



## L'ŒUVRE COLLECTIVE ET LA TRANSFORMATION DE LA SPHERE PUBLIQUE EN FRANCE PENDANT LA DEUXIEME MOITIE DU XVII<sup>E</sup> SIECLE<sup>1</sup>

Allison STEDMAN (U. North Carolina - Charlotte)

Après l'échec de la révolte aristocratique du milieu du XVII<sup>ème</sup> siècle, connue sous le nom de la Fronde, le roman français subit une métamorphose importante, comme en témoignent les études monumentales de plusieurs grands critiques.<sup>2</sup> Si, avant la Fronde, le roman tendait à être long et digressif, avec des intrigues romanesques articulées autour de l'action et de l'aventure, le roman de l'après-Fronde devient de plus en plus court, linéaire, analytique et psychologique - un idéal romanesque qui atteint son apogée avec le chef d'œuvre de la comtesse de Lafayette, *La Princesse de Clèves*. Mais, en marge de cette trajectoire théorisée par Scudéry, Huet et Du Plaisir au XVII<sup>e</sup> siècle, puis adoubée par l'histoire littéraire, une autre vision de la publication de la fiction émerge de façon parallèle.<sup>3</sup> Selon cette conception de la littérature, les intrigues romanesques de longueur et de genre variés sont rédigées et publiées non pas comme des histoires indépendantes, mais plutôt comme composantes d'ouvrages hétérogènes qui, en plus des nouvelles, prennent en compte des genres tels que les contes, histoires, portraits, poèmes, lettres, dialogues, méditations, traités, aphorismes, allégories, pièces de théâtre et faits divers.

La notion d'une production textuelle collective, hétérogène et composée de diverses pièces date évidemment d'avant la Fronde. Entre 1580 et 1600, elle se manifestait en marge de la production littéraire, avec la publication d'ouvrages primesautiers tels que *Les Sérées* de Guillaume Bouchet (1584-1598), puis elle évolua en marge des romans comiques et facétieux entre 1620 et 1650. Mais l'idée gagna en vigueur au cours des décennies suivant la Fronde, puisqu'elle fut adoptée par la noblesse exilée en tant qu'outil de création de communautés littéraires, qui finiraient par égaler puis surpasser le salon en tant qu'outil d'interaction sociale entre les élites de la République des lettres. Dans la suite de notre article, nous allons nous intéresser à l'évolution de cette entreprise littéraire au cours de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, afin d'examiner le rôle que joue la littérature hétérogène dans la transformation de la

<sup>1</sup> Cet article est adapté des 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> chapitres de mon livre paru en anglais en 2013. Allison Stedman, *Rococo Fiction in France 1600-1715 : Seditious Frivolity*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 2013.

<sup>2</sup> Voir, par exemple, Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 9<sup>ème</sup> édition, 2000.

<sup>3</sup> Dans la préface qu'il écrit pour le roman de sa sœur Madeleine de Scudéry (*Ibrahim, ou l'illustre Bassa*, Paris, Antoine de Sommerville, 1641), Georges de Scudéry avança l'une des premières poétiques du roman : le genre, étant issu du poème épique, était ainsi sujet aux mêmes règles aristotéliennes de plaire et d'instruire. Cette conception du roman, que Georges avait théorisée avec sa sœur, fut reprise par Pierre-Daniel Huet dans son *Traité de l'origine des romans*, paru en 1670 dans le premier volume de l'édition originale de *Zayde* de la comtesse de Lafayette (Paris, Claude Barbin, 1670). En 1683, Du Plaisir continua à développer cette poétique dans ses *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* (réimprimé Genève, Droz, 1975), où il postulait que les « romans nouveaux » ou « nouvelles » exigeaient à la fois l'objectivité de l'auteur et l'encadrement de l'Histoire pour mettre au premier plan les émotions privées des personnages. Ces critiques virent le comble de leurs idéaux avec la publication en 1678 de *La Princesse de Clèves* par la comtesse de Lafayette. Pour un exemple de la manière dont cette vision de l'évolution du roman au XVII<sup>e</sup> siècle fut reçue au XVIII<sup>e</sup> siècle, voir l'abbé Nicholas Lenglet-Dufresnoy, *De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité et leurs différents caractères avec une bibliothèque de romans*, 1734, Genève, Slatkine, 1970.



sphère publique et son passage d'un espace tangible habité par des participants physiquement présents à un espace virtuel délimité par la création, la réception et la circulation des textes.

