

Université Lumière-Lyon 2
Faculté des Lettres, des Sciences du langage et des Arts
Thèse de doctorat
Littérature française

*Le roman humaniste : un genre novateur
français 1532-1564*

présentée par
Pascale Duclos-Mounier
le 21 novembre 2003
rédigée sous la direction de Michèle Clément, Professeur à l'Université Lyon 2

Table des matières

Remerciements . .	1
Résumé .	3
Summary . .	5
Mots clés .	7
Introduction . .	9
1 - Pour une tradition narrative : le genre romanesque, des origines à la Renaissance française .	11
2 - Le roman en procès au XVI ^e siècle . .	16
3 - État des lieux des publications romanesques françaises entre 1500 et 1592 . .	19
4 - Choix d'un <i>corpus</i> de « nouveaux romans » parus entre 1532 et 1564 .	29
5 - La poétique du mixte en marge des pratiques romanesques médiévales et contemporaines . .	34
Première partie La pratique romanesque dominante au XVI^e siècle : théorisation, principes d'écriture et réception . .	39
Chapitre 1 Étude lexicologique de <i>roman</i> : incohérence et malaise dans la terminologie narrative .	40
I - Flottements linguistiques entre les catégories narratives .	43
II - Les sens de <i>roman</i> au XVI ^e siècle . .	54
III - Interférences du lexique et de la pragmatique : les déterminations idéologiques de l'emploi de <i>roman</i> .	65
Chapitre 2 Le roman, un genre aux marges des théories de la poésie et de la rhétorique . .	74
I - Les lacunes des canons littéraires en vigueur au XVI ^e siècle . .	78
II - Polémiques italiennes autour de la notion de poésie romanesque .	93
III - Le rêve d'une <i>nuova poesia</i> : pour un roman épique français ? .	108
Chapitre 3 Traduction, adaptation, réécriture : une poétique romanesque convergente .	129
I - La mise en roman d'une matière allogène .	136
II - Appropriation du texte et autorité scripturaire . .	151
III - Langage et idéologie dans la « prose de l'exposé » .	164

Chapitre 4 Le critère du goût et son influence sur les tentatives de réforme de la narration romanesque .	180
I - L'obscur concept du plaisir .	181
II - Des codes esthétiques socialement diversifiés .	194
III - L' <i>histoire fabuleuse</i> comme voie de renouvellement du roman .	208
Deuxième partie L'originalité du roman nouvelle manière : un genre caractérisé par sa diversité formelle .	229
Chapitre 1 L'innommable poétique de la variété .	231
I - Innovation romanesque et prudence lexicale .	236
II - La représentation de discours, ressort générique de nos œuvres . .	246
III - Variété langagière et licence narrative : un roman sans histoire ? .	261
Chapitre 2 Le problème de l'unité du roman : un récit sans forme ou au carrefour de toutes les formes ? .	273
I - Des livres inclassables .	277
II - Détermination de l'appartenance sous-générique de nos œuvres . .	290
III - Aux marges du roman : le dialogue et la nouvelle . .	299
Chapitre 3 <i>Varietas</i> romanesque et imitation . .	308
I - Des paysages fictionnels composites .	310
II - La représentation de discours : une approche verbale du réel .	322
III - Les deux veines romanesques du <i>corpus</i> . .	334
Troisième partie Les enjeux esthétiques de la facture romanesque : interaction langagière, conflit idéologique et conscience subjective .	339
Chapitre 1 Pluralité des discours et diffraction du sens . .	340
I - Brouillage de l'instance d'écriture .	342
II - L'art de la glose romanesque : présence diffuse d'une posture critique .	354
III - Structure narrative et cadre herméneutique : divers niveaux d'interférence . .	366
Chapitre 2 Langage, connaissance et subjectivité dans le roman. Le cas exemplaire des <i>Livres rabelaisiens</i> .	382
I - Philosophie et folie : la vérité est-elle hors discours ? . .	384
II - La forme du dialogue non dialectique . .	395
III - Rhétorique de l'aporie : la mise en équivalence d'énoncés contradictoires .	408

Chapitre 3 La fondation d'une méthode d'accès au sens : performance de la <i>praxis</i> romanesque .	416
I - Sollicitation et orientation de l'exercice interprétatif . .	417
II - La saisie d'une position auctoriale .	429
III - Lecture, savoirs et vie pratique .	443
Chapitre 4 Au delà de la poétique humaniste du roman. Deux exemples d'un autre rapport du savoir à la diversité .	452
I - Le <i>Moyen de parvenir</i> : du dialogue des langages au galimatias .	454
II - <i>Don Quichotte</i> ou les démêlés de la raison et de l'érudition .	468
CONCLUSION .	485
Le roman humaniste : un genre à part entière .	487
2. Le récit composite de la Renaissance et l'évolution ultérieure du roman . .	492
Bibliographie des ouvrages cités . .	499
I. Bibliographie primaire (littérature et critique avant 1800) . .	499
A. Le roman . .	499
B. Les autres genres .	503
II. Bibliographie secondaire (littérature et critique après 1800) . .	506
A. Le roman . .	506
B. Critique et histoire littéraires .	512
C. Ouvrages de référence : bibliographies et dictionnaires . .	516
Annexes . .	519
Annexe I : Romans français publiés entre 1500 et 1592 .	519
Annexe II : Chronologie des créations françaises ressortissant à la nouvelle et au roman, publiées entre 1500 et 1592 .	527

Remerciements

Tous mes remerciements vont à Michèle Clément : par sa rigueur et son dynamisme, elle a été une directrice de recherches hors pair. Ses conseils ont été précieux pour déterminer mes perspectives de travail, pour analyser les textes romanesques et pour avancer dans la rédaction. Sa grande disponibilité a permis que de nos échanges sortent toujours des idées fructueuses. En somme, ces quatre années d'étude à son contact ont été vraiment exaltantes.

Je tiens à exprimer aussi ma reconnaissance à ceux qui, de près ou de loin, ont fait avancer ma recherche. J'ai une pensée particulière pour les enseignants de l'Université Lyon 2 qui ont participé au séminaire « Théorie et pratique du roman aux XVI^e et XVII^e siècles » et pour ceux du colloque des 11 et 12 octobre 2002, qui s'est déroulé à Lyon.

Merci, enfin, à tous mes proches. Ils m'ont largement soutenue par leur affection, leur compréhension et leurs encouragements.

Résumé

Alors qu'à la Renaissance le roman est partagé, théoriquement, entre inexistence et bâtardise et, sociologiquement, entre corruption et délectation, des praticiens ont une conscience assez nette de la liberté formelle qui caractérise le genre pour lui conférer une originalité inconnue de leurs contemporains et seulement ébauchée par leurs prédécesseurs. Ces quelques romanciers ont la particularité de fonder une poétique à nouveaux frais à partir de matériaux linguistiques le plus souvent anciens. Ce faisant, ils prennent le parti de démarquer leur art, qu'ils ne se risqueront jamais à qualifier de « romanesque », tant des formes de romans héritées du Moyen Âge ou importées de l'étranger que des recueils narratifs variés. Confronté au foisonnement de la langue, le lecteur se voit invité à réfléchir à une facture problématique qui rassemble autant d'énoncés divers que de conceptions du monde contradictoires. C'est à un mode de discussion et de pensée qu'entend le former le roman humaniste.

Summary

The Humanistic Romance : a French Innovative Genre. 1532-1564

While during the Renaissance romance is divided, theoretically, between non-existence and bastardy and, sociologically, between corruption and delectation, writers are enough aware of the formal freedom which defines the genre to confer on it an originality unknown by their contemporaries and only sketched out by their predecessors. These few romancers are characterised by the creation of a new poetics stemmed from usually old linguistic material. This way, they resolve to dissociate their art # that they will never go so far as to call « romance » # from the forms of romances handed down by the Middle Ages or imported from abroad as well as from the various narrative collections. Confronted with the flourishing of the language, the reader is invited to think about a problematic composition which gathers as many utterances as contradictory conceptions of the world. The humanistic romance intends to form his mind to a mode of questioning and of dialogue.

Mots clés

roman, théorie du récit, histoire littéraire, dialogisme, Rabelais, Hélicesse de Crenne, Des Autels, Aneau.

Introduction

Le prosateur, et tout particulièrement le romancier, se heurte au problème du mot personnel. Ce mot ne saurait être simplement son mot à lui (venant du je). Mot du prophète, du chef, du savant, et mot de l'« écrivain ». Le mot qu'il faut fonder. L'obligation d'être le représentant de quelqu'un. M. Bakhtine, Les Carnets, 1970-1971¹.

Qu'est-ce qu'un roman ? Trouver des critères pour définir la notion n'est pas chose aisée. L'aspect narratif, le côté fictif et la présence de personnages, qui ont longtemps semblé intangibles, ont été mis récemment en doute par les expériences du Nouveau Roman ; l'écriture en prose ne saurait évidemment participer à l'essence intemporelle du genre ; quant à la longueur, elle s'avère une composante trop subjective pour être admise comme telle. De nombreux historiens et théoriciens de la littérature s'accordent à dire que la marginalité dans laquelle le roman a longtemps vécu a été une chance pour cette forme annulant par principe la hiérarchie des genres². Certains choisissent de s'en tenir à cette

¹ Dans *Esthétique de la création verbale*, A. Aucouturier (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984 [1^{ère} éd. Moscou, 1979], pp. 372-373.

² Nous citerons ici le seul jugement de M. Robert qui, dans *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, pp. 15-16, en fait un genre « indéfini » : [...] À la différence du genre traditionnel, dont la régularité est telle qu'il est non seulement assujéti à des prescriptions et à des proscriptions, mais fait par elles, le roman est sans règles ni freins, ouvert à tous les possibles, en quelque sorte indéfini de tous côtés. C'est évidemment la raison principale de son expansion continue, celle aussi de sa vogue dans les sociétés modernes, auxquelles il ressemble au moins par son esprit inventif, son humeur remuante, sa vitalité.

définition en négatif, quand bien même elle cacherait un positif fantomatique. D'où le constat fait par Mikhaïl Bakhtine, à l'origine de sa volonté de déterminer les spécificités du discours romanesque :

[...] en fin de compte, on n'arrive jamais à une formule de synthèse du roman en tant que genre. Mieux : les chercheurs ne réussissent pas à dégager un seul indice précis et stable du genre romanesque, sans faire une réserve qui, du coup, réduit à néant cet indice³.

Le théoricien russe pose le problème inhérent à toute analyse du roman, à savoir la conceptualisation du genre sans la prise en considération de ses exigences stylistiques. Deux voies s'offrent donc à qui veut mener une étude du roman sur une durée temporelle définie. Soit on opte pour une approche purement empirique qui, éludant un questionnement problématique de l'écriture romanesque, ne fait que décrire les variétés et sous-espèces qu'elle a produites ; soit on refuse de renoncer à la définition de ses caractéristiques intrinsèques et on pense qu'il est envisageable de les percevoir dans des œuvres qui, pour des raisons diverses, n'ont pas revendiqué clairement leur appartenance générique. Dans ce dernier cas, il est incontournable de cerner les invariants typologiques du genre romanesque, qui ont continuellement été modifiés au cours des siècles. Il s'avère qu'ils ont été mis au jour à partir des années 1920 en Europe, quand des théoriciens ont cherché à distinguer le style de la prose de celui de la poésie ; M. Bakhtine a parachevé ces analyses et a conclu que le roman est pluristylistique, que son langage est constitué d'espèces et de genres tant littéraires qu'extra-littéraires. Nous faisons ici le choix d'articuler l'étude des éléments non interchangeables d'une œuvre à une autre sur une période donnée avec celle de l'évolution historique du genre auquel elle appartient⁴. Forte d'une telle méthode, nous souhaitons montrer qu'un des genres romanesques pratiqués à la Renaissance française a ceci de novateur qu'il agence la mixité des discours, littéraires ou non, que par essence le roman convoque, dans la perspective d'une mise en crise de la structure formelle et du sens qu'il travaille à installer. Un rappel de l'histoire du roman jusqu'au XVI^e siècle va ici nous montrer en quoi l'hétérogénéité formelle est constitutive du genre. Un point sur la carence doctrinale au sujet du roman nous conduira à constater conjointement l'extrême diversité des parutions en ce domaine dans la France de l'époque. Ce laborieux inventaire des types de récits représentés, incontournable préliminaire à notre étude, nous permettra cependant de mettre au jour le fonctionnement du mode majoritaire de composition romanesque jusque dans les années 1590. Toute l'écriture de romans ? Non, une poignée d'œuvres, publiées entre 1532 et 1564, résiste à sa façon à l'envahissement d'une matière qui lui est *a priori* étrangère...

³ *Esthétique et théorie du roman*, D. Olivier (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978 [1^{ère} éd. Moscou, 1975], p. 466.

⁴ Cette double saisie synchronique et diachronique des formes littéraires a été prônée par H.-R. Jauss dans son article « Littérature médiévale et théorie des genres », in *Théorie des genres*, G. Genette et T. Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1986, pp. 37-76. Elle induit « non plus un point de vue normatif (*ante rem*) ou classificateur (*post rem*), mais historique (*in re*), c'est-à-dire dans une continuité, où tout ce qui est antérieur s'élargit et se complète par ce qui suit » (p. 43).

1 - Pour une tradition narrative : le genre romanesque, des origines à la Renaissance française

En dépit de son caractère protéiforme, le roman possède des lois immuables ; à ce titre, il faut militer en faveur de l'existence d'une histoire du genre. Depuis le début du XX^e siècle, des recherches internationales assez éparses, de caractère monographique ou générique, ont réévalué l'intérêt que constituent ses origines. Quoique la datation et les conditions de sa naissance demeurent encore mystérieuses, il a été progressivement acquis que la composition distincte de langue française à laquelle Chrétien de Troyes a donné un nom à la fin du XII^e siècle ne constitue ni l'état primitif ni la forme ultime de la *res* romanesque. Celle-ci n'est pas l'œuvre de la seule France, mais de l'Europe, autrement dit, selon les termes de Husserl, de l'« identité spirituelle qui s'étend au delà de l'Europe géographique [...] et qui est née avec l'ancienne philosophie grecque⁵ ».

Le roman a vu le jour en Orient au début de notre ère, dans les provinces asiatiques de l'Empire romain situées autour de la Méditerranée, sous la plume d'auteurs tels A. Tatius, Héliodore, voire Lucien de Samosate⁶. Le roman grec fonde le prototype du genre : un récit en prose mêlant généralement amours, obstacles et aventures qui aboutissent toujours à un dénouement heureux. Il se définit également par un encyclopédisme remarquable : il convoque non seulement un fonds littéraire, mais aussi des éléments de religion, de philosophie, de politique, de géographie et de science. Mais avec le *Satiricon* de Pétrone, que nous ne possédons que sous forme lacunaire, *Lucius ou l'Âne* dans la version abrégée de Lucien et *l'Âne d'or, ou les Métamorphoses* d'Apulée, le genre romanesque quitte, presque à la même époque, l'univers idéalisé des sentiments pour s'attacher à la peinture satirique des mœurs. Influencé par la fable milésienne et rédigé à la première personne, le roman pratique alors au plus haut point la technique poétique de la *satira*, compilation hétéroclite à vocation polémique ; il s'abreuve ainsi à la source de la poésie épique et érotique et n'hésite déjà pas à parodier son congénère sentimental⁷. Tels sont donc les deux prodromes du roman européen. Les rares théoriciens de l'évolution complète du genre, dans son extension, de l'Antiquité à nos jours, comme dans sa compréhension, sont d'accord pour voir en eux le stade embryonnaire de la forme romanesque⁸.

⁵ Cité par M. Kundera dans *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986, p. 13.

⁶ Outre des textes comme *Leucippé et Clitophon* ou les *Éthiopiennes*, l'*Histoire véritable* est insérée par P. Grimal dans son édition des *Romans grecs et latins*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, pp. 1339-1384, en tant que premier roman utopique de la littérature européenne et première parodie romanesque, tandis que M. Fusillo, dans *Naissance du roman*, M. Abrioux (trad.), Paris, Seuil, « Poétique », 1991 [1^{ère} éd. Venise, 1989], l'exclut de son *corpus* d'étude du roman grec.

⁷ M. Fusillo (*ibid.*, p. 19) insiste cependant pour nuancer l'opposition entre un roman grec sérieux, qui ignorerait le jeu déclaré avec la tradition, et le courant ménippéen, dont les fondateurs seraient Lucien, Pétrone et Apulée.

Le premier roman de langue française, ancêtre commun direct des romans français, espagnol, italien, anglais et allemand, est rédigé en vers et date du milieu du XII^e siècle : c'est le *Roman de Thèbes*, adaptation de la geste d'Œdipe relatée dans la *Thébaïde* de Stace. Il a, on le voit, plus maille à partir avec l'épopée romaine, source d'aventures sentimentales et guerrières, qu'avec les formes romanesques primitives. S'il se réfère à l'histoire mythique de la Grèce, il le fait par l'intermédiaire de compilations latines, ce qui donne un peu rapidement à son auteur anonyme et à ses successeurs le statut d'historien⁸. La fidélité à l'hypotexte et le didactisme sont pour la première fois exhibés dans le roman et ces devises sonnent déjà faux... Le roman dit « antique » se veut un divertissement de lettrés infléchissant sa source dans le sens de la célébration, en langue romane, de la féminité. Mais Wace, le dernier de ces historiens-romanciers, prend pour point de départ de son *Roman de Brut*, écrit vers 1155, l'*Historia regum Britanniae* de Geoffroi de Monmouth ; grâce à ce texte, la matière de Bretagne et la figure emblématique du roi Arthur vont pouvoir faire leur apparition en français. Chrétien de Troyes saura traiter les contes celtes à partir de la conception de l'amour développée par la poésie lyrique des troubadours et en reprenant à la chanson de geste le personnage du chevalier, dont le destin individuel constituera le centre de la trame narrative. À la manière des romans grecs et latins, pourtant souvent oubliés, le genre s'ouvre ici à un matériau large — la littérature antique, les légendes chrétiennes, les récits folkloriques — qu'il unifie dans la singularité d'une expression. Orienté vers sa forme et vers sa « senefiance », le roman cesse d'être la traduction ornementale d'une œuvre antique : il devient un exercice de création. De fait, si le clerc champenois est bien « **celui qu'on s'accorde à nommer le fondateur du roman occidental**¹⁰ », c'est qu'il investit les épisodes du récit d'un sens supérieur à rechercher, au fil du cheminement initiatique du héros, dans la cohérence courtoise et spirituelle qu'il donne à un schéma mythique.

L'apparition de la prose dans la première moitié du XIII^e siècle, sous l'influence conjuguée de la tradition monastique et de l'historiographie, favorise une tendance générale à la cyclisation romanesque. Le genre accepte ouvertement sa marginalité dans

⁸ Nous rappelons ici les noms des spécialistes contemporains du roman européen : M. Bakhtine, surtout, et son *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., qui voit dans les romans grecs et latins des « exemples isolés, simplifiés » du genre (p. 188) ; M. Menéndez Pelayo avec ses *Orígenes de la novela*, 4 t., Santander, Aldus, 1943, t. I, p. 11, qui parle pour les romans précités de « *formas seminovelescas* » ; E. M. Meletinskij, qui étudie, dans son *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, C. Paniccia (trad.), Bologne, Il Mulino, 1993 [1^{ère} éd. Moscou, 1986], l'origine mythique des compositions épico-romanesques ; D.-H. Pageaux, qui mène, dans *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck, « Études », 1995, une étude comparée des manifestations du genre en France, en Espagne, en Angleterre et en Allemagne ; et T. Pavel, qui fait du roman hellénistique, dans sa récente *Pensée du roman*, Paris, Gallimard « nrf/essais », 2003, p. 89, une des formes du « roman idéaliste prémoderne ».

⁹ La traduction libre d'œuvres de fiction latines n'a évidemment rien d'historique, pas même pour les rédactions et modifications successives du *Roman d'Alexandre*, imitées en partie de l'*Historia de proeliis*. Nous reviendrons, au cours de notre développement, sur le qualificatif d'*estoire* par lequel les clercs désignent leur *Thèbes*, *Énéas*, *Troie* et *Brut* : il est à entendre comme un quasi-synonyme de *conte*, autrement dit de l'actuel *récit*.

¹⁰ Selon les termes de M. Voicu dans *Histoire de la littérature française*, 2 t., A. Ion (dir.), Bucarest, Presses de l'Université, 1981, t. I, p. 106.

une culture sociale et littéraire de la voix ¹¹ : progressivement destiné à une lecture silencieuse, il prend une ampleur nouvelle par la multiplication des personnages et de leurs aventures, la modulation de leurs pensées et le développement de leurs discours. Si les continuateurs, pour la plupart anonymes, affirment la vérité de leur « **cronique** » ou de leur « **estoire** », ils apportent des modifications à leur source, dans le cadre d'une composition beaucoup plus lâche. Le symbolisme des épisodes empruntés à la matière de Bretagne, dont le *Lancelot-Graal* est la meilleure illustration ¹², se fait plus explicite. La toute-puissance de l'écrivain sur l'organisation de son œuvre se marque par la pratique usuelle de l'entrelacement, qui permet d'évoquer parallèlement, au sein d'une même coupe temporelle, des actions réalisées en des espaces distincts. Celle-ci, comme le mélange des tons et des genres ou la coexistence nouvelle de la prose et du lyrisme, est orientée vers une « **senefiance** » relativement claire. Il s'agit de rendre le réel dans sa complexité, de donner, par-delà l'évidente confusion de la réalité, une portée universelle à la morale chevaleresque. La narration reste donc en conformité idéologique avec le discours en vers tenu sur le monde par les œuvres de Chrétien, la série des *Tristan* et, plus tard, le *Bel Inconnu* de R. de Beaujeu.

Le XIV^e et le XV^e siècle français infléchissent la technique de l'imitation instaurée par les grandes adaptations de l'époque de R. de Boron : la libre réécriture d'une matière versifiée, explorant les ressorts propres de la prose, disparaît au profit de la simple transposition linguistique de poèmes en « **vieux roman** » ¹³. Hormis quelques romans nouveaux, tels que *Perceforest*, de source bretonne, ou le *Mélusine* de J. d'Arras, « **chronique** » de la maison de Lusignan, les mises en prose commencent véritablement en 1430 et s'intensifient au milieu du siècle. Inspirées par l'idée que les romans et les chansons de geste d'autrefois ont ceci de commun qu'ils sont de l'histoire transcrite dans un langage corrompu, elles gomment la différence entre les genres littéraires et nivellent le fonds arthurien et celui de l'épopée ¹⁴. Charlemagne, Turpin, Fierabras, Ogier le Danois, Aimeri de Narbonne, Guillaume d'Orange, Renaud de Montauban passent au premier plan parmi les héros d'aventures, avant même les protagonistes arthuriens. L'Espagne s'engage à son tour au XIII^e siècle sur la voie des *libros de caballerías*, versions en prose de textes français ; l'Italie inversement, transposant en vers la prose

¹¹ L'emploi de la prose est une caution de véracité pour les auteurs. Notons cependant que dès lors que le roman ne convoque ni le chant ni la déclamation publique, l'emploi du vers perd sa raison d'être. Cela n'est pas complètement acquis par les premières continuations : en France, on écrira des fictions en vers au moins jusqu'au *Méliador* de Froissart, à la fin du XIV^e siècle.

¹² Cette *Vulgate* arthurienne, composée vers 1225, contient cinq branches écrites pendant trois siècles : l'*Estoire del Graal*, l'*Estoire de Merlin* et les trois branches de *Lancelot du Lac*, à savoir le *Lancelot* propre, la *Queste del Saint Graal* et la *Mort le Roi Artu*. Pour seul exemple de la ramification opérée par le passage à la prose, rappelons que *Lancelot* ajoute au *Chevalier de la Charrette* le récit des enfances du chevalier et celui d'une passion inscrite dans la durée d'une carrière héroïque au service d'Arthur.

¹³ Telle est l'activité de « dérimage », définie par G. Doutrepoint dans son ouvrage de synthèse *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1^{ère} éd. Bruxelles, 1939]. L'auteur y oppose les romans écrits directement en prose, à partir du XIII^e siècle, à « ce qu'on peut ou doit appeler des traductions, des translations, des modernisations, des rajeunissements en prose de récits rimés qui datent d'une époque plus ou moins ancienne du Moyen Âge : or ce genre de travail s'est accompli surtout pendant le XV^e siècle » (p. 3).

narrative française, inaugurera au XV^e siècle sa propre production de *romanzi*, mêlant tout en même temps nostalgie et satire de l'épopée antique et médiévale¹⁵. En France, les deux seuls romans à détonner face à cet engouement pour des histoires chevaleresques bien anciennes sont le *Saintré* d'A. de La Sale et le *Roman de Jehan de Paris* : tout en se présentant conjointement comme des traités d'éducation à l'usage des nobles, ils mettent à distance, par le biais de l'humour, une courtoisie hypocrite et artificielle¹⁶. S'ils sonnent le glas de l'idéal du Moyen Âge et prônent en creux la recherche du bonheur face à la crise morale de leur temps, ils demeurent l'exception au sein du déferlement d'œuvres exaltant l'esprit chevaleresque.

Dans cette perspective, le roman n'a pu qu'être servi par le développement de l'imprimerie¹⁷. À partir de 1478, date de la première impression d'un roman en prose, en l'occurrence *Fierabras*, les incunables se font nettement l'écho du succès remporté par les fictions romanesques auprès d'un lectorat au départ aristocratique. Il s'avère toutefois qu'ils favorisent moins la mise en prose des « **vieux romans** », syntagme cher aux XVI^e et XVII^e siècles, qu'ils ne renforcent la pratique de la répétition, de la création de cycles et de la compilation : les imprimeurs suivent de près les manuscrits en prose, sauf à les rajeunir encore un peu pour les conformer à l'évolution de la langue et des mœurs. Très souvent, le succès remporté par les premiers romans imprimés ne se dément pas après

¹⁴ Si beaucoup de chansons ont été composées entre 1130 et 1180, les jongleurs ont ensuite été plus influencés que leurs prédécesseurs par l'éthique courtoise : au XIII^e siècle et au début du suivant, ils inventent des récits complémentaires, qui seront à plusieurs reprises « dérimés », comme diront les translateurs. Des compilations de chansons voient aussi le jour dès les manuscrits du XV^e siècle, comme *Garin de Montglane* reprenant successivement *Girart de Vienne* dans sa version amplifiée du XIV^e siècle et dérimée ensuite ; le *Galien* en vers du XIII^e siècle mêlé à la matière adaptée aux goûts du XIV^e siècle de *Garin de Montglane* ; *Aimeri de Narbonne*, imité du roman en prose de *Guillaume d'Orange* ; *La Reine Sibille* ; et enfin, *Couronnement Louis*. *Ysaïe le Triste*, quant à lui, est un des quelques romans écrits en prose au XIV^e siècle à utiliser librement les différentes topiques : bien que ses personnages appartiennent à la Table ronde – Ysaïe est le fils de Tristan et d'Iseut –, ce roman n'hésite pas à s'inspirer également de *Huon de Bordeaux*, de *Florimont* ou même d'*Énéas*. Pour illustrer la maigre influence de l'histoire sur la fiction, nous signalons le roman *Berinus*, réécrit en prose au XIV^e siècle, est marqué par les chansons de geste, les romans courtois, les *Mille et une Nuits* et les chroniques de Planude et d'Hérodote.

¹⁵ En marge du fonds chevaleresque habituel, les œuvres de Boiardo et de Pulci, à savoir *Orlando Innamorato*, commencé en 1476, et *Morgant le Géant*, publié en 1483, annoncent la forme du *romanzo* située à mi-chemin entre l'épopée parodiée et le roman ; *Orlando furioso*, de l'Arioste, en sera le représentant exemplaire.

¹⁶ Le premier est rédigé en 1456 et révisé en 1461, tandis que le second est écrit de manière anonyme en 1495.

¹⁷ A.-M. Finoli rappelle au début de son article intitulé « *L'eredità medievale : al di là delle storie 'che le carte empion di sogni'* », in *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento : dall'eredità medievale all'Astrea*, Actes du colloque de Gargnano, 7-9 octobre 1993, Fasano, Schena, 1996, pp. 97-108, que l'impression de textes en langue vulgaire couvre vingt-deux pour cent de la production totale des incunables. Il s'agit surtout de traductions du latin, mais il y a aussi beaucoup de romans. Les constats que nous ferons sur la publication d'incunables puis de livres romanesques, tout comme les précédents au sujet de la création romanesque des XIV^e et XV^e siècles, sont tirés des renseignements fournis par la *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500*, Genève, Droz, 1975 [1^{ère} éd. Abbeville, 1954] et de son *Supplément : 1954-1973*, Genève, Droz, 1975. B. Woledge y dresse un inventaire des romans manuscrits du Moyen Âge publiés jusqu'à la fin du XVI^e siècle.

1500 ; c'est le cas de l'original *Pierre de Provence et la belle Maguelone* qui connaît douze éditions successives en incunables et qui sera salué par quatorze autres au siècle suivant. *Gyron le Courtois*, intitulé plutôt *Palamedes* au Moyen Âge, est publié d'office avec *Meliadus* dans le recueil de Rusticien de Pise ; le succès remporté par la seconde partie poussera cependant les libraires à la réimprimer abondamment, au risque de scinder leur regroupement initial. Une des publications les plus prisées du XVI^e siècle a certainement été *Renaut de Montauban*, autrement nommé *Les quatre filz Aymon* ; cette épopée féodale a eu vingt éditions au XVI^e siècle et ses deux suites manuscrites, *Maugis d'Aigremont* et *Mabrian*, ont suscité dès leur parution un engouement presque inégalé. Elle atteste le goût prononcé d'un public, qui va bientôt s'élargir aux classes plus modestes, pour les chansons médiévales remaniées tardivement, jugées plus propres encore que les romans de la Table ronde à convoquer prouesses guerrières, féerie, voyages, conversations, événements politiques et épisodes de franche sentimentalité, le tout enchaîné lestement. Il demeure que les romans imités des cycles arthuriens, tel *Pontus et Sidoine*, sont mis et remis sous presse. Les œuvres « **originales ou relativement originales** ¹⁸ » en matière de continuation de textes antérieurs font ici figure d'exception : il faut citer la troisième et dernière suite de *Renaut de Montauban*, à savoir *La Conquête de Trebisonde*, ainsi que le récit anonyme des prouesses du fils d'Ogier, *Meurvin*, datant approximativement de 1500 et non diffusés autrement que sous la forme imprimée. La pratique du dérimage, fort prisée des XIV^e et XV^e siècles, est de même une survivance d'ordre exceptionnel. Nous n'avons repéré entre 1500 et 1592 que trois translations de vers français en prose : dans les seuls cas de la *Chronique* du Pseudo-Turpin adaptée au début du siècle et publiée en 1527, de *Richard sans peur*, la continuation de *Robert le Diable*, et de *Guillaume de Palerne* ¹⁹. De même, seules deux nouvelles versions de légendes latines de source grecque sont proposées à la même période : Ch. de Saint-Gelais traduit un des livres apocryphes des *Maccabées*, tandis que G. Corrozet élabore une version d'*Apollonius de Tyr* différente de celle des incunables.

Finalement, comme le rappelle D. Ménager, « **en ce domaine comme en d'autres, l'idée d'une rupture entre le Moyen Âge et le XVI^e siècle est fautive** ²⁰ ». La Renaissance française perpétue largement le fonds chevaleresque, moins en remaniant ou en compilant des modèles médiévaux, qu'en éditant ou rééditant la plupart des

¹⁸ L'expression ainsi que les deux suites recensées sont extraites du résumé sur les éditions de romans de chevalerie donné par Y. Giraud et M.-R. Jung dans *La Renaissance*, 2 t., Paris, Arthaud, « Littérature française », 1972, t. I, p. 49.

¹⁹ Comme le précise B. Woledge, alors que le Moyen Âge a produit huit versions de la *Chronique*, le seul texte imprimé à partir de 1527 est la modernisation du manuscrit de N. de Senlis datant de la fin du XII^e siècle : « elle constitue une version distincte qu'il faut attribuer au XVI^e siècle » (*op. cit.*, p. 101). Le *Romant de Richart sans paour* est l'œuvre de G. Corrozet, né en 1510 ; selon le même auteur, il aurait dérimé une œuvre versifiée du XIV^e siècle (*ibid.*, p. 110). Quant à *Guillaume de Palerne*, roman en vers du haut Moyen Âge, il a revu le jour, après des années d'oubli, sous la forme d'une première translation en prose par P. Durand, selon les indications d'A. Tilley dans « *The prose romances of chivalry* », *Studies in the French Renaissance*, Cambridge, University Press, 1922 [1^{ère} parution 1919], pp. 12-25 et ici p. 24.

²⁰ *Le Roman*, C. Becker (dir.), Rosny, Bréal, « Grand Amphi Littérature », 2000 [1^{ère} éd. 1996], chap. 2 intitulé « La crise du roman au XVI^e siècle », pp. 47-76 et ici p. 52.

chansons de geste lues jusque-là ainsi que plusieurs romans de la Table ronde et quelques recueils narratifs. Cette période signe la fin des mises en prose et la rédaction d'œuvres originales dans la lignée des *Berinus*, de *Florimont* et sa suite du XV^e siècle, *Philippe de Madien* ou encore de *Valentin et Orson*. Forte de son succès, l'imprimerie n'envisage nullement de promouvoir d'autres lectures romanesques : elle sélectionne, filtre, vulgarise les histoires anciennes, déversant sur le marché près de cinq cent cinquante éditions de romans, dont on peut encore parfois recenser sept cent cinquante exemplaires²¹. L'engouement suscité par les « **chroniques** » gargantuines, adaptant presque parodiquement l'histoire du géant Gargantua au roman de chevalerie, témoigne sans conteste du « **panthéon élevé** », en pleine Renaissance, « **à la gloire de l'idéologie féodale** »²².

2 - Le roman en procès au XVI^e siècle

Cet engouement quasi général pour la lecture de ce que Sorel qualifiera précisément de « **Romans de Chevalerie**²³ » devait faire réfléchir les autorités laïques et religieuses du temps sur l'utilité de ces fictions. Alors que les humanistes Giraldi et Pigna engagent une réflexion sur l'art de composer des poèmes romanesques, tentant ainsi de légitimer le genre nouveau et spécifiquement italien du *romanzo*²⁴, il est patent de constater en France l'absence de traité sur le roman, alors qu'il existe des arts poétiques qui théorisent les genres de la tragédie et de l'épopée et recensent les différentes formes lyriques. Rien ne réévaluera vraiment le roman avant la fameuse *Lettre de l'Origine des Romans* du P. Huet : publiée en 1670 comme préface de *Zaïde*, elle profite pleinement du succès remporté par le roman baroque pour fonder une histoire européenne et une théorie

²¹ Nous donnons ici les chiffres d'A.-M. Finoli, qui qualifie cette production de « *produzione vastissima e disuguale, che comprende opere imitate, rificate, filtrate, arricchite o banalizzate da molteplici passaggi in e da altre letterature che quasi sempre hanno attinto a loro volta alle fonti medievali francesi* » (op. cit., p. 97). C'est ainsi que le *Guerin de Montglave*, publié avant 1518 et six fois réédité jusqu'en 1585, ne rassemble plus les cinq histoires répertoriées plus haut : à la différence de la version manuscrite, il ne retient que les romans *Girart de Vienne* et *Galien*.

²² L'expression est de M. Lever dans son *Roman français au XVII^e siècle*, Paris, P.U.F., « Littératures modernes », 1981, p. 35. Le goût pour les chevaliers errants perdure sous le règne d'Henri IV, où *Les quatre filz Aymon* et ses suites, *Lancelot* et *Melusine* sont constamment réimprimés, dans des versions souvent simplifiées ou abrégées. Ce type de romans constituera avec la fameuse *Bibliothèque bleue*, à partir des premières années du Grand Siècle, une littérature définitivement populaire, accessible géographiquement et économiquement à tous, après que les spéculations des imprimeurs et des libraires auront surtout recruté les lecteurs dans la noblesse de Paris et de province.

²³ Dans la *Bibliothèque française*, Paris, La Compagnie des libraires, 1667 [1^{ère} éd. 1664], en tête du chapitre VIII : « Des Romans de Chevalerie », p. 167.

²⁴ Les deux manifestes principaux en faveur de l'Arioste sont le *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, Venise, G. Giolito de' Ferrari et fratelli, 1554 de G. Giraldi Cinzio et le *I Romanzi, divisi in tre libri*, Venise, V. Valgrisi, 1554 de G. B. Pigna.

spécifique d'un genre mis au ban de la littérature reconnue officiellement.

Méprisant la tolérance sociologique jusque-là en vigueur, les lettrés et les gens d'Église commencent à crier haro sur le roman vers 1550. Alors qu'ils consentent à louer l'Arioste d'avoir écrit une épopée égale à celles d'Homère et de Virgile à partir d'une histoire française, ils critiquent les écrivains qui n'ont fait qu'habiller d'un langage moderne les « **beaux vieux romans français, comme un Lancelot ou un Tristan** », de manière « **beaucoup plus propre à bien entretenir damoiselles qu'à doctement écrire** ²⁵ ». De manière unanime, ils dénoncent le caractère fabuleux de ces écrits ; Amyot lui-même, préfaçant sa traduction du roman grec *Théagène et Chariclée*, n'hésite pas à les mettre au rang de « **songes de quelque malade resvant en fièvre chaude** ²⁶ »... Contraire à la vérité, introduisant fées, monstres volants et pléthore de magiciens dans sa trame, le roman ne pouvait que déplaire au milieu humaniste, méfiant par principe à l'égard des productions imaginaires. C'est sur ce point de l'in vraisemblance que se greffe le lieu commun de l'absence d'utilité de cette forme. À la fois histoire fabuleuse, où l'imaginaire se laisse plus que jamais libre cours, et divertissement, enfreignant donc les préceptes horaciens, elle subit les foudres conjuguées des théoriciens et des théologiens ²⁷. Outre la violente réprobation formulée contre elle par La Noue comme par Poissevin, nombreux sont les mondains, de M. de Navarre à Brantôme en passant par Jodelle, à faire preuve d'un didactisme intransigeant. Cette attaque récurrente a obligé auteurs, traducteurs et libraires, à recourir à une tentative de parade, tout aussi funeste pour le roman : ils ont ajouté à l'œuvre destinée à la publication une préface affirmant le caractère historique des « chroniques » qu'ils rendent en français et flanqué celle-ci d'un plaidoyer rivalisant de sens moral. Ce procédé généralisé n'a fait que souligner ce qui peut aujourd'hui passer pour un anachronisme de la part de l'essentiel de la pratique romanesque française par rapport à la société et aux lecteurs du XVI^e siècle : le ressassement de textes anciens. Il a eu aussi pour effet de freiner l'élaboration d'une réflexion purement littéraire sur le genre. Parallèlement, les tribunaux de censure ont obligé les rédacteurs à rester dans l'anonymat et ont contribué réduire le roman à l'illégalité ; l'Angleterre puritaine de la fin du siècle condamne ainsi pêle-mêle *Huon de Bordeaux*, *Les quatre filz Aymon*, les romans de la Table ronde, les romans de chevalerie espagnols et *Gargantua*... D'un point de vue sémantique, ce que les contemporains désignent par *romans*, ce sont les romans chevaleresques en vers ou leurs adaptations en prose, acception datant du XV^e siècle et qui est en usage jusqu'au XVII^e siècle ; les nombreuses traductions de romans sans

²⁵ *Défense et illustration de la langue française*, in *Les Regrets*, S. de Sacy (éd.), Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1967, livre II, chap. 5, p. 241. Pour les réactions des autres érudits auxquels nous ferons allusion, nous renvoyons à l'article de N. Cazauran, « Les romans de chevalerie en France : entre 'exemple' et 'récréation' », in *Le Roman de chevalerie au temps de la Renaissance*, M.T. Jones-Davies (dir.), Paris, J. Touzot, 1987, pp. 29-48.

