

## THÉÂTRALISATION DU PAYSAGE PASTORAL DANS LES *NOUVELLES* DE SEGRAIS

Virginie Cassidy

*University of Maryland, College Park*

*Les Nouvelles Françaises ou les divertissements de la Princesse Aurélie*, de Jean Regnault de Segrais, est un récit à clé mettant en scène six devisantes, ou narratrices, qui vont, chacune leur tour, raconter une histoire qu'elles feront suivre d'un divertissement de leur choix. Sous les traits de la Princesse Aurélie figure la représentation fictionnelle de Mlle de Montpensier, la protectrice de Segrais et commanditaire du recueil. A l'époque exilée de la Cour pour sa participation à la Fronde, la Grande Mademoiselle s'établit dans sa demeure campagnarde de Saint-Fargeau, divertie par les visites de quelques amies.<sup>1</sup> Le récit-cadre englobant les six nouvelles énoncées par chaque devisante constitue alors une mise en représentation des occupations de Mademoiselle et de ses compagnes. Sous la plume de Segrais, la vie à la campagne ne symbolise pourtant ni exil, ni ennui, mais une recherche des plaisirs. L'établissement d'une nouvelle Cour autour de Montpensier en exil devient alors un acte politique puisqu'il institue un espace de socialisation hors de la Cour royale.<sup>2</sup> Les devisantes évoluent dans un cadre qui fait appel aux lieux communs propres à la pastorale: représentation d'un ailleurs exceptionnel par la pratique des vies comparées, discours sur la retraite, conversations sur l'amour, sans oublier l'évocation d'un *locus amoenus* comme décor initial. Cependant, le décor bucolique que Segrais attribue à son recueil n'est pas une simple toile de fond. Si la première partie du recueil met en valeur le côté naturel du paysage, la deuxième partie en souligne l'artificialité. Le lecteur assiste alors à une "mutation de l'espace pastoral"<sup>3</sup> qui, passant de naturel à artificiel,

aboutit à une mise en scène théâtrale. Non seulement la théâtralisation du paysage pastoral a pour effet de révéler l'aspect fictionnel du récit-cadre, elle offre aussi un nouveau point de vue sur les divertissements que Segrais propose à ses lecteurs.

Les motifs pastoraux sont issus du mythe de l'Arcadie antique. À l'origine, cet endroit idyllique est peuplé de divinités tels qu'Apollon, Pan ou encore Vénus. Symbole d'une nature printanière et renaissante, les arts y sont également présents par le biais de la musique et des concours de poésie. Lieu où humains et divinités se côtoient, le mythe arcadien représente avant tout un espace à part, magique et harmonieux : un choix pour une vie contemplative, qui favorise le repos plutôt que la vie active.<sup>4</sup> Il existe de nombreuses variations de ces thèmes arcadiens au XVII<sup>e</sup> siècle, notamment celle de la pastorale, qui propose un *locus amoenus* composé d'une nature accueillante, adaptée aux besoins de l'homme. Cet endroit privilégié permet aux bergers et bergères qui le peuplent de converser des choses de l'amour et de se sentir à l'abri des dangers qui existent hors de cet espace protégé. Un tel décor exprime une image du bonheur possible lorsque l'*otium* se sépare du *negotium*. C'est dans cet état de repos que l'homme peut se tourner vers lui-même, où l'homme pense trouver son bonheur selon Pascal (112). La notion de bonheur intérieur est également aux origines de la pastorale comme le souligne Marc Fumaroli : "En musique et en amour, dans le loisir d'une Arcadie hors du temps historique, les bergers de la pastorale grecque, puis latine, puis européenne, forment une société contemplative dont la conversation n'a qu'un objet: le bonheur à l'intérieur" (30).

