

Dialogue et insertion lyrique : la poétique théâtrale de Catherine Des Roches

Catherine M. Müller

🔗 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=880>

DOI : 10.35562/pfl.880

Référence électronique

Catherine M. Müller, « Dialogue et insertion lyrique : la poétique théâtrale de Catherine Des Roches », *Pratiques et formes littéraires* [En ligne], 22 | 2025, mis en ligne le 23 février 2026, consulté le 02 mars 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=880>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR

SOMMAIRE

Isabelle Garnier, Edwige Keller-Rahbé, Emily Lombardero, Isabelle Moreau et Michèle Rosellini

Introduction. « La pièce est d'une dame » : le théâtre de femmes de l'édition à la scène (xvi^e-xviii^e siècles)

Perry Gethner

Avant-propos. La découverte des femmes dramaturges : une aventure personnelle

I. Le mariage théâtral : des archives aux ressources numériques

Philippe Gambette

Autrices de théâtre du xvi^e au xviii^e siècle : disponibilité en ligne et visibilité

Sara Harvey et Tiphaine Karsenti

Absentes ou invisibles ? Les femmes dramaturges dans le programme « Registres de la Comédie-Française » (xvii^e-xviii^e siècles)

Alicia C. Montoya

Le théâtre des femmes dans le marché européen du livre : enquête dans les catalogues de vente des bibliothèques privées au xviii^e siècle

Caroline Mogenet

Collectionner les pièces de théâtre écrites par des femmes sous l'Ancien Régime : parcours dans les fonds de la Bibliothèque nationale de France

II. Situations et stratégies : les autrices de théâtre en leur temps

Isabelle Garnier

« Si j'osais la vérité dire » : prédication féminine et connivence évangélique dans la farce *Le Mallade* de Marguerite de Navarre (1533 ?)

Edwige Keller-Rahbé

« De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » : la *némésis* comique de Louise-Geneviève de Saintonge dans *L'Intrigue des concerts* (1714)

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

De la scène de théâtre de société à l'édition : quels parcours pour les autrices fin xviii^e-début xix^e siècle ?

Charline Granger

Modération politique et éthos féminin : *L'Esclavage des Noirs* d'Olympe de Gouges

Logan J. Connors

Violence, obligation familiale et participation politique : les autrices dramatiques de la Terreur

III. Pratiques de la tragédie chez les femmes dramaturges du xvi^e au xviii^e siècle

Nina Hugot

À la recherche d'*Holoferne* de Catherine de Parthenay (ca 1574 ?)

Juliette Cherbuliez

Une poésie guerrière ? Saint-Balmon et ses *Jumeaux martyrs* (1650) au prisme de l'historiographie féministe

Theresa Varney Kennedy

Françoise Pascal, « fille lyonnaise », et son *Agathonphile martyr, tragi-comédie* (1655)

Dario Maria Nicolosi

Trois reines légendaires dans des tragédies de femmes au xviii^e siècle, ou le genre renversé

Thibaut Julian

Les tragédies de Staël à l'épreuve de la Révolution

IV. Autrices et dramaturgies : du texte à la scène

Dariusz Krawczyk

Marguerite de Navarre dramaturge : quelques remarques sur la dimension performative des comédies bibliques

Scott Francis

Ironie dramatique et didactisme dans le théâtre de Marguerite de Navarre

Catherine M. Müller

Dialogue et insertion lyrique : la poétique théâtrale de Catherine Des Roches

Bénédicte Louvat

Sources, genres et dramaturgie de la production féminine des années 1650-1660

Vitaline Roudil et Aurore Évain

Le travail des corps dans *La Folle Enchère*, du papier à la scène

Éliane Viennot

Conclusions

Dialogue et insertion lyrique : la poétique théâtrale de Catherine Des Roches

Catherine M. Müller

PLAN

Le Dialogue de Placide et Sévère

Le Dialogue d'Iris et Pasithée

La Bergerie

La réciprocité amoureuse

Des voix de femmes libres

La voix d'Amarante

La poésie comme espace de liberté

TEXTE

- 1 Pédagogique et réflexif¹, le dialogue d'origine antique est privilégié par les auteurs de la Renaissance pour illustrer des controverses. Eva Kushner et Anne R. Larsen ont montré la particularité des deux *Dialogues* de Catherine Des Roches qui font l'objet de la présente étude². En effet, celle-ci y fait intervenir « un certain nombre d'interlocutrices dans un genre où les voix de femmes ne sont généralement pas entendues », encore moins dominantes³, et ceci dans une perspective « sociale et morale » pour susciter le débat sur des sujets brûlants « tels que la tyrannie familiale et les contraintes matrimoniales imposées aux filles, l'indépendance féminine, le partage entre femmes des activités d'instruction et de divertissement »⁴. Par ailleurs, comme le remarque Éliane Viennot, la « disposition dialogique recelait des potentialités dramaturgiques que les auteurs exploitaient ou non [...] ». Les huit pièces que Catherine Des Roches a intitulées « dialogues » illustrent cette plasticité⁵ ». Pour justifier la présence des deux *Dialogues* étudiés ici dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime. xvi^e siècle*, É. Viennot mentionne l'« unité d'intrigue », le fait que les « personnages ont une profondeur psychologique » et que « leurs échanges relèvent de la conversation »⁶. A. Larsen avait déjà souligné l'aspect « mimétique » de ces échanges « proches du théâtre lu » qui imitent des entretiens

potentiellement réels entre des personnages « fortement caractérisés » se situant dans un décor « précis » à Poitiers⁷. Si notre objectif n'est pas de démontrer le potentiel scénique de ces œuvres, nous verrons que les insertions lyriques qui les ponctuent contribuent, comme dans la *Bergerie* examinée ci-après, à mettre en lumière des éléments inexplorés de la poétique théâtrale de Catherine Des Roches, en particulier la polyphonie et la mise en scène d'une auctorialité.

Le Dialogue de Placide et Sévère

- 2 Les deux poèmes insérés dans le *Dialogue de Placide et Sévère* en prose ont pour objet d'illustrer les deux voix discordantes de la Querelle des femmes⁸, en parfait mimétisme avec la binarité de l'échange polémique entre Placide, qui prône l'utilité de l'éducation des filles pour garantir une meilleure obéissance à leur père ou une compagnie plus agréable à leur futur époux, et Sévère qui insiste sur le danger de l'instruction féminine pour la famille et la société⁹. Ce dernier cite un poème dépréciateur contre les femmes savantes qu'il a découvert chez son voisin tout aussi misogyne que lui¹⁰. Voici les poncifs qu'illustrent les six quatrains : les capacités rhétoriques et poétiques d'une femme la rendent présomptueuse face aux grands auteurs ; elle est incessamment de mauvaise humeur et rancunière, irrespectueuse des membres de son cercle familial, imbue d'elle-même pour la prétendue supériorité de sa beauté, de sa grâce et de son savoir, et parfaitement incapable de s'occuper de son ménage. En conclusion : il faut fuir une telle créature de peur d'encourir son mépris :

Fuiez donc la Femme sçavante,
Recherchez plustost l'ignorante.
L'une pourroit vous mespriser,
L'autre se laisse maistriser. (p. 207)

L'antinomie banale des termes « Fuiez »- « recherchez », « sçavante »- « ignorante », « L'une »- « L'autre » et « mespriser »- « maistriser » résume à elle seule la polarisation caricaturale entre ces deux extrêmes. Que cette citation doive rester lettre morte est ironiquement traduit par le fait qu'elle orne une tapisserie placée

devant une cheminée. Placide rétorque d'ailleurs que Sévère tire ses vers d'« autoritez » bien « enfumées »¹¹ !

- 3 Le poème lu par Placide, au contraire, est une chanson composée par sa propre fille, Pasithée, justement en réponse à une injonction de silence, pour illustrer, dans un élégant déplacement rhétorique qui fait du « Silence » un « ornement » et l'associe à l'« Eloquence », que « les Dames » à « la parole gracieuse » comme Cornélie, Cléobuline ou Porcie savent « doctement deviser » et « Sont dignes de philosopher » :

Je pense bien que le Silence
Est l'ombre du vrai ornement,
Comme la discrete Eloquence,
Lumiere de l'entendement.

Quand la parole gracieuse
Qui sçait doctement deviser,
Peut d'une vie vertueuse
En tout se faire autoriser,
[...]
Voiez les filz de Cornelie,
Qui rendent leur nom immortel,
Ensuivant la Philosophie
Du rare exemple maternel.

Et regardez Cleobuline,
Qui persüade sagement
Son Pere de se monstrier digne
D'un si riche gouvernement.

Voiez la fidelle Porcie,
Recueil de toutes les vertus,
Qui à la mort comme en la vie,
Voulut suivre son cher Brutus.

Lors vous connoistrez que les Dames
Sont dignes de philosopher,
Voiant ce beau nombre de Femmes
Entre les hommes triompher. (p. 209-212)

Le caractère polémique de ces vers est accru par les verbes « voiez » et « regardez » introduisant les *exempla* philogynes, un emploi théâtral de l'impératif repris ensuite dans le « Voiez, Seigneur Severe » du plaidoyer paternel pour légitimer le discours de sa fille¹².

Parallèlement aux modèles antiques de Pasithée, son père proposera dans le fil de sa conversation un catalogue de « sages sçavantes qui se font renommer de nostre tans », une occasion pour Catherine Des Roches de s'inscrire dans une communauté de femmes lettrées¹³.

