



HAL
open science

”L’Endymion de Gombauld (1624) et la culture de l’image sous Louis XIII”

Céline Bohnert

► **To cite this version:**

Céline Bohnert. ”L’Endymion de Gombauld (1624) et la culture de l’image sous Louis XIII”. Cahiers Tristan L’Hermite, 2010, ”Texte/Image au temps de Tristan”, XXXII, p.73-89. hal-01086792

HAL Id: hal-01086792

<https://hal.science/hal-01086792>

Submitted on 24 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'Endymion de Gombauld (1624) et la culture de l'image sous Louis XIII*

CÉLINE BOHNERT

Université de Reims-Champagne Ardenne

L'*Endymion* de Jean Ogier de Gombauld parut pour la première fois en 1624 à Paris chez Nicolas Buon.¹ Ce « roman en forme de songe » adapte le mythe ovidien à une esthétique et des circonstances données.² Une esthétique : celle du roman baroque. Des circonstances : la faveur particulière dont jouit le poète auprès de la reine mère, dont la petite histoire rapporte qu'elle fut un temps amoureuse du poète et qu'elle lui conserva toujours une attention marquée.³ L'auteur aurait composé son roman vers 1613-1614 ;⁴ il en donna lecture dans les salons avant 1619.⁵ Cette diffusion orale fut suivie d'une édition remarquable à plus d'un titre. L'in-8° produit par Nicolas Buon répond aux contraintes opposées de l'édition romanesque et du livre d'apparat. Comme les romans contemporains, objets de consommation courante, *Endymion* est de format réduit et facile à manier.⁶ Mais il est aussi richement illustré : le volume est orné d'un frontispice et de seize gravures marquées au sceau de Crispin de Passe le jeune.⁷ Il s'apparente par là au livre d'apparat, ce « genre typographique » dont la veuve l'Angelier définit les standards dans la seconde moitié du règne.⁸ Le prestige de l'ouvrage, à défaut du format et de la reliure,⁹ est tout entier reporté sur ses gravures.¹⁰ Destiné à un usage courant mais illustré

* Merci à Bernard Teyssandier pour sa lecture attentive et ses conseils avisés.

¹ Ci-dessous *Endymion*. L'œuvre est rééditée en 1626 chez le même éditeur. Dans les deux éditions, le titre est orthographié *Endimion*.

² Maurice Lever, *Le Roman français au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1981, p. 68. Sur le roman, voir Georges Molinié, « La Double Articulation du mythe et de la personnification dans *L'Endymion* de Gombauld (1624) », *Mythe et personnification : Actes du colloque du Grand Palais, Paris, 7-8 mai 1977, Centre de recherches mythologiques de l'Université Paris X*, éd. Jacqueline Duchemin, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 87-92 ; Florence Dumora, *L'Œuvre nocturne : Songe et représentation au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 2005, chapitre 12, II ; Natalia Agapiou, *Endymion au carrefour : La Fortune littéraire et artistique du mythe d'Endymion à l'aube de l'ère moderne*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2005.

³ G. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, 1960, vol. 1, p. 553-554. Pour la biographie de Gombauld, voir René Kerviler, *La Saintonge et l'Aunis à l'Académie française : J. Ogier de Gombauld, 1570-1666*, Paris, Aubry, 1876, et Lydie Morel, *Jean Ogier de Gombauld*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1910 (disponible sur www.archive.org).

⁴ Voir Tallemant, *op. cit.*, et l'avertissement au lecteur dans *Endymion*.

⁵ N. Agapiou, *op. cit.*, p. 184, d'après L. Morel, *op. cit.*.

⁶ Laurence Plazenet, *L'Ébahissement et la délectation : Réception comparée et poétique du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, 1997, p. 168-170.

⁷ Si toutes ne sont pas signées, elles sont vraisemblablement toutes dessinées par cet artiste et gravées par plusieurs mains - celles de Crispin lui-même, de Léonard Gaultier, Charles David et Jean Picard. Voir Diane Canivet, *L'Illustration de la poésie et du roman français au XVII^e siècle*, Paris, PUF, 1957, n. 3, p. 26 et catalogue n°-17.

⁸ Jean-Marc Chatelain, « Formes et enjeux de l'illustration dans le livre d'apparat au XVII^e siècle », *CAIEF*, n° 57, 2005, p. 77-98.

⁹ La Database of Bookbindings (www.bl.uk/catalogues/bookbindings) signale cependant un exemplaire relié aux armes de Mazarin. Fait rare pour les romans, généralement reliées de façon médiocre. Voir L. Plazenet, *op. cit.*, p. 176.

¹⁰ La décoration de deux cabinets d'ébène à partir des gravures, ainsi que la reprise des planches dans la traduction anglaise du roman – *Endimion : An Excellent Fancy First Composed in French by Monsieur*

à grands frais, répondant à un genre bas mais voué à la glorification de la reine mère, l'*Endymion* est un objet fascinant.

L'intérêt de ses images, de remarquable facture, est redoublé par leurs interactions avec le texte : leur présence enregistre et révèle un désir d'image qui préside à la conception du livre et à l'écriture même du roman. Elle fait signe aussi vers un réseau mémoriel et une mise en œuvre de la mythologie au fondement d'une culture partagée. C'est ce que nous voudrions montrer par l'étude de la poétique de l'image romanesque qui sous-tend la réalisation conjointe du texte et des figures de l'*Endymion* puis de la culture de l'image de cour, propre au temps de Louis XIII, dans laquelle le roman trouve sens.

