sous silence la notion opposée, celle de l'union par le rire proposée par Bakhtine, car les groupes formés par le rire dans les pièces étudiées sont, avant la deuxième partie du XVIIe siècle, des groupes hermétiques qui se définissent par leur opposition à la majorité (la majorité des ignorants, des partisans des Anciens, etc.).

cf. Bakhtin, Mikhail, Michael Holquist, Vern McGee, and Caryl Emerson. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: U of Texas, 1986.

³³³ « [Plato] explains that the object of laughter in comedy is the "ridiculous". The ridiculous, more specifically, is the self-ignorance of others when they falsely believe that they possess wisdom. In other words, laughter results from a feeling of pleasure at seeing others suffer the misfortune of being deluded about their own wisdom. »

Bardon, Adrian. "The Philosophy of Humour." *Comedy: A Geographic and Historical Guide*. Ed. Maurice Charney. Westport, CT: Praeger, 2005. 462-76, p. 463.

³³⁴ Bergson, Henri. *Œuvres*. Paris: Presses universitaires du Septentrion, 1970, p. 450.

« mettre en règle avec la société »³³⁵, souvent en expiant sa faute par une humiliation publique ou à une bastonnade. C'est ainsi que ce personnage, qu'il soit matamore, pédant ou fou savant, rentre dans les rangs du monde théâtral, du moins en apparence.

Cet effort de neutralisation du ridicule se retrouve dans de nombreuses pièces du XVIIe siècle, dont des pièces tenant un discours sur l'astronomie. Le procès de Galilée entraîne une polarisation des opinions chez les savants, ce qui se traduit par un théâtre où certains discours frisent la polémique, où des actes de violence physique et morale condamnent les personnages dont les idées s'opposent à celles du dramaturge. Qu'ils s'appellent Taillebras, Artabaze, Matamore, Châteaufort, ou père Granger, les paroles et les exploits du personnage ridicule engendrent le rire du public, un rire bien différent de celui évoqué par les frères Parfaicts. Comme le remarque Albrecht Classen dans son traité sur le rire au Moyen-âge et dans l'Ancien régime :

La fonction sociale primaire de l'humour est l'utilisation du ridicule et de l'embarras pour faire respecter les mœurs. Le rire doit au moins pouvoir agir en faveur de la conformité ou de la rébellion.³³⁶

Ces deux aspects du rire, le rire de la conformité et le rire de la rébellion, sous-tendent de nombreuses pièces composées dans les années 1630 à 1650, alors que les partisans du système de Copernic et de Ptolémée se livrent à une guerre par textes interposés. Deux des pièces étudiées illustrent particulièrement bien cette tension entre ces formes de rire : *les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, dramaturge au service du Cardinal de Richelieu pour qui la Terre est immobile, et *le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac, écrivain érudit, libertin, et athée pour qui la Terre tourne autour du Soleil.

³³⁵ Ibid., p. 452.

³³⁶ « Humor's primary social function lies in the use of ridicule and embarrassment to enforce social expectations, such radical possibilities cannot be taken for granted. [...] Laughter must, at the very least, have the possibility of acting in favor of either conformity or rebellion. » Classen, Albrecht. *Laughter in the Middle Ages and Early Modern times Epistemology of a Fundamental Human Behavior, Its Meaning, and Consequences*. New York: Walter De Gruyter, 2010, p. 321.

Le rire de la conformité dans Les Visionnaires

Desmarets de Saint-Sorlin développe ses pensées sur la structure et sur les portées symbolique et morale des *Visionnaires* dans son argument. Il s'y adresse au lecteur, expliquant non seulement la personnalité de ses personnages et les intérêts qui les définissent, mais surtout leur pertinence qui va au-delà des frontières du théâtre :

Tous les jours nous voyons parmi nous d'esprits
semblables, qui pensent pour le moins d'aussi grandes
extravagances s'ils ne les disent³³⁷.

Selon cette affirmation s'inscrivant dans la tradition du *theatrum mundi*, le monde, comme la scène d'un théâtre, est peuplé de nombreux extravagants. Cette conception de l'écriture et de la création de personnages de théâtre représentant les êtres qui évoluent dans le monde extérieur se retrouve également dans la préface au lecteur de *l'Hôpital des fous* de Charles Beys : « Si les fous que je mets dans cet hôpital, te semblent savants », affirme-t-il, « tu diras qu'il s'en trouve de pareils et que j'ai voulu prendre les meilleurs »³³⁸. Beys décline cette notion tout au long de sa pièce, lorsque le concierge répète que toute la cité devrait être internée, car l'humanité entière souffre de folie.

Bien que Desmarets de Saint-Sorlin se targue de représenter certains esprits de son temps, les personnages qu'il crée, fort prisés à son époque, sont critiqués quelques décennies plus tard. Fontenelle, dans son examen des *Visionnaires* écrit pour sa *Vie de Corneille*, attaque la pièce et la caractérisation de ses personnages en affirmant que « Desmarets [...] a fait une comédie [...] pleine de fous qu'on n'a jamais vus ». Il continue cette critique ainsi :

³³⁷ Desmarets de Saint-Sorlin, Jean. *Les Visionnaires*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1963, p. 3.

³³⁸ Beys, Charles. *Les Illustres Fous*. Baltimore: Johns Hopkins, 1942. p. 176.

Il fallait que la nature fut encore bien inconnue, lorsque ces caractères-là plaisaient sur le théâtre, et les auteurs qui s'imaginaient avoir vu communément de ces sortes de folies par le monde étaient eux-mêmes d'un caractère bien surprenant.³³⁹

S'il faut, comme le dit Fontenelle, éviter de comparer les « esprits semblables » de Desmarets à une reproduction fidèle de types humains évoluant dans la société de son époque, il faut surtout noter que ce miroir déformant et caricatural n'est pas tourné vers le spectateur lui-même. La comédie, dans l'œuvre de Desmarets Saint-Sorlin, ne représente pas une copie des mœurs et des actions de ses spectateurs ; au contraire, ces spectateurs, le « nous » de son affirmation, sont exclus des hommes portant en eux les vices dépeints par le dramaturge. Les lecteurs et les spectateurs des *Visionnaires* ne sont que les témoins des folies humaines qui s'incarnent dans les autres, d'où la répétition du verbe « voir » dans sa description des personnages et de leur équivalent dans la société³⁴⁰. Cette relation entre le regard de ceux qu'il appelle des « honnêtes gens » (ses spectateurs) et le spectacle des visionnaires (réels et représentés sur scène) s'établit en sens unique, sans aucun appel à une auto-évaluation. On rit alors des extravagances des autres sans rire des siennes, sans même les voir.

En effet, dans la deuxième partie de son argument, Desmarets de Saint-Sorlin se démarque immédiatement des « ignorants » de France, et oppose à ce peuple qu'il dit grossier et extravagant le public des honnêtes gens pour lequel il écrit (Cette opposition se retrouve dans de nombreuses préfaces de Desmarets de Saint-Sorlin, comme celle de la tragicomédie *Scipion*). Il vise ainsi un public restreint et éduqué qu'il oppose à une majorité « considérable » composée d'un peuple aveugle et peu sophistiqué (ce peuple

³³⁹ Fontenelle, Bernard de. *Œuvres de M. de Fontenelle*. Vol. 3. Paris: Bernard Brunet, 174. P. 95.

³⁴⁰ « Nous voyons des esprits semblables », « il n'y a rien de plus ordinaire que de voir ces mêmes idiots »,
« Est-il rien de plus ordinaire que de voir des filles [...] qui se croi[ent] aimée[s] de tous ».

dont « le nombre est si grand », dont il « se trouve assez par le monde », ces gens dont « il s'en trouve beaucoup », qui ne sont « pas une chose sans exemple », qui comportent « beaucoup de filles ») et établit une hiérarchie sociale et intellectuelle dont les « personnes raisonnables » (les spectateurs qui admirent sa pièce) occupent le sommet, alors que ses détracteurs et la population en général occupent la base :

Après que les personnes raisonnables seront satisfaites, il en restera encore assez pour les autres, et plus qu'ils n'en méritent.³⁴¹

Dans la préface des *Amours de Protée et de Physis*, une autre de ses comédies, Desmarets de Saint-Sorlin se moque de ceux qui, selon lui, ne comprennent pas le génie de ses pièces –il compare le piètre succès des *Amours* à la réception initiale des *Visionnaires* par le public³⁴²- et se réjouit du moment où, sous le poids de l'opinion de ses admirateurs, ses détracteurs changent d'avis :

Quand les connaisseurs (qui sont les derniers à lire les ouvrages, étant rebutés de la plupart de ceux qui le sont) eurent lu cette comédie, et se furent moqué de ceux qui s'en moquaient les méprisants eurent honte de leur mépris ; ils approuvèrent ce qu'ils avaient désapprouvé.³⁴³

Le rire se dédouble. Son objet ne se limite pas aux personnages et à l'intrigue jouée sur scène ; au contraire, les spectateurs sont encouragés à se tourner les uns contre les autres. Ce ridicule mène, selon le dramaturge, à la censure des erreurs par le rire et à un changement d'opinion.³⁴⁴

³⁴¹ Beys, Charles. *Les Illustres Fous*. Baltimore: Johns Hopkins, 1942. p. 8.

³⁴² Les *Amours*, selon Desmarets de Saint-Sorlin avaient « eu la même fortune que la comédie des *Visionnaires*, qui demeura longtemps méprisée ; parce que les esprits communs n'entendaient pas les termes extraordinaires. »

Desmarets De Saint-Sorlin, Jean. *La Comparaison de la langue et de la poésie française*. Paris: Louis Billaine, 1670. p. 268.

³⁴³ Ibid., p. 268.

³⁴⁴ Il est intéressant de noter que la portée d'une œuvre change selon la lecture qu'en fait le spectateur, lecture influencée par les mœurs de l'époque, les conventions littéraires, et le statut de la matière satirisée. Alors que Desmarets de Saint-Sorlin ne pense écrire une pièce que pour des esprits supérieurs qui ne sont pas concernés par les attitudes qu'il éveille dans sa pièce, la postérité ne s'accorde pas avec

Le rire que Desmarets de Saint-Sorlin veut provoquer chez ses spectateurs, tel qu'il le présente lui-même dans ses préfaces et ses arguments, est un rire agressif, belliqueux, un rire qui vise à attaquer un trait de caractère spécifique en l'amplifiant et en le ridiculisant sous les yeux d'une foule acquise à sa cause.

Il reste alors à se pencher sur l'une des cibles de cette attaque par le rire, le personnage de Taillebras, personnage atteint par ce que Desmarets de Saint-Sorlin qualifie de « folie particulière »³⁴⁵ dans son argument. Quelle est donc la folie particulière de Taillebras ? Dans quel but l'auteur aurait-il mêlé à cette folie un discours sur astronomie ?

Dans l'argument de la pièce, Desmarets de Saint-Sorlin analyse brièvement le personnage de Taillebras, le traite de poltron et d'ignorant, mais ne mentionne pas ses rodomontades et ses fabulations cosmologiques. Pourtant, comme les autres visionnaires, il souffre d'un décalage pathologique entre la réalité (le monde qui l'entoure) et la fiction (son monde intérieur, version altérée et amplifiée du monde réel). On pourrait donc voir dans la première tirade de Taillebras une critique des théories héliocentriques de Copernic, théories qui resurgissent dans la conscience collective européenne après la condamnation de Galilée. En effet, si un esprit chimérique, un esprit sujet à de mauvais raisonnements, adhère aux opinions exprimées par les partisans de la nouvelle astronomie, ces opinions ne sont-elles pas que délires et aveuglements ?

son projet. Quarante ans après l'écriture des *Visionnaires* et la condamnation de Galilée par le Saint-Siège, Madame de Sévigné assiste à une représentation de la pièce, et arrive à une conclusion très différente de celle qu'espère le dramaturge dans son argument. Dans une de ses lettres à Madame de Grignan, écrite le mercredi 3 août 1677, elle se voit sous les traits d'une extravagante :

La comédie du vendredi nous réjouit beaucoup : nous trouvâmes que c'était la représentation de tout le monde ; chacun a ses visions plus ou moins marquées. Une des miennes présentement, c'est de ne me point encore accoutumer à cette jolie abbaye, de l'admirer toujours comme si je ne l'avais jamais vue.

Madame De Sévigné. *Lettres de Madame de Sévigné de sa famille et de ses amis*. Vol. 5. Paris: Hachette, 1863, p. 252.

³⁴⁵ Desmarets de Saint-Sorlin, Jean. *Les Visionnaires*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1963, p. 9.

Cette théorie s'accorde avec les œuvres de Desmarets de Saint-Sorlin. Protégé du Cardinal de Richelieu, il compose également de nombreux textes inspirés par sa ferveur religieuse, dont *L'Office de la vierge Marie, mis en vers avec plusieurs autres prières* (1647), *Les Promenades de Richelieu ou les Vertus chrétiennes* (1653), et *Les Quatre Livres de l'Imitation de Jésus-Christ, traduits en vers* (1654). Dans la préface de *Clovis ou la France chrétienne, poème héroïque en 26 chants* (1657), il soutient la supériorité de « la seule religion » (chrétienne) et de « l'unique vérité » dans la production littéraire en général, et dans l'épopée en particulier, mais place aussi la religion « au-dessus de toutes les sciences et de toutes les règles »³⁴⁶. Pendant cette période de sa vie, il prend part à de nombreux procès à teneur religieuse, par exemple le procès de Simon Morin³⁴⁷ pour crime d'hérésie (1662-1663).

Dans ses œuvres à teneur chrétienne, Desmarets de Saint-Sorlin met en place une opposition entre les vertus du XVIIe siècle moderne et chrétien, et les vices d'une Antiquité corrompue³⁴⁸. En combinant les vantardises cosmologiques d'Artabaze inspiré du système de Copernic à une représentation mythologique des planètes issue d'une religion païenne, le dramaturge semble amplifier la satire de ces philosophies erronées allant à l'encontre de la vérité des Évangiles.

Pourtant, Hugh Gaston Hall, dans son livre *Richelieu's Desmarets and the Century of Louis XIV*, ne voit dans la tirade d'Artabaze qu'une « évocation ludique du copernicanisme »³⁴⁹ sans teneur morale. Cette conclusion ne semble pas très

³⁴⁶ Desmarets de Saint-Sorlin, Jean. *Clovis ou la France chrétienne, poème héroïque en 26 chants*. Paris: Cramoisy, 1673, np.

³⁴⁷ Cf. le chapitre consacré à Simon Morin dans Beccaria, Cesare, Richard Bellamy, Richard Davies, and Virginia Cox. *On Crimes and Punishments, and Other Writings*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.

³⁴⁸ Desmarets de Saint-Sorlin est partisan des Modernes lors de la Querelle, cependant, il est important de noter que son adhésion se limite à la littérature. Il ne soutient pas la thèse du progrès scientifique épousée par Fontenelle et Perrault.

³⁴⁹ Hall, Hugh Gaston. *Richelieu's Desmarets and the Century of Louis XIV*. Oxford: Clarendon, 1990, p. 347.

convaincante puisqu'elle s'appuie sur la théorie d'un changement fondamental dans la mentalité de Desmarets de Saint-Sorlin. Hugh Gaston Hall ajoute que l'auteur serait devenu dévot en vieillissant; mais, dès 1635, l'année de la composition des *Visionnaires*, Desmarets de Saint-Sorlin avait commencé à écrire des poèmes d'inspiration chrétienne. L'hypothèse d'une satire de l'astronomie copernicienne dans une pièce jouée au Palais-Cardinal et commandée par Richelieu lui-même semble plus probable qu'une simple envolée de rhétorique sur le thème de la nouvelle astronomie, mais l'état des recherches sur Desmarets de Saint-Sorlin ne permet pas de trancher cette question.

Le rire de la rébellion dans Les Boutades du capitaine Matamore et Le Pédant joué

Cet effort de suppression des opinions nouvelles énoncées dans le domaine de l'astronomie semble aller à l'encontre de la nature même de la découverte scientifique : la découverte ne cautionne pas le *statu quo*, elle le met à l'épreuve, et peut potentiellement le déstabiliser, ou même le remettre en cause. Découvrir, c'est se libérer d'un corpus et de faits établis, c'est se rebeller contre les connaissances de son époque.

Comme Copernic, qui arrive à ses conclusions d'ordre héliocentrique en se confrontant à l'*Amalgeste* géocentrique de Ptolémée, Paul Scarron se repose sur le savoir des Anciens dans *L'entrée de Matamore en fou qui se croit Jupiter*, une longue tirade lardée de références ironiques au système d'Aristote et de Ptolémée. Son sous-titre « L'entrée est tirée d'Ovide », annonce le travestissement des *Métamorphoses* en discours burlesque, « burlesque » dans le cadre de la définition de Véronique Sternberg « un discours second, un double dévalorisé d'un référent qui est lui-même un

discours »³⁵⁰. Ce double, dans le cas des *Boutades du capitaine Matamore*, semble tout aussi dévalorisant qu'il est dévalorisé, alors qu'il profane, par un rire subversif, l'un des piliers de la littérature héritée de l'Antiquité, et ridiculise le savoir désuet régurgité sans jamais le remettre en cause. Le thème de l'asservissement aux références du passé se retrouve dans d'autres œuvres de ce dramaturge : selon Antoine Adam, Scarron attaque les hommes de son temps qui ne font qu'imiter les Anciens d'une manière servile dans trois de ses textes, le *Recueil de quelques vers burlesques*, le *Typhon*, et le *Virgile travesti*.³⁵¹

Cyrano de Bergerac, passé maître dans l'art de la pointe et du rire érudit et libertin, entretient une relation similaire avec les connaissances issues d'un passé révolu : il refuse l'autorité des Anciens et ridiculise les hommes qui en sont la proie. Dans son *Pédant joué*, il met en scène un affrontement idéologique entre les notions géocentriques de l'Antiquité et les nouvelles théories de Copernic. La conclusion de la pièce permet au monde dramatique de se décharger d'un mal : Châteaufort le capitaine qui s' imagine être à l'origine de la cosmologie de Ptolémée est châtié par une bastonnade alors que Granger le pédant qui s'accroche à des connaissances désuètes est neutralisé par l'intelligence et la ruse du valet de son fils, Corbinelli. Confronté aux conséquences funestes réservées aux personnages acquis à l'astronomie d'Aristote et de Ptolémée, on aurait alors tendance à affirmer que le théâtre de Cyrano de Bergerac est doté d'un rôle didactique, comme le fait Jocelyn Royé dans *La Figure du pédant De Montaigne À Molière* :

³⁵⁰ Sternberg, Véronique. "Le Burlesque dans les comédies de Scarron: Vogue d'un style et renouveau d'un genre." *Poétique du burlesque*. Ed. Dominique Bertrand. Paris: Honoré-Champion, 1998. 323-33, p. 324.

³⁵¹ Cf. l'analyse de ces pièces et de la satire de Scarron dans Adam, Antoine. "Baroque et préciosité." *Revue d'histoire des sciences* 55-56 (1949): 208-24.

Celui qui rit du ridicule pédantesque peut avoir accès au savoir, mieux comprendre le monde et donc être à même de le conserver ou de le transformer.³⁵²

Si la notion d'un rire à vocation pédagogique est déplacée dans l'œuvre de Cyrano³⁵³, le rire engendré par un personnage ridicule et ses bouffonneries permet malgré tout de rectifier une erreur dans le monde théâtral : dans le cas du *Pédant joué*, cette erreur est liée à un décalage entre le monde intérieur (inventé) et le monde extérieur (réel) qui, malgré un point commun majeur –leur adhésion au système géocentrique- se décline différemment selon les défauts des personnages - Châteaufort est porté à des fabulations fantastiques, alors que Granger est atteint d'un dérèglement pédantesque que l'on peut qualifier d'inclination à abuser des lettres et des sciences liée à une profonde incompréhension du monde qui l'entoure- mais qui mène à la même censure par le rire.

Ce rire est accusateur, un cheval de bataille contre l'ignorance qui sévit dans le monde. Benjamin La Farge, dans son essai *Comedy's intention*, rappelle d'ailleurs que « rendre un autre personnage ridicule est un acte d'agression. »³⁵⁴ Cyrano de Bergerac attaque une vision erronée du monde –le système géocentrique- à dessein de la remplacer par un ordre nouveau –le système héliocentrique- grâce à une rébellion par le rire.

Cependant, ce rire correcteur n'est pas limité au rire des spectateurs confrontés à de fausses connaissances débitées par les personnages évoluant sur scène. En effet, chez Cyrano de Bergerac, le rire devient une arme maniée par les personnages eux-mêmes afin de critiquer le savoir pédantesque qui sévit chez les leurs. Dans de nombreux cas, les rieurs évitent de rire et expriment leur hilarité en aparté, de connivence avec le public,

³⁵² Royé, Jocelyn. *La Figure du pédant de Montaigne à Molière*. Genève: Librairie Droz, 2008, p. 23.

³⁵³ Cf. Goldin, Jeanne. *Cyrano de Bergerac et l'art de la pointe*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1973.

³⁵⁴ « making another person look funny is an act of aggression »
La Farge, Benjamin. "Comedy's Intention." *Philosophy and Literature* 28.1 (2004): 118-37.

mais les railleurs attaquant la bêtise et les mœurs suspectes ne sont pas les seuls personnages qui rient sur les scènes de théâtre.

Dominique Bertrand, dans *Dire le rire à l'âge classique*, rappelle l'importance du rire du personnage ridicule se tournant vers sa propre condition :

La théâtralisation interne du rire ne recouvre pas toujours la position du spectateur. Il est des cas où le rire d'un personnage ridicule constitue un objet intrinsèquement comique.³⁵⁵

Dans la scène 2 de l'acte III du *Pédant joué*, Genevotte inflige à Granger une sanction par le rire : « Toute la pénitence que je vous ordonne », dit-elle, « c'est de rire avec moi d'un petit conte que je suis venue ici pour vous faire. »³⁵⁶ Elle continue en peignant un portrait mordant de la laideur et de l'ignorance du vieillard, le décrit comme le « plus facétieux personnage de Paris », et, une fois ses pointes épuisées, elle termine sa tirade en l'enjoignant de rire de ses propres défauts :

GENEVOTTE
C'est bien le plus faquin, le plus chiche, le plus avare, le plus sordide, le plus mesquin... Mais riez donc !

GRANGER
Ha, a, a, a, a.³⁵⁷

Cette velléité de sanction par le rire échoue : Granger refuse de se réformer, et finit par subir son châtement lors du dénouement. Dans le théâtre cyranien, contrairement au théâtre moliéresque, le rire en soi n'a pas le pouvoir de transformer les mœurs ou les opinions, il ne permet que de dénoncer le ridicule que l'on perçoit chez les autres, et de vilipender des personnalités de son époque. Dans le *Pédant joué*, on observe une double satire par le rire : celle, plus générale, des partisans de l'ancienne astronomie, et celle,

³⁵⁵ Bertrand, Dominique. *Dire le rire à l'âge classique*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1995. P. 249

³⁵⁶ Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2001, p. 115.

³⁵⁷ Ibid., p. 115.

plus personnelle, d'un certain Jean Granger, ancienne figure d'autorité et porte-parole de la connaissance des Anciens³⁵⁸.

Le rire représente une rébellion contre l'ordre établi – la tentation de participer à un dangereux moment d'anarchie contre les demandes sévères des contraintes de la société.³⁵⁹

À ce titre, il ne faut pas oublier la satire de *l'Hôpital des fous* de Charles Beys, comédie construite autour du personnage d'un concierge despotique qui impose son autorité abusive sur les résidents de l'asile dont il est chargé. Beys se rebelle contre le pouvoir absolu en provoquant le rire chez ses spectateurs

Le rire correcteur dans Les Femmes savantes et Arlequin comédien aux Champs-Élysées

Si la polémique scientifique engendre un débat par le rire dont la fonction est de dénigrer l'opinion opposée à celle du dramaturge de manière à réduire au silence les partisans de cette opinion, la cessation des hostilités marque un changement dans la fonction du rire associé au discours cosmologique.

Dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, alors que les relations entre partisans du géocentrisme et de l'héliocentrisme s'assouplissent, le théâtre vit sa propre transformation avec l'arrivée de Molière sur les scènes françaises. Ses pièces, comme il l'explique dans *La Critique de l'école des femmes* s'appliquent à « rendre

³⁵⁸ De nombreux critiques, dont André Blanc, pensent d'ailleurs que le personnage de Granger est une vengeance d'écolier contre un certain Jean Granger, proviseur du collège de Beauvais et professeur d'éloquence latine, que Cyrano aurait détesté.

Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2001, p. 17-18.

³⁵⁹ « Laughter represents a rebellion against order - a temptation to a dangerous moment of anarchy against the sever demands of social constraint. »

Billig, Michael. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: Sage, 2005, p. 98.

agréablement sur le théâtre les défauts de tout le monde »³⁶⁰. Loin du « nous » exclusif et hautain de Desmarets de Saint-Sorlin, Molière s'adresse à la totalité de ses spectateurs ; il qualifie d'ailleurs les personnages comiques évoluant sur scène, dans *La critique de l'école des femmes*, de « miroirs publics ».³⁶¹

Dans sa préface de *Tartuffe*, écrite en 1664, il définit la fonction de son théâtre en affirmant que la comédie corrige les mœurs :

[Le] théâtre a une grande vertu pour la correction. Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire ; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde.³⁶²

Molière poursuit en expliquant que cet effet correcteur procède de la crainte de l'homme tourmenté par l'idée de paraître ridicule. Le rire est donc une brimade sociale³⁶³ dont le but est d'instruire, conséquence si fâcheuse pour l'humilié que le rire prend souvent la place de la conséquence funeste. Cette « justice immanente du rire »³⁶⁴, bien que Molière fasse référence à de nombreuses théories scientifiques –dont l'astronomie de Descartes- dans *Les Femmes savantes*, ne tranche pas la question cosmologique des tourbillons et du mouvement naturel. Le dramaturge se limite à la satire des femmes de science, mais ses successeurs, comme l'abbé Bordelon, manieront le rire correcteur à des buts scientifiques.

