

L'esprit et la bêtise dans « La Lettre sur la reception de Lully aux Enfers » de Sénécé

by
Marc Court

Pour définir l'esprit et la bêtise, nous partirons du *Dictionnaire de l'Académie* de 1694, pour qui l'esprit est «la facilité d'imagination, de conception», et la bêtise, «l'absence de sens». On ne voit rien sur l'assimilation de l'esprit au bon goût, déjà présente dans le texte de Sénécé comme on le verra plus loin. Nous devons donc à la fois respecter le dictionnaire et savoir aller au delà pour cerner en quoi consiste l'esprit de Sénécé¹ comment il se manifeste et quelles sont ses cibles. La même interrogation vaudra pour la bêtise : quand, comment apparaît-elle dans le récit, et que dénonce-t-elle ?

Partons donc de la conception du récit. A première vue, il s'agit d'un enchâssement classique : une lettre-cadre de Sénécé à M. de Saintot mentionne l'arrivée d'une lettre de Marot² à Sénécé qui constitue le récit principal avec cinq péripéties : réception de Lully aux Enfers, protestations de ses victimes³ et des musiciens modernes, arrêt de Proserpine demandant que sa musique soit jugée par le Bon Goût en personne, c'est à dire l'esprit personnifié , quête du Bon Goût et jugement ironiquement favorable de ce dernier sur la musique de Lully. La «facilité d'imagination» consiste à promener le lecteur à travers une série de boîtes gigognes bien utiles pour procéder, sur le modèle de Pantagruel et de son Prologue à une série de mises en boîtes spirituelles : mises en boîte des usages de la Cour , du théâtre lulliste, de son cadre versaillais, de Lully lui-même, et enfin des théoriciens comme de la dictature du Bon Goût.

La mise en boîte de la Cour vise essentiellement l'attitude des courtisans face au disgracié. Dans la lettre à Monsieur de Saintot⁴, authentique maître de Cérémonie du Roi, l'auteur tourne en dérision le silence épistolaire du faux ami par une double antithèse : «Votre devoir est d'être un courtisan avisé» [c'est-à-dire : de

m'oublier]. «Le mien est d'être celui d'un campagnard⁵ du Siècle d'Or» (p.291). Là où l'on s'attend au topo des interminables plaintes causées par l'ami ingrat, surgit la deuxième antithèse qui inverse le cliché attendu en même temps que les rôles : «Comme j'ai des preuves depuis plusieurs mois que vous oubliez parfaitement bien, je veux vous faire connaître que je me souviens encore mieux» (p. 291–92). Par un renversement spirituel, le disgracié n'est plus la victime. Il passe à l'offensive. Comment, si ce n'est par la création d'une œuvre pensée, et ceci est neuf, comme une vengeance ? Ne perdant pas de vue que la lettre est adressée à un personnage officiel, Sénécé suggère cette vengeance en gardant un ton de politesse chinoise : si le livre est bon «Vous n'aurez pas à vous plaindre de moi». S'il est mauvais, «je me vengerai de votre oubli [par] les horreurs d'une lecture fatigante» (292). En d'autres termes, pour atteindre son but, l'opuscule vengeur doit être un chef d'œuvre d'esprit.

Ces considérations introduisent le récit enchâssé : la pseudo-découverte d'une lettre de Clément Marot écrite au phosphore et venant des Enfers (293–294). L'esprit utilise ici le masque de l'Allégorie : que peut le malheureux rejeté loin du Roi-Soleil dans les ténèbres de sa province⁶, si ce n'est utiliser les Enfers, lieu métaphorique de la disgrâce, pour construire sa vengeance ? On ne s'étonnera donc pas d'y trouver des personnages de connaissance, et, au premier rang, Lully⁷.

Nous arrivons ainsi à la mise en boîte de l'opéra lulliste, d'abord dans son cadre versaillais. Dès la première phrase le décor n'est pas neutre : «Comme je m'entretenais dans une forêt d'orangers entre Catulle et le Cavalier Marin» (p. 296). L'esprit ici est dans le clin d'oeil à une actualité d'époque. Parce que 1687, date placée ostensiblement en tête du récit comme date de la lettre à Saintot, est aussi l'année du transfert des grands Orangers, de Fontainebleau à Versailles. Parce que Marot contemporain de François Ier est aussi Sénécé, contemporain du déplacement du «Grand François», l'oranger au moins bicentenaire et à troncs multiples⁸. Catulle, Marot et Marin sont donc pour un lecteur de la Cour, dans un décor plus versaillais qu'inferral. De la même manière, le Temple de Proserpine désigné comme «lieu des