1. L'art du roman, entre texte et figures : une poétique de l'image

Crispin II de Passe produisit à Paris, où il séjourna de 1618 à 1629, une œuvre riche et variée. Il fut « l'illustrateur de romans le plus prisé à l'époque »,¹¹ et dessina ou grava pour la plupart des romans du temps, contribuant à unifier l'imaginaire romanesque.¹² L'illustration d'*Endymion* se distingue par le grand soin dont elle a fait l'objet. Coûteuses, les gravures sont harmonieusement réparties dans l'ouvrage et chacune n'est utilisée qu'une fois.¹³ Articulée à un extrait précis,¹⁴ ce qui présentait alors une véritable difficulté technique,¹⁵ chaque figure offre la vision de tous les événements narrés dans les pages qui la séparent de la suivante. La complétude de cette série en fait un roman en image. Mais ce roman n'est lisible qu'avec le texte, contrairement aux albums réalisés à partir des *Métamorphoses* ou de la *Genèse*, par exemple.¹⁶

Cette série gravée est manifestement le résultat d'un projet concerté. Le privilège mentionne la commande passée par le libraire à l'artiste à la demande de la reine Anne d'Autriche.¹⁷ Mais Gombauld lui-même a sans doute supervisé l'ensemble. Les figures,

Gombauld : And Now Elegantly Interpreted, by Richard Hurst Gentleman, Londres, I. Okes pour Samuel Browne, 1639 - attestent leur caractère remarquable : l'illustration de ce genre littéraire destiné normalement, outre-manche, à un public bourgeois, est exceptionnelle. Voir T. H. Lunsingh, « Novels in Ebony », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 19, 1956, p. 259-268 ; L. Plazenet, *op. cit.*, p. 187-188.

¹¹ D. Canivet, *op. cit.*, n. 3, p. 7.

¹² Sur Crispin le jeune, voir D. Franken, *L'Œuvre gravée des van de Passe*, Paris-Amsterdam, F. Muller, 1881 ; Jeanne Duportal, *Étude sur les livres à figures édités en France de 1601 à 1660*, Paris, Champion, 1914, p. 120 ; D. Canivet, *op. cit.* ; Ilja M. Veldman, *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670)*, trad. M. Hoyle, Rotterdam, Ound and Vision Publishers, 2001. Le catalogue des œuvres de Crispin le jeune serait à faire. Les études consacrées au graveur, en effet, restent incomplètes.

¹³ Contrairement à la *Diane* de Montemayor (Paris, R. Fouet, 1623), ou au *Romant des romans* de Du Verdier (Paris, T. Du Bray, 1626), par exemple.

¹⁴ La pagination de l'édition de 1626, où l'on a utilisé de plus gros caractères sans changer le format du livre, varie par rapport à la précédente ; mais l'usage des pages blanches permet à l'image d'être toujours disposée face au même extrait qu'en 1624, au mot près.

¹⁵ Jean-Marc Chatelain, *op. cit.*, p. 78.

¹⁶ On observe le même phénomène pour les frontispices des publications en séries inspirées des romans grecs. Voir L. Plazenet, *op. cit.*, p. 182-183.

¹⁷ Voir le privilège, n. p. : « Nostre bien aimé Nicolas Buon, Marchand Libraire en nostre ville de Paris, nous a fait remonstrer qu'il a recouvert un livre intitulé l'Endymion, composé par le sieur Gombauld, pour l'embellissement duquel, et pour satisfaire au desir de la Reyne, nostre tres-honorée compagne et Espouse :

en effet, fruit d'une attention fine au texte, accompagnent la lecture autant qu'elles l'agrémentent. La cinquième image (Fig. 25), par exemple, met en scène les monstres fantasmatiques, « peuple vain, & léger », qu'Endymion rencontre dans une forêt consacrée à Diane : chaque monstre se trouve à la place que le texte lui assigne dans l'espace traversé par le personnage. Crispin met simplement à profit la latitude que lui donne le texte pour inventer la forme des bêtes sauvages qui suivent Endymion - un serpent et un crabe à queue de scorpion.