Écrivant de Saint Fargeau, où elle fut contrainte à l'exil après sa participation à la Fronde en 1653, la duchesse de Montpensier s'imposa comme l'un des premiers auteurs à utiliser la littérature pour fonder une communauté sociale, plutôt que de promouvoir les échanges entre des communautés sociales déjà en place. Elle accomplit ceci avec les *Divers portraits*, une anthologie de portraits littéraires, de contributeurs divers, dont elle lance l'idée et qu'elle rassemble et publie en privé dans une imprimerie à Caen en janvier 1659.<sup>4</sup> Même si le genre du portrait littéraire existait depuis l'Antiquité et avait même connu un regain de popularité sous la forme de la propagande royaliste entre 1622 et 1642, le portrait littéraire, avant les *Divers portraits* de Montpensier, se limitait à deux formes : soit le portrait figurait comme une digression narrative dans le contexte d'un ouvrage épistolaire, oratoire, poétique ou romanesque (comme dans *Clélie*, le roman héroïque de Mademoiselle de Scudéry) ; soit le portrait servait de légende pour un catalogue de textes visuels, comme dans les *Portraits des hommes illustres français qui sont peints dans la galerie du palais Cardinal de Richelieu* de Vulson de Colombière.<sup>5</sup> Pour la première fois, donc, avec les *Divers portraits*, le portrait écrit se manifeste comme un genre littéraire indépendant, capable d'exister à part, sans le soutien d'une structure ou d'une intrigue extérieures.

En libérant le portrait de ses supports verbaux et visuels traditionnels, les *Divers portraits* de Montpensier ont aussi libéré le genre du rapport hiérarchique traditionnel entre l'auteur et le sujet du portrait, selon lequel le portrait n'était qu'un service rendu par un artiste ou un auteur de rang inférieur à un patron ou une patronne de haut rang.<sup>6</sup> D'un autre côté, dans le portrait littéraire tel que Montpensier l'envisage, les sujets constituent des défis littéraires particuliers plutôt que des individus en chair et en os. Ainsi, les auteurs de la galerie ont la possibilité de placer au premier plan leurs propres implications dans leurs textes et d'y développer une variété de perspectives et de techniques littéraires, telles que la satire, le sarcasme, le cynisme et l'ironie—techniques qui auraient été défendues dans le portrait de propagande traditionnel, où une hiérarchie qui prônait une supériorité du sujet par rapport à l'auteur empêchait le portrait d'évoluer et de se développer en tant qu'objet littéraire.<sup>7</sup>

L'abolition du rapport hiérarchique entre auteur et sujet trouve aussi son écho dans une troisième innovation importante des *Divers portraits* : l'abolition de l'organisation hiérarchique de la galerie typique.<sup>8</sup> A la différence d'une galerie traditionnelle, qui commence par le portrait du roi et, progressant selon la hiérarchie, traite ensuite des administrateurs royaux haut placés et des membres distingués de la famille royale, la galerie de Montpensier présente expressément des portraits composés « dans l'ordre qu'ils ont été faits », un résultat

<sup>4</sup> Allison Stedman, « A Gallery of Authors : The Politics of Innovation and Subversion in Montpensier's *Divers Portraits* », *Genre*, vol. 33, été 2000, p. 129. Malgré le fait que Montpensier prit l'initiative de la galerie et la fit publier à ses frais, Segrais, son secrétaire, s'attribue aussi le mérite de l'avoir publiée dans la lettre préliminaire de la première édition de la galerie. Voir A. Stedman, « A Gallery of Authors », *op. cit.*, p. 133, n. 11 ; et Faith E. Beasley, « Rescripting Historical Discourse : Literary Portraits by Women », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 14, 1987, p. 517-518.

<sup>5</sup> Jean Lafond, « Mademoiselle et les *Divers Portraits* », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 22, 1995, p. 55 ; et Robert L. Nunn, « Mademoiselle de Scudéry and the Development of the Literary Portrait : Some Unusual Portraits in *Clélie* », *Romance Notes*, vol. 17, 1976, p. 180.

<sup>6</sup> A. Stedman, « A Gallery of Authors », *op. cit.*, p. 141. Au début du portrait de « Monsieur le prince », Montpensier avoue que le renversement de la hiérarchie est intentionnel. Anne Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier, *Divers Portraits*, Caen, 1659, p. 289.

<sup>7</sup> L'idée que l'obligation de flatter son sujet limita le potentiel créatif du portrait traditionnel fut aussi courante au XVII<sup>e</sup> siècle. Voir, par exemple, la critique contemporaine des livres de portraits de Jean Puget de la Serre, commissionnés par Richelieu. Erica Harth, *Ideology and Culture in Seventeenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1983, p. 70-73.