apothéoses» (301) renvoie à l'Opéra Royal. A noter l'ambiguïté perfide d'apothéose : s'agit-il d'une déification ou d'une machine de théâtre servant à cet usage ? L'époque admettait les deux sens. Et que penser d'un temple qui s'ouvre et se ferme comme un opéra, avec son rideau de Damas (314) ? Et comment ne pas penser à l'un des plus beaux décors de Vigarani, le Palais de Pluton réalisé pour une *Alceste* que Sénécé a pu voir ? Par delà ces allusions spirituelles à l'actualité du temps, l'opéra lulliste est plus profondément parodié par une réutilisation distanciée de la dramaturgie des Prologues. Il y a bien une ouverture, mais déformée, ce que souligne ironiquement l'antithèse : «Une harmonie confuse qui, s'approchant de nous peu à peu, nous fit enfin démêler que c'étoit une excellente symphonie» (296). Puis vient l'apparition du Dieu, pièce obligée d'un Prologue, rôle qui échoit ici à Mercure, le messager certes, mais surtout le Dieu des voleurs. Il apparaît avec toute la pompe scénique requise : «Non point habillé de ces lambeaux dont on le charge pour le rendre plus galant, mais de ses plus beaux habits de fête et tel qu'il était dans les derniers temps avant qu'il ne se fournit à la friperie» (296). Ce qui est un double coup de griffe porté tant au Mercure Galant, pourtant éditeur régulier des vers de Sénécé, qu'à la médiocrité des mises en scène après la mort de Lully⁹. Enfin, comme dans tout Prologue qui se respecte, annonce par le Dieu du Triomphe, génie en lui-même musicalement lulliste, appliqué non au Roi mais au musicien.

Cependant le contraste est cruel entre la solennité de l'annonce et la mesquinerie du résultat. Sénécé croque un triomphe miniaturisé avec un triomphateur caricaturé : «Sur une espèce de brancard parut porté par douze satyres un petit homme d'assez mauvaise mine» (297). Que douze¹⁰ satyres remplacent un personnel mythologique d'ordinaire plus sortable comme les Plaisirs et les Grâces n'est évidemment pas innocent. C'est l'esthétique policée des divertissements de Cour, dont le *Triomphe de l'Amour*¹¹, qui se trouve ici parodiée, et la parodie avec la connotation sexuelle sert de révélateur : les acteurs et le Surintendant de la Musique sont des satyres. Simplement, cette dramaturgie qui faisait illusion dans le contexte versaillais du fait

du professionnalisme de l'Opéra royal ne passe plus aussi bien dans l'Autre Monde, où elle ne bénéficie plus de ses atouts. Elle est montrée comme artificielle, parce que montée par des amateurs¹². «Autour de cette machine» [Lully sur son pavois] «étoit rangée une troupe de violons et de hautbois ramassés à la hâte» (297). De sorte que ce qui devait être un cortège majestueux vire au comique, sous le double signe de l'harmonie imitative et de l'antithèse : «Les satyres faisoient marcher leur fardeau en cadence dont la justesse étoit quelquefois interrompue par les trépignements que l'ignorance des concertants arrachoit à la gravité du triomphateur» (297). La mise en boîte de Lully s'ouvre sur un chiasme meurtrier qui exécute le héros de la fête avec «ses petits yeux bordés de rouge, qu'on voyoit à peine et qui avoient peine à voir». La suite du portrait, équilibrant «beaucoup d'esprit» par «beaucoup de malice», c'est-à-dire de pouvoir de nuire, n'est pas plus tendre (297). De surcroît, l'invention spirituelle de Sénécé accentue l'aspect courtisan du personnage par un clin d'œil au répertoire. Les Satyres jouent justement pour son triomphe la symphonie de Proserpine. Choix flagorneur puisque celle-ci illustre à l'acte IV les hommages rendus par les Ombres (297).

Plus profondément, le thème obligé des penchants socratiques se trouve suggéré par des sous-entendus¹³ repris en miroir par le personnage de Beaujoyeux, sorte de Lully des Valois¹⁴, théâtralisé dans la saynète où le musicien drague le jeune ami d'Anacréon, tandis que ce dernier prononce son discours (305–307). Ce thème est enfin solennisé dans l'Obélisque dressé à la fin du récit «A la Mémoire Harmonique / Du Socratique Musicien» qui «Comme Orphée / attira par la douceur de ses chants / les hommes et les bêtes» (330)¹⁵.

