***Balthasar Baro*.** Textes réunis par BÉNÉDICTE LOUVAT-MOLOZAY et PIERRE PASQUIER. Rennes, Presses Universitaire de Rennes, « La Licorne », n° 132, 2018. Un vol. de 208 p.

Secrétaire personnel d'Honoré d'Urfé, continuateur de l'*Astrée*, auteur de théâtre prolifique cité par D'Aubignac dans *La Pratique du Théâtre*, premier dramaturge français à introduire le théâtre dans le théâtre avec sa *Célinde* de 1628, membre de renom de l'Académie française jouant un rôle non négligeable dans la *Querelle du Cid* et dans celle (manquée) d'*Horace* quelques années plus tard, Balthasar Baro a été étonnamment ignoré par la critique des trois derniers siècles. Il semble, pourtant, réunir tous les atouts pour s'asseoir à la même table qu'un Rotrou, qu'un Mairet ou qu'un Scudéry dans le panthéon des dramaturges de la première moitié du XVIIe siècle. C'est à ce genre de réhabilitation qu'aspire l'heureuse initiative de Bénédicte Louvat-Molozay et Pierre Pasquier, avec leur volume collectif, réunissant les actes du colloque tenu à Montpellier par le CMR 17, les 28 et 29 novembre 2002, et paru aux Presses Universitaires de Rennes en 2018 seulement. L'histoire éditoriale et le délai de publication, dont les deux auteurs s'expliquent dans leur efficace Avant-propos, ont de quoi surprendre ; mais quinze ans d'attente supplémentaire paraissent finalement peu de chose au regard des trois cents ans écoulés avant que ne paraisse le premier ouvrage consacré entièrement à Baro.

Le volume, encadré par un prélude et un postlude, se compose de douze contributions réparties en trois sections, chacune répondant à une question spécifique : comment achever un roman ? Que signifie le mélange des genres au moment de l'imposition des règles ? Que veut dire représenter le sacré à la fin des années 1630 ? L'ouvrage s'inscrit donc essentiellement dans une perspective littéraire, se focalisant en grande partie sur l'activité dramaturgique de Baro (neuf ou dix contributions sur douze) et laissant aux aspects biographiques et historiques une place marginale au sens propre et figuré : ce n'est en effet que dans le prélude de Pierre Escudé et dans le postlude d'Arlette Jouanna que nous en trouvons trace. Le prélude, sous prétexte de présenter le premier ouvrage connu de Balthasar Baro, *Le Cléosandre* de 1624 – compilation des événements festifs et mondains qui se déroulent à Toulouse pour célébrer une paix toute provisoire dans le conflit religieux qui accable la région entre 1621 et 1630 –, nous introduit dans le contexte politique et historique des débuts littéraires de l'auteur, dans les méandres d'une ville qui reste pétrie de « sentiments ligueurs profondément structurels » et qui ne peut, donc, accepter « ce temps de carnaval mondain, cette entorse à l'ordre canonique, ce libertinage seigneurial » que comme une parenthèse vite refermée. De façon symétrique, le postlude explore en revanche un aspect biographique mystérieux des dernières années de Baro, et en particulier l'achat d'une charge de trésorier de France à Montpellier, où il semble que l'académicien ne se soit pourtant jamais installé. Une analyse pointue et documentée de la vie administrative de l'époque fait émerger comme raisons probables de l'achat la recherche de prestige social et la volonté de dégager du temps libre pour les activités littéraires, tout en laissant ouvertes des incertitudes qui ne pourraient être levées que par une « biographie sérieuse de Balthasar Baro », comme invoqué en conclusion par Arlette Jouanna.

La première section s'intéresse essentiellement au Baro continuateur de *L'Astrée*, au romancier capable de l'emporter sur Gomberville – auteur d'une conclusion alternative de l'œuvre d'Urfé – en raison de sa capacité à imiter le maître, au point que l'on peut considérer sa cinquième partie comme « un immense pastiche » des romans pris pour modèles, auxquels il reste fidèle même dans les aspects politiques, les moins conformes à son « génie » (Madeleine Bertaud). Pourtant, on devine déjà dans ce Baro romancier le futur auteur de théâtre, dans son recours aux dialogues, dans ses nombreuses remarques qui ressemblent à des didascalies, et plus en général dans sa conduite de l'action toujours attentive à préserver le suspense des lecteurs-spectateurs (Tomás Gonzalo Santos). Si Baro, en fournissant à *L'Astrée* un acte V avec « une fin de tragi-comédie à mariages multiples », est déjà, d'une certaine

façon, auteur de théâtre, la transition d'un genre à l'autre se fera progressivement, comme le montre le bel article de Chrystelle Barbillon : si dans *La Célinde*, il peine encore à s'affranchir « des réflexes scripturaux acquis dans son œuvre romanesque », il apprendra progressivement, avec *La Clorise* puis *Saint Eustache Martyr* à déterminer les potentialités propres à chaque genre.