Outre une recherche du bonheur et la présence de bergers amoureux, l'élément le plus caractéristique de la littérature pastorale est sans aucun doute l'*ecphrasis* du *locus amoenus* et ses lieux communs. Une telle description apparaît dès les premières pages du recueil de Segrais. À la suite d'une galerie de portraits des devisantes, le narrateur du récit-cadre – Segrais – dépeint le tableau d'un paysage au décor idyllique dans lequel se profilent tous les *topoi* du mode pastoral. Une sensation d'harmonie émane de cette apposition lorsque "Un des plus beaux jours que le soleil et le printemps puissent donner à toute l'année" (16)

accompagne cette société de femmes ayant toutes des qualités plus belles les unes que les autres. Le décor du premier entretien ressemble beaucoup à ceux rencontrés dans *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, célèbre roman pastoral du XVII<sup>e</sup> siècle, publié entre 1607 et 1627. Vallon traversé d'une rivière "claire et pure" (16), c'est une nature accueillante et féconde montrant "des fleurs en tout temps" (16) que découvre le lecteur. Le narrateur est néanmoins conscient de la fragilité d'un pareil équilibre; car les éléments naturels peuvent aisément transformer un cadre accueillant en *locus horribilis*. Ainsi, pour souligner l'exception de l'endroit décrit, le narrateur fait référence aux particularités négatives que ce lieu pourrait posséder. L'exemple manifeste à cet égard est celui de la rivière puisqu'elle prend "sa source un peu au-dessus de ce château et, ... vient enfin perdre son nom dans la Seine. Mais en ce lieu, elle n'a encore rien qui effraie le voyageur qui est obligé de la traverser" (16). Dès lors que les dangers de la nature sont placés en amont et en aval de la rivière du paysage en question, ils délimitent un cadre à ce tableau. Ce cadre lui octroie une spécificité qui l'isole et le distingue de tout ce qui lui est extérieur. De plus, l'existence d'un rempart naturel, "Les collines qui enferment ce vallon" (16), forme un deuxième cadre qui engendre une exception géographique comparable à celle du Forez de *L'Astrée*.

Si le décor contribue également à former un havre de paix pour les devisantes, il suggère une version et une perspective différentes de ce que représente le paysage parfait pour les contemporains de Segrais. Comme l'a montré John Dixon Hunt, le modèle, depuis la Renaissance, suppose qu'une ligne axiale provienne du château et traverse les jardins pour s'étendre jusqu'aux terres arables ainsi qu'à une nature épargnée par l'homme. De la perspective d'un château, ce paysage parfait présente diverses sections où l'art et la nature interviennent à des degrés différents.<sup>5</sup> Le paysage qui encadre les devisantes se compose d'une façon similaire, étant un plaisir pour les yeux en répondant aux critères esthétiques de l'époque. Ainsi, la nature harmonieuse collabore avec "l'artifice des hommes" et offre "différents aspects ... pour réjouir la vue" (16). Les notions d'équilibre – les collines "sont ni trop pressées,

ni trop éloignées” (16) – de perspectives et de symétrie participent à la création d’un paysage aux attributs parfaits selon une esthétique qui favorise la *varietas* ainsi qu’un habile mélange d’art et de nature. A l’artifice des hommes qui façonnent la nature en parterres se mêle le naturel d’un édifice construit par l’homme. Une unité parfaite résulte de cette bigarrure:

Des bois en éloignement, de petites plaines, des vergers plantés avec symétrie y composent l’agréable variété des parterres, qui sont fait par l’artifice des hommes; et de ce différent assemblage se forme un tout si parfait et si charmant que ceux qui ont bâti ce vieux château, ont avec raison négligé de l’embellir d’aucun de ces ornements qui sont recherchés avec soin dans toutes les autres maisons des grands princes. (16)

D’une part, le château est simple par l’absence d’ornements; d’autre part, les allées et les lignes tant appréciées dans l’agencement des jardins du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> semblent être présentes par le fait de la nature elle-même, non par une modification due à l’être humain. Ainsi, “il n’y a nulle avenue que quelques arbres, qui sont plantés sans ordre des deux côtés d’un mail ; mais les saules qui bordent la rivière fort près l’un de l’autre, composent de l’épaisseur de leurs têtes un ombrage aussi agréable que celui des plus belles allées de tilleuls, de charmes ou sycomores” (17). Ajoutons que le paysage est décrit depuis le vallon, et non depuis le château. Dans cette description tout paraît alors faire dominer la nature sur l’art.