Les figures s'avèrent des adjutants efficaces et plaisants qui nourrissent l'imagination du lecteur, donnant forme et vie à l'atmosphère pastorale, nocturne, fantastique inventée par Gombauld. Plus encore, elles jouent le jeu du roman. Ainsi le personnage de Sthénobée apparaît-il une première fois alors qu'Endymion, endormi dans la forêt de Diane, découvre devant lui une jeune femme qu'il prend d'abord pour l'Aurore et qui lui commande un acte sacrilège : couper une branche du myrte sous lequel il est couché. Emprisonné pour ce crime par les Albains, peuple consacré à la déesse de la Lune, Endymion est aimé de Sthénobée, la nièce du sacrificateur, et l'aime en retour. Il ne la reconnaît pour la jeune femme de la forêt que le jour où il doit être sacrifié et où Sthénobée revêt la tenue qui était la sienne lors de leur première rencontre. Crispin de Passe, suivant fidèlement les descriptions de Gombauld, donne à la jeune femme une robe somptueuse, au tissu fleuri, qui permet de l'identifier dans chacune des images où elle apparaît. Le lecteur suit donc le même parcours qu'Endymion et reconnaît en la jeune Albaine de la treizième gravure (Fig. 26) la figure qu'il avait aperçue page 126 à l'arrière-plan de la septième gravure (Fig. 27). De façon plus systématique encore, les figures mettent au jour *a posteriori* la structure du roman calquée sur le cycle lunaire. La première image montre la Lune réapparaissant dans la région de Latmos après une éclipse (Fig. 28). Après qu'elle se fut manifestée tout au long du roman sous les traits de Diane, la Lune brille de nouveau de tous ses feux dans l'avant-dernière gravure (Fig. 29). Puis la dernière donne à voir un ciel déserté. Le texte se boucle alors sur lui-même : Endymion se réveille sur le mont Latmos alors que la Lune reparait dans le ciel : le lecteur est renvoyé à la première gravure. L'effet circulaire du roman est explicité par ses figures.

Conçues à partir du texte et pour lui, les gravures rythment sa réception, dégagent les scènes essentielles et explicitent les ressorts de l'intrigue, facilitant la mémorisation. Elles sont un outil de relecture, dont le lecteur se servira *a posteriori* pour refaire mentalement le parcours qu'il a d'abord suivi page à page. Mais elles médiatisent aussi l'approche du texte au fil des pages. Le récit est d'emblée projeté vers la scène seconde des figures. La logique, ici, n'est plus récapitulative, mais prospective : si les figures sollicitent la mémoire du texte, le texte éveille un désir d'image. Le lecteur comprend bien vite que les grandes scènes visuelles seront illustrées. L'annonce par le personnage d'un moment marquant de son histoire, presque toujours présenté comme une vision insolite, fait attendre une figure, comme lorsqu'Endymion annonce qu'il a assisté à un « spectacle bien plus digne des Dieux, que des hommes » :¹⁸ pierre d'attente pour un morceau de bravoure rendu conjointement, à la page suivante, par le texte et la gravure. Le texte enregistre la dynamique désirante de la lecture et la projette vers les figures. De

Il a fait tailler plusieurs belles figures en taille douce, pour lesquelles il luy a convenu faire grande despense ».

¹⁸ *Endymion*, p. 242.

sorte que la lecture est immédiatement contemplation. Les figures ne redoublent pas le texte, elles en proposent une réalisation conjointe et accomplissent ses virtualités.¹⁹

Les gravures sont ainsi appelées (plus encore que programmées) par le texte. Mais le texte est lui-même informé par l'attente des lecteurs, friands des descriptions, que l'auteur met en avant par un effet de cadrage très net. Pyzandre, l'ami à qui Endymion conte ses aventures, encourage le discoureur à développer son récit dès qu'il n'est pas satisfait. Ainsi lorsque le héros, prisonnier des Albains, est emmené en procession pour être immolé :

Mais Endymion, dit Pyzandre, tu t'en acquites bien legerement : s'en vont-ils comme cela sans ordre, et sans aucune magnificence à leurs sacrifices ; et n'y a t'il rien en tout leur appareil et leur pompe, qui vaille la peine d'estre representé ? Tu vois bien, Pyzandre, respondit Endymion, que je n'en pouvois pas estre si fidelle spectateur, puis que j'estois moy-mesme une grande partie du spectacle.²⁰

Endymion-Gombauld, répondant à son lecteur par-dessus l'épaule de Pyzandre, souligne l'in vraisemblance qu'il y aurait à placer là la peinture du cortège. Il n'en développe pas moins une description détaillée, chiffrée même, à laquelle la gravure répond autant qu'il est possible. Endymion, passant outre sa participation au spectacle, va jusqu'à s'identifier à un spectateur virtuel (le lecteur) et prend à ce cortège qui le mène à sa perte le même plaisir que lui : « C'estoit un plaisir de les voir avec leurs paniers sur la teste ». ²¹ Quand bien même le roman ne serait pas illustré au sens ancien, enrichi de figures, il est écrit pour satisfaire un appétit d'images qui va de pair avec une certaine discontinuité narrative, liée ici à la fiction du songe qui articule librement les scènes attendues.

Texte et figures obéissent ainsi aux mêmes principes de composition : les images intègrent la catégorie du romanesque qui fonde la poétique du roman baroque. Aussi singulières soient-elles, les gravures de l'*Endymion* rappellent celles que Crispin a gravées pour d'autres romans. On y trouve le même goût pour le spectaculaire, décliné entre scènes de magie, cortèges et processions, sacrifices et batailles, et la même propension à faire du lecteur un spectateur.²² Certes, le respect de ces scènes-types est d'abord le fait du romancier ; mais les gravures d'*Endymion*, si elles étaient détachées du texte qu'elles accompagnent, n'en seraient pas moins reconnaissables comme gravures de roman par leur caractère dramatique, lié à une esthétique de la concentration. La plupart du temps, la gravure agence plusieurs scènes en une « narration visuelle ». ²³ Crispin manifeste en outre une préférence pour les scènes collectives dans lesquelles il fait preuve d'une habileté toute particulière : il individualise les personnages, de façon à montrer à la fois un événement et les réactions qu'il provoque, démultipliant la passion dominante en autant de facettes que d'acteurs. À tous les niveaux, l'image est une unité à

¹⁹ Sur l'*ut pictura narratio*, voir Anne-Elisabeth Spica, *Savoir peindre en littérature : La Description dans le roman au XVII^e siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 2002.