La deuxième section se concentre sur le Baro dramaturge et sur ses caractéristiques très particulières par rapport aux auteurs de théâtre de l'époque. Bénédicte Louvat-Molozay met en exergue le refus constant de la dénomination de « tragicomédie » pour ses propres pièces et le choix systématique de sous-titres originaux (« poème héroïque », « poème dramatique »). Elle esquisse quatre pistes explicatives : premièrement, la parenté sémantique avec le syntagme neutre de *comedia* pourrait faire penser à une influence espagnole ; deuxièmement, le choix de Baro pourrait s'inscrire dans une volonté de distinguer, à un niveau supérieur, poèmes dramatiques et poèmes non-dramatiques (poèmes épiques ou littérature narrative) ; troisièmement, il s'agirait peut-être de ne glisser aucun indice au spectateur sur le dénouement de la pièce et de préserver ainsi le suspense ; enfin, Baro aurait ainsi opté pour un mélange des genres et la manifestation d'une pluralité générique, ce que Bénédicte Louvat-Molozay appelle la « polygénéricité » de son théâtre. La singularité de Baro dans la dénomination de ses pièces se retrouve également dans sa relation compliquée à la tragédie : comme le montre Dominique Moncond'huy, même sa « seule » tragédie, *Rosemonde*, reste imprégnée du modèle tragi-comique sous-jacent. Dans une époque qui voit l'affirmation progressive du théâtre régulier, c'est en effet à contre-courant que se situe Baro. Ana Conboy, dans son analyse de *Célinde*, y voit même un précurseur à la fois de la querelle de la moralité du théâtre – avec une défense des comédiens et de l'influence positive du théâtre sur la société – et de celle entre réguliers et irréguliers. Son positionnement « marginal » favorise en lui des choix thématiques originaux, comme le regard qu'il porte, tout au long de sa carrière dramaturgique, sur l'évolution de l'image de la femme, de la revendication féministe initiale jusqu'à un « certain féminisme politique », particulièrement marquée dans *La Parthénie* et *La Clarimonde* (Jean Garapon). Comme le montre bien Véronique Moutot-Narcisse, les femmes héroïques de Baro sont parfois prêtes à des gestes extrêmes afin de gagner leur indépendance vis-à-vis de l'autorité parentale : preuve en est Célinde, n'hésitant pas à poignarder l'homme qu'on tente de lui imposer et dessinant ainsi un monde utopique dans lequel l'autorité publique resterait malgré tout bienveillante et se rangerait du côté des jeunes. Si l'originalité de Baro n'a pas favorisé sa gloire théâtrale, le repérage systématique des didascalies internes et externes (déduites *a posteriori* en vue de l'impression, selon la belle hypothèse d'Hélène Visentin) montre pourtant une véritable maîtrise du spectaculaire et une parfaite adaptation au décor à compartiments en vigueur à l'Hôtel de Bourgogne dans la première moitié du XVIIe siècle. Finalement, il faudrait donc considérer Baro comme un « dramaturge d'avant-garde », initiateur de la pratique du théâtre dans le théâtre, et parmi les premiers à mettre en spectacle le merveilleux chrétien.

La troisième section, sous couvert de répondre à la question portant sur la représentation du sacré, se compose de trois contributions dédiées à une seule pièce, qui aura traversé une décennie : *Saint Eustache martyr*, publiée en 1649, fut en effet vraisemblablement créée 10 ans plus tôt. La même question est, au fond, posée à trois reprises : comment expliquer l'originalité de la pièce de Baro dans le contexte du théâtre de dévotion de l'époque, notamment par rapport aux tentatives religieuses d'un Corneille ou d'un Rotrou ? Pour Pierre Pasquier, l'originalité de Baro – déjà exprimée d'une façon différente dans une autre pièce au moins en partie religieuse aussi, *La Célinde* – et en particulier son dédain affiché pour les nouveaux principes dramaturgiques tiennent à la fonction authentiquement spirituelle qu'il accorde à son texte : réponse à une commande de la Reine à l'occasion de la consécration de la « nouvelle » église royale de Saint Eustache dans le quartier des Halles, sa pièce veut être un « *exemplum* destiné à inciter à la conversion et à procurer la consolation dans l'épreuve ».