La nature environnante est également définie de modérée, au moins dans ses rapports avec le personnage de la princesse, comme s’il existait une relation d’interdépendance entre cette dernière et la nature: “le soleil, qui, de peur de déplaire à la princesse, semblait modérer l’ardeur de ses rayons, ... Il semblait que toute la nature s’efforçât de lui donner le plaisir de la promenade” (17). D’une part, le bien-être de la princesse est dû à la beauté du paysage. D’autre part, la nature crée une ambiance qui correspond à l’humeur de la princesse. Cette correspondance entre l’intérieur (l’humeur de la princesse) et l’extérieur (la

nature) est accrue par l'insertion de vers bucoliques sur le même thème. En effet, par convention, l'insertion de vers dans les pastorales est un moyen utilisé afin de transmettre la sensibilité intérieure du narrateur: *"Il semblait que la terre et l'air / S'embellissaient à sa parole, / Et que tous les enfants d'Eole / Se taisaient pour l'ouïr parler"* (17). Ceci amène les devisantes à la conclusion que "ce pays sans doute était celui de l'Astrée" (17). La référence au roman de d'Urfé clôt la scène d'exposition du décor et annonce le sujet de la première conversation des devisantes sur les romans. Toutefois plus qu'une habile transition, cette référence intertextuelle établit définitivement la tradition pastorale dans l'esprit du lecteur. Si l'on considère que d'un point de vue symbolique, les rayons du soleil font référence à Louis XIV, ce passage suggère également la sensation de liberté que peut éprouver Montpensier, qui, de par son exil, est moins sujette au pouvoir royal. Comme le remarque La Bruyère : « Un noble, s'il vit chez lui dans sa province, il vit libre, mais sans appui; s'il vit à la cour, il est protégé, mais il est esclave: cela se compense » (La Bruyère 177). C'est ainsi que Montpensier s'émancipe dans son exil, en formant une communauté qui se divertit et en aménageant son nouveau cadre de vie (Cherbuliez 51-52).

A la suite de la deuxième nouvelle, une autre description s'inscrit dans la tradition pastorale, celle des vies comparées. Dans ce paysage, deux mondes opposés se côtoient. Gélonide mène les autres devisantes dans le cabinet qui se trouve au bout de l'allée du mail pour y raconter son histoire. Le cabinet représente l'éducation et la sophistication de la société formée des devisantes – de rares peintures en décorent les voûtes, et "l'ameublement est de toile d'argent" (190) – tandis que la vue offerte du cabinet sur la nature environnante rappelle le cadre bucolique dans lequel elles évoluent. A son tour, ce paysage juxtapose les motifs ruraux – "les côteaux [sic] de vignobles" et "les petits bocages" – aux motifs citadins "la ville qui accompagne le château" et "l'église de la ville" (189). Lorsque le narrateur principal compare ce paysage à ceux esquissés par des peintres, il définit également son travail de description d'un point de vue artistique: "Et c'est ce qui représente si fort ces excellents paysages des grands peintres que tous ceux qui

le regardent eroient avoir vu cet étang, cette église et cette petite île dans mille tableaux" (189-90). Ceci montre que peintres et écrivains partagent un même imaginaire et une esthétique commune en ce qui concerne la représentation de la pastorale. Depuis ce cabinet "ouvert de tous les côtés" (Segrais 189), les devisantes, le narrateur, et par leur biais le lecteur virtuel, peuvent découvrir "les plus belles vues qu'on puisse souhaiter" (189). La description qui suit joue autant sur la juxtaposition des motifs citadins et campagnards que sur l'appréciation des distances. Ainsi, la ville et le château "ne sont pas si proches" du cabinet, ce qui permet "dans l'éloignement" de découvrir la campagne environnante (189). L'infinité de la nature est soulignée par le fait que tout n'y est pas perceptible à l'œil. La nature "s'étend à perte de vue" et les collines "sont couronnées de futaies et de taillis tant que la vue peut s'étendre" (189). La description du paysage encadrant le cabinet joue donc avec la notion de perspective, indispensable aux peintures de paysages selon André Félibien.<sup>7</sup> Visuellement, tous les éléments participent à la création d'un lieu empreint de perfection, encore plus parfait que la nature elle-même. Le jeu de perspective met en valeur l'idée d'infini sur le plan horizontal et souligne la superposition des éléments citadins et des éléments naturels sur le plan vertical: "Dans cet étang est une petite île, où il y a du couvert raisonnablement; et, avec l'église de la ville et un petit morceau de plaine qui est au dessus, e'est ce qui fait la vue qui est à l'opposite du côté par où l'on entre dans ce cabinet si agréable et si charmant" (189). Ce jeu des lignes verticales et horizontales provoque un brouillage des frontières; ce qui contribue à créer une harmonie entre les divers éléments du tableau et souligne en même temps l'aspect magique de l'endroit. C'est sans doute pour cela "qu'on a bâti ce cabinet qui, étant au niveau de l'allée, est par conséquent suspendu en l'air" (188-89). Cette magie se retrouve après la troisième nouvelle, puisque le concert de harpe proposé comme divertissement dans ce cadre exceptionnel est qualifié de "tour de magie" (273). Lorsque le narrateur compare le joueur de harpe à Orphée, le lecteur passe alors d'un espace magique à un espace mythologique, et se trouve à nouveau plongé dans le mythe arcadien. Il est toutefois possible de