²⁶ *L'Histoire Æthiopique. Le premier livre de X. de Heliodorus, traduite de Græc en François*, Paris, E. Groulleau, 1548 (n. s.), « Le Proësmes du translateur », non paginé.

²⁷ On sait combien sera pérenne cette connivence des érudits laïcs et religieux dans le procès du roman : en France, elle trouvera son aboutissement dans le *Traité de la Comédie* de Nicole qui, dénonçant conjointement la fiction et la frivolité du théâtre et des romans baroques, préparera l'avènement du roman d'analyse.

aventures, dont nous allons reparler, ne sont donc pas, à notre connaissance, désignées comme tels. Un fait achève de brouiller les données : les théoriciens français, dans les quelques remarques qu'ils ont consacrées au roman, ont formulé des assertions si décousues entre elles qu'il est difficile de se tenir à aucune *doxa* quant à la conception normative de celui-ci à l'époque. Existe-t-il un art de la prose en dehors de l'éloquence ? Le romancier est-il historien, orateur ou poète ? Est-il légitime d'intégrer au domaine de l'épopée le fonds romanesque gaulois quand aucune création du temps ne répond au caractère de poème en prose ? Faut-il défendre une forme proprement indécente, en tant qu'elle ne répond pas aux usages établis par les Anciens et qu'elle cautionne l'immoralité ? Les poéticiens de la Renaissance ne se sont pas accordés pour trancher ces problèmes ni même pour les poser clairement. En définitive, ce balbutiement réflexif n'a jamais réussi à élever le roman au rang de genre, même dégradé.

Il faudra attendre le *Quijote*²⁸ pour qu'un métadiscours pose les jalons d'une réflexion esthétique, ou plutôt poétique si nous définissons dès à présent la poétique comme l'ensemble des lois qui président à l'écriture d'une œuvre. Posant d'emblée la fiction de son récit, l'œuvre réalisera le premier « **art romanesque** » du genre ; elle ira jusqu'au bout de son programme narratif en créant un roman de chevalerie conforme aux règles classiques de composition. En France, le XVII^e siècle marquera le renouvellement thématique du genre, attendu depuis plusieurs siècles. Les genres pastoral et héroïco-sentimental à la manière baroque puis la nouvelle psychologie amoureuse, épurée de l'extravagance des *Polexandre*, *Cléopâtre* et autre *Clélie*, définie par des auteurs comme mesdames de Lafayette et de Villedieu ou Saint-Réal, inaugureront une matière différente de la chevalerie²⁹. D'un point de vue théorique, par ailleurs, il faut noter que le roman devient un type à part entière d'expression artistique dès la préface d'*Ibrahim*. En 1641, M. de Scudéry y entérine le choix tout français, pratiqué depuis une vingtaine d'années, de la bienséance en matière de poétique romanesque. Cette légitimation, encore officieuse, s'appuie sur la forte reprise de la production dès l'aube du Grand Siècle : il faut constater le nombre important d'auteurs à s'essayer alors au roman,

²⁸ On sait que les deux parties du roman de Miguel de Cervantès ont été publiées en Espagne respectivement en 1605 et 1615. Cette composition est traduite en français par C. Oudin en 1614, pour la première partie, et par F. de Rosset en 1618, pour la seconde ; cette version connaît cinq réimpressions jusqu'en 1665, avant que ne paraisse en 1677 et 1678 une nouvelle traduction réalisée par F. de Saint-Martin. Nous nous référons à M. Lever pour préciser le quiproquo qui s'est élevé à la parution de l'œuvre : celle-ci « a profondément marqué le roman français du XVII^e siècle, même si les contemporains n'en ont retenu que l'aspect satirique et parodique. Comme pour l'œuvre de Rabelais, il faudra attendre le XIX^e siècle avant qu'apparaisse sa signification profonde » (*op. cit.*, p. 41).

²⁹ Nous éludons ici le problème du rattachement d'œuvres telles que *La Princesse de Clèves* et *Dom Carlos* au genre du roman ou de la nouvelle. F. Deloffre dans *La Nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Didier, 1972, a clairement montré que les années 1660 à 1680 sont marquées par la ruine du roman héroïque, défini par des invraisemblances, des anachronismes et un allongement démesuré de la diégèse ; c'est contre ces dérives que *De la Connaissance des bons livres* de Sorel et le *Dialogue des héros de roman* de Boileau partent en guerre. Émerge alors une nouvelle véritablement historique et galante proposant un nouveau type de romanesque, moins outré, plus proche du quotidien : « Nous sommes arrivés à un point de l'histoire des genres narratifs où la nouvelle, d'abord très brève et très éloignée du roman, finit par se fondre avec lui, ou du moins par en fournir un substitut » (*ibid.*, p. 43).

même s'ils s'obligent à dénigrer leurs œuvres³⁰.

3 - État des lieux des publications romanesques françaises entre 1500 et 1592

Établir un inventaire des publications romanesques du XVI^e siècle constitue une gageure en raison tant des *a priori* de l'époque sur celles-ci que de ceux du nôtre à l'égard du « **centre vide de la production proprement française** » dans le domaine³¹. Or il serait inexact de croire que la Renaissance ne fait que rééditer des vieux romans : si la persistance du goût pour les romans de chevalerie dans leur état du XV^e siècle est indéniable, une part importante de la prose française s'élabore dans la pratique des traducteurs et, très ponctuellement, des remanieurs. Comme point de départ à une réflexion sur les romans originaux de cette période, nous proposons donc un inventaire thématique des romans de langue française publiés entre 1500 et 1592. Nous avons consigné ce travail, qui a visé l'exhaustivité sans probablement l'atteindre, sous forme de trois tableaux répertoriés dans notre Annexe I.

Nous avons recensé respectivement les parutions où prédomine l'aventure chevaleresque, celles mettant au premier plan une histoire d'amour, traitée sur le mode antique, sentimental à la manière italienne ou espagnole ou bien pastoral, et enfin, les quelques romans qui échappent littérairement à ces deux premières catégories narratives. Des inventaires, peu nombreux, des publications du XVI^e siècle en matière romanesque avaient déjà été faits ; nous avons ajouté foi à leurs conclusions et avons parfois dû trancher arbitrairement en faveur de l'un ou l'autre nombre d'éditions, l'une ou l'autre date de parution donnés par ces sources. À partir de la très précieuse *Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500* de B. Woledge complétée par celle de R. Cooper sur les romans de chevalerie en prose publiés à la Renaissance, nous avons établi une liste alphabétique de la cinquantaine de romans du Moyen Âge mis pour la première fois sous presse ou bien réimprimés à partir de l'année 1500, qui voit paraître les premiers imprimés (cf. début du Tableau 1). Pour réfléchir aux goûts du XVI^e siècle en fonction des thèmes romanesques repris, qu'ils soient d'inspiration antique,

³⁰ Si nous nous référons à l'inventaire dressé par G. Reynier dans son *Roman sentimental avant l'Astrée*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1^{ère} éd. Paris, 1908], p. 176, « pendant la durée des guerres civiles à peine avait-on vu en France un ouvrage nouveau auquel on pût véritablement donner le nom de roman ». Il en recense au contraire trente-et-un entre 1593 et 1599 qui inaugurent la vague du roman des amours tragiques, où la peinture des sentiments se désolidarise des multiples péripéties chevaleresques ; ce sous-genre se prolongera jusqu'en 1610 et influencera en partie l'*Astrée*. M. Lever dénombre, pour sa part, « cent dix-huit [romans originaux] entre 1600 et 1610, soit près de quatre fois plus pour une durée égale » (*op. cit.*, p. 11). L'essor du roman se prolongera jusqu'à la floraison bien connue du Siècle des Lumières ; mais seul le XIX^e siècle reconciliera auteurs, théoriciens et lecteurs, en donnant une légitimité officielle au genre romanesque.

³¹ Nous citons l'introduction de J.-P. Guillerm au *Miroir des femmes : roman, conte, théâtre, poésie au XVI^e siècle*, 2 vol., J.-P. Guillerm (dir.), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984, vol. 2, p. 7.

byzantine, bretonne, etc., nous nous sommes référée au *Manuel bibliographique de la littérature française* de R. Bossuat ainsi qu'aux *Mises en prose...* de G. Doutrepoint³². Nous avons cependant pris le parti de ne pas distinguer les romans d'aventures non chevaleresques des autres, dans la mesure où ces divergences thématiques ne nous semblent qu'en partie significatives pour les lecteurs de la Renaissance³³. Les traductions multiples d'œuvres étrangères, antiques ou contemporaines, dont nous n'avons répertorié que les éditions intégrales, avaient parfois fait l'objet d'un recensement approfondi. C'est le cas des *Amadis* et des *Palmerin*, dans *L'Ère baroque en France* de R. Arbour³⁴, mais à partir de 1585 seulement, et surtout dans l'« **Outline Bibliography** » précitée (cf. suite du Tableau 1). C'est aussi celui des romans pastoraux et sentimentaux, dont G. Reynier a heureusement rappelé l'existence, non sans renvoyer par endroits aux reprises des anciens romans grecs³⁵ (cf. Tableau 2). Pour toutes ces traductions, nous avons opté pour un classement thématique et chronologique à partir de chaque première édition française suivie de ses rééditions sur le siècle ; cela nous a paru mieux à même de manifester l'évolution des choix éditoriaux qu'une liste alphabétique de titres, dressée pour les publications médiévales en raison de leurs proportions numériques et du nivellement des sources de la matière d'aventure. Pour finir, notre relevé a regroupé des romans uniques et isolés, qui ont d'emblée fondé les règles d'un

³² L'ouvrage de Woledge a déjà été signalé dans l'étude que nous avons faite plus haut de l'impression des vieux romans à la Renaissance. Voir également l'« *Outline Bibliography of works on chivalry published in France before 1600* », in *Chivalry in the Renaissance*, Sydney Anglo (dir.), Woodbridge, The Boydell Press, 1990, pp. 193-238 de R. Cooper ainsi que le *Manuel* de Bossuat et son *Supplément (1949-1953)*, Nendeln, Kraus Reprint, 1971 [1^{ères} éd. Melun, 1951 et Paris, 1955] et l'« Examen critique, historique et bibliographique des proses » en ouverture aux *Mises en prose...*, *op. cit.*, pp. 19-314. Nous avons laissé hors de notre champ d'inventaire les textes non publiés, les parutions d'extraits de romans ainsi que celles de contes et de nouvelles. Quant au parti pris qui nous a permis de distinguer le roman de ces deux sous-genres narratifs, nous l'exposerons dans la suite de notre étude.

³³ R. Cooper, dans son « *Outline Bibliography* », *art. cit.*, a tenté de référencer les « romans d'antiquité », étiquette sous laquelle il range les premiers romans antiques du XII^e siècle aussi bien que l'*Hercules*, le *Recueil des histoires troyennes* et *La Destruction de Jerusalem*. Il les distingue des romans arthuriens, tels *Artus de Bretagne*, *Giglan* et *Perceforest*, et des anciennes chansons de geste. Tous les autres romans apparentés, de *Melusine* à *Pontus et Sidoine* en passant par *Valentin et Orson*, *Robert le Diable*, *Jason*, *La belle Helayne de Constantinople* et *Huon de Bordeaux*, entrent dans la catégorie des « romans d'aventures ». Comme le souligne G. Reynier, c'est « dans la première moitié du XVI^e siècle que les différents genres tendent le plus nettement à se détacher les uns des autres » (*op. cit.*, p. 3) : selon lui, au massif indistinct du merveilleux médiéval s'ajoute, de manière consciente, la matière nouvelle des romans d'amour étrangers et, nous le précisons, celle des romans grecs du passé.

³⁴ R. Arbour, *L'Ère baroque en France. Répertoire chronologique des éditions de textes littéraires*, Genève, Droz, 1977, première partie (1585-1615), t. I.

³⁵ Nous renvoyons à la « Bibliographie du roman sentimental », *op. cit.*, pp. 359-382 et mentionnons un ouvrage qui a le mérite de faire revivre par des extraits significatifs les traductions de romans d'amour qui, pour la plupart, n'ont pas eu d'éditions modernes : *Le Miroir des femmes...*, *op. cit.* Pour les impressions de romans grecs, nous nous sommes fiée au « Tableau chronologique des traductions françaises et anglaises des romans grecs aux XVI^e et XVII^e siècles, avec leurs rééditions » que L. Plazenet-Hau, dans *L'Ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, 1997, pp. 687-702, place en annexe de sa thèse.

genre ou les ont poussées à leur plus haut degré d'accomplissement (cf. Tableau 3). Nous rappelons ici l'influence sur la littérature française de la célèbre *Hypnerotomachia Poliphili* de F. Colonna, parue en 1499 ; elle est remarquablement traduite en 1546 par J. Martin, dont la version est revue en 1600 par Béroalde de Verville. Elle a été lue dans le texte italien par des écrivains comme Rabelais et a trouvé grâce auprès des humanistes par l'épaisseur des significations que met en jeu la progressive révélation amoureuse du héros-narrateur. Bien que le *Roman de la Rose*, dans son cheminement allégorique, ne satisfasse pas autant le goût de l'ésotérisme, il connaît vingt-deux éditions entre 1481 et 1538, en comptant les éditions du dérimage de J. Molinet de 1500 et les réimpressions d'une version versifiée qu'en donne C. Marot en 1526. Si son éclat ternit alors, c'est qu'il est relayé par le roman sentimental, qu'il a en partie engendré. Quant au roman picaresque, il n'a eu qu'une influence limitée sur la production française avant le tournant du siècle : *Lazarillo de Tormes*, traduit en 1560 par J.-G. de Lambert, ne connaît pas le succès avant sa seconde traduction en 1601.

L'analyse de cet imposant état des lieux, souvent méconnu, ne va pas revenir sur les multiples éditions et rééditions des romans du Moyen Âge, qui ont été évoquées plus haut. Elle va s'intéresser à deux phénomènes propres à l'écriture romanesque du XVI^e siècle : la traduction et le remaniement. Nous allons présenter, dans leurs grands traits, les sujets, les œuvres principales et les postulats d'écriture spécifiques aux traductions variées des romans étrangers quasi contemporains, d'un côté, et aux quelques adaptations singulières de romans médiévaux, de l'autre. Cela nous permettra, par contraste, de saisir en quoi de véritables créations, s'échelonnant entre 1530 et 1560, déjouent la situation de crise dans laquelle théoriciens, translateurs-importateurs et éditeurs tiennent le roman français durant la quasi-totalité du siècle. La pratique de la traduction, pour sa part, concerne quatre types de matière romanesque. Tout d'abord, un nouveau souffle est donné à la veine chevaleresque par la « **translation** » du cycle d'*Amadis de Gaule*, publiée à partir de 1540. Il s'agit d'histoires d'aventures et de galanteries qui circulaient en Espagne avant le XIV^e siècle et dont la première rédaction intégrale, imprimée à Saragosse en 1508, est l'œuvre de Garcí Ordóñez de Montalvo ; après le cinquième livre, l'histoire primitive est enrichie par des continuateurs espagnols puis italiens. La traduction française que donne N. Herberay des Essars, base de la plupart des versions européennes du temps, est saluée par les cercles littéraires parisiens qui ornent de poèmes liminaires les somptueux exemplaires *in-folio* illustrés du milieu du siècle ; on ne manquera pas de les rééditer plus tard en tête des petits formats pour les dames de Paris, Lyon et Anvers. Ce renouveau de l'intérêt pour le cycle breton, pour des compositions fondées sur l'entrelacement des fils narratifs et sur les continuations généalogiques rappelle irrésistiblement la pratique des clercs du XIII^e siècle, si ce n'est que la conception de l'amour qui n'a plus rien de la fatalité et du cheminement spirituel courtois : le sentiment, se développant dans une atmosphère rassurante et ouvertement sensuelle, ravale l'action guerrière au rang de faire-valoir. Le héros, accompagné de son frère Galaor, subit d'innombrables épreuves pour conquérir Oriane, la dame de ses pensées, qu'il finira par épouser secrètement ; face aux dangers qu'il rencontre, il se voit protégé par deux génies bienfaisants, la fée Urgande et l'enchanteur Alquif. Pur produit de la société de cour, le texte d'Herberay, qualifié par J. Maugin de « **notre premier en prose** ³⁶ » et relayé après sa mort par C. Colet puis J. Gohory, est si adapté au goût

d'élégance et de clarté des règnes de François I^{er} et d'Henri II qu'il remporte immédiatement une faveur unanime. Les érudits du temps n'hésitent pas à braver les interdits que fait peser l'Église sur cette lecture — saint Ignace et sainte Thérèse n'admettront-ils pas eux-mêmes l'avoir lu ? —, persuadés qu'ils sont que l'œuvre est d'origine française par son sujet breton ainsi que par l'innovation forte du traducteur. Tel n'est pas l'avis de Jodelle, qui affirme avoir tenté, du vivant de C. Colet, de

[...] luy faire retirer son esprit et sa plume de tous ces beaux Romants presque moysis à demy, sans plus embabouïner la France de ces mengeries Espagnoles, et avesques nostre deshonneur retracer les faulx pas des estrangers³⁷.

Ces condamnations du manque d'originalité des histoires d'amour chevaleresques destinées à une culture de prestige semblent aujourd'hui assez justifiées. Certes, les livres les plus réussis d'*Amadis* ainsi que ceux de la série concurrente *Palmerin d'Olive*³⁸ attestent la liberté du traducteur et valent par la qualité de leur expression. Mais si nous souscrivons à l'idée que les meilleures de ces traductions « **inaugurent la grande prose littéraire moderne**³⁹ », *Amadis* n'est pas la « **primera novela moderna** » que veut y voir M. Menéndez Pelayo, avide de rappeler la dette qu'a eu un phénomène social et commercial européen envers l'Espagne⁴⁰. Ces versions chevaleresques ne constituent pas, d'ailleurs, le seul produit allogène dont ait hérité la prose d'aventures française. Pour rivaliser avec les *Amadis*, un mystérieux clan éditorial réuni autour de J. Des Gouttes entreprend, quelques années avant J. Vincent, d'assurer le succès des récents *romanzi*.

³⁶ Sonnet liminaire du *Huitiesme livre d'Amadis de Gaule*, reproduit dans H. Vaganay, *Amadis en français. Essai de bibliographie*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1^{ère} éd. Florence, 1906], p. 83.

³⁷ « *Au lecteur* » de *l'Histoire palladienne*, in *Œuvres complètes de Jodelle*, 2 t., É. Balmas (éd.), Paris, Gallimard, 1965, t. I, pp. 92-96 et ici p. 93. C'est pourtant lui-même qui publie en 1555 cette traduction des aventures italianisées de *Palladien*, fils du roi Milanor d'Angleterre, restée manuscrite à la mort de l'auteur. Ce roman, conçu d'abord dans le cycle d'*Amadis*, retrouve en partie les procédés d'écriture des reprises médiévales.

³⁸ Le livre inaugural est traduit en 1546 par J. Maugin. Quant aux histoires « entées » rapidement sur la précédente, elles sont données dans le plus beau français, à l'imitation d'*Amadis de Gaule*, d'*Esplandian*, d'*Amadis de Grece* ou de *Florisel de Niquée* : ce sont celles de *Primaleon de Grece*, fils du précédent, de *Palmerin d'Angleterre*, de *Gerileon d'Angleterre* et de *l'Histoire palladienne*. Si le goût pour l'idéal d'un autre âge véhiculé par ce type de romans ralentit au tournant du siècle, un auteur anonyme donne encore coup sur coup en 1615 les trois derniers livres d'*Amadis*, qui en aura compris au total vingt-quatre. En 1617, F. de Rosset entreprend encore la traduction de *l'Admirable histoire du Chevalier du Soleil* sur le texte d'Ortuñez de Calahorra publié en 1562 en Espagne et, en 1625, C. de Bueil fait paraître *Don Belianis de Grèce*. Enfin, Du Verdier « fut le dernier chantre de la chevalerie, le plus prolifique aussi, et assurément le plus représentatif de sa décadence » (M. Lever, *op. cit.*, p. 40). Son *Romant des romans*, publié de 1626 à 1629, se donne comme la conclusion des deux romans précités ; non seulement le style en est emprunté à *Amadis*, mais il ne cherche même plus de nouveaux épisodes.

³⁹ Expression d'Y. Giraud dans l'introduction du *Premier livre de Amadis de Gaule*, *Premier livre de Amadis de Gaule*, 2 t., Y. Giraud (rééd.), Paris, Nizet, 1986 [1^{ère} éd. H. Vaganay, 1918], t. I, p. [18]. Il demeure cependant que le ton de la conversation polie, dont les *Thresors d'Amadis* assureront la diffusion, n'est pas la seule forme d'expression non poétique inaugurée par le roman français...

⁴⁰ *Orígenes de la novela*, *op. cit.*, t. I, p. 350.

Tout en servant la gloire de la famille ferraraise des Este, élue par l'Arioste, l'équipe d'humanistes se lance dans l'entreprise nationaliste qui vient d'être celle d'Herberay : il s'agit de rendre son origine gallique à l'*Orlando furioso*. Le succès de leur texte est tel qu'il suscite une seconde traduction trente ans plus tard et une pléiade d'adaptations partielles et de suites, en prose ou en vers ; cela ne fait que confirmer l'intérêt antérieur porté par les lecteurs français au *Morgante Maggiore* de Pulci, lu dans le texte italien ou dans sa traduction de 1519. Ces éditions francisées des romans de chevalerie italiens ont donc tout en commun avec celles des *libros de caballerías* : les translations en prose ornée de poèmes versifiés sont imprimées dans le même format, aux mêmes presses et véhiculent la même matière que les *Amadis* ; elles se présentent comme des allégories pleines de « **beaux sens** » pour les princes et enseignent l'interminable gloire des Gaules. D'où la proximité des fonds chevaleresques français, espagnol et italien, renforcée par les tirages de l'imprimerie. Ainsi, la traduction du *Filocolo* de Boccace, se présentant comme la transposition dans l'Antiquité de la légende médiévale des amants Flor et Blancheflor, a fait l'objet d'influences espagnoles à l'initiative de J. Vincent en 1554. De fait, *La Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor* d'A. Nuñez de Reinoso fait naître en 1512, par l'intermédiaire de l'Italie, un roman d'aventures où l'histoire sentimentale occupe une place importante, contrairement à celle que lui accordent les lointains héritiers de la tradition courtoise.

Dans le sillage des mises en prose infidèles du XV^e siècle puis des traductions contemporaines souvent libres de nos philologues, le goût pour l'aventure trouve sa réalisation complète à la Renaissance dans quelques réécritures françaises d'œuvres médiévales. Quoiqu'elles n'aient suscité qu'un intérêt limité⁴¹, nous avons recensé cinq véritables créations en ce domaine : *Tristan* de P. Sala, *l'Hystoire de Giglain* de C. Platin, *Philandre et Passerose* de J. Des Gouttes, *Gerard d'Euphrate* et le *Nouveau Tristan* de J. Maugin. Le premier non publié, comme l'anonyme *Palanus, comte de Lyon* et le dernier sont inspirés de l'histoire de Tristan ; mais étant immergés dans l'actualité, ils lui donnent une autre résonance que celle de Béroul ou de Thomas ou encore de celle de la version médiévale en prose. Chez Sala, le nœud de l'action est l'amitié de Lancelot et du héros de Cornouailles. La luxuriance, au goût des lecteurs, le perpétuel mouvement donné par les péripéties et les effets de répétition n'instaurent aucunement le règne de la fatalité, si bien que les événements sont ceux de n'importe quel roman d'aventures. S'il demeure aujourd'hui un « **roman-fossile**⁴² », nous pourrions en dire autant du *Nouveau*

⁴¹ Leurs parutions n'ont rien de commun avec les deux-cent cinquante éditions et rééditions dénombrées par R. Cooper pour la quinzaine de titres regroupant les *Amadis*, les *Palmerin* et les romans de chevalerie de la Renaissance italienne (« *Outline Bibliography...* », art. cit., p. 177). Elles sont même en quantité moindre par rapport à la douzaine de textes écrits par imitation de la pratique médiévale, sous la forme de dérivages, de transcriptions ou de suites de proses épiques.

⁴² Selon les termes d'Y. Giraud, dans son introduction au Premier livre de *Amadis de Gaule*, op. cit., t. I, p. [9]. Écrit à la demande de François I^{er} mais jamais publié, ce roman constitue en quelque sorte une anticipation d'*Amadis* ; lui font cependant défaut la verve et la créativité d'Herberay. Il est à l'image des autres œuvres manuscrites de Sala : d'un côté, le *Chevalier au lion*, réécriture en vers octosyllabiques du vieux poème de Chrétien ; de l'autre, *Les Hardiesses de plusieurs roys et empereurs qui, sur le modèle des Neuf Preux et du fonds arthurien, fait le récit des prouesses des grands personnages bibliques, mythiques et historiques*.

Tristan qui modifie cette fois radicalement la thématique courtoise. Comme dans les rééditions du temps, la part faite à l'amour n'est que marginale : elle se réduit ici à une collection d'épisodes grivois ; l'action et le merveilleux, exagérés par les compilations successives de l'imprimerie, constituent l'essentiel du roman, où coups d'épées, épreuves et sortilèges abondent, de sorte que l'ambition de Maugin de refaire la version imprimée du *Tristan* en prose tourne court avant même la fin du premier livre. Quant à *Giglan* du frère Platin, tôt paru dans le siècle, il prétend être la traduction d'un roman espagnol, mais s'inspire du *Bel Inconnu*, jamais dérimé jusque-là, et du roman provençal *Jaufré*, pour faire revivre les exploits du fils de Gauvin. *Gerard d'Euphrate*, fausse mise en prose d'un poème wallon, mêle à la source épique des épisodes amoureux et féeriques⁴³. Il est à rapprocher fortement du *Premier livre de Philandre et Passerose*, imprimé à Lyon en 1544, qui se démarque et de l'adaptation archaisante de Sala et du registre quasi burlesque de Maugin. Si les combats, l'amour sensuel et la magie sont présents, ce récit original des aventures d'un héros local se trouve émaillé de perles de rhétorique, tels des discours, des lettres et des prières. L'influence des *Amadis* est ici sous-jacente ; le roman ne connaîtra cependant ni suite ni réédition. Pour ces adaptations, le rapport avec les matrices médiévales s'avère assez lâche : la réécriture constitue, dans notre classification de l'activité romanesque du XVI^e siècle, un degré supérieur d'innovation par rapport à la franche imitation des anciens récits, qui se produit elle-même dans le cas de l'adaptation de vers français par « **dérimage** » – et de vers ou de prose latins – par « **transcription** » – ainsi que de la rédaction de suites sans précédents dans les cycles épiques ou romanesques. Il semble néanmoins que nous ne puissions parler de romans originaux, dans la mesure où ces romans ne détonnent que peu avec les autres traductions du temps.

Alors que les matières de France, de Bretagne et de Rome se sont depuis longtemps mêlées, la traduction en français d'un fragment des *Amours de Clitophon et de Leucippe* marque une volonté d'innovation dans le traitement de l'aventure. Des hellénistes entreprennent de puiser dans la traduction de romans grecs une fiction narrative renouvelée, inspirée des Anciens contre l'ascendance médiévale du roman chevaleresque. J. Amyot énumère les principes de sa démarche dans sa préface à *l'Histoire Æthiopique*, roman imprimé en grec dès 1534, à Bâle. Il s'agit de faire pièce aux vieux romans et d'anticiper les critiques d'ordre théologique envers le roman, que vont bientôt aviver les guerres de religion. Or les auteurs grecs et byzantins sont d'emblée didactiques : ils multiplient les obstacles à l'amour de deux jeunes gens tout en finissant par récompenser leur persévérance et leur chasteté. Leur choix de héros proches du commun et d'un décor plus quotidien a de quoi satisfaire la recherche d'une nouvelle forme de sentimentalité ; celle-ci trouve à s'accomplir dans des « **passions humaines peintes au vif**⁴⁴ ». S'il a touché qu'un public restreint de doctes, le roman grec marque

⁴³ Pour une précision sur les conditions de publication de cet ouvrage, nous renvoyons à *La Renaissance, op. cit.*, t. I, p. 49, où il est indiqué que le manuscrit est antérieur d'une dizaine d'années à 1549 ; c'est le succès de la vague des *Amadis* qui aurait finalement encouragé l'auteur à remettre sur le métier son récit primitif et à le conformer aux goûts nouveaux. Pour ces différentes raisons, nous avons classé cette modernisation des aventures de *Doolin de Maience* à part du *Rommant de Richart sans paour* de G. Corrozet et de *Guillaume de Palerne*, dérimages véritables, et des autres continuations de romans médiévaux écrites à la manière du XV^e siècle, comme *La Conquête de Trebisonde*.

toutefois un moment important dans le débat amorcé à la Renaissance sur le renouvellement théorique du roman ; nous y reviendrons. Mais il a eu aussi l'effet d'insérer de façon durable dans certains sous-genres romanesques des procédés épiques, comme le début *in medias res* et les retours en arrière. Ces derniers se sont rapidement institués, malgré l'absence de principes dogmatiques pour le roman, comme une des conventions implicites de ce type de composition. Thématiquement ensuite, ce premier accès direct aux œuvres de l'Orient hellénisé permis par les humanistes réévalue les préoccupations sentimentales face à l'héroïsme spécifiquement masculin : pureté et intensité de l'amour orientent le roman vers d'autres voies que l'héritage simplifié de la tradition courtoise. On connaît, par ailleurs, la fortune qu'auront les multiples péripéties, comme les tempêtes, les voyages chez les peuples étrangers, les enlèvements par des pirates ou les diverses formes de reconnaissance familiale, dans les romans héroïques du XVII^e siècle. Le roman latin n'a pas eu la même chance. Si l'*Âne d'or* est lu depuis le Moyen Âge dans le texte original, la version qu'en donne G. Michel en 1517 est dans une prose latinisante, incapable de s'appropriier son original et celles imprimées en 1553 pèchent par leurs inexactitudes. Le *Satiricon*, pour sa part, n'a pas connu de version française au XVI^e siècle.

Les romans sentimentaux italiens et espagnols, publiés pour l'essentiel à la fin du XVe siècle et donnés en français dès avant 1550, sont les premières œuvres pour lesquelles l'attention ne se concentre plus sur l'action mais sur l'analyse et l'expression de l'amour. Dans les reprises vulgarisées des histoires médiévales comme dans les créations contemporaines de romans d'aventures à la manière de *Philandre et Passerose*, c'est un amour sensuel qui double le danger : l'homme restant le seul centre d'intérêt, les passages sentimentaux sont une récompense épisodique aux exploits guerriers. Les témoignages des doctes au sujet d'*Amadis* montrent assez l'atmosphère grivoise des aventures du héros et surtout celles de ses descendants. En Espagne au contraire, Diego de San Pedro a purifié la femme et divinisé l'amour. Il a subi l'influence italienne, pionnière en ce domaine. Une nouvelle composée en prose latine en 1445 par Piccolomini a, en effet, connu un destin européen dès les premiers incunables ; avant le tournant du siècle, elle a déjà paru dans trois traductions françaises sous le titre d'*Ystoire de deux vrays amans Eurial et Lucesse* ou sous un autre approchant ; son succès perdure tout au long du XVI^e siècle par la publication de trois versions anonymes, en 1537, 1551 et 1556, les deux dernières étant sans doute à attribuer à J. Millet et J. Maugin. Pour la première fois, elle donne une place centrale à la liaison adultère d'une femme qui brûle d'amour. La narration des stratagèmes des amants pour se voir est secondaire face à la description des manifestations physiques de l'amour féminin et à la multiplication des discours amoureux ; la lettre devient à présent, dans un récit, la vectrice différée des sentiments⁴⁵. Avec son *Elegia di Madonna Fiammetta*, Boccace opère une

⁴⁴ L'*Histoire Æthiopique*..., *op. cit.*, « Le Proème du translateur », non paginé.

⁴⁵ Dans la *Nouvelle Bibliographie du roman épistolaire en France. Des origines à 1842*, Fribourg, Éditions Universitaires, « Seges », 1995 [1^{ère} éd. 1977], Y. Giraud et A.-M. Clin-Lalande font un recensement raisonné des romans de forme épistolaire ou partiellement épistolaire et des romans par lettres du XVI^e siècle. Nous avons souvent retenu leur état des lieux des rééditions des traductions sentimentales.

seconde étape : si la vocation du récit est toujours didactique, la passion, subite et fatale, est vécue de façon intériorisée ; il fait choix d'une confession à la première personne adressée aux femmes amoureuses. L'histoire hésite ainsi entre l'élégie et le roman. En dehors du *Peregrino* de J. Caviceo, qui allie à une intrigue sentimentale des aventures de plus en plus invraisemblables, ce sont surtout les Espagnols qui donnent un cadre aventureux aux histoires d'amour. *Arnalte et Lucenda* de D. de San Pedro, qui a obtenu dans la version d'Herberay un succès immense, inégalé en son pays, prouve par ailleurs combien la fiction amoureuse française a tiré parti de l'effet espagnol du revirement tragique : le public s'est complu dans les images violentes de l'agonie de l'amant mal aimé. Avant cela, dans la *Cárcel de Amor* de J. de Flores, l'holocauste final de Grisel et la défenestration choisie de Mirabella, dont la chair tendre est bientôt déchirée par les lions, avaient déjà assuré la constante réimpression du roman. Les versions données aux imprimeurs vers 1570 ne sont déjà plus imprimées que sous la forme d'éditions bilingues, en tant que manuel de langue étrangère⁴⁶. De plus, ces traductions ont eu au total moins de lecteurs que les divers romans d'aventures, même si elles ont inspiré quelques créations et imitations en langue vernaculaire, qui nous préoccuperons plus loin. Il faudra attendre la fin du siècle pour que ce premier mélange de l'héritage courtois, des procédés allégoriques et des sources narratives brèves de la matière amoureuse trouve à se réaliser complètement, à savoir dans les romans « **d'amours infortunées** » ou « **des parfaits amants** », ainsi définis par leurs titres. Avec la pacification d'Henri IV, une foison de petites histoires, souvent anonymes, relance de manière significative la production romanesque : entre 1593 et 1610 est publiée une soixantaine d'ouvrages, dont les auteurs phares sont Montreux, Nervèze, Du Souhait et Des Escuteaux⁴⁷. La galanterie supplante alors le goût de la cour pour les exploits guerriers, mais au lieu de célébrer les valeurs libératrices de l'amour comme le fera le roman de La Calprenède et de M. de Scudéry, ces fictions insistent sur son caractère tragique. Le canevas narratif et les personnages sont toujours les mêmes : des amants jeunes, beaux, fiers et fidèles luttent pour la réalisation de leur passion face à des parents intransigeants. La formule du succès de ces romans auprès du public aristocratique leur a vite donné un caractère suranné : l'expression y est recherchée au point qu'ils prennent le relais des *Amadis* comme modèles de beau langage ; l'introduction de lettres, de conversations et de pièces de vers qui n'ont aucune finalité narrative en font des manuels de civilité vulgarisés ; enfin, l'idéalisation de personnages avec des noms à la grecque va de pair avec de multiples invraisemblances⁴⁸. Pourtant, tout un versant de cette production tente de fonder une nouvelle poétique romanesque. Les auteurs y affirment la nécessité d'une littérature

⁴⁶ Cela ne doit pas faire oublier que ces œuvres ont été lues dès les incunables dans le texte original ou dans une version étrangère. L'échange des matériaux sentimentaux entre l'Espagne et l'Italie est tel que la *Cárcel de Amor*, publiée à Séville en 1492, est traduite par L. Manfredi en 1514 ; c'est sur cette version italienne qu'est écrite notre première traduction française.

⁴⁷ Nous renvoyons au recensement précis de ces romans fait par G. Reynier dans *Le Roman sentimental...*, *op. cit.*, pp. 383-387. Le décompte de « une soixantaine d'aventures amoureuses » donné ici est celui de M. Lever (*op. cit.*, p. 43).

⁴⁸ G. Reynier oppose ces récits à l'*Astrée* qui, dans un style éloigné de l'éloquence emphatique, introduit des personnages moins simplifiés, partagés entre des intérêts opposés et capables de résister aux coups du sort. Honoré d'Urfé « inclinera ainsi vers le drame un genre qui se contentait jusque-là de développer — sans poésie — des thèmes lyriques » (*op. cit.*, p. 312).

nationale qui s'affranchisse des modèles italiens ou espagnols par des moyens variés. C'est pour cette raison que nous avons arrêté notre relevé des publications romanesques du XVI^e siècle à l'année 1592. Il semble que là se situe une rupture entre le goût pour les exploits guerriers et celui pour la galanterie raffinée et entre le choix de la traduction et son refus explicite. Les auteurs ont alors le sentiment, malgré le décalage certain entre leurs aspirations et les faits, que le temps des réimpressions ou des adaptations de matières importées est révolu. Tout d'abord, ils font choix de repousser des sujets empruntés à l'histoire ou à la légende grecque ou romaine pour élire des aventures françaises et actuelles. Quelques romanciers renvoient ainsi aux guerres civiles ou à des faits vécus et, de manière générale, ils font leur possible pour accréditer la vérité de leur fiction ; il leur paraît de bon ton d'insister sur la finalité moralisatrice de celle-ci. Même s'ils imitent eux-mêmes de loin les nations étrangères, ils revendiquent pour le roman la même inventivité narrative que celle dont s'est prévalu la préface du *Printemps*. En 1574, J. Yver s'y est insurgé contre ces auteurs français

couvans les œufs pondus par les autres et se contentans bien d'aller mendier la mercerie d'autruy pour la rapetasser et en faire après quelque monstre à leur Nation, comme si affamez nous amassions les miettes qui tombent sous la sumptueuse table de ces magnifiques pour nous faire bonne bouche⁴⁹.

Il faut enfin évoquer le domaine de la pastorale écrite majoritairement en prose⁵⁰. Ce genre d'écriture aurait pu être d'un enjeu essentiel dans la tentative de renouvellement du roman au XVI^e siècle : mieux que les récits sentimentaux, la fiction pastorale était apte à succéder à l'idéal chevaleresque en ce qu'elle ne crée en soi que des espaces-temps inexistantes et ne retient du présent que les ornements qu'élaborent les cours du temps. Or si J. Martin a traduit, sans grand succès, le modèle européen du genre en 1544, l'*Arcadia* de Sannazaro, la France n'a pas su donner le jour à une pastorale romanesque originale en langue vulgaire. Il faut croire que l'entretien de hauts personnages dissertant, sous le déguisement bucolique, de casuistique amoureuse manquait trop d'action pour le public national. De fait, celui-ci a accueilli bien plus favorablement les romans de chevalerie espagnols insérant des épisodes pastoraux à leur trame, tels *Amadis de Grèce* et *Clareo y Florisea*. Il a mis plus de temps à s'intéresser à la *Diana* de J. de Montemayor : ni sa parution espagnole en 1559 ni même la traduction qu'en a donnée N. Collin en 1578 n'ont été lues avant l'extrême fin du siècle. La *Diana* est cependant la première pastorale à dissocier le romanesque du lyrisme personnel : éliminant la morale de la pastorale académique, elle fait de l'arcadie un lieu d'aventures plus que de parole, qui nourrit des héros plutôt que des poètes. Mais comme l'explique F. Lavocat, la « **liquidation du modèle académique**⁵¹ » se réalisera en France avec les romans pastoraux héroïques, de l'*Astrée* à l'*Entretien des illustres bergers* de Frénicle en passant par la *Carithée* de

⁴⁹ Adresse au lecteur du *Printemps d'Yver*, citée par G. Reynier, *op. cit.*, pp. 269-270. Se posant en faux par rapport aux récentes traductions des *Histoires tragiques* de Bandello, le conteur propose son recueil comme la preuve de la création possible de « discours nez en France et habillez à la Française ».