<sup>8</sup> A. Stedman, « A Gallery of Authors », *op. cit.*, p. 136-137.



qualifié par l'imprimeur anonyme de galerie où « les rangs ...[sont] mal observés ». <sup>9</sup> La galerie commence par les autoportraits des amies de Montpensier, Mademoiselle la princesse de Tarente et Mademoiselle de la Tremouille, ainsi que ceux des membres de leur famille, avant d'inclure un autoportrait de Montpensier elle-même, femme au sommet de l'aristocratie de l'époque. L'autoportrait de Montpensier est suivi des portraits de son écuyer Monsieur de Brais (n°7) ; son admirateur le chevalier de Béthune (n°8) ; la fille du roi d'Angleterre (n°9) ; un autoportrait de l'Abbesse de Caen (n°10) ; un autoportrait de la fille de la princesse de Tarente, âgée de 5 ans (n°11) ; un portrait de la reine de Suède (n°12) ; et même un portrait du secrétaire des commandements de Montpensier, Monsieur Guilloyre (n°17), qui, étant analphabète, fut obligé de dicter son portrait à Montpensier qui lui servit de scribe. Le résultat obtenu est la création d'un recueil de perspectives individuelles radicalement hétérogènes, dans lequel la femme la plus hautement placée de l'aristocratie française, ses amis et ses serviteurs apparaissent dans le même contexte socio-littéraire que les plus grandes figures politiques européennes, dont le roi de France, Louis XIV, qui apparaît en 32<sup>ème</sup> place sous le pseudonyme pastoral « Tirsis ».

Son exil l'ayant libérée des contraintes socio-spatiales de la cour, Montpensier se retrouva libre de reconcevoir les limites de l'interaction sociale, qui dépendaient de la présence physique des individus concernés, se servant de sa galerie de portraits littéraires pour fonder une collectivité socio-littéraire qui transcendait les limites de presque toutes les catégories sociales qui réglaient et gouvernaient le champ social traditionnel. Dans la galerie de Montpensier, les portraits de transfuges Huguenots bien connus (les familles Tarente et Tremouille [n°1, 2, 3, 4, 11])<sup>10</sup>, côtoient ceux de catholiques d'ordres majeurs (l'Abbesse de Caen [n°10] et Madame de Montaterra, une religieuse [n°51]). Le portrait d'un soi-disant « vieillard inconnu » (n°47) apparaît dans la même galerie que le portrait d'une fille de 5 ans (n°11). Les portraits de l'écuyer et du secrétaire de Montpensier (n°7, 17) cohabitent avec les portraits du roi de France Louis XIV et de Marie-Thérèse sa femme (n°33, 44). Puisque tous les sujets représentés dans la galerie s'y trouvent soit parce qu'ils choisissent eux-mêmes de participer à la création d'une entreprise littéraire radicalement expérimentale, soit parce que d'autres auteurs les choisissent pour sujet, les *Divers portraits* de Montpensier fondent effectivement un nouveau dénominateur commun pour la sociabilité, ce qui permet à divers membres de la société d'interagir en contribuant à une entreprise littéraire dont la participation est accessible à tous, du moment que l'individu est disposé à exercer sa créativité individuelle en devenant auteur. Le projet de Montpensier est même capable d'accommoder des personnes analphabètes, telles que Monsieur Guilloyre, obligé de dicter son portrait.<sup>11</sup> Ainsi, le fait que Montpensier renverse la hiérarchie du portrait traditionnel entre sujet et auteur en valorisant d'abord les auteurs de la galerie, et en les traitant en tant que collaborateurs d'importance égale, lui permet de fonder un réseau social qui ne requiert pas que ses membres soient physiquement présents et qui dépasse les catégories sociales traditionnelles qui structurent l'interaction sociale. Dans la galerie de Montpensier, les individus collaborent à la création d'un même ouvrage en dépit de leurs différences de rang, âge, genre, religion, emplacement géographique et niveau d'éducation.

<sup>9</sup> Montpensier, *op. cit.*, p. ix.

<sup>10</sup> Pour l'histoire de ces familles, voir Charles Athanase Walckenaer, *Mémoires touchant la vie et les écrits de Marie de Rabutin-Chantal, dame de Bourbilly, marquise de Sévigné*, Paris, Firmin Didot Frères, 1852, p. 283-305. Voir aussi Louis, duc de la Tremouille, *Les La Trémouille pendant cinq siècles*, vol. IV, 1566-1709, Nantes, Émile Grimaud, 1895.

<sup>11</sup> Le fait que Montpensier accepte de servir de scribe pour son secrétaire des commandements constitue un renversement supplémentaire de la hiérarchie sociale des salons de l'époque, où les rangs des secrétaires étaient inférieurs à ceux des auteurs. Pour la composition collective de la production littéraire des salons, voir Joan DeJean, *Tender Geographies*, New York, Columbia University Press, 1991, chapitre 3.