²⁰ *Endymion*, p. 300-301.

²¹ *Ibid.*, p. 302.

²² Comme dans la quinzième gravure, où la foule au bas de l'autel joue le rôle d'intermédiaire entre le lecteur et le spectacle ; ce rôle est également tenu dans plusieurs gravures par des personnages cachés derrière un arbre.

²³ Voir dans ce volume l'article de Laurence Grove.

plusieurs parties : compartimentée en plusieurs événements, pouvant se passer dans des lieux différents, la gravure fait penser à la scène étagée du théâtre baroque ; et chaque scène elle-même est à la fois unifiée autour d'un événement et segmentée en autant de participants, suivant le principe rhétorique de l'amplification. Les images, même lorsque Crispin ne représente qu'une scène, comme dans la gravure où Endymion affronte les monstres nocturnes, obéissent à une logique cumulative (Fig. 25).

Mais le découpage de l'espace va de pair chez Crispin avec une tendance à unifier les gravures pour proposer de véritables tableaux. L'artiste fait preuve à la fois de réalisme et de poésie dans le traitement de l'espace, qui tend dès lors vers le paysage, là où d'autres graveurs proposent des décors schématiques, voire abstraits, s'apparentant à des cartes.²⁴ Cet art du paysage sert l'effet des gravures. Endymion, prisonnier des Albains, est plongé dans le fleuve Alban pour être purifié. Puis, laissé libre avant d'être sacrifié, il erre dans une forêt où il aperçoit parfois la déesse et son cortège. Crispin représente ensemble ces épisodes séparés de quelques pages (Fig. 31). On peut être étonné par l'unité saisissante de l'image et la forte tension qui l'habite, grâce à l'opposition des obliques dessinées le long du fleuve par le corps d'Endymion et le cortège divin. Les reflets des deux groupes dans l'eau aiguïssent le contraste entre le sort malheureux d'Endymion et la gloire de la déesse - raccourci frappant de l'idéologie courtoise qui sous-tend le roman. Crispin réordonne la narration et télescope deux scènes successives. Certes, le fleuve pouvait bien suffire à opérer un compartimentage de l'espace qui correspondît dans l'esprit des lecteurs à une succession temporelle.²⁵ L'unité symbolique et dramatique de l'image n'en demeure pas moins saisissante.

Adjuvantes efficaces de la lecture, fondées sur les mêmes principes que le texte, les figures ouvrent pourtant sur la narration une perspective qui leur est propre ; c'est en cela que l'œuvre se distingue d'autres romans à figures. L'*Endymion*, en effet, oppose deux logiques inconciliables : celle, onirique, du héros et celle, diurne, rationnelle, de Pyzandre.²⁶ Le protagoniste prétend que les événements qu'il conte lui sont réellement arrivés, aussi inexplicables soient-ils. Son auditeur affirme qu'Endymion n'a fait que rêver tout le temps de ses aventures. Si l'amant de la Lune entre de plain-pied dans le mystère, Pyzandre, lui, se situe dans une logique de l'énigme. Il décrypte ainsi certains éléments du récit comme des métaphores amoureuses. Un oracle prédisait à Sthénobée qu'elle devait garder dans son sein la branche de myrte coupée par Endymion et que celle-ci ne produirait aucun fruit, mais porterait des fleurs. Pyzandre y voit une allégorie de l'amour de la jeune fille.²⁷ Si le texte laisse le dernier mot à Pyzandre, sa singularité et son charme proviennent de son inventivité onirique liée aux ambiguïtés que permet l'usage de la première personne.

La narration en image, elle, offre une troisième perspective. La première gravure montre les habitants d'Héraclée escaladant le mont Latmos et rappelant la Lune (Fig. 28), tandis qu'Endymion, seul en haut de la montagne, contemple le ciel : le graveur oppose

²⁴ Voir les gravures de Matheus pour *Les Amours de Theagene et Chariclée : Histoire Ethiopique d'Héliodore : Traduction nouvelle, seconde édition*, Paris, Samuel Thiboust, 1622, p. 12 et 24 notamment.

²⁵ Lew Andrews, *Story and Space in Renaissance Art : The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

²⁶ F. Dumora, *op. cit.*.