³⁶⁰ Molière. "La Critique de l'école des femmes" Ed. Georges Couton. *Œuvres Complètes*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1971, p. 660-661.

³⁶¹ Uranie : « Toutes les peintures ridicules qu'on expose sur les théâtres doivent être regardées sans chagrin de tout le monde. Ce sont miroirs publics. » Ibid., p. 658.

³⁶² Molière. "Tartuffe" Ed. Georges Couton. *Œuvres complètes*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1971, p. 885.

³⁶³ Cf. Gardia, Jean de. *Poétique de Molière: comédie et répétition*. Genève: Librairie Droz, 2007.

³⁶⁴ Le terme est de Marcel Gutwirth.

Gutwirth, Marcel. *Molière ou l'invention comique : la métamorphose des thèmes et la création des types*. Paris: Lettres modernes, 1966, p. 14.

Laurent Bordelon, auteur de la comédie *Arlequin comédien aux Champs-Élysées*, tente de réformer les hommes par la littérature -il a composé, en plus de cette pièce, de nombreux dialogues, discours et compilations, dont plusieurs traitent de la question de la superstition et des moyens de la combattre au sein de la société. La stratégie qu'il emploie dans ses œuvres est simple : pour faire éclater la vérité, il choisit de discréditer les opinions erronées, « pour bien soutenir les vérités, il faut auparavant détruire les préventions qui leurs sont contraires »³⁶⁵, par l'intermédiaire du rire, puisqu'« il est bien plus convenable de plaisanter sur ces fadaïses que de les combattre sérieusement »³⁶⁶.

Jacqueline de la Harpe analyse cette tactique dans son article intitulé « Bordelon et la lutte contre la superstition », qui a paru dans le numéro 26 de la série *Modern*

Philology :

Le ridicule mène au mépris, et celui-ci à l'oubli. [...] La tactique de Bordelon consiste donc à présenter les superstitions sous leur aspect le plus ridicule. Parfois, c'est en ayant recours à l'analogie ou à la réduction par l'absurde.³⁶⁷

Et c'est justement en construisant, par l'intervention du personnage bouffon d'Arlequin, un système du monde absurde³⁶⁸ que Bordelon met en scène, à une époque où le cartésianisme supprime l'astronomie de Tycho Brahe et des Anciens, l'instabilité des connaissances acquises sur les forces invisibles de la nature et l'importance du scepticisme. Au mode burlesque, il présente le concept même de l'établissement d'un système du monde comme autant d'inventions et de mises en scène, une théorie qui rappelle le lien qu'effectue Boyle entre la science et le théâtre.

³⁶⁵ La Harpe, Jacqueline de. *L'Abbé Laurent Bordelon et la lutte contre la superstition en France entre 1680 et 1730*. Berkeley: U of California, 1942, p. 157.

³⁶⁶ Bordelon, Laurent. *Les Coudées franches*. Vol. 1. N.p.: Pierre Prault, 1712, p. 56.

³⁶⁷ La Harpe, Jacqueline de. *L'Abbé Laurent Bordelon et la lutte contre la superstition en France entre 1680 et 1730*. Berkeley: U of California, 1942, p. 157.

³⁶⁸ Cf. Chapitre 3.

Bordelon, qui appuie sa satire sur des types grossiers sortis de la *Commedia del arte* et de l'ancienne comédie, semble parfois cultiver une relation antagoniste avec son public. « Il vaut mieux employer le ridicule que de raisonner avec des opiniâtres », affirme-t-il dans ses *Diversités*. Pourtant, il met généralement l'emphase, à la manière de Fontenelle, sur. Dans son traité sur l'astrologie judiciaire, composé en 1689, il soutient d'ailleurs qu' « on la combat dans cet entretien d'une manière aussi aisée et agréable, que forte et convaincante ».

Le rire vulgarisateur dans *La Comète*

Molière prête à Philaminte, une de ses femmes savantes, des propos qui préfigurent le projet de vulgarisation scientifique de Fontenelle. Elle rêve d'une assemblée où « on y veut réunir ce qu'on sépare ailleurs / Mêler le beau langage, et les hautes sciences. »³⁶⁹ Cette réplique décrit parfaitement l'écriture du roman de vulgarisation scientifique de Fontenelle, *Les Entretiens sur la pluralité des mondes*, où l'auteur affirme vouloir divertir, en présentant la philosophie d'une manière agréable³⁷⁰.

Dans la première leçon d'astronomie galante enseignée à une belle marquise, le narrateur des *Entretiens* utilise la métaphore du théâtre pour expliquer la conceptualisation scientifique³⁷¹ de la fin du XVIIe siècle :

Je me figure toujours que la nature est un grand spectacle
qui ressemble à celui de l'Opéra. Du lieu où vous êtes,
vous ne voyez pas le théâtre tout à fait comme il est [...]

³⁶⁹ Molière. "Les Femmes savantes" Ed. Georges Couton. *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1971, p. 1030.

³⁷⁰ « Selon moi, il n'y a pas jusqu'aux vérités à qui l'agrément ne soit nécessaire. » Fontenelle, Bernard le Bovier de. "Les Entretiens sur la pluralité des mondes" *Œuvres complètes*. Ed. George Bernard Depping. Vol. 2. Genève: Slatkine Reprints, 1968. 1-81, p. 9.

³⁷¹ Cf. Simon, Gérard. *Sciences et savoirs, aux XVIe et XVIIe siècles*. Paris: Presses universitaires du Septentrion, 1996. ; Moreau, Isabelle, ed. *Les Lumières en mouvement : la circulation des idées au XVIIIe siècle*. Lyon: ENS Éditions, 2009.

on cache à votre vue ces roues et ces contrepoids qui font
tous les mouvements. [...] Qui verrait la nature telle
qu'elle est, ne verrait que le derrière du théâtre de
l'opéra.³⁷²

Le philosophe se distingue du spectateur car il n'est pas berné par l'illusion théâtrale et tente d'apercevoir les machines qui font mouvoir les personnages et les décors. Il cherche ainsi à mettre en évidence ce qui est caché derrière les coulisses, c'est-à-dire *l'invisible*. Bien que ce passage ait été écrit en 1686, cinq ans après la composition de *La Comète*, un thème commun sous-tend les deux œuvres : celui de la théâtralité du monde naturel et du rapprochement entre les phénomènes naturels –les illusions scéniques– et les lois dissimulées qui les régissent –les machines.³⁷³

Cette métaphore se retrouve au cœur de la structure de sa comédie. Les forces qui déplacent l'astre lumineux à la longue chevelure sont invisibles³⁷⁴, mais elles vont être dévoilées dans un « entretien savant » entre le personnage de l'astrologue et une comtesse de ses amies qui, affolée par ce phénomène incompréhensible, lui demande une leçon sur la nature des comètes.

Alors que de nombreux auteurs ont fait référence aux systèmes astronomiques de manière plus ou moins fantaisiste, plus ou moins laconique, en tenant pour acquis l'érudition de leurs spectateurs, Fontenelle s'adresse à un public qui ne connaît pas forcément les nouvelles théories astronomiques, et choisit de détailler les phénomènes et d'expliquer leurs causes. Cet éclaircissement par le discours s'articule selon une démarche raisonnée. L'astrologue débute en exposant sa méthode, « Je vous proposerai

³⁷² Fontenelle, Bernard le Bovier de. "Les Entretiens sur la pluralité des mondes" *Œuvres complètes*. Ed. George Bernard Depping. Vol. 2. Genève: Slatkine Reprints, 1968. 1-81, p. 10-11.

³⁷³ Cf. Robin, Jean-Luc. "La Théâtralisation de la conceptualité scientifique et ses enjeux." *L'Âge de la représentation : l'art du spectacle au XVIIe siècle*. Ed. Rainer Zaizer. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006. 331-41.

³⁷⁴ L'invisibilité des règles régissant le mouvement de la comète est double : dans le monde de la représentation (les machines) et dans le monde théâtral où évoluent les personnages (les lois de la mécanique).

donc, madame, les diverses opinions des philosophes, et nous nous arrêterons sur la plus acceptable »³⁷⁵, avant de passer aux théories de Anciens :

Il y en a qui disent que les comètes sont des feux qui s'allument dans l'air, et qui se nourrissent des exhalaisons que la terre leur envoie.³⁷⁶

L'astrologue oppose alors à l'astronomie antique –dénigrée par les moqueries de son valet et de la comtesse- un aperçu de l'astronomie cartésienne et de la structure de l'univers qui lui est associée :

Voici un système admirable. La plupart des philosophes modernes soutiennent que chaque étoile fixe est un soleil comme le nôtre ; tous ces soleils ont chacun leur tourbillon, c'est-à-dire un grand espace dont ils occupent le centre, et de là ils éclairent des terres et des planètes semblables à nos planètes et à notre Terre.³⁷⁷

Une fois que le cadre général est mis en place, Fontenelle relate le phénomène menant à la mort d'une étoile au centre d'un quelconque tourbillon :

Ces soleils ont des taches aussi bien que le nôtre ; elles peuvent s'accrocher les unes avec les autres, et enfin s'épaissir de sorte qu'elles forment une croûte fort dure qui couvre tout le corps du soleil.³⁷⁸

Puis il termine son exposé en décrivant le mouvement de l'étoile qui, renvoyé de tourbillon en tourbillon, devient une comète :

Le pauvre soleil encroûté, inhabile à toute autre chose, serait chassé du tourbillon dont il occupe le centre, et s'en irait errant de tourbillon en tourbillon.³⁷⁹

Dans cette pièce, écrite à la période où les collèges abandonnent définitivement le système d'Aristote au profit de celui de Tycho Brahé ou de Descartes, Fontenelle allie le

³⁷⁵ Fontenelle, Bernard le Bovier de. "La Comète." *Œuvres complètes*. Ed. George Bernard Depping. Vol. 3. Genève: Slatkine Reprints, 1968. 733-56. p. 745.

³⁷⁶ Ibid., p. 745.

³⁷⁷ Ibid., p. 748.

³⁷⁸ Ibid., p. 748.

³⁷⁹ Ibid., p. 748.

cartésianisme à la comédie, entretenant cette leçon simplifiée d'astronomie de répliques ridicules dénotant la frayeur engendrée par les superstitions et l'ignorance des phénomènes naturels. Il est important de noter que, comme dans le cas des *Femmes savantes*, la cible du rire n'est pas le système astronomique.

Après une période de polémique consécutive à la condamnation de Galilée, la nouvelle astronomie est reconnue par les savants, enseignée dans les collèges, et disséminée par un théâtre qui préfigure au mode comique la vague de vulgarisation scientifique de la fin du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle.

Conclusion

Tout au long du XVIIe siècle, la relation entre le théâtre et l'astronomie évolue, influencée par les découvertes successives, les débats, et le changement des canons de la physique. Cette transformation entraîne une modification de la fonction et de l'objet du rire dans les pièces de théâtre comportant une portée astronomique. Au stade de la découverte, on observe une opposition entre les partisans du système en place et les partisans qui lui font concurrence, opposition qui se traduit par une sanction par le rire.

Plus tard, lorsque les théories sont intégrées dans la vie intellectuelle et que la controverse s'apaise, la sanction par le rire s'efface pour laisser la place à la vulgarisation et au rire correcteur. Ce passage est marqué par une profonde mutation du discours sur l'astronomie : il prend de l'expansion, outrepassant les caractéristiques d'un type, et informe la structure des pièces. Bordelon et Fontenelle consacrent des pièces entières à des questions astronomiques, celle de l'importance du scepticisme dans la cosmologie, et celle de la nature et de la signification des comètes.

La date de 1681, celle de la première représentation de *La Comète* de Fontenelle, est dans cette optique particulièrement importante. De nombreux changements étudiés

n'indiquent qu'une convergence entre deux évolutions distinctes, l'évolution de la comédie et celle de l'astronomie, mais l'écriture de la comète marque le début d'une nouvelle relation entre la science et la littérature, les premiers pas hésitant d'un genre qui unit pleinement les deux matières.

Chapitre 5 : Le ballet des planètes – ballets de cour et ballets de collège

Dans les pièces de théâtre étudiées, les systèmes du monde et les noms des astronomes qui leurs sont associés ne sont représentés que dans le discours rapporté. Même si l'emphase est généralement mise par les auteurs sur la position et la course des astres, l'immobilité du centre, ainsi que le mouvement des planètes suivant leur orbite, le discours est privilégié, alors que le mouvement des planètes est laissé à la discrétion des interprètes. Les didascalies, si elles sont présentes, sont rares et laconiques dans la majorité des textes : le mouvement est introduit grâce à l'utilisation d'hypotyposes, mais il ne fait pas explicitement partie de la mise en scène.

Afin de trouver des indications scéniques dédiées au mouvement et à la place des interprètes sur scène, il faut abandonner la comédie et se pencher sur un autre genre théâtral : celui des comédies-ballets et des divertissements, genre caractérisé par la danse où le soleil, les planètes, et les astres évoluent sur scène pour enchanter les spectateurs. Après tout, Nicolas Copernic lui-même ne conclut-il pas son *Commentariolus*, court traité exposant sa théorie héliocentrique, écrit dans les années 1510, en évoquant « la danse en chœur des planètes »³⁸⁰ ?

De nombreux écrivains du XVIIe siècle ont même établi, en s'appuyant sur des philosophes antiques, des rapports étroits entre danse et cosmologie : Bérenger de La Tour D'Albenas, poète et traducteur ; Archangelo Tuccaro, acrobate italien et théoricien de la danse

³⁸⁰ « Sic igitur in universum 34 circuli sufficiunt, quibus tota mundi fabrica totaque siderum chorea explicata sit. »
(Donc, en tout, 34 cercles sont suffisants pour expliquer la structure de l'univers et la danse en chœur des planètes en son entier.)
Copernic, Nicolas. "De Hypothesibus motuum caelestium a se constitutis commentariolus." *Nicolaus Copernicus*. Ed. Leopold Prowe. Vol. 2. Osnabrück: Zeller, 1967, p. 202.

vivant en France ; l'auteur anonyme de l'*Apologie de la jeunesse sur le fait et honnête récréation des danses*³⁸¹ .

Cette pratique se perpétue au XVIIe siècle. Théophraste Renaudot cite Lucien qui « rapporte l'origine de la danse au ciel, puisque non seulement tous les corps célestes, mais aussi l'océan [...] les imitent suivant le bransle du premier mobile. »³⁸² Puis Claude-François Menestrier, dans un chapitre de son traité sur la danse *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* qu'il consacre à l'origine du ballet, précise que, selon lui, le ballet est issu de l'Égypte ancienne où les hommes ont « mi[s] en concert et en danse l'harmonie de l'univers et tous les mouvements des astres »³⁸³, et qu'il a été raffiné par les Grecs qui montaient « des représentations ingénieuses, des mouvements du ciel et des planètes »³⁸⁴ .

Et si la danse pouvait alors, en imitant la course des astres, permettre non seulement de représenter le mouvement des planètes mais encore de développer un discours cosmologique cohérent ? Le Père Marin Mersenne, traducteur d'œuvres de Galilée, philosophe qui entretient une correspondance avec tous les grands astronomes de son temps et qui, selon certains critiques tels que Pierre Humbert, serait un sympathisant non-avoué des œuvres de Copernic³⁸⁵, propose, dans son traité sur la théorie et la pratique de la musique, une nouvelle forme de pédagogie, la pédagogie par le mouvement, qu'il pense pouvoir appliquer à l'astronomie :

³⁸¹ Des extraits de ces œuvres montrant le lien entre la danse et le mouvement des planètes sont présentés et commentés dans Louison-Lassablière, Marie-Joëlle. *Feuillets pour Terpsichore : la danse par les textes du XVe au XVIIe siècle*. Paris: Éditions L'Harmattan, 2007. Pour *Choréïde autrement louange des bals aux dames de Bérenger de La Tour D'Albenas* (1556), p. 28-30.

Pour les *Trois dialogues de l'art de sauter et voltiger en l'air avec les figures qui servent à la parfaite démonstration et intelligence dudit art* d'Archangelo Tuccaro (1599), p. 32-33

³⁸² Renaudot, Théophraste. *Seconde Centurie des questions traitées en conférences du bureau d'adresse*. Paris: Bureau d'adresse, 1636, p.135.

³⁸³ Menestrier, Claude-François. *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris: René Guignard, 1682, p. 35.

³⁸⁴ Ibid., p. 37.

³⁸⁵ Humbert, Pierre. "Mersenne et les astronomes de son temps." *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications* 2.1 (1948), p. 32.

L'on peut faire des ballets qui représenteront et enseigneront l'astronomie, particulièrement s'il est permis d'exprimer en chantant une partie de la science que l'on veut représenter et enseigner ; par exemple, l'on représentera la distance de Saturne au Soleil par une danse de dix pas, d'autant qu'il est dix fois plus éloigné que la Terre ; et celle de Jupiter par cinq pas, d'autant qu'il est cinq fois plus éloigné du Soleil que de la Terre. L'on peut représenter les distances des autres astres et leurs mouvements tant journaliers qu'annuels, et tout ce qui paraît au ciel.³⁸⁶

La danse, dont les pas et les figures peuvent traduire les règles de la nature en les transformant en tableaux mobiles, a pour Mersenne une valeur représentative universelle. Pour renforcer le lien qu'il établit entre le monde naturel et le monde du spectacle, il fait du Créateur un maître de ballet ordonnant les astres dans le ciel. Plus loin, Mersenne affirme que la « représentation du mouvement et de la grandeur des planètes et de la Terre [...] donne un grand contentement aux bons esprits qui assisteront à ces ballets »³⁸⁷. Il n'a pas tort, la représentation du bal des planètes devait être populaire auprès des commanditaires et des spectateurs, puisqu'elle se retrouve dans de nombreux divertissements de cour au XVII^e siècle.

Malheureusement, il ne reste presque rien de ces chorégraphies, à l'exception de quelques comptes rendus publiés dans les journaux de l'époque et, dans certains cas, de livrets in-quarto commémoratifs ou distribués avant le spectacle afin de servir de programme. Ces livrets sont généralement composés d'un frontispice, d'un argument, de vers descriptifs à lire pendant la représentation, et d'une liste complète des entrées (ces dernières peuvent être agrémentées de chansons ou de poèmes). Certains livrets ajoutent à la description des entrées une répartition des rôles mais ils ne contiennent que l'essentiel de l'information, que l'on lit à la manière d'une collection de didascalies sommaires et de notes sur les costumes et les effets scéniques, entrecoupée de courts dialogues chantés ou récités.

³⁸⁶ Mersenne, Marin. *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Vol. 1. Livre 2. Paris: S. Cramoisié, 1636, p. 160.

³⁸⁷ Idem.

Les ballets de cour

Dès le début du XVII^e siècle, on retrouve de nombreux divertissements mettant en scène ce bal des planètes. Dans les ballets de cour en particulier, le Soleil prend un rôle de plus en plus important, rôle que Louis XIV en personne n'hésitera pas à endosser, et qui sera récupéré à des fins de propagande royale.

Ces ballets de cour servent généralement d'intermèdes entre les scènes d'une pièce de théâtre, mais peuvent aussi constituer un spectacle à part entière. Dansés principalement à Saint-Germain-en-Laye pour divertir le roi et ses courtisans, ces ballets sont chargés d'une forte teneur symbolique, puisqu'ils sont écrits pour mettre en valeur la figure du roi. Louis XIV était féru de danse ; le roi-soleil a dansé 80 rôles différents³⁸⁸, dans 40 ballets, du 26 février 1651 (à douze ans, il participe au *Ballet de Cassandre*) au 13 février 1669 (il danse dans *Le ballet royal de flore*). C'est le 23 février 1653, à quatorze ans, qu'il prend place sur la scène du Petit-Bourbon dans un rôle qui deviendra emblématique : celui du Soleil. Ce spectacle, le *Ballet royal de la nuit*, est marqué par les événements politiques de son temps : le Soleil se lève à la fin de la représentation, revenant vers les hommes pour donner naissance au jour, comme le jeune roi revient à Paris à la fin de la Fronde³⁸⁹.

Mais bien avant l'âge d'or des ballets de cour, sous le règne de Louis XIV, le Soleil et les planètes avaient déjà pris leur place sur les scènes françaises.

Ballet de la cour du Soleil (1628)

Le thème des planètes dansant sur scène est exploité par l'Abbé Scotto pour son *Ballet de la cour du Soleil*, dansé à la cour de Savoie en 1628. Malheureusement, aucun livret

³⁸⁸ Un grand nombre de ses rôles sont répertoriés dans l'appendice de : Rubin, David Lee. *Sun King: The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV*. Washington: Folger Shakespeare Library, 1992, p. 99-102.

³⁸⁹ Au sujet du rôle de la musique dans la politique française pendant le règne de Louis XIV, cf. Isherwood, Robert M. *Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century*. Ithaca: Cornell UP, 1973.

ne semble exister, et il ne reste de ce ballet que des impressions écrites par Claude-François Ménestrier, membre de la Compagnie de Jésus. Selon ses dires ³⁹⁰, après les entrées de la nuit, des songes, de zéphire, de la rosée, et des fleurs, l'aurore descend du ciel pour révéler le palais du Soleil, peuplé par les planètes et les heures:

L'Aurore les suivit, et étant descendue du ciel, elle fit paraître tout d'un coup le palais du Soleil, d'une architecture ionique ; les sept planètes, et les douze heures étaient dans des niches d'où elles sortirent pour danser.³⁹¹

Ménestrier ne décrit ni la chorégraphie, ni la répartition des rôles, mais cette représentation comportant sept planètes peut être aisément attribuée à l'univers géocentrique issu de l'Antiquité, puisque l'univers héliocentrique de Copernic comporte six planètes et un satellite, la Lune. La portée symbolique de ces astres est inconnue : sans indications supplémentaires, le rôle des planètes dans le déroulement dramatique ou le développement allégorique du ballet ne peut pas être identifié.

Almanach, ou prédictions véritables (1631)

L'allégorie du monde naturel saluant le roi et dansant pour lui, tant utilisée pour les entrées louant la grandeur du monarque, se transforme aussi, dans de nombreux ballets, en satire critiquant l'actualité et les mœurs et se prêtant à une interprétation morale. Un de ces ballets burlesques, l'*Almanach, ou prédictions véritables*, également appelé *Ballet dansé à Grenoble le dimanche gras*, représenté le 2 mars 1631 pour amuser la bonne société

³⁹⁰ Un texte critique de Louis-Antoine-François de Machangy ajoute des détails supplémentaires, dont la présence d'Apollon qui « paraît sur un trône de saphirs » avec autour de lui « les mois représentés par les signes du zodiaque, et les jours par les planètes dont ils portent le nom », détails qu'il a dû inventer, puisque les références qu'il donne au texte de Ménestrier ne correspondent pas à ses déclarations. Ces informations ne sont donc pas prises en compte dans l'étude du *Ballet de la cour*. Marchangy, Louis-Antoine-François de. *La Gaule poétique, ou l'histoire de France considérée dans ses rapports avec la poésie l'éloquence et les Beaux-Arts*. Paris: C. F. Patris, 1819, p. 169-170.

³⁹¹ Ménestrier, Claude-François. *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris: René Guignard, 1682, p. 66.

grenobloise³⁹², attaque et tourne en ridicule l'astrologie judiciaire à travers son développement dramatique tout en présentant à son public les allégories familières des étoiles et des saisons.

Le dessein de l'auteur est évident dès les premières lignes du livret. Le titre parodie les noms pompeux donnés aux almanachs de l'époque, en accumulant les termes reliés à l'astrologie :

Almanach, ou prédictions véritables contenant les Divers changements qui doivent arriver durant le cours des douze Mois de la présente Année M. DC. XXXI. selon des révolutions & rencontres des douze Signes, des sept planètes, étoiles fixes, & autres corps supérieurs.³⁹³

Au sein de cette énumération, se trouve une référence aux « révolutions [...] des sept planètes », c'est-à-dire au mouvement des astres selon Aristote et Ptolémée (Les Anciens reconnaissent sept planètes – la Lune, Mercure, Vénus, le Soleil, Mars, Jupiter et Saturne – traçant leur orbite autour de la Terre). Le titre de l'œuvre est suivi d'un sous-titre qui, selon Margaret MacGowan³⁹⁴, adopte une pratique courante des auteurs d'almanachs. Ces derniers doivent souvent recourir à l'autorité des astrologues de l'Antiquité afin de donner à leurs prédictions un air de légitimité. Ce procédé est ridiculisé grâce à un inventaire excessif de noms de savants mêlant avec abandon des mathématiciens et astronomes connus (Ptolémée, Claude Fabri³⁹⁵, Cormopede³⁹⁶, Pierre de Larivey³⁹⁷) et des experts en la matière inventés de

³⁹² De nombreux ballets de cours représentés en province sont mis en scène afin de célébrer une visite du Roi. Mais Louis XIII n'était pas à Grenoble au printemps 1631, ce ballet fait donc simplement partie des fêtes de la semaine du carnaval. Cf. Drévilion, Hervé. *Lire et écrire l'avenir: l'astrologie dans la France du Grand Siècle, 1610-1715*. Seyssel: Champ-Vallon, 1996, p. 84-85.

³⁹³ *Almanach, ou prédictions véritables contenant les divers changements qui doivent arriver durant le cours des douze mois de la présente année M. DC. XXXI*. Paris: n.p., 1631, p. 9

³⁹⁴ MacGowan, Margaret Mary. *L'Art du ballet de cour en France, 1581-1643*. Paris: Éditions du CNRS, 1963, p. 141-142.

³⁹⁵ Médecin et astrophile, Claude Fabri écrit de nombreux almanachs dans les années 1610. Cf : Hellin, Jacqueline. *Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, 1580-1637*. Bruxelles: R. Lielens, 1980.