Dans l'adresse « Au Lecteur » qui précède les *Divers portraits*, Segrais, le secrétaire de Montpensier, souligne le fait que la galerie dépasse les limites de la médiation spatio-temporelle non seulement en faisant se côtoyer les noms des auteurs et les noms des sujets, mais aussi en incluant, autant que possible, les dates et les lieux de la composition des portraits. Comme Segrais l'explique, « L'on a jugé à propos de mettre les noms de ceux qui les ont écrits, et les lieux mêmes où ils furent faits, pour satisfaire mieux à la curiosité ».<sup>12</sup> Si les premiers portraits du recueil viennent de Hollande et plus particulièrement de la Haye,<sup>13</sup> les portraits qui s'ensuivent viennent de villes et régions des quatre coins de la France, comme Thouars (Poitou), Champigny, Paris, Pont-aux-Dames, Fontainebleau et Forges<sup>14</sup> (Ile-de-France), Saint-Fargeau (Bourgogne), Bordeaux (Guyenne) ; Coligny (Champagne) ; et Lyon (Lyonnais). Tout comme les lieux de production des portraits, qui rejettent une logique spatiale linéaire ou progressive en faveur d'une logique aléatoire, la chronologie de la composition des portraits n'est que légèrement respectée. Si les deux premiers portraits de la galerie coïncident avec les toutes premières dates de publication (1656), le portrait le plus récemment composé (le portrait n°50, composé le 30 novembre 1658), est suivi d'un portrait composé plus tôt (le portrait n°52, écrit en octobre de la même année).

La capacité de la galerie à dépasser les limites spatio-temporelles traditionnelles est à bien des égards un résultat direct de sa valorisation d'un processus de création littéraire dans laquelle des identificateurs sociaux tels que « auteur » et « lecteur », qui étaient traditionnellement fixes, deviennent quasiment interchangeables—une interchangeabilité qui permet à cette tendance de se répandre rapidement d'un bout à l'autre de la société, en encourageant chaque individu qui la rencontre à la perpétuer, sans souci d'âge, de rang, de genre, d'identité régionale ou de profession de foi. Comme Segrais le décrit dans la préface de l'ouvrage, presque chaque personne qui contribue à la création de la galerie en tant qu'auteur en a d'abord été le lecteur. La princesse de Tarente et Mademoiselle de la Tremouille composent leurs autoportraits seulement après avoir vu des exemples du genre en Hollande : « Madame la princesse de Tarente et Mademoiselle de la Tremouille...parlèrent [à Mademoiselle] de certains portraits qu'elles avaient vus en Hollande, et sur lesquels elles avaient fait les leurs ».<sup>15</sup> Montpensier, à son tour, est saisie par le désir d'écrire son propre portrait seulement après avoir lu ceux de Tarente et Tremouille. Comme l'écrit Segrais : « Mademoiselle eut curiosité de les voir, à quoi elles satisfirent ; ce qui lui donna aussi envie de faire le sien ».<sup>16</sup> Et les amis de Montpensier, par la suite, trouvent l'inspiration et l'envie de devenir auteurs en suivant le modèle de Montpensier : « Mademoiselle [a] donc fait son Portrait, et plusieurs [ont] suivi son exemple ».<sup>17</sup> L'aspect interchangeable des catégories d'auteur et lecteur ne s'arrête pourtant pas avec Montpensier. Si Montpensier encouragea initialement ses amis à développer des exemples du genre, à mesure que la tendance prit de l'ampleur, les amis de Montpensier assumèrent de plus en plus de responsabilité dans sa perpétuation, s'encourageant collectivement à participer au mouvement en tant qu'auteurs plutôt qu'en tant que lecteurs<sup>18</sup> ; pour donner quelques exemples parmi plusieurs : après avoir composé son autoportrait (n° 24), la marquise de Mauny encouragea la duchesse de Vitry à l'imiter (n°26) ; le marquis de Sourdis composa le portrait de la comtesse de Maure selon la requête de Mademoiselle de Vandy, dont le portrait apparaît plus tôt dans le recueil (n°13) ;

<sup>12</sup> Montpensier, *op. cit.*, p. xi.

<sup>13</sup> Selon Walckenaer, l'autoportrait que la princesse de Tarente fit à la Haye en 1656 se trouve dans Petitot, *Mémoires sur l'histoire de France*, vol. 43, p. 507-512 ; Walckenaer, *op. cit.*, p. 284, n. 3.

<sup>14</sup> Il y avait aussi des villages qui se nommaient « Forges » ailleurs en France et en Belgique.

<sup>15</sup> Montpensier, *op. cit.*, p. x.

<sup>16</sup> Montpensier, *op. cit.*, p. x.

<sup>17</sup> Montpensier, *op. cit.*, p. xi.

<sup>18</sup> Stedman, « A Gallery of Authors », *op. cit.*, p. 140-143.



Monsieur de Vinevil écrit le portrait de Mademoiselle Corvel (sous le pseudonyme de « la reine Marguerite ») pour répondre à la demande du duc de la Rochefoucauld (n°30), et Monsieur de Jussac rédigea le portrait de la marquise de Gouville à la demande de Monsieur de Chambray (n°32).