- 4 Bien qu'elle soit argumentative et écrite en octosyllabes comme celle de Sévère, l'insertion lyrique de Placide ne se limite pas à un rôle de contre-diction. Elle confère à la conversation dialectique une autre dimension que nous le laissait supposer l'entrée en matière, à savoir une simple confrontation entre deux antagonistes dans le but de persuader le lecteur du bien-fondé des arguments de l'un ou de l'autre. En effet, l'emploi d'une composition poétique réalisée par sa fille est davantage qu'une illustration concrète et, pour ainsi dire, performative des idées de Placide : elle représente pour l'autrice la possibilité d'ajouter, par une élégante mise en abyme, une réponse féminine aux adversaires de la Querelle des femmes ; elle lui offre de surcroît l'occasion de faire advenir au cœur du dialogue une création poétique de femme qui ne soit pas uniquement la démonstration de la vertu d'une fille instruite, mais l'inscription de son auctorialité.
- 5 Ce n'est pas un hasard si dans l'entretien qui suit entre Iris et Pasithée, la voix de cette dernière se manifeste en direct, non plus par le souvenir paternel, mais par sa propre énonciation, dans la temporalité même de la pièce.

Le Dialogue d'Iris et Pasithée

- 6 La portée didactique des poèmes intercalés est plus que jamais exploitée dans le *Dialogue* en prose entre les deux filles de Placide et de Sévère¹⁴. Il s'agit de sept insertions de poésies récitées, lues, commentées ou chantées par la savante Pasithée¹⁵ pour instruire l'ignorante Iris qui lui rend visite. Sa subtilité prévaut dans l'ensemble du *Dialogue*. Parce qu'Iris se plaint de l'humeur changeante de son père, Pasithée l'instruit sur la loi naturelle de la variété. Devinant que la jeune fille est elle-même la cible d'accusations d'inconstance (ce qui s'est avéré dans le *Dialogue* précédent par la bouche de Sévère¹⁶ et se confirmera peu après par celle d'un ancien amant, Nirée), Pasithée, dans sa courtoisie, établit un lien entre son interlocutrice et « la belle Deesse, de qui [elle porte] le nom » et qui « a toujours une robe changeante »¹⁷. Elle lui récite ensuite de

mémoire un long blason des fleurs écrit par un certain Philide pour exemplifier que la splendeur d'un jardin est créée par sa diversité¹⁸ et attribue les flatteuses descriptions d'un des quatrains au visage de son invitée :

Voiant la belle fleur d'Iris
Eclater sa celeste flame,
Je voy de l'Amour le dous ris,
Dans vos yeux messagers de l'ame.
[...]
Il me semble Iris, que vostre beauté se voit represantée par ces vers.
(p. 227-228)

Pour préparer son amie à découvrir la poésie, Pasithée attire son attention au moyen de quatre stratégies didactiques qui s'avèreront efficaces : partir d'un problème soulevé par son élève et qui la touche personnellement (l'inconstance de son père), lui faire comprendre un concept abstrait par un exemple accessible qui éveille son imagination (la beauté physique¹⁹), vérifier qu'elle a vraiment envie de savoir²⁰ et gagner sa faveur pour garantir son adhésion (par le généreux transfert d'un poème destiné à une autre).

- 7 Cette première occurrence d'une forme versifiée dans le dialogue en prose est emblématique de la perspicacité de la pédagogue, à la fois dans ses choix (des octosyllabes bien écrits) et dans la manière de les présenter. Iris est désormais suffisamment confiante pour s'ouvrir à l'apprentissage, confronter des thèses et partager ce qui la préoccupe, notamment les critiques dont elle est l'objet. Elle réagit ainsi, en confrontant le compliment de Pasithée au reproche de son ancien amant :

Ce n'est pas l'opinion de Nirée. Il me compare à cete Iris qui paroist en l'air ; disant qu'elle denote la pluie, et moy les pleurs, qu'elle est courbe, et moy mal-droite, qu'elle se tient opposée au Soleil, et moy à la Raison, qu'elle est changeante, et moy variable, que ses beautez sont fauses, et les miennes faintes. (p. 229)

Malgré un certain rythme dans le balancement antithétique, cet avis dépréciateur n'a pas le statut d'un poème composé par Nirée, mais d'un discours rapporté par Iris. En résulte une critique du style et du

manque de fondement argumentatif dont l'ambiguïté volontaire n'échappe pas au lectorat :

Cête comparaison est assez gentille, mais fort mal exposée. Vous ressemblez de vray la celeste Iris. Car elle est envoyée de Dieu aux hommes pour un presage de bon-heur paisible, et vous êtes heureux signacle de l'honnête Amour. (*ibid.*)

Rassurante, Pasithée se fait commentatrice et philosophe, reprenant une à une les antithèses pour les contrecarrer²¹ avant d'émettre son propre jugement :

Et vraiment, je croy que cét homme audacieux ne vous a point assez veüe pour vous connoistre, ou quelque dépit luy a fait tenir ce propos. (p. 230)

Nait alors entre elles une connivence qui fait basculer la conversation pour un temps dans la confiance et révèle aux yeux des spectatrices et spectateurs le drame d'une fille inculte, solitaire et mal aimée de son frère et de ses parents querelleurs, qui condamnent sa conduite et cherchent à la marier à de riches partis qu'elle dédaigne. Indirectement, Iris est invitée à partager sa peine et, partant, les mauvais poèmes reçus de ses admirateurs.

- 8 La deuxième insertion en vers dans ce dialogue est, par contraste avec celle de Philide, une médiocre déclaration d'amour composée par Éole :

Ma belle Iris, mon Amour,
Vostre beauté singuliere
Par sa plaisante lumiere,
Fait dedans moy un beau jour.
[...]
Je vous pry', que la rigueur
De vostre imploiable Pere
Ne vous rende plus austere,
Ny plus cruelle à mon cueur. (p. 232-233).

Écrite en heptasyllabes sur des poncifs stylistiquement peu travaillés, elle est aussi ironique que le qualificatif d'« éventé²² » dont Pasithée affuble son auteur ! La fille de Placide sert de lectrice (parce

que sa pupille prétend ne pas pouvoir la lire dans sa totalité²³) et donne poliment raison à Éole « de louer » les « graces » de sa belle pour rassurer Iris ; elle insiste toutefois sur le manque de respect qu'il montre à l'égard de Sévère²⁴ – un élément crucial dans l'œuvre de Catherine Des Roches, la vertu étant indissociable de la connaissance. Avant de la quitter, la jeune fille redemande à sa confidente son opinion sur l'« amoureuse Chanson²⁵ » d'Éole (c'est lui qui la requiert par l'intermédiaire d'Iris²⁶ dans l'espoir d'être flatté, bien qu'il s'insurge contre les femmes instruites). Dans sa repartie, Pasithée fait de l'amant non pas un inventeur, mais un *transcripteur* de la réalité ; d'objet du poème masculin, Iris est nommée « sujet » dans son commentaire :

La Chanson est agreable pource que vous en êtes le sujet : mais ce n'est pas l'invention d'Eole. Car aiant veu ce qu'il dit, en vostre visage, il l'a seulement transcrit. (p. 260-261)

L'Iris réelle est plus digne de louanges que celle qui figure dans le portrait versifié. Par cette glose, le *Dialogue* critique la manière dont certains rimailleurs galants s'emparent des *topoi* selon lesquels l'inspiratrice n'existe que pour l'effet qu'elle opère sur le poète amoureux ou le renom qu'elle lui garantit²⁷.

- 9 Iris requiert encore son avis sur un poème reçu de Nirée qui la traite de « monstre tétu » et parle de sa beauté passée²⁸. Pasithée s'en trouve stupéfaite : « Mais pourquoy dit-il cela, Iris ? Vous ne fûtes jamais plus belle que vous êtes²⁹. » La pédagogue se met à écouter les témoignages d'Iris et à l'interroger sur ses sentiments, ses intentions, ses espoirs, pour finalement l'encourager à lire, écrire, jouer de la lyre, apprendre l'éloquence, et rester seule si son amant n'apprécie pas les compagnes cultivées³⁰.
- 10 Elle lui cite ensuite un quatrain d'alexandrins pour faire l'éloge de la vertu, ornement de l'esprit, qui demeure quand la beauté se flétrit, un moment clé de son argumentation signalé bien sûr par son style élevé :

Belle, ne craignez point de tomber à mépris,
Bien que plusieurs hivers vous ternissent la face,

Decorez vostre Esprit de Vertus et de Grace,
Car la Vertu retient ce que les yeux ont pris. (p. 246)

Et pour prouver à Iris que les hommes cultivés apprécient les femmes instruites³¹, elle l'informe par deux vers octosyllabiques qu'« Ange Politian admira[it] » l'érudite Cassandra Fedele avec qui il entretenait une correspondance : « Cête Cassandre Fidelie / Le saint honneur de l'Italie. » (p. 246) À partir de cette mention d'une célèbre écrivaine, les insertions lyriques restantes seront deux longues chansons composées par des femmes, dans deux registres différents : une plainte amoureuse et un chant joyeux.

- 11 À travers celle de Chariclée³² qui se lamente de la future absence de son parfait amant sur le point de partir à la guerre, Pasithée suggère à Iris de garder à l'esprit « les mal-heurs qui viennent pour aimer » ou de « viv[re] sans amour »³³. Malgré la tristesse du propos annoncé, Iris veut danser ; plutôt que d'exprimer son étonnement, Pasithée acquiesce en la complimentant, sachant combien ce passetemps compte pour elle³⁴ :

IRIS.