³⁹⁶ Astrologue, auteur de l'*Almanach der Almanachen, das sicherest für dar Jahr n* (*L'Almanach des almanachs le plus certain pour l'an n*), où n représente les années 1593 à 1595.

Houseau, Jean-Charles, et André Lancaster. *Bibliographie générale de l'astronomie*. Vol. 1-2. Bruxelles: F. Hayez, 1889, p. 1547.

toutes pièces (Curé de Miremonts, Comte de la Janin, le Grand Origan), hommes dont le nom suscite un imaginaire propre :

Le tout diligemment extrait, supputé, & calculé des écrits les plus sérieux, & observations plus assurées de Ptolémée, Fabry, Cormopede, du Curé de Miremonts, Pierre de Larivey dit le Jeune Troyen, du Comte de la Janin, du Grand Origan, & autres mathématiciens & astrologues, tant anciens que modernes.³⁹⁸

L'auteur de ce ballet, dont le nom est inconnu, attribue l'élaboration du spectacle à Tycho Brahé, aristocrate et astronome danois du XVI^e siècle, mort trente ans avant la représentation de ce divertissement, inventeur d'un système expliquant le mouvement des astres dans le ciel :

Par l'illustre & Sérénissime Seigneur Tychobraé, astrologue, Prince Danois, & très-exact observateur des choses secondes.³⁹⁹

Tycho Brahé, l'auteur imaginaire du ballet, se transforme ensuite en Tycho Brahé, personnage de théâtre. Joué par Monsieur Videt, le personnage de Tycho Brahé est présent sur scène pendant tout le spectacle, tournant les pages de son grand livre des prédictions à la fin de chaque entrée représentant un mois de l'année⁴⁰⁰, encourageant les spectateurs à faire de même avec leur livret.

Mais la mise en scène du personnage de Tycho Brahé, l'insertion du nom de Ptolémée dans la liste des astrologues étudiés, et même l'allusion au mouvement des sept planètes, d'un signe à l'autre, ne signifient pas nécessairement que le ballet a été composé

³⁹⁷ Dramaturge, écrivain, et traducteur, Pierre de Larivey s'est aussi intéressé à l'astrologie et aux prédictions. Au sujet de sa production d'almanachs, cf. : Cooper, Robert. "Pierre de Larivey astrophile." *Pierre de Larivey, champenois : chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue (1541-1619)*. Ed. Yvonne Bellenger. Paris: Klincksieck, 1993. 97-118 ; Drévilion, Hervé. *Lire et écrire l'avenir : l'astrologie dans la France du Grand Siècle, 1610-1715*. Seyssel: Champ-Vallon, 1996.

³⁹⁸ *Almanach, ou prédictions véritables contenant les divers changements qui doivent arriver durant le cours des douze mois de la présente année M. DC. XXXI*. Paris: n.p., 1631, p. 9

³⁹⁹ *Almanach, ou prédictions véritables contenant les divers changements qui doivent arriver durant le cours des douze mois de la présente année M. DC. XXXI*. Paris: n.p., 1631, p. 9.

⁴⁰⁰ Voici un exemple tiré du mois de février : « Le Prince Tychobraé qui sera toujours présent à toutes les entrées tournera le feuillet de son Almanach, auquel on verra le mois de février, la prédiction duquel vous ne sauriez lire, si comme lui vous ne tournez le présent feuillet. » Ibid., p. 15.

dans le but de soutenir le système géocentrique. En effet, le mouvement des astres est un fondement de l'astrologie judiciaire, et Tycho Brahé et Ptolémée, au même titre que les autres savants énumérés à la première page du livret, ont démontré un intérêt réel pour l'astrologie judiciaire⁴⁰¹ ; ils ont même composé des horoscopes. Ces personnages historiques sont donc présents en tant qu'astrologues judiciaires et non en tant qu'astrologues naturels, ce qui cadre mieux avec la portée satirique du ballet, qui s'attaque à la crédulité des hommes en multipliant les prédictions absurdes⁴⁰² qu'un public averti⁴⁰³ découvre dans le livret et en peuplant la scène de personnages grotesques incarnant l'avènement des faits annoncés. Comme le souligne Margaret McGowan dans son analyse du *Ballet dansé à Grenoble* :

L'auteur ridiculise l'habitude de consulter des Almanachs.
[...] Tout le ballet repose sur cette idée que les prédictions
calculées sur l'observation des astres sont aussi
invraisemblables que les plus incroyables aventures.⁴⁰⁴

Il faut tout de même nuancer ces affirmations. Si l'échec de l'astrologie judiciaire est mis en scène dans le ballet, c'est en partie pour faire triompher la galanterie et souligner le

⁴⁰¹ Claude Ptolémée, astronome et géographe, est également l'auteur du *Tétrabiblos* (*Tétrabible*), œuvre de référence en matière d'astrologie gréco-romaine. Se référer à l'introduction d'André Barbault dans Ptolémée, Claude. *Tétrabiblos: Le Livre fondamental de l'astrologie*. Ed. André Barbault. Trans. Nicolas Bourdin De Villennes. Paris: Oxos, 2007. Comme le remarque Gérard Simon, tous les astronomes du XVI^e siècle pratiquent aussi l'astrologie, à l'exception de Copernic. Certains sont même au service de rois et d'empereurs. Simon, Gérard. *Sciences et savoirs, aux XVI^e et XVII^e siècles*. Paris: Presses universitaires du Septentrion, 1996.

⁴⁰² Voici la prédiction pour le mois de janvier :

« Les Chats emmaillotez danseront les sonnettes.
La Reine des Magots les veut danser aussi:
Mais ces galants viendront lui conter des sonnettes,
Qui la retireront de ce cuisant souci. »

Cette prédiction se réalise à la troisième entrée, lorsque se présentent « trois chats emmaillotés comme des enfants n'ayant que la tête, la queue, et les pieds de derrière libres, garnis de sonnettes, au son desquelles ils en danseront le branle ».

Almanach, ou prédictions véritables contenant les divers changements qui doivent arriver durant le cours des douze mois de la présente année M. DC. XXXI. Paris: n.p., 1631, p. 11 & 14.

⁴⁰³ Comme le remarque Hervé Drévilion, les références aux codes de présentation et d'accréditation des almanachs dans le ballet prouve qu'ils étaient connus du public. Cf. *Lire et écrire l'avenir : l'astrologie dans la France du Grand Siècle, 1610-1715*. Seyssel: Champ-Vallon, 1996, p. 85.

⁴⁰⁴ MacGowan, Margaret Mary. *L'Art du ballet de cour en France, 1581-1643*. Paris: Éditions Du CNRS, 1963, p. 144-145.

pouvoir des dames qui, seules, influent réellement sur le destin des hommes⁴⁰⁵. Comme le remarque Henri Drévilion, ce ballet n'atteint pas la valeur polémique d'œuvres plus tardives, comme les *Amants magnifiques* de Molière :

Contrairement aux parodies du temps de Louis XIV, la volonté de dénigrer l'astrologie ne semble pas prioritaire. Il s'agit avant tout de divertir en parodiant un type de discours connu de tous. Les parodies ultérieures semblent, à cet égard, être animées d'un esprit bien plus militant.⁴⁰⁶

Le Grand Ballet des effets de la nature (1632)

L'année suivant l'*Almanach, ou prédictions véritables*, les planètes se meuvent à nouveau sur scène. *Le Grand Ballet des effets de la nature*, est représenté du 27 au 30 décembre 1632 au Jeu de Paume du Petit-Louvre à Paris. Son auteur, Guillaume Colletet, courtisan, protégé du Cardinal de Richelieu, grand auteur de ballets à tendance burlesque et membre de l'Académie française, explique, dans le paratexte de son programme, le lien étroit qu'il établit entre la danse et les orbites des planètes et des étoiles :

La plupart des peuples du monde [...] ont cru que [la danse] avait pris son origine dès le commencement du monde, sur le patron du mouvement des Cieux, & des Astres, dont le cours, l'ordre, & la conjonction, ne sont en effet que des danses mesurées, & parfaitement accordantes.⁴⁰⁷

Il n'est donc pas surprenant qu'il choisisse d'ajouter à la représentation d'un amour menant au bonheur filial et conjugal des éléments empruntés à l'astronomie. Ainsi, dans la deuxième partie du ballet, entre le mariage de deux amants et les bouffonneries marquant la fin du spectacle, Colletet fait du mouvement des planètes une danse chorégraphiée. Sur un

⁴⁰⁵ Ce triomphe est annoncé dès l'argument, dédié aux dames : « de votre seul aspect, & de votre rencontre favorable dépend absolument toute la bonne ou mauvaise fortune des hommes. » *Almanach, ou prédictions véritables contenant les divers changements qui doivent arriver durant le cours des douze mois de la présente année M. DC. XXXI*. Paris: n.p., 1631, p. 9. Ce thème est exploité lors du grand ballet, à la 30^e entrée, lorsque les douze mois reviennent sur scène parés des couleurs de leur amour.

⁴⁰⁶ Drévilion, Hervé. *Lire et écrire l'avenir : l'astrologie dans la France du Grand Siècle, 1610-1715*. Seyssel: Champ-Vallon, 1996, p. 85.

⁴⁰⁷ Colletet, Guillaume. *Le Grand Ballet des effets de la nature*. Paris: Jean Martin, 1632, p. 4.

fond de ciel étoilé, des planètes personnifiées se présentent tour à tour⁴⁰⁸, accompagnées de vers décrivant leur influence sur les hommes.

Les planètes dansent puis sortent de scène suivant l'ordre chaldéen démontré par les raisonnements et les observations de Ptolémée : Saturne ouvre le bal, suivi de Jupiter, de Mars, du Soleil qui effectue une révolution sur les planches du théâtre en se retirant du lieu d'où il était parti, de Mercure et, finalement, de la Lune tombant du ciel pour se poser devant l'assistance. Le ballet imite ainsi un magnifique voyage intersidéral : le spectateur, après avoir été « transporté de la Terre au ciel »⁴⁰⁹, dans la sphère des étoiles fixes, effectue un parcours à travers le système planétaire afin de retourner sur Terre, rencontrant les planètes une à une, sur leur chemin.

Les pas et les figures des planètes sont à peine esquissés ; Colletet préfère se concentrer sur la description des costumes et des enchaînements appartenant aux personnages d'inspiration burlesque (les lunatiques, les valets jouant les bouffons, etc.), mais la danse des étoiles, avec ses effets spéciaux éblouissants et ses machines, a impressionné un public friand de nouveautés et de spectacles à grand déploiement. L'intérêt généralisé pour les questions astronomiques qui caractérise les années 1630 en France, est palpable au ballet comme au théâtre : Colletet est le premier à transposer le spectacle des cieux sur la scène dans le but de présenter à ses spectateurs un système solaire cohérent fondé sur les théories astronomiques consacrées à l'époque, celles d'Aristote et de Ptolémée.

⁴⁰⁸ Les spectateurs « ne verront plus rien paraître devant leurs yeux que des divinités. Ce seront les sept planètes, lesquelles faisant la meilleure partie des effets de la nature, se présenteront pour verser leurs influences sur cet enfant de qui la naissance est attendue de tous. »

Colletet, Guillaume. *Le Grand Ballet des effets de la nature*. Paris: Jean Martin, 1632, p. 17-18.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 17.

Ballet des vrais moyens de parvenir (1654)

Cependant les ballets ne se limitent pas à la personnification lyrique des planètes, faisant d'elles des dieux et des déesses. De fait, l'astronomie copernicienne devient un personnage à part entière dans *le Ballet des vrais moyens de parvenir*⁴¹⁰, comédie-ballet anonyme, parfois faussement attribuée à Molière⁴¹¹, qui aurait été composée entre 1643 et 1645. Selon la deuxième édition de la pièce, l'édition de Lyon, la comédie-ballet est représentée à Lyon, le 16 février 1654 (la première édition, l'édition publiée à Paris, n'est pas datée). Cette mascarade de cour aurait, selon les spécialistes, fait partie du répertoire des ballets commandés par Gaston d'Orléans.

Composée de douze entrées successives divisées en deux « récits » -le premier intitulé « La Nécessité » et le deuxième, « La Fortune », cette comédie-ballet comporte de nombreux personnages représentant des états variés (le cuistre et le portier, seconde entrée) mais aussi des allégories (la poésie, la chimie et la magie, troisième entrée). C'est une de ces allégories, l'Astrologie, qui amorce un discours cosmologique dans la sixième entrée du récit de « la Nécessité ». Elle entre en scène, accompagnée de la Musique et de la Peinture, deux arts qui, comme l'astrologie, constituent des moyens de ne pas réussir dans le monde. La dernière entrée dévoile la signification de ce ballet : tous ces exemples, tous ces arts, toutes ces sciences, et tous ces états ne sont que des leures. À vrai dire, cette douzième entrée, celle

⁴¹⁰ À ne pas confondre avec deux œuvres précédentes, *Les Moyens de parvenir* de François Béroalde de Verville, récit de banquet publié en 1616, et *Les Vrais Moyens de parvenir*, mascarade en douze entrées dansée par le roi en 1651. La popularité de ce titre semble indiquer que l'ouvrage de Verville était encore en vogue à la cour.

⁴¹¹ Cette association Molière et *le Ballet des vrais moyens de parvenir* se retrouve dans deux œuvres de Paul Lacroix, un des rares éditeurs de recueils de ballets de cour. Dans son *Iconographie moliéresque* (Nice, 1872), il attribue le ballet explicitement à Molière « Molière avait composé certainement plusieurs ballets de cour pour Gaston d'Orléans, et un de ces ballets, le Ballet des vrais moyens de parvenir, fut repris à Lyon en 1654 et dansé par la troupe de Molière », alors que dans sa *Bibliographie moliéresque* (Paris, 1875), il devient plus nuancé et place ce ballet dans la catégorie d'« ouvrages attribués à Molière ».

Lacroix, Paul. *Iconographie Moliéresque*. Vol. 1. Paris: Auguste Fontaine, 1876, p. 132.

Lacroix, Paul. *Bibliographie Moliéresque*. Paris: Auguste Fontaine, 1875, p. 44.

des courtisans, représente l'unique état « qui peut fournir aux hommes les vrais moyens de parvenir »⁴¹².

L'Astrologie, lors de son entrée en scène, se livre à son auditoire en ces termes :

Je mesure le temps et règle les saisons ;
J'ai bâti ces douze maisons
Où tous les curieux apprennent leur fortune ;
Par un miracle sans pareil
J'ai mis un monde dans la Lune,
J'ai fait mouvoir la Terre et fixé le Soleil :
J'ai fait un clou de l'un, de l'autre une planète.⁴¹³

La tirade de l'Astrologie, la plus longue du ballet, confond les aspects divinatoires et descriptifs de l'observation des étoiles, ce qui est courant à l'époque⁴¹⁴ : la tirade débute par une référence aux superstitions liées à l'observation du cosmos (c'est-à-dire aux signes astrologiques et aux horoscopes), avant d'introduire une Terre en mouvement et un Soleil fixe, nouveau système dont l'élaboration est qualifiée de « miracle sans pareil ».

Comme le capitain avant elle, l'astrologie se targue d'avoir restructuré l'univers. Mais, contrairement au capitain, l'effet comique n'est pas engendré par des revendications loufoques et démesurées : l'astrologie, comme la musique et la peinture qui entrent sur scène après elle, ne fait que présenter ses titres de noblesse ; l'effet comique est produit par la friction entre l'état décrit, son importance, sa majesté, et son inutilité dans la société de l'époque qui ne respecte, selon l'auteur de ce divertissement, que les courtisans.

⁴¹² Lacroix, Paul, comp. *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV : 1581-1652*. Vol. 6. Genève: Slatkine Reprints, 1968, p. 102.

⁴¹³ Ibid., p. 96.

⁴¹⁴ Le dictionnaire de Jean Nicot (1606) fait d'« astronomie » et d'« astrologie » des synonymes. Une séparation partielle s'effectue dans le premier dictionnaire de l'Académie française (1694) : « Il signifie quelquefois la même chose qu'Astronomie, mais le plus souvent il se prend pour cet Art conjectural, suivant les règles duquel on croit pouvoir connaître l'avenir par l'inspection des astres. » Nicot, Jean. "Trésor de la langue française tant ancienne que moderne." *Analyse et traitement informatif de la langue française*. University of Chicago (ARTFL). Les deux termes sont différenciés irrémédiablement dans la deuxième édition du dictionnaire de l'Académie française (1718) : « Art conjectural, suivant les règles duquel on croit pouvoir connaître l'avenir par l'inspection des Astres. L'Astrologie est fort incertaine. la plus part des Astronomes se moquent de l'Astrologie. Comme le public confond quelquefois l'Astronomie avec l'Astrologie, on les distingue en donnant à l'Astrologie l'Épithète de Judiciaire. *L'Astrologie Judiciaire*. » Académie Française. *Nouveau Dictionnaire de l'Académie française*. Vol. 1. Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1718. *Internet Archive*. University of Ottawa, p. 102.

Ce ballet a la particularité d'être le premier à représenter sur scène un univers nouveau, tiré des œuvres de Copernic, originalité que l'on peut vraisemblablement imputer à son patron, Gaston d'Orléans, libertin érudit et irrégulier⁴¹⁵. En général, les ballets traitant du sujet des planètes, ballets de cour à la gloire du roi ou ballets de collège de nature plutôt lyrique, qui servent d'intermèdes à une production souvent tragique ou tragi-comique, reproduisent la structure de l'univers antique dans leurs chorégraphies sans commentaire ni allusion à l'existence d'autres systèmes. Cependant, à la cour de Gaston d'Orléans, le ballet se permet des critiques impensables à Versailles.

Chef de file des Frondeurs défaits par la couronne, Gaston d'Orléans se retire à Blois où il met en place sa propre cour et invite de nombreux savants, dont Nicolas Martin, futur académicien des sciences, qu'il charge de développer un jardin botanique qui puisse rivaliser avec celui du roi. Fasciné, comme beaucoup d'aristocrates, par la philosophie naturelle, il collectionne les ouvrages savants, dont de nombreux manuels d'optique, d'astronomie et de mathématiques⁴¹⁶ : les œuvres de Galilée, de Kepler et de Jérôme Cardan⁴¹⁷ ornent sa bibliothèque. Cet intérêt sérieux pour la nouvelle astronomie et en particulier pour l'observation des phénomènes cosmologiques se solde en 1657 par la construction d'un tertre pour lui permettre de mieux contempler les planètes et les étoiles⁴¹⁸

Dans cette atmosphère de curiosité intellectuelle, à la cour d'un prince rebelle, le *Ballet des vrais moyens de parvenir* est en mesure d'émettre une critique politique et un parti-pris scientifique. Le spectacle dénonce la cour de la régente Anne d'Autriche où les faveurs ne s'obtiennent pas grâce à la connaissance et au talent, mais en jouant le plaisant, une

⁴¹⁵ C.f. Abraham, Claude Kurt. *Gaston d'Orléans et sa cour*. Chapel Hill: U of North Carolina, 1964 ; Dethan, Georges. *Gaston d'Orléans : conspirateur et prince charmant*. Paris: A. Fayard, 1959.

⁴¹⁶ Dethan, Georges. *Gaston d'Orléans : conspirateur et prince charmant*. Paris: A. Fayard, 1959, p. 321.

⁴¹⁷ Bouyer, Christian. *Gaston d'Orléans : le frère rebelle de Louis XIII*. Paris: Pygmalion, 2007, p. 295.

⁴¹⁸ Dethan, Georges. *Gaston d'Orléans : conspirateur et prince charmant*. Paris: A. Fayard, 1959, p. 445.

critique particulièrement mordante à l'époque de la représentation du ballet, après des années de réduction des pensions royales octroyées aux auteurs et philosophes par Mazarin au nom de la couronne⁴¹⁹.

Ballet du temps (1654)

Isaac de Benserade, comme Guillaume Colletet avant lui, met en scène une danse évoquant l'univers, les astres le peuplant et, par conséquent, le mouvement des cieux. Le 30 novembre et le 3 décembre 1654, accompagnés d'une musique composée par Jean-Baptiste Lully, les danseurs du *Ballet du temps* ravissent la cour. Benserade, dramaturge et poète, titulaire d'une pension royale et académicien, crée pour les fêtes de fin d'année un spectacle enchanteur, comprenant deux parties et plus d'une vingtaine d'entrées dont les sujets sont puisés dans l'histoire et dans la mythologie antique.

La dixième et avant-dernière entrée de la seconde partie de ce divertissement, l'entrée des planètes, n'est pas dépeinte dans le livret, qui ne contient que la liste des danseurs et la distribution des rôles. Sept planètes évoluent sur scène (Mars, Jupiter, Mercure Saturne, le Soleil, la Lune et Vénus)⁴²⁰ ; le Soleil n'est pas dansé par le roi mais par le compositeur, Jean-Baptiste Lully (tout simplement nommé « Baptiste » dans le livret⁴²¹), alors que Louis XIV multiplie les rôles, dont celui du feu dans la XIe entrée, l'entrée des quatre éléments, qui clôt la pièce.

La liste des astres indique un parti-pris pour la cosmologie aristotélicienne puisque le Soleil et la Lune figurent au rang des planètes au même ordre que Mars ou Mercure. Cette conception de l'univers est en harmonie avec le sujet de ce divertissement inspiré par de nombreux mythes gréco-romains, sans pour autant constituer un réel discours sur

⁴¹⁹ Pour en savoir plus sur le mécénat de Mazarin, cf. Sturdy, David J. *Science and Social Status: The Members of the Académie des sciences, 1666-1750*. Rochester: Boydell, 1995.

⁴²⁰ Benserade, Isaac de. *Ballet du temps. Dansé par le roi le dernier jour de novembre 1654*. Paris: Robert Ballard, 1654, p.11.

⁴²¹ Massip, Catherine. "Michel Lambert and Jean-Baptiste Lully." *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*. Cambridge: Cambridge UP, 1989, p. 29.

l'astronomie puisque les planètes, contrairement à celles présentes dans *Le Grand Ballet des effets de la nature* dont l'argument souligne le lien entre danse et astronomie, ne sont pas présentées dans un ordre particulier⁴²².

Ballet inséré dans Hercule amoureux (1662)

L'univers géocentrique des sept planètes se retrouve également dans les entrées de ballet insérés entre les actes d'un opéra italien, *Ercole Amante (Hercule amoureux)*, monté dans la salle de spectacle des Tuileries, qui avait été construite pour cet événement.

Commandé par Mazarin en 1660 pour célébrer le mariage de Louis XIV avec sa cousine l'infante Marie-Thérèse d'Autriche⁴²³, l'opéra est représenté deux ans plus tard, le 7 février 1662. Le ballet, sur une musique composée par Lully et un livret écrit par Benserade, plaît bien plus au public français que l'opéra chanté en italien.⁴²⁴

Les premières entrées sont d'ordre politique ; comme le dit Julia Prest, le ballet « incarne l'importance politique du mariage [de Louis XIV], camouflé sous les traits d'un mariage d'amour »⁴²⁵. Les planètes vont paraître plus tard, dans le divertissement qui clôt le cinquième acte de l'opéra, divertissement inspiré par les astres et leurs influences sur la destinée des hommes :

⁴²² L'ordre des planètes ne reflète aucun des principaux systèmes du monde, et ne peut être imputé au rang de leurs interprètes, puisque qu'un comte entre en scène avant un marquis qui précède un danseur de profession.

⁴²³ De nombreux critiques et metteurs en scène voient dans cet opéra une transposition des difficultés éprouvées par Mazarin lorsqu'il tente de persuader Louis XIV, alors amoureux de Marie Mancini, d'épouser Marie-Thérèse.

Ex : Lonchamps, Jacques. *Voyage à travers l'opéra : De Cavalieri à Wagner*. Paris: L'Harmattan, 2002, pp. 31-33.

⁴²⁴ Christout, Marie-Françoise. *Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672*. Paris: A. Et J. Picard, 1967, p. 106-108.

⁴²⁵ « This is one of the most politically charged ballets of the period owing largely to its context as a belated celebration of the royal wedding and, as it turned out, of the birth of the Dauphin. Louis's appearance as the House of France opposite his wife's projected incarnation of the House of Austria (in the event, Maria Theresa was unable to perform this role as she was pregnant) is an obvious means of performing the political importance of their marriage, while dressing it up in the clothes of love. » Prest, Julia. "The Politics of Ballet at the Court of Louis XIV." *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*. Ed. Jennifer Nevile. Bloomington: Indiana UP, 2008, p.237.

En même temps toutes les sphères et leurs diverses influences jointes à un chœur d'étoiles, font une danse qui n'est pas moins à la gloire du mariage de leurs majestés, que de celui d'Hercule, qui n'est que la figure de l'autre, et toutes ensembles composent huit entrées d'un ballet.⁴²⁶

Après le dénouement de l'opéra, lorsque l'ordre universel est rétabli, le roi ouvre le bal, dansant l'entrée de Pluton et de Proserpine entourés de douze furies (huitième entrée), celle de Mars accompagné par les grands capitaines de l'Antiquité (neuvième entrée), et celle du Soleil escorté par les heures (dix-septième et avant-dernière entrée). L'une après l'autre, les sept planètes de la cosmologie aristotélicienne se succèdent sur scène, Mars, la Lune, Mercure, Jupiter, Vénus, Saturne, le Soleil, suivies par l'arrivée des étoiles, dansées par dix-neuf demoiselles de la cour.

Cette représentation du cosmos, comme celle du *Ballet du temps*, correspond au sujet mythologique de la pièce, et à l'esthétique associée aux dieux et aux déesses de l'Olympe, mais elle constitue aussi une voie privilégiée pour démontrer la puissance et la richesse du roi, et surtout de célébrer son culte d'une manière spectaculaire :

[*Hercule amoureux*] Hercule amoureux a marqué un moment crucial dans la perception de la carrière personnelle et de la rhétorique politique de Louis XIV. Ce n'est probablement pas une coïncidence si l'inauguration officielle du culte de Louis XIV en tant que Roi Soleil concorde avec la conclusion de la série de spectacles.⁴²⁷

La représentation de l'opéra et du ballet coïncide avec le début du règne personnel de Louis XIV et de son association officielle à la figure du Soleil –deux des médailles

⁴²⁶ Benserade, Isaac de. *Vers du ballet royal dansé par Leurs Majestés entre les Actes de la Grande Tragédie de l'Hercule amoureux*. Paris: Robert Ballard, 1662, p.31.