Dans tout ce portrait, l'esprit se révèle dans l'emploi du double-sens, de l'équivoque, qu'il s'agisse de «ces violons qu'il avoit façonné de sa main dans l'autre monde» (297), qu'il regrette lorsque l'orchestre satyrique massacre son œuvre, ou de la phrase de Beaujoyeux dans son panégyrique selon laquelle «l'école où il s'étoit instruit avoit été l'Antichambre de Mademoiselle, où il avoit pris, parmi les pages et les valets de pied, les premières teintures de ce qu'il avoit été par la suite» (303). On admirera l'imprécision

très perfide de cette dernière périphrase, et la précision de l'équivoque «pénétrer» appliqué par les grandes Ombres de Sodome au manège de Lully devant l'ami d'Anacréon¹⁶. Le moindre mot est ici pesé.

Toutefois, ces jeux d'esprit ne doivent pas masquer la clairvoyance de l'auteur quant à sa victime. Sénécé distingue le musicien génial de l'homme pourri de défauts, certes, mais non dépourvu de jugement. C'est ici qu'apparaît la Bêtise. La Rochefoucauld disait : « On est quelquefois sot avec de l'esprit, on ne l'est jamais avec du jugement »¹⁷. Par un renversement inattendu, c'est Lully qui se montre homme d'esprit en recentrant le débat de sa personne vers son oeuvre¹⁸. «Ai-je été un bon musicien, ai-je été un musicien distingué ?» (312). Et ce sont les musiciens modernes qui vont faire preuve de cet esprit sans jugement, c'est-à-dire de bêtise. Faire dire à Orlando Lasso¹⁹ : «Vous avez été un musicien fort distingué, si on se distingue en méprisant les bonnes règles» (312) c'est reprendre en écho spirituellement les termes de Lully, mais c'est aussi dire une bêtise, car c'est supposer un fixisme musical qui interdit toute évolution de la musique. Ce n'est pas un hasard si le dialogue entre Luigi Rossi et Carissimi roulant autour du grief de plagiat, utilise des métaphores évoquant un Procès d'Inquisition. Il s'agit d'un procès fait à l'innovation.

[Rossi] : «Je demande que l'on en sépare ce qu'il peut avoir pris des miens, afin que l'innocent ne soit pas confondu dans la punition du coupable.»

[Carissimi]²⁰ : «Je ne suis pas de votre avis, et j'abandonne au bras séculier plusieurs de mes basses dont il a trouvé bon de s'emparer » (313).

Cette bêtise s'explique par la haine. Au narrateur qui s'était étonné de l'absence des musiciens modernes au Triomphe, Catulle avait répondu sous forme de maxime : «La jalousie que l'on a pour les Modernes fait souvent la meilleure partie de l'admiration que l'on a pour les Anciens» (300). Ce thème de la bêtise causée par

l'absence de jugement est splendidement orchestré par une phrase aux riches harmonies imitatives suggérant discordance et chaos là où tout devrait être harmonie :

Une confusion de voix succéda à tous ces reproches. La cabale des musiciens modernes s'éleva tout à la fois et l'on n'entendit plus qu'une criailerie confuse où l'on ne discernoit que des injures ; encore comprenoit-on que la présence de la Reine empêchoit qu'on ne luy en débitât de plus atroces ... Ainsi se gouvernoient, ou plutôt ne se gouvernoient plus, les musiciens ameutés contre Lully (313).

Une autre forme de bêtise réside pour Sénécé dans la prétention d'une nation à trouver la plus haute incarnation de l'esprit, le bon goût, pour elle seule. Spécialement s'il est synonyme de «galimatias» avec Gongora²¹ ou de beau désordre pindarique avec Celtès et Chiabrera²². Cette esthétique du désordre et de l'obscurité étant la négation de celle de Versailles, son châtement revêt l'aspect d'un Ballet de Cour burlesque à entrées successives avec les Italiens, les Espagnols, les Allemands, ballet dont les décors ne sont pas sans rappeler le parc de Versailles. Tous entrent respectivement dans le Labyrinthe²³ végétal, avant de tomber dans une montagne escarpée, un taillis d'épines, ou un marais (315–318). A l'opposé de ces nationalismes littéraires, le groupe qui atteindra le Bon Goût sous la conduite de Virgile comprend un français, Marot, trois italiens, Marino, Lully et Machiavel, et deux romains, Virgile et Catulle.