Chantez-la donc, je vous supplie Pasithée : car maintenant je suis en humeur de danser.

PASITHÉE.

Iris, vostre oraison est tant persuasive, que ne pouvant refuser ce qu'il vous plaist, je la diray : accommodez-la du mieux que vous pourrez à vostre danse. (p. 252)

Cet échange illustre bien l'humour qui sous-tend toute la pièce. Catherine Des Roches parsème les discours de Pasithée d'allusions savantes que seul comprend son public lettré, sans pour autant rendre le personnage d'Iris aussi ridicule que l'était son père dans le dialogue précédent. La subtilité et la bienveillance de Pasithée sont toujours au premier plan, même si sa façon de gloser les paroles d'Iris – comme ici l'expression topique « je vous supplie » devenant « une oraison » « tant persuasive » – ajoute du piment à la scène.

- 12 Pour la première fois dans cette conversation, la danse se mêle au chant, avec la conséquence, au niveau diégétique, qu'Iris est

impliquée par le corps autant que par l'oreille – ce que les pédagogues, de Rabelais à Montaigne, considéraient comme une meilleure façon d'apprendre –, et sur le plan métatextuel, que le chant se double d'une performance visuelle.

- 13 En outre, cette insertion lyrique au féminin se différencie dans le dialogue parce que, par la bouche de deux chanteuses, Chariclée sa créatrice et Pasithée son interprète, elle amène à prêter l'oreille à différents sons du texte, non seulement à « la douce voix » et à « l'harmonie » de l'amant, mais aussi aux eaux du Clain qui murmurent et battent les « Roches », symboles de la fermeté et de la constance de l'être aimé :

Nymphes, hôtesse de ces bois,
Qui tenez vostre court segrete,
Aiant ouy la douce voix
De mon vertueux Philarete :
 Vous n'entendez plus rien si dous,
Qu'étoit sa gentille harmonie,
Bien que Pan soit autour de vous,
Qui le clair Apollon defie.
 Et vous, petit Clain argentin,
Qui de vos ondes crépelées
Murmurez doucement sans fin,
Courant aux prochaines valées,
 Vous ne voiez rien de si pur
Dedans vos sources cristallines,
Vous ne touchez rien de si dur
Batant vos Roches aimantines.
 Que le cueur plain de fermeté
De mon bien-aimé Philarete
Est pur, et constant arrêté
Aux liens d'une Amour discrete ! (p. 252-253)

Les trois sources d'inspiration du chant entrent en résonance dans ces premières strophes : le Poitou natal, la tradition de la Pléiade et le nom de famille de Catherine. Que ce triple ancrage autoréférentiel et sonore intervienne précisément dans la première chanson féminine de ce dialogue est un puissant hommage à la création poétique et l'une des plus belles revendications de l'autrice du bien-fondé de sa fermeté et de sa constance dans sa vie et son œuvre. Cette

affirmation de soi se perçoit en outre dans l'envoi de Chariclée qui prône la solitude, même douloureuse, en s'adressant, dans une mise en abyme, à sa propre chanson censée rejoindre son auditeur absent :

Et vous, Chanson, abandonnez
La solitaire Chariclée :
Alors que vous l'entretenez,
Sa solitude en est troublée. (p. 255)

Comme il fallait s'y attendre – et c'est encore un clin d'œil amusé à la difficulté qu'éprouve Iris à saisir ce qu'elle aime et à trouver les mots pour le dire – la chanson ne correspond pas à son *humeur* :

PASITHÉE.
[...]
Et bien, Iris, qu'en dites-vous ? est-elle aisée à dancer ?

IRIS.
Nenny pas beaucoup, Pasithée, il m'est avis qu'elle est trop, là, je ne sçay comment, elle n'est pas assez...

P. Voulez-vous dire qu'elle n'est pas assez gaie ?

I. Ouy, ouy, c'est cela mesme.

P. En diray-je une plus gaillarde.

I. Je le veux bien, mais prenez aussi la Viole.

P. J'en suis contante pour l'amour de vous. Je diray la Chanson de la belle Alcyoné : elle est toute pleine d'alegresse. (p. 255-256)

Cet échange prosaïque après une séquence particulièrement lyrique fait sourire mais traduit l'amour de Pasithée et sa volonté de rendre son élève heureuse. Par son humour et ses variations de ton et de registre, la poétique adoptée par Catherine Des Roches garantit aussi un renouvellement du spectacle.

- 14 Après les octosyllabes de Chariclée, sont chantés les vers hétérométriques d'Alcyoné. Or, même par une chansonnette, l'autrice met en avant le pouvoir de la création féminine, d'autant qu'à la voix elle ajoute l'instrument. Alcyoné exprime en effet de façon spéculaire l'impact des modulations de son chant sur ce qui l'entoure :

Pour ouïr mes chansons
Chacun s'apprête,
Et mêmes les Poissons
En feront fête.
Un pris dedans les retz
Folâtre et saute,
Selon que ma voix est
Ou basse ou haute. (p. 258)

De six et quatre syllabes, la versification reflète le caractère sautillant de la chanson à danser. Si cette composition est, sur l'ensemble des strophes, une célébration de la nature et de la sainte lumière que l'Enfant Amour répand sur terre³⁵, elle est aussi l'occasion pour Pasithée de rendre compte, au-delà de la modestie de sa propre voix, de la performativité de celle de sa consœur :

La douce voix d'Alcyoné donnoit beaucoup de Graces à cete
Chanson. Vous m'excuserez s'il vous plaist, Iris, si je ne l'ay pas assez
bien represantée. (p. 259)

En la *représentant* par sa voix et sa viole, Pasithée réactualise la scène décrite par Alcyoné comme si les personnages et les événements chantés se manifestaient sous les yeux d'Iris. Quoi de plus théâtral que cette hypotypose par le truchement de deux performances féminines ? Quoi de plus naturel aussi qu'Iris, peu encline à lire et à parler, l'accompagne par le mouvement ? La danse, plaisir interdit par Sévère, est une fois de plus encouragée par Pasithée, comme s'il fallait que le spectacle poétique et musical devienne accessible à l'une et l'autre femme. Si l'élève s'ouvre à l'éventualité de la lecture, c'est d'abord parce que son amie sait, par sa voix et sa viole, l'inclure dans une poésie vivante.

- 15 Dans ce *Dialogue d'Iris et Pasithée*, les insertions lyriques sont avant tout didactiques, à la fois dans l'économie du texte pour que

l'instruction puisse advenir et, sur le plan métatextuel, pour que les lectrices et lecteurs entendent la voix d'une femme lettrée et vertueuse, d'abord comme glossatrice et critique de poèmes masculins, ensuite comme interprète de chansons féminines qui mettent en scène une relation amoureuse où la dame est sujet ou qui célèbrent la solitude comme un lieu de réflexion et de création.

- 16 Or, grâce à cette superposition de voix, Catherine Des Roches offre bien plus qu'un pendant féminin (et filial) au dialogue masculin (et paternel) qui précède ; elle ouvre le genre même du dialogue humaniste, d'abord, comme l'ont suggéré A. Larsen et E. Kushner, parce qu'elle introduit une femme lettrée en position dominante (qui renvoie parfois à celle de l'autrice), mais surtout parce que les protagonistes ne sont pas figées dans leurs rôles de maîtresse et de disciple, où la seconde devrait être modelée pour acquiescer à la *doxa* de la première, mais évoluent l'une par rapport à l'autre. De sorte que, lorsque les deux filles ont quitté la scène virtuelle de la chambre, la souplesse et la joie demeurent autant dans les paroles mélodieuses de Pasithée que dans les virevoltes de la dansante Iris. Si le dialogue visait à la découverte de la sagesse, celle-ci est à chercher dans l'ouverture à l'autre et la sororité plutôt que dans le changement unilatéral de l'élève. Tout porte à croire que ces insertions lyriques où les voix poétiques se répondent visent à faire basculer la conversation dialogique dans une polyphonie qui renvoie à l'esthétique même de l'œuvre ouverte de Catherine Des Roches.

La Bergerie

- 17 Très apprécié au Moyen Âge, le genre théâtral³⁶ qu'est la pastorale est en vogue en France dès le milieu du ^{xvi}^e siècle où les traductions des églogues latines et italiennes inspirent de nombreux poètes de « l'école du Clain » à Poitiers³⁷. La *Bergerie* qui nous occupe ici a été amplement étudiée par Anne Larsen, d'abord dans l'apparat critique de son édition des *Secondes Œuvres* des dames Des Roches, puis dans un article qui approfondit le rapport que l'érudite poitevine entretient avec ses sources potentielles³⁸. Là où Catherine Des Roches se distingue dans son appropriation de la pastorale, c'est dans son emploi de figures féminines libres et cultivées, autant dans leurs réponses amoureuses et philosophiques aux protagonistes masculins

– eux aussi dissemblables des héros arcadiens – que dans leurs interactions les unes avec les autres. Les quatre femmes de cette *Bergerie* ne sont pas uniquement meneuses du jeu amoureux ; elles jouent également un rôle central dans la progression et l'ornementation du récit. En d'autres termes, elles servent aussi bien à véhiculer un propos novateur par leurs idées plurielles sur l'amour, qu'à infléchir le genre de la pastorale lui-même, en incarnant une multiplicité de voix responsables de l'*elocutio*, de la *narratio* et de la *dispositio* de la pièce.