⁵⁰ Nous laisserons de côté les *Bergeries* de Belleau et le *Plaisir des Champs* de Gauchet, bien qu'ils diffusent en France les canons de la pastorale académique : dans un récit à la première personne, alternent des vers inspirés de la tradition bucolique et des parties narratives en prose.

Gomberville et l'*Endimion* de Gombaud ; ce n'est qu'alors qu'ils prendront le relais de l'imaginaire chevaleresque. Des traductions et imitations de la *Diana* ont toutefois ouvert la voie à la rencontre du roman baroque et de la tradition pastorale. C'est le cas de la *Pyrenée et Pastorale amoureuse* de F. de Belleforest, « **le premier roman pastoral de notre langue** » selon M. Lever⁵². C'est aussi celui des *Bergeries de Juliette*, dont le premier livre, fort attendu en 1585, année de parution de la très appréciée *Galatea* de Cervantes, a vite déçu les Français par ses « **commentaires languissants, grossièrement plaqués sur des récits maladroits et dépourvus d'originalité**⁵³ » ; les autres volumes d'Ollenix du Mont-Sacré, anagramme de N. de Montreux, publiés jusqu'en 1598, n'ont remporté que peu de succès. Un seul roman pastoral, par la subtilité de ses discours amoureux, compense la pauvreté française en matière de fiction pastorale. Il s'agit de la version proposée par J. Amyot des *Amours pastorales de Daphnis et Chloé*, avec laquelle l'helléniste aurait voulu devenir un autre Sannazar en son pays. Pour ce faire, il a puisé directement aux sources de la culture païenne en évacuant au mieux l'intrigue héroïco-sentimentale propre aux romans grecs, au profit d'une réflexion sur l'amour. Contrairement aux déclarations du « **Proème du traducteur** » de l'*Histoire Æthiopique*, il refuse ici l'aventure, l'héroïsme et les dissertations didactiques, très présents dans les romans pastoraux de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e, pour valoriser la clarté et la simplicité d'un langage sans emphase ainsi que la dimension physique de l'*eros*⁵⁴. La traduction d'Amyot a cependant eu une influence limitée sur le roman pastoral français.

Que conclure de ce long passage en revue des publications romanesques du XVI^e siècle ? D'abord, le genre du roman, malgré l'ignorance, plus encore que le mépris, que lui vouent les doctes, était écrit, imprimé et très lu à cette époque. Par ailleurs, la matière n'en était pas aussi vieillie qu'on le croit souvent : en dehors de la masse des rééditions de romans de chevalerie, quelques dérimages et continuations récents ont poursuivi l'activité de gonflement du fonds médiéval. Plus encore que les créations parfois originales de Platin, Des Gouttes et Maugin, ce sont les traductions des textes espagnols et italiens qui ont en partie contribué à le renouveler. Notre recensement montre que le public populaire, comme les lecteurs plus aristocratiques des *Amadis*, ne se sont pas

⁵¹ *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne, Paris, Champion, 1998, p. 294. Cette thèse procède à une étude comparée du fait pastoral en Italie, en Espagne et en France à la charnière du XVI^e et du XVII^e siècle. Elle ne considère pas le roman pastoral comme un produit fini de l'aube du Cinquecento, mais comme un genre qui s'est constitué durant tout le siècle par un amalgame progressif des codes de l'épopée, du roman chevaleresque, de la bucolique en vers et de la pastorale dramatique (p. 250).*

⁵² *Op. cit.*, p. 55. Le critique précise que cette œuvre est « moins servilement imitée de la *Diana* qu'on ne l'a dit, notamment par la variété psychologique des bergers et des bergères ».

⁵³ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁴ En ce sens, comme l'a montré P. de Capitani dans son article intitulé « *Un enigma romanzesco del Rinascimento : la traduzione di Jacques Amyot delle Amours pastorales de Daphnis et Chloé (1559)* », in *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento...*, *op. cit.*, pp. 35-49, ce roman anticipe la nouvelle à la manière de Segrais et le petit roman du XVII^e siècle.

lassés des « **faictz** » des preux chevaliers avant l'année 1580 environ. Quoique la France soit en retrait par rapport aux pays littérairement concurrents en ce domaine, elle n'a pas été étrangère aux tentatives antiques ou contemporaines d'innovation : elle a fait appel à d'industriels traducteurs, autant pour ouvrir le champ du roman à des sujets étrangers que pour illustrer notre langue. Hormis dans les versions médiocres des romans latins, il s'agit en effet moins d'importer une réalité merveilleuse que d'exercer notre vulgaire à rendre l'esprit de l'original. Nous verrons qu'à la Renaissance cet exercice n'est pas nécessairement contraire à l'ajout d'épisodes et de formules du crû du traducteur. Aussi faut-il probablement considérer les réalisations d'Herberay, l'*Histoire palladienne* de C. Colet, le *Roland furieux* de 1543 ou le *Discours du Songe de Poliphile* de J. Martin comme autant de pastiches réussis des textes originaux. Ils sont à prendre en compte dans l'histoire du développement de la prose française et devaient même paraître à l'époque d'un enjeu essentiel dans l'affirmation linguistique de notre pays.

4 - Choix d'un corpus de « nouveaux romans » parus entre 1532 et 1564

En dépit de la multiplicité des traductions ou adaptations de romans anciens ou importés, il nous semble qu'entre 1532 et 1564, des facteurs historiques, intellectuels et littéraires donnent naissance à un genre narratif innovant. Ces « **nouveaux romans** », s'il faut trouver une étiquette à l'emporte-pièce pour les distinguer de leurs concurrents contemporains, ont ceci de commun, malgré leurs disparités thématiques et stylistiques, qu'ils ne se définissent jamais comme des « **romans** » : ils se veulent précisément autre chose que des récits d'aventures chevaleresques, ancienne ou nouvelle manière. Quels sont-ils ? Nous les avons recensés dans l'Annexe II ; dès le premier coup d'œil, ressort leur modestie quantitative face à la masse des innovations contemporaines dans l'écriture de nouvelles, que nous avons répertoriées pour la même fourchette temporelle que les éditions, imitations et traductions de romans⁵⁵. Nous définirons provisoirement la nouvelle, avec T. Ozwald, comme la conjonction d'un « **projet réaliste** », qui implique la construction d'une vraisemblance psychologique, sociologique et historique du récit, et

⁵⁵ Cette chronologie succincte a été réalisée à partir des bibliographies proposées par *Les Origines du roman réaliste* de G. Reynier, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1^{ère} éd. Paris, 1912], pp. 336-340 et par les *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps* de G.-A. Pérouse, *op. cit.*, pp. 502-527. Elle n'a mentionné que les recueils de nouvelles ou de contes qui paraissent essentiels à ces spécialistes pour la constitution du genre. Des ouvrages aussi riches que les *Cent Nouvelles nouvelles* de P. de Vigneulles ou le *Grand Parangon des Nouvelles nouvelles* de N. de Troyes, achevés respectivement en 1515 et 1536, n'ayant pas été imprimés, n'apparaissent pas. De même, pour rendre valable la confrontation proposée, nous nous sommes refusée à inventorier les nombreuses traductions des contes italiens, allemands puis espagnols. Il suffit de rappeler que les *Cent Nouvelles* de Boccace, traduites en 1485 par L. du Premierfait, sont réimprimées au moins sept fois avant les dix-huit éditions de la version qu'en donne A. Le Maçon en 1545. Le Pogge est aussi très réutilisé, en particulier dans la compilation lyonnaise de 1531, le *Parangon de Nouvelles honnestes et delectables*, qui recourt par ailleurs à la grasse plaisanterie des *Aventures de Til Eulenspiegel*. Cette dernière, pas plus que *Les Facétieuses Journées* de G. Chappuys, n'a paru assez originale pour nous intéresser ici.

d'une « **dramatisation critique** », supposant l'intervention d'un événement signifiant qui bouleverse de manière décisive le cours de l'histoire⁵⁶. Sachant que la nouvelle en prose vernaculaire n'existe en France que depuis la fin du XV^e siècle et que les premières productions sont essentiellement des traductions du *Décameron*, il aurait paru normal que le genre ne prenne que lentement son essor. Or non seulement il suscite un engouement formidable dès les incunables, mais tout se passe comme si la narration brève accomplissait en France presque en un même temps les stades littéraires de la traduction, de l'imitation et de la création. Les « **translations** » infléchissent toujours l'évolution globale du genre : du temps de Boccace à celui d'A. de Guevara et P. Mexía puis de celui de Bandello à celui de Cervantes et M. de Zayas, donc entre 1412 et 1640, la nouvelle française hésite successivement entre la nouvelle-fabliau, à l'image des *Quinze Joyes de mariage*, l'histoire tragique, francisée fidèlement par P. Boaistuau puis librement par F. de Belleforest, et la nouvelle romanesque sur le modèle de la *novela corta*. Elle ne trouvera une forme proprement nationale qu'après l'avènement de Louis XIV, étant traitée sur le mode historique et galant ; nous l'avons dit plus haut, elle deviendra alors, sous la plume de M.-M. de Lafayette, Saint-Réal et Boursault, un substitut du roman. Cela n'a cependant pas empêché des conteurs du XVI^e siècle de créer de véritables recueils français : ce sont, entre autres, les *Propos rustiques*, les *Comptes du Monde aventureux*, les *Nouvelles Recreations...*, les *Contes et discours d'Eutrapel* et l'*Heptameron*. Entre 1550 et 1560, la vitalité du genre narratif bref atteint un sommet, par la multiplication des publications originales et de collections de contes antérieurs. Est-ce à dire, comme le fait M. Jeanneret, que cette hégémonie du récit bref a conduit à la « **vacance des grandes sommes narratives** »⁵⁷, tels le roman et le poème héroïque ? Au moment où l'Italie, principalement, continue à construire d'amples machines épiques et courtoises, la France aurait-elle jeté son dévolu, faute d'énergie créatrice, sur la seule nouvelle, au point d'assécher sa source d'Hippocrène pour les auteurs souhaitant cultiver un genre ancré dans sa tradition littéraire ?

Certes, le roman qui prend forme à la Renaissance impose au lecteur une initiation au déchiffrement des signes verbaux et entretient en cela un rapport privilégié avec les nouveaux modèles herméneutiques présents à la même période dans d'autres formes de fictions. Mais nous voudrions montrer, comme le reconnaît M. Jeanneret, que « **le roman continu peut aussi faire retour sur lui et inclure sa propre interprétation** », devenir « **un laboratoire où s'expérimentent différents modes de lecture** »⁵⁸, en usant d'autres moyens que celles-ci. Pour élaborer notre *corpus* d'étude, nous nous sommes appuyée sur les quelques indications fournies à ce sujet par ce critique et par C. de Buzon et sur un précieux article d'A. Lorian consacré à une typologie des romans écrits entre 1450 et 1560⁵⁹. La conscience de l'entrée de l'œuvre romanesque dans la logosphère, dans le monde de la parole ambiante, nous l'avons d'abord vue dans la production

⁵⁶ *La Nouvelle*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1996, pp 34-35.

⁵⁷ *Le Défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, « L'atelier de la Renaissance », 1994, p. 54.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 62.

abelaisienne, qui s'échelonne sur une trentaine d'années ⁶⁰. Dans *Les horribles et espoventables faitz et prouesses du tresrenommé Pantagruel* vendu à la foire d'automne de Lyon, probablement en 1532, puis *La vie inestimable du grand Gargantua, pere de Pantagruel*, a priori rien de bien novateur : ces « **chroniques** » se placent dans la droite ligne du roman médiéval adapté par les imprimeurs à un public populaire, sur le modèle de livrets comme les *Grandes et inestimables Croniques du grant et enorme geant Gargantua*. De fait, le succès remporté par ces œuvres tient à la parenté certaine du trajet éducatif suivi par deux géants et de celui des récits de formation. Le ton employé par le narrateur Alcofribas Nasier, anagramme pas nécessairement transparente dans les années 1530, est celui du boniment de camelot : il veut, dans le « **Prologue de l'auteur** » de *Pantagruel*, offrir une médecine du rire et se pose un peu comme un compilateur anonyme s'effaçant devant une matière ancienne. Or ces deux œuvres, et les trois suivantes *a fortiori*, qui délaissent l'itinéraire chevaleresque, détachent thématiquement la légende gargantuine du cycle de la Table ronde : le héros principal, le fils puis son père, cesse d'être un géant naïf au service du roi Arthur pour devenir un individu emblématique des valeurs de civilisation de la Renaissance et parcourir des aventures intellectuelles, bien étrangères aux seules ruses de guerre bon enfant dont son prototype était capable. Par ailleurs, les personnages de ces textes se mettent à discuter, tantôt à la manière des convives de Platon, tantôt comme dans les dialogues de Lucien. Plus généralement, les niveaux d'interférence entre le récit et diverses formes de commentaire se démultiplient à l'infini par le biais d'emprunts faits constamment à d'autres genres : ce peuvent être la *vita* d'un saint, l'histoire, la nouvelle, le fabliau, l'épopée antique, les mises en prose de la chanson de geste ; interviennent plus ponctuellement d'autres genres non nécessairement narratifs, comme des extraits de

⁵⁹ Nous renvoyons aux trois références suivantes : *Le Défi des signes...*, *ibid.*, p. 54, où M. Jeanneret reconnaît des romans originaux dans les *Angoysses douloureuses* d'H. de Crenne, *Alector* de B. Aneau, *Amadis* et, en partie, la séquence romanesque de Rabelais, dont il est tenté d'exclure le *Tiers livre* et le *Quart livre* parce que leur mode de composition par accumulation n'aurait « plus grand chose à voir avec le déroulement chronologique d'un roman » (p. 55) ; l'introduction de C. de Buzon aux *Angoysses douloureuses...*, Paris, Champion, 1997, p. 39, fait état de l'exception que constituent les « chroniques de Rabelais », le « roman-fleuve d'*Amadis*, les *Angoysses*, l'*Amant resuscité de la mort d'amour* [de N. Denisot], l'*Histoire palladienne* [de C. Colet] et *Alector* [de B. Aneau] » ; quant à A. Lorian, dans « Vieux roman, roman nouveau et anti-roman à la Renaissance », *Travaux de Littérature*, Paris, Klincksieck, n° 7, 1994, pp. 53-64, il recense neuf romans sur la période indiquée, à savoir *Jehan de Saintré*, *Le romant de Jehan de Paris*, les œuvres de Rabelais, les *Angoysses*, *Amadis*, l'*Amant resuscité*, la *Mythistoire barragouyne...* de Des Autels, *Daphnis et Chloé* traduit par Amyot et *Alector*.

⁶⁰ Quoique l'édition *princeps* de *Pantagruel* ne porte pas de date, la mise à l'*index* des pouvoirs catholiques et l'anathème de Calvin n'ont pas empêché qu'il soit publié au moins dix-sept fois du vivant de Rabelais, c'est-à-dire jusqu'en 1553. *Gargantua*, également non daté, a dû paraître au début de l'année 1535 et a connu neuf autres éditions durant la même période. Douze ans plus tard, le *Tiers livre* renouvelle le genre de la chronique rabelaisienne ; onze rééditions suivront. Une publication partielle du *Quart livre* a lieu en 1548, mais la version complète date de 1552 : la première connaît trois éditions du vivant de Rabelais et la seconde, pas moins de neuf en deux ans ! Suivant les analyses de M. Huchon, nous considérerons le *Cinquiesme livre* de 1564 comme un ouvrage, certes apocryphe, mais composé par des éditeurs à partir de brouillons perdus écrits de la main de Rabelais. Nous utiliserons comme base de travail les textes proposés dans l'édition de M. Huchon et de F. Moreau : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

traités juridique, philosophique ou ésotérique, ou encore la lettre et le poème ; des modes énonciatifs, comme le dialogue, la description, le lyrisme ou l'explication didactique, sont en permanence convoqués, ainsi que bon nombre de parlers sociaux du temps. La poétique du mixte s'intensifie au niveau de la structure globale du *Tiers livre* et du *Quart livre* : le style « **copieux** » passe au premier plan d'un récit qui, ballotté entre les divers discours qu'il restitue, ne parvient plus conjointement à s'achever sur le plan narratif. Panurge interroge des sages et des moins sages sur la question de l'avenir de son mariage, de sorte que le rythme question-prédiction-interprétation-réfutation impose un schéma discursif qui tient lieu de trame romanesque. Si l'aventure revient au premier plan en 1548, le récit du voyage de Pantagruel et de ses amis en quête de l'oracle de la Dive Bouteille ne s'achèvera qu'à la fin du *Cinquième livre*, et sur un mot énigmatique. Nul doute que Socrate, figure tutélaire de *Gargantua*, en tant qu'individu qui parle et donne la parole, ne veille sur l'ensemble de ces compositions : la structuration linguistique des romans semble déterminer un parcours initiatique pour le lecteur, appelé à mesurer l'écart entre les signes avec lesquels chaque individu se représente la réalité. La déstabilisation langagière du lecteur se produit dans une autre fiction qui fait également le choix d'un traitement humoristique du récit. Publiée anonymement vers 1550, pour l'essentiel de ses chapitres, la *Mythistoire barragouyne de Fanfreluche et Gaudichon* n'a pas été attribuée à Guillaume des Autels avant la fin du siècle⁶¹. On pourrait ne voir dans ce texte que l'une des imitations serviles des romans rabelaisiens. Le récit à la troisième personne, fait par un serviteur, suit pas à pas le déroulement de *Pantagruel* : il présente la naissance, les études et la période de maturité des héros Fanfreluche et Gaudichon. La reprise des romans médiévaux, de l'épopée, le détournement de différents genres s'insinuent dans la matière des dix-huit chapitres. Or ce roman nous intéresse en ce qu'il est plus qu'un pastiche des *Livres* précédents⁶² : il prend acte des mutations du genre en proposant, à la différence de son modèle, l'histoire de Dame Fanfreluche et de son ami, amants anti-courtois, et en ôtant d'emblée la dimension gigantesque aux personnages.

Deux autres romans nous paraissent lier intrinsèquement problèmes formels et brouillage interprétatif : il s'agit des *Angoyssees douloureuses qui procedent d'amours* d'Hélisenne de Crenne et d'*Alector, ou le Coq* de Barthélemy Aneau⁶³. Sans entrer dans le débat sur l'identité réelle cachée derrière le pseudonyme *Hélisenne de Crenne*, nous pouvons affirmer que les *Angoyssees* sont aujourd'hui reconnues comme « **notre premier roman sentimental**⁶⁴ ». Publiées dès 1538, elles s'inscrivent dans la lignée des romans

⁶¹ Si l'on n'a retrouvé trace que des éditions de 1574, parue à Lyon chez J. Dieppi, et de 1578, parue à Rouen chez N. Lescuyer, l'étude des références historiques du roman a établi que l'édition *princeps* datait peut-être de 1550 et que la parution de 1578 pourrait en être la cinquième réimpression. L'édition moderne étant encore en préparation, la *Mythistoire* est aujourd'hui accessible dans le *reprint* de l'édition de 1578 qu'en a donné M. Françon en 1952, publié à Cambridge (Massachusetts) aux éditions Schoenhof's Foreign Books ; dans la mesure où il ne présente pas de variations notables avec l'élégante édition lyonnaise, que nous avons consultée dans la réimpression d'A. Veinant de 1850, il servira de texte de référence pour notre étude. Il est regrettable que l'accès actuellement difficile au roman soit si peu en rapport avec le succès qu'il a rencontré en son temps.

⁶² G. Reynier, dans ses *Origines du roman réaliste*, *op. cit.*, p. 195, recense « quelques essais d'imitation directe » des romans de Rabelais : le *Disciple de Pantagruel* et la *Mythistoire*, où il ne voit, « entre des parodies peu spirituelles et beaucoup d'obscénités, que quelques traits de mœurs relatifs à la vie des Écoles ».

d'amour italiens, surtout *Fiammetta* et *Il Peregrino* : la première partie se présente sous la forme de la confession brûlante d'un je féminin dévoré par une passion adultère ; cela donne lieu à des passages élégiaques imités d'Ovide, lyriques à la manière des multiples recueils contemporains de poésie qui développent le thème de l'amour cruel, et enfin pathétiques sur le modèle de Boccace et de Caviceo. Mais H. de Crenne se distingue de ces multiples sources en adjoignant deux parties à cette pseudo-autobiographie : elle fait emprunt de passages conventionnels au roman de chevalerie en convertissant le drame tout intérieur d'une âme en récit des exploits guerriers de l'amant Guénélic et de son ami Quézinstra. L'ouvrage s'achève sur le testament spirituel de l'héroïne qui, sur le mode didactique, invite son ami à la repentance et à la conversion de son amour charnel en amour de Dieu. Quand nous aurons dit qu'Y. Giraud classe les *Angoysses* parmi les romans partiellement épistolaires du XVI^e siècle, on aura compris que la facture de cet ouvrage est hétérogène et que les deux dernières parties, loin d'être un obstacle à sa cohérence, participent à son originalité romanesque. Nous prenons d'emblée le parti mais nous y reviendrons de ne pas rapprocher trop vite le *Melicello*, texte peu connu de J. Maugin, ni l'*Amant resuscité de la mort d'amour* de Théodose Valentinian, pseudonyme probable de N. Denisot, paru en 1557, des *Angoysses*. Ce dernier roman est, certes, caractérisé en partie par un principe d'écriture mixte : à un prologue d'aventures maritimes fait suite un récit enchâssé des amours malheureuses d'un Français mourant ; la résignation finale de celui-ci à la vie, après sa narration, constitue une brève conclusion. Or les débats sur la folle et la parfaite amour, les citations bibliques, les réflexions des philosophes, des historiens ou des juristes sont un matériau assez mal relié à l'affranchissement spectaculaire final du personnage de toute affection terrestre. L'agencement des constituants romanesques paraît nettement simplifié et artificiel par rapport au roman d'Hélisenne ; alors que celui-ci multiplie les emprunts textuels, tout en les réduisant le plus souvent à une phrase, les digressions sont longues ici et elles détonnent sur le fond dépouillé de la trame. Nous nous pencherons, en revanche, sur le cas d'*Alector* qui, en 1560, prolonge la voie ouverte par les romans précédents. Tout en rapportant le parcours initiatique d'un jeune descendant de la dynastie des Gals, cette « **Histoire fabuleuse** » se dégage du roman de chevalerie merveilleux et des systèmes de réécritures à l'intérieur de cycles reconnus. Tôt dans le siècle, J. Lemaire de Belges avait présenté avec ses *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, dédiées à Charles Quint, l'évolution imaginaire de la lignée royale celte jusqu'à son devenir franc et german en multipliant les emprunts à l'épopée homérique, aux annales anciennes et de son temps et à la fiction mythologique. Il avait, le premier de son

⁶³ *Alector* n'a connu qu'une édition, en 1560, tandis que les *Angoysses* ont eu quatre éditions séparées entre 1538 et 1541. En 1543, celles-ci sont intégrées aux *Œuvres de Ma Dame Helisenne* ; après une réimpression en 1544, elles sont revues et corrigées avec le consentement de l'auteur par C. Colet en 1551 ; cette nouvelle édition connaît trois rééditions de 1553 à 1560. Dans la suite de cette étude, nous nous référerons à l'édition des *Angoysses douloureuses* de C. de Buzon présentée plus haut et à celle de M. M. Fontaine : *Alector*, 2 t., Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1996, t. I.

⁶⁴ Reynier, *Le Roman sentimental...*, *op. cit.*, p. 11. Les spécialistes hésitent encore entre l'assimilation du pseudonyme à Marguerite Briet de Crenne, qui est par ailleurs l'auteur des *Epistres familiares et invectives* et du *Songe de Madame Helisenne*, et le parti pris de la facticité d'un nom qui servirait à masquer le travail collectif de plusieurs rédacteurs.

siècle, dégagé le roman de la narration longue du roman de chevalerie⁶⁵. Aneau est l'héritier, peut-être facétieux, de cette forme d'historiographie en même temps que des « **croniques** » rabelaisiennes : il crée un récit historiquement faux pour proposer une réflexion philosophique et politique ; il semble que son héros civilisateur était appelé dans un second livre à regagner la Gaule et à se métamorphoser en coq. Mais *Alector* est resté inachevé et dans ce texte, la volonté de donner une explication du monde matériel et divin ne va pas sans un certain scepticisme, qui se dévoile en partie dans la substitution du narrateur unique d'un récit linéaire à la technique des points de vue. Dès lors, la superposition des niveaux de sens et des tons utilisés brouille constamment le déchiffrement de la fiction et la saisie de sa facture compositionnelle.

Cette sélection de huit romans innovants ne va pas sans poser de problèmes : il demeure évident qu'une proximité particulière s'établit au XVI^e siècle entre le genre romanesque et d'autres formes très proches, dans leur rapport tant à la fiction qu'à la compilation de matériaux empruntés. Les liens entretenus par le roman et la mythographie, la nouvelle ou le dialogue lucianique sont tels que nous rapprocherons de nos textes d'étude plusieurs œuvres contemporaines. Le travail que nous entreprenons consistera en partie à affiner les points de passage entre ces modes d'écriture. Pour l'heure, quelle cohérence pouvons-nous donner aux nouveaux romans pour qu'ils constituent, en dépit de leurs disparités, un ensemble homogène ? Celle-là même de leur hétérogénéité, on l'aura compris...

5 - La poétique du mixte en marge des pratiques romanesques médiévales et contemporaines

Nous émettons, tout d'abord, l'hypothèse qu'il existe une assez grande continuité entre la conception du roman dans la majorité des productions du Moyen Âge et celle véhiculée par la pratique des imitateurs et traducteurs à la Renaissance. Au sujet de la prose du roman entre l'aube du XIII^e siècle et la fin du XV^e siècle, c'est-à-dire depuis les réécritures en prose des romans arthuriens jusqu'aux translations de vers épiques, notre rappel inaugural espère avoir établi que le récit romanesque français s'élabore dans un processus de traduction libre des œuvres d'autrui. Ne pouvons-nous pas inscrire dans cette lignée les multiples recompositions d'un matériau allogène au XVI^e siècle, où l'ornementation rhétorique n'a cessé de faire l'orgueil des traducteurs ? Tout se passe comme si l'écriture romanesque n'avait pas suivi l'évolution sémantique du mot *roman* : au lieu de concevoir un *roman* comme un texte écrit en langue nationale, nombre

⁶⁵ Alors que G. Reynier refuse de concevoir cet ouvrage monumental comme un roman d'amour (*Le Roman sentimental...*, *op. cit.*, pp. 13-14), l'équipe de J.-P. Guillermin n'hésite pas à en faire un précurseur du roman pastoral français (*Le Miroir des femmes...*, *op. cit.*, pp. 95-96), en particulier par le long récit enchâssé des amours de Pâris. Dans son ensemble, il relève plutôt de la chronique⁷ qui n'était pas alors tenue à une vérité factuelle, mais idéologique⁷ et de la mythographie. Mais les *Illustrations de Gaule* rejoignent le projet politique de plusieurs romans de l'époque, comme les traductions françaises d'*Amadis* et du *Roland furieux*.

d'auteurs persistent à en faire un texte traduit en roman, non plus seulement du latin, mais du grec, de l'italien ou de l'espagnol. Nous nous refusons, par conséquent, à mettre sur le même plan les *Amadis*, l'*Histoire palladienne* de Colet ou *Daphnis et Chloé* d'Amyot et les romans que nous avons choisi d'étudier. Nos romanciers exploitent bien différemment que des traducteurs l'attitude réflexive vis-à-vis du langage qui est à l'origine du genre. Ils franchissent délibérément le pas dans le sens de l'instauration d'une relation essentielle entre le discours et son objet, entre le locuteur et la parole d'autrui qu'il prend ou non à son compte.

Il faut alors se tourner vers les créations médiévales qui échappent au mode majoritaire de composition romanesque et les confronter à notre *corpus*. Demandons-nous ainsi ce qui sépare la *conjointure* parfaite du *Chevalier de la charrette* de l'hétérogénéité concertée de *Pantagruel* ? Remarquons que l'audace de Chrétien consiste à proclamer comme source de certains de ses romans sa seule inventivité⁶⁶. Par ailleurs, c'est sans donner un sens univoque à son texte, comme le fera par exemple la *Queste del Saint Graal*, qu'il fait emprunt de formes préexistantes. L'ironie n'est pas non plus absente de son écriture, brouillant souvent l'interprétation du symbolisme qu'il ménage dans chacune des épreuves initiatiques du héros et insistant à tout instant sur l'écart entre le contenu du roman et sa formulation langagière. Cet aspect de l'œuvre, ignoré des *Tristan*, fait conclure à M. Voicu que Chrétien est un « *précurseur de Cervantès* » :

L'idéologie n'est plus le signifié ultime du texte signifiant, l'auteur n'est plus uniquement un « porte-parole » : il livre certes un sens (et Chrétien compose sans doute sur le mode sérieux, voire symbolique), mais ce n'est là qu'une attitude possible parmi d'autres⁶⁷.

On voit donc combien la solidarité entre la forme et le fond de l'œuvre travaille ici à inventer un style qui intègre les textes épars qu'il convoque, tout en les faisant résonner distinctement. Nul doute que ces décrochages de la narration, ces ruptures de ton ont préparé la voie au nouveau roman de la Renaissance. De ce point de vue, la réalisation la plus composite linguistiquement a vu le jour dès le XII^e siècle : il s'agit des différentes branches du *Roman de Renart*. Elles reprennent tous les stéréotypes de forme et de contenu des genres en vogue à l'époque, à savoir l'épopée, le roman de chevalerie, la littérature religieuse, l'éloquence juridique et politique, et en démontent point par point les mécanismes :

Ainsi sont intégrées toutes les rhétoriques, de même que l'usage obligé de l'auctoritas, dont la fonction est emblématique : geste inaugural de la littérature comme plongée dans l'origine, accaparement de la lettre dans un récit nouveau qui la glose, c'est-à-dire dans le Roman de Renart, qui la redouble, la travestit, la révèle à elle-même⁶⁸.

Or une forme romanesque renouvelée à la Renaissance prolonge ce phénomène de

⁶⁶ Nous renvoyons à la très éclairante introduction d'E. Baumgartner sur le *Récit médiéval : XII^e - XIII^e siècles*, Paris, Hachette, « Concours littéraires », 1995. Elle situe Chrétien, M. de France, Thomas, R. de Beaujeu et G. de Lorris à mi-chemin entre une poétique de la compilation, qu'ils proclament encore dans certains paratextes, et une volonté effective de faire œuvre nouvelle.

⁶⁷ *Histoire de la littérature française, op. cit., p. 119.*

bigarrure et retrouve en cela l'essence intemporelle du genre : non seulement en répercutant quantitativement les avancées littéraires depuis le XII^e siècle, mais en exploitant l'hybridation formelle de manière systématique et concertée. En l'occurrence, tout le paradoxe d'une telle innovation ne tient-elle pas à ce qu'elle compose en déconstruisant des modèles verbaux préexistants ? Les productions ne sont pas le lieu de la formulation de thèmes, motifs ou épisodes nouveaux : leur créativité naît d'un brassage d'éléments, littéraires ou non, dont elles détournent la portée intentionnelle d'origine. La *conjointure* de Chrétien est toujours fédérée par un *sen* supérieur, même si l'accès en est parfois opaque ; tous les matériaux romanesques concourent à porter verticalement le lecteur de la lettre à l'esprit du récit. Chez Rabelais, l'encyclopédisme est démultiplié et il paraît moins refléter la rupture entre l'homme et le monde, déjà amorcée au Moyen Âge, que l'écart entre le langage et la réalité et, plus encore, entre le locuteur et son propre langage : la langue, distanciée et relativisée, cesse d'être un principe contraignant pour se faire support du travail artistique. À l'aune de critères modernes, qui conçoivent le roman comme un système original de langages, nous verrons s'il est possible de qualifier de « **romans** » ces œuvres caractérisées par un usage extraordinaire de la narration. À l'image des « **dicts** » qui apparaissent dans les titres rabelaisiens à partir du *Tiers livre*, le genre ne se fait-il pas roman du langage, dans la mesure où la parole est objet du discours, plus que ne le sont les « **faitz** » ou la diégèse ?

Notre analyse sera d'obédience russe parce que M. Bakhtine est le premier à avoir travaillé sur l'unité abstraitement linguistique du genre romanesque : il en a donné une définition cohérente théoriquement et vérifiable historiquement. Selon lui, si tout discours rencontre le discours d'autrui sur les chemins qui mènent vers son objet, si tous les mots ont déjà servi et portent la marque de leurs usages précédents, c'est dans la prose littéraire et particulièrement dans le roman que les divers usages de la langue cessent de coexister passivement pour entrer en contact. Ce « **dialogue de langages** » sous-tend de l'intérieur l'expression romanesque, de la syntaxe phrastique à la composition d'ensemble des œuvres. Le romancier serait donc par essence un compilateur de langages sociaux et littéraires ; mais au lieu de les considérer comme des objets, fût-ce de curiosité ou de collection, il leur donne le statut de voix vivantes, c'est-à-dire qu'il les charge d'une intentionnalité propre, entrant en résonance avec les représentations du monde portées par les autres langages. Si l'on nomme ainsi « **plurilinguisme** » la pure coexistence des discours, il faut réserver à leur reconnaissance en tant que voix, donc à leur entrée en dialogue, les noms de « **plurivocalité** » ou de « dialogisme »⁶⁹. La voix étant déjà l'incarnation d'une position interprétative, par corollaire, tout énoncé fait figure de réplique dans un dialogue potentiel. Or le génie de M. Bakhtine a consisté à montrer que le romancier ne peut lui-même se situer hors langage, être dépossédé de la formulation d'une position, compatible avec certaines voix qu'il convoque et opposée à d'autres : le roman réinterprète dans la masse de sa structure les éléments étrangers en

⁶⁸ *Propos tenu par C. Reichler dans La Diabolie, la séduction, la renardie, l'écriture, cité par E. Baumgartner dans Le Récit médiéval, op. cit., p. 120.*

⁶⁹ Notons que M. Bakhtine et ses traducteurs emploient ces mots l'un pour l'autre ou les associent sans marquer de différences ; nous souhaitons les distinguer par souci de clarté dans l'exposition de la pensée du théoricien, parfois caricaturée aujourd'hui.

leur donnant de nouvelles fonctions, une orientation interprétative neuve. Par conséquent, le « *mot personnel*⁷⁰ » du locuteur-romancier peut faire naître une plurivocalité plus ou moins poussée. Pour reformuler à notre manière une idée bakhtinienne, nous pourrions dire que, dans le genre romanesque qui nous préoccupe, tout langage est représenté en même temps qu'il se représente : il est à la fois saisi du dedans et du dehors, par le maître du discours qui relativise ses perspectives idéologiques et s'en distancie. Or ceci semble se vérifier non seulement dans les romans pour lesquels le comique favorise naturellement la perturbation des cadres narratifs, mais aussi dans les *Angoisses* et *Alector*, qui arrivent à des effets assez similaires par le biais d'une prose plus sérieuse.

À l'aune de la perspective choisie pour analyser notre *corpus* de romans, c'est-à-dire en tant qu'ils réalisent l'exploitation systématique d'un procédé plastique⁷¹ la bigarrure⁷² et l'orientent vers la mise en crise de leur propre sens en même temps que de celui du monde, nous développerons une étude en trois temps. Tout d'abord, nous étudierons la pratique romanesque dominante au XVI^e siècle en nous penchant sur sa théorisation, ses principes d'écriture et sa réception. Nous nous demanderons quelle idéologie sous-tend la traduction de romans, leur adaptation ou bien leur réécriture et quels sont, dans leurs grands traits, les résultats de cette démarche d'innutrition. L'analyse menée sera ici d'ordre philologique, théorique et historique ; elle essaiera de dépouiller le plus de textes réflexifs possible, afin de rendre compte du climat dans lequel s'inscrit la création romanesque sur l'ensemble du siècle et s'attachera, en passant, à quelques manifestations particulières de cette poétique, comme *Amadis*. Cela permettra de faire ressortir, par contraste, l'originalité des romans publiés entre 1532 et 1564 et de mettre l'accent sur leur diversité formelle, alors qu'ils s'ouvrent à toutes les catégories verbales. L'existence d'ensembles discursifs allogènes dans chaque représentant du genre nous invitera aussi à considérer les rapports de l'imitation de discours sociaux et de celle de modèles culturels ; l'éventail plus ou moins large des langages représentés ainsi que leur origine, littéraire ou non, conduira à distinguer deux veines d'écriture au sein de notre *corpus*. L'existence de ces deux groupes trouvera peut-être confirmation dans l'analyse finale des enjeux esthétiques de la facture romanesque, qui fait intervenir les notions d'interaction langagière, de conflit idéologique et de conscience subjective. Tout lecteur se trouve ici sollicité par autre chose que le seul plaisir du texte : il ne peut saisir l'avènement d'une véritable prose romanesque que s'il interroge l'effet de l'insertion d'énoncés sur son décryptage herméneutique. La *praxis* du roman est en cela fondamentale : l'étude narratologique et stylistique des rapports de valeur que le locuteur-romancier instaure à l'égard de chaque énoncé nous montrera l'existence d'un dessein discursif subtil, non saisissable autrement que par la mise en œuvre d'une pensée non dogmatique. Quand nous aurons analysé ces aspects relevant de la poétique et de l'esthétique des œuvres, il sera temps de trouver un qualificatif pour singulariser ce qui nous apparaît comme le seul genre romanesque véritablement novateur pratiqué à la Renaissance française.

⁷⁰ Terme extrait de la citation mise en exergue de cette introduction. Ces bribes de phrases des *Carnets* prouvent d'abord que l'installation d'une identité locutoire est problématique pour le romancier, que le *je* écrivant est nécessairement diffracté au sein d'un système complexe d'organisation plurilingue. Elles attestent ensuite la distance que peut établir celui-ci avec le mot de « l'écrivain », du langage littéraire officiellement reconnu.