Ce refus d'un monopole du Bon Goût explique que soient ridiculisés aussi les critiques qui prétendent en tenir les clés. Scaliger, Vossius, «l'Allemand Scioppius, le Français Saumaise et l'Italien Castelvetro»²⁴ sont assimilés à des spadassins, «des gens sans quartier et sans miséricorde», postés au péage des Critiques, tirant à vue sur les romans, et trucidant les bateaux-métaphores (324). «On ne voyoit autour d'eux que petits bateaux renversés et que cadavres flottants» (324). L'esprit pour dénoncer la bêtise, assimile la critique au carnage, ce qui ne manque pas de sel pour

des personnages dont la sérénité ne fut pas plus la caractéristique que le génie littéraire²⁵. Il est de ce point de vue remarquable que l'accusation de plagiat formulée contre Virgile vienne précisément d'un groupe de compilateurs²⁶. Tout se passe comme si Sénécé suggérait qu'ils ne voient dans l'œuvre de Virgile que le miroir de la leur, c'est à dire une compilation²⁷, passant ainsi à côté de l'essentiel : la poésie.

Plus méchamment, l'analogie entre péage des Critiques et dispositif militaire, avec deux escadres, quatre galères, une chiourme de pédants, six capitaines (323) est une représentation en miroir des vains efforts des «Messieurs du Sublime» pour définir le beau et le génie. Ce barrage de pédants²⁸ montre que la différence est faible en monarchie absolue entre une esthétique militante, le classicisme, et ses défenseurs militaires qui constituent une soldatesque du Beau prétentieuse et agressive.

Sur l'esprit assimilé au bon Goût, la finale du Conte est à dessein ambiguë : le Bon Goût existe, nos héros le rencontrent. Mais que voient-ils ? Un Roi qui ne parle pas, un visage qui approuve machinalement. Un Roi entouré d'Allégories, «appuyé sur la Vérité et sur la Raison», mais soumis aux attaques des mouches qui peuvent lui crever l'œil — ce sont les Préjugés — et à la tyrannie de deux gamins, l'Usage et l'Habitude.

L'esprit allégorique (327–328) déployé ici vise à montrer que le Bon Goût est lui-même faillible²⁹. Ce qu'illustrera cruellement le fait qu'il s'endorme sur la musique du sommeil d'*Atys*³⁰. «Il ouvrit à nouveau³¹ le livre, et, fort heureusement pour Lully, ce fut à l'endroit du Somme» (329). La Raison sauve les apparences en attribuant à la musique une vertu dormitive qui est par l'absurde une preuve de sa qualité. Mais le Narrateur termine l'épisode sur une pointe qui en dit long : «Ainsi vit-on pour la première fois un jugement équitable révolu par un Juge endormi» (329). Le Bon Goût est une apparence. Il ne résulte pas d'un art du beau³², ou plutôt cet art du beau n'exclut ni le hasard, ni l'arbitraire. L'esprit de Sénécé consiste ici à les faire intervenir tous deux à la fin pour justifier la gloire d'un musicien qui est un authentique génie,

comme s'il voulait montrer que toute renommée dépend après la mort du caprice des hommes. La bêtise reste pour l'auteur dans la prétention à posséder le chemin du Beau, qu'il s'agisse des critiques ou des poètes. Elle est aussi dans «l'absence de jugement», que l'on voit à l'œuvre chez les musiciens modernes, comme chez les critiques que leur érudition rend myope. Dans la peinture de ce Monde souterrain, mi-Hadès mi-Parnasse³³, parfait miroir déformant du microcosme versaillais, Sénécé manifeste ce que le *Dictionnaire de l'Académie* cité appelle un «esprit fort». En cela, et par sa remise en cause spirituelle des mythes du Parnasse et du Bon Goût, il est un héritier mineur mais réel de son maître, François Rabelais.