- 18 La distorsion générique dans cette *Bergerie* n'est pas sans rapport avec celle des deux dialogues dont il a été question plus haut. Toutefois, la poésie ne vient pas ici s'intercaler dans la prose. Bien que le prosimètre soit une constante du genre pastoral en France à la Renaissance³⁹, la prose est remplacée par l'alexandrin, conformément aux préceptes des arts poétiques contemporains : « Coustumièrement [la Bergerie] se faict en vers Alexandrins et Elegiaques⁴⁰ ». Or, chez Catherine Des Roches, l'alexandrin n'est pas uniquement l'apanage du récit et du discours encomiastique. Le style élevé alterne avec le style moyen indépendamment du mètre, même dans les insertions lyriques, dont trois sont octosyllabiques et deux en heptasyllabes. Comment comprendre ces changements métriques et, plus largement, l'interaction entre narration, poésie et chanson dans la pièce ? Dans quelle mesure la versification reflète-t-elle la pensée amoureuse et la fonction poétique des personnages ?

La réciprocité amoureuse

- 19 Les trois chansons en vers octosyllabiques servent à illustrer la compatibilité des amants au sein de deux couples qui présentent une conception de l'amour diamétralement opposée, l'une dans la mouvance néoplatonicienne (Violier et Amaranthe), l'autre relevant de la jouissance épicurienne (Fleurion et Marguerite).
- 20 Pour chanter la passion dont le plaisir est immédiat, les voix masculine et féminine s'entremêlent et se répondent. Tout comme l'amante doit nécessairement être présente *hic et nunc* pour Fleurion, elle doit concrétiser cette immanence dans une chanson partagée dans le temps même de l'énonciation. Berger et bergère célèbrent les bienfaits de leur attachement mutuel en le justifiant par un

parallélisme thématique et formel, l'un reprenant systématiquement le motif, l'image, le ton ou le registre lancé par l'autre. Ce chant à deux voix est le miroir et la démonstration de leur complicité amoureuse :

Marguerite, mon cher souci,
Voulez-vous pas chanter aussi ?
Sus, mon cueur, chantons à l'espreuve
Le bien qui en l'amour se treuve. (p. 163)

La formulation « chan[ter] à l'espreuve » de Fleurion est une façon de faire du poème, dans son contenu et sa forme, une incarnation de leurs sentiments partagés. Marguerite reprend la rime et le vers final pour confirmer que le chant n'est pas fiction mais preuve de ce qu'elle éprouve :

Depuis, ô gracieux Pasteur,
Que je vous tiens pour serviteur,
J'ay tousjours fait heureuse espreuve
Du bien qui en l'amour se treuve. (p. 163)

Violier, en revanche, chante son amour spirituel en l'absence de sa dame et voit la réception même de sa chanson comme une occasion pour son amante à la « douce voix » de lui *donner âme* :

Allez, ma petite Chanson
Saluer la belle Amaranthe :
Recevez ame par le son
De sa douce voix qui m'enchanté. (p. 163)

Ce n'est qu'à la fin de la pièce qu'Amaranthe, que tout le monde loue mais que personne ne voit ni n'entend, – et qui par là-même se fait désirer aussi dans l'horizon d'attente des lectrices et lecteurs – va répondre par un chant.

Des voix de femmes libres

- 21 Toutefois, les insertions lyriques de cette œuvre ne se limitent pas à ces deux couples. Une des originalités de Catherine Des Roches est de faire entendre deux personnages féminins, Roseline et Pensée, qui

ne sont pas objets d'un amour masculin, mais que les autres admirent et écoutent : en effet, elles font figures d'autorité, d'un côté parce qu'elles sont observatrices, sensibles, généreuses, capables de « prédire » qui va tomber amoureux⁴¹, et de l'autre parce qu'elles sont à même de philosopher sur l'amour⁴², l'amitié et la liberté⁴³. Ces deux bergères sont d'ailleurs celles dont l'apparence, les actions, les émotions et les initiatives sont dépeintes avec le plus de détails et de théâtralité.

- 22 Pensée, par exemple, est blasonnée par Marguerite avec un enthousiasme qui souligne, au passage, l'importance, chez Catherine Des Roches, de l'éloge féminin sous la plume d'une femme⁴⁴ :

Je la voy, mon Berger ! Je voy ses blonds cheveux
Enlassez proprement de mille petis neux,
Je voy de ses yeux verts les divines flameches,
De Venus le brandon, de Cupidon les flèches,
Je voy de son beau frond l'ivoire blanchissant,
De ses levres je voy le corail rougissant ;
Je voy son col marbrin, sa rondelette oreille,
L'arc de ses beaux sourcis, et sa joüe vermeille,
Je voy son port gaillard, sa grave majesté.
Mais je voy cheminer d'un pas mal arrêté
La belle Roseline, elle est toute ennuyée :
Pensée la soustient doucement apuyée
Sur son bras delicat ; elles viennent vers nous. (p. 165)

On constate dans cet exemple combien les alexandrins peuvent être raffinés dans la bouche des bergères et comment la transition s'opère entre description et action dans les quatre derniers vers. Ce blason est scandé à partir de la forme verbale anaphorique « je voy », réitérée sept fois (et reprise pour désigner les gestes des deux amies), un verbe qui rappelle la conception prévalente depuis le ^{xiii}^e siècle que l'amour entre par la vue et que Catherine Des Roches explicitera plus avant dans un dialogue avec Amour chanté par Roseline⁴⁵.

- 23 Pensée est à son tour sensible au portrait élogieux que Violier a dressé de sa bien-aimée et montre sa hâte de partir à sa rencontre. On notera les verbes *révéler* et *avoir en prix* :

Roseline, je veux accompagner vos pas.
Je revere Amaranthe, et ne la connois pas !
Mais de son Violier l'amour si vehemente
Me fait avoir en pris les graces d'Amaranthe. (p. 170)

Cette solidarité des bergères est renforcée dans le texte par une célébration de leur amitié, qui établit un contraste avec les sentiments de l'amant « transi », éloigné de sa dame. Par ailleurs, l'interpellation « mon cher souci » reprend celle qu'avait employée Fleurion pour s'adresser à Marguerite et connote la proximité :

ROSELINE.
Pensée, mon cher souci,
Cependant que l'Amaranthe
Tiendra Violier transi
En un penser qui l'enchanté,
Chantons de la liberté,
Car la liberté des Dames,
C'est la plus belle clarté
Qui puisse luyre en leurs Ames. (p. 173)

Le poème de Roseline sur la liberté est le seul dans la *Bergerie* qui intervienne sans aucune amorce diégétique⁴⁶, au milieu d'une interaction entre deux autres personnages. De fait, elle met fin à la rêverie de Violier et interrompt la conversation qu'il entretient avec Pensée, cette dernière cherchant à comprendre les spécificités des sentiments du berger pour Amaranthe.

- 24 L'arrivée inattendue du thème de la liberté des femmes est reflétée par l'adoption d'un nouveau mètre dans cette *Bergerie* : l'heptasyllabe. Cette chanson est d'autant plus marquante que le mot « liberté » est réitéré deux fois et que la métaphore néoplatonicienne de la lumière dans l'âme est appliquée cette fois à la liberté et non pas à l'amour. Pensée répond à Roseline en prônant la diversité et en spécifiant que l'amour tel qu'elle le conçoit n'est pas incompatible avec la « franchise » :

PENSÉE.
Roseline, les esprits
Ne se treuvent tous de mêmes,

L'un se plaist bien d'estre pris,
L'aulture de vivre à soy-mêmes.
Mais une sainte amitié
Ne fait perdre la franchise :
Le Ciel est d'amour lié
Quand la Terre il favorise. (p. 174)

Roseline, comme pour donner raison à Pensée mais sans le dire explicitement, demande la permission de chanter une chanson sur l'amour. Pour montrer son acquiescement et la complicité qui règne entre elles, son amie reprend la strophe initiale de Roseline. Ce refrain fait écho à la seule autre reprise de vers qui existe dans cette *Bergerie*, celle entre Fleurion et Marguerite mentionnée ci-dessus, créant par là même une correspondance entre la réciprocité amoureuse du couple épicurien (en vers octosyllabiques) et la complicité amicale entre les deux bergères (en heptasyllabes).

- 25 La conversation poétique entre les deux amies ressort dans cette pastorale par le biais d'une autre caractéristique : la « jolie » « chanson » « amoureuse » entonnée par Roseline est la première à être donnée à entendre non pas comme une composition propre, mais comme l'interprétation d'une autre voix, celle d'un garçonnet. Ce choix reflète à la fois le style « plaisant⁴⁷ » du chant et sa thématique : un entretien dialogué avec le petit Cupidon. C'est la première fois aussi qu'une conversation surgit dans une insertion lyrique comme une mise en abyme du dialogue en cours dans la progression diégétique.
- 26 Cette chanson en heptasyllabes, par sa structure dialogique faite d'interrogatives, répond d'une certaine manière aux questions que Pensée avait adressées à Violier, comme s'il fallait qu'au cœur de cette pastorale, deux femmes questionnent la tradition poétique en vogue, avec ses poncifs néoplatoniciens et sa représentation de Cupidon⁴⁸. En effet, même si les dialogues avec Amour, si fréquents dans la poésie de la Pléiade, mentionnent les attributs attendus – la nudité de l'enfant, sa petite taille, ses flèches, sa solitude, son triomphe –, le Cupidon de Roseline ne blesse jamais à l'aveugle et n'est pas impliqué dans la jalousie destructrice. Il instaure la paix et donne la vie.
- 27 Tous les aspects relevés concourent à faire de cette interaction entre les deux bergères un instant privilégié et surprenant, comme si l'objet

de cette pastorale était non pas tant l'échange amoureux que préfigurait l'entrée en matière des vers de Violier, qu'une réflexion féminine sur l'amour, la liberté et l'amitié. De fait, c'est Roseline, celle qui a lancé ce changement formel et thématique, qui aura le dernier mot dans la pièce !