Première partie La pratique romanesque dominante au XVI^e siècle : théorisation, principes d'écriture et réception

Un travail engagé sur le problème littéraire et épistémologique que pose l'avènement d'une nouvelle forme romanesque entre 1532 et 1564 ne peut se dispenser d'explorer la situation du roman en général au XVI^e siècle. L'inventaire détaillé des publications romanesques, que nous avons établi pour les années 1500 à 1592, sera la base du travail de cette partie : il nous permettra de confronter les jugements théoriques portés par les lettrés sur le roman aux tendances éditoriales, littéraires et esthétiques. Nous commencerons par une étude lexicologique, sous la forme d'un recensement raisonné des emplois du terme *roman* jusqu'à la fin du siècle : il nous permettra de déterminer l'étendue sémantique du substantif et de mesurer le poids de la tradition par rapport à celui de l'innovation. Une telle enquête s'avère essentielle pour saisir l'étroitesse du champ théorique exploré par les défenseurs du roman à la Renaissance. Il existe, dans ce domaine, une convergence entre les données lexicales et conceptuelles : l'idiome national autorise l'étude, en France, du seul roman de chevalerie et, en Italie, du seul *romanzo*. Nous prendrons le parti de cerner la particularité de la doctrine romanesque française à la lumière de celle élaborée presque à la même période en Italie, de manière plus aboutie. Les doctes du *Cinquecento* ont suivi une voie aristotélicienne : ils ont cherché à concilier les lois de la *Poétique* avec celles des *romanzi*, alléguant la proximité

en même temps que la distance entre l'épopée et les récits modernes, qui font intervenir des personnages illustres au sein d'intrigues multiples et enchevêtrées. Malgré l'ambiguïté de leur démarche, ils ont réussi à conférer le statut de genre à des œuvres qui rompent en partie avec la forme romanesque médiévale. De leur côté, les lettrés français n'ont jamais pu octroyer une telle légitimité au nouveau roman de chevalerie, dont les techniques de composition restent largement incompatibles avec les préceptes du Stagirite ainsi qu'avec l'« *utile dulci* » horacien. La seule possibilité qu'il leur restait était de défendre, en tête des traductions d'histoires espagnoles ou italiennes, la fiction narrative dans son ensemble. L'intégration du roman chevaleresque à la prestigieuse *fabula* antique apparaîtra donc ici sommaire, la forme étant reléguée non point en marge, mais dans les marges des définitions de la poésie et de la rhétorique. Quittant le discours théorique, nous nous intéresserons, au chapitre 3, à la pratique romanesque en soi. Nous ne nous arrêterons pas au constat décevant selon lequel la plus grande part des romans publiés au XVI^e siècle est l'œuvre de traducteurs, remanieurs et adaptateurs. Selon nous, cette production permet de mettre au jour les ressorts propres à l'écriture romanesque, mieux que les analyses des contemporains sur la question. Tout d'abord, le principe généralisé de la translation dévoile l'affinité du « genre » avec l'exploitation d'un langage antérieur ou étranger en plus de celui du pays, cette langue romane que les romanciers cherchent à valoriser depuis le XII^e siècle. D'autre part, il pose les questions de l'articulation de la parole et de la pensée, de la pluralité des instances intervenant dans l'énoncé du texte romanesque ou encore de la construction d'une idéologie dans l'exercice de réécriture. Ce sont autant de problèmes que nous retrouverons, de manière plus complexe, au sujet des romans de notre *corpus*. Une remarque alimentera notre ultime point de réflexion : les défenseurs du roman en France sont moins des traducteurs que des lecteurs, des hommes qui apprécient la fréquentation des histoires fictionnelles. Le critère de plaisir s'avère ainsi au centre de l'approche du roman de la part de J. Amyot et des préfaciers d'*Amadis*, dont J. Gohory. L'analyse des différents jugements de goût en matière de consommation de romans nous amènera à une discrimination entre deux sous-genres, le roman d'aventures grec et le roman de chevalerie nouvelle manière. Nous ferons ainsi un retour sur la théorisation du roman en l'envisageant sous l'angle subjectif de la réception, donc en fonction de critères esthétiques. Nous verrons que cette méthode stimulante conduit au concept d'« histoire fabuleuse » qui, transposé dans notre langue par Amyot puis utilisé par d'autres lettrés, atteste les efforts de quelques érudits pour donner une nouvelle vision du roman.

Chapitre 1 Étude lexicologique de *roman* : incohérence et malaise dans la terminologie narrative

Les acceptions littéraires de *roman* au XVI^e siècle, que des réminiscences médiévales invitent parfois à graphier *romman*, *romant* ou *rouman*, constituent une énigme philologique d'importance. Le constat de la relative rareté des apparitions de ce mot entre les années 1500 et 1600 nous a paru assez troublant pour nous pousser à en traquer la

moindre occurrence ; notre intérêt s'est également porté sur le devenir de son champ sémantique dans la langue du Grand Siècle. Pour mener cette étude, nous nous sommes orientée dans les textes du temps à l'aide des indications de la base *Frantext*, de renvois faits par les ouvrages critiques sur la littérature narrative du XVI^e siècle et de découvertes de collègues ; nous avons été parfois guidée par le hasard. À notre connaissance, le présent travail lexicologique n'a pas été mené antérieurement⁷¹. Il ne mentionnera évidemment pas tous les emplois recensés ; il produira seulement le résultat analytique de nos recherches en ce domaine⁷².

La question du sens de *roman* au XVI^e siècle est liée à la connaissance que les hommes de l'époque ont de son étymologie et de son évolution. C'est précisément dans le dernier tiers du siècle que sont publiées les premières études de sémantique diachronique sur ce mot. En Italie, dès 1554, Gibaldi et Pigna ont tenté de théoriser le genre du *romanzo*, ses origines littéraires et la formation de son appellatif. Selon Gibaldi, *romanzo* vient du grec *romé*, signifiant *force*, et désigne une composition portant sur la valeur des chevaliers ; Pigna, pour sa part, joue d'assonances multiples pour trouver les étymons idéaux correspondant à sa propre définition des *romanzi* : le terme italien est rapproché de *Remensi*, désignant les *habitants de Reims*, parmi lesquels l'archevêque Turpin aurait le premier écrit des romans de chevalerie, et de *Rimanzi*, ce qui permet de justifier le caractère versifié des compositions italiennes⁷³. Leurs réflexions ont pu donner aux lettrés français le goût de l'étude, sinon littéraire, du moins philologique du mot *roman*. En 1581, dans son court *Recueil de l'origine de la Langue et Poésie Française, ryme et Romans*, C. Fauchet entreprend de détailler l'évolution historique du français et de ses dialectes ainsi que des créations en vers et en prose en cette langue. Évoquant la « **composition et translation des livres** » en « **langage commun** », il se lance dans une analyse comparée du vocable *roman* en français, en italien et en espagnol. Il débat alors avec les théoriciens italiens de son étymologie et ironise sur la fantaisie de leurs résultats ; si l'origine qu'il donne au mot est historiquement exacte, il explique la justesse de sa théorie par l'origine française de la forme romanesque :

⁷¹ Aujourd'hui, le sens de *roman* à l'époque est souvent considérée comme un acquis et non comme un objet d'étude problématique : de façon anachronique, on projette sur le mot le sémantisme que lui a donné le XIX^e siècle. Quelques embryons de questionnement lexical apparaissent parfois en tête de sommes critiques, en particulier dans l'introduction du stylisticien G. Molinié à *Du Roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Paris, Service des Publications de l'Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982, p. 3. Nous saluons le récent article de N. Kenny sur l'extension sémantique du substantif au début du XVII^e siècle : « 'Ce nom de Roman qui estoit particulier aux Livres de Chevalerie, estans demeuré à tous les Livres de fiction' : la naissance antidatée d'un genre », in *Le Renouveau d'un genre : le roman en France au XVI^e siècle, Actes du colloque de Lyon*, 11-12 octobre 2002, à paraître.

⁷² Une partie en est mentionnée dans un article intitulé « Les sens littéraires de *roman* en français préclassique », à paraître dans *Le Français préclassique*, n° 8, qui nous a amenée à établir le champ sémasiologique de *roman* pour une période allant de 1500 à 1641.

⁷³ Respectivement *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, in *Scritti critici* de Gibaldi Cinzio, C. Guerrieri Crocetti (éd.), Milan, Marzorati, 1973, pp. 43-167 et ici p. 47 et *I Romanzi, divisi in tre libri. Ne quali della Poesia, e della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta* de Pigna, Venise, V. Valgrisi, 1554, p. 14.

Mais il fault pardonner à ces estrangers s'ils chopent en pais esloigné de leur cognoissance, estant les Romans une sorte de poësie Gauloise ou Françoisse⁷⁴ .

Il se montre même au fait de la continuité entre les premiers romans de Chrétien, leurs versions du XIII^e siècle et les romans imprimés alors en France, « ***refondus sur les vieilles proses et rymes, et puis rafraichis de langage***⁷⁵ ». En 1584, A. Du Verdier lit ce traité avec attention et en cite l'essentiel dans l'article « Romans » de sa *Bibliothèque française*. Il se réfère, sans le nommer, à Pigna et salue l'élucidation étymologique de Fauchet⁷⁶. E. Pasquier affine de façon intéressante la réflexion philologique en 1596, en déclarant :

[...] et comme ainsi soit que le Roman fut le langage Courtisan de France, tous ceux qui s'amusoient d'escrire les faits heroyques de nos Chevaliers, premierement en Vers, puis en Prose appellerent leurs œuvres Romans, et non seulement ceux-là, mais aussi presque tous autres, comme nous voyons le Roman de la Roze, où il n'est discouru que de l'Amour, et de la Philosophie⁷⁷ .

Ce passage offre deux intérêts : il rappelle le glissement de *roman* d'un sens linguistique à un sens littéraire – *roman* renvoie à tout *récit traduit ou rédigé en langue vulgaire*, sens qu'il a par exemple quand il désigne les *vitæ* de saints écrites en vieux français –, et sa restriction récurrente à la littérature chevaleresque – c'est aussi la *narration fabuleuse des aventures guerrières et amoureuses de héros*. Il reprend ainsi le sens spécialisé attesté par ses deux prédécesseurs, en même temps qu'il évoque l'acception extensive du terme durant le Moyen Âge. Quoiqu'il ait largement perdu le souvenir du sens étendu de *roman*, le XVI^e siècle français pressent la restriction de celui-ci aux livres de chevalerie, ce qu'il formalisera dans ses dernières décennies. Il se refuse, en effet, à appliquer la spécialisation sémantique du mot – pour laquelle les historiens de la littérature parlent de *roman de chevalerie*, depuis Sorel – à des formes romanesques tôt venues de l'étranger. Dès lors, les lettrés sont condamnés à utiliser d'autres termes, dont le sémantisme n'est pas toujours satisfaisant, pour désigner les romans sentimentaux à la manière grecque, italienne ou espagnole. Cet usage d'appellatifs de sens approchant ou, le plus souvent, d'acception plus large est le signe, en partie, d'une lacune théorique concernant les formes narratives en prose. En tout état de cause, *roman* s'avère inapte à recouvrir l'ensemble de la réalité littéraire des romans publiés alors : il existe une incohérence à la fois lexicale et sémantique entre la *res* romanesque et les *verba* qui la désignent.

Trois cas se présentent dès lors que l'on procède à l'étude lexicologique de *roman* au XVI^e siècle. Les textes tendent soit à refuser l'usage lexical de celui-ci pour désigner un livre de type romanesque et à le remplacer par d'autres termes de la classification

⁷⁴ *Recueil de l'origine de la Langue et Poësie Française, ryme et Romans, Paris, M. Patisson, 1581, p. 38.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁶ L'article « Romans » de la *Bibliothèque française*, Lyon, B. Honorat, 1584, pp. 1119-1128, s'ouvre sur une affirmation reprise à Fauchet : « [...] c'est une matiere de rare cognoissance et digne d'estre sçeüe des François [...] » (p. 1119).

⁷⁷ *Les Recherches de la France, 3 t., M.-M. Fragonard et F. Roudaut (éd.), Paris, Champion, 1996, t. III, livre VIII, chap. 1, p. 1503.*

générique ; soit à l'employer dans la chaîne du discours, mais à surdéterminer l'étendue de son sens par une glose récurrente et identique ; soit, au contraire, à l'isoler dans des occurrences où l'entourage linguistique permet difficilement l'élucidation de son sémantisme. Trois corollaires découlent respectivement de ce manque d'autonomie d'emploi de *roman* : cela crée un brouillage dans l'extension des catégories littéraires ; une modalisation axiologique du terme dans de nombreuses apparitions ; parfois enfin, une impasse définitoire pour les lecteurs que nous sommes, n'ayant pas toujours prise sur les éléments extralinguistiques qu'il faudrait convoquer quand le contexte verbal du mot est peu éclairant. Dans le premier cas, il s'agira de s'intéresser aux discours où la réalisation lexicale du mot n'a pas lieu et d'étudier les effets linguistiques de son remplacement ; si des occurrences de *roman* se présentent, par ailleurs, il faudra prendre en compte les enjeux pragmatiques des textes convoqués ; à l'occasion, nous devons émettre des hypothèses sémantiques, quand une acception spécialisée et rare semblera se démarquer du principal sens en langue. Le *corpus* de textes que nous allons examiner sera aussi varié que possible. Nous puiserons, d'abord, dans des discours théoriques, depuis les arts poétiques jusqu'aux traités sur la langue, l'histoire ou les idées en passant par les *Bibliothèques* ou les dictionnaires, qui n'évoquent tous que très ponctuellement le phénomène romanesque. Nous ferons quelques incursions dans la titrologie des livres chevaleresques, sentimentaux et pastoraux, à partir du recensement des parutions établi en Annexe I. Nous explorerons, enfin, un certain nombre de discours préfaciels, comme ceux d'*Amadis*, des romans de chevalerie italiens traduits et de quelques romans du XVII^e siècle, qui sont, au contraire, le lieu des réflexions les plus substantielles sur le roman. Nous faisons le choix d'une démarche allant de données lexicales vers des éléments réflexifs, présentés de façon organisée. Nous présenterons, d'abord, le phénomène de substitution de *roman* par d'autres termes, qui entraîne un flottement générique entre les diverses formes narratives. Nous verrons ensuite en quoi ces incohérences lexicales traduisent un malaise quant à l'emploi du mot *roman*, en raison de la restriction de son signifié et de son référent à une seule forme historique de textes ; quelques essais de néologisme sémantique prouveront la gêne qu'elle constitue et pourront s'avérer le lieu d'expérimentation d'une théorie française de la forme romanesque. Enfin, nous constaterons qu'une modalisation axiologique rarement originale s'applique à la grande majorité des occurrences : nous montrerons que l'emploi de *roman* au XVI^e siècle entre systématiquement dans un schéma idéologique de type culturel.

I - Flottements linguistiques entre les catégories narratives

Alors que la Pléiade pose la question essentielle de l'organisation générale des catégories littéraires, assez lacunaire au Moyen Âge et fondée, pour les genres narratifs, sur l'opposition entre les récits chantés – la chanson de geste, la pastourelle – et les récits non chantés – le roman, le conte, la nouvelle –, il faut constater une absence criante de théorie des formes narratives en prose au XVI^e siècle. Hormis dans le cas spécifique de l'épopée, aucun des types de récit n'est alors reconnu comme un genre. Comment s'y sont donc pris les lettrés pour désigner la catégorie du roman dans l'ensemble des productions littéraires puis les différents types de récits au sein de l'archigenre de la

narration⁷⁸ ?

1 - La propension à l'hyperonymie

Nous constatons, tout d'abord, le privilège accordé à l'hyperonymie, définie par Aristote comme une relation du genre à l'espèce, au détriment de l'hyponymie. Or selon V. Nychees, « **la relation d'hyponymie est [...] une relation sémantique absolument fondamentale puisqu'elle exprime la forme élémentaire de toute taxinomie et de tout classement des expériences au sein d'une communauté linguistique**⁷⁹ ». Le refus de procéder à des subdivisions au sein de la narration conduit les locuteurs à user de termes de sens plus large pour définir les œuvres romanesques. Les hyperonymes choisis en l'occurrence permettent-ils tout de même d'établir certaines relations hiérarchiques entre les catégories littéraires ?

La réponse est clairement négative : l'évitement de *roman* se fait au profit d'hyperonymes d'acception on ne peut plus étendue, tels *livres*, *écrits*, *discours*, dont le sème générique commun est /production littéraire/. Dans la préface d'*Aman*, A. de Rivaudeau qualifie ainsi les romans de chevalerie de « **tant de livres indignes et pernicioeux, comme les Amadis, Tristans et autres de même farine** » ; les mêmes sont visés dans « **la tourbe épaisse de tant de millions d'écrits et de tant de sortes** »⁸⁰. En 1548, J. Amyot parle déjà des mêmes comme des « **livres de ceste sorte, qui ont anciennement esté escritz en nostre langue** » ; et quand il désigne l'*Histoire Æthiopique* d'Héliodore, que sa préface présente au public, par « ce livre », il n'est pas sûr que ce soit seulement par reprise du titre de celui-ci⁸¹. De même, tous les contemporains parlent des « **Amadis de Gaule** » ou des « **livres d'Amadis** », dont la matière est divisée en livres numérotés. Or le singulier employé par Pasquier pour désigner l'ensemble des premiers volumes parus semble redonner, comme chez Amyot, son usage hyperonymique à *livre* : « **Jamais Livre ne fut embrassé avec tant de faveur que cestuy, l'espace de vingt ans ou environ** »⁸². Par ailleurs, Jodelle convoque les

⁷⁸ Nous nous expliquons d'emblée sur l'apparent paradoxe qu'il y a à affirmer que le roman n'est pas un genre dans les arts poétiques de la Renaissance et à maintenir une catégorisation entre les diverses formes narratives. Nous utilisons ici la terminologie de G. Genette dans son *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979, p. 69 : selon lui, chacun des « archigenres » – dramatique, épique et lyrique – contient un certain nombre de « genres » – l'épopée, le roman, la nouvelle, dans la catégorie épique. Ce serait, certes, une illusion rétrospective que de croire ces hiérarchies acquises en France au XVI^e siècle ; tout en relevant des poétiques post-romantiques, elles constituent cependant un outil d'interrogation stimulant de l'organisation des formes littéraires.

⁷⁹ *La Sémantique*, Paris, Belin, « Sujets », 1998, p. 186.

⁸⁰ « Avant-parler » d'*Aman. Tragedie sainte*, 1566, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, R. Reynolds Cornet (éd.), Paris, P.U.F., 1990, vol. 3, p. 23. Ici et dans les citations suivantes, c'est nous qui soulignons le terme de substitution de *roman* et, plus loin, le mot *roman* lui-même.

⁸¹ « Le Proësmes du translateur » de *L'Histoire Æthiopique...*, *op. cit.*, non paginé.

⁸² *Les Recherches de la France*, *op. cit.*, t. II, livre VII, chap. 7, p. 1410.

arguments avancés par le feu traducteur C. Colet pour défendre le roman dans son ensemble : selon ce dernier, « *la fiction de telz discours [se trouve] estre si manifeste, que la posterité n'en peut estre trompée*⁸³ ».

Tous ces termes sont décevants : ils désignent un ouvrage, quel qu'il soit, traitant d'une matière particulière. Ils ont la même étendue sémantique que *traictié* en ancien français, employé en particulier, avec *livre*, vers 1460 par A. de La Sale pour définir son *Saintré*⁸⁴. Au Moyen Âge et à la Renaissance, l'insertion du roman dans la théorie des genres reste donc pour le moins douteuse : si on ne renvoie pas aux œuvres en énonçant leur titre, on cultive un flou hyperonymique en utilisant des termes de sens étendu, tels *livres, écrits, etc.*

2 - Le recours à la synonymie

Non seulement une facilité terminologique sape le classement minimal des différentes formes romanesques au sein de l'archigenre de la narration, mais entre les sous-genres narratifs que sont l'histoire, le conte, la nouvelle et le roman, les dénominations ne cessent aussi d'interférer et de se confondre. Elles en deviennent synonymes.

a - Des sous-genres interchangeableables

Par héritage de la pratique romanesque médiévale en prose, les romans de chevalerie réimprimés, créés ou traduits à partir d'œuvres étrangères se définissent encore largement comme des récits historiques à la Renaissance. Bien qu'il s'agisse là d'une pure clause de style, ils feignent l'existence d'une source rapportant des faits avérés. Or à la fin du Moyen Âge, les termes désignant un récit d'événements mémorables et vrais sont nombreux : ce sont *chronique, histoire, conte* et *nouvelle*. Non seulement certains de ces termes sont interchangeableables, mais ils peuvent également renvoyer à des œuvres romanesques.

Histoire a, d'abord, le sens étymologique de *récit chronologique des événements qui ont marqué la vie d'une personne réelle* ; c'est un quasi-synonyme de *chronique*, qui est plutôt le *compte rendu au jour le jour de faits divers*. D'où le titre repris par les imprimeurs à ce qui a été un best-seller au Moyen Âge : la *Cronique de Charles le grant* du Pseudo-Turpin ; le titre d'un pseudo-dérimage, à savoir *Le premier livre de l'histoire et ancienne cronique de Gerard d'Euphrate*, en use également. De même, dans leur appareil critique, *Mabrian, Les quatre filz Aymon, Fierabras, Jourdain de Blaves* ou *Ogier le danoys*, autrement dit essentiellement les romans issus des anciennes chansons de geste, recourent indifféremment à ces termes *cronique* et *hystoire*, dans la mesure où leur origine est semi-historique⁸⁵. Ils désignent aussi bien le texte primitif sur lequel s'appuie le roman que le remaniement lui-même, si bien que la formule « *dit l'histoire* » est un véritable cliché de narration, employé en l'absence même de source. Les paratextes de la

⁸³ « *Au lecteur* » de *l'Histoire palladienne*, op. cit., p. 94.

⁸⁴ Dans son édition du *Saintré*, Paris, Champion, « Traductions », 1995, respectivement pp. 51 et 285, G. Dubuis traduit les deux termes en français moderne par *récit*.

série des *Amadis* attestent l'écart entre l'allégeance conventionnelle au genre historique et une reconnaissance, voire une revendication, de la fiction à la Renaissance : les traducteurs persistent à parler de « **cest (sic) cronique** » ou à se dire « **vray[s] narrateur[s]** »⁸⁶, mais ils admettent que ce roman relève de la pure invention. En tête de sa traduction du premier volume d'*Amadis*, Des Essars déclare ainsi que « **ce qui s'offre en ceste traduction d'Amadis, n'[est] tiré de nul auteur fameux pour luy donner couleur de verité** »⁸⁷. D'autre part, quand T. Sébillet traduit manuscritement, avant 1556, le récit fortement romancé de la vie de l'imposteur Tyane, rédigé en grec par Philostrate, il intitule sans hésitation son texte *La vie, ditz et faitz merveilleux d'Apollon le Tyanien philosophe pithagoricien. Histoire escrite en grec par Philostrate Lemnien. Histoire* se justifie encore ici puisqu'il s'agit d'une biographie, tandis qu'il s'applique ouvertement à un récit mensonger dans l'intitulé de *l'Histoire de Palmerin d'Olive, filz du roy Florendos de Macedone, et de la belle Oriane*. Par un paradoxe assez frappant, les appellatifs du genre historique se trouvent donc aptes à renvoyer à des textes qui ne cachent pas leur caractère fictionnel.

Jusqu'au XVI^e siècle, *conte* est aussi une *relation de faits vrais*⁸⁸. Il change alors de sens pour désigner un *récit inventé, dont les faits se sont déroulés hors du champ du narrateur, mais qui est entériné par la popularité nationale*. C'est cette acception qu'utilise Ronsard en 1587 pour désigner la matière romanesque bretonne. Il établit un parallèle entre les « **vieilles Annales du temps passé, ou renommée inveterée, laquelle a gagné credit au cerveau des hommes** », le « **conte [...] de la belle Helayne et de l'armée des Grecs à Troye** » à l'époque d'Homère et enfin les « **contes de Lancelot, de Tristan, de Gauvain et d'Artus** » à la sienne⁸⁹. Du coup, *histoire* et *chronique*, d'un côté, et *conte*, de l'autre, sont ambivalents quand ils désignent des romans de chevalerie : que leur contexte d'emploi, pour les premiers, attaché depuis longtemps aux récits

⁸⁵ Nous nous référons aux occurrences données par G. Doutrepoint dans ses *Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques...*, *op. cit.*, p. 345, dans leur paratexte. Si le critique parle pour ces œuvres de « compilations semi-historiques », il généralise ses conclusions à l'ensemble des matières romanesques qui font l'objet d'une adaptation au XV^e siècle (p. 640) : [Le goût de l'histoire constitue] un des motifs de la transformation des épopées et des romans de l'âge précédent en des narrations rajeunies et précises. Les transformateurs abritent volontiers leurs œuvres sous l'autorité d'une chronique, à moins que tels d'entre eux ne prétendent qu'ils rédigent une chronique.

⁸⁶ Cela est récurrent sous la plume de J. Gohory, en particulier dans les liminaires recensés dans *Amadis en français. Essai de bibliographie*, *op. cit.*, pp. 108 et 125.

⁸⁷ **Le Premier livre de Amadis..., 1540, op. cit., t. I, « Prologue du translateur du livre d'Amadis, d'Espagnol en François », pp. XI-XIII et ici p. XII.**

⁸⁸ C'est le premier sens qu'en donne Huguet, à savoir « récit de choses vraies », dans son *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, 7 t., Paris, Champion puis Didier, 1925-1967, t. II, p. 472.

⁸⁹ *La Franciade*, in *Œuvres complètes* de Ronsard, P. Laumonier (éd.), Paris, Nizet, 1983 [1^{ère} éd. 1950 et 1952], « Preface sur la Franciade, touchant le Poème Heroïque », t. XVI, pp. 331-353 et ici p. 339. Nous rappelons que « renommée inveterée » signifie *ancienne tradition*.

fictionnels des aventures des paladins, ait rendu leur utilisation antiphastique ou que, pour le second, son sens soit lui-même polysémique, tous renvoient autant à une matière véritable qu'à un sujet fictif. Malgré leurs disparités littéraires, les sous-genres que sont l'histoire, la chronique et le conte deviennent donc lexicalement interchangeable. C'est ce qu'atteste clairement la dédicace que place J. Des Gouttes en tête de la traduction du *Roland furieux*. Il y établit une continuité de style entre le roman médiéval en prose et les romans contemporains *Roland amoureux* et *Roland furieux* :

[...] les Auteurs de nos plaisantes et recreatives histoires, ont prins garde de songneusement, et se sont travaillez de faire que leurs beaulx contes sentissent toujours, sinon leur vray, à tout le moins leur vray-semblable : Et pour ce ont usé de style sans aucun fard de rethorique, et tirant plus sur le ramaige. Ce que je croy encor a fait le Conte Boiard en son Roland enamouré, pour de plus pres ensuyvre Lancelot du Lac, et Tristan principal et seul object de cest Œuvre : et aultres Chroniques de la table ronde toutes nues en leur naturelle simplicité pour attirer (comme est dict) les auditeurs à leur prester plus de foy⁹⁰.

D'autre part, *nouvelle* est le récit d'anecdotes réelles, récentes et présentant un intérêt incontestable. À la Renaissance, il est donc un quasi-synonyme d'*histoire*, l'historien étant censé relater des faits survenus de son temps, dont il est le témoin. Quand le personnage Saintré se propose de faire le récit de ses amours avec la dame des Belles Cousines, la reine lui demande ainsi : « **Maistre des nouvelles, encommenciez !** ». Il s'agit là du rapport d'une anecdote arrivée récemment et qui sort de l'ordinaire ; ce sens de *nouvelle* au XV^e siècle est proche du sens de *nouveau*, dont il vient. Or le terme est ensuite glosé par *histoire* et par *compte*, ce qui prouve la proximité de leur sémantisme⁹¹. Malgré la fréquente substitution de ces deux mots au nom *nouvelle*, se pose la question de l'absence de celui-ci de tous les titres et métadiscours de romans que nous avons consultés. Nous allons tenter d'expliquer cette impossible application de *nouvelle* à des romans, en dépit de la fréquente commutation de leurs appellatifs avec des termes identiques. Il faut d'abord rappeler que dans les *Cent Nouvelles nouvelles*, la spécialisation littéraire de *nouvelle*, pressentie dès le XIII^e siècle en français, s'affine, pour désigner un *récit le plus souvent bref d'une aventure récente et présentée comme réelle*⁹². Même si M. de Navarre préfère, dans l'*Heptameron*, le terme *compte* ou *histoire* à *nouvelle*, il demeure que le vocable a une acception précise qui assure une spécificité à la forme. Les auteurs de recueils ont beau en faire un double emploi, recourant tant au sens courant d'*information récente* qu'au sens spécialisé du mot, son sémantisme littéraire n'est pas ambivalent, comme c'est le cas pour *histoire* et *conte*. Il s'apparente donc nécessairement à une littérature fictionnelle d'observation : un nouvelliste ne saurait écrire une « **nouvelle, qui ne fust véritable histoire**⁹³ ». Dès lors que le mot *nouvelle* est lâché, il sous-classe précisément l'œuvre qu'il désigne au sein de la narration. De là la

⁹⁰ *Roland furieux*, Lyon, S. Sabon, s. d., « À reverendissime Seigneur Monseigneur Hippolyte de Este », non paginé.

⁹¹ Saintré, *op. cit.*, pp. 280, 282 et 284.

⁹² Ce premier emploi littéraire de *nouvelle* est un emprunt à Boccace ; voir à ce sujet R. Dubuis, « La nouvelle et l'art du récit en France au XV^e siècle », in *Recueil d'articles offert par ses amis, ses collègues et ses disciples*, Lyon, P.U.L., « Littérature », 1998, pp. 21-32.

limite de sa synonymie avec *histoire* et *conte* : la reformulation du premier titre du recueil de M. de Navarre donné par P. Boaistuau, à savoir *Histoires des Amans fortunez*, en *L'Heptameron des Nouvelles de Marguerite de Valois*, imposé par la volonté de C. Gruget de faire pièce au *Décameron*, fait preuve d'imprécision ; il en est de même de l'expression utilisée par Du Verdier : « **un livre de comptes ou Nouvelles**⁹⁴ ». Nul doute, donc, que l'on perçoit à la Renaissance la réalité littéraire de la nouvelle et qu'on la dissocie de celle du conte⁹⁵. Nul doute non plus que la singularité du roman existe à l'époque, malgré l'absence quasi totale de théorisation à son sujet. Du coup, *nouvelle* et *roman* ne sont jamais synonymes : le sème qui leur reste attaché, quel que soit leur emploi, est respectivement /authenticité/ et /fabulation/ ; les deux termes fonctionnent donc en partie comme des antonymes.

Un flou terminologique touche ainsi la production narrative de fiction au XVI^e siècle, les auteurs sollicitant à la souplesse d'emploi des mots *histoire*, *chronique* et *conte*. Cette souplesse est encore accrue pour *histoire* et *conte* par la faculté que ces noms ont de désigner plus largement un récit, sans autre spécialisation générique. *Érec et Énide* et *Cligès* se disaient déjà en forme d'*estoire* ou de *conte*, quand bien même ils n'avaient pas connu l'impératif de la véracité, répandu sur l'ensemble de la production romanesque au XIII^e siècle sous l'influence de l'historiographie⁹⁶. Cela prouve que ces mots ont d'abord une acception narratologique étendue avant d'être des sous-genres narratifs, même si les deux sens interfèrent le plus souvent. En ce sens, ils sont synonymes de *récit* et *narration*, ce qui leur permet de remplacer *roman*, comme nous allons le voir à présent.

b - Les substituts narratologiques de *roman*

Histoire a souvent le sens genettien de *contenu narratif, résultat de l'acte narratif* ; mais il garde de son étymologie l'idée d'une relation de faits importants, tout en perdant le sème /authenticité/. Aussi a-t-il le sens de *série d'événements choisis en fonction de leur intérêt et racontés de manière chronologique*. Dans les titres de romans hérités du Moyen Âge ou dans les préfaces des *Amadis*, son acception est au croisement du sens premier et du sens étendu. *Saintré* se donne ainsi comme une *histoire* ; le XVI^e siècle l'éditera sous le nom de *L'hystoire du petit Jehan de Saintré*. Du coup, l'époque publie indifféremment des romans intitulés *L'hystoire du saint reaal* réimpression, *l'Hystoire de Giglain* de C. Platin création, *l'Histoire palladienne* et *La plaisante histoire de Gerileon*

⁹³ *L'Heptameron*, 1559, N. Cazauran (éd.), Paris, Gallimard, 2000, « Prologue », p. 65.

⁹⁴ Article « Marguerite de Navarre » de *La Bibliothèque française*, op. cit., p. 843.

⁹⁵ Nous renvoyons aux *Nouvelles françaises du XVI^e siècle...*, op. cit., où G.-A. Pérouse établit une synonymie entre *conte* et *nouvelle* dans le « vocabulaire critique du temps », mais s'empresse d'ajouter qu'« instinctivement, les deux domaines étaient clairement distingués » (p. 26). De fait, le genre du conte renvoie à des récits merveilleux qui sont soumis à certaines rigidités structurelles.

⁹⁶ Nous n'évoquerons ici que le prologue de *Cligès*, Ch. Méla et O. Collet (éd.), in *Romans* de Chrétien de Troyes, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/La Pochotèque », 1994, p. 291, v. 1, 8 et 16, où Chrétien désigne son texte par le terme *romanz*, auquel il substitue ensuite *conte* et *estoire*.

traductions, d'un côté, et *Le roman de la belle Helayne de Constantinople*, *Le roman d'Edipus* réimpressions et le *Roman de Richard* continuation, de l'autre. De même, *Milles et Amis*, *Galien rethoré*, *Ogier le danoys*, pour ne citer qu'eux, se définissent, dans leur prologue, comme des *rommants* ou *romans*. *Roman* a donc le sens que nous venons de donner pour *histoire*. Le caractère interchangeable de ces termes est aussi accrédité par les équivalences que fait Du Verdier quand il veut définir certains ouvrages qu'il recense : « **Milles et Amis, Histoire, ou Romant** », « **L'histoire ou Roman de Palmerin d'Olive** »⁹⁷. Mais il faut constater que *roman* reste moins employé dans la titrologie et le métadiscours des romans de chevalerie qu'*histoire*. Cela tient à nouveau à une commodité terminologique, dans la mesure où la surprenante quasi-synonymie qu'offre *histoire* à *roman*, du point de vue générique, se double d'une extension sémantique, du point de vue narratif et donc archigénérique. *Roman* n'est, au contraire, jamais utilisé lorsqu'il s'agit de désigner les traductions ou imitations de romans non chevaleresques, c'est-à-dire sentimentaux, pastoraux et grecs : ces derniers sont intitulés *Histoire d'Aurelio et d'Isabelle*, *Histoire de Melicello et de l'inconstante Caïa* ou *Histoire Æthiopique*. Du Verdier parle, par ailleurs, des « **plaisantes histoires** » auxquelles appartient la *Diane*⁹⁸. Cela prouve l'existence d'une restriction de *roman* aux aventures chevaleresques que ne possède pas *histoire*, qui demeure en somme son hyperonyme narratologique. La fin du XVI^e siècle et surtout le suivant reviendront à un usage proche du sens premier d'*histoire*, souhaitant éviter l'assimilation de ce mot à *roman* et la contamination des sèmes afférents de celui-ci au premier, dont le sème spécifique est originellement /vérité/. La titrologie des romans des amours infortunées de la fin du siècle évite le terme⁹⁹, tandis que les nouvellistes se le sont réappropriés : P. Boaistuau et F. de Belleforest traduisant les *Novelle* de Bandello, proches de la chronique criminelle, ont déjà intitulé leurs recueils *Histoires prodigieuses* et *Histoires tragiques*. Au XVII^e siècle, la vogue des *Histoires comiques* est une réaction non plus seulement contre les artifices du roman de chevalerie, mais aussi contre ceux du roman sentimental : alors que paraît entre 1617 et 1626 l'*Histoire admirable du Chevalier du Soleil*, suite des *Amadis*, Du Souhait et Sorel signifient qu'ils refusent le merveilleux romanesque par ce syntagme exhibé en tête de leurs ouvrages, en 1612 et de 1623 à 1633. Enfin, le roman lui-même jugera qu'il est dans son bon droit en s'affichant comme une *histoire* quand les romans baroques héroïco-galants auront recours à des sujets historiques.

Conte est un synonyme exact d'*histoire*, désignant l'énumération successive des différents épisodes. Il n'est pas employé dans la titrologie, mais l'est souvent dans le métadiscours des romans : il désigne, dans le *Chevalier au lion* de P. Sala, aussi bien le récit romanesque de l'auteur que le « **compte** » de Chrétien, sa source. Du Verdier qualifie aussi de « **suite de conte (sic)** » des œuvres comme *Renaut de Montauban* et

⁹⁷ *La Bibliothèque française, op. cit.*, pp. 898 et 724.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 922.

⁹⁹ Ces œuvres préfèrent avoir pour titre une indication thématique, tel le sujet ou le personnage du récit, plutôt que d'avancer une indication sur le traitement de celui-ci. Elles s'intitulent ainsi *Chastes et delectables jardins d'amour*, *Les Chastes Amours d'Helene de Marthe*, *Mariane du Filomene*, *Travaux sans travail*, *Amours de Poliphile et de Mellonimpe*, etc.

Doon de Nantuel, tandis qu'Amyot parle du « **conte** » d'Heliodore, qu'il a traduit¹⁰⁰. Le terme est ici employé dans son sens technique de *récit*. Nous le retrouvons évidemment dans les titres des recueils de nouvelles, tels les *Comptes amoureux* de J. Flore, les *Comptes du Monde aventureux* du mystérieux A.D.S.D., les *Contes et discours d'Eutrapel*, etc. D'où l'impossibilité de distinguer par cette terminologie les histoires des nouvellistes de celles des conteurs et celles des romanciers, surtout quand ces derniers filent la trame de plusieurs récits. Ainsi, P. de Deimier parle aussi bien, dans son *Academie de l'art poétique*, des « **contes divers** » du *Roland furieux* que des « **contes facetieux, moraux et amoureux** » qui constituent le *Decameron*¹⁰¹. Seuls les appellatifs *propos*, *discours* et *devis*, très employés dans la titrologie des recueils et désignant des histoires rapportées oralement par des devisants, garantissent une référence spécifique à la nouvelle, voire au conte. C'est ce que confirme l'« **Epistre à Monseigneur Jan de Brinon** » dans le *Neufiesme livre d'Amadis*, qui fait mention des « **devis et contes joyeux**¹⁰² » du livre, termes qui ne renseignent pas sur le caractère générique de l'œuvre, mais qui précisent que son contenu est à la fois discursif et narratif.

Recit et *narration* désignent tous deux l'acte narratif. Ils sont souvent employés dans le discours critique des romans comme des autres formes narratives. Ils peuvent même apparaître en titre des recueils de nouvelles, comme c'est le cas pour les *Nouveaux Recits* parus en 1574.

Dès lors, par le flottement sémantique de termes génériques comme *histoire*, *chronique* et *conte* ainsi que par l'imprécision narratologique d'*histoire*, *conte*, *recit* ou *narration*, la terminologie narrative du XVI^e siècle s'avère décevante. Cela se traduit par la rareté des emplois du sens littéraire spécifique des mots classificateurs au profit de l'emploi du sens étendu de termes, identiques ou différents, qui n'ont pas d'incidence sur la spécification générique. Le flottement qui existe entre le roman, la nouvelle, le conte et le fabliau se trouve peut-être moins dans les esprits que dans la terminologie utilisée. Mais si les lettrés ont conscience de la disparité de ces formes, l'absence de théorie narrative rend malaisée la manipulation des catégories.

3 - Comment appeler un auteur de romans ?

Alors que les théoriciens italiens du *romanzo* ont imposé au mot des dérivés comme *romanzerie* et *romanzevolmente*, se référant respectivement aux auteurs de romans et à la composition de type romanesque, un phénomène récurrent en France est la difficulté à désigner les romanciers. Dans un contexte de malaise terminologique et théorique touchant la catégorie du roman, comment appeler ces Chrétien, J. d'Arras, R. Lefevre, Ph. Camus, auteurs du passé, et la foule de ces P. Sala, C. Platin, G. Corrozet, Des Essars, C. Colet, J. Vincent, J. Gohory, G. Chappuys, J. Amyot, J. Martin, remanieurs,

¹⁰⁰ Respectivement, *La Bibliotheque françoise*, op. cit., p. 581 et « Le Proësmes du translateur » de *L'Histoire Æthiopique...*, op. cit., non paginé.