NOTES

¹ Sénécé (1643–1736) était fils d'un magistrat bourguignon fidèle au Roi durant la Fronde. Un mariage dans l'entourage de la duchesse d'Angoulême lui ouvrit la Cour en 1663. Disgracié en 1683, après la mort de sa protectrice sans qu'on sache si Lully y fut pour quelque chose, il allait poursuivre en Bourgogne une carrière de poète besogneux. *La LETTRE* qui nous occupe parut anonymement à Cologne en 1688 chez Pierre Marteau, c'est à dire chez Elzevir à Amsterdam. Les références que nous donnons sont empruntées à l'édition CAP, 1858, NOUVELLE BIBLIOTHEQUE ELZEVIRIENNE, SÉNÉCÉ, *ŒUVRES CHOISIES, T. I.*

² De même que Bussy lit Commines, Sénécé lit Marot, Brantôme, et très probablement Rabelais. Son goût pour Virgile, autre figure tutélaire du conte, est attesté par ses poèmes.

³ Ces victimes sont Perrin, Cambert, Molière. Le passage où ce dernier parle a été bien mal à propos considéré comme historique. Bonne mise au point dans Roger DUCHENE, *MOLIERE* Fayard, 2000.

⁴ Il y eut deux Saintot. C'est vraisemblablement du père qu'il est question ici, le fils ayant été négociateur à Riswick. Je dois à Bill Brooks cette précision.

⁵ Par opposition à la ville, la campagne est supposée être le lieu d'une relative sincérité. Qu'on se souvienne du *Paysan du Danube* de LA FONTAINE.

⁶ Cf. CAP citant BUSSY en préface : «Loin de Versailles on est ridicule ... »

⁷ Chasles et Cap les biographes de l'édition elzévirienne de 1858 attribuent à Lully, qu'ils prisent peu, la disgrâce de Sénécé. Aucun document d'époque ne paraît cautionner cette interprétation, même si les deux livrets d'opéra commis par Sénécé ne paraissent jamais avoir été joués (*La Naissance de Bacchus* et *L'Amour châtié*,sd [Ms ?]), cités sans date in O.C, 14.

⁸ Il remonterait au XV ième siècle. Attesté chez le Connétable de Bourbon sous le nom de Grand Bourbon puis récupéré par François Ier sous le nom de Grand François, transporté à Versailles en 1687, il y mourra en 1899. Ce monstre végétal possédait quatre troncs. Le mot forêt renvoie aussi à une tradition de Prologues forestiers : le Jardin des Tuileries dans *Alceste*, le jardin d'Astrée dans *Phaéton*, le parc de Versailles dans *Thésée*. Dans les opéras, les Bois Epais d'*Amadis* les Jardins agréables d'*Atys*....

⁹ Cf. les fameux vers : «Mon Dieu que l'Opéra est laid ! Depuis qu'on a perdu Baptiste...»

¹⁰ Faut-il voir un lien entre le nombre des Satyres et le nombre d'opéras qui se sont imposés sans cabale ? Le chiffre est curieusement le même, 12 satyres pour 12 succès sur 14, si on tient compte de la difficulté qu'ont eu *Alceste* et *Isis* à s'imposer.

¹¹ Les Plaisirs et les Grâces figurent dans le livret du *Triomphe de l'Amour*, sinon dans son enregistrement récent.

¹² L'avertissement reste d'actualité en ces temps de baroquerie triomphante mais pas toujours inspirée. *Armide* en a su quelque chose.

¹³ Cf. 297, fin du portrait : «quand nous n’aurions pas su ce qu’il étoit , nous l’aurions pris pour un musicien».

¹⁴ Comme Lully il jouait du violon «par dessus tous les hommes de son temps» ... «Le maréchal de Brissac en avoit fait présent à la Reine Catherine de Médicis comme un homme unique en son espèce ... C’était donc cette ressemblance de mœurs, de patrie, de succès, qui intéressoit si puissamment Beaujoyeux à la gloire de Lully» (298–99)

¹⁵ Toute l’inscription est un modèle de roserie.

¹⁶ On joue sur le sens intellectuel attesté par la vertueuse Académie en 1694, et sur celui, plus physique, «d’entrer complètement dedans» qui figure déjà dans Nicot dès 1606.

¹⁷ Maxime citée sans référence par Larousse et Littré. Article Esprit.

¹⁸ Ceci après les discours vengeurs de Perrin, Cambert, et Molière, auxquels Lully réagit avec beaucoup de panache. «Voilà un vilain portrait, mais, par Cerbère et la triple Hécate, fût-il mille fois plus vilain, est-ce de tout cela qu’il s’agit ? » Ce panache étonne si Lully est responsable de la disgrâce de Sénécé.