- 28 Or cette interaction si prégnante entre les deux amies intervient juste avant l'introduction en alexandrins du personnage clé de la pièce, Amaranthe, qui incarne l'immortalité par la poésie. La description de la bien-aimée de Violier arrive sans transition dans le récit, comme si, une fois de plus, il fallait souligner l'exception que représentent les vers heptasyllabiques entre Pensée et Roseline et en faire un moment véritablement à part, suspendu dans le récit, sans attaches structurelles.
- 29 Pour signifier leur connivence, les deux femmes décrivent, en alexandrins cette fois, la tant attendue Amaranthe qui, par là même, n'est pas mise en exergue uniquement par son amant, mais également par l'observation et les réflexions de ses consœurs.
- 30 Pensée voit d'abord apparaître une « nymphe » et une « Déesse », sans savoir qu'il s'agit de l'amoureuse de Violier :

Roseline, je voy auprès d'une fontaine
Une Nymphé qui est de beauté plus qu'humaine.
Elle apuie son bras encontre un Olivier,
Et met dedans son sein des feuilles de Laurier,
Son sein où j'entrevoi deux pommetes jumelles,
Mes yeux n'en virent onc, ce croi-je, de si belles.
Ce n'est que neige et lait : son visage riant
Ressemble proprement un Soleil d'Orient.
Ha ! c'est une Déesse ! ô beauté nompareille,
Que vous remplissez l'œil d'une douce merveille ! (p. 177)

Outre la reprise désormais topique du verbe « voir », elle parsème ses vers d'effets de style dignes d'un panégyrique de personnage divin, avec son lot de répétitions, d'interjections et de métaphores pétrarquistes, dont l'olivier et les feuilles de laurier, qui signalent la renommée d'Amaranthe. Son « je voy » trouvera sa glose dans le « vous voyez » de Roseline, accentué par sa recherche d'assentiment :

ROSELINE.

Pensée, vous voiez celle qui tient espris
Le gentil Violier, qu'en jugent vos espris ?

PENSÉE.

C'est doncques Amarante, ô Dieu, qu'elle est gentille. (*ibid.*)

De figure poétique, l'amante devient personnage incarné. Au terme de ce « plaisant voiage⁴⁹ », véritable pèlerinage bucolique vers le « païs bien-aimé » de la rencontre amoureuse⁵⁰, Amarante est enfin montrée aux yeux des lectrices et lecteurs comme une preuve du bien-fondé des louanges qui précèdent :

ROSELINE.

Vous ne veistes jamais une plus sage fille,
Son Esprit, de vertus et letres curieux
Surpasse de beaucoup la grace de ses yeux. (*ibid.*)

Et pour couronner le tout, la dame vertueuse va se mettre à chanter. Cette fois, l'impératif se déplace de « voiez » à « écoulez » ; l'amour (entré par la vue comme le rappelait le petit Cupidon de la chansonnette précédente) ouvre la voie à une autre admiration, perçue par l'oreille :

PENSÉE.

Elle va prendre un luc [luth], écoulez, ell' acorde
Sa gracieuse voix et le son de la corde. (p. 178)

Autant pour les protagonistes que pour le lectorat, toute la pièce se construit sur l'avènement de cette voix féminine attendue, qui marque la transformation d'un objet de discours en un sujet chantant.

La voix d'Amarante

- 31 Amarante est un nom fréquent de l'églogue au xvi^e siècle, mais chez les dames Des Roches, il devient, en plusieurs endroits de leurs œuvres, symbole d'immortalité par la poésie et de beauté éternelle (parce que cette fleur automnale pourpre, appelée aussi passe-velours, ne se flétrit pas⁵¹). Dans cette *Bergerie*, la belle immortelle

est portée aux nues par Violier aussi bien pour ses « beautez » qui « Ne se verront jamais ternies » que pour son « Esprit nompareil / Qui [la] fait estimer Divine »⁵². Amaranthe n'est pas uniquement présentée comme une muse, mais également comme une bergère musicienne et savante qui sait *donner* une âme aux chansons de Violier – peut-être une allusion à son rôle de commentatrice et d'interprète – et y répondre par son talent de compositrice. Déjà dans l'ouverture de la pièce, avant même de la nommer, le berger adoptait le terme surprenant de « discours » pour qualifier sa bien-aimée⁵³. Les vers de cette dernière revisitent les notions de l'amour présentées jusque-là dans la *Bergerie* de Catherine Des Roches. Fondée sur des antithèses typiques de la poésie pétrarquiste, sa composition ne loue ni l'essence spirituelle et poétique de l'amour de Violier, ni la passion tangible de Fleurion et de Marguerite. Elle ne se contente pas non plus de la *sainte amitié* de Pensée, ni de la vision heureuse de Roseline où Amour est une force vitale et pacificatrice. Elle met en avant la difficulté de se situer dans ces concepts et le besoin de les questionner, les interrogatives topiques étant au centre de la construction du chant :

Mon Dieu, si l'Amour est amer,
Qui rend sa prison si plaisante ?
S'il est doux, qui fait pour aimer
Sentir douleur si violente ?
 Si c'est un Roy sage et benin,
Qui luy fait bourreller la vie ?
S'il est Tyran, pourquoi sans fin
Veut-on suivre sa Tyrannie ?
 S'il est liberal, et faut-il
Le soubçonner d'ingratitude ?
S'il est ingrat et inutile,
Que ne fuit-on sa servitude ?
 S'il observe tousjours la Foy,
Qui le fait nommer infidelle ?
S'il est menteur, qui rend sa loy,
Entre les Mortelz immortelle ?
 Si son brandon luit saintement,
Comment peut-il bruler une ame ?
Et s'il la brule aussi, comment
Peut-elle vivre en telle flame ? (p. 178-179)

Or, même si la dernière strophe d'Amaranthe, d'apparence conciliante, réaffirme les « effetz » paradoxaux de Cupidon dans un style binaire, tantôt chiasmique, tantôt fondé sur le parallélisme, truffé de *topoi* antinomiques si fréquents dans le lyrisme amoureux,

O feu amoureuxment dous,
O douces flames amoureuses,
En vivant et mourant pour vous,
La vie et la mort sont heureuses. (*ibid.*)

c'est en réalité une glose féminine en alexandrins, prise en charge par Roseline, qui conclut la *Bergerie* :

Voilà de Cupidon les effetz tant divers,
Qu'Amaranthe fait voir dedans ces petits vers :
Et cete affection naïvement decrite
Fut chantée autrefois par Sincere et Charite. (p. 180)

Par l'emploi des termes « petits vers » et « affection naïvement decrite », le commentaire de Roseline substitue, à une vision topique de l'amour, l'allusion intratextuelle à l'échange poétique d'inspiration pétrarquiste et néoplatonicienne entre Sincero et Charite⁵⁴. Cette allusion peut être vue comme une occasion pour l'autrice poitevine d'attribuer à la bergère lettrée la même vision du « chaste amour » que prônait Charite⁵⁵, à moins qu'il ne s'agisse de rendre visible les nuances de la réflexion amoureuse, dans ses œuvres, et la diversité des personnages féminins qui les formulent. N'ayant d'Amaranthe qu'une seule chanson construite à partir de questions rhétoriques sur la nature de l'amour, il n'est guère possible de trancher. Toujours est-il que le fait de confier à Roseline, celle-là même qui a chanté la *liberté des dames*, le soin de conclure la pièce nous semble placer cette « affection » sous un éclairage particulier suggérant sinon la polysémie du moins l'ouverture.

32 Cette allusion finale est également fondamentale pour souligner le paradoxe de l'écriture selon Catherine Des Roches. Tandis que toute sa *Bergerie* est écrite dans un *parler hautement* qui aurait pu, selon sa préface, lui être reproché compte tenu de la condition des bergers, elle choisit de terminer son œuvre sur l'allusion de Roseline au style humble d'Amaranthe, personnage qui symbolise pourtant

l'incarnation d'une parole aussi belle qu'immortelle. On peut se demander si ce geste conclusif n'a pas valeur de *captatio benevolentiae*, comme dans l'Épître introductive à sa mère, où il était précisé que seul le roi David avait véritablement le droit, dans ses *Psaumes*, d'allier l'éloquence à l'artifice :

MA MERE, je ne m'excuseray point d'avoir fait parler des Bergers plus hautement qu'il n'appartient : car ce seroit presumer leur avoir appris ce que je ne sçay pas, veu qu'ilz ne disent sinon ce qui leur est inspiré par moy. Vrayment, quand je pense à l'éloquent sçavoir de ce grand Prophete qui de Berger est devenu Roy [David], j'ay honte d'ouïr deviser mes pasteurs avec si peu d'artifice [...]. J'espere aussi que vostre œil vigilant [celui de sa mère, protectrice de ses écrits = agneaux] empeschera qu'ilz ne soient devorez par les Bestes cruelles [...]. (p. 152-153)

Les dévoreurs de brebis que pourraient être les lecteurs se contenteront toutefois de son « je ne m'excuseray point ». Le choix de registre lui incombe, et elle revendique son autorité de créatrice : « ce qui leur est inspiré par moy ». Tout au long de son œuvre, cette posture affirmée est transmise par les poses fictives et référentielles de femmes lettrées (dont Charite, Pasithée, Amaranthe⁵⁶), signifiant qu'au-delà du *topos* de modestie, les « petits vers » de la bergère sont là pour asseoir le discours savant de l'autrice.