²⁷ *Endymion*, p. 289 : « Car cét amour extrême qu'elle avoit en vain pour toy, estoit le vray myrthe qui devoit long-temps fleurir dans son sein, bien que sans esperance d'aucun fruit ».

une perception naïve des phénomènes célestes à leur compréhension réelle par Endymion. Cette image prend ainsi une valeur programmatique, tout en visant un effet de surprise qui correspond à celui, paradigmatique, de l'incipit des *Éthiopiennes*. Dans la seconde (Fig. 32), Endymion conte à Pyzandre la prophétie d'une vieille femme à l'origine de sa passion pour l'astre lunaire, qu'il contemple du mont Latmos, passion à laquelle Diane répond favorablement. Elle se penche vers le jeune homme du haut de son char, demande à Iris de dissiper des nuages qui occultent Héraclée et apparaît enfin à son adorateur. Après la scène initiale, servant d'ouverture spectaculaire, cette gravure rend compte du dispositif narratif du roman. Le graveur représente Endymion et Pyzandre allongés ensemble sur le mont Latmos, en haut à gauche, puis les scènes contées par le protagoniste à son ami. C'est à ce niveau que le décrochement s'opère entre le texte et les images, par la perte de la première personne. Car on ne voit jamais ce que voit Endymion : le personnage central est mis en scène suivant un point de vue extérieur. Les incertitudes logiques et ontologiques liées à la phénoménologie du songe ne sont pas traduites en images.

Le vertige qui peut s'emparer du lecteur s'il épouse le regard d'Endymion s'estompe donc dans les figures, qui ne reflètent pas pour autant la logique rationnelle de Pyzandre. Car elles donnent aux aventures du rêveur un poids très fort. Tout au long du roman, la seule présence des images suffit à imposer les fantasmagories de l'amant lunaire. Plus encore : lorsqu'Endymion surprend la déesse au bain, en nouvel Actéon, il voit Diane lui décocher des traits amoureux et se croit mourant. Mais une nymphe lui fait prendre conscience que son corps est indemne. Crispin choisit entre la logique métaphorique de Pyzandre et la foi d'Endymion dans la réalité de l'événement : il représente un Endymion criblé de flèches et célèbre par là les pouvoirs de l'imagination (Fig. 33).

2. Le discours de l'image

Le succès d'*Endymion* s'explique en grande partie par ses allusions à la vie de la cour. Elles contribuent à en faire un roman courtois dans tous les sens que F. Greiner accorde au terme : « miroir d'un milieu social restreint », le texte manifeste un « ancrage dans une société aristocratique cultivant une conception raffinée de l'amour » ; enfin il « fait du désir l'essence même de l'amour et tend à dissocier celui-ci de la reconnaissance sociale » du mariage.²⁸ *Endymion* est placé sous le double parrainage de la reine et de la reine-mère : il est écrit dans et pour les plus hauts cercles de la cour. Poussant à l'extrême l'idéal d'une oblation de l'amant à sa dame, il transpose une réalité autrement irréprésentable : les sentiments d'une reine pour un hobereau, frappés d'interdit, et ceux, surtout, que ce dernier lui porte en retour. Au-delà du fait privé, le roman, dans l'esprit de son auteur au moins, offre un miroir de la cour :

²⁸ Frank Greiner, *Les Amours romanesques de la fin des guerres de religion au temps de l'Astrée (1585-1628)*, Paris, Champion, 2008, p. 410, 414 et 415.

Pour luy, il y entend cent mystères que les autres ne comprennent pas, car il dit que c'est une image de la vie de la Cour, et que qui le lira avec cet esprit y trouvera beaucoup plus de satisfaction.²⁹

Gombauld, en cela, ne se démarque guère de contemporains comme Puget de La Serre. Mais l'objet livre lui échappe et dépasse ses intentions. Car sur le plan de l'allégorie, le lien entre texte et image est sélectif et orienté : loin de mettre en valeur ce que l'auteur présente comme l'intérêt majeur du roman, le graveur décrypte la fiction en imposant une lecture à clé.

Certains passages d'*Endymion*, en effet, peuvent être aisément lus comme une satire allégorique suivant le vœu de Gombauld. Ainsi les monstres nocturnes qui s'avèrent au matin des éléments naturels offrent une allégorie transparente du fallacieux pouvoir des courtisans. La puissance de ces monstres, toute chimérique, ne s'exerce qu'en l'absence de la lumière royale, qui les rapporte à leur juste place d'éléments du décor : ils se résorbent dans l'ordre de la nature, sur lequel règne le soleil. Crispin de Passe, lui, tend à détourner la figuration allégorique de la cour vers la représentation de types moraux, traditionnellement liés à la mythologie. La qualité narrative et poétique de ses figures se prolonge en une lecture emblématique de certains épisodes. C'est d'abord que l'iconographie fait appel à la culture de l'image, reliant le roman à tout un réseau mémoriel. Les références iconographiques aux *Métamorphoses* éveillent dans l'esprit du lecteur le souvenir du poème d'Ovide aussi bien que les usages du poème latin dans les livres d'emblèmes ou sur la scène des ballets, en un jeu d'émulation et de filiations multiples. Le graveur emprunte également aux symboles astraux et moraux. C'est ainsi que l'on peut comprendre l'apparition du monstre mi-écrevisse, mi-crabe affublé d'une queue de scorpion dans la cinquième gravure (Fig. 25). L'écrevisse et le crabe, associés tous deux au signe du Cancer, symbolisaient l'inconstance, en lien avec la Lune dont le Cancer est la maison. L'espace dans lequel se trouve le héros est ainsi signalé par le graveur comme le royaume de Diane : le symbole astral tient lieu de signe héraldique. Le scorpion, quant à lui, représente la haine et l'envie :³⁰ le type moral rejoint ici le type social métaphorisé par Gombauld.