percevoir cette magie comme une annonce des artifices présents dans le cadre naturel de la deuxième partie du recueil.

La description d'un tel cabinet, ou plus précisément de la vue qu'il offre, est en lui-même un *topos*. De nombreuses descriptions de cabinets parsèment en effet la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle car c'est aussi le lieu où se révèlent les secrets. Du fait de son caractère intime, il est donc propice au développement narratif. Le panorama offert par le cabinet de Segrais se démarque toutefois de ceux de ses prédécesseurs. Dans un extrait d'*Artamène ou le Grand Cyrus* (1656) par exemple, Madeleine de Scudéry joue sur la perspective en offrant des pans de nature en paliers successifs sans toutefois faire aucune référence au monde citadin :

Au delà de ces Jardins, on voit une grande Forest: et par dessus un coing de cette Forest, on voit des Prairies ; des Plaines ; et des Rivieres: sans voir ny Villages, ny Villes, ny autres Habitations, que quelques petites Cabanes, semées en divers endroits de ce Paysage: de sorte que quand on seroit seul en tout l'Univers, on ne seroit presque pas plus solitaire, qu'on paroist l'estre en ce lieu-là. (4124-25)

Dans cet extrait, ce sont d'abord le motif de la retraite et le besoin de solitude qui sont associés au cabinet. Toutefois, il symbolise en même temps l'ouverture vers l'extérieur, vers la nature. Le cabinet comprend alors un espace mixte. Chez Segrais, comme chez Scudéry, la propriété mixte de l'espace entre Cour et jardin, espace propre à la pastorale selon Jean-Pierre Van Elslande (20), existe donc par le biais du cabinet. Cette caractéristique se trouve encore plus prononcée dans la description de Segrais, dès lors qu'il met autant l'accent sur les motifs particuliers à la ville ou à la Cour que sur ceux propres à la campagne.

Dans les deux premières *ecphrasis* du *locus amoenus* se mêlent habilement l'art et la nature, les motifs citadins et les motifs ruraux. Cependant, les lieux décrits dans le récit-cadre prennent peu à peu un aspect différent dans le deuxième livre du recueil. L'artifice fait tellement partie de la nature qu'il finit par la remplacer en tâchant de l'imiter.