En apportant les *Divers portraits* à une presse privée et en les faisant « copier »,<sup>19</sup> Montpensier ne fit que doter la communauté sociale textuelle créée par la galerie d'un référent socio-littéraire précis. Mais elle donna aussi et surtout à ce champ social textuel l'occasion de continuer à se développer dans des directions encore plus centrifuges et étendues en diffusant les exemples de son médiateur social principal (le portrait centré sur l'auteur) à un public encore plus divers, et en donnant ainsi au portrait le potentiel de recruter un consortium d'auteurs encore plus large. C'est une stratégie qui s'avéra efficace. En à peine quelques mois, autant de portraits supplémentaires furent recueillis pour faire publier le *Recueil de portraits et éloges*, une version révisée et étendue des *Divers portraits* qui contenait 104 portraits au lieu de 58, et imprimée publiquement par Sercy et Barbin à Paris plutôt qu'en privé comme le recueil original. Mais l'élan de cette tendance ne s'arrêta pas là. En 1663, une version encore plus étendue de la galerie de Montpensier parut sous le titre *La Galerie de portraits de Mademoiselle de Montpensier*.<sup>20</sup> En unissant divers membres de la société au sein d'un même espace social et textuel, et en dotant cet espace d'une possibilité d'expansion continue, l'entreprise littéraire qui commence avec les *Divers portraits* préfigure de plusieurs façons une forme d'interaction sociale qui sera à l'origine de la sphère publique des Lumières, une sphère qui abandonnera de la même façon les limites sociales traditionnelles de l'Ancien régime pour réunir les diverses factions de la société au sein de la République des lettres.<sup>21</sup>

La diversité sociale qui se manifeste dans les galeries de portraits de Montpensier s'imposa comme une composante importante de l'œuvre collective des années 1660 grâce à la corrélation de plus en plus accrue entre la diversité des narrateurs et la capacité de ces narrateurs à créer des ouvrages variés et attractifs au plus large public possible. Dans *Les Divertissements de Forges*, publiés en 1663 par F.C., par exemple, le fait que les personnages se retrouvent par hasard à la même station thermale et que ces personnages viennent de milieux divers contribue à la grande hétérogénéité de leurs échanges—échanges qui comprennent, entre autres, histoires, nouvelles, sonnets, huitains, quatrains, lettres, jeux, portraits, odes, maximes, traités, résumés de comédies et cartes de pays inaccessibles. Dans « Les Soirées des auberges » également, une nouvelle comique de Jean Donneau de Visé qui se retrouve intercalée dans ses *Diversités galantes* de 1664, la diversité sociale des habitants de l'auberge parisienne où l'histoire se déroule contribue à l'hétérogénéité fascinante des récits intercalés qui comprennent, en plus d'une grande variété de faits divers, des histoires galantes, plaisantes et romanesques. Comme le personnage principal Polidate le prédit à son ami Mélandre qui lui rend visite à l'auberge :

<sup>19</sup> Montpensier, *op. cit.*, viii. Malgré le fait que Montpensier eut elle-même l'idée de faire publier la galerie, l'imprimeur anonyme constate que la collection fut publiée sans qu'elle le sache, probablement par déférence aux conventions sociales de l'époque. Pour les conventions de publication du portrait littéraire au 17<sup>ème</sup> siècle, voir Jacqueline Plantié, *La Mode du portrait littéraire en France 1641-1681*, Paris, Champion, 1994.

<sup>20</sup> Anne-Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier, *Galerie de Portraits*, édité par Edouard Barthélemy, Paris, Didier, 1860, p. xii, n. 1. L'édition de Barthélemy rassemble les portraits de l'édition originale de 1659 et ceux du *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose*, 1659, *op. cit.*, et de la *Galerie des Peintures* (Paris, Charles de Sercy, 1663).

<sup>21</sup> Les versions ultérieures de la galerie furent modifiées de plusieurs façons, mais surtout pour ce qui concerne l'ordre des portraits. Par exemple, dans le *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose* (Paris, Charles de Sercy et Claude Barbin, 1659), le portrait du roi Louis XIV apparaît en premier, et non en 32<sup>ème</sup> place comme dans l'édition de Caen. Malgré ces modifications, pourtant, le collectif socio-littéraire conserve son hétérogénéité originale.





Ne paraissez point surpris, lorsque vous entendrez dire de si fraîches nouvelles des Pays si éloignés ; puisque les Nouvellistes ont souvent des Courriers extraordinaires. Vous entendrez des Contes, des Histoires plaisants et tragiques ; des récits des Procès, des conclusions de Mariages, des descriptions de divertissements : Vous verrez des pleureux, et des rieurs, des Fous, et des Sages, des Nobles et des Roturiers : et vous apprendrez enfin plus de choses que vous n'en pourriez entendre dire à la ville pendant une année. Vous devez enfin souper ici, ajouta-t-il, non pas pour la bonne chère que vous ferez ; mais pour le divertissement que vous aurez d'entendre causer ensemble tant de différents personnages.<sup>22</sup>