⁴²⁷ « [*Hercule amoureux*] signaled a crucial hinge in the personal career and political-rhetorical perception of Louis XIV. It was probably no coincidence that the official inauguration of the cult of Louis XIV as the Sun King concurred with the conclusion of the series of performances. » Aercke, Kristiaan. *Gods of Play: Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*. Albany: State U of New York, 1994, p. 166.

commémoratives produites en son honneur font du jeune roi un dieu de l'Olympe contrôlant l'astre du jour.⁴²⁸

Après avoir institué la présence cosmique du roi dans les entrées précédentes, la dernière scène de ce divertissement de plus de 6 heures, le grand ballet, clôt l'opéra par un spectacle magnifique : les étoiles et les planètes descendent du plafond à bord d'une machine gigantesque en forme de nuage.⁴²⁹

Le spectacle des astres dansant sur scène est précédé de la prestation du chœur des planètes qui chante le rétablissement de l'équilibre universel par un double mariage, celui d'Iole et d'Hyllos, et celui de la Beauté et d'Hercule :

Ce héros [...] souffrit mille travaux avec fermeté :
Les vertus, après la souffrance,
Trouvent enfin leur récompense,
Et le Ciel est le champ que destinent les dieux
À leur triomphe glorieux.⁴³⁰

L'harmonie retrouvée précède l'entrée glorieuse de Louis XIV sur scène. L'ordre choisi par Colletet n'est pas fortuit, puisqu'il associe ce dénouement heureux à la figure du roi. Ce lien ne passe pas inaperçu : comme le rapporte Daniel Chua, Charles Cottin dans son traité *Réflexions sur la conduite du roi*, publié en 1665, affirme que l'esprit de Louis XIV est l'âme du monde, et que son rôle est de maintenir l'équilibre de l'harmonie universelle⁴³¹. Le ballet inséré dans l'*Hercule amoureux*, en s'appropriant ce thème de la Renaissance, fait du Roi Soleil une force civilisatrice et garante de l'harmonie universelle.⁴³²

⁴²⁸ L'une des médailles représente Louis XIV en Apollon, l'autre dans le rôle de Phébus conduisant son char afin d'illuminer le monde.

La Motte, Yves Joseph. *Histoire de la vie et du règne de Louis XIV : enrichie de médailles*. Vol. 3. Frankfurt: François Varrentrapp, 1741, p. 10-11.

⁴²⁹ Ibid., p. 174.

⁴³⁰ Benserade, Isaac de. *Vers du ballet royal dansé par Leurs Majestés entre les actes de la grande tragédie de l'Hercule amoureux*. Paris: Robert Ballard, 1662, p. 159.

⁴³¹ Chua, Daniel K. L. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1999, p. 47.

⁴³² Cf. Duron, Jean. *Le Prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV*. Wavre: Mardaga, 2009.

Ballet des muses (1666)

Le Ballet des muses, divertissement écrit par Isaac de Benserade pour servir de cadre général dans lequel sont insérées différentes pièces de Molière (*Mélicerte* sert de troisième entrée, avant d'être remplacée par *Pastorale comique* à partir du 5 janvier ; le 14 février, une entrée supplémentaire est ajoutée, *Le Sicilien ou l'amour peintre*) et une pièce de Quinault (*Les Poètes*, sixième entrée ajoutée fin janvier), est représenté à Saint-Germain-en-Laye du 2 décembre 1666 au 19 février 1667.⁴³³

Le spectacle s'ouvre sur un dialogue entre Mnémosyne et les muses qui, charmées par la gloire et l'érudition de Louis XIV, abandonnent le Parnasse pour venir à la cour de France. Ce dialogue, accompagné d'une chorégraphie relatant la victoire des muses sur les neuf filles de Piérus, est suivi de treize entrées, neuf pour les muses, une pour Orphée, fils de Calliope, deux pour les Piérides qui, refusant le jugement des nymphes dans l'entrée qui leur est consacrée, sont punies par Jupiter à la fin du ballet.

C'est pour l'une de ces muses, Uranie, la muse qui préside à l'astronomie et à l'astrologie, qu'un ballet céleste est dansé. Cette entrée, la première du divertissement royal, est décrite ainsi dans le livret :

Pour Uranie, à qui l'on attribue la connaissance des cieux, on représente les sept planètes, de qui l'on contrefait l'éclat par les brillants habits dont les danseurs sont revêtus.

JUPITER, LE SOLEIL, MERCURE, VÉNUS,
LA LUNE, MARS ET SATURNE, LES SEPT
PLANÈTES.⁴³⁴

⁴³³ James R. Anthony décrit en détail les transformations que subit le spectacle dans son article sur le *Ballet des muses*, il établit également une liste de toutes les représentations du ballet à la cour. Anthony, James R. "More Faces than Proteus: Lully's "Ballet des muses"" *Early Music* 15.3 (1987): 336-44.

⁴³⁴ Benserade, Isaac de. "Ballet des muses." *Œuvres complètes*. Ed. Georges Couton. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1971, p. 269.

Comme dans le *Ballet du temps*, le rôle du Soleil n'est pas dansé par le roi (dans ce cas, il est dansé par un M. Cocquet) qui lui a préféré le rôle du berger amoureux dans la pastorale qui figure à la troisième entrée, celle consacrée à la muse de la comédie, Thalie.

Selon la coutume, le livret n'offre qu'un court argument, et la chorégraphie n'est pas décrite en détail. La relation du spectacle publiée dans la Gazette est tout aussi laconique. Pourtant, cette entrée, issue d'une comédie-ballet au thème pastoral, comme l'entrée du divertissement de l'*Hercule amoureux*, intermède dansé inséré entre les actes d'un opéra, et le *Ballet du temps*, spectacle de danse à part entière, est marquée par la cosmologie héritée de l'Antiquité.

Les ballets à entrées de Benserade comportant des planètes s'inscrivent dans la tradition de l'imaginaire cosmologique de la Pléiade⁴³⁵. Il utilise les images et la terminologie de l'astronomie, sans être assujéti cependant aux règles physiques des systèmes du monde. L'ordre d'apparition des planètes n'est pas significatif, et change d'un ballet à l'autre sans se calquer de l'ordre de prédilection des aristotéliens ni des coperniciens, mais la présence des sept planètes montre une prédilection manifeste pour un univers mythologique cohérent peuplé de dieux et de déesses et des astres qu'ils représentent.

Le savoir antique avait offert à la définition de la monarchie les prestiges d'un âge séculaire, qui ancrèrent le pouvoir royal dans l'éternité, et les enchantements profanes et sensuels d'un monde que seul le monarque sage et puissant pouvait recréer.⁴³⁶

Cette appropriation poétique d'images astronomiques contribue à la création de motifs historiques, politiques et humains et, comme dans les autres ballets de Benserade, à l'établissement de la présence cosmique du roi, dont l'existence fait danser les planètes et permet de maintenir l'harmonie des sphères.

⁴³⁵ Cf. Mesnard, Pierre, ed. *Lumières de la Pléiade*. Paris: J. Vrin, 1966. ; Pouey-Mounou, Anne-Pascale. *L'imaginaire cosmologique de Ronsard*. Genève: Librairie Droz, 1999.

⁴³⁶ Néraudau, Jean-Pierre. *L'Olympe du Roi-Soleil : mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*. Paris: Les Belles Lettres, 1986.

Entrée d'Apollon dans *Les Amants Magnifiques* (1670)

Pourtant, tous les ballets de cour ne suivent pas le même modèle. *Les Amants magnifiques*, comédie-ballet de Molière écrite en prose, est représentée pour la première fois à Saint-Germain-en-Laye, en présence du roi, le 4 février 1670. La pièce est jouée à cinq reprises pour amuser la cour⁴³⁷, mais elle ne sera pas donnée au public au Palais-Royal, probablement en raison du coût de la mise en scène, et ne sera imprimée que douze ans plus tard, en 1682, dans une collection d'œuvres posthumes. La pièce compte cinq actes, entrecoupés de nombreux divertissements dansés sur une musique de Jean-Baptiste Lully.⁴³⁸

Cette pièce est commandée par Louis XIV qui en choisit aussi le sujet⁴³⁹, ce qui représente une victoire pour Molière, puisque Benserade était traditionnellement chargé des ballets de cour. Elle met en scène une princesse grecque, Eriphile, aimée de deux aristocrates, Iphicrate et Timocles, désireux de l'épouser. Alors qu'ils multiplient les galanteries pour la séduire, elle reste insensible à leurs efforts puisqu'elle est éprise de Sostrate, un général dont la condition est trop basse pour espérer une issue heureuse. Dépités, les deux galants tentent de soudoyer un astrologue afin qu'il convainque la mère d'Eriphile, femme à la nature superstitieuse, de donner sa fille en mariage à l'un d'eux.

Les péripéties par lesquelles passent des deux amants sont entrecoupées d'intermèdes chantés et dansés, organisés par les princes rivaux. Deux tableaux tirés de la mythologie antique -le premier représentant la naissance de Vénus, sans lien direct avec l'intrigue ; le deuxième, la fête des jeux Pythiens, spectacle couronnant le triomphe amoureux d'Eriphile et

⁴³⁷ Calder, Andrew. *Molière: The Theory and Practice of Comedy*. London: Athlone, 1993, p. 213.

⁴³⁸ La collaboration entre Molière et Lully dure 9 ans, ils produisent ensemble 10 comédies-ballets. *Les Amants magnifiques* est leur avant-dernière création, précédant *le Bourgeois gentilhomme*, représenté 9 mois plus tard, en octobre 1670.

Buelow, George J. *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana UP, 2004, p. 169-170.

⁴³⁹ Molière écrit, dans l'avant-propos de sa pièce : « Le roi [...] s'est proposé de donner à sa cour un divertissement qui fut composé de tous ceux que le théâtre peut fournir ; et pour embrasser cette vaste idée, et enchaîner ensemble tant de choses diverses, sa majesté a choisi pour sujet deux princes rivaux qui [...] régaler à l'envie une jeune princesse et sa mère, de toutes les galanteries dont ils se peuvent aviser. »

Molière. "Les Amants magnifiques", p. 645.

de Sostrate- encadrent l'action. L'épilogue qui clôt la pièce, à la cinquième et dernière entrée, est dédié à la gloire d'Apollon, le dieu du Soleil. Alors que la scène est écrite pour le roi, la *Gazette* du 15 février 1670 annonce que le marquis de Villeroy a dansé le rôle d'Apollon à la place du monarque.⁴⁴⁰ Dans cette scène, Apollon, est escorté par six jeunes hommes de sa suite. Le nombre de jeunes gens dansant avec Apollon est significatif : à l'époque où Molière écrit sa pièce, les astronomes, qu'ils soient coperniciens ou aristotéliens, ne reconnaissent l'existence que de six planètes autres que le Soleil : Mercure, Vénus, la Terre, Mars, Jupiter et Saturne pour les coperniciens ; la Lune, Mercure, Vénus, Mars, Jupiter et Saturne pour les aristotéliens.

La danse d'Apollon-Soleil et des jeunes gens-planètes est accompagnée de trois couplets dithyrambiques, vers d'application qui doivent être lus par les spectateurs, dont voici le premier :

Je suis la source des clartés,
Et les astres les plus vantés
Dont le beau cercle m'environne,
Me sont brillants et respectés
Que par l'éclat que je leur donne.⁴⁴¹

Le Soleil est placé au centre de cette cosmologie chorégraphiée, au centre des six planètes puisque sa suite, les astres reflétant sa lumière, l'encerclent. Cette entrée semble donc préconiser un système héliocentrique où le Soleil trône au centre de l'univers, entouré par les six planètes.

Lorsque l'on ajoute à cette représentation des planètes la caricature que Molière fait de Jean-Baptiste Morin, mathématicien et astrologue anti-copernicien qui exploite à plusieurs reprises la crédulité des aristocrates⁴⁴², il est tentant de croire que Molière est un partisan du système héliocentrique. Pourtant, bien qu'il semble représenter un univers copernicien sur scène, cette entrée ne signifie pas qu'il soutient la nouvelle astronomie, ou même qu'il s'en

⁴⁴⁰ Molière. "Les Amants magnifiques", p. 1413.

⁴⁴¹ Molière. "Les Amants magnifiques", p. 692.

⁴⁴² Molière. "Les Amants magnifiques", p. 643-644.

soucie particulièrement. La danse des planètes et du Soleil a été choisie afin de s'accorder avec le thème de l'astrologie judiciaire permettant, dans l'imagination de certains, d'établir des analogies entre les astres et les destinées des hommes et de lire dans les cieux l'avenir des grands de ce monde. Si *les Amants magnifiques* critiquent sévèrement les horoscopes et la superstition à travers le personnage d'Anaxarque, l'astrologue de cour inspiré par Jean-Baptiste Morin, Molière ne ménage pas l'astronomie naturelle dans ses autres pièces⁴⁴³. Au contraire, il en fait également un objet de ridicule, en particulier dans *les Femmes savantes*⁴⁴⁴.

Bien que les planètes encerclant le Soleil jouent un rôle symbolique, ce rôle est plus prescriptif que descriptif : de nombreux critiques, dont Julia Prest dans son étude sur Louis XIV dans les comédies-ballets de Molière, soulignent l'importance des messages véhiculés par la danse et les textes du livret. Selon Julia Prest, en plaçant le roi au centre de l'univers, en le campant dans la peau d'Apollon dont la clarté, reflétée par les astres l'environnant, transforme ces derniers en étoiles brillantes dans le firmament, le ballet met en scène une allégorie de la cour du Roi-Soleil et de la place des courtisans dans la vie politique française :

⁴⁴³ Ran-E Hong étudie en profondeur la relation entre Molière et les deux astrologies (astrologie judiciaire et astrologie naturelle) dans son article « L'Astrologie à la croisée des cultures ». Sa conclusion : Molière critique et tourne en ridicule les principes fondamentaux de l'astrologie judiciaire dans *Les Amants Magnifiques*, et mais il rejette également l'astrologie naturelle lorsqu'il s'en moque dans *Les Femmes savantes*.

Hong, Ran-E. "L'Astrologie à la croisée des cultures : L'exemple de Molière." *Intersections : Congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century Literature*. Tubingen: Gunter Narr Verlag Tubingen, 2005. 297-305.

⁴⁴⁴ Cette conclusion peut sembler fautive, puisque les hagiographes de Molière l'ont longtemps lié à Gassendi, au même titre que Cyrano de Bergerac et Scarron. Le philosophe copernicien a été son précepteur en 1641, lorsqu'il avait 19 ans, mais il ne compte pas au nombre de ses disciples. Scott, Virginia. *Molière: A Theatrical Life*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. Print.

L'image explicitement créée de Louis est celle d'un monarque tout-puissant dont dépend le monde entier. Un élément plus sinistre est ajouté dans les vers suivants, écrits pour M. Le Grand :

Bien qu'auprès du Soleil tout autre éclat s'efface,
S'en éloigner pourtant n'est pas ce que l'on veut ;
Et vous voyez bien, quoi qu'il fasse,
Que l'on s'en tient toujours le plus près que l'on
peut.

Ce message s'applique particulièrement aux aristocrates courtisans de Louis XIV. Malgré le fait que leur pouvoir avait été réduit et qu'il n'est rien à côté de celui du roi, ils doivent, qu'ils approuvent ses politiques ou non, tenter de rester près de lui. Ces vers constituent une recette du succès à la cour de Louis XIV, une recette littéralement jouée sur scène pour et (dans certains cas) par la cour.⁴⁴⁵

Ce ballet est donc, avant tout, une allégorie à but politique représentant par des gestes et des vers la royauté absolue et les règles qui régissent le monde de la cour.⁴⁴⁶ Le Soleil évoluant sur scène entouré des six planètes, comme les nymphes et les déesses des entrées précédentes, n'est alors qu'une expression du pouvoir royal, qu'une exaltation du monarque et de la monarchie, sans teneur scientifique. Comme l'a écrit Charles Mazouer :

⁴⁴⁵ « The explicit image created of Louis is that of is of an all-powerful monarch on whom the whole world depends. A more sinister element is added in the following verses for M. Le Grand:

[...]

This message would seem particularly applicable to Louis XIV's noble courtiers. Despite the fact that their power had been reduced and is nothing compared with that of the king, they should, whether they agree with them or not, endeavor to stay close to him. These verses constitute a recipe for success at Louis XIV's court, a recipe that is literally acted out on stage before (and in some instances by) the court. »

Prest, Julia. "Dancing King: Louis XIV's Roles in Molière's Comédies-ballets from Court to Town." *The Seventeenth Century* 16.2 (2001): p. 293-294.

⁴⁴⁶ « Nous devons nous rappeler du fait que les festivals royaux étaient commandés par le roi –et sous les ordres du roi-, et que leur but était d'ajouter à sa gloire : ils étaient une expression du pouvoir royal et faisaient partie de sa stratégie politique. »

« We must keep in mind that royal festivals were at the behest –and under the orders- of the King, and their purpose was to add to his glory: they were an expression of royal power and part of his political strategy. »

Mazouer, Charles. "Comédies-ballets." *The Cambridge Companion to Molière*. Ed. David Bradby and Andrew Calder. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2006, p. 109.

Toutes les comédies-ballets ont été écrites, à partir de 1664, pour les fêtes royales. Et toutes les fêtes royales, voulues par le roi, commandées par lui à des artistes, ont pour centre sa personne et ses desseins.⁴⁴⁷

Le roi, dans de nombreux rôles – des dieux comme Neptune, Apollon ou Pluton ; des héros comme Renaud ; des figures allégoriques comme le Bonheur ou la Haine- est placé au centre de la scène, flanqué d'un nombre pair de danseurs, afin de mettre sa personne, et par association, son règne, en valeur⁴⁴⁸. Pluton est entouré de furies, Renaud de chevaliers, la Haine d'émotions similaires⁴⁴⁹, et par conséquent le roi de ses courtisans et de ses sujets.

Commandés par le roi ou par ses ministres, joués pour ses courtisans et des visiteurs de marque dans le but d'exalter la puissance et la richesse de la monarchie française, les ballets de cour ont tendance à être composés de références élogieuses aux dieux et aux mythes de l'Antiquité. Il n'est donc pas surprenant qu'ils mettent en scène des chorégraphies suivant une organisation géocentrique des astres ou, lorsque le livret semble privilégier la place du Soleil au centre de l'univers, comme dans le ballet des *Amants magnifiques*, que cette translation des orbites des planètes ne marque d'une fin politique, qu'un effort symbolique plaçant le Roi, dans le rôle du Soleil, au centre de la scène, de l'Europe, de l'univers.

Les ballets de collège

À la même époque, les Jésuites développent leur propre type de ballet, le ballet de collège, écrit par les membres de la Compagnie de Jésus, chorégraphié par des maîtres de danse, et représenté par leurs élèves qui, grâce au soutien de danseurs professionnels, peuvent

⁴⁴⁷ Mazouer, Charles. *Molière et ses comédies-ballets*. Paris: Honoré Champion, 2006, p.22.

⁴⁴⁸ Cette place privilégiée du roi au centre de la scène n'est pas la seule que le roi occupe : Louis XIV danse souvent dans un ensemble contenant un nombre pair de danseurs, une configuration où il est difficile de mettre un danseur en valeur par rapport à un autre.

⁴⁴⁹ La Haine danse sur scène avec la Colère, l'Envie, le Désespoir, la Crainte et la Jalousie dans le *Ballet d'Alcidiane*.

ainsi apprendre⁴⁵⁰ et démontrer leurs connaissances tout en s'amusant. Ces danses font partie des célébrations de fin d'année, enchâssés entre les actes d'une pièce de théâtre, et précédant souvent la cérémonie de distribution des prix. Loin d'être un événement réservé aux étudiants et à leurs parents, les ballets de Jésuites attiraient un large public.⁴⁵¹

Claude-François Ménéstrier, Jésuite et historien, relate et analyse les ballets de son temps dans son œuvre *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Lorsqu'il compare les ballets présentés par la Compagnie de Jésus aux ballets de cour, il arrive à la conclusion suivante :

On voit par ces desseins qu'il y a des allégories philosophiques, poétiques, et de roman pour la conduite des ballets. Les philosophiques sont celles où l'on exprime les causes, les effets, les propriétés et les principes des choses. [...] Il s'en est fait plusieurs de cette espèce sur le Théâtre du Collège de Clermont, principalement ceux de la *Curiosité*, des *Songes*, des *Comètes*, de *L'Illusion*, de *L'Empire du Soleil*.⁴⁵²

Ces ballets, qui servent d'intermèdes à des pièces de théâtre représentées au Collège de Clermont, ont une relation différente avec l'astronomie en général et le mouvement des planètes en particulier puisque les Jésuites refusent catégoriquement la nouvelle astronomie de Copernic⁴⁵³ et prêchent l'importance morale de la musique et de la danse⁴⁵⁴. Les livrets et les chorégraphies des ballets de collège, mis au service des idéologies jésuites, deviennent

⁴⁵⁰ La danse étant un aspect important de la vie à la cour, les Jésuites, en apprenant à leurs élèves à danser, comptaient les aider à réussir dans la société mondaine. Powell, John S. "L'air De Cour Et Le Théâtre De Collège Au XVIIe Siècle." *Poésie, Musique Et Société: L'air De Cour En France Au XVIIe Siècle*. Ed. Georgie Durosoir. Sprimont: Pierre Mardaga, 2006. 317-26.

⁴⁵¹ Au sujet de l'organisation et de la structure des ballets de collège, cf. : Flammarion, Édith, ed. *La Chair et le verbe : les Jésuites de France au XVIIIe siècle et l'image*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008 ; Guillot, Pierre. *Les Jésuites et la musique : le Collège de La Trinité à Lyon, 1565-1762*. Liège: Pierre Mardaga, 1991.

⁴⁵² Ménéstrier, Claude-François. *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris: René Guignard, 1682, p. 67.

⁴⁵³ C.f. Feingold, Mordechai, ed. *Jesuit Science and the Republic of Letters*. Cambridge: MIT, 2003 ; Remmert, Volker R. "Picturing Jesuit Anti-copernican Consensus." *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Ed. John W. O'Malley. Toronto: U of Toronto, 2006. 291-313.

⁴⁵⁴ Isherwood, Robert M. *Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century*. Ithaca: Cornell UP, 197, p. 49-52.

donc, dans le cas de spectacles inspirés par les astres, les fers de lance de la lutte contre l'hérésie de la doctrine héliocentrique.

Le Ballet de l'Illusion (1672)

Le Ballet de l'Illusion, cité par Ménestrier dans sa liste de ballets philosophiques, dansé au Collège de Clermont de la Compagnie de Jésus le 3 août 1670 et 1672⁴⁵⁵, attaque ouvertement la nouvelle astronomie et ses partisans. Constitué de quatre parties comportant cinq entrées chacune, structure habituelle des ballets de collège, *le ballet de l'Illusion* est inséré entre les actes de la tragédie de Sainte-Catherine. Selon Ménestrier, le spectacle dansé par les élèves reprend le thème de l'illusion qui sert de fil directeur à la pièce :

[Puisque] les deux noms faisaient le sujet de l'intrigue, et servaient à tromper Maximin, qui aimait et persécutait en même temps la même personne trompée par la diversité des noms, on prit pour le sujet du ballet l'illusion, dont les quatre parties furent les illusions des sens, les illusions de l'imagination, les illusions de l'esprit et les illusions du cœur [...] qui faisaient la beauté de l'intrigue.⁴⁵⁶

Les idées de Copernic sont mises sur le même plan que l'imagination fertile des hypocondriaques –« La vérité chasse les Illusions par les lumières de la raison, de l'expérience, des sciences, et des arts » (seconde partie, première entrée, "Les illusions de l'imagination")⁴⁵⁷ - et que les erreurs de perception causées par les sens –« Des bergers trompés par un écho, représentent l'illusion de l'ouïe » (première partie, deuxième entrée , « Les illusions des sens »)⁴⁵⁸. En effet, dans la première entrée de la troisième partie, dédiée aux illusions de l'esprit, le ballet met en scène des hommes de science coperniciens : « Les Mathématiciens qui suivent l'opinion de Copernic, se persuadent que la terre tourne sous leurs

⁴⁵⁵ Pour en savoir plus sur ce ballet très peu connu, cf. "Jesuit Neo-Latin Tragedy in France." *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*. Ed. Jan Bloemendal and Howard B. Norland. Leiden: Brill, 2013, p. 419-420.

⁴⁵⁶ Ménestrier, Claude-François. *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris: René Guignard, 1682, p. 281.

⁴⁵⁷ Lucas, Jean. *Le Ballet de l'illusion*. N.p.: n.p., 1672. *Gallica*. Bibliothèque nationale, p.4.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 2.

pieds. »⁴⁵⁹ Le choix du verbe « persuader » est évocateur ; les mathématiciens qui rejettent l'autorité des Évangiles, ici en matière d'astronomie, se trompent eux-mêmes, sont victimes d'un aveuglement obstiné dont ils sont seuls la cause.

Après avoir présenté toutes ces chimères de l'esprit humain, le spectacle se termine par un ballet général lorsque les lumières de la raison, de l'expérience, de la science et des arts chassent les esprits extravagants, les notions erronées, et de ce fait les coperniciens. « La Vérité chasse les Illusions »⁴⁶⁰, annonce le livret écrit par le père Jean Lucas, et le retrait des partisans de la nouvelle astronomie vers l'invisibilité des coulisses, cette expulsion de l'hérésie héliocentrique de la scène, s'apparente à une sorte d'exorcisme par la danse des idées opposées à la doctrine préconisée par les membres de la Compagnie de Jésus.