Le lecteur assiste alors à une mise en scène des motifs pastoraux, à une théâtralisation des thèmes relatifs à l'idée du bonheur pastoral. Cette dramatisation commence dès la quatrième histoire pour laquelle un bois à la végétation renaissante sert de cadre. Mais contrairement aux cadres des histoires précédentes, on ne trouve pas ici de description détaillée de cet espace naturel. Le narrateur partage avec le lecteur, l'effet que les lieux communs associés au *locus amoenus* ont sur son propre imaginaire. Il devient par exemple incapable de décrire ce qu'il a sous les yeux: "la mousse ... , avait quelque chose de si beau qu'on ne peut pas l'exprimer. Ces dames avaient au reste je ne sais quoi dans leur habillement de si libre et de si champêtre ..." (289). Il faut y reconnaître le *topos* de l'inexprimable, habituel des panégyriques.<sup>8</sup> Il faut préciser ici que non seulement le lieu devient indéfinissable, les personnages aussi. Et cela pour que le lecteur imagine la beauté de l'ensemble, beauté du paysage et des "dames" qui y devisent. Ces dernières s'inscrivent de ce fait dans le domaine de la représentation, faisant partie intégrante de la peinture du paysage effectuée par Segrais. Il s'agit alors, par jeu de références à des images associées aux pastorales, de dessiner un tableau dans l'imaginaire du lecteur. Ainsi, la liberté et l'aspect champêtre de la tenue des devisantes rappellent la simplicité de mise des bergères des pastorales. Le narrateur emploie également des comparaisons qui rappellent le mythe de l'Arcadie. Par conséquent, lorsque les devisantes sont comparées à des déesses et à des nymphes, elles pourraient facilement devenir des personnages d'un tableau de Poussin: "voyant Aurélie si belle, avec un air si grand et si divin, au milieu de cette troupe adorable, il était aisé de la comparer à la chaste Diane, prenant le frais au retour d'une chasse, avec ses nymphes chasseresses ou avec les déités des bocages" (289). Cette description s'ajoute aux précédentes références, contribuant à inscrire les devisantes dans le domaine de la représentation. Par la suite, le narrateur passe de l'imaginaire mythologique à l'imaginaire poétique pour décrire les devisantes en incorporant quelques vers de Malherbe (290), faisant ainsi appel à d'autres modes de représentation.

Le divertissement offert par la devisante Aplanice après avoir ra-



conté son histoire ajoute encore plus d'importance à la place de l'artifice dans le cadre naturel afin de susciter une image pastorale. La nature imite parfaitement l'artifice puisque, comme l'indique le narrateur, "par quelque caprice de la nature ou par l'industrie d'Aplanice, ce lieu était tout à fait semblable au théâtre de l'hôtel de Bourgogne, quand les comédiens représentent l'Amarillis: ce qui fut cause qu'elle choisit cette pièce" (368). Aplanice choisit donc une représentation théâtrale pour divertissement: la pastorale *Amarillis* de Tristan, instauré dans un décor naturel qui reproduit tous les lieux communs des romans et des pièces de théâtre relevant de la pastorale: "il y avait un petit terre, qui heureusement s'élevait dans cette figure même qu'on donne d'ordinaire aux théâtres. Il était fermé d'un côté d'une grosse roche, d'un buisson fort épais, par l'autre, et dans son enfoncement, des plus beaux arbres de la forêt, qui composaient la plus régulière perspective qu'on puisse imaginer" (368). Si le rocher accueille les larmes du berger amoureux déconfit et que l'épais buisson permet les secrets et les confidences, l'auteur n'oublie pas d'inclure une "source d'eau vive, la plus claire et la plus nette qu'on ait vue depuis celle qui fut le miroir et le tombeau de Narcisse" pour représenter la "Fontaine de Vérité," décor indispensable au bon déroulement de cette pièce pastorale (368). Le décor naturel qui se plie de bon gré aux exigences de l'art théâtral et tient lieu de cadre à des comédiens "vêtus en bergers et en bergères," ne paraît plus tant harmonieux qu'artificiel, car il met en valeur une pastorale qui se repose sur des artifices, sur le mensonge du jeu théâtral (369). Faut-il donc mettre en question la représentation du bonheur pastoral des devisantes étant donné que l'auteur en souligne l'artifice lorsqu'il insère une représentation théâtrale pastorale dans le même décor qu'elles partagent? Dès lors que le narrateur met sur un même plan une pièce de théâtre et son récit-cadre, il met en lumière son propre travail et souligne son art de feindre, sa mise en représentation de la vie d'exil de Montpensier.