33 Or, si cette préface renvoie, de façon paradoxale, au parler « hautement » des bergers en même temps qu'à leur « peu d'artifice », et si les octosyllabes d'Amaranthe, la protagoniste la plus lettrée de la pièce, sont considérés comme de « petits vers » alors qu'elle mérite pour eux l'olive et le laurier, que cherche à nous exprimer Catherine Des Roches sur la poétique de sa *Bergerie* ? L'alexandrin qu'elle adopte, conformément au genre, comme mètre principal, ne suffit-il pas à incarner le style élevé ?

34 Nous avancerons ici l'hypothèse que le *parler hautement* pour lequel elle *ne s'excusera pas* se situe justement dans ce paradoxe, illustré par le mélange des formes que nous avons mis en évidence. Or, cette *varietas* est d'autant plus intéressante que l'alexandrin assume plusieurs fonctions et est mis dans la bouche de tous les personnages, savants ou non. Orné d'effets de style, il n'est pas fleuri seulement pour discourir sur les sphères éthérées de l'amour. Aussi

complexe que peut l'être la prose dans le prosimètre pastoral⁵⁷, il n'est pas employé uniquement pour marquer la progression diégétique, mais prend en charge tour à tour l'*expositio*⁵⁸, le monologue⁵⁹, la *narratio*⁶⁰, le dialogue⁶¹ – incluant les salutations⁶² et les interpellations⁶³ – le débat philosophique et amoureux⁶⁴, la description⁶⁵, le blason⁶⁶, le commentaire⁶⁷, et l'introduction d'une partie des chansons⁶⁸. Bien plus que discursif, il est souvent lyrique, comme le montrent le blason de Pensée ou la description d'Amaranthe, proposés respectivement par Marguerite et Roseline. Il peut aussi véhiculer l'humour et même l'ironie⁶⁹. Comme dans la convention théâtrale, il est parfois scindé pour illustrer de prompts réparties⁷⁰.

- 35 C'est peut-être alors dans la conjonction des multiples facettes des trois mètres adoptés que réside l'audace de ce style. À l'intérieur d'une pièce en alexandrins, mètre lui-même porteur de variété stylistique, rhétorique et thématique, l'insertion d'octosyllabes et d'heptasyllabes dédiés respectivement à deux types de discours lyriques, tantôt sur l'amour (néoplatonicien et épicurien), tantôt sur l'amitié et la *franchise*, nous semble refléter plus qu'un simple « plaisir intellectuel et esthétique⁷¹ ». En effet, le mélange entre formes versifiées de douze, huit et sept syllabes produit un véritable « spectacle de la parole poétique⁷² » au féminin, dans la mesure où les vers sont déclamés et chantés par quatre protagonistes qui en sont aussi les compositrices. Les trois mètres choisis par l'écrivaine poitevine pour *hautement* orner sa *Bergerie* attestent donc à nos yeux une mise en valeur de la liberté et du questionnement jusque dans l'exploitation diversifiée des formes.

La poésie comme espace de liberté

- 36 En fin de compte, les différentes protagonistes examinées se définissent par leur singularité et leur libre arbitre et reflètent ce que l'autrice propose dans ces pièces : faire résonner un lyrisme féminin que ses prédécesseurs n'avaient pas inclus et qui s'arroge cette fragile mais si puissante place où *la liberté des dames* est possible, aussi bien pour celles qui choisissent d'évoluer dans le domaine amoureux (Marguerite et Amaranthe) que pour les Pasithée, Roseline et Pensée qui revendiquent en premier lieu l'étude, la poésie, le chant, l'amitié

et l'indépendance – un espace de liberté inédit et transgressif occupé par Catherine Des Roches elle-même.

- 37 L'elocutio lyrique, chantée ou non, en « formes singulières⁷³ » ou en alexandrins, qui se déploie dans les deux *Dialogue* et la *Bergerie*, aura donc permis à l'écrivaine une mise en scène de la parole féminine dans tous ses états, une sorte de poésie en acte et en présence, une manière audacieuse d'ouvrir non comme une utopie littéraire mais comme une possibilité réelle une voix/voie libre pour les femmes.

NOTES

1 Ce choix générique est autoreprésentatif et autoréférentiel, au sens où l'auteur, en faisant entendre des voix discordantes, se dédouble, devenant à la fois acteur et spectateur des sujets controversés mis en dialogue. Voir Jacqueline Ferreras, *Les dialogues espagnols du xvi^e siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1985, p. 1008, citée dans Anne R. Larsen, « La réflexivité dans les dialogues de Catherine des Roches (1583) », dans Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin (dir.), *Dans les miroirs de l'écriture : la réflexivité chez les femmes écrivains d'Ancien Régime*, Département d'études françaises, université de Montréal, « Paragraphes », 1998, p. 61-71. Cette référence p. 61.

2 Eva Kushner (dir.), *Le dialogue à la Renaissance : histoire et poétique*, Genève, Droz, « Cahiers d'humanisme et Renaissance », 2004, p. 270.

3 E. Kushner précise qu'avant Catherine Des Roches, les protagonistes féminines apparaissant dans les dialogues l'étaient en qualité de figure de désir ou d'élève à instruire (ex. Sophie chez Léon L'Hébreu, Pasithée dans les premier et second *Solitaire* de Pontus de Tyard) et ne se trouvaient jamais dans une posture dominante, même lorsqu'elles étaient lettrées et se permettaient, comme la Pasithée de P. de Tyard, de remettre en question des postulats (*Le dialogue à la Renaissance*, op. cit., p. 252, 256, 261, 269).

4 A. Larsen, « La réflexivité dans les dialogues de Catherine des Roches (1583) », art. cité, p. 61-62, 71.

5 Éliane Viennot, notice de présentation, « Catherine Des Roches », dans Aurore Évain, Perry Gethner, Henriette Goldwyn (dir.), *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. I : xvi^e siècle, Saint-Étienne, PUSE, « La cité des dames », 2006, p. 513.

6 *Ibid.*

7 Madeleine Des Roches et Catherine Des Roches, *Les Secondes Œuvres* [1583], Genève, éd. Anne R. Larsen, Droz, « Textes littéraires français », 1998, p. 40-41. Toutes les citations des *Dialogues* et de la *Bergerie* proviennent de cette édition abrégée dorénavant LSO.

8 Pour comprendre le contexte des argumentaires philogynes et misogynes qui foisonnent dans les écrits masculins et féminins, de Christine de Pizan à Catherine Des Roches, on consultera notamment Armel Dubois-Nayt, Nicole Dufournaud et Anne Paupert (dir.), *Revisiter la « querelle des femmes » : discours sur l'égalité/inégalité des femmes et des hommes, de 1400 à 1600*, Publications de l'université de Saint-Étienne, « L'école du genre », 2013.

9 Deux autres brèves insertions en vers apparaissent dans le discours de Placide. Par la première, un quatrain d'octosyllabes, il illustre la relation entre la raison et l'instruction pour contrecarrer l'absurde comparaison de Sévère entre « la grande suffisance » des hommes et « l'imbecillité de ces petites Bestioles » que sont les femmes : « Ceux qui ont un peu de raison / L'accroissent bien par la Science, / Mais elle quite sa maison, / Aux maux que traîne l'Ignorance » (LSO, p. 193-194). Dans la seconde, il cite l'alexandrin « Femme qui cherche Amour merite qu'on la fuie » (*ibid.*, p. 216) pour prouver que la femme instruite sait rester modérée dans ses élans amoureux et modeste dans son comportement en société, à l'inverse d'Iris qui recherche éperdument des prétendants, ce dont se plaint Sévère.

10 *Ibid.*, p. 206-207.

11 *Ibid.*, p. 207.

12 Voici la conclusion ironique de Pasithée pour faire taire son adversaire : « Si pourtant vostre gentillesse / Veut suivre le commun erreur, / Puisse quelque sotte Maistresse, / Bientost vous dérober le cueur. / Qu'en tout ce que vous pourrez faire, / Soit pour servir, prier, crier, / Jamais vous ne puissiez luy plaire, / Ny de ses mains vous delier ». Placide en profite pour transférer la mise en garde enjouée à son propre interlocuteur : « Voiez, Seigneur Severe, la seule punition que demandent les Dames gentilles pour ceux qui les ont offencées. » (LSO, p. 212).