Pour une gravure au moins, la moralisation prend un tour systématique. Crispin reproduit fidèlement les gestes des nymphes qui aperçoivent Endymion regardant Diane et sa troupe, en nouvel Actéon (Fig. 33) : l'une menace le jeune homme de son arc et demande l'autorisation de le transpercer, une autre vient de donner à la déesse le faisceau de flèches amoureuses que celle-ci lui a demandées, et que l'on voit sur ses genoux. Cette exactitude narrative va de pair avec un travail de recomposition. Alors que le poète imagine un tableau composé de plusieurs groupes distincts, les nymphes allongées rêvant les unes au bruit de l'eau, les autres se mirant dans l'onde,³¹ le graveur, fidèle à ses principes, concentre les figurantes autour de la déesse, en un groupe dont la cohérence signale la fidélité ; l'image de Diane est comme réfractée dans ses nymphes, qu'elle

²⁹ Tallemant des Réaux, *op. cit.*, p. 554.

³⁰ Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genève, Droz, 1997 (première édition 1958).

³¹ *Endymion*, p. 103 : « dont les unes ayant leurs testes appuyées sur leurs mains, & leurs coudes sur leurs genoux, sembloient dormir, ou resver profondément au murmure de l'eau courante : Les autres toutes panchées se miroient dedans : & quelques autres que je ne pouvois pas bien voir, estoient couchées par cy, par là sur l'herbe ».

domine de sa toute-puissance. Seule une jeune femme se détache du groupe et contemple son reflet dans le ruisseau. On identifie là un souvenir de la description de Gombauld ; mais la singularité de ce personnage, placé entre les nymphes et Endymion, attire l'attention sur le thème du reflet, d'autant que la jeune chasseuse est accompagnée d'un chien qui reproduit son geste.³² La posture topique décrite dans le texte prend ainsi une portée symbolique. Narration et symbole se complètent donc pour offrir au thème du regard un traitement remarquable. L'amour, aussi pur soit-il, apparaît sous le burin du graveur comme une passion sacrilège, en partie illusoire et, surtout, essentiellement narcissique : l'amant qui prétend aux faveurs de la dame ne serait-il pas amoureux d'une image vaine, peut-être la sienne ? En faisant jouer entre eux les mythes d'Endymion, de Narcisse et d'Actéon, particulièrement féconds à ce moment,³³ Crispin complexifie le personnage créé par Gombauld et compose une image symbolique de l'amour que ni les poètes, ni les auteurs d'emblèmes ne renieraient. Il substitue par là à la satire cryptée une logique exemplaire qui fait tendre l'image vers le type. Il s'avère également un lecteur modèle, à la fois récepteur et interprète.³⁴

Le texte lui-même, par ailleurs, réalise mal le but que Gombauld lui assignait. Bien des bizarreries gardent leur mystère, que les gravures maintiennent intact : en reproduisant exactement les situations vécues ou rêvées par Endymion, elles renforcent l'étrangeté du roman. On ne saurait dire que l'anachronisme de certains costumes ou de certaines architectures, en rapprochant la fiction de la réalité contemporaine, suggère une portée allégorique des images par référence au présent : cet anachronisme ne fait que répondre aux habitudes et aux goûts du temps.

Les figures estompent ainsi la portée satirique du texte. En revanche elles révèlent, quasiment au sens photographique, sa dimension autobiographique. Car le visage que Crispin donne à Diane est celui de Marie de Médicis.³⁵ On reconnaît en la déesse les traits de la reine dans le portrait que Crispin a probablement réalisé d'après une toile de Frans Pourbus II, peinte en 1619 pour la Petite Galerie du Louvre.³⁶ Il n'est pas rare, au temps de Gombauld, de trouver dans des romans le portrait des souverains. Puget de La Serre conte en un roman à figures *Les Amours du roi et de la reine sous le nom de Jupiter et de Junon* ; et dans *L'Argenis* de Barclay, Poliarque apparaît sous les traits d'Henri IV.³⁷ Mais les portraits de la reine ramènent surtout le roman aux livres d'apparat, dont l'appareil typographique dans son ensemble, jusqu'aux bandeaux gravés, répercute la louange du destinataire. Ici, ce phénomène est reporté sur l'illustration qui « altère l'espace livresque d'inscription textuelle en un espace généralisé de figuration ».³⁸

³² Les chiens jouent souvent ce rôle dans les gravures de Crispin : par leur regard ou leur attitude, ils soulignent la portée symbolique de l'image.

³³ G. Mathieu-Castellani, *Mythes de l'éros baroque*, Paris, PUF, 1981.

³⁴ Camille Esmein, *L'Essor du roman*, Paris, Champion, 2008, p. 452-458.

³⁵ Impossible de savoir si Endymion a le visage de Gombauld, qui s'est refusé de son vivant à poser pour un portrait. Voir Tallemant des Réaux, *op. cit.*, p. 563.

³⁶ I. M. Veldman, *op. cit.*, p. 267-268.

³⁷ Dans la deuxième planche, gravée par Gaultier, à qui l'on doit également plusieurs portraits du roi. Voir D. Canivet, *op. cit.*, p. 25. Le livre est paru en 1623, à Paris, chez N. Buon.

³⁸ J.-M. Chatelain, *op. cit.*, p. 80.