Comme Christophe Schuwey le décrit dans sa thèse intitulée *Jean Donneau de Visé, « Fripier du Parnasse »*, à ce moment au XVII<sup>e</sup> siècle, la diversité d'un ouvrage devenait une qualité de plus en plus alléchante pour les auteurs qui ne voyaient plus la production littéraire comme un passe-temps ou comme un produit destiné à plaire à un patron, mais plutôt comme une entreprise financière où les textes constituaient l'offre et les lecteurs fournissaient la demande. Motivés par le désir d'obtenir un maximum de gain financier en satisfaisant le plus vite possible la plus grande variété de goûts individuels, ces auteurs donnaient la priorité à la diversité du produit final, ce qui augmentait la probabilité que tout lecteur puisse y trouver un intérêt et donc une motivation d'achat.<sup>23</sup>

Mais la prolifération des ouvrages collectifs tels que les *Divertissements de Forges* et *Les Diversités galantes* n'était pas seulement symptomatique du passage de la littérature d'un statut de produit de loisirs à une commodité d'échange : elle était aussi symptomatique d'une réorganisation de la sphère publique où les catégories qui structuraient la société traditionnelle et qui limitaient l'interaction sociale directe ne s'appliquaient plus. Dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, l'interaction sociale traditionnelle exigeait des individus la capacité à être physiquement présents à un endroit particulier. L'exil de la cour équivalait donc à un anéantissement social pour les membres de la haute noblesse. Et même dans les cercles plus inclusifs, tels que les salons, les individus étaient malgré tout contraints à être présents physiquement à un lieu précis à une heure précise pour rendre possible l'interaction sociale. L'idée que des individus qui ne partageaient aucun lien social traditionnel, qui ne s'étaient jamais rencontrés et qui ne se rencontreraient probablement jamais, l'idée que ces individus pourraient malgré tout avoir un moyen de s'adresser les uns aux autres, de se présenter, et même d'esquisser les rudiments d'un dialogue intertextuel était auparavant complètement inouïe. Si les lettres avaient toujours fourni des moyens d'engagement social pour les individus dans l'incapacité de se rencontrer en personne, ces relations épistolaires ne servaient qu'à perpétuer des rapports fondés dans le cadre de l'interaction sociale traditionnelle. Au cours de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, l'œuvre collective, à la différence de la lettre, ne se limitait pas à perpétuer des liens sociaux déjà existants. En effet, les textes développaient et enrichissaient activement ces liens en unissant une communauté d'auteurs et de lecteurs qui convergeaient autour d'un désir commun : celui de renoncer à l'universalisme hégémonique et de célébrer à sa place le potentiel illimité de la créativité, l'originalité et l'innovation individuelle.

Au cours des années 1670, la littérature hétérogène et collective devenait si appréciée, et la diaspora sociale avec laquelle elle était associée devenait si étendue, que des

<sup>22</sup> Jean Donneau de Visé, « Les Soirées des auberges », *Les Diversités galantes*, Jouxte la copie imprimée à Paris, 1665, p. 4-5.

<sup>23</sup> Christophe Schuwey, *Jean Donneau de Visé, « fripier du Parnasse »*, *Pratiques et stratégies d'un entrepreneur des lettres au XVII<sup>e</sup> siècle*, Université de Fribourg et Université Paris-Sorbonne, juillet 2016.



« entrepreneurs de lettres » (pour employer le terme de Christophe Schuway) tels que Jean Donneau de Visé saisirent l'occasion pour profiter financièrement de ce phénomène, facilitant l'expansion de ce cercle de lecteurs en leur fournissant un moyen de partager des nouvelles, des informations et des créations littéraires avec des individus au-delà de leur cercle social habituel à une allure jusque-là jamais atteinte dans le monde de l'édition. Comme Donneau de Visé l'explique dans la lettre au lecteur qui présente le premier volume du *Mercur*, il espère que le livre qui suit facilitera une entreprise socio-littéraire intégrative et libérale dans laquelle des individus qui ne se sont jamais rencontrés pourront échanger des nouvelles, des histoires et des informations indépendamment de leur rang, leur âge, leur religion, leur nationalité ou leur genre. Comme Donneau de Visé l'annonce :

Ce livre doit avoir de quoi plaire à tout le monde, à cause de la diversité des matières dont il est rempli. Ceux qui n'aiment que les Romans y trouveront des Histoires divertissantes. Les curieux des Nouvelles, et les Provinciaux et les Etrangers, qui n'ont aucune connaissance de plusieurs personnes d'une grande naissance, ou d'un grand mérite, dont ils entendent souvent parler, apprendront dans ce Volume et dans les suivants, par où ils sont recommandables, et ce qui les fait estimer. Lors qu'on voudra connaître quelqu'un on n'aura qu'à le chercher dans *Le Mercur Galant*, si l'on veut être bientôt éclairci de ce qu'on souhaitera d'apprendre.<sup>24</sup>

En incluant des nouvelles, des histoires comiques, des faits divers et des revues de mode—rassemblés dans un même volume avec des commentaires sur les tragédies classiques du moment, des nécrologies, des éloges aux hommes politiques et des détails sur les campagnes militaires récentes —la diversité générique du journal de Donneau de Visé offre ce qui est peut-être le plus grand témoignage de l'intimité du rapport entre le mélange de genres littéraires et le mélange de catégories sociales.