¹⁰¹ Nous citons deux passages de l'*Academie de l'art poétique*, Paris, J. de Bordeaulx, 1610, pp. 243 et 525.

¹⁰² « *Epistre à Monseigneur Jan de Brinon* » du *Neufiesme livre d'Amadis...*, 1553, in *Amadis en français...*, op. cit., p. 89.

adaptateurs et traducteurs contemporains ? De façon générale, nous constatons une propension à éviter d'y renvoyer autrement que par la mention du nom propre de l'auteur, qui présente l'avantage d'isoler un référent unique sans posséder d'étendue sémantique¹⁰³. Lorsque la précision du champ de l'activité littéraire de l'auteur devenait incontournable, deux voies se sont proposées aux lettrés : soit se retrancher derrière des considérations formelles touchant aux aspects les plus visibles des textes, soit ne pas distinguer les romanciers des auteurs d'autres formes narratives et fondre l'ensemble dans un amalgame qui cède à la facilité.

La première option privilégie des techniques d'écriture au détriment de considérations génériques. Cela consiste, d'abord, à fournir des données sur la genèse du roman, c'est-à-dire sur son éventuel caractère remanié à partir d'une source ancienne ou étrangère. Au XVI^e siècle, les traducteurs de romans sont légion et leur activité d'adaptation d'une matière allogène prime la classification générique de leurs réalisations. Herberay et Amyot eux-mêmes ne se définissent comme des « **translateurs** »¹⁰⁴. De même, pour désigner *Roland furieux* et *Roland l'amoureux*, les préfaciers des éditions françaises omettent d'employer *roman* au profit du terme *traduction*, indiquant l'existence d'un premier état du texte, et non point une classification générique. Un autre appellatif possible pour notre actuel *romancier* est celui de *poète*. Encore faut-il s'entendre sur le sens de ce terme ambigu au XVI^e siècle : la polysémie de *Poésie* permet à l'adjectif de renvoyer soit à la pratique de la rime et des autres procédés phoniques et rythmiques, soit à l'activité littéraire telle que l'ont définie les préceptes antiques. Or le rattachement du roman à la noble Poésie ne va pas de soi, même si les défenseurs d'*Amadis* tentent d'argumenter en ce sens. Quand on parle du *Roman de la Rose* ou des « **vyeux Romans** » comme d'« une forme de Poésie¹⁰⁵ », c'est évidemment que l'on considère le caractère métrifié des œuvres. Ainsi Pasquier fait-il des premiers romans courtois, des poésies et de leurs adaptations en prose au XIII^e siècle, des *Romans* :

Au moyen de quoy au lieu de la Poésie qui souloit représenter les exploits d'armes des braves Princes et grands Seigneurs, commença de s'insinuer une nouvelle forme de les escrire en prose sous le nom et titre de Romans [...]. Livres dont une plume mesnagere pourroit bien faire son profit si elle vouloit, pour l'avancement et exaltation de nostre langue¹⁰⁶.

Au XVI^e siècle, *roman* désigne souvent une narration en prose, même si les contemporains connaissent pourtant assez l'histoire du genre pour affirmer « **qu'il y avoit Roman rymé, et Roman sans ryme** » dès avant 1200¹⁰⁷. Au contraire, les auteurs

¹⁰³ Voir la *Grammaire méthodique du français* de M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, P.U.F., « Linguistique nouvelle », 1997 [3^{ème} éd.], pp. 175-176.

¹⁰⁴ Il n'est qu'à voir le titre de leurs préfaces, à savoir le « Prologue du translateur du livre d'Amadis, d'Espagnol en François » du *Premier livre de Amadis...*, *op. cit.*, et « Le Proësmme du translateur » de *L'Histoire Æthiopique...*, *op. cit.*, non paginé.

¹⁰⁵ *La Bibliotheque française*, *op. cit.*, p. 1119. Cependant, à la différence de l'édition de C. Marot, la version dérimée par J. Molinet, en 1500, du *Roman de la Rose* a toutes les chances de ne pas être qualifiée de *poème*.

¹⁰⁶ *Les Recherches...*, *op. cit.*, t. II, livre VII, chap. 5, p. 1399.

de fabliaux, Chrétien de Troyes, Marie de France, G. de Lorris, autrement dit les conteurs écrivant en vers, restent principalement qualifiés de *Poètes* et *rymeurs*. Il s'agit là d'une facilité lexicale qui ne tient pas à une incompétence, d'ordre littéraire ou philologique : les hommes du bas Moyen Âge avaient déjà conscience que l'époque des romanciers-poètes était révolue¹⁰⁸. L'histoire du genre romanesque étant connue dans ses grandes lignes, on aurait pu attendre autre chose, sous la plume des humanistes, qu'une distinction entre « **Poésie** » et « **Romans** », confrontant des catégories qui, sans être exclusives l'une de l'autre, ne fonctionnent pas sur le même plan. La conséquence est évidente : ce type de commodités, liées aux particularités formelles des textes, entraîne un brouillage entre les romanciers français, les auteurs de *romanzi*, les poètes épiques, les fabulistes, les nouvellistes et les conteurs, donc entre les diverses fictions narratives. Outre le fait que *poètes* prévaut, sous toutes les plumes, tant pour Homère et Ovide que pour l'Arioste, et *translateur* pour Amyot traduisant aussi bien Plutarque qu'Héliodore et Longus, il est fort courant que l'on envisage de façon commune des auteurs de récits divers. En 1610, P. de Deimier met ainsi encore tout naturellement sur le même plan les « **Autheurs des Amadis, des Rolands, et de la delivrance de Hierusalem** », cette dernière étant présentée comme un poème épique par Torquato Tasso¹⁰⁹.

Le réseau dérivationnel de *roman* n'est pas moins épargné par la tendance à la confusion entre les différents genres narratifs. Alors que, nous allons le voir, *roman* garde un sens fort précis dans la langue de la Renaissance, ses dérivés *romanseur* et *romanser* fluctuent entre un sens étendu et un sens spécialisé. *Romanceor* puis la forme *romancier*, qui est d'ailleurs un *hapax* du XV^e siècle, servaient, au Moyen Âge, à désigner des auteurs de romans de chevalerie¹¹⁰. Mais *romanceor* avait d'abord pour acception : *celui qui écrit en langue vulgaire*. Cholières fait ainsi un archaïsme en parlant en 1588, dans sa *Guerre des masles contre les femelles*, d'« **Herodote, Berosse et autres bons romanseurs**¹¹¹ » : appliqué à des historiens, le terme désigne des *narrateurs de langue française*. Cependant, il n'a pas le même sens dans les liminaires du livre XIII d'*Amadis*, où J. Gohory propose un véritable traité sur une nouvelle forme de roman de chevalerie.

¹⁰⁷ Fauchet, *Recueil de l'origine de la Langue...*, *op. cit.*, p. 73. La caractérisation adjectivale est parfois employée pour isoler l'une ou l'autre des formes d'écriture romanesque : dans « Au reverendissime Cardinal de Lorraine », in *Œuvres* de Clément Marot, 4 t., P. Jannet (éd.), Paris, Flammarion, s.d., t. I, p. 194, Marot parle déjà en 1529 des « rithmez rommants ».

¹⁰⁸ Rappelons qu'en France, assez peu de romans seront écrits en vers après le *Méliador* de Froissard. Le *Chevalier au lion* de P. Sala, rédigé en octosyllabes à rimes plates dans les années 1520, n'a d'ailleurs jamais été publié.

¹⁰⁹ *L'Academie de l'art poétique*, *op. cit.*, p. 501.

¹¹⁰ Ces indications sont données par le *Französisches etymologisches Wörterbuch*, 25 vol., Bonn/Leipzig/Bâle, 1922-2003, article « romanicer », vol. 10, p. 453 a. Est également précisé qu'il n'y a pas d'emploi attesté du substantif *romancier* au XVI^e siècle, Fauchet utilisant seulement l'adjectif en 1579. Le sens « moderne » du nom daterait de 1669.

¹¹¹ Cité par Godefroy dans son *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 10 t., Nendeln, Kraus Reprint, 1969 [réimpr. de l'éd. de Paris, 1892], t. VII, p. 230. On peut noter la même ambiguïté pour le nom *historieux*, qui désigne aussi bien l'historien que le narrateur.

Cherchant à donner au roman ses lettres de noblesse, il rapproche l'art du romancier de celui de l'orateur. Pour désigner l'activité du premier, il associe les substantifs « **narration** » et « **Romanceur** »¹¹². Nul doute qu'il invente ici un néologisme de sens : il ne se réfère pas à un auteur de vieux romans et moins encore au sens étendu du mot, mais à tous les écrivains qui ont francisé la série des *Amadis* et des *Palmerin*, voire à un auteur idéal capable de perfectionner le nouveau roman de chevalerie par l'application des catégories de la rhétorique antique. Nous avons donc ici un cas notable d'invention conceptuelle et théorique liée à une innovation linguistique. Se produit un phénomène comparable pour l'emploi de *romanser* chez Du Verdier. Celui-ci rapporte une anecdote dans laquelle un chevalier se vante de ce qu'il sait « **fort bien poétiser, et romanser** »¹¹³. En l'occurrence, il n'est pas certain que l'auteur renvoie à l'aspect formel de l'écriture, distinguant les vers de la prose. En effet, à l'époque où les faits de l'histoire se sont produits, c'est-à-dire au XIII^e siècle, l'on rédige encore de nombreux romans en vers. Malgré l'absence totale d'aide donnée par le contexte, il semble plutôt que Du Verdier envisage ici la poésie lyrique, d'un côté, et la narration romanesque, de l'autre¹¹⁴. Ce passage prouve, si besoin était, que les contemporains font bien la part entre la narration et le lyrisme et entre le roman et les autres formes de récits. Mais la formulation de cette catégorisation ne se fait que de façon floue, à l'abri de termes particulièrement ambigus. De plus, cette innovation lexicale et la rénovation sémantique de Gohory attestent qu'ils ne reconnaissent pas l'existence d'autres formes romanesques que le roman de chevalerie médiéval. L'usage du syntagme *faiseurs de romans*, qui est courant au XVII^e siècle et est encore attesté au XVIII^e siècle, constitue un progrès dans la discrimination entre les diverses narrations. De Camus à Sorel en passant par Guez de Balzac, tous l'affirment : les romanciers sont des « **faiseurs de romans, qui ne sçauraient rien dire que des fables** »¹¹⁵. Cette périphrase présente l'avantage d'utiliser le terme *roman* et de suivre son évolution sémantique. Quant au substantif *romancier*, il sera réservé, par héritage des emplois antérieurs, aux seuls auteurs de romans de chevalerie¹¹⁶.

La période préclassique constitue donc un moment de transition lexicologique : un véritable malaise lexical et sémantique est discernable dans l'emploi de la terminologie

¹¹² *Le trezieme livre d'Amadis...*, Paris, L. Breyer, 1571, « Epistre à l'illustre et vertueuse dame Catherine de Clermont », non paginé.

¹¹³ Article « Guilhem de Bargemon » de la *Bibliothèque française*, op. cit., p. 515.

¹¹⁴ C'est aussi l'option que choisit le *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, 16 t., dirigé par P. Imbs (t. I à VII) puis B. Quemada (t. VIII à XVI), Paris, Éditions du C.N.R.S. puis Gallimard, 1971-1994, t. XIV, p. 1219, en faisant de *romanser* un néologisme verbal, qu'il glose par *composer des romans dans le genre médiéval*.

¹¹⁵ *Nous ne citons ici que la lettre XXXV « À Monsieur de Bois-Robert » des Lettres de Balzac, 1624*, H. Bibas et K.-T. Butler (éd.), Paris, Droz, 1933, t. I, p. 152.

¹¹⁶ Voir, pour *romaniste*, M. Lever, *Le Roman français au XVII^e siècle*, op. cit., p. 20 et la définition que donne du « Romancier » le *Dictionnaire universel*, 3 t., Paris, Le Robert, 1978 [réimpr. de l'éd. de 1690], t. III, non paginé.

narrative. Les signes en sont un flottement, pour désigner les textes romanesques, entre des termes de sens générique précis, de sens narratologique étendu ou renvoyant à un critère formel de reconnaissance ; ce flou, dont nous pouvons supposer l'usage concerté en plusieurs endroits, peut aller jusqu'à l'incohérence conceptuelle. En somme, le champ sémasiologique de *roman* et de ses dérivés au XVI^e siècle est le résultat d'habitudes linguistiques anciennes et de quelques tentatives d'innovation sémantique, dont les résultats seront peu viables.

II - Les sens de *roman* au XVI^e siècle

Reprenons l'histoire médiévale du mot, de ses origines à 1500. Si le genre romanesque fleurit en Europe depuis les *Thèbes*, *Énéas* et *Troie*, adaptations en langue romane d'œuvres de l'Antiquité latine, l'emploi strictement littéraire de *roman* est plus récent. Le substantif *roman*, hérité du latin médiéval *romanice*, adjectif signifiant *en langue vulgaire*, apparaît dès le début du XII^e siècle : il s'applique à la langue parlée dans le Nord de la France, langue vernaculaire opposée au latin et au germanique des Francs. Par un double phénomène de métonymie et d'extension, il désigne vers 1150 tout texte en cette langue traduit ou remanié d'œuvres écrites dans une autre langue ; c'est l'appellatif dont use Wace pour définir son *Brut*. Vers la fin du XII^e siècle, Chrétien de Troyes est le premier à faire le passage d'un sens largement linguistico-littéraire à un sens proprement littéraire. *Roman* désigne, à partir du *Chevalier de la Charrette*, une forme distincte de composition en langue française. Dans le prologue de ce livre, l'auteur affirme avec audace que c'est Marie de Champagne qui lui demande « **que romans a feire anpraigne** », ce qui rompt la logique de traduction en roman d'un savoir ancien qui a été établie par les romans dits aujourd'hui « **antiques** ». La dimension créatrice de son travail de romancier apparaît aussi clairement en tête du *Conte du Graal* : « **Crestiens seime et fait semence/ D'un romanz que il encomence**¹¹⁷ ». Tel est donc le sens de *roman* vers 1180 : il s'agit d'un récit fictif en vers contant d'armes et d'amours. Si cette acception se rapporte majoritairement pendant trois siècles à des romans de chevalerie, elle est aussi d'usage habituel pour des récits sans aventures guerrières, tel le *Roman de la Rose*, ou dont les héros parodient les exploits guerriers ou galants, comme le *Roman de Renart*. À la faveur des proses arthuriennes du XIII^e siècle et des dérivés entrepris au siècle suivant, le terme s'applique au même type narratif en prose au XIV^e siècle¹¹⁸.

Or au XV^e siècle, il nous semble qu'outre l'oubli du sens premier linguistico-littéraire, lié à la francisation de textes anciens ou étrangers, se produit une spécialisation du sens littéraire de *roman*. Sous l'influence de la réécriture en langage modernisé des vieilles proses de type épique ou courtois, indistinctement fondues dans un même moule, le terme se spécialise dans la désignation de la littérature chevaleresque. Dès lors, son

¹¹⁷ Les deux citations sont tirées du *Chevalier de la Charrette*, Ch. Méla (éd.), in *Romans de Chrétien de Troyes*, op. cit., p. 501 et du *Conte du Graal*, Ch. Méla (éd.), *ibid.*, p. 943.

¹¹⁸ Nous avons établi cette histoire médiévale du mot à partir de l'article « roman » du *Dictionnaire historique et étymologique de la langue française*, 3 t., A. Rey (dir.), Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998 [1^{ère} éd. 1992], t. III, p. 3280. Nous avons corrigé certaines datations et certains sens en étudiant les occurrences recensées par le F.E.W. et le dictionnaire de Godefroy.

champ sémantique n'est plus aussi étendu que lorsqu'il s'appliquait à un **long récit écrit en roman ou en ancien français, d'abord en vers (notamment en octosyllabes à rimes plates), puis en prose, contant les aventures fabuleuses, galantes ou grotesques de héros mythiques, idéalisés ou caricaturés**¹¹⁹.

Tout se passe donc comme si la visée référentielle de *roman*, qui s'attache à désigner un certain type de textes historiquement et thématiquement reconnaissables, intervenait de façon majeure dans la détermination de son principal sens en langue. Autrement dit, la compréhension du mot est conditionnée par l'extension qu'on lui attribue. Cette restriction conduit inévitablement à l'exclusion des autres formes romanesques, que sont les traductions de romans sentimentaux non chevaleresques, dont la source est italienne ou espagnole, de romans grecs, où l'aventure n'a rien à voir avec le monde courtois, et de romans pastoraux. L'inadaptation entre la somme des romans existant à la Renaissance et l'étroitesse du signifié de *roman* se retrouve dans la seconde acception du mot qui est le fait de quelques lettrés, comme Colet et Ronsard : en réévaluant l'écriture de « **Romans** » et en la mettant sur un pied d'égalité avec la Poésie des Anciens, ils ont créé un sens rare et spécialisé, qui a abouti à un nouveau brouillage catégoriel.

1 - Le sens restreint

Roman, dans la grande majorité de ses emplois, a une extension fort précise : il désigne les vieilles productions médiévales, que le XV^e siècle a quelque peu modernisées et que la Renaissance relit avidement, ainsi que les traductions récentes d'œuvres étrangères de type chevaleresque. Aussi parle-t-on à la fois du *Romant de la belle Helayne de Constantinople*, du *Roman d'Edipus*, du *roman des Amadis* et du *roman de Roland furieux*. Les lettrés ont d'ailleurs conscience de la continuité entre la production romanesque ancienne et celle de leur temps. Ainsi Sébillet, évoquant tout ensemble les « **roumans de Huon de Bordeaux, Perseforest, Lancelot du Lac, Miles et Amis, Valentin et Orson, Galien Restoré, Jean de Paris, le petit Cintré, Amadis de Gaule, Palmerin d'Olive, Giron le Courtois, et autres semblables** »¹²⁰. Mais quelle est l'étendue sémantique exacte du mot au XVI^e siècle ? Pouvons-nous déterminer des sèmes spécifiques qui permettraient de l'opposer à des sémantèmes voisins, comme *histoire*, *chronique*, *conte* ou *nouvelle* ?

a - Les sèmes spécifiques de *roman*

Le premier de ces sèmes est /fiction/, au sens de *récit inventé par l'imagination* ; *roman* s'oppose donc à *histoire* dans son sens premier de *récit véritable*. *Roman* se rapproche, au contraire, du sémantisme de *fable* en tant que *récit non véridique*. Fauchet assimile les termes et les oppose tous deux aux « **vrayes histoires** » :

[...] nos romans la nomment Berthe Au Grand Pied, pour-ce qu'ils disent qu'elle en avoit un plus long que l'autre : et en ont compté plusieurs fables, louans

¹¹⁹ Article « roman » du T.L.F., op. cit., t. XIV, p. 1213.

¹²⁰ Préface de *La vie, ditz et faitz merueilleux d'Apollon le Tyanien, roman traduit avant 1556. Elle est en partie reproduite dans l'article d'É. Miller, in Le Journal des savants, Paris, Imprimerie Nationale, 1849, pp. 605-632 et ici p. 625.*

toutes-fois sa vertu, aussi bien que les vrayes histoires qui l'ont fort estimée ¹²¹ .

Mais pour qu'une fiction soit *roman* au XVI^e siècle et encore souvent au XVII^e siècle, un *criterium* essentiel est sollicité, qui constitue un autre sème spécifique du mot : une /thématique chevaleresque et amoureuse/. Celle-ci relève de la matière romanesque courtoise du Moyen Âge, même si l'éthique primitive s'est nettement dégradée depuis le XV^e siècle. Cette restriction de *romans* est sans cesse affirmée dans les liminaires des *Amadis*, qui louent l'alliance de la guerre et des amours. Un dernier sème ressortit au sens en langue de *roman* : c'est celui de /littérature de plaisir/. Le roman veut, pour sa part, agréer aux lecteurs. Nous en appelons à René de Lucinge, qui évoque en 1614 les lectures nocturnes du cancre qu'il était à dix ans. Il fait une corrélation claire entre les « **romans en vulgaire français** », leur caractère fabuleux et le plaisir qu'ils lui ont procuré :

Ceste chymerisée science sur la valeur de ces paladins me desroba tout à soy, [...] je les euz devorez en un rien. J'admirois ces heros qui battoient victorieux tousjours, sans desadvantage, que l'auteur fait invincibles, et qu'il ne fait jamais mourir ; d'une bigarrure si gentille, et avec tant d'entrelassement, que le lire n'ennuye jamais le curieux ; [...] ces matieres fabuleuses amusoient flateusement ma jeunesse, de sorte qu'il n'y avoit plaisir en tout l'exercice des lettres qui esgalla, à mon choix, celuy que je prenois en ceste lecture ¹²² .

En 1552, Jacques Gohory, présentant sa traduction du *Dixiesme livre d'Amadis*, ne disait pas autre chose. Il récapitulait d'ailleurs, par le biais d'une périphrase complétée d'une anaphore, tous les sèmes spécifiques de *roman* au XVI^e siècle :

Or j'espere que ne desdaignerez totalement ce fabuleux vulgaire des faitz et dictz insignes de ces gentiles Dames, et des gestes merveilleux de maintz vaillans Chevaliers : ainsi que le prendrez pour deduit et recreation aprez voz meilleurs livres Grecs et Latins : Aumoins, quand vous ne voudriez jetter l'œil dessus [...] le ferez passer pour agreable entre les mains des Gentilz-hommes et Damoyelles qui n'ont pas estomac à digerer plus grave et forte lecture. À l'intencion desquelz ont esté par bonne raison escritz ces *Romans*, pour leur former un patron de Chevalerie, courtoisie, et discretion, qui leur elevast le cœur à la vertu, enseignant les actes qu'ils doivent ensuyvre ou éviter ¹²³ .

D'un point de vue historique, il semble que ce soit essentiellement la parution des différents livres de l'*Astrée*, de 1607 à 1628, qui ait amené les lettrés à constater un écart irréductible entre la restriction thématique de *roman* à la chevalerie et l'existence, depuis environ un siècle en France, d'une littérature romanesque amoureuse d'un autre type. Même si l'œuvre monumentale de D'Urfé n'a jamais été qualifiée par son auteur de *roman*, sa qualité formelle a poussé à envisager une nouvelle appellation pour une longue série de romans. Cette innovation sémantique doit dater du début des années 1620 ; nous en avons trouvé une attestation chez J.-P. Camus en 1621 : dans son « **Eloge des histoires devotes** », *post-scriptum* de l'*Agathonphile*, il fait l'apologie de ses propres

¹²¹ *La Fleur de la Maison de Charlemagne*, Paris, J. Perier, 1601, livre I, chap. 16, p. 84.

¹²² *La maniere de lire l'Histoire*, 1614, M. J. Heath (éd.), Genève, Droz, 1993, pp. 64 et 66.

¹²³ *Le dixiesme livre d'Amadis...*, 1552, in *Amadis en français...*, op. cit., « À tresillustre princesse ma dame Marguerite de France », p. 108.

romans édifiants – pour lesquels il refuse l'appellatif *romans* – et condamne ouvertement « **ces Romans d'Amour dont tout le monde est remply**¹²⁴ ». Il fait sûrement référence ici à l'*Astrée*, aux traductions de romans sentimentaux et pastoraux étrangers et aux premiers romans de Gomberville. Après lui, plusieurs théoriciens vont donner la même extension à *roman*. En 1626, Mademoiselle de Gournay, rédigeant un « **Advis** » à son roman *Le Promenoir de Monsieur de Montaigne*, confirme l'ouverture de son sémantisme. Sans traiter directement de l'opposition entre anciens et nouveaux romans – elle sous-entend cependant que son « **Roman** » appartient à la seconde catégorie –, elle s'octroie le droit de dire ce qui est ou non *roman*. Ainsi, les écrits d'Héliodore et de ses successeurs grecs et latins sont entérinés par elle comme une « **espece de Romans** » ; il est de même pour la *Diane*, l'*Arcadie* et *Don Quichotte*¹²⁵. C. Sorel a la particularité d'accroître officiellement l'étendue sémantique du mot, dans une analyse portant spécifiquement sur le roman ; il est le grand théoricien du passage du mode de composition romanesque médiéval et de la Renaissance à celui du XVII^e siècle. Dans *Le Berger extravagant, où parmi des fantaisies amoureuses on void les impertinences des Romans et de Poësie*, dont les parties I et II ont paru en 1627 et la troisième en 1628, il dénombre « **quatre sorte (sic) de Romans** » : les « **Romans guerriers** » « **remplis de chevalerie** », les « **Romans à l'antique** » à la manière grecque, les « **bergeries** » et enfin les « **Romans espagnols** » de caractère picaresque¹²⁶. Il renvoie donc tant aux matières romanesques anciennes qu'aux romans pastoraux de son siècle et des précédents – de *Daphnis et Chloé* à la *Charitée* en passant par *Les Bergeries de Juliette*, l'*Arcadie* de Sidney et l'*Argenis* de Barclay –, aux histoires amoureuses traitées par Nervèze et Des Escuteaux et aux premiers romans héroïques de Gomberville et D'Audiguier. Sorel revient plus théoriquement encore sur cette analyse dans ses *Remarques sur les XIII livres du Berger extravagant*. C'est là qu'il évoque l'extension de *roman* :

[...] comme l'on a appelé des Romans les livres de Milles et Amis, et de Valentin et Orson : ainsi l'on appelle encore des Romans les Amours de Nerveze et la Clytie de la Cour [...]¹²⁷.

En 1664, il rendra officielle et irréversible l'extension sémantique de *roman*, faisant de son acception restreinte un archaïsme :

[...] ce nom de Roman qui estoit particulier aux Livres de Chevalerie, es[t]

¹²⁴ L'Agathonphile, P. Sage (éd.), Genève, Droz, 1951, « *Extraits de l'Eloge des Histoires devotes* », pp. 108-128 et ici p. 109.

¹²⁵ *Le Promenoir de Monsieur de Montaigne*, in *Le Roman jusqu'à la Révolution*, 2 t., Paris, Armand Colin, 1967, t. II, pp. 24-26 et ici p. 26.

¹²⁶ Citations éparées prises dans *Le Berger extravagant*, 1628, Genève, Slatkine Reprints, 1972, partie III, livre 14, p. 538 ; livre 13, pp. 501, 522 et 502. Nous signalons que la datation communément admise pour l'attribution à C. Sorel de l'expression *roman de chevalerie* c'est-à-dire dans la *Bibliothèque française* en 1667 est à réviser : nous en avons trouvé une attestation dans le *Berger extravagant* sous la forme suivante : « un Roman de Chevalerie errante » (partie II, livre 10, p. 405).

¹²⁷ « *Remarques sur le tiltre, et sur la Preface du Berger extravagant* », 1628, in *Le Berger extravagant*, op. cit., p. 552.

demeuré à tous les Livres de fiction, ainsi que l'usage l'a ordonné ¹²⁸ .

b - Des vieux romans et des romans nouveaux ?

Le sens spécialisé de *roman*, en tant que *récit plaisant des aventures chevaleresques et amoureuses de héros imaginaires* n'a évidemment rien de neuf au XVI^e siècle : c'est celui qu'ont inauguré les œuvres de Chrétien. Or employer le même mot pour les réimpressions de romans médiévaux, pour les quelques imitations récentes de ceux-ci et surtout pour les traductions des nouveaux romans espagnols ou italiens pose alors problème. D'où la volonté des lettrés de distinguer les formes directement héritées du Moyen Âge français de celles produites ou traduites par les contemporains. Pour désigner les premières, se répand assez vite l'usage de la stéréotypie *vieux romans*, à laquelle se substitue parfois celle de *romans antiques* ; à la fin du siècle, elle est sous de nombreuses plumes. Cette association atteste clairement une approche en extension de *roman*, renforcée par l'emploi du pluriel, au lieu d'une réflexion sur sa compréhension. En effet, l'adjonction de l'épithète *vieux* ne renvoie pas à un jugement sur la vétusté de l'acception spécialisée du mot, mais permet une sélection entre les référents livresques de *roman*. Du Verdier, au début de son article « **Romans** », désigne par là clairement les tout premiers romans bretons qui, mêlés ensuite à la source épique, constitueront la matrice thématique des œuvres chevaleresques jusqu'au XVI^e siècle :

[...] lors les vieux Romans furent mis en prose, qu'il eust esté meilleur avoir laissé en leur vyeille Rime [...] ¹²⁹ .

Le XVI^e siècle forgera-t-il alors une collocation pour ce qu'il conçoit comme des innovations romanesques en matière de chevalerie ? Les lettrés en général distinguent souvent, quand ils utilisent l'acception spécialisée de *roman*, les romans repris au Moyen Âge tardif des mises au goût du jour contemporaines. Le Chasteaubrun de *L'Esté* de B. Poissenot affirme ainsi nettement le commun mélange de l'amour et de la guerre dans ces productions, en même temps qu'il dissocie les réécritures des romans bretons et les récents *Amadis* :

[...] quel appetit prendroit on à lire ces vieux Romans de la table ronde, et à ouïr parler des coutumes du pays de Logres en Cornouailles, si les tournois et joustes à l'honneur des dames, n'y estoient entremeslez ? Quelle grace eussent peu trouver les Amadis envers le peuple François, nonobstant leur langage pur, net et fluide, si l'amour et les armes ne s'y trouvoient unis d'une liaison admirable ¹³⁰ ?

En 1587, dans ses *Discours politiques et militaires*, La Noue parle des « **vieux romans , [...] à sçavoir Lancelot du Lac, [...] Perceforet, Tristan, Giron le courtois, et autres** » et, malgré son hostilité à cette forme de rénovation, rappelle qu'« il a fallu inventé quelque nouveauté pour les esgayer. Voilà comment les livres d'Amadis sont venus en evidence parmi nous en ce dernier siecle ¹³¹ ». Voici comment Du Verdier, quant à lui, évoque les

¹²⁸ *La Bibliothèque française, op. cit., chapitre VIII : « Des Romans de Chevalerie », p. 167.*

¹²⁹ *Bibliothèque française, op. cit., p. 1119.*

¹³⁰ *L'Esté, G.-A. Pérouse et M. Simonin (éd.), Genève, Droz, 1987, « Troisième Journée », p. 213.*

traductions chevaleresques de la Renaissance. Il termine son article par l'énumération pêle-mêle des « **Romans vieux et nouveaux** » qu'il connaît : se trouvent rangés alphabétiquement la foule des impressions de romans courtois en prose et de dérimages, quelques transcriptions *Richard sans peur, Guillaume de Palerne, Apolonius de Tyr*, quelques créations sur un modèle médiéval – *Giglan* et *Gerard d'Euphrate* – et enfin les traductions de romans espagnols – *Amadis, Palmerin* – ou italiens – *l'Histoire palladienne, Guerin Mesquin, Roland l'amoureux, Roland furieux*. Son recensement atteste l'étroitesse sémantique de *roman* au XVI^e siècle, en même temps que la variété des livres chevaleresques qui peuvent prendre cette étiquette. Mais il est surtout notable que cet érudit, au moment de faire un bilan de la production chevaleresque de son siècle, refuse de créer une collocation telle *nouveaux romans* ; il choisit seulement de postposer les épithètes « **vieux et nouveaux** » à « **Romans** ». Une même frilosité lexicale apparaît déjà dans la définition que donne Jean Maugin de sa réécriture des *Tristan* en vers et en prose : il notait « **la différence du vieil Rommant à nostre histoire renouvelée** ¹³² » ; à notre connaissance, la stéréotypie *nouveaux romans* n'apparaît donc jamais. Sûrement l'innovation littéraire des traductions ou des réécritures récentes était-elle somme toute assez limitée et la collocation *vieux romans* suffisamment éloquente pour isoler, par contraste, les romans plus récents.

L'ironie de l'histoire de la langue tient au fait que le XVII^e siècle ajoute à l'extension que la Renaissance avait donnée à *vieux romans* les mêmes formes romanesques qui avaient voulu se distinguer de ceux-ci ; elles aussi, il va les juger peu innovantes... En effet, après le tournant du siècle, la différence entre les anciens et les nouveaux romans de chevalerie n'est plus perçue. En 1626, J.-P. Camus, promenant son lecteur dans la bibliothèque d'un château de Guyenne, met d'un côté *Amadis* et de l'autre les « **vieux Romans** », au rang desquels, sans plus de précautions, il place *Palmerin*, pourtant copie conforme de la série des *Amadis* ¹³³. C'est la preuve qu'à partir de là, l'expression *vieux romans* désigne aussi bien les romans en prose et les dérimages médiévaux d'épopées ou de romans en vers que les compositions ou traductions faites au XVI^e siècle. L'extension de la collocation à toutes les sortes de romans de chevalerie atteste que le Grand Siècle souhaite rassembler les différentes manifestations historiques du roman de type médiéval. Elle est aussi un signe de la conscience du vieillissement de la restriction de *roman* aux seuls romans courtois et à leurs avatars. Même si J. Chapelain défend les romans arthuriens, son dialogue *De la lecture des vieux romans*, encore inédit en 1647, atteste plus que jamais le caractère suranné de ce genre de littérature. Le personnage Chapelain déclare ainsi que *Lancelot, Tristan, Merlin, Artus* et *Perceforest* sont des « **romans antiques** ¹³⁴ ». La collocation *vieux romans* se trouve conjointement confrontée aux syntagmes *modernes romans* et *nouveaux romans*, désignant le plus souvent les romans parus après *l'Astrée*. N'est-ce pas la preuve du souffle impulsé par le roman

¹³¹ *Discours politiques et militaires*, 1587, F. E. Sutcliffe (éd.), Genève, Droz, 1967, « Sixième discours », p. 162.

¹³² *Le Nouveau Tristan*, Paris, G. Buon, 1567 [1^{ère} éd. 1554], « À mon Seigneur de Macysas », non paginé.

¹³³ Passage du *Dilude de Pétronille* cité dans l'anthologie d'H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, op. cit., t. II, pp. 29-32 et ici p. 30.

phare de D'Urfé ? Son succès a favorisé l'extension sémantique de *roman* à des thématiques autres que chevaleresque en même temps que la revendication d'une innovation littéraire dans le domaine de la création romanesque. En 1623, dans son *Discours sur le poème d'Adonis du Chevalier Marin*, Chapelain envisage déjà « **les romans en général de toute espèce** ». Il précise plus loin que c'est du genre en entier dont il fait le blâme, vieux poèmes arthuriens comme romans récents :

[...] à cette sorte, si outre la nudité, la confusion et multiplicité monstrueuses d'actions principales s'y considère, je réduis les poèmes anciens de vicieuse conformation et les modernes romans dont, par sympathie d'imperfection, le sot populaire adore la folle tissure¹³⁵ .

En 1626, Camus tient aussi à préciser l'extension qu'il donne au vocable « **Romans** » : ce sont tant les « **vieux Romans** » que les œuvres romanesques des Grecs et des Latins ou encore les traductions de romans étrangers variés. À cela, le narrateur du *Dilude de Pétronille* oppose, en les énumérant,

[...] tous ces nouveaux Romans qui se sont éclos de nos jours, et dans lesquels il semble que l'on ait enfermé la pureté et la perfection de nostre langue, comme l'Astrée de Monsieur d'Urfé, l'Argenis de Barclai, de son latin si bien rendu en nostre idiome, le Lysandre d'Audiguier, sa Flavie, et sa Minerve, la Polixene de Moliere, et sa Semaine qui est demeurée au premier jour, la Caritée, le Palexandre, l'Arcadie de la Comtesse de Pembroc, les Nouvelles Françoises, l'Endymion de Gombauld, et plusieurs centaines d'autres Histoires, Aventures, Amours, Bergeries, Temples, Palais, Trophées, et autres Romans sous divers tiltres, que l'on peut comparer à la playe des grenouilles, ou à celle des mouscherons dont les Egyptiens furent tourmentéz¹³⁶ .

De même, le *Dictionnaire de l'Académie* fait aussi nettement la part entre les « **vieux romans** » et les « **romans modernes** », tout en précisant leur point commun, à savoir la fiction, la matière « **fabuleus[e]** » :

Ouvrage en prose, contenant des aventures fabuleuses, d'amour, ou de guerre. Les vieux romans, les romans modernes, le roman de Lancelot du Lac, de Perceforest, le roman de la Rose, le roman d'Amadis, un roman nouveau, le roman d'Astrée, de Palexandre, de Cyrus, de Cassandre [...]¹³⁷ .

Le XVI^e siècle, au contraire, n'a pas su utiliser le substantif *roman* pour désigner autre

¹³⁴ De la lecture des vieux romans, J.-P. Cavaillé (éd.), Paris, Zanzibar, 1999, p. 76. Le personnage de Sarasin, pourtant peu hostile à la thèse de celui-ci, qualifie même le Lancelot propre de « bouquin » (*ibid.*, p. 57), terme qui désigne un vieux livre fripé et peu connu selon Furetière (*Dictionnaire universel, op. cit.*, t. I, non paginé).

¹³⁵ Lettre ou discours de M. Chapelain à Monsieur Favereau [...] sur le poème d'Adonis du Chevalier Marino, 1623, in *Opuscules critiques de Chapelain*, A. C. Hunter (éd.), Paris, Droz, 1936, pp. 71-111 et ici respectivement p. 76 et pp. 97-98.

¹³⁶ *Op. cit.*, pp. 30-31. Il peut être intéressant de noter que les nouvelles de Molière d'Essertines et de Sorel participent ici à l'extension de roman. Manque de rigueur ou non de la part de Camus, cela révèle le besoin qu'ont eu les doctes de désenclaver le mot de sa spécialisation ancienne, quitte à verser dans la confusion. Ce sera précisément Sorel qui, dans ses *Nouvelles françoises* en 1656, mettra fin au flottement lexical entre roman et nouvelle.

¹³⁷ Article « Roman » du *Dictionnaire de l'Académie*, 2 t., Paris, J.-B. Coignard, 1694, t. II, pp. 415-416.

choses que les *Roland furieux*, *Amadis*, *Gerard d'Euphrate* et autres *Gyron le Courtois* et les *Quatre filz Aymon*. Il n'a pas su trouver un tel sème, capable d'englober la disparité des thématiques romanesques qui fleurissaient alors.

2 - Occurrences d'un autre emploi spécifique

Nous voudrions présenter à présent sur un emploi rare de *roman*, mais déterminant pour l'histoire de la théorie française du roman au XVI^e siècle. Dans la seconde partie du siècle, nous avons repéré que quelques doctes tentent d'intégrer officiellement le roman au domaine de la production narrative de fiction, mais sans formuler autrement leur tentative d'innovation conceptuelle que par un tour de force lexicologique. Ils créent un néologisme de sens en attribuant au substantif des référents autres que romanesques. Notre travail consistera à dégager ce second signifié de *roman*, bien que le caractère lapidaire des informations données par ses contextes d'apparition déjoue en partie les lois de la lexicographie. Nous verrons ensuite que cette innovation a été entendue d'une façon particulière au siècle suivant.