Dans sa brillante contribution, Claude Bourqui va plus loin, jusqu'à imaginer que Baro a volontairement défié la dramaturgie néo-artistotélicienne et refusé la logique de concentration d'un Corneille pour ne pas humaniser une perspective sacrée en la réduisant à un enchaînement causal d'actions humaines. Le choix d'une logique alternative de parataxe des événements, ainsi que celui d'élargir le sujet jusqu'à embrasser à la fois la vie de saint et celle de martyr répondent, en effet, à une volonté consciente de la part de Baro de montrer à ses rivaux ce qu'aurait dû être une vraie tragédie de dévotion, dans laquelle le personnage est « livré à des forces qui le dominent et sur lesquelles l'action humaine n'a aucune prise ». Anne Teulade, enfin, explique l'originalité de Baro par son contexte géographique et culturel : la comparaison avec les cinq *comedias* consacrées en Espagne à Saint Eustache, et en particulier avec celle de Lope de Vega (*Le Plus Grand Bonheur dans la montagne, et la gloire dans le martyre*), montre que si nos voisins avaient l'habitude de modeler « la dramaturgie sur la visée didactique de l'intrigue », Baro ne disposait, quant à lui, d'aucun modèle français et s'est vu obligé de plier son sujet à des modèles profanes (pastorale et tragi-comédie), laissant ainsi moins de place à la religion.

L'apport de ce premier ouvrage consacré à Baro est donc, sous plusieurs points de vue, inestimable et les quelques regrets qui ressortent de sa lecture ne sauraient en aucun cas remettre en cause la qualité de l'ensemble. Le principal d'entre eux est sans doute lié à l'histoire éditoriale du volume : s'il est vrai que les recherches spécifiquement consacrées à Baro au cours des 15 années qui séparent le colloque de la publication des actes n'ont pas été massives, il est tout de même frappant de constater que les références bibliographiques ne sont que très rarement postérieures à 2003 (ex. : 2010 à la p. 85, 2014 à la p. 87, 2007 à la p. 134, 2005 à la p. 166 et 169), et révèlent une mise à jour inégale d'une contribution à l'autre. Si quelques formulations auraient pu être rectifiées (ex. : à la p. 108 un *Dictionnaire* publié en 1998 est qualifié de « récent »), ce qui est le plus regrettable est surtout la non prise en compte, dans les citations, de l'édition de 2015 du *Théâtre complet* de Baro, pourtant citée dans l'Avant-propos. Cela aurait permis de faciliter l'accès aux textes et d'éviter de revenir aux imprimés du XVIIe ou à des éditions datées (ex. : à la p. 151 recours à l'édition italienne de 1974 pour la *Célinde*). Un deuxième regret tient à la répartition quelque peu déséquilibrée à laquelle obligent les trois sections, avec en particulier une deuxième section qui contient deux fois plus de contributions que les deux autres. En effet, si certaines des six contributions de cette section répondent parfaitement à la question du mélange des genres au moment de l'imposition des règles, d'autres auraient pu, par exemple, faire sécession dans une section autonome consacrée spécifiquement à la question du méta-théâtre, avec une focalisation sur une seule pièce de Baro (*Célinde*), à l'image de ce qui se produit dans la dernière section pour l'aspect religieux (*Saint Eustache martyr*). Enfin, l'ajout en annexe d'une bibliographie complète (et raisonnée) sur Baro aurait sans doute fait de l'ouvrage un outil de travail encore plus incontournable pour les chercheurs à venir. Bien peu de chose en tous les cas par rapport à l'apport désormais fondateur d'un ouvrage qui fera date dans les études sur un dramaturge encore trop méconnu, et qui se veut, avant tout, une invitation à la lecture et à la redécouverte de son œuvre. Il ne reste qu'à espérer que les jeunes générations relèvent le défi afin de juger, en connaissance de cause, de la place à attribuer à Balthasar Baro dans le panthéon de l'histoire littéraire.

TRISTAN ALONGE