Comme pour mettre l'accent sur le degré avec lequel les limitations socio-spatiales traditionnelles seront surmontées par la diversité du champ social textuel qui émergera dans les pages du *Mercur*, Donneau de Visé introduit le contenu hétérogène de son journal par une lettre d'un gentilhomme parisien à une dame de province—une lettre qui contourne simultanément les deux obstacles les plus insurmontables auxquels le champ social spatial traditionnel fait face : le genre et la distance. Comme Donneau de Visé l'avoue dans la lettre à la dame qui présente le livre, la raison pour laquelle il a décidé de créer le *Mercur* provient d'un désir de maintenir un lien social avec cette amie qui avait récemment décidé de quitter Paris pour la province, en lui assurant que la distance qui les sépare n'arrivera pas à les faire se perdre de vue, étant donné qu'il promet de lui écrire une fois par semaine pour la tenir au fait de tout ce qui se passera à Paris pendant son absence. Comme Donneau de Visé le décrit au début de la lettre :

Madame, il n'est pas besoin de me faire souvenir que lors que vous partîtes de Paris, je vous promis de vous mander souvent des nouvelles capables de nourrir la curiosité des plus illustres de la Province qui doit avoir le bonheur de vous posséder si longtemps. Quand on songe souvent à une Personne, on n'oublie pas facilement ce qu'on lui promet. Je crois, Madame, que vous entendez bien ce que cela veut

<sup>24</sup> Jean Donneau de Visé, « Libraire au lecteur », *Le Mercur Galant*, mars 1672, p. i.



dire, et qu'il n'est pas nécessaire que je m'explique davantage. Passons donc aux nouvelles, ou plutôt à l'ordre que j'ai résolu de tenir pour vous en apprendre. Je vous écrirai tous les huit jours une fois, et vous ferai un long et curieux détail de tout ce que j'aurai appris pendant la semaine.<sup>25</sup>

En gardant son amie informée de toutes les nouvelles de Paris, non seulement pour son édification mais aussi pour les membres de la société provinciale avec laquelle elle s'associe, Donneau de Visé conçoit une alternative radicale pour s'affranchir de la distance géographique entre lui et la dame dont la présence lui manque. Au lieu de se servir des lettres pour compenser l'absence physique en cherchant à cultiver une intimité psychologique et sentimentale plus profonde entre lui et la destinataire de ses lettres—comme les romans historiques et épistolaires des salons auraient fait à la même époque—Donneau de Visé en revanche se sert de ses lettres pour faciliter un réaménagement de la sphère sociale qui le sépare de l'objet de ses affections. En fournissant à la province les nouvelles de tout ce qui se passe à Paris, Donneau de Visé finit par réduire la distance entre Paris et la province en général, élargissant la sphère sociale parisienne à travers ses textes pour inclure la dame anonyme et les membres de son cercle social provincial, avec qui elle partagera sans doute ses lettres.

En rendant la correspondance avec son amie publique en la faisant publier chez l'éditeur parisien Girard, les lettres de Donneau de Visé acquièrent une faculté d'expansion qui ressemble à celle de la galerie de portraits de Montpensier, mais qui arrive à faciliter cette expansion à un public encore plus large et divers que celui de la duchesse. Si, comme Montpensier, Donneau de Visé commence par endosser la majeure partie de la responsabilité de la collecte des informations incluses dans les lettres mensuelles, à mesure que le lectorat du *Mercure* grandit, le rassemblement et la dissémination des dernières modes et nouvelles se destine à devenir un effort de plus en plus collectif. Comme Donneau de Visé le décrit dans l'avis au lecteur du premier volume : « L'auteur ne commence qu'à établir des correspondances, et à former des habitudes d'où il puisse tirer des secours considérables : afin qu'il n'arrive rien de nouveau dans le Monde dont il ne parle dans ses lettres ».<sup>26</sup> En établissant des liens et des correspondances habituelles avec les divers membres du lectorat du *Mercure*, Donneau de Visé ne fait qu'assurer que le livre puisse représenter la plus grande variété de nouvelles possible, de la manière la plus exacte et originale envisageable. Le fait de solliciter des contributeurs divers pour son entreprise littéraire met simultanément l'accent sur le degré auquel l'expansion du champ social textuel dépend de la participation d'individus de catégories sociales diverses. En invitant les lecteurs du *Mercure* à augmenter le succès du livre en y contribuant leurs nouvelles, leurs avis et leurs productions littéraires, le *Mercure* évoque le postulat fondamental de la plupart des œuvres collectives de la deuxième moitié du dix-septième siècle : la fluidité de la frontière entre auteur et lecteur. C'est une stratégie qui finira par être exploitée sous des formes variées du début des Lumières jusqu'à la Révolution française.