L'Empire du Soleil (1673)

D'insensés, Copernic et les astronomes coperniciens deviennent des metteurs en scène orchestrant un ballet pour berner la population dans *L'Empire du Soleil*, ballet dansé au Collège de Clermont de la Compagnie de Jésus le 2 août 1673.⁴⁶¹ Cette allégorie qui représente le succès de l'armée française⁴⁶² pendant la guerre de Hollande comporte quatre parties suivies d'un ballet général où le Soleil triomphe au milieu des planètes et des étoiles. La quatrième partie, nommée « L'Empire du Soleil sur le Temps », fait référence au système héliocentrique et en particulier, au mouvement des planètes qui, selon les dires de son auteur, n'est qu'une danse chorégraphiée par les partisans de la nouvelle astronomie :

Copernic & ses sectateurs font danser la Terre; & prétendent
que le Soleil étant immobile, il ne peut être Dieu du

⁴⁵⁹ Ibid., p. 3.

⁴⁶⁰ Ibid., p. 4.

⁴⁶¹ Pour en savoir plus sur ce ballet très peu connu, cf. "Jesuit Neo-Latin Tragedy in France." *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*. Ed. Jan Bloemendal and Howard B. Norland. Leiden: Brill, 2013, p. 458-459.

⁴⁶² Ménéstrier, Claude-François. *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris: René Guignard, 1682, p. 281.

temps.⁴⁶³

Ce ballet a la distinction, rare sur les planches du théâtre au XVII^e siècle, de mettre en scène le personnage de Copernic directement. Malheureusement, il n'existe aucune indication textuelle, aucune iconographie, permettant de visualiser cette représentation de Copernic –son costume, ses mouvements, ses expressions. Une chose est certaine : cette image est analogue à celle des mathématiciens dans *le Ballet de l'Illusion*. Copernic et ses partisans sont, dans les deux divertissements, la source d'une imposture qui supprime la vérité dans leurs esprits.

Bien que le ballet se termine en un ballet général où le Soleil « triomphe au milieu des planètes et des étoiles », ce tableau célèbre une victoire contre la nouvelle astronomie. En effet, Copernic et les coperniciens, comme les planètes, les heures, et tous les autres personnages du ballet, sont vaincus par le pouvoir d'un soleil dansant, d'un soleil en mouvement, comme le rappelle la troisième entrée de « L'Empire du Soleil sur le temps » lorsque les heures sont forcées de s'ajuster au mouvement du Soleil, bref, d'un soleil mobile appartenant à la tradition géocentrique.

Alors que les positions aristotéliennes se fragilisent et que les nouvelles philosophies –le cartésianisme en particulier- gagnent en popularité chez les érudits, les Jésuites lancent une offensive contre la philosophie de Descartes dans les années 1670⁴⁶⁴, encouragés par la mise à l'Index de ses œuvres par le Saint-Siège en 1663. Cette mobilisation générale de la compagnie de Jésus⁴⁶⁵ pour encourager la condamnation officielle de

⁴⁶³ La Rue, Charles de. *Cyrus tragédie qui sera représentée sur le théâtre du Collège de Clermont de la Compagnie de Jésus pour la distribution des prix fondés par Sa Majesté*. Paris: n.p., 1673.

⁴⁶⁴ En 1671, l'archevêque de Paris, sous les ordres du roi, demande aux universités de prendre des mesures plus strictes contre les nouvelles philosophies qui s'opposent aux Évangiles. En 1673, les Jésuites et la Sorbonne sollicitent le parlement de Paris afin d'obtenir la condamnation officielle du cartésianisme.

Cf. Israel, Jonathan I. *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity, 1650-1750*. Oxford: Oxford UP, 2001. ; Magnuson, Roger. *Education in New France*. Montreal: McGill-Queen's UP, 1992.

⁴⁶⁵ La même année, un pamphlet anonyme intitulé "Plusieurs raisons pour empêcher la censure ou la condamnation de la philosophe de Descartes" dévoile que "le général des jésuites a écrit une lettre

l'héliocentrisme cartésien s'accompagne au théâtre d'une sanction par la danse prononcée contre Copernic et les coperniciens dans les ballets de collège.

Conclusion

Tout au long du XVII^e siècle, les ballets de cour et les ballets de collège déploient, sur les scènes françaises, des tableaux fantastiques tirés de l'observation de la position et du mouvement des astres dans le ciel. « Les sociétés les moins évoluées connaissent les danses d'imitation des phénomènes naturels », explique Marie-Françoise Christout dans un chapitre sur la présence du merveilleux naturel dans les ballets de cour. Elle poursuit son analyse des symboles de la nature ainsi :

C'est pourquoi le ballet, art éminemment allégorique, n'abandonne pas totalement aux seuls machinistes et artificiers ce domaine élémentaire. À son tour, il s'inspire de la nature à sa façon irréaliste bien que suggestive. Il ne convient pas de simuler le phénomène mais d'en dégager l'esprit.⁴⁶⁶

Une inspiration semblable tirée de la philosophie naturelle, celle du mouvement des astres dans l'univers, mène à des représentations variées selon les auteurs : les planètes sont parfois liées au merveilleux des mythes et allégories antiques, aux magnificences des dieux et à la gloire de leur vertu, comme dans le ballet d'*Ercole Amante* ou *Le ballet des Muses* ; elles sont parfois associées à des événements contemporains, à une critique des mœurs de la cour, comme dans *Les Vrais Moyens de parvenir* ou le ballet des *Amants magnifiques* ; et les auteurs des systèmes décrivant leurs orbites, passent pour des charlatans ou des fous, comme dans *Le Ballet de l'illusion* et *L'Empire du Soleil*.

circulaire à toutes les maisons de la Société, pour obliger les jésuites d'écrire partout contre la philosophie de M. Descartes".

Garber, Daniel, and Sophie Roux. *The Mechanization of Natural Philosophy*. Dordrecht: Springer Science Business Media, 2013, p. 81.

⁴⁶⁶ Christout, Marie-Françoise. *Le Merveilleux et le théâtre du silence*. La Haye: Éditions Mouton, 1965, p. 189.

La représentation des astres et le discours sur l'astronomie qui en découle semblent donc avoir deux fonctions principales dans le ballet du XVIIe siècle. D'une part, ils permettent de mettre en valeur l'autorité et la toute-puissance du roi pour qui même les planètes se mettent à danser. D'autre part, comme la comédie, ils assoient deux forces opposées : celle de la rébellion -la satire des mœurs et des faits acceptés par la majorité de la société- et celle de la conformité -la propagande religieuse voulant adapter le monde naturel aux Évangiles en refusant les principes de la nouvelle astronomie.

Cependant, le ballet accuse un certain retard par rapport au théâtre et au roman dans le genre de la vulgarisation. Alors que la vulgarisation astronomique apparaît pour la première fois en 1681 dans la comédie de *La comète* et jouit de son premier succès romanesque en 1686 avec la publication des *Entretiens sur la pluralité des mondes*, ce n'est qu'à l'aube du XVIIIe siècle, en 1711, qu'elle finit par susciter l'intérêt des auteurs, compositeurs, et chorégraphes de ballet.

Il n'est pas surprenant que ce ballet de vulgarisation soit un ballet de collège ; les Jésuites ayant toujours mis l'emphase sur l'aspect pédagogique de la danse qui prépare l'entrée de leurs élèves dans le monde et leur inculque des leçons de morale. Toutefois, la matière véhiculée par la danse change d'un siècle à l'autre : d'un apprentissage de valeurs abstraites par l'exemple, elle passe à l'initiation du spectateur à de nouvelles connaissances ou à la révision de connaissances acquises précédemment. En 1711, avec *Les prix disputés*, les Jésuites élaborent un nouveau code de vulgarisation par la danse en créant des allégories correspondant à des lois scientifiques, et mettent sur pied un spectacle dont la portée symbolique est diamétralement opposée à celle des ballets anti-coperniciens des années 1670.

Les Prix disputés, spectacle en quatre parties et 39 entrées suivies d'un grand ballet, est dansé par les pensionnaires du collège de la Sainte-Trinité de la Compagnie de Jésus le 31 mai 1711. L'ouverture du ballet annonce le ton des entrées à venir : de nombreuses allégories, dont la Gloire et l'Émulation, descendent sur terre afin d'octroyer des prix aux

hommes qui se distingueront dans les beaux-arts. Philosophes, orateurs, poètes et grammairiens se succèdent sur scène pour prouver leur valeur et tenter de gagner le prix.

La première partie, « Les prix disputés par les philosophes », débute avec l'entrée de l'astronomie. Neufs danseurs évoluent sur les planches : la Philosophie, l'Antiquité, la Nouveauté, le Système de Tycho, le Système de Copernic, et les quatre éléments, la Terre, l'Eau, l'Air, le Feu. Loin de *l'Empire du Soleil* où des danseurs jouant le rôle des partisans de Copernic sont défaits sans que leurs erreurs ne soient expliquées, *Les prix disputés* transforme les danseurs en allégories dont le rôle est de représenter la querelle scientifique des Anciens et des Modernes. Dans un monde où le système de Ptolémée a été abandonné dans les collèges au profit des systèmes de Tycho Brahé et de Copernic⁴⁶⁷, il n'est plus question de vilipender les coperniciens. Au contraire, le ballet se fait le vecteur d'« une espèce de critique » des Anciens et de leur philosophie détrônée par le savoir scientifique des Modernes :

La philosophie paraît au milieu de l'Antiquité, et de la Nouveauté. Elle est suivie des deux grands systèmes, celui de Tycho, et celui de Copernic, et des quatre éléments ; elle les exhorte tous à contribuer autant qu'il leur sera possible à la découverte de la vérité, qui seule doit être un titre légitime pour prétendre au prix. Là-dessus chacun prétend l'avoir de son côté. [...] On verra ici une espèce de critique des principales erreurs des Anciens en matière de physique.⁴⁶⁸

Bien qu'il soit difficile d'imaginer la chorégraphie qui aurait accompagné l'entrée de ses personnages sur scène, le dessein des auteurs du ballet est clair : ils veulent que les spectateurs voient les « principales erreurs des Anciens ».

Dans la quatrième entrée, celle de la matière, le librettiste écrit que les danseurs « expliquent » et « prouvent » les théories scientifiques. Représentant d'une part les vacuoles et les atomes de Gassendi, et d'autre part la matière subtile de Descartes, les danseurs

⁴⁶⁷ Cf. Brockliss, L. W. B. *French Higher Education in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: A Cultural History*. Oxford: Clarendon, 1987.

⁴⁶⁸ *Les Prix disputés*. Lyon : A. Molin, 1711, p. 7.

évoquent les lois de la physique par la danse. Selon le livret, les pas de la chorégraphie ne se limitent pas à un duel rythmique, puisqu'ils sont chargés d'établir de manière irréfutable une vérité scientifique :

Deux vacuoles, et deux atomes expliquent et prouvent le système de Gassendi. La matière subtile survient qui les sépare, et tâche de rendre plausible le système de Descartes.⁴⁶⁹

D'une volonté d'éradication des théories héliocentriques et de ses partisans par le ballet, les spectacles de collège passent à une volonté affirmée d'instruction scientifique. Ils traduisent de nombreuses théories liées à des phénomènes astronomiques –la place des astres dans le système solaire, le mouvement des planètes, la nature de la matière qui composent l'espace entre elles- en pas de danse, avant de mettre en scène une confrontation entre les systèmes qui amène le spectateur à les départager.

En recourant à la musique et aux pas de danse pour élaborer un monde où les découvertes scientifiques sont exprimées sur scène sans le soutien du discours –bien que le livret offre un argument mettant les entrées en contexte, où les erreurs sont dénoncées et où la vérité parvient à triompher, les Jésuites produisent un nouveau genre qui, contrairement à son homologue romanesque, ne prendra pas son essor : la vulgarisation scientifique par la danse.

⁴⁶⁹ Ibid., p. 8.

Conclusion : Les systèmes du monde au théâtre après 1700

ANGÉLIQUE

J'aime les tourbillons, mais j'ai peine à résister à l'attraction.
Descartes me ravit, et Newton m'entraîne.⁴⁷⁰

Ce discours prononcé par Angélique dans *La Fausse Agnès*, comédie en trois actes et en prose de Philippe Néricault-Destouches, fait écho à celui d'Armande et de Philaminte dans *les Femmes savantes*. Cependant, près d'un siècle après la première représentation de la pièce de Molière, lorsque la pièce de Destouches est jouée, la structure du monde et le rapport entre l'homme et l'astronomie ont profondément changé.

Descartes, dont les théories étaient tolérées, tout au plus, lors de la composition de la comédie de Molière ; Descartes, qui était associé à la frivolité des dames, achève dans les années 1650 un règne absolu d'un demi-siècle dans les collèges de France. Il n'est plus question, à cette époque, de citer Aristote en tant qu'autorité scientifique, les derniers champions de l'Antiquité ayant abandonné les théories géocentriques en 1687. Le débat, qui anime les esprits et qui oppose les tourbillons de Descartes et l'attraction de Newton, touche à sa fin : la victoire décisive de la gravitation universelle attend la deuxième moitié des années 1760 en France.⁴⁷¹

Les tourbillons, des Femmes savantes au Club des dames

Représentée pour la première fois le 12 mars 1759, *La Fausse Agnès ou le poète campagnard* met en scène le personnage d'Angélique, une jeune femme vive et intelligente.

⁴⁷⁰ Néricault-Destouches, Philippe. *La Fausse Agnès, ou le poète campagnard*. Vienne: Jean-Pierre Van Ghelen, 1752, p. 143.

⁴⁷¹ Brockliss, L. W. B. *French Higher Education in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: A Cultural History*. Oxford: Clarendon, 1987, pp.337-390

Malheureusement, sa mère la destine à un vieux pédant, campagnard de surcroît, qui rêve d'épouser une femme de science. Dans l'espoir de le repousser et de le forcer à rompre ses engagements, Angélique décide d'affecter l'ignorance et la bêtise, la folie même. De nombreux critiques ont comparé cette œuvre à *L'École des femmes* de Molière⁴⁷², une comparaison tirée du projet d'inversion des pièces de Molière échafaudé par Destouches, mais la pièce se rapproche des *Femmes Savantes* dans son traitement du cartésianisme et des tourbillons qui lui sont associés. Bien que *La Fausse Agnès* ne fasse pas partie des comédies « inversées » de l'auteur, la scène de la conversation entre Angélique, la comtesse et la présidente rappelle à s'y méprendre le salon de Philaminte.

Afin de leur faire croire qu'elle est déséquilibrée, elle feint de s'arracher à la mélancolie pour se lancer dans un discours qui semble tiré des pages des *Femmes savantes* :

J'aime les tourbillons, mais j'ai peine à résister à l'attraction.
Descartes me ravit, et Newton m'entraîne.⁴⁷³

Angélique fait durer la conversation en posant des questions à ses interlocutrices, les incitant à émettre des opinions ridicules sur un sujet qu'elles ne connaissent pas, opinions hyperboliques énoncées dans un registre précieux. Elles les empruntent au discours de la passion amoureuse ; la comtesse est « attirée » par Newton, elle aime « furieusement », la présidente, elle, « se jette à corps perdu » dans la philosophie de Descartes :

⁴⁷² Cf. Peirce, Walter. "Destouches et Molière." *Modern Language Notes* 29.4 (1914): 104-05. Print. ; Niklaus, Robert. *A Literary History of France: The Eighteenth Century, 1715-1789*. London: Ernest Benn, 1970.

⁴⁷³ Néricault-Destouches, Philippe. *La Fausse Agnès, ou le poète campagnard*. Vienne: Jean-Pierre Van Ghelen, 1752, p. 143.

ANGÉLIQUE

Le système des tourbillons vous paraît-il préférable à celui de l'attraction ?

LA COMTESSE

Oh ! Je suis furieusement pour l'attraction. J'aime tout ce qui attire.

ANGÉLIQUE

Je m'en étais doutée. Et madame la présidente ?

LA PRÉSIDENTE

Pour moi, je me jette à corps perdu dans les tourbillons. (au président) Je ne sais ce que je dis, mais il faut lui répondre.⁴⁷⁴

Destouches, avec un certain recul historique, se moque de la cartésienne, pédante au savoir plus que superficiel⁴⁷⁵, repoussoir des honnêtes hommes, en inversant l'intrigue de la pièce de Molière et en mettant en scène une jeune femme qui joue le rôle d'une visionnaire afin d'éviter un mariage. Cette représentation subversive constitue une nouvelle évolution du lien entre la science et le théâtre : le théâtre de la deuxième moitié du XVIIe siècle consacre des intrigues à l'astronomie et au problème de la connaissance, développe des types et des clichés scientifiques, et le théâtre du XVIIIe lui répond en s'appropriant, en interprétant et en critiquant ce nouveau corpus.

Trente ans plus tard, en 1784, la date de publication du *Club des dames, ou le retour de Descartes*, l'époque des cartésiennes et de leurs salons est révolue depuis longtemps. Cependant cette comédie, publiée sous le couvert de l'anonymat et jamais représentée, met en

⁴⁷⁴ Néricault-Destouches, Philippe. *La Fausse Agnès, ou le poète campagnard*. Vienne: Jean-Pierre Van Ghelen, 1752, p. 144.

⁴⁷⁵ Certaines femmes savantes, comme celle de Charles Palissot de Montenoy, de l'époque sont encore calquées sur le modèle des pédantes mises en scène par Molière :

ORPHISE

Ah ! nous sommes perdus ! Elle est dans son jour d'érudition.

LA FEMME SAVANTE (*du ton d'une personne qui réciterait de mémoire*)

[...] Descartes l'avait indiqué par sa méthode des tangentes ; le grand Newon la mit dans son plus beau jour.

Montenoy, Charles Palissot de. "Le Cercle, ou les originaux." *Œuvres de M. Palissot*. Vol. 2. Liège: C. Plomteux, 1777. 1-64, p. 31.

scène le système de Descartes et des personnages de cartésiennes après le triomphe de la loi de la gravitation universelle sur les tourbillons.

Attribuée à Stéphanie-Félicité de Crest, comtesse de Genlis, cette comédie en un acte et en prose décrit la création d'un club philosophique réservé aux dames, présidé par un René Descartes ressuscité pour l'occasion. Une comtesse anonyme demande à un marquis de lui faire un cours de philosophie cartésienne avant l'arrivée de Descartes, pour qu'elle puisse converser avec le grand philosophe. La sempiternelle et inévitable image des tourbillons étourdissant les esprits féminins ouvre la leçon :

LA COMTESSE
Son idée a dû tourner la tête à tout le monde ?

LE MARQUIS
Presqu'autant que ses tourbillons.⁴⁷⁶

Le marquis se lance alors dans une explication alambiquée des tourbillons cartésiens, en les plaçant dans un contexte féminin, contexte qui n'est pas celui de la vulgarisation scientifique galante de Fontenelle mais une analogie entre le cosmos et les sentiments :

[Descartes] trouvait partout les tourbillons et l'instabilité, et rien d'oisif ni de vide, pas même la tête d'une jolie femme, où il voyait les idées s'arranger, aller et venir, selon la forme des tourbillons.⁴⁷⁷

Tout au long de la conversation entre la comtesse et le marquis, *Le Club des dames* s'évertue à reprendre possession de la métaphore péjorative des tourbillons et à la transformer en une image valorisante : la femme n'est plus étourdie, elle devient une planète charmante, caractérisée par ses tourbillons et ses révolutions :

Tout cela s'emboîte à merveille, et fait [à la femme] une petite félicité, qui la rend, chaque jour, plus charmante, par tous ces tours et retours de ses goûts et de ses pensées ; comme le monde est plus beau, plus riant à la vue, par ses mouvements et ses révolutions.⁴⁷⁸

⁴⁷⁶ Genlis, Stéphanie Félicité de. *Le Club des Dames, ou le retour de Descartes, comédie*. Paris: Bureau de la Bibliothèque des Romans, 1784, p. 17.

⁴⁷⁷ Ibid., p. 18.

⁴⁷⁸ Ibid., p. 18.

Le Club des dames, en établissant un rapport entre la sensibilité féminine du XVIII^e siècle et l'œuvre de Descartes, sombre par moments dans la nostalgie illusoire d'une République des sciences ouverte aux femmes, qui n'a jamais existé. En réécrivant le XVII^e siècle sous la forme d'une utopie, la pièce sert également d'apologie au célèbre philosophe⁴⁷⁹ qui aurait été dépouillé de ses lauriers par la postérité⁴⁸⁰, une opinion que l'on retrouve également dans d'autres pièces du XVII^e siècle⁴⁸¹. L'auteur, afin de combattre cet oubli, fait malheureusement honneur à une contribution qui n'est pas la sienne⁴⁸² :

Genlis fait de Descartes le défenseur des femmes [...] en lui attribuant la paternité historique des polémiques pro(to)féministes.⁴⁸³

Dans le but de bien souligner l'étroite relation qui unit Descartes aux femmes, la pièce de théâtre se termine en un vaudeville où Descartes chante un couplet que l'auteur dédicace aux dames :

⁴⁷⁹ Ce but est explicité dans la préface de la pièce : « J'ose croire que partageant mes sentiments, vous agréerez, du moins, l'hommage de ma pièce ! Peut-être qu'en y voyant les traits du philosophe, vous vous intéresserez à sa gloire. »

Ibid., p. vi.

⁴⁸⁰ LA COMTESSE

Les tourbillons sont dans l'univers comme on les voit dans le monde, et comme on les sent dans sa tête!... Oh, ça, dites-moi, tout bas, pourquoi l'on a rejeté ces tourbillons ?

LE MARQUIS

Faites-moi la grâce de me dire, tout haut, pourquoi les enfants, qu'un fermier a mis dans la finance, font passer leur père pour leur fermier ?

LA COMTESSE

J'entends: on veut savoir tout seul ce que l'on doit à autrui.

Ibid., p. 18-19.

⁴⁸¹ « Descartes à Newton avait taillé la plume »

Dancourt, Louis Hurtaut. *Diogène fabuliste*. Paris: Cailleau, 1783, p.8.

⁴⁸² De nombreux autres auteurs et philosophes, dont Christine de Pizan, Agrippa von Nettesheim, Marie de Gournay aurait mérité ce titre de précurseur de cette valorisation intellectuelle de la femme. cf. Wilkin, Rebecca May. *Women, Imagination and the Search for Truth in Early Modern France*. Aldershot, England: Ashgate, 2008.

⁴⁸³ « Genlis credits Descartes for defending women [...] in granting him the historical paternity of pro(to)feminist polemics. »

Ibid., p. 197.

L'amitié devient ma leçon ;
Je reprends le train de la vie ;
Je serai votre tourbillon ;
Et vous deviendrez mon génie.⁴⁸⁴

Le vaudeville parodiant la philosophie des tourbillons est l'aboutissement d'un processus qui dure tout au long de la pièce. L'auteur transforme la notion de tourbillon de scène en scène : ce ne sont plus des phénomènes cosmologiques, mais des phénomènes sociaux, des systèmes d'organisation des idées ou des sentiments et même, lors du couplet aux dames, une attraction irrésistible pour un grand esprit. Comme l'explique Erica Hart, cette évolution du tourbillon dans la pièce, reflète l'utilisation que l'on fait du mot au XVIIIe siècle, mot qui a perdu de sa valeur scientifique suivant la victoire de la cosmologie de newtonienne :

Le refrain, qui joue sur le sens du mot « tourbillon », reflète le vocabulaire du XVIIIe siècle dans lequel le sens technique des tourbillons de Descartes cède la place à une métaphore dans l'usage commun (le « tourbillon » dénote également un vent ou une vie sociale trépidante).⁴⁸⁵

« Le bouquet final », loin de faire l'apologie du philosophe, semble plutôt dénigrer sa contribution à l'évolution de la science moderne en transformant une de ses théories maîtresses en badinage. Le progrès des sciences imputé à Descartes est ridiculisé : sa philosophie est erronée, tombée dans le discrédit, et il n'en reste qu'une expression galante frisant la bouffonnerie.

Le pédant amoureux et les astres

⁴⁸⁴ Genlis, Stéphanie Félicité de. *Le Club des Dames, ou le retour de Descartes, comédie*. Paris: Bureau de la Bibliothèque des romans, 1784, p. 40.

⁴⁸⁵ « The refrain, playing on the word "tourbillon", reflects the changed eighteenth-century lexicon in which the technical sense of Descartes's tourbillons (vortices) was metaphorized in general usage (tourbillon also means "whirlwind" or "social whirl"). »

Harth, Erica. *Cartesian Women: Versions and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime*. Ithaca: Cornell UP, 1992, p. 119.

L'homologue masculin de la femme savante, le pédant, continue lui aussi d'évoluer sur les scènes françaises. Le pédant amoureux fait encore rire au XVIII^e siècle, même si son discours s'est profondément transformé, et ne ressemble en rien au discours d'un Granger : le pédant ne rêve plus d'arrêter la course du Soleil, il ne souhaite qu'une chose : pouvoir se livrer tout entier aux sciences, sans avoir à subir les distractions de l'amour.

Le philosophe dupe de l'amour, comédie en un acte de Germain François Poullain de Saint-Foix, est représentée pour la première fois au Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne par les Comédiens italiens ordinaires du roi le 29 Octobre 1726, et met en scène cette épreuve imposée par l'amour que subit le personnage du pédant. La pièce, jouée pour l'ouverture du théâtre après le retour de Fontainebleau, est un échec populaire : elle est retirée de l'affiche après six représentations. Cependant, selon la critique que lui a consacré le *Mercur de France* dans son numéro de décembre 1626⁴⁸⁶, elle est appréciée à la cour.