En 1555, Jodelle rapporte que C. Colet, pour défendre la composition de romans, a déclaré que « *l'Illiade d'Homere, l'Aeneide de Virgile, le Roland d'Arioste, n'[étaient] autre chose que trois Romants* ». Dans la même perspective, Ronsard qualifie en 1572 sa *Franciade* de « *Roman comme l'Illiade ou l'Aeneide* », tandis que l'édition de 1587 des *Odes* modifie un passage de 1550 en remplaçant le syntagme les « *beaux vers* » d'Homère, autrement dit ses épopées, par « *son Roumant* »¹³⁸. Comment comprendre ce type d'assimilation ? Deux voies s'offrent à l'analyse. Tout d'abord, il pourrait s'agir d'un cas d'emprunt sémantique. En effet, les compositions auxquelles s'applique le terme sont toutes versifiées ; trois d'entre elles reviennent, à savoir deux épopées antiques et un *romanzo*, genre romanesque propre à l'Italie, que la France n'a jamais pratiqué, à mi-chemin entre le poème héroïque et le roman de chevalerie. L'orientation pragmatique de tels passages est également à prendre en compte : Ronsard se place dans la perspective de sa rivalité avec l'Arioste, nouveau Virgile italien, et prend le *Roland furieux* pour modèle, juste avant le passage cité. Autrement dit, dans les deux occurrences, les locuteurs mettent sur le même plan des épopées antiques et modernes ~ *l'Illiade*, *l'Énéide* et la *Franciade* ~ et un *romanzo* – le *Roland furieux*. Puisque de telles fictions sont désignées par un même appellatif, on peut imaginer que *roman* est employé ici dans le sens de *romanzo*¹³⁹. On voit d'emblée les difficultés d'une telle assertion : le genre italien

¹³⁸ Respectivement, « Au lecteur » de *l'Histoire palladienne*, p. 93, de *La Franciade*, 1572, *op. cit.*, « Epistre au lecteur », pp. 3-12 et ici p. 5 ; *Les Odes*, P. Laumonier (éd.), Paris, Didier, 1973 [4^{ème} éd.], t. II, livre III, « À maistre Denis Lambin », p. 16, v. 10-11.

¹³⁹ C'est l'analyse que propose M. M. Fontaine dans une note de son introduction à *Alector*, *op. cit.*, t. I, p. LXXVI. En tout état de cause, le fait d'omettre une interrogation sur le sens exact de *roman* dans l'assertion peut conduire à des erreurs. C'est ce que nous avons constaté dans l'article, pourtant prometteur, de M. Rothstein intitulé « Le genre du roman à la Renaissance », in *Le Roman chevaleresque tardif, Études françaises*, Montréal, vol. 32, n° 1, pp. 35-47. L'auteur se saisit de l'équivalence posée ici pour affirmer qu'à la Renaissance, les discours réflexifs veulent, dans leur ensemble, opérer une superposition générique (p. 42) : [...] Ronsard indique donc que pour les lecteurs contemporains, l'horizon d'attente du roman et celui des grandes épopées de l'Antiquité se ressemblent et se confondent.

n'est pas l'épopée gréco-latine – c'est ce que se sont évertués à montrer dans leurs traités Giraldi et Pigna en 1554 –, si bien que cette acception de *roman* ne s'appliquerait qu'imparfaitement à l'*Illiade* et à l'*Énéide*. Il semble prudent d'en rester à un sens plus général de *roman* pour comprendre ce type d'emploi. Relisons le contexte de l'apparition de celui de Ronsard. En bon aristotélicien, il dit refuser de concevoir sa *Franciade* comme

[...] une histoire des Rois de France, comme [s'il avait] entrepris d'estre Historiographe et non Poëte. Bref ce livre est un Roman comme l'*Illiade* et l'*Aeneide*, où par occasion le plus brefvement que je puis je traite de nos Princes, d'autant que mon but est d'escire les faits de Francion, et non de fil en fil, comme les Historiens, les gestes de nos Rois.

Son « *Roman* » est donc au rang de la « *Poésie* », c'est-à-dire de la littérature promue par les Anciens. Ronsard montre ici qu'il a été soucieux de soigner la *dispositio* et l'*elocutio* de son texte, et non de l'Histoire, plat récit de faits réels. C'est une fable instructive dont le modèle éminent, en matière narrative, est l'épopée. Nous retrouvons ce rapprochement avec la réflexion poétique dans le discours de C. Colet pour défendre sa traduction de l'*Histoire palladienne*, roman de chevalerie du même type qu'*Amadis*. Jodelle publie ce roman en fustigeant le genre, mais il rapporte à la fin de sa préface les arguments de son ami défunt. Les voici, sous forme de discours rapporté :

C'est à sçavoir, la fable [se trouve] quelquefois enclorre la verité : un discours fait à plaisir, apprendre mieux aux hommes l'ornement d'escire, et de parler, que ne fait l'histoire qui nous amuse du tout au sens : les auteurs antiques avoir suvy ceste façon d'histoire fabuleuse, comme Heliodore, Apulée, et beaucoup d'autres : l'*Illiade* d'Homere, l'*Aeneide* de Virgile, le *Roland* d'Arioste, n'estre autre chose que trois Romants [...].

Roman s'applique donc aussi bien à l'épopée qu'au roman grec et latin antique et au roman italien contemporain. Il s'agit d'œuvres disparates, mais toujours fictionnelles, divertissantes et instructives, dont les formes les plus abouties seraient les poèmes d'Homère et de Virgile. Or le fait que les fictions anciennes d'Héliodore et d'Apulée, alléguées par Colet comme prototypes romanesques, soient en prose donne à penser que le caractère métrifié des épopées et du *romanzo* cités n'est qu'annexe ; le contenu et la finalité des œuvres priment ici leur aspect formel. Nous pouvons donc formuler le sens érudit et spécialisé de *roman* à partir de 1555 et jusqu'à la fin du siècle : c'est une *narration fictionnelle proche de l'épopée*. Malgré le prestige qu'ont alors les nations étrangères en matière de roman, les Français semblent avoir conçu que les termes italiens et espagnols de *romanzo* et *romance* ne correspondaient pas à leur *roman*. Ils se sont engagés dans une voie nationale de théorisation du roman, en s'inspirant plus que les doctes italiens des préceptes classiques sur le poème épique.

Au début du XVII^e siècle, il nous semble que l'utilisation de *roman* dans ce sens restreint se perd, dans la mesure où elle ne se fait plus systématiquement en lien avec le modèle épique. S'il y a toujours une référence à une matière légendaire, la spécialisation n'a plus lieu : sous l'influence de la prééminence du sème /fabuleux/ de *roman* dans son sens courant, la nouvelle acception du mot renvoie à une narration fictionnelle. *Roman* fonctionne donc comme un hyperonyme désignant *tout livre narratif de fiction*. Bien qu'aucune donnée ne justifie cette transition philologique, il apparaît que des lettrés tels D'Aubigné et Sorel ont eu connaissance de l'emploi du mot fait par Jodelle et Ronsard et

que, sous leur plume, s'est produite une extension sémantique de celui-ci à partir du sens spécifique qu'il a eu dans la seconde partie du XVI^e siècle. Les premières décennies du Grand Siècle voient ainsi se côtoyer le sens restreint de *roman*, spécialisé à la chevalerie, et ce sens étendu, comme l'atteste un passage du *Berger extravagant*, qui emploie successivement l'un et l'autre :

Mais sachez que si je veux moraliser sur le Roman de Mellusine et de Robert le Diable, j'y trouveray d'aussi belles choses que sur celuy des Syrenes ou d'Hercule¹⁴⁰ .

L'anaphore pronominale « *celuy* » désignant des personnages qui appartiennent, en l'occurrence, à la fable gréco-latine mais non spécifiquement à l'épopée induit une nouvelle compréhension de *roman*. Mais il en était déjà de même sous la plume de D'Aubigné, qui se plaisait à insister sur la matière imaginaire des romans. Le poète demande en effet :

Qui a lu aux romans les fatales misères Des enfants exposés de peur des belles-mères, Nourris par les forêts, gardés par les mâtins, À qui la louve ou l'ourse ont porté leurs tétins, Et les pasteurs après du lait de leurs ouailles Nourrissent, sans savoir, un prince et des merveilles¹⁴¹ ?

Il parlait donc de *romans* aussi bien quand il évoquait l'*Histoire des deux nobles chevaliers Valentin et Ourson*, roman de chevalerie qui a connu un crédit populaire tout au long du XVI^e siècle, que quand il faisait référence à la fable mythologique de Romulus et Rémus. Mieux que cela, D'Aubigné avait l'habitude de faire du roman l'emblème de la production narrative de fiction. C'est ainsi que, pour ranger ses *Tragiques* sous la bannière de la vérité, il choisit d'opposer son œuvre à la matière imaginaire des romans :

Certes ce serait trop si nos amères plaintes Vous contaient des romans les charmeresses feintes. Je n'écris point à vous, serfs de la vanité, Mais recevez de moi, enfants de vérité, Ainsi qu'en un faisceau [c]es terreurs demi-vives [...]¹⁴² .

Une occurrence isolée de *roman*, apparaissant dans la préface des *Tragiques*, nous éloigne définitivement de tout intertexte épique potentiel. L'auteur affirme en 1616 qu'il a encore des manuscrits non publiés, dont « ***quelques Romans***¹⁴³ ». Les critiques pensent qu'il évoque ici les *Avantures du baron de Fæneste*, qu'il est en train d'écrire. Or ce livre n'a rien d'un roman de type chevaleresque, sentimental, ni même picaresque : chacun des personnages collectionne des anecdotes concernant le baron ou sur tout autre sujet ; c'est un dialogue pamphlétaire qui rejoint, selon nous, tout à fait certaines formes romanesques nouvelles du temps, mais qui ne peut être qualifié de *roman* au sens courant du terme alors.

Dès lors, il est clair que le caractère fabuleux ou invraisemblable du roman, qu'il a en commun avec de nombreuses autres formes d'histoires, a parfois valu à *roman* de servir

¹⁴⁰ *Op. cit.*, partie I, livre 3, p. 127.

¹⁴¹ *Les Tragiques*, F. Lestringant (éd.), Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1995, livre VI, p. 293, v. 709-718.

¹⁴² *Ibid.*, livre IV, p. 304, v. 1105-1109.

¹⁴³ *Ibid.*, « Aux lecteurs », p. 58.

d'hyperonyme pour toutes celles-ci. Nous rappelons, en particulier, que Sorel l'emploie indifféremment pour désigner des romans et des nouvelles. C'est ce qu'atteste ce passage des *Remarques* qui fait l'éloge de la « **vraie histoire** », recherchant la véracité et le bien dire, ce que n'auraient pas atteint les *Nouvelles exemplaires* de Cervantès :

L'on me demandera s'il n'y a point quelques sortes de livres amoureux que l'on doive estimer, et l'on me parlera des nouvelles de Cervantes : mais tout cela est encore trop romanesque [...]¹⁴⁴ .

Le sens de l'adjectif « **romanesque** » renvoie ici à celui de *roman* : il signifie *merveilleux, fabuleux comme les aventures de roman*. Même dans le sens courant du mot, le sème /fabuleux/ l'emporte sur les autres. Si cette tendance avait déjà été amorcée dans la seconde partie du XVI^e siècle, en particulier sous la plume de Gohory, l'association *faiseur de romans* et *débiteur de fables* constitue une véritable scie au XVII^e siècle : le roman est avant tout de l'ordre du merveilleux, du féérique, de l'in vraisemblable. En ce sens, *roman* peut se trouver mis sur le même plan que les mythes antiques, sans que l'on fasse usage de son emploi hyperonymique. En 1647, Chapelain définit ainsi l'essence fabuleuse du romanesque par un parallèle entre l'auteur de *Lancelot* et Homère :

[...] pour les choses, elles ne sont guère plus vraies les unes que les autres, et fables pour fables, je ne sais, à les considérer de près, lesquelles sont le plus ingénieusement inventées, ou du moins auxquelles des deux la vraisemblance est le mieux observée¹⁴⁵ .

C'est ce même sème dominant qui va produire, de façon concomitante, la foule des sens figurés de *roman*. Pour seul exemple, le P. Garasse écrit dès 1623 :

Si nous voulions croire la centiesme partie de leurs rodomontades, ils nous feroient des romans de leur vie aussi plaisans que ceux de Guillaume sans peur, de Robert le Diable ou de Gusman d'Alpharache : [...] il me semble que je dois [...] me dispenser de la creance de leurs vanitez ridicules, et partant ils me permettront de leur dire, que je n'en croy rien¹⁴⁶ .

Celui-ci va aussi contribuer à renforcer l'acception péjorative ancienne de *roman*, condamnant l'in vraisemblance de certaines productions. Pour faire le point, enfin, sur les différents sens de *roman* au XVII^e siècle, nous en appelons à l'article « **Roman** » du *Dictionnaire universel* d'A. Furetière. Le lexicographe constate, en 1690, l'élargissement de l'extension du mot d'une spécialisation chevaleresque à tout *récit plaisant des aventures le plus souvent guerrières ou amoureuses de héros imaginaires* et conclut,

¹⁴⁴ « *Remarques sur le XIII. livre* », *op. cit.*, p. 729. Le F.E.W. et le T.L.F. signalent que c'est Sorel qui a créé, en 1627, le dérivé adjectival romanesque.

¹⁴⁵ *De la lecture des vieux romans*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴⁶ *Doctrine curieuse des beaux esprits*, Paris, S. Chappelet, 1623, livre 8, section 15, p. 974. Nous sommes ici à limite entre un sens propre et un sens figuré. Nous ne recenserons pas les sens analogiques ou figurés du mot, tels récits ou idées dénués de fondement, aventure amoureuse passionnée, l'expression héros de roman, etc. Ils sont, en effet, bien relevés par les dictionnaires d'aujourd'hui comme par ceux du Grand Siècle. Ajoutons seulement que l'expression pays des romans pour désigner un monde de merveilles, de chimères est, semble-t-il, proverbiale au XVII^e siècle : Lafontaine l'emploie dans la fable 13 du livre I intitulée « Les deux aventuriers et le talisman » et Corneille dans la scène 5 de l'acte II du *Menteur*.

comme Sorel, à l'existence d'un flou sémantique touchant sa compréhension. Voici les trois sens qu'il énumère :

[...] Il a été en usage jusqu'à l'Ordonnance de 1539. jusqu'auquel temps les Histoires les plus sérieuses étoient appelées Romans, ou écrites en Roman, parce que c'étoit le langage le plus poli qu'on parloit en la Cour des Princes. Maintenant il ne signifie que les Livres fabuleux qui contiennent des Histoires d'amour et de Chevaleries, inventées pour divertir et occuper les faineants. [...] Nos Modernes ont fait des Romans polis et instructifs, comme l'Astrée de d'Urfé, le Cyrus et Clelie de Mademoiselle de Scuderi, le Polexandre de Gomberville, la Cassandre et la Cleopatre de la Calprenede, etc. Les Poèmes fabuleux se mettent aussi au rang des Romans, comme l'Eneide et l'Iliade. [...] Et en un mot toutes les Histoires fabuleuses ou peu vraisemblables passent pour des Romans. On dit même d'un récit extraordinaire qu'on fait en compagnie, voilà un Roman, c'est une aventure de Roman, une intrigue de Roman¹⁴⁷.

Il rappelle successivement le sens littéraire large de *roman*, proche de l'usage linguistique et usité, selon lui, jusqu'en 1539, et son sens courant. Or il est notable qu'il mette les vieux et les nouveaux romans sous la bannière du sens médiéval du mot : les romans seraient des récits contenant des aventures merveilleuses. Cela nous fournit un renseignement fondamental sur l'histoire de la langue. De toute évidence, la première partie du XVII^e siècle n'innove pas quant à l'acception de *roman* : elle ôte la spécialisation que le XVI^e siècle avait imposée au mot ; pour englober les différentes matières romanesques, allant du domaine guerrier au domaine sentimental, pastoral ou même picaresque, elle revient à l'étendue du champ sémantique médiéval, qui permettait de parler aussi bien du *roman de Garin d'Avignon* que du *Roman de la Rose* et du *Roman de Renart*. L'innovation de cette période tient, bien sûr, à l'élargissement quantitatif et qualitatif des référents du mot. Enfin, Furetière mentionne l'acception rare de *romans* en tant que « **Poèmes fabuleux [...], comme l'Eneide et l'Iliade** », sans que l'on puisse savoir s'il a compris la subtilité de ce signifié spécialisé, au XVI^e siècle. Quoi qu'il en soit, il le met directement en lien avec le sens hyperonymique du suivant : « **toutes les Histoires fabuleuses ou peu vraisemblables** » peuvent passer pour des « **Romans** ».

Dès lors, ce que les lettrés du XVI^e siècle désignent le plus souvent par *romans*, ce sont les romans de chevalerie en vers et leurs adaptations en prose, acception restreinte datant du XV^e siècle et qui reste en usage jusque dans les premières décennies du XVII^e siècle. Avant qu'elle ne devienne un anachronisme sémantique, il faut noter que son contexte d'emploi l'associe souvent à une glose qui infléchit le signifié du mot. Bien que le champ sémasiologique de *roman* ne soit pas défini avant les travaux de Fauchet et de Pasquier, tout porte à croire que la carence définitionnelle se trouve convertie en un excès d'évaluation. Ce sur-codage évaluatif compense un sous-codage théorique, tout en rendant délicat l'emploi non marqué du mot.

III - Interférences du lexique et de la pragmatique : les déterminations idéologiques de l'emploi de *roman*

¹⁴⁷ Dictionnaire universel, op. cit., t. III, non paginé.

L'emploi de *roman* dans son sens restreint a la particularité de s'accompagner presque systématiquement d'une modalisation de type axiologique. Tout se passe comme si l'on ne pouvait utiliser le signifiant *roman* sans mobiliser un jugement par rapport à son signifié et à son référent ; ici encore, c'est au moins autant l'extension du mot que sa compréhension qui est en cause. La description d'une isotopie évaluative étant conditionnée par la compétence interprétative du lecteur, les données pragmatiques deviennent les conditions d'existence et d'identification de ce type de trait de signification

148 .

1 - La péjoration

Le sens courant en langue de *roman* se voit adjoindre le plus souvent le sème /dysphorique/. Nombreuses sont les attestations de cette isotopie évaluative péjorative, qui a pris naissance au Moyen Âge et qui perdure jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Or les sèmes appréciatifs de *roman* sont largement renforcés à la Renaissance : les doctes prônant le sérieux de l'entreprise littéraire, les hommes d'Église, voire les traducteurs de romans eux-mêmes, blâment ces livres frivoles qui pervertissent la jeunesse mondaine. L'étude de la visée pragmatique du contexte d'apparition du mot permet ainsi de cerner les griefs des érudits dans le procès du roman de chevalerie, ancienne ou nouvelle manière. Nous noterons qu'au XVI^e siècle, le rejet relève autant d'une réprobation morale et religieuse que d'un anathème littéraire.

Manque au roman, d'abord, la visée instructive, le *docere*, critère rhéorique qui a permis aux arts poétiques de préserver l'épopée gréco-latine de l'accusation d'inutilité. Dans la préface citée plus haut, Sébillet fait ainsi des « **roumans** » de chevalerie qu'il énumère des « **fables sans fruit** », auxquels il oppose la « **description de la vie et des fais d'Apollon** », pour sa véracité supposée et « **quelques traicts et secretz de l'ancienne philosophie** »¹⁴⁹. En 1555, Jodelle n'a pas de mots assez durs pour les traductions des romans de chevalerie espagnols. Il développe son accusation en une très longue série d'attributs de l'objet, ironisant sur « **tous ces beaux Romants presque moysis à demy** », autrement dit

[...] ces braves discours, entrelassez de mile aventures aussi peu vraysemblables que vrayes : les apelant bien souvent, la resverie de noz peres, la corruption de nostre jeunesse, la perte du temps, le jargon des valetz de boutique, le tesmoignage de nostre ignorance [...]¹⁵⁰.

C'est donc surtout le caractère fabuleux et « **peu vraysemblabl[e]** » de ce type de lectures qui engage une réflexion sur son utilité. Chez J.-A. de Baïf, le même déchaînement verbal se convertit en une invective contre la frivolité du roman et contre

¹⁴⁸ Nous sommes dans le cas que décrit F. Rastier quand il dit, dans *Sémantique interprétative*, Paris, P.U.F., « Formes sémiotiques », 1987, p. 35, que « [...] l'ignorance ou la méconnaissance de l'entour pragmatique ou du contexte linguistique peuvent interdire l'identification de certains sèmes ».

¹⁴⁹ Préface de *La vie, ditz et faitz merveilleux d'Apollon le Tyanien*, op. cit., pp. 625-626.

¹⁵⁰ « Au lecteur » de *l'Histoire palladienne*, op. cit., p. 93.

son invraisemblance. Il vilipende Gohory pour s'être dévoyé en traduisant les *Amadis*. Un rejet esthétique, portant sur la confusion de l'ordonnement de ces livres et sur leurs extravagances, aboutit à un rejet moral :

Ne verrons-nous jamais que des Romans frivoles, Témoignage certain d'un siècle d'ignorance, Ouvrages décousus, sans art, sans ordonnance, Pleins de vaines erreurs et pleins de fables folles¹⁵¹ ?

Cela conduit à l'aspect de la réprobation sociale du roman de chevalerie le moins directement fondé sur une critique littéraire, à savoir l'anathème jeté par les autorités religieuses contre son immoralité. La Noue et Poussevin font entendre respectivement la voix du camp protestant et celle du camp catholique. Dans ses *Discours politiques et militaires*, F. de La Noue, parlant d'abord des « **vieux romans** » puis des « **livres d'Amadis** », affirme ainsi que « **la plupart de telles amours sont deshonestes et quasi tous les combats pleins de fausseté, et impraticables** » ; il les qualifie ensuite de « **poison de volupté** »¹⁵². Cette présentation des romans sous les traits de corrupteurs de mœurs n'est pas neuve, même si elle s'accroît fortement à la Renaissance ; elle perdurera jusqu'à la fin du XVIII^e siècle : de Boileau à Bayle en passant par Sorel, Descartes, Bossuet et Furetière, nombreux seront ceux qui concevront le genre comme une littérature pervertissant la vie humaine. Nous voudrions insister, à présent, sur un aspect peut-être moins connu de la campagne érudite contre le roman de chevalerie et qui est l'objet de fortes appréhensions au XVI^e siècle comme au suivant ; il touche spécifiquement la vie pratique. L'incompatibilité entre la poétique du roman et les prescriptions éthiques se fait insupportable, pour les détracteurs de ce type de lectures, lorsque le lecteur ne risque plus seulement d'être intellectuellement ou spirituellement corrompu, mais quand il est en passe de perdre son identité sociale et son intégrité psychique. La question des dangers que représente un monde fictionnel à l'excès pour la vie des hommes est ainsi posée dans la comédie d'O. de Turnèbe intitulée *Les Contens*. Le bravache Rodomont y devient, sous les yeux du spectateur, un nouvel Amadis de Gaule ou Amadis de Grèce, après qu'il a rejeté au loin la conviction qu'il avait par le passé que des romans tels le roman en prose du XIII^e siècle *Perceforest* et les traductions contemporaines étaient des récits imaginaires :

J'avois toujours jusques icy pensé que tout ce qu'on lit dans Perceforest, Amadis de Gaule, Palmerin d'Olive, Roland le furieux et autres romans fussent choses controuvées à plaisir, comme du tout impossibles, ne me pouvant mettre en la teste que l'amour ayt peu induire ces chevaliers et paladins à faire choses si estranges. [...] Mais maintenant que j'esprouve en moy-mesme quelles sont les passions qu'une beauté cruelle peut donner, je ne m'estonne plus des armes que ces anciens preux faisoient. Et me semble encores qu'ils s'y portoient assez laschement. Car l'amour qui me brusle me feroit entreprendre non de conquerir une Isle ferme, de tuer un Cavalion ou un Endriague, mais d'assaillir une armée de cent mil hommes, voire toutes les forces du Turc, du Sophy et du Grand Can

¹⁵¹ *Euvres en rime, 1573, C. Marty-Laveaux (éd.), Genève, Slatkine Reprints, 1966, t. IV, section « Passetemps », livre I, « Au Seigneur Jaques Gohorry », p. 234.*

¹⁵² *Discours politiques et militaires, op. cit.*, pp. 162 et 168. Nous ne citons pas les propos du jésuite A. Poussevin qui, paraissant en 1593 en latin, n'intéressent pas directement notre étude philologique.

de Tartarie quand elles seroient ensemble ¹⁵³ .

Rodomont est, bien sûr, l'objet de tous les rires et le danger qu'il incarne se trouve mis à distance par son statut de soldat fanfaron. En 1624, Sorel se sent cependant encore tenu de censurer la même dérive possible de la lecture romanesque ; c'est ce qui motive la rédaction de son *Berger extravagant*. Il annonce dès sa « **Preface** » qu'il veut blâmer les inventions des romanciers et des poètes. Son entreprise de faire un « **livre, qui fust comme le tombeau des Romains, et des absurditez de la Poësie** ¹⁵⁴ » se fonde sur un grief fondamental à l'encontre de ce type d'écrits : leur invraisemblance exagérée. Pour représenter le risque que les lecteurs encourent à s'identifier de trop près avec les héros de romans, il ajoute à son traité une trame romanesque. Il se rappelle alors le délire de don Quichotte qui, confondant le réel et l'imaginaire, se lance sur les chemins de la Manche en quête des aventures des chevaliers de ses romans. Sorel transpose les extravagances du vieux gentilhomme castillan dans son personnage de Lysis, double caricatural du Céladon de l'*Astrée*, qui veut revivre, pour sa part, les émois bucoliques dont la vallée du Lignon était le cadre. Au détour d'une des aventures de son berger à proprement parler « **extravagant** », c'est-à-dire en proie à la folie, il formule l'appréhension qui hante les lettrés face à une forme qui est l'emblème du fictionnel :

Vous aprenez dans une histoire des choses que vous alleguer pour des autoritez, mais dans un Roman il n'y a aucun fruit à recueillir. [...] Il y a des jeunes gens qui les ayant leus, et voyant que tout arrive à souhait aux aventuriers dont ils traitent, ont desir de mener une semblable vie, et quittent par ce moyen la vacation qui leur estoit propre ¹⁵⁵ .

Dans son *Discours de la méthode*, Descartes n'utilisera pas, pour sa part, le détour de la fiction pour fustiger l'invraisemblance commune aux « **fables** » et aux « **romans** » :

Outre que les fables font imaginer plusieurs événements comme possibles qui ne le sont point ; [...] ceux qui règlent leurs mœurs par les exemples qu'ils en tirent, sont sujets à tomber dans les extravagances des paladins de nos romans, à concevoir des desseins qui passent leurs forces ¹⁵⁶ .

Quel que soit le degré d'animosité dont se colore la dévaluation, *roman* prend donc une acception spéciale dans son emploi péjoratif : il désigne les *romans en tant qu'ils sont invraisemblables et nuisibles*, et plus exactement *en tant qu'ils font basculer dans un univers virtuel*. Dès lors, l'affect des locuteurs vient à perturber le cadrage dogmatique de la notion. Tous les sèmes inhérents au sens en langue en sont affectés : l'accusation de dévergondage et d'extravagance modifie /fiction/ en /invraisemblance/ et /littérature de plaisir/ en /littérature pernicieuse/. Autrement dit, la péjoration infléchit le sémantème de *roman* et surdétermine son emploi.

¹⁵³ O. de Turnèbe, *Les Contens*, 1584, N. B. Spector (éd.), Paris, Société des textes français modernes, 1983, acte II, scène 4, pp. 57-58.

¹⁵⁴ *Le Berger extravagant*, op. cit., partie I, livre 1, p. 15.

¹⁵⁵ *Ibid.*, partie III, livre 13, p. 510.

¹⁵⁶ *Discours de la méthode*, 1637, F. de Buzon (éd.), Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1^{ère} partie, p. 80.

2 - La mélioration

La critique du roman de chevalerie par les théologiens et les érudits devait procurer quelques défenseurs à celui-ci. Sa réévaluation n'aboutit pourtant pas à un *consensus* général quant aux arguments allégués pour le défendre : les intérêts qu'on lui trouve sont suffisamment hétérogènes pour laisser penser qu'aucun d'entre eux n'a la capacité de faire parade aux invectives nombreuses et convergentes de ses censeurs. Deux partis doivent être distingués parmi les thuriféraires du roman chevaleresque : d'un côté, la promotion des théoriciens, des linguistes et des historiens de la littérature ne porte que sur une partie de ces textes, à laquelle ces derniers n'attachent qu'un intérêt esthétique limité ; de l'autre, le groupe des traducteurs d'*Amadis* forme l'ambitieux projet d'intégrer de nouveaux récits à la littérature officiellement reconnue.

La nette carence de théorie du roman au XVI^e siècle n'exclut pas la mention fugitive du mot dans quelques traités. Le contexte des apparitions axiologiquement mélioratives de *roman* est souvent le même : il intervient sous la plume des lettrés quand il s'agit d'apprécier la richesse de la matière et du langage que possèdent les compositions primitives de type breton. Cette restriction est sensible dès la *Défense* : après avoir dénigré les mises en prose de la fin du Moyen Âge et les quelques adaptations contemporaines, « **qui ne s'emploient qu'à orner et amplifier nos romans** », Du Bellay enjoint de puiser à la source vive « **de ces beaux vieux romans français, comme un Lancelot, un Tristan, ou autres** »¹⁵⁷. L'adjectif mélioratif « **beaux** » s'applique, semble-t-il, aux œuvres versifiées du XII^e siècle, et non aux cycles du *Lancelot-Graal* et de *Tristan* écrits au siècle suivant. Les humanistes n'ont, en général, pas voulu reconnaître l'apport majeur de la prose à l'écriture romanesque et ont préféré, sûrement par nostalgie de l'épopée, les textes en rimes. Nous voyons également Peletier faire l'éloge de la matière « **inventi[ve]** » des mêmes « **Romans** » et encourager le « **Poète Héroïque** » à y puiser des thèmes et des épisodes. D'un point de vue linguistique, par ailleurs, les doctes émettent des considérations euphoriques au sujet de la diversité et de la saveur du lexique des « **vieux romans** ». H. Estienne bâtit la théorie la plus approfondie en ce domaine. En 1578, dans ses *Deux dialogues du nouveau langage françois italianisé*, il formule sa nostalgie de la culture guerrière ainsi que de la langue médiévales. Les « **vieux Rommans** »¹⁵⁸ se font ensuite les garants non seulement de la pureté du langage français en matière de vocabulaire guerrier, mais aussi de la suprématie de la langue française sur la langue italienne. Pour sa part, la seconde préface de la *Françiadé*, pour promouvoir la langue vernaculaire contre le latin, encourage un recours au substrat linguistique du vieux français :

Encore vaudroit-il mieux, comme un bon Bourgeois ou Citoyen, rechercher et faire un Lexicon des vieils mots d'Artus, Lancelot, et Gauvain [...] que s'amuser à je ne sçay quelle Grammaire Latine qui a passé son temps¹⁵⁹.

¹⁵⁷ *Défense...*, *op. cit.*, livre II, chap. 5, p. 241.

¹⁵⁸ *Deux dialogues du nouveau langage françois italianisé et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps, 1578*, P.-M. Smith (éd.), Genève, Slatkine, 1980, « *Epistre de monsieur Celtophile aux Ausoniens* », p. 58.

Avant cela, la *Défense* donnait pour exemple de travail d'enrichissement de la langue le fait d'aller recueillir le lexique de « **tous ces vieux romans et poètes français** ¹⁶⁰ ». Dans son *Dictionnaire Françoislatin*, R. Estienne invitait aussi les érudits à prolonger son travail de traduction du vocabulaire technique de la vènerie et de la fauconnerie, en examinant les « **Romans et bons auteurs François** ¹⁶¹ ». Entendait-il par là le recensement du vocabulaire courtois et guerrier utilisé dans les romans bretons ? Toujours est-il que la richesse langagière des romans bretons leur vaut d'être nettement valorisés. Au nombre des poètes et linguistes que nous avons cités, il faudrait ajouter les philologues de la fin du siècle que sont C. Fauchet et E. Pasquier, qui développent de longues analyses sur des termes empruntés à de vieux romans.

Chez les défenseurs humanistes d'*Amadis*, au contraire, une orientation axiologique dysphorique est fortement sensible quand il s'agit d'évoquer les anciens romans médiévaux. Ceux-ci portent un jugement réprobateur sur tous les « **vieux romans** », sans plus distinguer les compositions primitives de leurs continuations du XIII^e siècle et des adaptations du XV^e siècle. Ils leur opposent unanimement les nouveaux romans de chevalerie. C. Plantin confronte ainsi la traduction du livre I d'*Amadis*, qu'il édite, à « **un tas de quatre fis Aimont, Fierabras, Ogier le Dannois, et tous tels vieux Romans de langage mal poli** ¹⁶² ». Nous le voyons, leur réprobation porte, comme dans la *Défense*, sur la transposition en prose des matières arthurienne et épique aux XIV^e et XV^e siècles. Or pour parer les attaques des autorités du temps, la démarche des préfaciers d'*Amadis* et de *Palmerin* ainsi que du traducteur de l'*Histoire palladienne* consiste systématiquement à poser l'appartenance du roman à la Poésie pour le dire vite, telle qu'elle a été définie littérairement par Aristote puis moralement par Horace. En marge de l'aspect technique du mot, *poésie* est aussi, en effet, un hyperonyme qui désigne la littérature noble ; en ce cas, le roman n'y a pas souvent ses droits d'entrée. Il n'est qu'à lire, pour s'en rendre compte, l'« Avant-jeu » de la *Tresoriere*, où J. Grévin méprise les « **Romans** », parce qu'ils sont bien éloignés de « **la gentille Poésie** » qui

Veult une matiere choisie, Digne d'estre mise aux escrits De ceux qui ont meilleurs esprits Et non pour estre ainsi souillée [...] ¹⁶³ .

Dans le paratexte des *Amadis*, le précepte horacien du mélange du plaisir et de

¹⁵⁹ *La Franciade*, op. cit., « Preface sur la Franciade, touchant le Poëme Heroïque », p. 352. Dans son *Abrégé de l'art poétique français*, il affirmait déjà en 1565 cette idée, tout en restreignant le recours au parler médiéval à son apprenti poète (in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, F. Goyet (éd.), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/Bibliothèque classique », 1990, p. 470) : *Tu ne rejetteras point les vieux mots de nos Romans, ains les choisiras avec mesure et prudente élection.*

¹⁶⁰ Op. cit., livre II, chap. 6, pp. 245-246. Du Bellay cite ensuite plusieurs termes d'ancien français : [...] *tu trouveras ajourner pour faire jour [...], anuiter pour faire nuit, assener pour frapper où on visait [...], isnel pour léger, et mille autres bons mots, que nous avons perdus par notre négligence.*

¹⁶¹ *Dictionnaire Françoislatin*, 1549 [2^{ème} éd.], Genève, Slatkine Reprints, 1972, « Au lecteur », p. 2.

¹⁶² « À tous ceus qui font profession d'enseigner la langue françoise en la ville d'Anvers » du *Premier livre de Amadis...*, Anvers, 1561, in *Amadis en français...*, op. cit., p. 15.

l'enseignement est précisément imposé par les propagandistes comme la loi interne des nouveaux romans de chevalerie. La finalité de cette manœuvre consiste à donner au roman un crédit moral. C'est l'argument de M. Sevin dès 1548, dans son « *Discours sur les Livres d'Amadis* » :

Or les *Romans* sont faitz pour delecter Aucunesfois, ou bien pour profiter : Aucuns aussi (comme à Horace semble) Pour profiter, et delecter ensemble : Desquelz on doit Amadis nombrer [...] ¹⁶⁴ .

Colet ne dira pas autre chose au *Neufiesme Livre d'Amadis* : les *Amadis* ne sont pas tant stériles « *que, souz les devis et contes joyeux qui s'y voyent, ils ne cachent plusieurs bonnes choses et profitables ¹⁶⁵ »*. À partir des années 1550, J. Gohory prend le relais de la réflexion sur les *Amadis*, qu'il va traduire pendant une vingtaine d'années. En 1571, il oppose ouvertement les « *croniqueurs* », qui « *inferent beaucoup de fauceté* », à :

[...] ces *Romans* recreatifs confessans clairement par leur titre leur invention fabuleuse. En quoy ils sont imitateurs de la Poesie, fondée selon Aristote en fiction contenant toute-fois des secrets d'erudition profonde. A quoy [il] ajoute qu'en cecy semble considerable la distinction subtile de mentir selon Aulu Gelle et de dire mensonge, le premier appartenant à ces beaux historiens qui meslent maintes choses contraires parmy les vrayes à leur escient, contre conscience : le second aux jolis *Romans*, lesquels disans choses faintes, ils vous en advertissent, et d'autant sont veritables ¹⁶⁶ .

Revendiquant totalement le caractère fictionnel des romans, à la différence des adaptateurs de la matière médiévale française qui tenaient à cacher la dissemblance entre l'histoire et le roman, le traducteur affiche ici l'appartenance des « *jolis Romans* » à la Poésie et ironise sur la prétendue véracité des écrits des « *beaux historiens* ». Après les paratextes de Sevin, de Colet, de Jodelle lui-même, de Magny et de bien d'autres, les analyses de Gohory dans les années 1570 marquent donc l'aboutissement de l'assimilation positive de *roman* à la fiction moralisante. Mais il est bien clair que cette promotion du *docere* contenu dans la fable romanesque, au moins quand elle est défendue par les traducteurs d'*Amadis*, n'est qu'une manœuvre de récupération qui cherche à protéger les œuvres des nombreuses accusations de frivolité dont elles sont la cible.

¹⁶³ *La Tresoriere*, 1562, É. Lapeyre (éd.), Paris, Champion, 1980, « Avant-jeu », p. 4.

¹⁶⁴ *Le huitiesme livre d'Amadis...*, 1548, op. cit., « *Discours sur les Livres d'Amadis* », pp. 71-76 et ici p. 75, v. 239-243.

¹⁶⁵ *Le neufiesme livre d'Amadis...*, 1553, in *Amadis en français...*, op. cit., « *Epistre à Monseigneur Jan de Brinon* », p. 89. Nous avons vu que le traducteur recourt aux mêmes arguments pour tenter de convaincre Jodelle de la dimension sérieuse de l'*Histoire palladienne*.

¹⁶⁶ *Le trezieme livre d'Amadis...*, op. cit., « *Preface aux lecteurs* », non paginé. Nous pouvons supposer que le terme « titre » renvoie au signifiant « *Romans* ». Notons aussi le balancement asymétrique entre les « *historiens* », d'un côté, et les « *Romans* », au lieu des auteurs de romans, de l'autre ; cela confirme le malaise lexical au sujet de l'appellation des romanciers.

Tous ces efforts d'attribution extérieure d'une finalité pédagogique aux œuvres traduites de romans contemporains étrangers ne parviendront cependant pas à ajouter le sème /euphorique/ au sens en langue de *roman* ni à atténuer sa spécialisation dysphorique. L'emploi du mot au XVI^e siècle et jusque dans les années 1640 au moins restera, d'un point de vue axiologique, soit neutre, par exemple quand on évoque l'évolution historique du roman, soit péjoratif ; en ce cas, il comporte en soi la mise à distance de l'excès de fiction des romans de chevalerie.