<sup>25</sup> Jean Donneau de Visé, *Le Mercure Galant*, mars 1672, p. 1-3.

<sup>26</sup> Donneau de Visé, « Libraire au lecteur », *op. cit.*, p. iv.





## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres

BOUCHET Guillaume, *Les Sérées*, Lyon, Ancelin, 1608.

DONNEAU DE VISÉ Jean, *Les Diversités galantes, contenant l'Apothicaire de qualité, nouvelle galante et véritable. Lettre sur les affaires du théâtre. Les Soirées des auberges, nouvelle comique. Réponse à l'impromptu de Versailles ou la Vengeance des marquis*, Jouxte la copie imprimée à Paris, 1665.

DU PLAISIR, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, 1683, édité par Philippe Hourcade, Genève, Droz, 1975.

F.C., *Les Divertissements de Forges, où les aventures de plusieurs personnes de qualité sont fidèlement décrites*, 1615, Paris, J. Corrozet, 1620.

HUET Pierre-Daniel, *Traité de l'origine des romans*, Paris, Claude Barbin, 1670, édité par F. Gégou, Paris, Nizet, 1971.

LAFAYETTE Marie-Madeleine Pioche de la Vergne comtesse de, *Romans et nouvelles*, édité par Alain Niderst, Paris, Bordas, 1996.

LENGLET-DUFRESNOY abbé Nicholas, *De l'usage des romans, où l'on fait voir leur utilité et leurs différents caractères, avec une bibliothèque des romans*, Amsterdam, Veuve Poilras, 1734, Genève, Slatkine, 1970.

*Le Mercure Galant*, mars 1672.

MONTPENSIER Anne-Marie-Louise-Henriette d'Orléans duchesse de, *Divers Portraits*, Caen, 1659.

--, *Recueil des portraits et éloges en vers et en prose*, Paris, Claude Barbin et Charles de Sercy, 1659.

--, *Galerie des peintures*, Paris, Charles de Sercy, 1663.

--, *Galerie des portraits et éloges*, édité par Édouard Bartélemy, Paris, Didier, 1860.

SCUDERY Madeleine de, *Ibrahim ou l'illustre Bassa*, 5 vols., Paris, Antoine de Sommaville, 1641.

--, *Clélie, histoire romaine*, 10 vols., Paris, Augustin Corbé, 1654-1660, Genève, Slatkine, 1973.

VULSON DE COLOMBIERE Marc de, *Les portraits des hommes illustres français qui sont peints dans la galerie du palais cardinal de Richelieu*, Paris, J. Cottin, 1669.

### Textes critiques

BEASLEY Faith E., « Rescripting Historical Discourse : Literary Portraits by Women », *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. 14, no. 27, 1987, p. 517-535.

COULET Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2000.

DEJEAN Joan, *Tender Geographies : Women and the Origin of the Novel in France*, New York, Columbia University Press, 1991.

HARTH Erica, *Ideology and Culture in Seventeenth-Century France*, Ithaca NY, Cornell University Press, 1983.

LAFOND, Jean, « Mademoiselle et les *Divers Portraits* », *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, vol. 22, no. 42, 1995, p. 55-63.

NUNN Robert L., « Mademoiselle. De Scudéry and the Development of the Literary Portrait : Some Unusual Portraits in *Clélie* », *Romance Notes*, vol. 17, 1976, p. 180.



- PLANTIÉ Jacqueline, *La Mode du portrait littéraire en France 1641-1681*, Paris, Champion, 1994.
- SCHUWEY Christophe, Thèse : *Jean Donneau de Visé, « fripier du Parnasse », Pratiques et stratégies d'un entrepreneur des lettres au XVII<sup>e</sup> siècle*, Université de Fribourg et Université Paris-Sorbonne, soutenue le 07 juillet 2016.
- STEDMAN Allison, « A Gallery of Authors : The Politics of Innovation and Subversion in Montpensier's *Divers Portraits* », *Genre*, vol. 33, no. 2, été 2000, p. 129-149.
- . *Rococo Fiction in France, 1600-1715 : Seditious Frivolity*, Lewisburg PA, Bucknell University Press, 2013.
- TREMOUILLE Louis duc de, *Les La Trémouille pendant cinq siècles*, vol. IV, 1566-1709, Nantes, Émile Grimaud, 1895.
- WALCKENAER Charles Athanase, *Mémoires touchant la vie et les écrits de Marie de Rabutin-Chantal, dame de Bourbilly, marquise de Sévigné*, Paris, Firmin Didot Frères, 1852.