Pantalogue, un vieux philosophe marié, est chargé de l'éducation de Lucinde, une jeune fille qu'il veut rendre savante. Afin que l'esprit de sa pupille ne s'occupe que de philosophie, il la fait enfermer loin des tentations de la société. Sa femme, jalouse, encourage Celio, le jeune et beau disciple de son mari, à conquérir Lucinde. Lors d'une conversation entre Celio et Pantalogue, la relation antagoniste entre l'astronomie et l'amour terrestre est explicitée :

CELIO

Quand ses beaux yeux vous regardent avec attention, quand sa bouche s'ouvre gracieusement pour vous répondre, je suis sûr que votre esprit ne va point se perdre dans les cieux, à examiner les différents cercles qui entourent le monde.

Le DOCTEUR

C'est justement le sujet ordinaire de nos entretiens.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ « Quoique cette pièce n'ait pas eu beaucoup de représentations, l'auteur n'en est pas moins estimable, et nous avons appris que la Cour lui a rendu la justice que la ville a semblé lui refuser. »

⁴⁸⁷ Saint-Foix, Germain François Poullain de. *Le Philosophe dupé de l'amour*. Paris: Briasson, 1732.

Celio poursuit cette discussion avec son valet, Arlequin, et soutient que l'amour est plus fort que la philosophie, puisque le mouvement des planètes, phénomène abstrait, ne peut supplanter la beauté concrète d'une femme :

CELIO, à Arlequin
Si de beaux yeux se tournent favorablement sur nous ou sur
notre rival, que de s'embarrasser si la Terre tourne autour du
Soleil, ou cet astre autour de la Terre ?⁴⁸⁸

Le thème du pédant séduit par les appâts d'une jeune fille se retrouve également dans une pièce de Philippe Néricault-Destouches, *Les Philosophes amoureux*. Mais cette comédie se démarque de celle de Saint-Foix car elle a le souci d'éviter de figer le philosophe dans un caractère caricatural. Dans cette pièce, représentée pour la première fois à la Comédie-Française en novembre 1729, deux amis, Léandre et Damis, se réfugient à la campagne pour éviter la société parisienne et s'adonner à la philosophie.

Si les personnages se vantent d'être des philosophes, leur statut pédantesque est révélé dès l'apparition sur scène de Damis, l'un des deux amis, par son dédain de la nouvelle astronomie (et des débats contemporains sur la cosmologie de Descartes et de Newton) au profit des leçons morales des Anciens :

Messieurs, prenez la peine
De vous en retourner. Des savants comme vous
Fatigueront Léandre ; il ne voit point de fous,
Nous ne nous piquons point de vos hautes sciences,
Ni de tout le fatras de vos expériences.
Nous laissons disputer Descartes et Newton
Et nous étudions Epictète, Platon
Sénèque : la morale est notre objet unique.⁴⁸⁹

Malheureusement pour lui, Léandre est héritier de la fortune de son père, Polémon, qui veut à tout prix le marier à une jeune femme tout aussi riche que lui. Après avoir essuyé des refus catégoriques de la part de son fils –qui aime éperdument sa promise, même si elle

⁴⁸⁸ Ibid., p. 295.

⁴⁸⁹ Néricault-Destouches, Philippe. *Les Philosophes amoureux*. Paris: Libraires Associés, 1774, p. 7.

est frivole et n'a aucun intérêt pour la philosophie- Polémon décide de lui ordonner d'abandonner la philosophie et de rentrer dans les rangs de la bonne société :

Mais de vous, s'il vous plaît, qu'est-ce que l'on dira ?
Que vous étiez savant, que sur une fadaise
Vous pouviez tout un jour soutenir une thèse ;
Prouver que le Soleil se repose aujourd'hui,
Que la Terre est mobile et tourne autour de lui,
Que le feu n'est pas chaud, que la nuit n'est pas noire,
Et cent absurdités qu'on veut nous faire croire.⁴⁹⁰

Polémon, qui assume son ignorance et préfère la société des hommes à celle des livres, est acquis au géocentrisme, une théorie d'autant plus arriérée que la pièce établit dès l'entrée de Damis que la polémique héliocentrique n'est plus d'actualité. Le Soleil est au centre du monde, la Terre inscrit une orbite autour de cette étoile, ces énoncés sont évidents, la question du moment est la nature et la cause de ce mouvement. Son manque d'érudition caractérisé par ce double retard est souligné par l'association du géocentrisme à deux assertions absurdes, « le feu n'est pas chaud » et « la nuit n'est pas noire ».

Dans *Les Philosophes amoureux*, l'intrigue permet de distinguer le vrai philosophe du pédant : Damis, pédant et ennemi des sciences modernes, cède à sa passion en une scène tout aussi ridicule qu'elle est humiliante, alors que Léandre, philosophe, offre la femme aimée et la fortune de son père à Clintandre, son frère cadet frivole et mondain qui pourra la rendre heureuse.

En 1799, le pédant amoureux et l'astronomie se rencontrent à nouveau sur les planches du théâtre. *L'éclipse de lune ou l'astrologue qui tombe dans un puits*, comédie en un acte et en prose mêlée de vaudevilles écrite par C. Lachabeaussière, est jouée pour la première fois au Théâtre de la citoyenne Montansier-Variétés, le 25 Messidor An 7 (13 juillet 1799) bien qu'elle ait été composée en 1780, selon l'avertissement.

Cette pièce met en scène le personnage de Cassandre, astrologue et pédant, tuteur d'une jeune fille nommée Isabelle. Comme dans la majorité des pièces de ce type, le pédant

⁴⁹⁰ Ibid., p. 58-59.

est amoureux de sa pupille qui, elle, lui préfère un officier de son âge, Léandre. Sous le prétexte d'une leçon d'astronomie, Léandre, déguisé en astrologue, rencontre Isabelle et lui fait la cour :

LÉANDRE, L'ASTROLOGUE

Mademoiselle, vous n'ignorez pas que le soleil est fixe au milieu de la sphère, que les planètes roulent autour de lui dans des temps inégaux. Il me vient une idée : c'est de personnifier ici les astres, pour rendre les choses plus sensibles, et de vous faire comprendre ainsi la place qu'ils occupent dans le ciel.⁴⁹¹

Ici encore, l'héliocentrisme est une évidence, mais Léandre décide tout de même de représenter les planètes sur la scène pour expliquer l'ordre et les distances entre les astres et surtout pour se rapprocher de l'objet de sa flamme. Il se met alors à chanter un couplet énumérant les planètes du système solaire en ordre décroissant, de la planète la plus lointaine (Saturne) à la plus proche (Mercure), et associant à chaque planète un personnage de la petite assemblée réunie autour de lui :

Je donne au plus sage de nous
Le rang de Saturne et sa forme,
Bailli, vous un rang au-dessous,
En Jupiter je vous transforme.
De Mars gardant les attributs,
Pour la Terre je prends Rosette ;
(à Isabelle) Faites le rôle de Vénus,
L'illusion sera complète.
Mais pour achever la figure
Du tableau que je trace ici,
Il nous manque encore un Mercure.⁴⁹²

Une fois les planètes identifiées, Léandre les place sur scène⁴⁹³ et dessine une esquisse de système solaire, à une exception près :

⁴⁹¹ La Chabeaussière, Ange-Étienne-Xavier Poisson de. *L'Éclipse de Lune ou l'astrologue qui tombe dans un puits*. Paris: Imprimerie du Théâtre du Vaudeville, 1799, p. 29.

⁴⁹² Ibid., p. 29

⁴⁹³ Un dialogue entre Léandre, l'amant d'Isabelle, et Cassandre, son tuteur, s'ensuit. En voici un extrait :

LÉANDRE

Saturne, représenté par M. votre tuteur, est le plus éloigné du Soleil, tout le monde le sait.

Le TUTEUR
Ah ! Permettez que je gronde,
Ce plan n'est pas bien fait.
Dans notre machine ronde,
Mars n'est point là, s'il vous plaît.
Ne dérangez pas le monde,
Laissez le ciel comme il est. (bis)

LÉANDRE
Le système que je fonde
Est nouveau mais il me plaît.
A mes fins pour qu'il réponde,
Il faut changer tout à fait.
Laissez-moi ranger mon monde...⁴⁹⁴

Léandre se permet de bouleverser le système de Copernic dans le but de s'approcher d'Isabelle et de lui arracher une confession. Cet ordre modifié souligne le conflit perpétuel entre les Anciens –les rôles qu'il a distribués selon les caractéristiques de dieux grecs- et la modernité –l'ordre réel des astres dans le cosmos. Léandre place ainsi Mars en conjonction avec Vénus, et ignore les protestations du pédant qui tente de rétablir la structure de l'univers tout en séparant les deux amants. Sa tentative échoue, démontrant une fois de plus la supériorité de l'amour sur les sciences.

Lors de la conclusion de la pièce, Le Bailli, l'oncle de Léandre, justifie l'union des deux jeunes gens grâce à l'ordre copernicien des planètes qui reflète l'âge et les dispositions des personnages. Ainsi, Mars n'est séparée de Vénus que par la Terre, alors que Saturne en est très éloignée :

Le Bailli :
Mars est l'astre de mon neveu
Vénus celui de votre nièce.
Or vous concevrez quel abus
Vous faisiez de l'astrologie ;
Saturne est trop loin de Vénus,
Mars est bien mieux en harmonie.⁴⁹⁵

CASSANDRE
Je suis le plus éloigné du Soleil, c'est juste.

⁴⁹⁴ Ibid., p. 30.

⁴⁹⁵ Ibid., p. 37.

L'Éclipse de lune est la première pièce de théâtre qui représente l'ordre des planètes par des acteurs et des mouvements, un genre qui n'appartenait jusqu'alors qu'aux ballets et divertissements royaux. Mais, contrairement à ces spectacles dont la portée est souvent politique ou symbolique, la pièce tente de vulgariser les connaissances scientifiques par l'observation. L'hypothèse de la vulgarisation scientifique est soutenue par le désir d'exactitude scientifique affiché par l'auteur : une réplique a été mise à jour entre la version de 1782 et de 1799, puisque la réplique de 1782, qui mentionne six planètes⁴⁹⁶, accuse un certain retard au niveau scientifique (Uranus, la septième planète, a été découverte un an plus tôt). Si les planètes ne servaient qu'à faire rire en mettant en scène un faux astrologue, l'auteur n'aurait pas changé son texte.

La mise en scène du mouvement de l'univers par le jeu des acteurs, la traduction d'un phénomène invisible en phénomène visible, illustre clairement, simplement, et agréablement un concept de physique, un emprunt aux démonstrations scientifiques, événements en vogue au XVIIe et au XVIIIe siècle à Paris :

En 1753, Louis XV fonda pour (l'abbé Jean Nollet) au collège de Navarre un enseignement de physique expérimentale, suivi par 600 auditeurs. (...) Bientôt, la seule chaire de Navarre ne suffisant plus à la curiosité d'une multitude d'auditeurs, le Collège royal convertit en 1769 une de ses deux chaires de philosophie grecque et latine -qui n'étaient plus fréquentées- en une chaire de physique expérimentale.⁴⁹⁷

Avec *L'Éclipse de lune*, la relation entre le théâtre et les sciences s'intervertit : le théâtre influence les sciences au XVIIe siècle, avec la dramatisation des expériences pour un

⁴⁹⁶ Mademoiselle. Il est sûr aujourd'hui
Que le Soleil est fixe au centre de la sphère :
Les six planètes qu'il éclaire
En des temps inégaux roulent autour de lui.

Dalayrac, Nicolas, et La Chabeaussière, Ange-Étienne-Xavier Poisson de. *L'Éclipse totale*. Toulouse: Brouhiet, 1782, p. 19.

⁴⁹⁷ Luminet, Jean-Pierre. *Illuminations : cosmos et esthétique*. Paris: Odile Jacob, 2011, p. 301.

public payant, puis, au XVIIIe siècle, la science influence la comédie, avec la représentation sur scène d'un concept astronomique à la manière des démonstrations.

Conclusion

Les transformations ressenties au XVIIIe siècle vont en s'accéléralant au XIXe siècle, où de grands changements s'opèrent non seulement dans la représentation de l'héliocentrisme –on ne peut plus parler de nouvelle astronomie à cette époque- sur les planches de théâtre, mais surtout dans la variété des genres théâtraux concernés. L'astronomie quitte la comédie pour s'immiscer dans le drame. Elle se pavane sur les scènes du Vaudeville, chantant Copernic, Galilée, et les planètes se mouvant autour du Soleil⁴⁹⁸.

Malgré la représentation problématique du père de la théorie des tourbillons dans *Le Club des dames*, cette pièce joue un rôle important dans l'étude du croisement du théâtre et de l'astronomie. Elle a effectivement la particularité d'être la seule comédie du XVIIe et du XVIIIe siècle à mettre en scène le personnage de Descartes. L'autre pièce représentant ce philosophe, jouée en 1796, est un drame historique de Jean-Nicolas Bouilly, *René Descartes*⁴⁹⁹. L'insertion de personnalités scientifiques modernes dans le théâtre est un phénomène nouveau, qui dont l'origine remonte peut-être à la vogue des dialogues de morts, populaires à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle.

Quoi qu'il en soit, les pièces qui mettent en scène les pères de l'astronomie moderne se multiplient au XIXe siècle avec la mode du drame historique. Ces pièces se cantonnent généralement dans le drame ou la tragédie et se focalisent sur les péripéties de la vie des savants : *Les Ombres de Descartes, Kant et Jouffroy à M. Cousin par un professeur de*

⁴⁹⁸ Quelques exemples représentatifs de ce phénomène : Dieulafoy, Michel, et Etienne De Jouy. *Dans quel siècle sommes-nous ? : Vaudeville en un acte*. Paris: Théâtre du Vaudeville, 1800. ; Lafortelle, Brazier, and Merle. *La Fin du monde ou les taches dans le Soleil : Vaudeville en un acte*. Paris: Huet-Masson, 1816. ; Metay, et Denivelle. *La Naissance d'un prince ou la dot de circonstance - Comédie Vaudeville en un acte*. Paris: Barba, 1821. ; Berruyer, Alexandre Auguste de et A. Giraud. *L'Inconstant ou une leçon d'astronomie Vaudeville en un acte*. Paris: Pesron, 1839.

⁴⁹⁹ Bouilly, Jean-Nicolas. *René Descartes*. Paris: Barba, 1796.

*philosophie*⁵⁰⁰ (1844), *Galilée, Tragédie En 5 Actes* (1848)⁵⁰¹, *Galilée, drame en vers*⁵⁰² (1867), *Kepler, ou l'Astronomie et l'astrologie*⁵⁰³ (1889).

L'intérêt pour la philosophie de Kepler, de Galilée ou de Descartes s'est amenuisé : leurs découvertes ont été discréditées par de nouveaux systèmes ou transformées en évidences. Ce changement entraîne le déclin de la part réservée l'astronomie dans les comédies, et surtout l'effacement de la matière scientifique derrière la figure de l'homme de science.

⁵⁰⁰ Aoste, Laurent d'. *Les Ombres de Descartes, Kant et Jouffroy à Mr Cousin par un professeur de philosophie*. Lyon: J.-B. Pelagaud, 1844.

⁵⁰¹ Rabey, Jean du. *Galilée, tragédie en 5 actes*. Cherbourg: Thomine, 1848.

⁵⁰² Ponsard, François. *Galilée, drame en vers*. Paris: Michel Levy Frères, 1867.

⁵⁰³ Figuiet, Louis. *La Science au théâtre : drames*. Paris: Tresse et Stock, 1889.

Bibliographie

INTRODUCTION : SCIENCE ET LITTÉRATURE AU XVII^e SIÈCLE

Hallyn, Fernand. *La Structure poétique du monde: Copernic, Kepler*. Paris: Éditions Du Seuil, 1987.

Les arts mécaniques et le changement de perspective

- Allier, G. *Pascal et le système de Copernic*. Grenoble: Allier, 1905.
- Ambrosoli, Mauro. *The Wild and the Sown: Botany and Agriculture in Western Europe, 1350-1850*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Bradley, Michael J. *The Age of Genius: 1300 to 1800*. New York: Chelsea House, 2006.
- Dennehy, Myriam, and Charles Ramond, eds. *La Philosophie naturelle de Robert Boyle*. Paris: J. Vrin, 2009.
- Hamou, Philippe. *La Mutation du visible: essai sur la portée épistémologique des instruments d'optique au XVII^e siècle*. Vol. 1. Pas-de-Calais: Presses Universitaires Du Septentrion, 1999.
- La Mutation du visible: microscopes et télescopes en Angleterre, de Bacon à Hooke*. Vol. 2. Pas-de-Calais: Presses universitaires du Septentrion, 1999.
- Mansuripur, Masud. *Classical Optics and Its Applications*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2002.
- Mayr, Ernst. *The Growth of Biological Thought: Diversity, Evolution, and Inheritance*. Cambridge: Belknap, 1982.
- Meijers, Anthonie, ed. *Philosophy of Technology and Engineering Sciences*. Amsterdam: Elsevier, 2009.
- Richelet, Pierre. *Dictionnaire français, contenant les mots et les choses*. Vol. 2. Genève: Jean Herman Widerhold, 1679. *Google Books*. Google, 21 Jan. 2011. Web. 4 Nov. 2014.
- Rossi, Paolo, and Patrick Vighetti. *Les philosophes et les machines 1400-1700*. Paris: Presses universitaires de France, 1996.
- Patton, Lydia, ed. *History of the Philosophy of Science: A Guide and Reader*. Oxon: Routledge, 2014.
- Westfall, Richard S. *The Construction of Modern Science: Mechanisms and Mechanics*. Cambridge: Cambridge UP, 1977.
- Zittel, Claus, ed. *Philosophies of Technology: Francis Bacon and His Contemporaries*. Leiden: Brill, 2008.

Les cabinets, les académies, et la transmission des savoirs

- Bigourdan, Georges. "Les Premières Sociétés scientifiques de Paris au XVII^e siècle. Les Réunions du P. Mersenne et l'Académie de Montmor." *Comptes Rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences* 164 (1917): 129-33.
- Brown, Harcourt. *Scientific Organizations in Seventeenth Century France, 1620-1680*. New York: Russell & Russell, 1967.
- Fauré-Fremiet, E. "Les Origines de l'académie des sciences de Paris." *Notes and Records of the Royal Society of London* 21.1 (1966): 20-31.
- Harth, Erica. *Cartesian Women: Versions and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime*. Ithaca: Cornell UP, 1992.

- Ornstein, Martha. *The Role of Scientific Societies in the Seventeenth Century*. Chicago: U of Chicago, 1938.
- Rodis-Lewis, Geneviève. *Descartes: His Life and Thought*. Ithaca: Cornell UP, 1998.
- Stroup, Alice. *Royal Funding of the Parisian Académie Royale des Sciences during the 1690s*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1987.
- Sturdy, David J. *Science and Social Status: The Members of the Académie des Sciences, 1666-1750*. Rochester: Boydell, 1995.

Le croisement des sciences et de la littérature

- Buyens, Vincent. "A Zoological Emblem Book: Willem Van Der Borcht's Sedighe Sinne-Beelden (1642)." *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*. Ed. Karl Alfred Engelbert Enenkel and Paul Johannes Smith. Leiden: Brill, 2007. 547-66. Yearbook for Early Modern Studies.
- Crombie, Alistair Cameron. *Science, Art, and Nature in Medieval and Modern Thought*. London: Hambledon, 1996.
- Dauphiné, James. "Spéculations et recherches cosmologiques." *L'Époque de la Renaissance: 1400-1600*. Ed. Tibor Klaniczay, Eva Kushner, and Paul Chavy. Vol. 4. Amsterdam: John Benjamin Company, 2000. 417-26.

Les œuvres critiques portant sur le lien entre les sciences et la littérature

Poésie

- Banks, Kathryn. *Cosmos and Image in the Renaissance: French Love Lyric and Natural-philosophical Poetry*. London: Legenda, 2008.
- Carlino, Andrea, et Michel Jeanneret, eds. *Vulgariser la médecine: du style médical en France et en Italie*. Paris: Librairie Droz, 2009.
- Conley, Tom. *An Errant Eye: Poetry and Topography in Early Modern France*. Minneapolis: U of Minnesota, 2010.
- Dauphiné, James. "La Curiosité poétique pour les sciences et les métiers." *L'Époque de la Renaissance: 1400-1600*. Ed. Tibor Klaniczay, Eva Kushner, and Paul Chavy. Vol. 4. Amsterdam: John Benjamin Company, 2000. 427-36.
- Fontaine, Marie-Madeleine. « À propos de la vulgarisation des sciences dans la poésie du XVI^e siècle français : Le cas de du Bartas » *119^e Congrès des soc. hist. et scient.* Amiens : Sciences et littérature, 1994. 23-38.
- Wilson, Dudley. *French Renaissance Scientific Poetry*. London: Athlone, 1974.
- Luminet, Jean-Pierre. *Illuminations: Cosmos et esthétique*. Paris: Odile Jacob, 2011.
- Pantin, Isabelle. *La Poésie du ciel en France dans la seconde moitié du seizième siècle*. Genève: Librairie Droz, 1995.
- Schmidt, Albert-Marie. *La Poésie scientifique en France au XVI^e siècle*. Paris: Albin Michel, 1938.
- Toyer, Michel. *Quand les poètes chantent la science*. Paris: École des mines de Paris, 2007.

Roman

- Brake, Mark, and Neil Hook. "The Age of Discovery." *Different Engines: How Science Drives Fiction and Fiction Drives Science*. London: Macmillan, 2008. 1-34.
- Burguete, Maria, and Lui Lam. *Science Matters Humanities as Complex Systems*. Singapore: World Scientific, 2008.

- Campbell, Mary B. *Wonder & Science: Imagining Worlds in Early Modern Europe*. Ithaca: Cornell UP, 1999.
- Christianson, Gale E. "Kepler's Somnium: Science Fiction and the Renaissance Scientist." *Science Fiction Studies* 3.1 (1976): 79-90.
- Garavini, Fausta. *La Maison des jeux: science du roman et roman de la science au XVII^e siècle*. Paris : Champion, 1998.
- Gilster, Paul. *Centauri Dreams: Imagining and Planning Interstellar Exploration*. New York: Copernicus, 2004.
- Lambert, Ladina Bezzola. *Imagining the Unimaginable: The Poetics of Early Modern Astronomy*. Amsterdam: Éditions Rodopi, 2002.
- Mathieu-Kerns, Lyliane, and Michel Alexandre Numimovici. "1686-1687. L'odyssée de l'espace, Fontenelle ou le génie de la vulgarisation scientifique." *Fontenelle: Actes du Colloque tenu à Rouen du 6 au 10 octobre 1987*. Ed. Alain Niderst. Paris: Presses universitaires de France, 1989. 87-104.
- Nicolson, Marjorie Hope. *Voyages to the Moon*. New York: Macmillan, 1948.
- Niderst, Alain. "Vulgarisation scientifique et libertinage dans les entretiens sur la pluralité des mondes." *Papers on French 17th Century Literature* 14.27 (1987): 485-93.
- Plattard, Jean. « Le système de Copernic dans la littérature française au XVI^e siècle », *Revue du seizième siècle*, Paris,- 1913, t. 1, p. 220-237
- Saint-Martin, Arnaud. "Le Roman scientifique : un genre paralittéraire." *Sociologie de l'art* (2005): 69-99.

Théâtre

- Bensaude-Vincent, Bernadette, and Christine Blondel, eds. *Science and Spectacle in the European Enlightenment*. Aldershot: Ashgate, 2008.
- Bertrand, Dominique. « Science et littérature : polyphonies burlesques ou de la Lune à la Terre. » Congrès des Soc. hist. et scient. Amiens : Sciences et littérature, 1994. 39-50.
- Carlino, Andrea, and Michel Jeanneret, eds. *Vulgariser la médecine: du style médical en France et en Italie*. Paris: Librairie Droz, 2009. Print
- Dandrey, Patrick. *La Médecine et la maladie dans le théâtre de Molière*. Paris: Klincksieck, 2006.
- Hancox, Joy. *Kingdom for a Stage: Magicians & Aristocrats in the Elizabethan Theatre*. Stroud, Gloucestershire: Sutton, 2001.
- Katritzky, M. A. *Women, Medicine and Theatre: 1500-1750: Literary Mountebanks and Performing Quacks*. Burlington, VT: Ashgate, 2007.
- Lima, Robert. *Stages of Evil: Occultism in Western Theater and Drama*. Lexington: U of Kentucky, 2005.
- Livingston, Paisley N. "Comic Treatment: Molière and the Farce of Medicine." *Modern Language Notes* 94.4 (1979): 676-87.
- McClure, Ellen M. *Sunspots and the Sun King: Sovereignty and Mediation in Seventeenth-century France*. Urbana: U of Illinois, 2006.
- Parr, Johnstone. *Tamburlaine's Malady, and Other Essays on Astrology in Elizabethan Drama*. University, Ala.: U of Alabama, 1953.
- Richer, Jean. *Prestiges de la Lune et damnation par les étoiles dans le théâtre de Shakespeare: Le Songe d'une nuit de la mi-été, Roméo et Juliette, Le Marchand de Venise, Macbeth, Othello: Théâtre et Astrologie*. Paris: Les Belles Lettres, 1982.
- Witkowski, Gustave-Joseph. *Les Médecins au théâtre de l'Antiquité au dix-septième siècle*. Paris: A. Maloine, 1905.

Les sciences et le théâtre : de l'affrontement à la symbiose

Textes étudiés :

- Bacon, Francis. *The Physical and Metaphysical Works of Lord Bacon including the Advancement of Learning and Novum Organum*. Ed. Joseph Devey. London: G. Bell and Sons, 1904.
- Figuier, Louis. *La Science au théâtre : comédies*. Paris: Tresse et Stock, 1889. *Google Books*. Google, 16 septembre 2010. Web. 29 Oct. 2014.
- La Science au théâtre : drames*. Paris: Tresse et Stock, 1889. *Google Books*. Google, 15 juillet 2010. Web. 29 Oct. 2014.
- Le Théâtre scientifique*. Paris: Dentu, 1882. *Google Books*. Google, 1 mai 2008. Web. 29 Oct. 2014.