Au terme de cette étude lexicologique des sens littéraires de *roman* au XVI^e siècle, il ressort que durant le XVI^e siècle l'emploi de *roman*, assez rare somme toute, est moins conditionné par la désignation d'un champ sémantique nettement délimité, dont la prise de conscience aurait pu donner une place spécifique au roman dans la théorisation et la production littéraires, que par la référence à un type de romans historiquement et thématiquement reconnaissables. Autrement dit, ce substantif a la particularité de voir la visée extensionnelle qu'on lui attribue intervenir de façon majeure dans sa définition intensionnelle, c'est-à-dire dans la détermination de ses deux sens en langue. Nous avons remarqué, en effet, l'immense précaution manifestée par les auteurs du temps dans l'emploi d'un terme qui renvoie alors moins à une classification littéraire qu'à une somme de valeurs honnies des érudits. Ces phénomènes de sous-codage théorique, concernant le roman, et de sur-codage évaluatif, concernant le mot *roman*, ont irrémédiablement poussé les lettrés à lui substituer des termes plus flous sémantiquement et dont les sèmes afférents étaient moins codés axiologiquement. S'en est suivi un décalage criant entre la lexicologie et la sémantique, d'un côté, et entre le lexique et la réalité littéraire, de l'autre. En tout cas, *roman* se trouve loin de prendre alors une quelconque acception « **moderne** », comme l'affirment les dictionnaires actuels, pour qui ce serait « **dès le XVI^e siècle** » que le mot répondrait « **en partie** » à l'acception que le XIX^e siècle entérinera pour *roman*, à savoir :

Œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures¹⁶⁷.

La réticence à utiliser *roman* va perdurer jusqu'à la fin du premier tiers du XVII^e siècle. Plus précisément, c'est jusqu'aux premières théorisations substantielles du roman de la part des auteurs de romans héroïques que cette difficulté nous paraît sensible. À ce moment-là seulement, on accepte d'englober dans le *verbum* des productions autres que chevaleresques, c'est-à-dire la plupart de celles qui ressortissent alors à la *res* romanesque. Cependant, lorsque C. Sorel entérine en 1627 l'extension du mot *roman*, il n'en change pas pour autant la compréhension : il revient en fait au sens non spécialisé qu'avait inventé Chrétien au XII^e siècle. À partir du début des années 1640, au contraire, le substantif connaît un infléchissement sémantique proche du néologisme. Cette rénovation sémantique, datant possiblement de la préface d'*Ibrahim*, n'a qu'une application limitée dans la pratique romanesque d'alors et n'a pas vraiment de répercussion sur le sociolecte avant le courant des années 1650. C'est pourtant la première fois, nous semble-t-il, que sont rassemblés, sous l'influence de la doctrine

¹⁶⁷ Dictionnaire historique et étymologique de la langue française, op. cit., t. III, p. 3280. Cette définition « **moderne** » est la même que celle de l'article « **roman** » du T.L.F., op. cit., t. XIV, p. 1213.

classique, certains éléments du « *sens moderne* » de *roman*. Les invectives de Camus et de Sorel contre le caractère fabuleux des romans en général ont amorcé, dès les années 1620, l'instauration de la notion de vraisemblance dans l'art romanesque du XVII^e siècle. Mais c'est la conception épique du roman, qui s'élabore en France « **entre 1627 et 1642**¹⁶⁸ », qui permet d'aboutir au néologisme partiel employé par la préface d'*Ibrahim*, véritable manifeste sur l'imposition des règles classiques au roman. En 1641, M. de Scudéry non seulement réfléchit à la notion de roman, pour tenter de l'élever au rang de genre, mais elle modifie aussi le sens du mot et son orientation axiologique. Si elle affirme sans cesse sa volonté de donner une ardeur héroïque en même temps qu'une dimension « *naturelle* » au roman, comme l'exige son temps, c'est que la vraisemblance est le point de rupture avec l'ancienne acception de *roman*, dont le sème prééminent était /fabuleux/. Son analyse implique une opposition autant entre le sens ancien et le sens rénové de *roman* qu'entre les deux formes historiques de textes que sont les *vieux* et les *nouveaux romans*. Voici la confrontation qu'elle établit :

Sans elle [= la vraysemblance] rien ne peut toucher ; sans elle rien ne sauroit plaire ; et si cette charmante trompeuse ne deçoit l'esprit dans les Romans, cette espece de lecture dégouste [le lecteur], au lieu de le divertir. [...] Nous avons autrefois veu des Romans qui nous produisoient des Monstres ; en pensant nous faire voir des miracles, leurs Autheurs pour s'attacher trop au merveilleux, ont fait des Grotques qui tiennent beaucoup des visions de la fièvre chaude. [...] Pour moy, je tiens que plus les aventures sont naturelles, plus elles donnent de satisfaction [...]¹⁶⁹ .

D'où la formulation, ici et en d'autres passages de la « *Preface* », de la définition partiellement moderne de *roman*, selon laquelle il est une image de la vie : tout y est « **donn[é] comme rée[l]** », pour reprendre la définition du *Robert*, et se trouve donc capable de toucher le lecteur. Cet infléchissement sémantique du mot sera entériné dans la seconde partie du XVII^e siècle : l'utilisent, par exemple, M. de Pure dans le premier livre de sa *Prétieuse*, le P. Huet en 1670 ou encore, en partie, le *Dictionnaire françois* de Richelet en 1680. Nous ne ferons référence ici qu'au P. Huet et à sa *Lettre à M. de Segrais de l'Origine des Romans*. Il établit une distinction entre les « **Romans reguliers** » et les « **vieux Romans** », en accordant aux premiers un sujet amoureux, une belle « *ordonnance* » et la dimension du « *vray-semblable* », alors que les autres, de sujet principalement militaire, sont de conformation grossière et relèvent du domaine du « *merveilleux* ». Nul n'ignore comment il conçoit les « **Romans reguliers** » :

[...] aujourd'huy [...] ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des Lecteurs. Je dis des fictions, pour les distinguer des Histoires veritables.

¹⁶⁸ Cette datation historique ainsi que les éléments d'histoire littéraire sur le vraisemblable romanesque sont repris à l'ouvrage de M. Magendie, *Le Roman français au XVII^e siècle de l'Astrée au Grand Cyrus*, Paris, Droz, 1932 (p. 154 pour la citation) et en particulier à son chapitre intitulé « La conception du roman dans la première moitié du XVII^e siècle », pp. 118-157.

¹⁶⁹ La « *Preface* » d'*Ibrahim* est reproduite en partie dans *Le Roman jusqu'à la Révolution*, op. cit., t. II, pp. 44-49 et p. 46 pour la citation.

J'ajoute d'avantures amoureuses, parce que l'amour doit estre le principal sujet du Roman. Il faut qu'elles soient écrites en Prose, pour estre conformes à l'usage de ce siecle. Il faut qu'elles soient écrites avec art, et sous de certaines regles ; autrement ce sera un amas confus, sans ordre et sans beauté. La fin principale des Romans, ou du moins celle qui le doit estre, et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des Lecteurs, à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée ; et le vice chastié¹⁷⁰.

Sorel résume encore ce sens dans la *Bibliothèque française*, en 1654 : « ***Nous entendons que les Romans parfaits soyent fort vraysemblables, encore qu'ils ne soyent que fiction***¹⁷¹ ». C'est donc ailleurs que dans les dictionnaires que le Grand Siècle commence à concevoir qu'un roman mêle l'imaginaire et le réel. Il faudra attendre le XVIII^e siècle pour que la vraisemblance fasse timidement son entrée comme composante lexicographique du mot¹⁷². Le siècle précédent n'a pas appliqué les règles établies par la préface d'*Ibrahim* érigeant le roman comme un tableau de la vie humaine avant les « ***histoires galantes*** » ou les « ***nouvelles historiques et galantes*** » de mesdames de Lafayette et de Villedieu et de l'abbé de Saint-Réal. Or ces œuvres ont refusé le qualificatif *romans*. À partir de 1655 environ, une nouvelle spécialisation du mot s'était, en effet, opérée : il désignait couramment les œuvres héroïco-galantes, emblèmes, pour les lettrés, de l'in vraisemblance et de l'exubérance romanesque... Le sens quasi-moderne de *roman* n'a donc été acquis au XVII^e siècle que par un tour de force théorique.

Chapitre 2 Le roman, un genre aux marges des théories de la poésie et de la rhétorique

Pour les doctes de l'aube du XVI^e siècle, gardiens de l'intégrité de la « ***bonne littérature*** », le roman a le statut d'un bâtard. S'il s'agit d'une forme qu'a enfantée l'écriture passée ou contemporaine des différents pays d'Europe et dont la production générale s'accélère, il ne répond pas aux traits des réalisations littéraires codifiées. Il faut dire que les règles définissant les genres de composition remontent à l'Antiquité : la Renaissance adopte pour cadre dogmatique les préceptes aristotéliens sur la Poésie, en les imprégnant des données de la rhétorique latine. Le roman n'est évidemment pas intégré à cette théorie ancienne, pas plus que la chanson de geste, le fabliau, le conte ou

¹⁷⁰ Lettre à M. de Segrais de l'Origine des Romans, 1670, citée dans *Pour et contre le roman. Anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose du XVII^e siècle*, G. Berger (éd.), *Biblio 17, suppl. des Papers on French Seventeenth Century Literature, Tübingen*, n° 92, 1996, pp. 148-158 et ici p. 148.

¹⁷¹ La *Bibliothèque française*, op. cit., p. 163.

¹⁷² L'*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 5 vol., 1751-1776, New-York, Pergamon Press, 1969, vol. 1, t. IV, planche 111 a, définit ainsi *roman* comme un *long conte* et *conte* comme *une histoire fausse et courte qui n'a rien d'impossible*. La confusion entre les catégories littéraires demeure cependant.

la nouvelle. Pourtant, même sans réussir à mettre au jour des liens de consanguinité avec la poésie officiellement reconnue, les humanistes auraient pu tenter de valoriser ces derniers, comme ils l'ont fait pour une « **poussière de petites formes** » lyriques¹⁷³. Ce sont les difficiles relations entre la théorie littéraire et la roman que nous nous proposons d'envisager ici par le menu : quelles ont été à la Renaissance les manœuvres de reniement en même temps que les tentatives de reconnaissance du roman, un des fils naturels éminent de la poésie et de la rhétorique ?

La codification d'une forme récente a ceci de particulier à une époque tout imprégnée de culture antique qu'elle engage une perception des catégories de l'ancien et du nouveau. De fait, deux facteurs expliquent la disparité géographique des élaborations doctrinales sur le roman en Occident : ce sont la querelle des Anciens et des Modernes¹⁷⁴, qui fait le partage entre les tenants de l'application stricte des contraintes artistiques formulées dans l'Antiquité et les partisans d'un affranchissement vis-à-vis de celles-ci, d'un côté, et la teneur elle-même du legs du passé selon les relais qui en assurent la diffusion, de l'autre. Ces deux éléments se conjuguent différemment en France et en Italie, les deux grandes nations à s'être posé la question au XVI^e siècle du rattachement du roman à une classification générique héritée du passé¹⁷⁵. En Italie, pour commencer, bon nombre de lettrés postulent l'immuabilité des règles de l'art, c'est-à-dire de la « **Poésie** » définie selon les catégories d'Aristote. Alors que la philosophie du Stagirite a exercé une profonde influence au Moyen Âge, on sait que son traité établissant un ensemble de principes pour écrire des œuvres en fonction d'un genre choisi n'a été redécouvert que tardivement. Pourtant, le *Cinquecento* s'imprègne très vite de la *Poétique* : après la version latine peu fidèle de G. Valla publiée à Venise en 1498, paraît le texte grec original puis de nouvelles traductions latines et italiennes. À partir de 1549, grâce au travail de B. Segni, le texte est accessible en langue vernaculaire ; des commentaires se multiplient et en quelques mois les traités de poétique ne s'écrivent plus qu'en référence à cette œuvre largement révéérée¹⁷⁶. Le Tasse est un des représentants de la volonté de mise en conformité des nouvelles formes d'écriture en particulier du

¹⁷³ L'expression est de G. Genette dans son *Introduction à l'architexte*, *op. cit.*, p. 33. La prise en compte de la poésie lyrique de la part des poéticiens français, alors qu'elle n'a pas été codifiée par la *Poétique* d'Aristote, peut s'expliquer par le fait que la tradition romaine pallie ici le vide laissé par l'héritage grec. Dans l'*Institution oratoire*, J. Cousin (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1980, livre X, chap. 1, 45-131, Quintilien l'intègre, en effet, sous la forme de l'ode à la description des sept genres qu'il conseille de lire au futur orateur, à savoir l'épopée, la tragédie, la comédie, l'épigramme, l'épique, l'élégie, l'iambique, la satire et le poème lyrique.

¹⁷⁴ B. Weinberg a brillamment montré, dans *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vol., Chicago, The University of Chicago Press, 1961, que l'incursion de genres d'origine vernaculaire dans un paysage théorique ancien a donné lieu à une « *quarrel of the Ancients and the Moderns, already fully engaged in the Cinquecento* » (vol. 2, p. 808).

¹⁷⁵ Nous n'aborderons pas ici la question de la théorisation espagnole ou anglaise du roman, pour la raison que les avancées majeures en ce domaine sont plus tardives. Nous consacrerons néanmoins une partie du chapitre ultime de cette thèse à l'étude de *Don Quichotte*, qui fournira un exemple magistral de conciliation des règles aristotéliennes et d'une forme romanesque ancienne.

¹⁷⁶ Pour des précisions sur la réception de l'œuvre en Italie, nous renvoyons à l'introduction de M. Magnien à sa traduction de *la Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/Bibliothèque classique », 1990, pp. 53-65.

roman avec celles du passé. C'est le parti qu'il adopte dans ses réalisations poétiques et qu'il défend dans ses écrits théoriques :

[...] comme nombreux sont ceux qui ont cru que le roman est une espèce de poésie inconnue d'Aristote, je tiens à dire ceci : aucune espèce de poésie n'est aujourd'hui en usage, [qui] ne l'a été dans l'Antiquité, ni n'apparaîtra au cours d'une longue révolution des temps, dont on ne doit croire qu'Aristote n'en ait pénétré le sens [...]¹⁷⁷ .

Il adhère ainsi au prestigieux mythe de la *translatio studii* : les Grecs auraient atteint la perfection dans le domaine des connaissances et des œuvres de l'esprit dès l'Antiquité grecque ; les Latins auraient ensuite bénéficié de leur culture, avant que le monde de la Renaissance n'en devienne le dépositaire. Si pour tous les Anciens, la vérité intellectuelle et artistique demeure inchangée malgré les variations des époques et des civilisations, certains concluent que le roman ne peut appartenir à la poésie héritée de l'Antiquité classique, tandis que d'autres, comme le Tasse, l'envisagent comme une forme imparfaite de celle-ci. En tout état de cause, le nouveau est ramené à l'ancien. Telle n'est pas l'idée de quelques lettrés pour qui les temps modernes ont engendré des réalisations différentes de l'art antique, qui peuvent rivaliser avec lui, voire le dépasser. Giuseppe Malatesta tient, en l'occurrence, une position extrémiste parmi les Modernes ; il renie l'autorité d'Aristote et refuse le principe de l'imitation, encourageant les productions dans le domaine de ce qu'il appelle une « **nouvelle forme de poésie** ». Ce sont là ses arguments en faveur de la liberté de composition du *Roland furieux* :

Il qual [= il Furioso] [...] non è altrimenti tratto da i precetti d'Aristotile ; nè fatto alla imitazione degli epici antichi : mà si bene ad vsanza d'una nuova specie di poesia suscitata ne tempi adietro, che chiamamo romanzesca¹⁷⁸ .

Il choisit donc d'élargir le champ de l'ancienne poésie aux compositions vernaculaires et ce faisant, de leur accorder une pleine dignité : la *translatio* des savoirs anciens cède la place à l'innovation moderne. D'autres doctes font le même projet, à ceci près qu'ils recourent à certains impératifs aristotéliens pour définir la *nuova poesia* : si le Stagirite n'a pas codifié le roman, c'est qu'il ne le connaissait pas d'ailleurs, il n'a pas étudié la poésie lyrique dont les Grecs étaient friands, ce qui prouve le caractère inachevé ou incomplet de son traité ; il faut donc chercher les ressemblances et les différences entre ce genre et ceux abordés dans la *Poétique*. L'opposition entre ces deux attitudes théoriques a engendré de féroces polémiques et conduit à la formation de véritables camps, dont les noms principaux sont ceux de Minturno, Speroni, Pellegrino, Sassetti, Salviati et T. Tasso, pour les Anciens, et Giraldi, Pigna, Porta et Malatesta, pour les Modernes. D'un point de vue historique, les querelles ont d'abord éclaté autour de l'œuvre de l'Arioste aux alentours de 1550, à partir des traités de Giovan Battista Pigna /

¹⁷⁷ *Discours de l'art poétique, 1587 (écrit entre 1562 et 1564), F. Graziani (éd. et trad.), Paris, Aubier, « Domaine italien », 1997, « Second discours », p. 102.*

¹⁷⁸ *Della nuova Poesia, ovvero delle difese del Furioso, Vérone, S. dalle Donne, 1590 [1^{ère} éd. 1589], p. 43. Nous précisons que nous ne rendons pas en français les citations que nous emprunterons aux traités ultramontains, notre connaissance de l'italien demeurant approximative. Un immense travail de traduction reste à faire pour l'ensemble de ces textes, dont seuls ceux du Tasse ont connu une version française.*

Romanzi et de Giovambattista Giraldi Cinzio le *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, deux humanistes de la cour de Ferrare stimulés par des rapports de rivalité¹⁷⁹. L'œuvre de Bernardo Tasso, relue alors pour être confrontée aux poèmes héroïques de son fils Torquato, dit Le Tasse, alimentera les débats dans les années quatre-vingts¹⁸⁰.

En France, le concept de « **Poésie** » ne recouvre pas la même réalité que pour les deux partis italiens, qui la considèrent unanimement de manière aristotélicienne, quitte à élargir le champ théorique défini par le théoricien grec. Au contraire de l'Italie, notre pays ne connaît pas de traduction française de la *Poétique* au XVI^e siècle. L'accès au texte, qui a peut-être lieu dans la seconde partie du siècle, se fait surtout par le biais des versions latines et italiennes ainsi que des commentaires et des traités élaborés de l'autre côté des Alpes. Une vulgarisation des préceptes d'Aristote s'est produite en 1560 sous la plume de D. d'Auge, dans sa transposition des *Dialoghi dell'invenzione poetica* d'Alessandro Lionardi¹⁸¹. L'année suivante, paraît à Lyon la poétique latine de J.-C. Scaliger les *Poetices Libri VII* qui donne aux lettrés français une connaissance fortement partielle de la *Poétique*. L'humaniste d'origine italienne y présente la poésie aristotélicienne par le biais des principes cicéroniens sur l'art oratoire et des catégories horaciennes sur l'art poétique. Il rejoint en cela la tendance irrépressible, du XV^e siècle italien puis de la Renaissance française, à approcher la chose poétique selon le cadre de la rhétorique latine. L'*Art poétique* d'Horace avait transposé les règles fixées pour la production de la parole sur le *forum* sur la théorie de la poésie ; la Renaissance poursuit son travail en s'imprégnant non seulement de la *Rhétorique* d'Aristote, mais aussi du *De Oratore* et de l'*Orator* de Cicéron, de la *Rhétorique à Herennius* et de l'*Institution oratoire* de Quintilien. Les figures du Poète et de l'Orateur deviennent interchangeable, la différence entre eux n'étant pas de nature mais de degré. Ce sont donc Horace, la rhétorique latine tardive et,

¹⁷⁹ L. Berthé de Besaucèle, dans une thèse consacrée à *Jean-Baptiste Giraldi, 1504-1573. Étude sur l'évolution des théories littéraires en Italie au XVI^e siècle*, Paris, Picard, 1920, retrace la biographie de Giraldi et les relations houleuses qu'il a entretenues avec son élève Pigna. La publication de leurs traités respectifs place la première conceptualisation du *romanzo* sous le signe de la discorde. Ils auraient, en effet, puisé à une source commune, « une dissertation sur l'Arioste et sur le poème héroïque, composée sept ans auparavant, et dont chacun d'eux se prétendaient l'auteur » (p. 26). Le critique suppose que c'est Giraldi que l'a écrite et en a adressé ensuite une copie à Pigna ; celui-ci aurait donc plagié les idées de son protecteur. Il faut cependant constater que les exposés, quoique globalement convergents, se distinguent quant à leur organisation intrinsèque.

¹⁸⁰ Pour connaître la nature des traités échangés en fonction de l'œuvre au cœur de la querelle ainsi que les contradicteurs auxquels chacun d'eux répond, nous avons consulté l'étude précitée de B. Weinberg, *A History of Literary Criticism...* Une vue d'ensemble des positions défendues par les différents auteurs nous a été donnée par la première partie de l'ouvrage d'A. Boilève-Guerlet, *Le Genre romanesque : des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII^e siècle français*, Santiago de Compostela, Service de Publications de l'Université, 1993. Quant aux textes eux-mêmes, nous les avons consultés, pour l'essentiel, à la réserve de la Bibliothèque Nationale de France et sous forme de documents numérisés sur le site électronique *Gallica*.

¹⁸¹ Voir l'article d'A. L. Gordon, « Daniel d'Auge, interprète de la *Poétique* d'Aristote en France avant Scaliger et plagiaire d'Alessandro Lionardi », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XXVIII, 1966, pp. 377-392. Par une analyse comparative serrée, l'auteur prouve la fidélité de la restitution du texte italien, qui répertorie et explicite clairement les principales distinctions d'Aristote.

en moindre mesure, Aristote qui domine la théorisation française au XVI^e siècle. La question ne se pose pas ici du statut des genres inconnus du Stagirite : si les arts poétiques donnent des préceptes généraux et techniques sur la poésie et ses diverses formes, ils n'envisagent pas le roman dans leurs débats génériques. Ceux-ci font peu référence aux genres variés sous la forme desquels un récit prosaïque à tous points de vue peut alors s'actualiser. Pourtant, il est manifeste qu'ils tentent assez tôt d'intégrer le roman à une théorie de la seule forme narrative noble, l'épopée. Nous verrons ainsi qu'il existe une voie française de réflexion sur le roman : s'ils n'ont peut-être pas lu les traités de Pigna et de Giraldi, nos poéticiens ont été assez influencés par la pratique romanesque italienne, dont l'Arioste est la figure de proue, pour poser les jalons d'un nouvel art narratif certainement plus sommaire, mais tout aussi cohérent que celui des lettrés italiens.

Le *Cinquecento* italien et la Renaissance française s'avèrent, par conséquent, un moment essentiel dans l'histoire de la théorisation du roman : quelles que soient les réponses proposées, la question y est soulevée de la validité des règles des Anciens pour des œuvres appartenant à la tradition littéraire nationale ; quelle que soit la définition de la poésie, l'enjeu de la réflexion est de savoir si le roman peut ou non être élevé au rang de genre. Puisqu'ils constituent, dans l'histoire des idées, la première réflexion systématique sur le roman, nous allons confronter ces deux types d'examen. Malgré la nette indépendance des théories, une notion centrale de la facture romanesque va être communément mise au jour : la variété. Nous commencerons par faire un état des lieux de la théorisation littéraire générale en vigueur en France et en Italie au XVI^e siècle : nous verrons de quelle manière les analyses d'obédience platonicienne, aristotélicienne et horacienne, cernent des notions qui conditionnent l'approche du roman de la part des humanistes. La suite de notre étude présentera successivement les tentatives de conceptualisation du roman en Italie et en France, en se fondant sur l'art romanesque exposé dans les traités italiens puis sur les éléments de théorie présents dans les préfaces françaises des traductions d'*Amadis* ainsi que dans les arts poétiques. Nous aurons le souci de voir comment, dans les deux cas, pratique et théorie romanesques s'articulent. En Italie, d'abord, l'innovation conceptuelle vient de l'analyse d'une pratique littéraire neuve, essentiellement celle de l'Arioste ; c'est lui qui a créé la forme la plus aboutie de *romanzo*, composition versifiée proprement italienne à mi-chemin entre l'épopée gréco-latine et les romans issus de la tradition médiévale. La France, pour sa part, n'a pas eu d'autre choix que de défendre le roman de chevalerie traditionnel : certains lettrés ont opté pour une réévaluation horacienne des nouvelles formes importées d'Espagne et d'Italie, quand d'autres ont tenté de faire participer les meilleurs des vieux romans à la codification humaniste de l'épopée.

I - Les lacunes des canons littéraires en vigueur au XVI^e siècle

Au XVI^e siècle, de part et d'autre des Alpes, la poésie est considérée comme une forme de l'éloquence. Quelle place le roman peut-il avoir dans la catégorisation des genres exposée dans les traités de l'époque, imprégnée de la poétique et rhétorique de l'Antiquité ? Comment des notions telles la narration, la prose ou le vers, qui concernent

directement le genre romanesque, sont-elles envisagées par les lettrés de France et d'Italie ?

1 - La Poésie selon les Anciens : prescriptions et proscriptions

Les deux premiers auteurs à avoir légiféré sur la *poïésis*, c'est-à-dire sur ce qui a trait à la création ou à la composition littéraire, sont Platon et Aristote. Si aucun d'eux n'a établi de critère autre que modal pour ranger les types de textes, leurs catégories, fondées sur l'imitation, ont conditionné durablement les tentatives de définition et d'organisation du champ poétique en Occident¹⁸². Quant à Horace, il a cautionné un rejet des fictions immorales et favorisé l'élaboration d'une défense, plus ou moins probante, de l'éthique chevaleresque. Ces auteurs, en excluant certaines formes de composition, ont limité la marge de manœuvre des poéticiens du XVI^e siècle : leurs traités leur ont imposé des interdits.

a - Le système des genres

Dans la *République*, traité sur l'art de gouverner écrit entre 384 et 377, Platon évoque en plusieurs endroits la question de la littérature et de la place du poète dans la cité. Ce faisant, il élabore une répartition des genres littéraires fondée exclusivement sur leur mode d'énonciation, sur la position de parole assumée par le locuteur-poète. La poésie est réduite à une fonction imitative, tandis que les arts d'imitation répartis au sein de trois modes énonciatifs : dans le mode dramatique ou *mimésis*, ce sont les personnages eux-mêmes, ou plus exactement le poète déguisé en personnages, qui prend la parole ; dans le mode narratif simple ou *diégésis*, le poète parle en son propre nom ; le mode narratif mixte enfin, représenté par l'épopée, fait alterner le récit assumé par le conteur et les dialogues entre personnages, autrement dit la *diégésis* et la *mimésis*¹⁸³. Cette exposition des manières de rapporter une action n'a pas de véritable visée générique ; son caractère sommaire prouve assez l'absence d'un travail de recensement, de catégorisation et de convocation de données thématiques et historiques, tous éléments nécessaires à une réflexion sur les genres littéraires pour eux-mêmes¹⁸⁴. La narration se trouve restreinte à la seule épopée, les autres formes de récit n'étant pas nommées, preuve évidente que le critère modal et le critère générique ne sont pas superposables.

¹⁸² Les théoriciens allemands du romantisme s'élèveront contre cet impérialisme de la représentation et proposeront une classification poétique, où le lyrisme a une place de choix. C'est donc à la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle que seront mises en cause les distinctions platoniciennes et aristotéliennes. Elles seront remplacées par des critères véritablement génériques qui font la part entre les archigenres lyrique, épique et dramatique, eux-mêmes subdivisés en genres et espèces de textes. Pour l'approfondissement de ces divers points, nous renvoyons à l'*Introduction à l'architexte*, *op. cit.*, pp. 41-54.

¹⁸³ *La République*, R. Baccou (trad.), Paris, Garnier-Frères, « GF-Flammarion », 1966, livre III, 394 b, p. 146.

¹⁸⁴ Y. Stalloni insiste ainsi, au début de son étude sur les *Genres littéraires*, Paris, Dunod, « Les topos », 1997, sur le fait que ce travail taxinomique demande la définition d'une « norme » qui détermine précisément les caractères littéraires de chaque genre, d'un « nombre » qui détaille ses diverses manifestations historiques et d'une « hiérarchie » qui organise les genres les uns par rapport aux autres (p. 10). Platon n'aborde qu'une seule de ces notions, la dernière, et de manière lapidaire.

L'enjeu d'un tel discours est ailleurs : il est d'ordre moral et politique. Le poète imitatif se voit banni par le philosophe-législateur parce que, ne représentant pas nécessairement des personnages vertueux et des actions honorables, il fait entorse au modèle éthique, au fondement des lois de la cité. En mimant les passions de l'âme, la poésie « **les fait régner sur nous, alors que nous devrions régner sur elles pour devenir meilleurs et plus heureux, au lieu d'être vicieux et plus misérables** ¹⁸⁵ ». L'imitateur honni par Socrate pervertit donc la morale collective ; quand bien même il représenterait un objet louable, sa réalisation ne serait autre chose qu'un simulacre de vertu :

Or donc, poserons-nous en principe que tous les poètes, à commencer par Homère, sont de simples imitateurs des apparences de la vertu et des autres sujets qu'ils traitent, mais que pour la vérité, ils n'y atteignent pas [...] ¹⁸⁶ .

La dialectique du bien et du mal se double donc chez Platon d'une dialectique de l'être et de l'apparaître. Puisqu'ils donnent l'illusion du vrai alors qu'ils copient des choses réelles, le peintre et le poète sont taxés de menteurs, d'illusionnistes et de fauteurs de troubles. Il est à noter que le poète épique, dont Homère est l'illustre modèle, est quelque peu épargné par ces griefs dans la mesure où, quand il délègue la parole à ses personnages, celui-ci le fait ouvertement, à la différence du dramaturge qui crée une situation d'énonciation prétendant se substituer au réel. La *Poétique*, écrite quelques trente années plus tard, exploite le schéma modal de Platon, tout en enrichissant la théorie de la poésie d'autres catégories distinctives. Aristote entend parler, comme son prédécesseur, de la poésie imitative ou *mimésis*, celle qui rapporte des événements réels ou fictifs. Mais il n'y a à présent que deux façons d'imiter pour le poète, qui se réalisent dans trois genres mimétiques exemplaires : soit il raconte les événements en son propre nom en même temps qu'il cède la parole à ses personnages par moments dans l'épopée, soit il présente des personnages en acte dans la tragédie et la comédie ¹⁸⁷ . À la triade platonicienne s'est substitué le couple aristotélien *mimésis* narrative/*mimésis* dramatique, qui supprime le mode narratif pur. Or les genres énumérés ne sont pas la finalité de l'exposé du Stagirite ; ils lui servent d'illustration ¹⁸⁸ . C'est d'ailleurs une théorie de la tragédie et de l'épopée plutôt que de l'ensemble de la poésie représentative que nous livre la *Poétique*, qui a sûrement été transmise dans un état mutilé ¹⁸⁹ . Aristote n'a finalement traité que de genres versifiés, qui réalisent l'imitation par le moyen du langage et du rythme. Il n'a pas admis de confondre poésie et versification, même si la langue du

¹⁸⁵ *La République, op. cit., livre X, 606 d, p. 372.*

¹⁸⁶ *Ibid., livre X, 600 c, p. 365.*

¹⁸⁷ *La Poétique, op. cit., 1448 a, p.104.*

¹⁸⁸ La première page mentionne le genre du dithyrambe, comme d'autres passages évoquent le nome, le drame satyrique, la parodie, le blâme, l'hymne, l'éloge, etc. Pourtant, il ne sera ensuite qu'occasionnellement question de ces formes historiques de textes.

¹⁸⁹ Des tableaux descriptifs ont été faits des modèles théoriques élaborés par Platon et Aristote. Voir, en particulier, celui de G. Genette dans *Introduction à l'architexte, op. cit., p. 19* ; ce dernier a le tort de remplir la case laissée vacante par le Stagirite en ajoutant la « parodie » comme forme inférieure de narration.

temps~ comme encore la nôtre~ donne aux dérivés de *poiein* la double référence à la création littéraire et à l'utilisation du vers. Selon lui, les textes scientifiques d'Empédocle, fussent-ils métrifiés, ne relèvent pas de la poésie, car ce ne sont pas des imitations ; quant à la catégorie de la prose non imitative, qui englobe l'éloquence, elle n'est pas même évoquée. Cette définition du mode d'expression narratif est entérinée par l'*Épître aux Pisons*, écrite vers l'an 13 avant J.-C. L'existence des *officia oratoris* permet de parer à la mise en garde formulée par Platon contre la poésie qui n'enseigne pas la vertu aux hommes¹⁹⁰. Ce souci pédagogique se double d'un rejet des créations qui donnent trop dans le fabuleux ou l'incroyable. Le critère de la vraisemblance, repris à Aristote, déplace le problème platonicien de l'écart de l'art par rapport à la vérité idéale ou naturelle. D'autre part, un esprit de système s'empare de ce que l'on va appeler l'« art poétique », le théoricien s'imposant de donner à tout poète potentiel un *ars*, autrement dit un ensemble de techniques pour composer. Horace reprend ainsi aux rhéteurs trois des cinq *partes artis* qu'ils ont définies, à savoir l'*inventio*, la *dispositio* et l'*elocutio*. Pourtant, l'élaboration conceptuelle de l'*Épître aux Pisons* est quelque peu décevante par rapport à ce programme novateur : il faut admettre le caractère lacunaire d'un traité qui, après avoir donné des principes généraux sur la poésie, consacre l'essentiel de son discours à exposer les lois de la poésie dramatique. Un des effets de l'action de la rhétorique sur la théorie de la poésie se retrouve, par ailleurs, dans la correspondance établie entre les *genera dicendi*, que sont les styles humble, médiocre et grave, et les genres littéraires proprement dits : Horace développe une théorie du drame satyrique, genre et style intermédiaire entre la hauteur de la tragédie et la trivialité de la comédie¹⁹¹. Cette horreur du vide ne conduit donc pas à une remise en cause profonde des catégories d'Aristote ; elle manifeste plutôt une simplification de celles-ci : l'intérêt est moins porté à l'énoncé du texte poétique qu'à ses modalités d'énonciation et de réception. En somme, les traités de Platon, d'Aristote et d'Horace ont d'eux-mêmes creusé un manque pour les poéticiens à venir : ils n'ont établi de règles que pour certaines formes versifiées, n'ont pas cerné étroitement la notion de genre ni envisagé l'existence de récits autres qu'épiques. Quand bien même la *Poétique* aurait eu une influence plus précoce dans l'Occident médiéval, elle n'aurait jamais pu livrer la réflexion générique dont les humanistes avaient besoin. Tout au plus pouvait-elle leur fournir une théorie du drame et du poème épique, dont certains allaient s'inspirer pour établir les règles d'une *nuova poesia*.

À la différence des Anciens, les théoriciens européens du XVI^e siècle accordent une importance essentielle à la taxinomie des formes littéraires ; les types de textes produits s'étant modifiés et diversifiés depuis les Grecs et les Latins, ils cherchent à recenser les diverses compositions par le biais de critères distinctifs plus fins que la notion de mode énonciatif. La théorie des genres qu'ils élaborent a autant d'intérêt pour nous au regard du choix des formes littéraires et de leur classement qu'au regard des soubassements conceptuels qu'ils mettent en jeu. Nous allons cependant voir de nettes différences entre

¹⁹⁰ Nous rappelons le fameux passage du *De Arte poetica*, in les *Épîtres* d'Horace, F. Villeneuve (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1941, pp. 202-236 et ici p. 220, v. 343-344, où Horace dit au sujet du bon poète : *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo* [...].

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 214-215, v. 220-250.

les théories exposées des deux côtés des Alpes ; il faudra toujours avoir à l'esprit que chacun des systèmes est tributaire des modèles légués par la poétique et par la rhétorique de l'Antiquité et du Moyen Âge, et non des catégories post-romantiques sur lesquelles se fonde la critique actuelle¹⁹². La France, d'abord, se satisfait d'un étiquetage détaillé des types de poèmes, de mètres et de rimes ; elle élabore une simple « **théorie énumérative**¹⁹³ ». Les arts écrits à partir de la fin des années 1540 s'organisent, certes, selon une bipartition rhétorique : ils présentent successivement un développement spéculatif, qui statue sur l'essence de la poésie, puis technique, qui énumère des formes poétiques. Ils soumettent pourtant peu souvent les genres qu'il répertorient à une réflexion sur leur contenu, leur origine et leurs exigences formelles. Leur premier souci étant d'ordre linguistique, ils ne donnent pas toujours de consignes rigoureuses au « **poète apprentif** » qu'ils entendent former : au lieu d'adopter une démarche descriptive, ils s'en tiennent à une collection de recettes. C'est ce que montre, par exemple, l'étude des occurrences du substantif *genre* dans ces discours critiques¹⁹⁴. Le terme est absent de l'*Art poétique français* de Sébillet, même si ce dernier commence à en concevoir la notion en distinguant les épîtres des élégies et en rapprochant l'ode de la chanson et du cantique. La *Défense*, quant à elle, l'emploie pour la première fois dans son sens moderne au chapitre 4 du livre II intitulé « **Quels genres de poèmes doit élire le poète Français** » ; mais elle l'applique aussi bien à la classification des poèmes qu'à celle des trois styles et confond souvent les genres de poèmes avec leurs espèces. Voyons plus en détail la typologie donnée par Peletier dans son *Art poétique*, qui semble réserver le mot aux divisions assez englobantes du discours. Dans l'exposé intitulé « **Des genres d'écrire** », il énumère successivement l'épigramme, le sonnet, l'ode, puis ensemble l'épître, l'élégie et la satire, ensuite la comédie et la tragédie et enfin l'épopée. Quoique les formes lyriques ne soient pas regroupées, ni l'épître et l'élégie distinguées autrement que par leur mètre, l'opposition entre les archigenres lyrique, dramatique et héroïque semble entérinée. De plus, une hiérarchie générique est établie : l'« Œuvre Héroïque » donne « **le prix, et le vrai titre de Poète** », au-dessous de quoi se placent les formes théâtrales puis les petits poèmes. Point est besoin de préciser que cette typologie est lacunaire : aucun critère modal ni générique ne distingue la fiction narrative du lyrisme ou de la forme du théâtre ; les formes contemporaines de la pastorale dramatique et de la

¹⁹² G. Mathieu-Castellani, dans son article intitulé « La notion de genre », in *La Notion de genre à la Renaissance*, G. Demerson (dir.), Genève, Slatkine, 1984, pp. 17-34, rappelle les données génériques élaborées par Kant, Goethe et Hegel et les remaniements qu'y ont apporté les linguistes du XX^e siècle (pp. 20-21 et 26-29). Si nous souscrivons à l'idée que « l'on ne saurait rendre compte des traits spécifiques et de la structure des discours produits à la Renaissance en se bornant à reprendre le découpage traditionnel depuis le XIX^e siècle en une triade épopée/lyrisme/drame » (p. 17), nous trouvons stimulantes, comme nous l'avons déjà signalé, la systématisation en trois archigenres et les subdivisions qu'elle autorise. L'idée n'est pas, bien sûr, de l'ériger en norme pour apprécier ensuite l'irrégularité du système théorique du XVI^e siècle ; il s'agit de mesurer la spécificité de la démarche des poéticiens de l'époque en la confrontant à notre propre histoire critique.

¹⁹³ F. Lecercle, « *Théoriciens français et italiens : une 'politique' des genres* », in *La Notion de genre à la Renaissance*, op. cit., pp. 67-100 et ici p. 72.