13 Luisa Sigea, Laura Terracina, Olympia Morata, Ippolita Torella (épouse de Castiglione dont on sait aujourd'hui que c'est lui qui a rédigé l'œuvre qui lui avait été attribuée), Proba, ainsi que (la légendaire) Clémence Isaure. À la fin de sa liste, il déplore la mort de Diane de Morel (LSO, p. 217-221). Pour une

analyse approfondie des écrivaines mentionnées dans l'œuvre de l'autrice poitevine, voir A. Larsen, « Teaching the influence of Renaissance women writers on one another : the case of Catherine Des Roches », dans Colette H. Winn (dir.), *Teaching French women writers of the Renaissance and Reformation*, New York, The modern language association of America, 2011, p. 254-264.

14 Ce dialogue date vraisemblablement de l'été 1582 (LSO, p. 251, n. 48).

15 Aussi forte et indépendante que la femme savante du *Colloquium Abbatis et Eruditæ* d'Érasme, bien plus audacieuse que le personnage éponyme de Pontus de Tyard dans les deux *Solitaire* (puisque chez Catherine Des Roches, « c'est Pasithée qui mène le jeu dans une situation de maître à élève »), la protagoniste pédagogue serait, selon A. Larsen, inspirée de deux dialogues d'Olympia Morata, une autrice évoquée par Placide. Pour la mention de ces sources ainsi que des indices textuels corroborant cette thèse, voir LSO, p. 50-53.

16 Les lectrices et lecteurs ont déjà entendu ce reproche de la bouche de Sévère dans le *Dialogue* précédent : « Ses façons variables ont merité le nom qu'elle ha. » (LSO, p. 215).

17 *Ibid.*, p. 224.

18 « Je veis l'autre jour des vers entre les mains de Philide, qui representoient toutes les beautez d'un visage sur le pourtrait des fleurs, qui par l'inconstance de leurs diferentes couleurs embellissent un Jardin. » (*ibid.*, p. 225-226).

19 « Je voudrais, Iris m'amie, que vous peussiez imaginer une personne, de qui toutes les parties se ressembleroient sans aucune diversité : comme aiant le poil, les yeux, le teint, et la bouche, tout d'une couleur. Vous connoistriez combien telle creature seroit déplaisante à voir, au pris d'une qui estant ornée de l'inconstante varieté des couleurs, ha les cheveux dorez, le frond blanc, le sourci brun, les yeux vers [...]. » (*ibid.*, p. 225).

20 Les amorces de cette première insertion lyrique sont donc essentielles : « Les [vers de Philide] avez-vous retenus, Pasithée ? / PASITHÉE. Ouy bien, Iris, et les diray volontiers, s'il vous plaist de les entendre. / IRIS. Je vous en supplie. / PASITHÉE. Ecoutez donc. » (*ibid.*, p. 226).

21 *Ibid.*, p. 229-230.

22 *Ibid.*, p. 232.

23 « [Éole] m'a donné une amoureuse Chanson que je ne puis lire entièrement : tenez, lisez-la, Pasithée. » (*ibid.*, p. 232) Rien dans le texte ne nous indique si la pupille n'est pas vraiment capable de la lire ou ne sait pas en déchiffrer la graphie. À cause du terme « entièrement », nous penchons pour la seconde hypothèse. En ce qui concerne la lecture à haute voix, elle insiste sur le fait que ce soit Pasithée qui interprète tous les chants dont il sera question.

24 « Eole a bien raison de louer vos graces ; mais je ne sçay qui le meut à se vouloir plaindre de vostre Pere. » (*ibid.*, p. 233)

25 *Ibid.*, p. 232.

26 « Il m'a dit pourtant que je demandasse votre opinion de la Chanson qu'il m'a donnée. » (*ibid.*, p. 260).

27 Plusieurs poétesses de la Renaissance détournent les *topoi* pétrarquistes et néoplatoniciens. Elles feront l'objet d'études critiques dès les années quatre-vingt, à partir de l'article pionnier d'Ann Rosalind Jones, « Assimilation with a difference: Renaissance women poets and literary influence », *Yale French studies*, n° 62 : *Feminist readings : French texts/American contexts*, « Purdue studies in Romance literatures », 1981, p. 135-153. Voir notamment l'ouvrage fondateur de Deborah Lesko Baker, *The subject of desire : Petrarchan poetics and the female voice in Louise Labé*, West Lafayette (Indiana), Purdue University Press, 1996. Le collectif édité par Tatiana Crivelli, Giovanni Nicoli et Mara Santi offre un panorama élargi des autrices concernées dans « *L'una e l'altra chiave* ». *Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, Salerno Editrice, « Studi e saggi », 2005. Concernant Catherine Des Roches, voir les commentaires érudits d'A. Larsen dans l'introduction à son édition de Madeleine Des Roches et Catherine Des Roches, *Les Œuvres*, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1993, p. 57-61, abrégée dorénavant LO.

28 LSO, p. 242.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*, p. 247-252.

31 « [...] les plus doctes et mieux appris ont envers elles une amitié pleine de reverence honorable. » (*ibid.*, p. 246).

32 Nom d'une héroïne des *Éthiopiennes* (*L'Histoire æthiopique de Heliodorus* [...]) d'Héliodore, traduites en français par Jacques Amyot (1547). Il semble désigner ici une Poitevine que les auditrices et auditeurs du salon des

dames Des Roches auraient pu connaître, vraisemblablement une des nombreuses femmes qui ont perdu leur bien-aimé lors de la guerre du Portugal sous Henri III. (LSO, p. 250, n. 48).

33 *Ibid.*, p. 250.

34 *Ibid.*, p. 252. A. Larsen argumente à juste titre que ces encouragements à la danse au sein du dialogue pédagogique permettent à l'autrice de soulever la question socialement et moralement controversée du passetemps féminin (« La réflexivité dans les dialogues de Catherine des Roches (1583) », art. cité, p. 71).

35 Comme le montrera aussi la chanson de Roseline dans la *Bergerie*, les effets de Cupidon sont positifs ici.

36 Voir Pierre de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois* [1597], éd. Jean-Charles Monferran, Paris, Société des textes français modernes, 2000, p. 128.

37 A. Larsen, LSO, p. 55-58.

38 A. Larsen, « Catherine des Roches, the Pastoral, and Salon Poetics », dans Colette H. Winn et Donna Kuizenga (dir.), *Women writers in pre-revolutionary France : strategies of emancipation*, New York et Londres, Garland Publishing, « Women writers of the world », 1997.

39 Nathalie Dauvois, *De la Satura à la Bergerie : le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles*, Paris, Champion, 1998. Nos citations proviennent de cette édition. [Rééd. Classiques Garnier, « Études et essais sur la Renaissance », 2024].

40 P. de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, éd. cit., p. 128.

41 Fleurion : « Roseline m'avoit predit / Que j'aurois en amour credit » ; Marguerite : « Et me fut predit de Pensée / D'estre en amour fort avancée » (LSO, p. 164).

42 De manière subtile, Pensée entrera aussi en dialogue avec Violier sur sa façon d'aimer Amarante (*ibid.*, p. 170-172).

43 A. Larsen suggère que cette idée de la liberté dans le contexte de l'amour néoplatonicien pourrait avoir été inspirée par la *Pastorale amoureuse* (1569) de François de Belleforest (« Catherine des Roches, the Pastoral, and Salon Poetics », art. cité, p. 236).

44 Comme l'atteste aussi la description de l'héroïne Agnodice. Voir LO, p. 333-340 et A. Larsen, « Introduction », dans LSO, p. 61.

45 LSO, p. 175-176.

46 Cette introduction sans amorce du premier poème heptasyllabique nous semble d'autant plus frappante que Catherine Des Roches encadre toutes les autres chansons en octosyllabes ou en heptasyllabes de sa *Bergerie* par des annonces ou des commentaires. Cf. LO, p. 161, 163, 174, 176, 178, 180. C'est le cas aussi pour les deux poèmes octosyllabiques du *Dialogue de Placide et Sévère* et pour toutes les insertions en vers du *Dialogue d'Iris et Pasithée*. Cf. LSO, p. 206, 207, 209, 212, 226, 228, 232, 233, 241, 242, 246, 247, 252, 255, 256, 259.

47 « Je retins la Chanson, car elle me plaisoit. » (LSO, p. 176)

48 A. Larsen note que la façon dont Catherine Des Roches reprend la figure de Cupidon est diamétralement opposée à celle des pastorales qui la précèdent où le dieu Amour intervient d'ailleurs comme un protagoniste à part entière (« Catherine des Roches, the Pastoral, and Salon Poetics », art. cité, p. 234).

49 Comme l'appelait Roseline (LSO, p. 169).

50 *Ibid.*, p. 173.

51 « Dames, faisons ainsi que l'amarante / Qui par l'hyver ne pert sa belle fleur ; / L'esprit imbu de divine liqueur / Rend par labeur sa force plus luisante » (Madeleine Des Roches, *Ode 1*, dans LO, p. 89). A. Larsen a montré combien l'emploi du nom « Amaranthe » dans la *Bergerie* de Catherine Des Roches a pu être perçu comme ironique sachant que l'héroïne éponyme de l'*Arcadie* sanazzarienne est muette, tout comme le sont celles d'autres pastorales vraisemblablement connues de l'autrice, par ex. l'« Églogue IX. Amaranthe » du Poitevin Jacques Béro (1565) ou *L'Amaranthe* (1560) de Nicolle de Mailly (A. Larsen, « Catherine des Roches, The Pastoral, and Salon Poetics », art. cité, p. 238). Pour d'autres sources, voir A. Larsen, LSO, p. 62-63 et p. 158, n. 13.