Œuvres critiques :

- Cardot, Fabienne. "Le Théâtre scientifique de Louis Figuier." *Romantisme* 19.65 (1989): 59-68.
- Garbagnati, Lucile, Florent Montclair, and Dany Vingler. *Théâtre et sciences: actes du Colloque de Besançon, 14-16 Mai 1998*. Besançon: Presse du Centre Unesco de Besançon, 1998.
- Kent, Max Louis. "The British Enlightenment and the Spirit of the Industrial Revolution." Diss. U of California, 2007.
- Murphy, Ciara. "Shocks and Sparks: Participatory Electrical Performances in the Enlightenment Period." *Theatre, Performance and Analogue Technology: Historical Interfaces and Intermedialities*. Ed. Kara Reilly. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013. 161-82.
- Riskin, Jessica. "Amusing Physics." *Science and Spectacle in the European Enlightenment*. Ed. Bernadette Bensaude-Vincent and Christine Blondel. Aldershot: Ashgate, 2008. 43-63.

CHAPITRE 1 : LES PRINCIPAUX SYSTÈMES DU MONDE - HISTOIRE ET REPRÉSENTATION

Petite histoire des systèmes du monde

Textes étudiés :

- Illustrations De Sphaerae mundi, vel tractatus de sphaera gerardi cremonensis, theorica planetarum*. 1478. *Gallica*. Bibliothèque Nationale, 12 Mar. 2012. Web. 8 Nov. 2014.
- Aristote. *Du Ciel*. Ed. Paul Moraux. Paris: Les Belles Lettres, 1965.
- Brahé, Tycho. *De Mundi aetherei recentioribus phaenomenis*. Vol. 2. Uraniborg: Christophorus Vveida, 1588. *Google Books*. Google, 28 mai 2014. Web. 30 août 2014.
- Cardano, Girolamo. *Ars Magna, Or, The Rules of Algebra*. Trans. T. Richard Witmer. New York: Dover, 1993.
- Copernic, Nicolas. *Des Révolutions des orbés célestes*. Trans. Alexandre Koyré. Paris: Félix Alcan, 1934.
- Cretone, Philolaus de. *Philolaus of Croton: Pythagorean and Presocratic: A Commentary on the Fragments and Testimonia with Interpretive Essays*. Ed. Carl A. Huffman.

Cambridge: Cambridge UP, 1993.

Œuvres critiques :

- Blair, Ann. "Tycho Brahe's Critique of Copernicus and the Copernican System." *Journal of the History of Ideas* 51.3 (1990): 355-77.
- Brockliss, L. W. B. *French Higher Education in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: A Cultural History*. Oxford: Clarendon, 1987.
- Duhem, Pierre. *Le Système du monde : histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*. Vol. 1. Paris: Hermann, 1979.
- Gingerich, Owen. *The Book Nobody Read: Chasing the Revolutions of Nicolaus Copernicus*. New York: Walker &, 2004.
- Joffe, Stephen. "A Census of the Edition of 1555 of Andreas Vesalius' De Humani Corporis Fabrica." *International Archives of Medicine* 2.1 (2009)
- Kirk, Geoffrey Stephen, John Earle Raven, and Malcolm Schofield. "Anaximène de Milet." *Les Philosophes présocratiques: une histoire critique avec un choix de textes*. Fribourg: Éditions universitaires Fribourg Suisse, 1995. 151-72.
- Koyré, Alexandre. *The Astronomical Revolution; Copernicus, Kepler, Borelli*. Paris: Hermann, 1973.
- Kuhn, Thomas S. *The Copernican Revolution: Planetary Astronomy in the Development of Western Thought*. Cambridge: Harvard UP, 1957.
- Mosley, Adam. *Bearing the Heavens: Tycho Brahe and the Astronomical Community of the Late Sixteenth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Rovelli, Carlo. *Anaximandre de Milet, ou, la naissance de la pensée scientifique*. Paris: Dunod, 2009.
- Szczeciniarz, Jean-Jacques. *Copernic et le mouvement de la Terre*. Paris: Flammarion, 1998.
- Voet, Léon. *The Golden Compasses. A History and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*. Volume II. Amsterdam: Van Gendt, 1969.
- Zaphiropulo, Jean. *Anaxagore de Clazomène: le mythe grec traditionnel de Thalès à Platon*. Paris: Les Belles Lettres, 1948.

L'héliocentrisme à l'index

Textes étudiés :

- Bradley, James. "A Letter from the Reverend Mr. James Bradley (...) Giving an Account of a New Discovered Motion of the Fix'd Stars." *Philosophical Transactions of the Royal Society* 35 (1728): 646.
- Descartes, René. *Discours de la méthode suivi des méditations*. Paris: Union Générale d'édition, 1966.
- Galilei, Galileo. *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*. Paris: Éditions Du Seuil, 1992.
- Renaudot, Theophraste. *Recueil des gazettes, nouvelles, et relations de toute l'année 1633*. Paris: Bureau d'Adresse, 1634. Bibliothèque nationale de France, 1 Oct. 2009. Web. 1 Aug. 2013.

Œuvres critiques :

- Faidutti, Bernard. *Copernic, Kepler et Galilée face aux pouvoirs*. Paris: Harmattan, 2010.
- Koestler, Arthur. *The Sleepwalkers*. New York: Macmillan, 1968.

Lerner, Michel-Pierre. "L' hérésie héliocentrique : du soupçon à la condamnation." *Sciences et religions de Copernic à Galilée (1540-1610): Actes du Colloque International, Rome, 12-14 Décembre 1996*. Rome: École française De Rome, 1999. 69-91.

Premières œuvres de fiction portant sur les théories de Copernic

Textes étudiés :

Campanella, Tomaso. *Apologie de Galilée*. Trans. Michel P. Lerner. Paris: Les Belles Lettres, 2001. .

Descartes, René. *Discours de la méthode suivi des méditations*. Paris: Union générale d'édition, 1966. Print

Godwin, Francis. *The Man in the Moone*. Ed. William Poole. Peterborough: Broadview, 2009.

Œuvres critiques :

Lewis, John. *Galileo in France: French Reactions to the Theories and Trial of Galileo*. New York: Peter Lang, 2006, p. 183.

Recentrement de l'univers au service du pouvoir

Textes étudiés :

Bérulle, Pierre de. *Œuvres complètes*. Paris: Migne, 1856.

Pascal, Blaise. *Pensées de M. Pascal sur la religion*. Saint Prosper: Guillaume Desprez, 1671.

Copernic, Nicolas. *Des révolutions des orbés célestes*. Trans. Alexandre Koyré. Paris: Félix Alcan, 1934.

Œuvres critiques :

Duccini, Hélène. "La Vision de l'état dans la littérature pamphlétaire au moment des États-Généraux de 1614." *L'Etat baroque: regards sur la pensée politique de la France du premier XVIIe siècle*. Ed. Emmanuel Le Roy Ladurie, Henri Méchoulan, et André Robinet. Paris: J. Vrin, 1987. 147-78.

Drévilion, Hervé. *Lire et écrire l'avenir: l'astrologie dans la France du Grand Siècle, 1610-1715*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 1996.

Hallyn, Fernand. *La Structure poétique du monde: Copernic, Kepler*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

Apparition du géocentrisme et de l'héliocentrisme dans le langage

Textes étudiés :

Dictionnaire de l'Académie française. Vol. 1. Paris: Bernard Brunet, 1762

Dictionnaire de l'Académie française. 6th ed. Vol. 1. Paris: Firmin Didot Frères, 1835.

Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux. Vol. 4. Paris: Compagnie des libraires associés, 1721.

Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Ed. Denis Diderot et Jean Le Rond D'Alembert. University of Chicago.

Œuvre critique :

Rey, Alain, ed. *Dictionnaire historique de la langue française*. Vol. 2. Paris: Dictionnaire Le Robert, 1998.

Conclusion

Rousset, Jean. *La Littérature de l'âge baroque en France*. Paris: J. Corti, 1954

CHAPITRE 2 : ORBITES GÉOCENTRIQUES - LE PERSONNAGE DU CAPITAN

Le personnage du Capitan

Œuvres critiques :

Boughner, Daniel C. *The Braggart in Renaissance Comedy; a Study in Comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*. Minneapolis: U of Minnesota, 1954.

Cioranescu, Alexandru. *L'Arioste en France : des origines à la fin du XVIIIe siècle*. Paris: Les Editions Deses Modernes, 1939.

Fest, Otto. *Der Miles Gloriosus in Der Französischen Komödie Von Beginn Der Renaissance Bis Zu Molière*. Erlangen: Deichert, 1897.

Fournel, Victor. *Le Théâtre au XVIIe siècle: la comédie avant Molière*. Genève: Slatkine Reprints, 1968.

Guichemerre, Roger. *La Comédie avant Molière, 1640-1660*. Paris: Armand Colin, 1972.

Hilgar, Marie-France. "Mythomanie dramatique: Le Capitan Matamore." *The French Review* 56.2 (1982): 250-56. *JSTOR*. Web. 27 Aug. 2013.

Lawton, Harold Walter. *Térence en France au XVIe siècle: Contribution à l'histoire de l'humanisme en France*. Genève: Slatkine Reprints, 1970.

Lazard, Madeleine. "Le Soldat fanfaron." *La Comédie humaniste au XVIe siècle et ses personnages*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978. 211-43.

Rigal, Eugène. *De Jodelle à Molière: Tragédie, comédie, tragi-comédie*. Paris: Hachette, 1911, p.18.

Saisset, Léon, and Frédéric Saisset. "Un Type de l'ancienne comédie : Le Capitan Matamore." *Mercur de France* 356 (1912): 728-52. *Gallica*. Web. 27 July 2014.

Thiercy, Pascal. *Aristophane : Fiction et dramaturgie*. Paris: Belles Lettres, 1986.

Le Brave (1567)

Textes étudiés :

De Baïf, Jean-Antoine. *Le Brave*. Genève: Librairie Droz, 1979.

Plaute. *Les Comédies de Plaute*. Vol. 2. Paris: Hachette, 1886.

Œuvres critiques :

Augé-Chiquet, Mathieu. *La Vie, les idées et l'œuvre de Jean Antoine de Baïf*. Genève: Slatkine Reprints, 1969.

Delcourt, Marie. *La Tradition des comiques anciens en France avant Molière*. Paris: Les Belles Lettres, 1934.

Haraszti, Jules. "La Comédie française de la Renaissance et la scène." *Revue d'histoire littéraire de la France* 16.2 (1909): 285-301.

Maser, Simone. "J.A. De Baïf, Dramaturge." *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance* 47.3 (1985): 555-67.

Quainton, Malcolm. "The Mysterious Case of the Missing Source Edition of Jean-Antoine De Baïf's *Le Brave*." *Court and Humour in the French Renaissance: Essays in Honour of Professor Pauline Smith*. Oxford: Peter Lang, 2009. 127-46.

Terry, Barbara Anne. "The Life and Works of J. A. De Baïf." Thesis. University of Alabama, 1966.

Zilli, Luigia. *Lodovico Dolce E Jean-Antoine De Baïf Interpreti Del "Miles Gloriosus"*. Florence: Olschki, 1985.

Le Raillieur (1635) et Le Véritable Capitan Matamore (1637-1638)

Textes étudiés :

Dictionnaire de L'Académie française. Vol. 2. Paris: Veuve de Jean Baptiste Coignard, 1694
Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. Vol. 1. La Haye: Arnout & Reinier Leers, 1690.
Mareschal, André. *Comédies*. Ed. Véronique Lochert. Paris: Éditions Classiques Garnier, 2010.

Œuvre critique :

Hall, Hugh Gaston. *Richelieu's Desmarests and the Century of Louis XIV*. Oxford: Clarendon, 1990.

Les Visionnaires (1635)

Textes étudiés :

Desmarests De Saint-Sorlin, Jean. *Les Visionnaires*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1963.
Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. Vol. 1. La Haye: Arnout & Reinier Leers, 1690.
-----*Dictionnaire universel*. Vol. 3. La Haye: Arnout & Reinier Leers, 1690
Pichou. *Les Folies de Cardenio*. Genève: Librairie Droz, 1989.

Œuvre critique :

Hall, Hugh Gaston. *Richelieu's Desmarests and the Century of Louis XIV*. Oxford: Clarendon, 1990

L'illusion comique (1635-1636)

Textes étudiés :

Corneille, Pierre. *L'illusion comique*. Paris: Larousse, 1999.
-----*Théâtre complet*. Ed. Alain Niderst. Vol. 1. Le Havre: Université de Rouen, 1986.

Les Boutades du Capitaine Matamore (1647)

Textes étudiés :

Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. Vol. 1. La Haye: Arnout & Reinier Leers, 1690.
-----*Dictionnaire universel*. Vol. 2. La Haye: Arnout & Reinier Leers, 1690.
Nicot, Jean. "Trésor de la langue française tant ancienne que moderne." Analyse et traitement informatique de la langue française. University of Chicago (ARTFL), n.d. Web. 04 Dec. 2013.
Scarron, Paul. *Théâtre complet*. Ed. Véronique Steinberg. Vol. 1. Paris: Honoré-Champion, 2009.

Le Pédant joué (1654)

Textes étudiés :

Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Ed. André Blanc. Paris: Honoré Champion, 2001.
-----*Les États et empires de la Lune et du Soleil*. Ed. Madeleine Alcover. Paris: Honoré Champion, 2004.

-----*Histoire comique des états et empires de la Lune et du Soleil*. Ed. Paul Lacroix. Paris: Adolphe Delahay, 1858.
Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. Vol. 2. La Haye: Arnout & Reinier Leers, 1690. *Google Books*. Université Complutense de Madrid, 29 Juin 2009.

Œuvres critiques :

Lafond, Jean. "Le Monde à L'envers dans les états et empires de la lune de Cyrano de Bergerac." *L'Image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVIe siècle au milieu du XVIIe*. Paris: Vrin, 1979. 129-39.
Parfaict, François, and Claude Parfaict. *Histoire du théâtre français, depuis son origine jusqu'à présent*. Vol. 8. Paris: P. G. Le Mercier, 1746.

Conclusion

Œuvres critiques :

Garapon, Robert. *La Fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*. Paris: Armand Colin, 1957.
Guichemerre, Roger. *La Comédie avant Molière, 1640-1660*. Paris: Armand Colin, 1972.
Spiegel, Hilde. "Dom Dieghos de F. D'Amboise, ancêtre du petit marquis de Molière : L'évolution d'un Matamore." *Revue d'histoire du théâtre* 117 (1978): 7-18.

CHAPITRE 3 : UNE ÉTOILE AU PLAFOND - PÉDANTS, FOUS, ET AUTRES PERSONNAGES

Œuvres critiques :

Saint-Évremond, Charles De Marguetel De Saint-Denis. *Sir Politik Would-Be*. Ed. Robert Finch and Eugène Joliat. Genève: Librairie Droz, 1978.
Foucault, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.
Truchet, Jacques. "Molière et la tradition des fous savants." *Travaux de littérature*. Paris: ADIREL, 1990.

Le Pédant joué (1654)

Textes étudiés :

Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2001.
Furetière, Antoine. *Dictionnaire universel*. Vol. 2. La Haye: Arnout & Reinier Leers, 1690.

Œuvres critiques :

Alcover, Madeleine. *La Pensée philosophique et scientifique de Cyrano de Bergerac*. Genève: Librairie Droz, 1970.
Barbe, Christian. "Cyrano : La Mise à l'envers du vieil univers d'Aristote." *Baroque* 7 (1974).
Goldin, Jeanne. *Cyrano de Bergerac et l'art de la pointe*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1973.
Ibels, L. "Cyrano et le pari de Pascal." *Les Cahiers rationalistes* (1957): 246-49.
Mac Cabe, James. "La Contradiction dans l'œuvre de Cyrano de Bergerac." Thesis. 1991.
Roussillon, Marine. "Science et fiction dans les romans de Cyrano de Bergerac." *Science et littérature à l'âge classique*. Vol. 10. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008. 169-78.

Les Illustres fous (1653)

Texte étudié :

Beys, Charles. *Les Illustres Fous*. Baltimore: Johns Hopkins, 1942.

Œuvres critiques :

- Cioranescu, Alexandre. *Le Masque et le visage : du baroque espagnol au classicisme français*. Genève: Librairie Droz, 1983.
- Forestier, Georges. *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*. Genève: Droz, 1981
- Lancaster, Henry Carrington. *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*. Baltimore: Johns Hopkins, 1936.
- "Lope's Peregrino, Hardy, Rotrou, and Beys." *Modern Language Notes* 50 (1935): 75-77. *JSTOR*. Web. 15 Aug. 2014. <<http://www.jstor.org/stable/2911949>>.
- Lebois, André. "Mais qui était Charles Beys ?" *XVIIe Siècle (Recherche et portraits)*. Paris: Éditions Denoël, 1966. 74-100.
- Losada-Goya, José-Manuel. *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle*. Genève: Librairie Droz, 1999.
- Martinenche, Ernest. *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*. Genève: Slatkine Reprints, 1970.
- Mongrédien, Georges. *Isaac De Laffemas, Le Bourreau Du Cardinal De Richelieu*. Paris: Editions Bossard, 1929.
- Poulet, Françoise. "La Folie comme miroir tendu au spectateur dans *Les Illustres Fous* de Charles Beys (1653)." *Métathéâtre, Théâtre dans le théâtre et folie*. Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2010. 65-88. Regards croisés sur la scène européenne. *Scène européenne*. Université De Tours, Mars 2010. Web. 12 Mai 2014.
- Puymaigre, Théodore-Joseph de. "Un Poète apologiste de Louis XIII." *Revue des questions historiques* 64 (1898): 204-23.
- Rousset, Jean. *La Littérature de l'âge baroque en France*. Paris: J. Corti, 1954.
- Scott, Paul. *Le Gouvernement présent, ou éloge de son Eminence, satyre ou La Miliade*. London: Modern Humanities Research Association, 2010.
- "Subversive Revisions In The Work Of Charles De Beys." *French Studies* 60.2 (2006): 177-90.
- Tropé, Hélène. *Folie et littérature dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*. Paris: Editions L'Harmattan, 2014.
- "Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVIe et XVIIe siècles : de Lope de Vega à Charles Beys." *Bulletin hispanique* 109.1 (2007): 97-135. Web.
- Verciani, Laura. "Rappresentazioni Italo-francesi Della Follia: I "Pazzi Incurabili" Di T. Garzoni E Gli "Illustres Fous" Di Ch. Beys." *Follia, Follie*. Ed. Maria Grazia Profeti. Florence: Alinea, 2006. 241-54.

Le Docteur amoureux (1638)

Texte étudié :

Le Vert. *Le Docteur amoureux*. Paris: Augustin Courbé, 1638. *Google Books*. Google. Web. 21 Sept. 2014.

Œuvres critiques :

Lancaster, Henry Carrington. "Relations between French Plays and Ballets from 1581 to 1650." *PMLA* 31.3 (1916): 379-94. *JSTOR*. Web. 24 Sept. 2014.

<<http://www.jstor.org/stable/10.2307/457009?ref=no-x-route:136e53c409d15c88585c24aecb465b8e>>.

Maizières, Dudit de. *Les Muses françaises*. Vol. 1. Paris: Duchene, 1764. *Google Books*. Google, 15 Jan. 2007. Web. 21 Sept. 2014.

Parfaict, François, et Claude Parfaict. *Histoire du théâtre français, depuis son origine jusqu'à présent*. Vol. 5. Paris: P. G. Le Mercier, 1745. *Google Books*. Google, 7 Oct. 2008. Web. 21 Sept. 2014.

Les Femmes savantes (1672)

Textes étudiés

Molière. "Les Femmes savantes" Ed. Georges Couton. *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1971.

Académie Française. *Dictionnaire de l'Académie française*. 1st ed. Vol. 2. Paris: Veuve de Jean Baptiste Coignard, 1694. *Google Books*. Google, 28 Apr. 2010. Web. 21 Sept. 2014.

Œuvres critiques

Bloch, Olivier. *Molière / Philosophe*. Paris: Albin Michel, 2000.

-----"Un Philosophe peut-il être citoyen de la République des lettres ?" *Dix-septième siècle* 233.4 (2006): 649-53.

Calder, Andrew. *Molière: The Theory and Practice of Comedy*. Londres: Athlone, 1996.

Conley, John J. "Madame De Sablé's Moral Philosophy: A Jansenist Salon." *Presenting Women Philosophers*. Ed. Cecile Thérèse Tougas and Sara Ebenreck. Philadelphia: Temple UP, 2000. 201-10.

Coutin, Nicolas. "Nouveau Traité de civilité." *La Société française au dix-septième siècle: An Account of French Society in the XVIIth Century from Contemporary Writers*. Ed. Thomas Frederick Crane. Londres: G. P. Putnam's Sons, 1907. 221-28.

Descartes, René. *Les Principes de la philosophie*. Ed. G. Durandin. Vol. 1. Paris: J. Vrin, 1993.

-----*Œuvres philosophiques*. Ed. Ferdinand Alquié. Paris: Garnier, 1967.

Harth, Erica. *Cartesian Women: Versions and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime*. Ithaca: Cornell UP, 1992.

Hubert, Judd David. *Molière & the Comedy of Intellect*. Berkeley: U of California, 1962.

Kearns, Edward John. *Ideas in Seventeenth Century France: The Most Important Thinkers and the Climate of Ideas in Which They Worked*. New York: St. Martin's, 1979.

Kintzler, Catherine. "Les Femmes savantes de Molière et la question des fonctions du savoir." *Dix-septième Siècle* 211.2 (2001): 243-56.

Labbé, Dominique. "La Troupe, son public, ses financiers, ses auteurs." *Si Deux et deux sont quatre, Molière n'a pas écrit Dom Juan*. Paris: Max Milo, 2009. N. pag.

LeGates, Marlene. *In Their Time: A History of Feminism in Western Society*. New York: Routledge, 2001.

Lyonnet, Henry. *Les "premières" de Molière*. Paris: Librairie Delagrave, 1921.

Molino, Jean. "Molière : esquisse d'un modèle d'interprétation." *XVIIe Siècle* 184 (1994): 479-90.

Mosconi, Nicole. "La Femme savante (Figure de l'idéologie sexiste dans l'histoire de l'éducation)." *Revue française de pédagogie* 93 (1990): 27-39.

Nepote-Desmarres, Fanny. "Mariage, théâtre et pouvoir dans les quatre dernières pièces de Molière." *Op. Cit. Revue de littératures françaises et comparées* 1 (1992): 83-87.

Waterson, Karolyn. "Savoir et se connaître dans *Les Femmes savantes* de Molière." Ed. Cara Welch. *Le Savoir au XVIIe siècle: Actes du 34e Congrès annuel de la North*

American Society for Seventeenth-Century French Literature. Ed. John D. Lyons. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003. 185.

La comète (1681)

Texte étudié :

Fontenelle, Bernard le Bovier de. "La Comète." *Œuvres complètes*. Ed. George Bernard Depping. Vol. 3. Genève: Slatkine Reprints, 1968. 733-56.

Œuvres critiques :

- Carré, Jean Raoul. *La Philosophie de Fontenelle ou le sourire de la raison*. Paris: F. Alcan, 1932.
- Dagen, Jean. "Pour Une Histoire de la pensée de Fontenelle." *Revue d'histoire littéraire de la France* 66.4 (1966): 619-41. *JSTOR*. Web. 05 Oct. 2014.
<<http://www.jstor.org/stable/10.2307/40522878?ref=no-x-route:65dc00ef5695da3894042bef2affb4fe>>.
- Duchêne, Roger. "Lettres et gazettes au XVIIe siècle." *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)* 18.4, Études d'histoire de la presse (XVIIe-XXe siècles) (1971): 489-502.
- Donneau de Vizé, Jean, ed. "Petite Comédie de la comète." *Mercure Galant* [Paris] 31 Jan. 1681: 328.
- Fontaney, Jean de. *Observations sur la comète de l'année 1680 et 1681 faites au Collège de Clermont*. Paris: Gabriel Martin, 1681. *Google Books*. Google, 17 Déc. 2008. Web. 2 Oct. 2014.
- Gauja, Pierre. "L'Académie royale des sciences (1666-1793)." *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications* 2.4 (1949): 293-310.
- Goulemot, Jean-Marie. "Démon, merveilles et philosophie à l'Âge Classique." *Annales. Histoire, sciences sociales* 35.6 (1980): 1223-250.
- Grégoire, François. "Le Dernier défenseur des tourbillons : Fontenelle." *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications* 7.3 (1954): 220-46.
- Hockey, Thomas A., Virginia Trimble, and Katherine Bracher. *The Biographical Encyclopedia of Astronomers*. New York: Springer Science & Business Media, 2007.
- Marsak, Leonard M. "Bernard De Fontenelle: The Idea of Science in the French Enlightenment." *Transactions of the American Philosophical Society* 49.7 (1959): 1-64. *JSTOR*. Web. 03 Oct. 2014.
<<http://www.jstor.org/stable/10.2307/1005860?ref=no-x-route:6bb48b1f089d245394daf8c653b29061>>.
- Rendall, Steven F. "Fontenelle and His Public." *MLN* 86.4 (1971): 496-508.
- Robinson, Howard. *The Great Comet of 1680: A Study in the History of Rationalism*. Northfield: Press of the Northfield News, 1916.
- Schechner, Sara. *Comets, Popular Culture, and the Birth of Modern Cosmology*. Princeton: Princeton UP, 1997.
- Schroeder, Prosper. *La Loi de la gravitation universelle Newton, Euler et Laplace*. New York: Springer-Verlag, 2007.
- Zaiser, Rainer, ed. *L'âge de la représentation: l'art du spectacle au XVIIe siècle*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2007.