C'est ce que confirme le lien entre nos gravures et la peinture contemporaine. Le personnage de Diane, au moins dans la seconde gravure (Fig. 32), est inspiré de la représentation de la reine dans le cycle de la *Vie de Marie de Médicis* de Rubens : on y voit une citation de l'*Accouchement de la reine* dans la posture du haut du corps de la déesse. Les figures sont ainsi rattachées à l'actualité artistique : Rubens, qui avait reçu commande de ce cycle en 1622, avait fourni les neuf premiers tableaux en 1623.³⁹ Il revint installer les suivants en 1625. Le 27 mai 1625, Richelieu inaugura la galerie en une fête somptueuse qui donna au cycle une publicité qui n'est peut-être pas étrangère à la réédition du roman en 1626. *Endymion* prolonge ainsi la geste de Marie de Médicis représentée en gloire au Luxembourg. L'image romanesque de la reine gravée par Crispin rejoint la série picturale par le choix de thèmes spectaculaires, tout en infléchissant la représentation vers l'intime : en cela, la série gravée offre le revers de la série peinte. Dans son avertissement au lecteur, Gombauld refuse le « discours héroïque » - la rhétorique des genres officiels. Et le sujet mythologique choisi par le poète permet la représentation de quasi nudités, loin des lourdes robes de satin, de velours et brocatelle peintes par Rubens. Le roman sert ainsi des valeurs qui, sans être en contradiction avec les vertus officielles de la reine, les redoublent dans la sphère affective : les plaintes d'Endymion, cet amant délaissé, passif, dépendant entièrement de la puissance à laquelle il se voue, impose l'image de la reine comme *domina* et répondent à l'exaltation par Rubens des vertus stoïciennes d'une femme forte.⁴⁰ L'anecdotique se trouve élevé, dans le roman comme dans le cycle royal, au rang de vérité atemporelle, grâce à la mythologie qui agrément le cycle de Rubens et fonde la fiction de Gombauld.

La série gravée transforme donc le livre en galerie romanesque érigée en l'honneur de la reine-mère. Le lecteur se promène d'une figure à l'autre, suivant le modèle de la déambulation courtoise élaboré dans la continuité des périégèses savantes issues des *Images* de Philostrate.⁴¹ Le frontispice monumental, à ce titre, est d'autant plus remarquable qu'ailleurs Crispin tend à faire évoluer cette formule ancienne vers le tableau. Cette « borne topographique » marque ici,⁴² non sans paradoxe, une entrée solennelle en pastorale. La représentation des affects est clairement travaillée par un discours de l'éloge, mis au service de la *persona* officielle de la reine. Le livre répond ainsi aux fonctions habituelles des galeries.⁴³ La célébration indirecte de la destinataire dont l'image est réfractée dans les figures d'une mythologie actualisée ; la déambulation

³⁹ Sur un possible lien entre Crispin et Rubens, via Melchoir et Gabriel Tavernier, voir I. M. Veldman, *op. cit.*, p. 266-267.

⁴⁰ Sur la galerie du Luxembourg, voir Jacques Thuillier, *Rubens, la Galerie Médicis au Palais du Luxembourg*, Paris, Robert Laffont, 1969 ; Françoise Heilbrun, *Musée du Louvre, Galerie Médicis de Rubens*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1977 ; *Marie de Médicis et le Palais du Luxembourg*, éd. Marie-Noëlle Baudoin-Matuszek, Paris, Délégation à l'Action Artistique, 1991 ; Alexis Merle Du Bourg, *Peter Paul Rubens et la France, 1600-1640*, Villeneuve d'Asq, Presses du Septentrion, 2004 ; Fanny Cosandey, « Représenter une reine de France : Marie de Médicis et le cycle de Rubens au palais du Luxembourg », *Clio*, n° 19, 2004, mis en ligne le 27 nov. 2006, URL : <http://clio.revues.org/index645.html> [consulté le 4 juin 2010].

⁴¹ Voir Bernard Teyssandier *La Morale par l'image : La Doctrine des mœurs dans la vie et l'œuvre de Gomberville*, Paris, Champion, 2008 ; Sylvie Ballestra-Puech, Béatrice Bonhomme et Philippe Marty, éd., *III : La Galerie morale : Musées de mots : L'Héritage de Philostrate dans la littérature occidentale*, à paraître chez Droz de Genève.

⁴² B. Teyssandier, *op. cit.*, p. 388.

⁴³ *Ibid.*, p. 384.

récréative à la suite d'un héros pèlerin ; la contemplation des images surgies sur ses pas ; l'apprentissage, enfin. Car le parcours d'Endymion, malgré son caractère erratique et en partie mystérieux pour le héros lui-même, s'apparente à une initiation : la galerie n'est pas seulement un modèle architectural importé dans le livre ; ce modèle mental préside aussi à l'écriture du texte. Endymion devient peu à peu le parfait amant, capable d'aller jusqu'à l'oblation de soi : il lui reviendra de se plonger lui-même le couteau du sacrifice dans le sein, s'offrant volontairement à l'inaccessible déesse. C'est ce geste qui, loin de le précipiter aux enfers, le ramène à son point de départ - ou, suivant Pyzandre, provoque son éveil.