¹⁹ Lassus (1524–1594). Ce génial musicien religieux et profane, Maître de Chapelle du Duc Albert de Bavière est assez mal placé pour juger un compositeur d’opéras.

²⁰ Rossi est surtout connu pour la tentative manquée de l’*Orfeo* qui sous Mazarin faillit introduire l’Opéra italien en France. Carissimi (1605–1674) est là pour rappeler que Lully écrivit aussi de la musique religieuse. Mais l’oratorio jésuite et le Grand Motet à la française sont si différents que l’accusation de plagiat des basses n’est pas techniquement soutenable.

²¹ «Prince du Galimatias» ... «Il avoit fait croire à toute l’Espagne que pour avoir de l’esprit, il ne falloit pas être intelligible» . (316).

²² CELTES (1459–1508), grand humaniste, découvreur du théâtre de Rhoswitha mais aussi auteur d’odes pindariques, certaines mises en musique par Tritonius. Couronné poète lauréat par

Frédéric III, «premier des Césars» selon Sénécé qui «avoit trouvé la noble invention de couronner des sottises». On aimerait savoir quels sont les autres ! CHIABRERA fut appelé de son temps le Pindare italien (1552–1637). CARO (1507–1566) est responsable d'une traduction de l'*Enéide* en vers libres, très prisée, mais qui pour Sénécé a pu paraître inférieure au modèle virgilien. Cf. 316–317

²³ Labyrinthe et Marais sont alors des bosquets du parc de Versailles.

²⁴ Seuls CASTELVETRO (1505–1571), avec *son Commentaire sur la Poétique d'Aristote* et SCIOPPIUS (1576–1649) ont réfléchi sur le Beau aristotélien. Le passage ne se comprend que comme une charge de la critique philologique. Le problème est que Sénécé a mal choisi ses cibles, prenant les plus grands noms du protestantisme érudit : Scaliger (1588–1653), son successeur Saumaise (1588–1653) peut-être choisi à cause d'un style réputé atroce. Vossius (1577–1653) est comme Casaubon un spécialiste des hérésies, Turnèbe (1512–1565) un grand helléniste, le catholique Scioppius est bien seul. Mais L'œcuménisme affiché montre que le pédantisme n'a pas de frontières

²⁵ Castelvetro polémique contre Caro. Scioppius, converti au catholicisme, écrivit contre tous ces ex-coreligionnaires protestants, et Saumaise eut aussi ses têtes de turc.

²⁶ Macrobe, Favorinus, et Du Verdier. P 324–325.

²⁷ «Il avoit été [Virgile] un insigne plagiaire, ayant pillé son livre presque mot à mot dans un poète ancien nommé Pisandre et la plus grande partie des autres n'étant que des lambeaux d'Homère cousus ensemble». Le savoir pédantesque offre sa propre parodie, réduit à la répétition d'un «on-dit», l'*Héracléide* de Pisandre étant perdue depuis fort longtemps.

²⁸ On songe à ce jouet que fut «La Chambre du Sublime» offerte au Duc du Maine où une petite figurine représentait Racine au nombre des exclus.

²⁹ Ne serait-ce que parce qu'il est soumis à une pression de tous les instants qui ferait craquer n'importe qui.

³⁰ Choisir l'Opéra portant le nom du «châtré de Cybèle» n'est évidemment pas innocent, quelle que soit sa qualité musicale.

³¹ «A nouveau» parce que le Bon Goût ne saurait se prononcer d'après un seul morceau. De fait, le premier joué, «l'endroit de la descente de Cybèle» Acte I, 1, s'il plait, est musicalement limité.

³² En effet, les Espagnols, les Allemands, les Italiens l'ont trouvé à leur manière. Mais ses portraits divergent jusqu'au ridicule, compte tenu de la variété des démarches esthétiques.

³³ Ce Parnasse est plutôt un lotissement d'auteurs dont la majorité est portée sur la gaieté et le romanesque : Lucien, Apulée, Gomberville, les poètes Bocalini et Pallavicino, Guéret et Furetière, ces derniers encore vivants. Un contrepoint sérieux (?) est fourni par Cébès, Philostrate—dont la *Vie D'APPOLONIUS* peut paraître un roman—et Alciat. On peut toutefois se demander si le choix de l'auteur du *Banquet de la Vie* et du maître de l'Emblématique n'est pas une invitation faite au lecteur à réfléchir sur les allégories du Conte.