Cette hypothèse se confirme lorsque Segrais finit par ne plus associer le *locus amoenus* au processus de création, au point de départ de la narration, comme c'était le cas dans la première partie du recueil. L'endroit

tranquille et idéal n'est plus celui de la narration mais devient celui du divertissement après la quatrième histoire, celle-ci servant de transition entre les deux parties. En effet, pour cette nouvelle, la description du décor apparaît avant la narration. Le divertissement complète ensuite le tableau, établissant définitivement l'imaginaire de la pastorale dans l'esprit des lecteurs en faisant appel aux représentations présentes dans l'imaginaire commun. L'unité formée par le récit-cadre et la cinquième nouvelle ne suit pas le même schéma. C'est uniquement une fois l'histoire racontée que le lecteur découvre le lieu de prédilection, presque en même temps que le divertissement, comme s'il se confondait avec lui. L'isolement et la solitude sont favorisés puisque "Ce fut en cette petite île qui est dans le milieu de l'étang" que la devisante Frontenic choisit de raconter son histoire (459). Le lecteur fait un voyage vers l'intérieur du paysage puisque l'étang où se trouve l'île faisait partie du tableau d'ensemble dressé pour l'histoire précédente. Mais aussi vers l'intérieur des personnages si l'on considère que le divertissement est suivi d'un débat comparant la vie à la campagne à la vie à la ville. L'issue d'un tel débat est un enjeu considérable pour les devisantes qui sont concernées par cette situation. Le débat permet au narrateur de sonder les sentiments intérieurs des devisantes. Le lecteur peut alors constater que les joies de la vie rurale sont loin d'être prônées par toutes.

Notons que les lieux communs relevés jusqu'ici sont également présents dans cette île: arbres aux feuillages verts et ombrageux, eau fraîche, éléments naturels mis en valeur par l'artifice, soit de la main de l'homme, soit de la nature elle-même, quand elle entrelace "artistement" les branches des arbres les uns dans les autres (459). Cet art intégré à la nature, fait qu'accompagne la description d'une "salle verte" parée de "sièges de mousse et de gazon" donne l'impression qu'un deuxième théâtre s'ouvre à la déclamation de l'histoire de Frontenic ainsi qu'à son auditoire (459). Le cadre est parfaitement adapté à la tâche.

La sixième et dernière histoire est présentée par la devisante Silerite lors d'une promenade en carrosse. A ce point du recueil, tout élément de *locus amoenus* ayant rapport à la pastorale a disparu du cadre. L'absence de description d'un paysage idyllique, comme une possible

succession des vues lors de la course du carrosse, est comblée par la décoration du théâtre qui “représentait un agréable paysage” (533). Le divertissement préparé par Silerite met en scène de nombreux motifs pastoraux. Elle organise un ballet des plaisirs de la campagne qui mélange des activités rurales typiques du peuple (la pêche, la foire) aux divertissements goûtés par les devisantes mêmes (chasse, jeu de mail, théâtre). Cette représentation théâtrale, en faisant écho aux pages précédentes du livre, donne la sensation d’un repli de l’œuvre sur elle-même, d’un mouvement vers l’intérieur, achevant de faire de l’univers des devisantes un monde à part.

Segrais évoque donc tous les *topoi* du mode pastoral pour décrire cette société parfaite et idyllique formée par la princesse Aurélie et ses compagnes. Il faut toutefois remarquer de subtils changements dans sa représentation du bonheur. Ce sont d’abord les lieux qui portent les signes du calme, de la beauté et de la perfection associés à cette communauté. Toutefois, à mesure que les histoires sont racontées, ces endroits naturels et harmonieux révèlent de plus en plus leurs artifices, se transformant en théâtres, pour finalement ne plus exister que comme tels. Non seulement l’univers de la pastorale apparaît par le biais de l’imaginaire auquel il fait appel (mythologie, poésie) mais il est finalement mis en scène lors d’une pièce pastorale, puis re-présenté par le ballet final qui agit comme une mise en abîme du récit-cadre. Cette évolution donne lieu à plusieurs implications. Alors que Segrais répond aux exigences de sa protectrice en dépeignant un paradis champêtre, puisque le recueil est une œuvre de commande, il en révèle toutefois l’imposture en démontrant son artificialité. Lorsque, en conclusion du recueil, l’auteur transforme sa représentation de l’idéal pastoral en une représentation théâtrale de cet idéal, il dévoile le jeu pastoral auquel il participe avec les devisantes en créant la situation fictive du récit-cadre. Ce faisant, il souligne le caractère illusoire du récit tout entier. Le lecteur peut alors mettre en question l’aspect divertissant de la retraite forcée de Montpensier. Le récit-cadre du recueil ne représenterait plus une société paradisiaque qui prime la recherche des plaisirs et du bonheur mais plutôt une mascarade générale.