52 Violier montrera de façon topique que l'art est incapable de rendre justice à cette beauté, que ce soit par la peinture ou par la poésie, LSO, p. 162.

53 Après avoir précisé que son *doux penser* lui permet de saisir la course des planètes, le passé, le présent et l'avenir, ainsi que les « vertus et beautés » de sa dame, Violier déclare : « O mon cher compagnon [penser], par ta douce présence / Je voy, les yeux fermez, le discours en absence. » (LSO, p. 155) Nous prenons ce terme dans ses diverses

acceptions, telles que rassemblées par exemple dans le *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle* d'Edmond Huguet : le discours renvoie au principe et au déroulement de toute chose, comme si la jeune fille reflétait l'harmonie des sphères, tout en désignant par ailleurs les capacités de réflexion, de conversation et d'exposition qui la caractériseront dans la pièce.

54 LO, p. 258-282. Dans ses réponses à Sincero, la « chaste maistresse » transmet une conception entière et intransigeante de « l'amitié tant sainte » (le même terme, on s'en souvient, qu'emploie Pensée dans cette *Bergerie*, dans LSO, p. 174), exprimant à la fois la force de sa passion pour Sincero et son refus de l'aimer s'il n'est pas parfait, « en mœurs pur et entier » (LO, p. 274, 275). Or le soupçon d'inconstance pèse sur lui. Violier, l'amant irréprochable, est fort différent de lui (et aussi du Sincero de Sanazzaro) puisque, comme le précise A. Larsen, il n'est pas d'obédience pétrarquiste et ne vient à la campagne ni pour fuir les intrigues ou les tentations de la cour ni pour trouver guérison dans l'amour (« Catherine des Roches, The Pastoral, and Salon Poetics », art. cité, p. 230).

55 LO, p. 276, sonnet XXI.

56 Elle s'inscrit par ces prénoms – employés au XVI^e siècle par de grandes dames de lettres – dans une communauté littéraire au féminin, en même temps qu'elle se démarque de la manière dont ses prédécesseurs avaient fait usage de ces héroïnes dans la pastorale. Voir A. Larsen, « Introduction », dans LSO, p. 58-60.

57 Pour un résumé des fonctions de la prose, voir N. Dauvois, *De la Satura à la Bergerie*, op. cit., p. 153-155. Nous constatons combien le rapport entre la prose et les vers dans la *Bergerie* de Belleau (*ibid.*, p. 198-227) est différent de la relation entre les alexandrins et les insertions en octosyllabes ou en heptasyllabes dans celle de Catherine Des Roches.

58 L'entrée en matière en vingt-quatre alexandrins permet de situer la scène, le personnage et sa vision de l'amour (LSO, p. 154).

59 Fleurion, à son arrivée, commente en aparté le fait qu'un autre berger (en l'occurrence Violier, qu'il ne connaît pas) semble perdu dans ses pensées (*ibid.*, p. 156), amorçant à la fois la description et l'interpellation du personnage.

60 Roseline raconte la disparition d'une agnelle qui a eu lieu hors scène (*ibid.*, p. 165-166).

61 En dehors du débat d'idées, les personnages interagissent sur ce qu'ils observent : Marguerite, quand elle voit Pensée et Roseline arriver (*ibid.*, p. 165) ou Violier qui aperçoit l'agnelle de Roseline (p. 166). Ils adoptent aussi l'alexandrin pour se passer la parole (*ibid.*, p. 161 et 163).

62 Par exemple entre Fleurion et Violier (*ibid.*, p. 156-157) ou entre Roseline et les personnages présents (*ibid.*, p. 165).

63 Comme l'interpellation du groupe pour faire avancer l'action ou introduire un nouveau personnage (*ibid.*, p. 165 et 169).

64 Particulièrement vif dans le premier quart de cette pastorale, où les bergers confrontent leurs conceptions de l'amour.

65 Les descriptions en alexandrins sont de plusieurs natures dans cette *Bergerie* : le simple constat (par exemple l'observation de l'arrivée d'un personnage, LSO, p. 160), l'éloge (comme celui d'Amaranthe par Pensée, *ibid.*, p. 177), le commentaire savant (sur le cure-dent de Roseline reçu par Violier et destiné à sa bien-aimée, *ibid.*, p. 167-168).

66 Le blason de Pensée par Marguerite (*ibid.*, p. 165).

67 Les plus parlants étant : la réflexion de Pensée sur l'amour aveugle qui embellit la réalité, pour remettre en question le portrait idéalisé de Violier (*ibid.*, p. 170) ; les commentaires de Pensée et de Roseline à propos d'Amaranthe, qui opposent la description à la réalité (*ibid.*, p. 177) ; et la remarque finale de Roseline sur la chanson d'Amaranthe (*ibid.*, p. 180).

68 « Amy commencez donc, puis je suivray vos traces, / Chantant ma belle Fleur, et ses gentilles graces. » (*ibid.*, p. 161) ou « J'ay dit gentil Pasteur, suivez donc s'il vous plaist, / Et chantez le plaisir, qui vostre Ame repaist. » (*ibid.*, p. 163).

69 De la part de Fleurion qui relève une possible contradiction chez Violier quand il dit vouloir rejoindre Amaranthe alors qu'il argumentait plus tôt que son absence lui était plus essentielle que sa présence ! L'épicurien emploie alors pour le taquiner un vocabulaire concret qui fait d'Amaranthe un pur objet : « Quoy, vous retournez donc au lieu de vostre prise ? » (*ibid.*, p. 169). Par ces boutades, Catherine Des Roches relativise, comme Amaranthe, Charite et Pasithée, les discours sur l'amour, même ceux d'inspiration néoplatonicienne.

70 *Ibid.*, p. 160, 166, 167.

71 Sylvain Garnier, *Érato et Melpomène ou les sœurs ennemies : l'expression poétique au théâtre (1553-1653)*, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle »,

2019, p. 381.

⁷² *Ibid.*, p. 382.

⁷³ *Ibid.*, p. 363. Malgré le décalage temporel dans le corpus étudié, nous nous permettons d'emprunter l'appellation « formes singulières » que Sylvain Garnier a appliquée aux vers insérés dans les alexandrins de la pastorale et de la tragi-comédie du second quart du ^{xvii}^e siècle.

RÉSUMÉS

Français

Notre contribution se propose d'interroger la signification des poèmes et des chansons insérés dans trois textes brefs de Catherine Des Roches, son *Dialogue de Placide et Sévère*, son *Dialogue d'Iris et Pasithée* et sa *Bergerie*, pour mettre en lumière un aspect inexploré de son écriture.

Ces pièces sont incluses à juste titre dans le tome ^{xvi}^e siècle du *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime* (Publications de l'université de Saint-Étienne, « La cité des dames », 2006), bien qu'aucune représentation n'en soit attestée dans les sources historiques. En effet, la progression de l'intrigue et l'interaction vivante entre des devisants aux personnalités clairement dessinées confèrent à ces œuvres une théâtralité qui rendrait plausible une forme de mise en scène ou de lecture performée dans le célèbre salon poitevin des dames Des Roches, où l'on sait qu'il était fréquemment question de théâtre.

Or si ces conversations dialoguées relèvent d'une esthétique théâtrale, c'est également, selon nous, parce qu'elles mettent en abyme toutes sortes de performances et de paroles performatives, notamment par le truchement de personnages féminins qui citent, lisent, glosent, chantent, jouent, dansent ou écrivent des vers, parfois pour illustrer ou justifier leur propos, souvent pour faire l'éloge de la beauté, de la vertu, du savoir et des talents de leurs consœurs, quelques fois pour réactualiser dans leur propre expression une scène rencontrée chez une autre poétesse, mythique ou réelle. Or, ces moments lyriques permettent à l'autrice non seulement de partager son avis sur l'amitié, la solidarité et la liberté féminines, mais encore de faire émerger des voix de femmes pédagogues, interprètes et compositrices renvoyant par des clins d'œil intratextuels et autoréférentiels à son travail d'écrivaine.

English

The present contribution examines the meaning of poetic forms occurring in three short texts by Catherine Des Roches entitled *Dialogue de Placide et Sévère*, *Dialogue d'Iris et Pasithée* and *Bergerie*, to shed light on yet-unexplored aspects of her writing.

Although no historical source can attest to actual representation, these three dialogical works are included in *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*.

xvi^e siècle (Publications de l'université de Saint-Étienne, « La cité des dames », 2006). And rightly so. The theatricality created by plot progression and lively interaction between well-defined characters would make plausible a form of staging – or staged reading – in the dames Des Roches' famous salon in Poitou, where theatre was often discussed.

Moreover, these conversations' theatrical aesthetics stem from performances and performative speech by female protagonists who quote, read, and interpret poems – sometimes to illustrate or justify their prior statements, often to praise the beauty, virtue, knowledge, and talents of fellow women, occasionally to revive through their own expression a song composed by another (real or fictional) female author. By inserting these lyrical passages, Catherine Des Roches not only expresses her views on female friendship, solidarity and freedom, but also brings out the voices of women teachers, performers and composers, who via subtle intratextual allusions, themselves point to Des Roches' work as a writer.

INDEX

Mots-clés

autrice, bergerie, dialogue, lyrisme, Renaissance

Keywords

female author, pastoral, dialog, poetry, Renaissance

AUTEUR

Catherine M. Müller

Haute École pédagogique de Zurich (Suisse)

IDREF : <https://www.idref.fr/050498592>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000045244122>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13498690>