Mais l'insertion du modèle de la galerie dans la fiction ne va pas sans recompositions. Endymion retrace pour Pyzandre ses déambulations nocturnes et fait naître pour lui des scènes inquiétantes et merveilleuses. En cela, on reconnaît le motif de la visite imaginaire : Endymion invite son ami au pays des songes, il peint et commente pour lui les visions étranges qu'il y a eues : on a souligné combien le texte donne à voir. Mais le dispositif de la galerie est inversé : Endymion et Pyzandre se trouvent tout le temps de la narration dans une grotte du mont Latmos. Loin d'une déambulation devant des images, le lecteur assiste à la projection d'images mentales. Second trait hérité de Philostrate, la visée herméneutique est bien présente (Pyzandre commente les tableaux que lui représente son ami). Mais elle sert en réalité la production de fictions mystérieuses et signifie un refus du décryptage. Endymion ne possède pas la clé de ses songes : la fonction herméneutique est déléguée à l'auditeur. Ce découplage du rôle de conteur et cicerone et de celui d'interprète relègue la pratique herméneutique à la marge de la fiction. Qui plus est, Pyzandre ne donne que des clés insatisfaisantes. Loin de combler la raison, elles ne font que mieux sentir le charme du fabuleux. L'herméneute, de guide et instructeur, devient comparse d'une promenade fantasmatique : c'est le rêveur qui mène le pas. Reste que l'effet du spectacle, comme les moyens de le faire naître à l'esprit, sont les mêmes que dans les livres-galerie : « remplir de merveilles les yeux du lecteur-spectateur » pour la gloire de la reine.⁴⁴

* * *

La question du lien entre texte et image dans l'*Endymion* interroge d'abord le dialogue du texte et des gravures. Dialogue particulièrement serré. Gombauld a très probablement supervisé la composition des planches : d'où leur exactitude narrative et leur efficacité, servie par l'art de Crispin. Cette collaboration ne signifie pourtant pas une dépendance, elle signale une poétique commune. Le texte lui-même doit faire image ; il est composé à la limite comme un assemblage de scènes visuelles, afin de satisfaire aux attentes des lecteurs. Il s'accomplit dès lors dans ses figures, qui répondent aussi au principe de composition par combinaison de parties, formant une sorte de puzzle mental, et à la recherche d'effets spectaculaires. La connivence du roman et des planches gravées tient également à ce qu'ils puisent tous deux dans un fonds iconique et textuel commun, dont ils réactivent le souvenir.

Mais c'est là aussi qu'ils se distinguent - et c'est là que l'*Endymion* trouve sa singularité. Les réseaux de renvois allusifs se recouvrent partiellement. Le graveur et le

⁴⁴ Emmanuelle Hénin, « Philostrate en cicerone : Regard et parole dans les premiers guides artistiques (1573-1642) », *Musées de mots, op. cit.*, p. 64.

romancier content la même histoire mais n'en dégagent pas le même sens : l'Endymion de Gombauld tend, sans le savoir, vers le type du parfait amant, défini suivant un schéma néo-courtois qui porte l'idée du sacrifice au plus haut degré ; celui de Crispin est à comprendre par référence à d'autres mythes, qui mettent l'accent sur la vue, ses pièges, ses limites et ses interdits : le graveur donne à méditer le désir de voir qui habite le héros. Surtout, Crispin choisit dans l'empilement des significations textuelles. En cela, les figures, fruits d'une interprétation du texte, orientent elles-mêmes l'appréhension du roman : elles le donnent non pour une image allégorique des mécanismes de la cour mais pour la transposition fictionnelle d'une aventure particulière. La tendance morale que l'on décèle dans certaines des images accomplit les virtualités de tout sujet mythologique à l'âge des emblèmes, alors que le texte tend selon son auteur vers la métaphorisation d'un discours social. Cette orientation des figures est probablement liée à la commande de la reine, curieuse, on l'imagine, du caprice de son aînée. Les deux discours qui servent à acclimater la mythologie pendant la Contre-Réforme, typologie morale et discours historique, sont ici placés en concurrence, dans un cheminement redoublé. Le lecteur d'Endymion déambule dès lors dans une double galerie, entre texte et images.

L'*Endymion* illustre ainsi des tendances essentielles des romans Louis XIII, notamment l'arrimage de la fiction à la réalité de la cour, promue au rang de matrice fictionnelle et de modèle de comportement. Glorifiés par la mythologie – qui joue ici le même rôle médiateur que, dans d'autres textes, le recours à des modèles littéraires antiques –, les protagonistes sont érigés au rang de types idéaux. Le roman thématise aussi, via le conteur et son auditeur, l'instabilité de ce régime fictionnel, qui hésite entre les délices de l'imagination, voire du fantasme, et la rationalisation allégorique. Il donne à voir un certain affolement de l'interprétation, qui ne saurait circonscrire les envolées imaginaires mais reste nécessaire au plaisir même qu'elles procurent. Il permet de saisir, enfin, quelques caractéristiques d'une pensée par l'image qui informent la production comme la réception des œuvres d'art et, particulièrement, des œuvres littéraires : tragi-comédie, emblème, ballet, poème et roman puisent dans ce fonds commun suivant une poétique de la marqueterie dont l'agencement complexe du texte et des images, dans l'*Endymion*, fait sentir toute la fécondité.