## NOTES

<sup>1</sup> Il s'agit de Madame de Valençay, Madame de Frontenac, Madame la Comtesse de Fiesque, Madame la Marquise de Mauny et Madame de Choisy dont les noms figurent dans la clef des *Nouvelles Françaises*.

<sup>2</sup> Voir Juliette Cherbuliez, *The Place of exile: Leisure Literature and the Limits of Absolutism* (Lewisburg: Bucknell University Press, 2005), chapitre 1, 42-107.

<sup>3</sup> Nous reprenons l'expression de Stéphane Macé dans son article "Les mutations de l'espace pastoral dans la poésie baroque." *Etudes littéraires* 34.1-2 (2002): 169-177.

<sup>4</sup> Pour une présentation approfondie du sujet, voir Emmanuel Bury, "Le mythe arcadien." *Et in Arcadia Ego*. (Tübingen: Narr, 1997) 207-223.

<sup>5</sup> Voir John Dixon Hunt, *Greater Perfections: The Practice of Garden Theory*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000), en particulier le chapitre 3 "The Idea of a Garden and the Three Natures," 32-75.

<sup>6</sup> *Le traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art* de Jacques Boyceau (Paris: M. Vanlochem, 1638) souligne le rôle primordial des "lignes droites qui rendent les allées longues & belles, & leur donnent une plaisante perspective." (71) tout en prônant la variété des formes.

<sup>7</sup> Voir André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, (A Trévoux: impr. de S. A. S., 1725), en particulier le tome 6, chapitre 18, "De la perspective" 47-48.

<sup>8</sup> Voir Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (New York: Pantheon Books, 1953), chapitre 8 "Poetry and Rhetoric" – en particulier la section "Inexpressibility Topoi, 159-162."

## ŒUVRES CITÉES

- Boyccau, Jacques. *Le Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*. Paris: M. Vanlochow, 1638.
- Bury, Emmanuel. "Le Mythe arcadien" *Et in Arcadia Ego*. Actes du XXVI<sup>e</sup> congrès annuel de la North American Society for XVII<sup>th</sup> Century French Literature, 20-22 avril 1995. Ed. Antoine Soare. Biblio 17 100. Tübingen: Narr, 1997. 207-223.
- Cherbuliez, Juliette. *The Place of exile: Leisure Literature and the Limits of Absolutism*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.
- Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans. William R. Trask. New York: Pantheon Books, 1953.
- Félibien, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Tome sixième. A Trévoux: impr. de S. A. S., 1725.
- Fumaroli, Marc. "Otium, convivium, sermo. La conversation comme "lieu commun" des lettrés." *Le loisir lettré à l'époque classique*. Eds. Marc Fumaroli, Philippe-Joseph Salazar et Emmanuel Bury. Genève: Droz, 1996. 29-52.
- Hunt, John Dixon. *Greater Perfections: The Practice of Garden Theory*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.
- La Bruyère, Jean de. *Les caractères ou les mœurs de ce siècle*. Ed. Antoine Adam. Paris: Gallimard, 1975.
- Macé, Stéphane. "Les mutations de l'espace pastoral dans la poésie baroque." *Etudes littéraires*. 34.1-2 (2002): 169-177.
- Pascal, Blaise. *Pensées*. Texte de l'édition Brunschvicg. Ed. Charles Marc Des Granges. Paris: Garnier Frères, 1964.
- Scudéry, Madeleine de. *Artamène ou le Grand Cyrus*. Paris: Augustin Courbé, 1656.
- Segrais, Jean Regnault de. *Les nouvelles françaises ou les divertissements de la princesse Aurélie*. Ed. Roger Guichemerre. 2 vols. Paris: Société des textes français modernes, 1990-1992.
- Urfé, Honoré d'. *L'Astrée*. Ed. Jean Lafond. Paris: Gallimard, 1984.
- Van Elslande, Jean-Pierre. *L'imaginaire pastoral du XVII<sup>e</sup> siècle, 1600-1650*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.