Les Intrigues d'Arlequin aux Champs Élysées (1691)

Textes étudiés :

- Bordelon, Laurent. *Arlequin comédien aux Champs-Élysées*. Paris: Arnoul Seneuze, 1691. *Google Books*. Google, 18 juin 2012. Web. 17 sept. 2014.
- L'Histoire des imaginations extravagantes de M. Oufle, causées par la lecture des livres qui traitent de la magie*. Vol. 1. Paris: Nicolas Gosselin, Charles le Clerc, 1710. *Google Books*. Google, 12 juin 2008. Web. 18 sept. 2014.
- Théâtre philosophique sur lequel on représente par des dialogues dans les Champs Élysées les philosophes anciens et modernes*. Paris: C Barbin, 1692. *Gallica*. Bibliothèque Nationale, 27 août 2012. Web. 18 sept. 2014.

Œuvres critiques :

- Barral, Pierre. *Dictionnaire historique, littéraire et critique, contenant une idée abrégée de la vie et des ouvrages des hommes illustres en tout genre, de tout temps et de tout pays*. Vol. 1. N.p.: n.p., 1758. *Google Books*. Google, 28 fév. 2012. Web. 16 sept. 2014.
- Beauchamps, Pierre-François Godart de. *Recherches sur les théâtres de France: depuis onze cent soixante et un jusqu'à présent*. Paris: Prault, 1735. *Google Books*. Google, 8 juin 2010. Web. 6 sept. 2014.
- Desjardins, Lucie. "Laurent Bordelon face la croyance. Lecture et influence du passé dans le *Discours contre la superstition* (1680-1730)." *Lumen: Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies* 29 (2010): 117-28. *Érudit*. Web. 18 sept. 2014. <<http://id.erudit.org/iderudit/1012030ar>>.
- Ferguson, Valerie C. "Skepticism, Supernatural and Mystifications: The "fantastique" in Early-modern Narrative Prose." Diss. U of Arizona, 2008.
- La Harpe, Jacqueline de. *L'Abbé Laurent Bordelon et la lutte contre la superstition en France entre 1680 et 1730*. Berkeley: U of California, 1942.
- Sermain, Jean-Paul. "Bordelon et le paradigme de la liste au XVIIIe siècle." *Séries parodiques au siècle des Lumières*. Ed. Sylvain Menant and Dominique Quéro. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2005. 273-83.

CHAPITRE 4 : LE RIRE DE L'ASTRONOMIE

Textes étudiés :

- Baïf, Jean-Antoine de. *Le Brave*. Genève: Librairie Droz, 1979.
- Plautus, Titus Maccius. *Miles Gloriosus*. Ed. A. Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1936.

Œuvres critiques :

- Bakhtin, Mikhail, Michael Holquist, Vern McGee, and Caryl Emerson. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: U of Texas, 1986.
- Bergson, Henri. *Œuvres*. Paris: Presses Universitaires Du Septentrion, 1970.
- Billig, Michael. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: Sage, 2005.
- Bardon, Adrian. "The Philosophy of Humour." *Comedy: A Geographic and Historical Guide*. Ed. Maurice Charney. Westport, CT: Praeger, 2005. 462-76.
- Boughner, Daniel C. *The Braggart in Renaissance Comedy; a Study in Comparative Drama from Aristophanes to Shakespeare*. Minneapolis: U of Minnesota, 1954.
- Buckley, F. H. *The Morality of Laughter*. Ann Arbor: U of Michigan, 2003.
- Chapman, Antony J., and Hugh C. Foot. *Humour and Laughter: Theory, Research, and Applications*. London: Wiley, 1976.
- Classen, Albrecht. *Laughter in the Middle Ages and Early Modern times Epistemology of a Fundamental Human Behavior, Its Meaning, and Consequences*. New York: Walter De Gruyter, 2010.
- Freud, Sigmund. *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris: Gallimard, 1969.

- Hertzler, Joyce Oramel. *Laughter; a Socio-scientific Analysis*. New York: Exposition, 1970.
- Moore, Timothy J. *The Theater of Plautus: Playing to the Audience*. Austin: U of Texas, 1998.
- Parfaict, François, and Claude Parfaict. *Histoire du théâtre français, depuis son origine jusqu'à présent*. Vol. 5. Paris: P. G. Le Mercier, 1745.
- Sharrock, Alison. *Reading Roman Comedy: Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*. Cambridge: Cambridge UP, 2009.

Le rire de la conformité dans *Les Visionnaires*

Textes étudiés :

- Beys, Charles. *Les Illustres Fous*. Baltimore: Johns Hopkins, 1942
- Desmarets De Saint-Sorlin, Jean. *Les Visionnaires*. Paris: Librairie Marcel Didier, 1963
- *Clovis ou la France chrétienne, poème héroïque en 26 chants*. Paris: Cramoisy, 1673. *Google Books*. Google, 8 déc. 2011. Web. 13 juil. 2014.
- *La Comparaison de la langue et de la poésie française*. Paris: Louis Billaine, 1670.

Œuvres critiques :

- Fontenelle, Bernard le Bouyer de. *Œuvres de M. de Fontenelle*. Vol. 3. Paris: Bernard Brunet, 174.
- Beccaria, Cesare, Richard Bellamy, Richard Davies, and Virginia Cox. *On Crimes and Punishments, and Other Writings*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Hall, Hugh Gaston. *Richelieu's Desmarets and the Century of Louis XIV*. Oxford: Clarendon, 1990.

Le rire de la rébellion dans *Le Pédant joué* et *Les Boutades du capitaine Matamore*

Textes étudiés :

- Bergerac, Cyrano de. *Œuvres complètes*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2001.
- Scarron, Paul. *Théâtre complet*. Ed. Véronique Steinberg. Vol. 1. Paris: Honoré-Champion, 2009.

Œuvres critiques :

- Adam, Antoine. "Baroque et préciosité." *Revue d'histoire des sciences* 55-56 (1949): 208-24.
- Bertrand, Dominique. *Dire le rire à l'âge classique*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1995.
- Billig, Michael. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: Sage, 2005.
- Goldin, Jeanne. *Cyrano de Bergerac et l'art de la pointe*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- La Farge, Benjamin. "Comedy's Intention." *Philosophy and Literature* 28.1 (2004): 118-37.
- Royé, Jocelyn. *La Figure du pédant de Montaigne à Molière*. Genève: Librairie Droz, 2008.
- Sternberg, Véronique. "Le Burlesque dans les comédies de Scarron: vogue d'un style et renouveau d'un genre." *Poétique du burlesque*. Ed. Dominique Bertrand. Paris: Honoré-Champion, 1998. 323-33.

Le rire correcteur dans *Les Femmes savantes* et *Arlequin comédien aux Champs-Élysées*

Textes étudiés :

- Bordelon, Laurent. *De l'Astrologie judiciaire : entretien curieux*. Bruxelles: Jean-Baptiste de Leeneer, 1710. *Google Books*. Google, 21 mars 2014. Web. 29 sept. 2014.
- *Les Coudées franches*. Vol. 1. N.p.: Pierre Prault, 1712. *Google Books*. Google, 1 mars 2012. Web. 29 sept. 2014.
- Molière. "La Critique de l'école des femmes" Ed. Georges Couton. *Œuvres complètes*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1971.
- "Tartuffe" Ed. Georges Couton. *Œuvres complètes*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 1971.
- "Les Femmes savantes" Ed. Georges Couton. *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1971.

Œuvres critiques :

- Gardia, Jean ce. *Poétique de Molière : comédie et répétition*. Genève: Librairie Droz, 2007.
- Gutwirth, Marcel. *Molière ou l'invention comique : la métamorphose des thèmes et la création des types*. Paris: Lettres modernes, 1966.

Le rire vulgarisateur de *La Comète*

- Fontenelle, Bernard le Bovier de. "Les Entretiens sur la pluralité des mondes" *Oeuvres complètes*. Ed. George Bernard Depping. Vol. 2. Genève: Slatkine Reprints, 1968. 1-81.
- Simon, Gérard. *Sciences et savoirs, aux XVIe et XVIIe siècles*. Paris: Presses universitaires du Septentrion, 1996.
- Moreau, Isabelle, ed. *Les Lumières en mouvement : la circulation des idées au XVIIIe siècle*. Lyon: ENS Éditions, 2009.
- Robin, Jean-Luc. "La Théâtralisation de la conceptualité scientifique et ses enjeux." *L'Âge de la représentation : l'art du spectacle au XVIIe siècle*. Ed. Rainer Zaizer. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2006. 331-41.

CHAPITRE 5 : LE BALLET DES PLANÈTES - BALLETS DE COUR ET BALLETS DE COLLÈGE

Textes étudiés :

- Copernic, Nicolas. "De Hypothesibus motuum caelestium a se constitutis commentariolus." *Nicolaus Copernicus*. Ed. Leopold Prowe. Vol. 2. Osnabrück: Zeller, 1967. 184-202.
- Mersenne, Marin. *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Vol. 1. Paris: S. Cramoisy, 1636. *Gallica*. Bibliothèque nationale, 15 avril 2009. Web. 13 sept. 2014.
- Renaudot, Théophraste. *Seconde Centurie des questions traitées en conférences du bureau d'adresse*. Paris: Bureau d'adresse, 1636. *Google Books*. Google, 7 fév. 2012. Web. 13 sept. 2014.

Œuvres critiques :

- Beaulieu, Armand. "Les Pédagogies de Mersenne." *Les Études philosophiques* No. 1/2 (1994): 1-12. *JSTOR*. Web. 13 Sept. 2014.
- Humbert, Pierre. "Mersenne et les astronomes de son temps." *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications* 2.1 (1948): 29-32.

Laplanche, François. "Herméneutique biblique et cosmologie mosaïque." *Les Églises face aux sciences : du Moyen Age au XXe siècle*. Ed. Olivier Fatio. Genève: Librairie Droz, 1991. 29-52.

Louison-Lassablière, Marie-Joëlle. *Feuillets pour Terpsichore : la danse par les textes du XVe au XVIIe siècle*. Paris: Editions L'Harmattan, 2007.

LES BALLETS DE COUR

Œuvres critiques :

Duron, Jean. *Le Prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV*. Wavre: Mardaga, 2009.

Durosoir, Georgie. *L'air de cour en France, 1571-1655*. Liège: Pierre Mardaga, 1991.

Franko, Mark. "Majestic Drag: Monarchical Performativity and the King's Body Theatrical." *TDR/The Drama Review* 47.2 (2003): 71-87. *JSTOR*. Web. 9 sept. 2014. <<http://www.jstor.org/stable/1147011>>.

Garlick, Fiona. "Dances to Evoke the King: The Majestic Genre Chez Louis XIV." *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 15.2 (1997): 10-34. *JSTOR*. Web. 13 sept. 2014.

Isherwood, Robert M. *Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century*. Ithaca: Cornell UP, 1973.

Jamain, Claude. *L'imaginaire de la musique au siècle des lumières*. Paris: Honoré Champion, 2003.

Moine, Marie-Christine. *Les Fêtes à la cour du Roi Soleil : 1653-1715*. Paris: Fernand Lanore, 1984.

Rubin, David Lee. *Sun King: The Ascendancy of French Culture during the Reign of Louis XIV*. Washington: Folger Shakespeare Library, 1992.

Thuau, Étienne. *Raison d'état et pensée politique à l'époque de Richelieu*. Paris: Albin Michel, 2000.

Ballet de la cour du Soleil (1628)

Œuvres critiques :

Isherwood, Robert M. *Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century*. Ithaca: Cornell UP, 1973.

Marchangy, Louis-Antoine-François de. *La Gaule poétique, ou l'histoire de France considérée dans ses rapports avec la poésie, l'éloquence et les beaux-arts*. Paris: C. F. Patris, 1819.

Menestrier, Claude-François. *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris: René Guignard, 1682.

Almanach, ou prédictions véritables (1631)

Textes étudiés :

Almanach, ou prédictions véritables contenant les divers changements qui doivent arriver durant le cours des douze mois de la présente année M. DC. XXXI. Paris: n.p., 1631. *Gallica*. Bibliothèque nationale, 15 oct. 2007. Web. 10 sept. 2014.

Ptolémée, Claude. *Tétrabiblos : le livre fondamental de l'astrologie*. Ed. André Barbault. Trans. Nicolas Bourdin de Villennes. Paris: Oxos, 2007.

Œuvres critiques :

- Cooper, Robert. "Pierre de Larivey astrophile." *Pierre de Larivey, Champenois : chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue (1541-1619)*. Ed. Yvonne Bellenger. Paris: Klincksieck, 1993. 97-118.
- Drévuillon, Hervé. *Lire et écrire l'avenir: l'astrologie dans la France du Grand Siècle, 1610-1715*. Seyssel: Champ-Vallon, 1996.
- Hellin, Jacqueline. *Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, 1580-1637*. Bruxelles: R. Lielens, 1980.
- Houssieu, Jean-Charles, and André Lancaster. *Bibliographie générale de l'astronomie*. Vol. 1-2. Bruxelles: F. Hayez, 1889.
- MacGowan, Margaret Mary. *L'Art du ballet de cour en France, 1581-1643*. Paris: Éditions Du CNRS, 1963.
- Simon, Gérard. *Sciences et savoirs, aux XVIe et XVIIe siècles*. Paris: Presses universitaires du Septentrion, 1996.

Le Grand Ballet des effets de la nature (1632)

Texte étudié :

Colletet, Guillaume. *Le Grand Ballet des effets de la nature*. Paris: Jean Martin, 1632.

Ballet des vrais moyens de parvenir (1654)

Texte étudié :

Lacroix, Paul, comp. *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV : 1581-1652*. Vol. 6. Genève: Slatkine Reprints, 1968.

Œuvres critiques :

- Abraham, Claude Kurt. *Gaston d'Orléans et sa cour*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1964.
- Bouyer, Christian. *Gaston d'Orléans : le frère rebelle de Louis XIII*. Paris: Pygmalion, 2007.
- Dethan, Georges. *Gaston d'Orléans : conspirateur et prince charmant*. Paris: A. Fayard, 1959.
- Lacroix, Paul. *Bibliographie moliéresque*. Paris: Auguste Fontaine, 1875.
- Iconographie moliéresque*. Vol. 1. Paris: Auguste Fontaine, 1876.

Ballet du temps, Ballet des muses, et ballet d'Hercule Amoureux

Textes étudiés :

- Benserade, Isaac de. *Ballet du temps. Dansé par le roi le dernier jour de novembre 1654*. Paris: Robert Ballard, 1654.
- "Ballet des muses." *Œuvres complètes*. Ed. Georges Couton. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1971. 261-69.
- Vers du ballet royal dansé par Leurs Majestés entre les actes de la grande tragédie de l'Hercule amoureux*. Paris: Robert Ballard, 1662.
- La Motte, Yves Joseph. *Histoire de la vie et du règne de Louis XIV: enrichie de médailles*. Vol. 3. Frankfurt: François Varrentrapp, 1741. *Google Books*. Google, 8 Oct. 2008. Web. 5 Nov. 2014.

Œuvres critiques :

- Aercke, Kristiaan. *Gods of Play: Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse*. Albany: State U of New York, 1994.
- Anthony, James R. "More Faces than Proteus: Lully's "Ballet Des Muses"" *Early Music* 15.3 (1987): 336-44. *JSTOR*. Web. 09 sept. 2014.

- <<http://www.jstor.org/stable/3137555>>.Nevile, Jennifer. *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*. Bloomington: Indiana UP, 2008.
- Christout, Marie-Françoise. *Le Ballet de cour de Louis XIV, 1643-1672*. Paris: A. Et J. Picard, 1967.
- Chua, Daniel K. L. *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Duron, Jean. *Le Prince et la musique : les passions musicales de Louis XIV*. Wavre: Mardaga, 2009.
- Lonchamp, Jacques. *Voyage à travers l'opéra : de Cavalieri à Wagner*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- Massip, Catherine. "Michel Lambert and Jean-Baptiste Lully." *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque: Essays in Honor of James R. Anthony*. Cambridge: Cambridge UP, 1989. 24-40.
- Mesnard, Pierre, ed. *Lumières de la Pléiade*. Paris: J. Vrin, 1966.
- Néraudeau, Jean-Pierre. *L'Olympe du Roi-Soleil : mythologie et idéologie royale au Grand Siècle*. Paris: Les Belles Lettres, 1986.
- Porter, Roy, and Mikulás Teich. *The Scientific Revolution in National Context*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Pouey-Mounou, Anne-Pascale. *L'imaginaire cosmologique de Ronsard*. Genève: Librairie Droz, 1999.
- Prest, Julia. "The Politics of Ballet at the Court of Louis XIV." *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*. Ed. Jennifer Nevile. Bloomington: Indiana UP, 2008. 229-40.
- Silin, Charles Intervale. *Benserade and His Ballets De Cour*. Baltimore: Johns Hopkins, 1940.

Entrée d'Apollon dans *Les Amants Magnifiques* (1670)

Texte étudié :

- Molière. "Les Amants Magnifiques." Ed. Georges Couton. *Œuvres Complètes*. Vol. 2. Paris: Gallimard, 1971. 639-92.

Œuvres critiques :

- Borrel, Eugène. "La Musique au théâtre au XVIII^e siècle." *XVIII^e siècle* 39 (1958): 184-95.
- Brancour, René. "Molière et la Musique." *Rivista Musicale Italiana* (1937): 446-59.
- Buelow, George J. *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana UP, 2004. à
- Calder, Andrew. *Molière: The Theory and Practice of Comedy*. London: Athlone, 1993.
- Canova-Green, Marie-Claude. "Ballet et comédie-ballet sous Louis XIV ou l'illusion de la fête." *Papers on French Seventeenth Century Literature*. XVIII.32 (1990): 253-62.
- Guicharnaud, Jacques. "Les Trois Niveaux critiques des *Amants Magnifiques*." *Molière: Stage and Study; Essays in Honour of W.G. Moore*. Oxford: Clarendon, 1973. 21-42.
- Hong, Ran-E. "L'Astrologie à la croisée des cultures : l'exemple de Molière." *Intersections : Congrès annuel de la North American Society for Seventeenth Century Literature*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 2005. 297-305.
- Mazouer, Charles. *Molière et ses comédies-ballets*. Paris: Honoré Champion, 2006.
- "Comédies-ballets." *The Cambridge Companion to Molière*. Ed. David Bradby and Andrew Calder. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2006. 107-20.
- Nevile, Jennifer. *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*. Bloomington: Indiana UP, 2008.
- Prest, Julia. "Dancing King: Louis XIV's Roles in Molière's Comédies-ballets from Court to Town." *The Seventeenth Century* 16.2 (2001): 283-98.

- Scott, Virginia. *Molière: A Theatrical Life*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Vanuxem, Jacques. "La Scénographie des fêtes de Louis XIV auxquelles Molière a participé." *XVIIe siècle* 98-99 (1973): 77-89.

LE BALLET DE COLLÈGE

Œuvres critiques :

- Desgraves, Louis. *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les collèges en France (1601-1700)*. Genève: Librairie Droz, 1986.
- Feingold, Mordechai, ed. *Jesuit Science and the Republic of Letters*. Cambridge: MIT, 2003.
- Flammarion, Édith, ed. *La Chair et le verbe : les Jésuites de France au XVIIIe siècle et l'image*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- Gofflot, L.-V. *Le Théâtre au collège du Moyen âge à nos jours*. Paris: Honoré Champion, 1907.
- Guillot, Pierre. *Les Jésuites et la musique : le Collège de la Trinité à Lyon, 1565-1762*. Liège: Pierre Mardaga, 1991.
- Ménestrier, Claude-François. *Des Ballets Anciens Et Modernes Selon Les Règles Du Théâtre*. Paris: René Guignard, 1682. *Google Books*. Google, 4 Nov. 2013. Web. 11 Sept. 2014.
- Powell, John S. "L'Air de cour et le théâtre de collège au XVIIe siècle." *Poésie, musique et société : l'air de cour en France au XVIIe Ssiècle*. Ed. Georgie Durosoir. Sprimont: Pierre Mardaga, 2006. 317-26.
- Remmert, Volker R. "Picturing Jesuit Anti-copernican Consensus." *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Ed. John W. O'Malley. Toronto: U of Toronto, 2006. 291-313.

Le Ballet de l'illusion (1672)

Texte étudié :

- Lucas, Jean. *Le Ballet de l'illusion*. N.p.: n.p., 1672. *Gallica*. Bibliothèque Nationale. Web.

Œuvres critiques :

- "Jesuit Neo-Latin Tragedy in France." *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*. Ed. Jan Bloemendal and Howard B. Norland. Leiden: Brill, 2013. 415-70.

L'Empire du Soleil (1673)

Texte étudié :

- La Rue, Charles de. *Cyrus tragédie qui sera représentée sur le théâtre du Collège de Clermont de la Compagnie de Jésus pour la distribution des prix fondés par Sa Majesté*. Paris: n.p., 1673.

Œuvres critiques :

- "Jesuit Neo-Latin Tragedy in France." *Neo-Latin Drama and Theatre in Early Modern Europe*. Ed. Jan Bloemendal and Howard B. Norland. Leiden: Brill, 2013. 415-70.
- Garber, Daniel, and Sophie Roux. *The Mechanization of Natural Philosophy*. Dordrecht: Springer Science Business Media, 2013.
- Israel, Jonathan I. *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity, 1650-1750*. Oxford: Oxford UP, 2001.
- Magnuson, Roger. *Education in New France*. Montreal: McGill-Queen's UP, 1992.

Conclusion

Texte étudié :

Les Prix disputés. Lyon : A. Molin, 1711. *Gallica*. Bibliothèque Nationale, 24 mars 2009. Web. 10 sept. 2014.

Œuvres critiques :

Brockliss, L. W. B. *French Higher Education in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: A Cultural History*. Oxford: Clarendon, 1987.

Christout, Marie-Françoise. *Le Merveilleux et le théâtre du silence*. La Haye: Éditions Mouton, 1965.

CONCLUSION : LES SYSTÈMES DU MONDE AU THÉÂTRE APRÈS 1700

Brockliss, L. W. B. *French Higher Education in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: A Cultural History*. Oxford: Clarendon, 1987.

Les tourbillons, des Femmes savantes au Club des dames

Textes étudiés :

Aoste, Laurent d'. *Les Ombres de Descartes, Kant et Jouffroy à Mr Cousin par un professeur de philosophie*. Lyon: J.-B. Pelagaud, 1844.

Dancourt, Louis Hurtaut. *Diogène fabuliste*. Paris: Cailleau, 1783. *Google Books*. Google, 19 juin 2012. Web. 20 sept. 2014.

Figuier, Louis. *La Science au théâtre : drames*. Paris: Tresse et Stock, 1889.

Genlis, Stéphanie Félicité de. *Le Club des Dames, ou le retour de Descartes, comédie*. Paris: Bureau de la bibliothèque des Romans, 1784. *Google Books*. Google. Web. 20 sept. 2014.

Montenoy, Charles Palissot de. "Le Cercle, ou les originaux." *Œuvres de M. Palissot*. Vol. 2. Liège: C. Plomteux, 1777. 1-64. *Google Books*. Google. Web. 20 sept. 2014.

Néricault-Destouches, Philippe. *La Fausse Agnès, ou le poète campagnard*. Vienne: Jean-Pierre Van Ghelen, 1752. *Google Books*. Google, 21 sept. 2011. Web. 20 sept. 2014.

Ponsard, François. *Galilée, drame en vers*. Paris: Michel Levy Frères, 1867.

Rabey, Jean du. *Galilée, Tragédie en 5 actes*. Cherbourg: Thomine, 1848.

Œuvres critiques:

Harth, Erica. *Cartesian Women: Versions and Subversions of Rational Discourse in the Old Regime*. Ithaca: Cornell UP, 1992.

Niklaus, Robert. *A Literary History of France: The Eighteenth Century, 1715-1789*. London: Ernest Benn, 1970.

Peirce, Walter. "Destouches et Molière." *Modern Language Notes* 29.4 (1914): 104-05.

Wilkin, Rebecca May. *Women, Imagination and the Search for Truth in Early Modern France*. Aldershot, England: Ashgate, 2008.

Le pédant amoureux et les astres

Textes étudiés :

Sainte-Foix, Germain François Poullain de. *Le Philosophe dupé de l'amour*. Paris: Briasson, 1732. *Google Books*. Google, 2 fév. 2009. Web. 5 sept. 2014.

- Boissy, Louis de, et Jean-François Marmontel. "Extrait de la comédie intitulée *Le Philosophe dupe de l'amour*." *Mercure de France*. Vol. 2. Paris: Guillaume Cavelier, 1726. 2955-962. Décembre 1726.
- Dalayrac, Nicolas, et La Chabeaussière, Ange-Étienne-Xavier Poisson de. *L'Éclipse totale*. Toulouse: Broulhiet, 1782. *Warwick Digital Collections*. University of Warwick Library. Web. 3 sept. 2014.
- La Chabeaussière, Ange-Étienne-Xavier Poisson de. *L'Éclipse de Lune ou l'astrologue qui tombe dans un puits*. Paris: Imprimerie du Théâtre du Vaudeville, 1799.
- Néricault-Destouches, Philippe. *Les Philosophes amoureux*. Paris: Libraires Associés, 1774.

Œuvre critique :

Luminet, Jean-Pierre. *Illuminations: Cosmos Et Esthétique*. Paris: Odile Jacob, 2011.

Conclusion

Textes étudiés :

- Berruyer, Alexandre Auguste de, et A. Giraud. *L'Inconstant ou une leçon d'astronomie Vaudeville en un acte*. Paris: Pesron, 1839.
- Dieulafoy, Michel, et Etienne de Jouy. *Dans quel siècle sommes-nous ? : Vaudeville en un acte*. Paris: Théâtre du Vaudeville, 1800.
- Lafortelle, Brazier, et Merle. *La Fin du monde ou les taches dans le Soleil : Vaudeville en un acte*. Paris: Huet-Masson, 1816.
- Metay, et Denivelle. *La Naissance d'un prince ou la dot de circonstance - Comédie Vaudeville en un acte*. Paris: Barba, 1821.