¹⁹⁴ Nous empruntons le développement suivant à l'article d'H. Naïs sur « La notion de genre en poésie au XVI^e siècle : étude lexicologique et sémantique », in *La Notion de genre...*, op. cit., pp. 103-127.

tragi-comédie n'apparaissent pas ; du point de vue du récit en vers, seule l'épopée est évoquée, rien ne signalant l'existence du fabliau ou du *romanzo* italien. En somme, il existe en France au XVI^e siècle un fort décalage entre une pratique littéraire foisonnante et une analyse générique peu formalisée. L'Italie, de son côté, réussit à combiner une exigence d'abstraction avec le souci de l'empirisme, ce qui lui permet d'élaborer un véritable système des genres. Sans donner ici d'exemples, nous rappelons qu'à la démarche énumérative médiévale en vigueur au XV^e siècle s'est substituée une « **théorie combinatoire** ¹⁹⁵ » fondée sur le critère modal aristotélicien. La catégorisation, reposant sur des notions de type énonciatif, permet de définir des formes générales et englobantes. Même si les théoriciens italiens se sont parfois laissés piéger par leur propre manie taxinomique, leur effort n'a rien de décevant puisque, contrairement à celui des Français, il interroge le concept même de genre. À partir de là, cherchant à donner à sa littérature un statut théorique en même temps qu'une reconnaissance officielle, l'Italie n'a pu faire l'économie d'une confrontation entre les données antiques et les lois internes des œuvres vernaculaires. Elle allait faire pièce à notre pays tant par son imprégnation précoce de la théorie aristotélicienne que par une remise en cause partielle de celle-ci.

b - L'exigence de moralité

Depuis sa naissance au XII^e siècle, le roman de chevalerie est marqué du sceau de l'inutilité et de la frivolité. De P. de Blois à A. Poessevin en passant par Érasme, Juan Luis Vivès et Juan de Valdés, une longue tradition anti-romanesque n'a pas manqué de stigmatiser les défauts de cette littérature récréative ¹⁹⁶. Faisant entorse à l'exigence de moralité comme à celle de rationalité, il s'attire les foudres des censeurs religieux et des érudits des milieux humanistes. Il a donc fallu montrer que la forme romanesque, en prose comme en vers, répondait à la règle de *l'utile dulci* et qu'ainsi elle ne contrevenait pas à l'interdit platonicien portant sur les fictions à visée non didactique. Voyons comment les érudits des deux nations s'y sont pris pour faire valoir l'éthique chevaleresque. Le choix d'un seul et même support en l'occurrence, l'*Orlando furioso* et sa traduction française nous permettra de constater la superficialité des allégations des Français par rapport aux arguments travaillés, mais quelque peu spécieux, des Italiens.

¹⁹⁵ F. Lecerclé, art. cit., p. 75. Pour les concepts maniés dans la *Poetica* de Trissino et dans la *Poetica* d'Aristotele *vulgarizzata e sposta* de Castelvetro, voir respectivement pp. 76-80 et pp. 80-89.

¹⁹⁶ Pour les emplois dysphoriques de *roman*, voir notre chapitre 1, pp. 77-80. La critique catholique est fort précoce : le *Liber de confessione sacramentali* de P. de Blois condamne dès la fin du XII^e siècle le caractère mensonger des histoires arthuriennes. Elle s'intensifie à la Renaissance. Nous avons trouvé quelques allusions à la fiction narrative dans le *De Pueris statim ac liberaliter instituendis*, in *Œuvres* d'Érasme, C. Blum, J.-C. Margolin et D. Ménager (éd.), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992, p. 536 : il exclut de l'éducation des enfants le récit de « fadaïses inconsistantes [...] et qui ne sont pas seulement frivoles, mais également nuisibles ». Pour une mise au point sur les émules espagnols de ce penseur et la radicalité de leur rejet des romans, nous renvoyons à l'ouvrage de M. Bataillon, *Érasme et l'Espagne*, Droz, Genève, 1998, chap. 12 « Le sillage de l'érasme dans la littérature profane », essentiellement pp. 651-684. Mais la cabale menée par les protestants contre le roman est plus véhémente encore que ces quelques réprobations, comme l'atteste l'étude de B. Conconi sur « *Calvinismo e letteratura : la critica reformata del romanzo* », in *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento...*, op. cit., pp. 237-252.

Dans la France de la Renaissance, pour commencer, le statut des thuriféraires des romans de chevalerie traduits de l'italien ou de l'espagnol est invariablement le même : il s'agit des auteurs des traductions, des imprimeurs ou de leurs proches amis respectifs, en somme de lettrés éditorialement ou affectivement attachés au succès de ce type de publications. La première entreprise publicitaire française autour d'un roman importé de l'étranger, en l'occurrence le *Roland furieux* de 1543, en donne un bon exemple : elle se fait à l'initiative de l'éditeur J. Des Gouttes, alors que le traducteur garde l'anonymat. Le moyen le plus simple trouvé ici pour défendre la version française du *romanzo* de l'Arioste est l'attribution d'une finalité extrinsèque au texte : la fiction serait utilisée pour formuler des vérités d'ordre moral et philosophique. Le « **Au lecteur benivole** » affirme clairement la mise en œuvre, de la part du romancier italien, du mélange horacien de l'utile à l'agréable, c'est-à-dire du plaisant pour les sens et du délectable pour l'esprit :

[...] le divin Auteur de ce beau livre n'a pas voulu seulement repaistre les oreilles d'une coulante et fluxe volupté d'eloquence, mais y a mis (come est dict) soubz le voile des parolles plaisantes, choses en quoy l'esprit de l'homme se peut merveilleusement delecter¹⁹⁷ .

Avant ce passage, Des Gouttes présente une analyse fournie des « **Sens allegoriques sur chasque chant du Roland Furieux** », qu'il reprend à la préface de L. Dolce mise en tête de l'édition italienne de 1542. Il dégage du devenir de plusieurs personnages une signification moralisante : Roland illustre la vertu de l'excellent chevalier ; l'issue funeste à laquelle le conduit sa passion pour Angélique prouve que ce qui plaît à l'œil ne satisfait pas toujours la raison ; en un mot, « **qui mal fait, à la fin en est aigrement et justement puny** ». Parmi les défenseurs français du roman, cet éditeur est le seul à manifester un tel souci de la démonstration moralisatrice ; il n'atteint pas la prolixité de Gibaldi et de Pigna dans ses analyses. Comme ceux-ci vont l'exposer quelques années plus tard, la valeur didactique de l'œuvre de l'Arioste ne peut qu'inciter les lecteurs à adopter dans leur propre vie un comportement éthiquement convenable, les actions des multiples protagonistes leur servant de modèle ou de repoussoir. Mieux que cela, les théoriciens italiens se lancent dans une campagne de promotion de la moralité du *romanzo*. L'éloge de la vertu et le blâme du vice constitueraient une préoccupation fondamentale des romanciers, leur conférant sans contredit le statut de « **poètes** » :

[...] la [...] favola vuole essere fondata, sopra una o più azioni illustri, la quali egli imiti convenevolmente con parlare soave per insegnare agli uomini l'onesta vita, e i buoni costumi, ché questo si dee preporre per fine qualunque buono poeta¹⁹⁸ .

Gibaldi illustre la *moralità* du genre en commentant avec précision le parcours de Roland dans l'œuvre de l'Arioste. Ce héros de la tradition épique carolingienne, que Boiardo a rendu amoureux, n'est plus le pilier de l'empire de Charlemagne : pendant la première partie du poème, il déserte le camp du roi pour partir en quête d'Angélique, qu'il ne

¹⁹⁷ *Roland furieux, op. cit., non paginé.*

¹⁹⁸ *Discorso intorno al comporre dei romanzi, op. cit., p. 49. Gibaldi dit plus loin que la finalité du romanzo est « el ammaestramento della vita » et, selon lui, la morale qu'il formule doit se conformer au dogme chrétien. Ce parti pris le pousse, par exemple, à condamner les épisodes scatologiques de l'Odyssée et à refuser l'introduction de dieux païens dans les œuvres romanesques.*

rencontre jamais ; le point culminant de la nouvelle geste de Roland est marqué par la découverte du lieu des amours d'Angélique et de Médor, où les noms des amants sont marqués sur tous les arbres, ce qui rend le personnage « **furieux** » et le fait détruire tout ce qu'il trouve sur son passage. Giraldi réévalue sa folie : elle stigmatise les aléas de la passion, alors que le retour du héros à la raison à l'extrême fin de l'œuvre est concomitante de sa réintégration dans l'armée chrétienne. Pigna, quant à lui, analyse la charge symbolique d'objets et d'animaux dotés d'un pouvoir surnaturel, comme l'épée de Roland, le bouclier de Roger, le cor d'Astolphe, l'anneau qui rend invisible ou l'hippogriffe. En somme, la finalité extrinsèque du *romanzo* serait de rendre sensibles les conclusions de la philosophie éthique, de faire en sorte qu'« *il velo de la favola insegna il vivere onesto e lodevole* ¹⁹⁹ ». Giraldi va même jusqu'à transformer le ressort artistique qu'Aristote attribue spécifiquement à la tragédie ~ la fameuse *catharsis* ~ en concept éthique : montrant au lecteur les conséquences funestes de certains sentiments, le récit parviendrait à les rendre condamnables ²⁰⁰ .

De tels décalages dans l'analyse générique et morale de la poésie, en général, et du roman, en particulier, de la part de deux nations si proches peuvent trouver des explications. Un double phénomène a dû aboutir au retard de la France dans le domaine de la théorie romanesque, elle qui ne connaîtra pas de véritable équivalent des « **Discours sur le romanzo** » avant la tardive *Lettre de l'Origine des Romans* d'Huet. D'abord, notre pays n'a jamais pratiqué la forme romanesque italienne, qui reprend certains principes d'écriture à un genre narratif sur lequel les Anciens ont statué. Ensuite, l'essentiel des romans qu'il a produit ne présentait pas l'avantage d'être composé en vers, et l'on va pouvoir constater le vide théorique où se trouve alors la prose narrative des deux côtés des Alpes...

2 - Situation théorique de l'écriture en prose

De la rhétorique de la poésie, c'est-à-dire l'utilisation des canons de l'art oratoire dans la théorie poétique, à la poétique de la prose, autrement dit la codification des lois propres à l'écriture en prose, il aurait pu n'y avoir qu'un pas. Les hommes de la Renaissance, se fondant sur l'effort des Latins pour légiférer sur la prose oratoire, auraient pu déjouer l'exclusion, de la part de la *Poétique*, de la représentation en prose du champ de l'analyse littéraire : en considérant les élaborations de l'Italie et de la France ~ à l'exclusion, pour le moment, des analyses portant spécifiquement sur le roman ~, nous espérons mettre au jour les raisons qui ont conduit les poéticiens du XVI^e siècle, après ceux du Moyen Âge, à cultiver une carence de données presque complète sur la forme « **prosaïque** ».

L'art de la prose et l'art de la poésie sont associés au XVI^e siècle dans un même mouvement de conceptualisation. Cette imprégnation de la théorie poétique par celle de la rhétorique en Europe occidentale signifie-t-elle que les érudits ne font pas de distinction entre prose et poésie ? Au contraire, la différence entre l'écriture en vers et l'écriture en prose est un des rares outils à fonctionner de manière efficace dans la classification des

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 78.

textes. Voyons comment la prose littéraire, quand bien même elle n'est pas un art, c'est-à-dire qu'elle n'est pas définie par un ensemble de règles, apparaît dans la théorisation du temps. En Italie, pour commencer, la question de la prose narrative est occasionnellement évoquée. Quelques théoriciens s'interrogent sur la façon d'intégrer le *Décameron* de Boccace, dont le succès a été immense, au champ de la poésie défini par la *Poétique* et par l'*Épître aux Pisons*. Il s'avère que ces lettrés ne s'embarrassent pas d'appareils théoriques complexes. Se fondant sur le fait qu'Aristote a refusé de restreindre la poésie à l'usage du mètre, ils intègrent la prose boccacienne dans une sorte de poétique élargie. C'est le cas de G. Giorgio Trissino, pour qui un certain type de prose ressortit à la poésie :

Le Décaméron de Boccace et d'autres œuvres semblables, même si elles sont en prose, peuvent, sans aucun doute, être appelées poèmes²⁰¹ .

Nous avons trouvé une assimilation tout aussi sommaire sous la plume de Scipione Ammirato en 1560. Un des passages de *Il Dedalione o ver del poeta* donne le nom de *poèmes* tant aux comédies nationales qu'aux romans espagnols et aux nouvelles de Boccace :

E le comedie che' volgari compogono in prosa, avendo noi in questa parte rifiutato il verso, non sono perciò essi altro che poemi et i romanzi scritti da Spagnuoli e le novelle del Boccacio, in quanto che fingono et immitano²⁰² .

Francesco Bonciani ne justifie pas mieux en 1574 la possibilité de l'existence d'une imitation en prose, Aristote restant la référence dans le domaine ; nous aurions pourtant attendu plus de la part d'un théoricien entreprenant une *Lezione sopra il comporre delle novelle*²⁰³ ... Ce type de mention ne va jamais jusqu'à postuler une unité de la littérature, ce qui supposerait que la présence ou l'absence du mètre ne constitue qu'un aspect extérieur et secondaire de l'écriture imitative. Les opposants à l'idée d'une poésie en prose, au contraire, développent bien mieux leur point de vue, en prenant certes toujours modèle sur les systèmes platonicien et aristotélicien, mais en réfléchissant sur les conséquences de l'intégration éventuelle de certaines œuvres en prose à une poésie conçue selon les canons antiques²⁰⁴ . Deux cas de figure se produisent donc dans la théorie italienne du *Cinquecento* : soit, le plus souvent, le prosateur est distingué du poète, ce qui permet d'affirmer la supériorité artistique du second, soit les deux sont sommairement assimilés, ce qui empêche de cerner la particularité du premier. La prose

²⁰¹ Passage de la cinquième division de la *Poetica*, rédigée vers 1549 et publiée vers 1562, cité par F. Lecerclé dans « Théoriciens français et italiens... », art. cit., p. 74. Le critique s'empresse d'ajouter que cette « hardiesse théorique » reste « purement programmatique », n'étant ni approfondie ni argumentée.

²⁰² *Il Dedalione o ver del poeta*, reproduit dans les *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 vol., B. Weinberg (éd.), Bari, Laterza, 1970-1974, vol. 2, p. 502.

²⁰³ *Lezione sopra il comporre delle novelle*, *ibid.*, vol. 3, p. 143.

²⁰⁴ Nous avons trouvé des développements particulièrement méticuleux dans la totalité des *Tre Lezioni sulla poetica*, in *Trattati ...*, vol. 4, pp. 613-628, de Baccio Neroni, datant de 1571, et dans les *Lezioni intorno alla poesia*, *ibid.*, vol. 3, en particulier p. 66, d'Agnolo Segni, parues en 1573.

reste donc largement le parent pauvre de la théorie poétique d'obédience aristotélicienne. C'est *a fortiori* le cas dans le discours critique français, mais pour des raisons historiques différentes. De la fin du XIV^e siècle au début du XVI^e siècle, les « **arts de seconde rhétorique** » se donnent pour objet d'analyse « **la science des choses rimées** », qui est « **dicte seconde rhetorique pour cause que la premiere est prosayque**²⁰⁵ ». G. du Pont affirme encore en 1539 dans *L'Art et science de rhétorique métrifiée* :

Il y a deux manieres de rhetorique vulgaire. L'une est dite rhetorique prosaïque, l'autre rhetorique metrifée, c'est a dire rithme, laquelle se fait par vers et mettres²⁰⁶ .

Pourtant, comme ses prédécesseurs, l'auteur borne son étude à la définition de la syllabe, de la rime, de la diction et énumère les types de poèmes qu'il connaît. L'utilisation du substantif *rhetorique* dans ces traités est d'ailleurs souvent décevante : s'il renvoie, au début de certains d'entre eux, à l'art d'écrire en prose ou en vers, il touche couramment à des éléments de versification²⁰⁷ ; il en va de même du recours au terme *orateur* pour désigner le poète. Il serait tentant d'affirmer que ce type d'analyse, réduisant la poésie à la métrique, est aux antipodes de celles d'Aristote. Pourtant, pour les grands rhétoriciens et les théoriciens de leur pratique poétique, la poésie n'est pas réductible à la forme extérieure du mètre, de la rime et du poème²⁰⁸ . Quoi qu'il en soit, ces traités de versification ne traitent jamais de la « **rhetorique prosaïque** », ce qui rejette le concept intéressant de « **rhetorique vulgaire** », censé regrouper les deux domaines complémentaires de la littérature, sur un terrain purement spéculatif. P. Fabri est le seul à remplir concrètement ce programme dans son *Grand et vray Art de pleine Rhetorique*, paru de manière posthume en 1521. La dernière page du texte présente successivement les différents genres réalisables en prose, qui sont tous tirés des traités latins de rhétorique le récit compris, et ceux qui le sont en vers :

Le grant et vray art de pleine Rhetorique [...] Par lequel ung chascun en le lysant pourra facilement et aorneement composer et faire toutes descriptions : tant en prose comme en rithme. Cest assavoir En prose : Comme Oraisons Lettres missives Epistres Sermons Recitz et requestes. À toutes gens et de tous estatz. Item en rithme. Chantz royaulx Ballades Rondeaux Virelays Chansons. Et generalmente de toutes sortes tailles et manieres de composition²⁰⁹ .

²⁰⁵ Les Règles de la seconde rhétorique, ouvrage anonyme de la première partie du XV^e siècle reproduit dans le Recueil d'arts de seconde rhétorique, E. Langlois (éd.), Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1^{ère} éd. Paris, 1904], p. 11. Le Des Rimes de J. Legrand, un peu antérieur, dit de même : « ryme aucunesfois se fait en prose et aucunesfois en vers » (*ibid.*, p. 1).

²⁰⁶ Citation extraite de l'introduction d'E. Langlois, *ibid.*, pp. II-III.

²⁰⁷ L'Art de rhétorique vulgaire de J. Molinet parle ainsi de la « rethorique batelée » (*ibid.*, p. 222) ; dans tout le texte, *rethorique* désigne l'usage de la rime.

²⁰⁸ J. Legrand précise ainsi que « la fin et entention de poetrie si est de faindre histoires ou aultres choses selon le propos duquel on veult parler, et de fait son nom se demontre, car poetrie n'est aultre chose à dire ne mais science qui aprent à faindre » (*ibid.*, p. IX). Il n'est pas loin de la définition aristotélicienne de la poésie ; seulement, il préfère ne s'intéresser qu'aux techniques de versification.

Le premier livre traite ainsi de la « **science en prose** », tandis que le second est un court *Art de Rithmer*, exemples en prose et en vers apparaissant dans l'un et l'autre respectivement. Ces arts avaient donc peut-être le tort de réduire la rhétorique de l'Antiquité à un aspect purement formel, celui de la prose ou du vers, tout au moins envisageaient-ils l'existence de textes vernaculaires en prose. Les humanistes, pour leur part, ne convoquent les codes de la prose oratoire que pour donner une légitimation à la poésie versifiée. L'analogie systématique à laquelle ils se livrent entre les domaines de l'art oratoire et de la poésie n'amène d'ailleurs des tentatives concrètes de transfert du prestigieux nombre, qui donne son rythme au latin, que dans le domaine de la poésie, pour lui permettre de posséder les qualités « **nombreuses** » de la prose latine. On conçoit bien que toutes sont vouées à l'échec : la poésie vernaculaire ne peut connaître le *numerus oratorius* latin, lui-même défini par équivalence avec le *numerus poeticus*, en raison de l'absence de pieds de son système linguistique. L'existence d'œuvres en prose ne préoccupe pas les arts poétiques publiés à partir de 1548, pas même lorsqu'ils s'intéressent au problème de la traduction ou au genre de l'histoire. En 1555, l'*Art poétique* fait cependant mention à plusieurs reprises de l'« oraison solue » ; quand il reprend la distinction topique entre le poète et l'orateur, sujet auquel est consacré le chapitre 3 du livre I, J. Peletier a nettement conscience du caractère purement idéologique du rapprochement de la rhétorique des Anciens avec la poésie nationale. Dans le chapitre intitulé « **De la Rime Poétique** », il déclare que la rime est un des atouts de la poésie française qui la rend équivalente à l'éloquence latine, mais se sent ainsi obligé d'établir ce qui distingue la prose de la poésie :

Car si les Poètes sont dit chanter pour raison que le parler qui est compassé d'une certaine mesure, semble être un Chant : d'autant qu'il est mieux composé que le parler solu : la Rime sera encore une plus expresse marque de Chant : et par conséquent, de Poésie. Et la prendrons pour assez digne de supplir les mesures des vers Grecs et latins, faits de certain nombre de pieds que nous n'avons point en notre Langue. Car comme il soit nécessaire qu'en toutes langues il y ait certaines et manifestes distinctions entre la Poésie et l'Oratoire : la Rime est l'une des plus évidentes que nous ayons : d'autant qu'en vers Français elle apporte un contentement et plaisir : et qu'en prose elle serait désagréable, au moins pour ordinaire²¹⁰ .

Le raisonnement est clair : la poésie, par essence versifiée, doit cultiver la richesse de la rime, qui lui donne l'essentiel de son caractère musical ; la prose, quant à elle, orne son discours, mais ne peut atteindre la beauté du langage poétique parce qu'elle ne recourt pas à la rime. Malheur à elle, d'ailleurs, si elle s'avisait de le faire ! Comme l'affirme Ronsard, « **le style prosaïque est ennemi capital de l'éloquence poétique**²¹¹ ». Il n'est pas non plus innocent que Peletier, comme Sébillet, Du Bellay et Ronsard, affiche un mépris radical pour les prosateurs qui usent de la rime autant que pour les mauvais

²⁰⁹ *Grand et vrai Art de pleine Rhétorique*, A. Héron (éd.), Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 141.

²¹⁰ *Art poétique*, in *Traité de poétique et de rhétorique...*, op. cit., II, 1, p. 286. On aura compris que les termes « parler solu » et « Oratoire » désignent la « prose ».

²¹¹ « *Preface sur la Franciade, touchant le Poème Heroïque* », op. cit., p. 332.

poètes qui écrivent en « *prose rimée* ». De toute évidence, les poéticiens tiennent à distinguer la prose et la poésie ; la différence entre leur statut respectif se fait en faveur de la poésie, à qui est dévolue une essence supérieure²¹². Même dans la seconde partie du siècle, alors que la définition aristotélicienne de la poésie est connue en France et qu'arrivent progressivement les théories italiennes, qui posent la question de l'entrée de la prose sur la scène théorique, les poéticiens français ne font aucune allusion claire à la prose littéraire.

La prose littéraire s'avère ainsi la grande absente des traités de poétique italiens et français de la Renaissance. La fin du premier livre de la *Défense* laisse percer la démarche incohérente des théoriciens dans notre pays : ils estiment la langue nationale capable de recevoir « *l'amplification et ornement* » qui la rendent équivalente à la prose latine, mais ils ont surtout entrepris la transposition du système des pieds pour la poésie. Voici comment Du Bellay se défend de ne pas légiférer sur l'art oratoire :

En quoi, lecteur, ne t'ébahis si je ne parle de l'orateur comme du poète. Car outre que les vertus de l'un sont pour la plus grande part commune à l'autre, je n'ignore point qu'Étienne Dolet, homme de bon jugement en notre vulgaire, a formé l'Orateur français, que quelqu'un (peut-être), ami de la mémoire de l'auteur et de la France, mettra de bref et fidèlement en lumière²¹³.

L'absence de publication de l'*Orateur français* d'E. Dolet est symptomatique du vide creusé autour de la théorisation de la prose de langue vernaculaire. Pour ce qui est de l'écriture en prose littéraire, c'est-à-dire ni judiciaire, ni philosophique, ni didactique, elle n'est évoquée qu'occasionnellement. Pour le dire vite, il n'existe pas véritablement au XVI^e siècle d'art de la prose en dehors de l'éloquence.

3 - L'*elocutio* romanesque : un style poétique ou oratoire ?

Considérons à présent le cas spécifique des romans, qui constituent une des plus grandes manifestations de la créativité de l'Occident médiéval en matière fictionnelle. Les érudits italiens et français du XVI^e siècle ne pouvaient faire l'économie de les évoquer ~ tout au moins pour les récits de chevalerie écrits en langue vulgaire : les premiers l'ont fait avec enthousiasme et ont essayé de bâtir une théorie raisonnée de leur *romanzo* ; les autres se sont le plus souvent contentés de considérations aléatoires touchant aux particularités formelles des textes. Avant de nous engager dans l'examen des préceptes formulés des deux côtés des Alpes quant à l'organisation de la *res* romanesque, il faut ici s'arrêter au domaine des *verba*, à la manière respective dont les humanistes définissent le style des romans. Le traitement qu'ils réservent à l'*elocutio* romanesque engage le couple prose/poésie, la nature et la quantité des figures utilisées ou encore le choix du lexique, autant de questions qui rendent plus inextricables les liens de la poétique et de la rhétorique dans le discours critique de l'époque.

²¹² Cela est corroboré par l'existence de chapitres consacrés à la « licence poétique », qui donne aux poètes une liberté interdite aux prosateurs. Cette dépréciation de la prose apparaît également dans l'emploi par Ronsard, dans un contexte discursif nettement réprobateur, d'expressions comme « rim[er] de la prose en vers » ou, pour des vers, « senti[r] la prose » (*Abrégé...*, *op. cit.*, p. 481).

²¹³ *Défense...*, *op. cit.*, I, 12, p. 230.

En France, pour commencer, la fiction romanesque n'entre dans le champ de l'intelligence conceptuelle que par la petite porte, et encore cela ne concerne-t-il qu'une faible partie de ce type de production. À la fin du Moyen Âge et au XVI^e siècle, en effet, l'aspect technique de l'emploi des vers ou de la prose intervient souvent dans l'appellation donnée aux romans de chevalerie : les romans métrifiés sont alors qualifiés de *poésies*, quand ceux en prose restent simplement des *romans*²¹⁴. Cette définition considère le critère du vers et de la rime comme discriminant : alors que la distinction entre les « *rymes* » et les « *proses* » est établie depuis longtemps, aux *Romans rymés* ne correspondent pas les *Romans en prose*, mais les *Romans sans ryme*. Aussi insolite que cela puisse paraître, on ne sera donc pas surpris qu'un traité de versification mette sur le même plan les « *diz, lays ou ballades ou rommans* »²¹⁵. L'assimilation de certaines formes romanesques à la poésie en raison de leurs rimes est encore courante dans l'idiolecte des érudits de la Renaissance. En 1555, Pasquier distingue ainsi bien nettement les romans non versifiés que sont « *le Roman d'Amadis* » et ses imitations « *un Palmerin d'Olive, un Palladien, un Primaleon de Grece* » des œuvres de « *notre Poésie Française* »²¹⁶. Mais la dichotomie établie entre la « *Poésie* » versifiée et les « *Romans* » en prose s'estompe dans les années 1570, alors que *poésie* prend le sens aristotélicien de *création poétique*. Le titre du *Recueil de l'origine de la Langue et Poésie Française, ryme et Romans* de Fauchet et l'expression « *estant les Romans une sorte de poésie Gauloise ou Française* »²¹⁷ qu'il y emploie sont ainsi significatifs : textes en vers et romans en prose, quoique clairement distingués au cours du recensement de la production littéraire française, sont réunis dans une même étude sur la poésie. Pourtant, sans tenir compte ici du paratexte des romans de chevalerie traduits, nous n'avons trouvé nulle part ailleurs que dans cet unique traité consacré en partie aux romans le pluriel manifestant le caractère historique et non point théorique de ce *Recueil* la volonté d'intégrer le roman au reste de la poésie. Les lettrés jouent, en effet, encore largement d'équivoques sémantiques : à l'instar de Pasquier, ils rangent les « *Romans* » de Chrétien au sein « *notre Poésie Française* » au même titre que les œuvres de Thibault de Champagne ; quant à l'*Orlando furioso*, son statut de « Poesme »

²¹⁴ Pour des exemples illustrant ce phénomène linguistique, voir *supra* chapitre 1, pp. 57-59. Ajoutons que, dans son *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, *op. cit.*, t. VI, p. 621, Huguët, trompé par la récurrence de la mention du caractère versifié des romans du XII^e siècle, donne pour unique acception littéraire au substantif *roman* « Poème écrit en français ».

²¹⁵ *Les Règles de la seconde rhétorique*, *op. cit.*, p. 39.

²¹⁶ *Choix de lettres*, D. Thickett (éd.), Genève, Droz, 1956, livre I, lettre 8 « À Monsieur de Ronsard », p. 4.

²¹⁷ *Op. cit.*, p. 38. *Bien que le contexte ne fasse mention que des premiers romans courtois et appelle le sens technique de poésie, peut-être Fauchet emploie-t-il le substantif en référence aux théories de Pigna et Giraldi sur la poésie romanesque, qu'il conteste à ce moment-là pour leurs étymologies fantaisistes de romanzo. C'est ainsi que semble l'avoir entendu Du Verdier, qui emprunte à Fauchet l'essentiel du contenu de l'article « Romans » de sa Bibliothèque française (op. cit., p. 1119) ; il maintient l'appellatif « Poésie » pour les romans en prose : [...] lors les vyeux Romans furent mis en prose, qu'il eust esté meilleur avoir laissé en leur vyeille rime : telles bourdes et mensonges seroyent plus tolerables en ceste forme de Poésie.*

tient le plus souvent à son organisation en stances ²¹⁸ . Finalement, ce n'est pas avant l'*Art poétique françois* de Vauquelin de la Fresnaye, paru en 1605, que se manifeste en France l'idée d'un « **œuvre Poétique** » « en Prose ». De fait, l'auteur tente d'intégrer, très sommairement, le roman au système de la *Poétique* en rappelant, à juste titre, qu'Aristote avait envisagé l'existence d'une écriture en prose ; l'innovation tient au fait que le terme « **œuvre Poétique** » s'applique à des romans qui n'ont jamais connu préalablement d'état versifié :

En Prose tu pourras poëtiser aussi Le grant Stagiritain te le permet ainsi. Si tu veux voir en Prose un œuvre Poétique, D'Heliodore voy l'histoire Ethiopique : Cette Diane encor, qu'un pasteur Espagnol ; Bergere, mene aux champs avecques le Flageol ²¹⁹ .

Encore cette proposition n'est-elle donnée qu'au détour d'une rétrospective sur l'évolution du genre épique et n'est-elle pas exploitée au sein d'un raisonnement sur le concept de poésie. Jusqu'au début du XVII^e siècle, l'asservissement des premiers romans courtois, des quelques romans écrits en vers à leur suite et des *romanzi* contemporains à la poésie versifiée a donc contribué à saper l'élaboration de données théoriques sur le roman. Cette assimilation pérenne a eu pour contrepartie une intégration on ne peut plus sommaire de ce genre narratif au système de la *Poétique*.

Pour sa part, l'Italie s'est tôt interrogée sur l'existence de poèmes en prose. Cela a permis aux poéticiens de ne pas restreindre la question de l'*elocutio* dans les formes d'écriture vernaculaires au seul critère technique de la présence ou de l'absence du vers : ils élaborent une théorie raisonnée du style de genres nés au XVI^e siècle, comme le *romanzo*, la pastorale et la tragi-comédie. Pourtant, ils considèrent unanimement le vers comme un garant essentiel de la valeur artistique de ces créations, en particulier des *romanzi*. Dès lors, la conception italienne du style romanesque rend compte des démêlés pluriséculaires de la théorie de l'art oratoire et de celle de la poésie, une question se posant inévitablement : le romancier est-il orateur ou poète ? Quel que soit leur raisonnement, les théoriciens admettent unanimement une prémisse aristotélicienne : l'usage conjoint de l'imitation et du vers définit la poésie ²²⁰ . Pour les Anciens modérés comme pour l'ensemble des Modernes, la forme inaugurée par Boiardo et Pulci est poétique par nature, puisqu'elle représente des actions humaines et qu'elle est formulée en vers, stances et chants. Les romans étrangers espagnols et français composés en prose ne présentent pas le même avantage, ce qui donne lieu à des positions contrastées. Certains, comme Trissino, Ammirato et Bonciani, nous l'avons dit, donnent la primeur à l'activité représentative et considèrent sans trop de difficulté le *Décameron*, le *Philocope* et l'*Amadis* comme des poèmes. En dehors de la position extrémiste de Sperone Speroni, soucieux de rendre aux nations voisines le mérite de l'invention et du

²¹⁸ *Les Recherches de la France, op. cit.*, t. III, livre VIII, chap. 3 « De l'ancienneté, et progresz de nostre Poésie Française », pp. 601-602.

²¹⁹ *Art Poétique françois, écrit vers 1585 et publié en 1605, Genève, Slatkine Reprints, 1970, livre II, pp. 78-79, v. 261-268.*

²²⁰ Giraldi, pour ne citer que lui, déclare ainsin dans son *Discorso intorno...*, *op. cit.*, p. 75, que « *la poesia è tutta imitazione, e solo l'imitazione e il verso fa il poeta* ».

développement du roman ²²¹, il s'avère que la majorité des érudits estiment que les romans non versifiés sont de mauvais romans. Alors que Pigna s'insurge contre « **le Spagnole Romanzerie** » en raison de leur manque de vraisemblance et de leur composition imparfaite, Gibaldi leur reproche de n'avoir pas su inventer une technique d'écriture conforme à leur sujet : « **giudico ch'essi [= quei sono senza rime], non siano a modo alcuno convenevoli a materia eroica** ²²² ». Si ces déclarations tendent à montrer que ni l'un ni l'autre n'est prêt à conférer le statut de poèmes aux romans étrangers, la phrase de Gibaldi fournit en outre une information essentielle sur la conception du mètre de la part de ces deux éminents défenseurs du *romanzo* : le caractère versifié du genre est en relation avec la matière héroïque et participe, avec d'autres procédés, à l'élaboration d'un style élevé. Nous trouvons formulée là une singularité inhérente à la méthode de promotion du style du *romanzo* : d'un côté, la théorie romanesque débat longuement, à la manière des traités de la fin du Moyen Âge, de questions de versification ; de l'autre, elle fait appel aux catégories de la rhétorique antique. Autrement dit, une double préoccupation est sensible dans la partie des discours critiques consacrée à l'« *elocuzione* » romanesque : la langue du *scrittore de romanzi* doit être celle du poète en même temps que celle de l'orateur. Gibaldi se perd ainsi en considérations sur le choix du meilleur type de vers, de rime et de strophe, tandis que Pigna consacre le troisième et dernier livre de son *I Romanzi* au commentaire de stances prises dans le *Roland furieux* en pointant les entorses faites aux règles de versification par son auteur et en louant les corrections que celui-ci a apportées dans la seconde version de l'œuvre ²²³. Dans le même temps, tous deux élaborent une théorie plus générale du style du *romanzo* qui dépasse le simple aspect de la pratique du vers : l'« *energia* » romanesque est fondée sur la sélection d'un lexique amoureux et guerrier, sur l'usage d'images à valeur impressive et sur le recours aux procédés de balancement, de répétition et d'inversion phrastique. À ce niveau, ils convoquent les règles élaborées par les Grecs et les Latins pour la prose oratoire ²²⁴. On pourrait avancer que ce sont précisément celles adoptées par les arts poétiques du XV^e siècle italien ; or le catalogue

²²¹ Son très bref *De' Romanzi*, écrit vers 1585 et publié en 1740, in *Opere* de Speroni, Rome, Vecchiarelli, 1989, t. V, pp. 520-522 et ici p. 520, a la particularité de refuser le nom de « *Romanzi* » aux textes de Boiardo et d'Arioste sous prétexte que les « *Romanzi sono prose del volgare Franciesco o Spanuolo* ». Cette assertion prouve, si besoin était, que les théoriciens italiens connaissent l'histoire romane du genre et savent que le substantif *romanzo* est le correspondant du français *roman*.

²²² Respectivement, *I Romanzi...*, *op. cit.*, p. 40 et *Discorso intorno...*, *op. cit.*, p. 96.

²²³ Comme Pigna, nombreux sont les lettrés qui ont évoqué sans ménagement les fautes commises par l'Arioste dans le *Roland furieux* de 1516. Tel est le cas, par exemple, de Camillo Pellegrino qui décrit les impropriétés linguistiques et les maladresses poétiques en tant que « *falli principali inescusabili* » (*Il Carrafa, o vero della epica poesia*, 1584, in *Trattati...*, *op. cit.*, vol. 3, pp. 309-344 et ici p. 334).

²²⁴ Dans sa *Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica*, 1660[1^{ère} éd. 1557], in *Trattati...*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 453-476 et ici p. 471, Gibaldi en appelle expressément à la *Rhétorique* et non à la *Poétique* d'Aristote pour faire l'apologie de la langue qu'il a adoptée dans l'*Ercole*. Placé sous ce patronage, il revendique l'adéquation des termes choisis à la matière traitée et la création d'un style orné : [...] *ho tenuto che le voci proprie e naturali alla materia, la quali dimandò Aristotile 'ornato' per la loro natia vaghezza, possano dare dicevole ornamento alla composizione*.

de figures utilisées en poésie se trouve exposé avec précaution et les ornements du poète sont mis à distance. De fait, le style romanesque doit se calquer sur la langue de l'orateur, le discours se situer entre artifice et naturel et la formulation obéir à des exigences de clarté, de simplicité et de rigueur. Gibaldi formule l'apparent paradoxe que constitue une écriture en vers dont le modèle est la prose oratoire :

[...] dee cercare lo scrittore de' romanzi che tale sia l'orditura e il componimento dei versi suoi, che paiano le sue stanze una prosa non dico quanto al numero, perché con altri piedi corre il verso, e con altri la prosa, ma quanto all'ordine e alla facilità dell'orazione [...]²²⁵ .

N'y a-t-il pas ici, comme dans les arts de seconde rhétorique, la reconnaissance de l'empreinte de la rhétorique sur l'ensemble du style de langue vernaculaire du XVI^e siècle, qu'elle s'écrive en mètres ou en prose ? Cette assertion postule, en tous cas, la volonté de délimiter un champ stylistique propre au *romanzo*, en marge par exemple de celui des poèmes lyriques. Mais la démarche des partisans du *romanzo* n'est pas elle-même exempte d'ambiguïté : leurs efforts invitent le romancier à imiter la hauteur du style épique. Ils s'en justifient à l'occasion : la matière héroïque étant commune à l'épopée et au *romanzo*, il est préférable d'user de l'hendécasyllabe, correspondant de l'hexamètre virgilien. La définition de l'*elocutio* romanesque en Italie jette donc un doute sur la capacité des théoriciens du *romanzo* à rompre avec les élaborations réflexives du passé.

Ce long passage en revue des préceptes littéraires formulés des deux côtés des Alpes montre combien les questions les plus générales portant sur le mode d'appropriation des théories antiques et la valeur qui leur est concédée, sur la conception des genres anciens et récents, sur l'opposition entre l'écriture métrifiée et « *l'oraison solue* », sur la définition d'un style pour les formes vernaculaires revêtent une importance décisive au XVI^e siècle. Dans le cas précis du roman, deux édifices conceptuels sont érigés pour donner un statut à une forme non catégorisée par la poétique et la rhétorique antiques : alors que l'Italie confronte les règles intrinsèques du *romanzo* à celles qui ont été définies pour la littérature officiellement reconnue, la France ne problématise pas la notion de poésie romanesque et se borne à considérer les aspects les plus extérieurs de ses romans de chevalerie.

II - Polémiques italiennes autour de la notion de poésie romanesque

Dans l'histoire des formes littéraires, l'année 1554 est à marquer d'une pierre blanche. C'est alors que voit le jour, en Italie, la première entreprise de théorisation du roman ou plus exactement du *romanzo*. À partir de leur lecture de l'*Orlando furioso*, Gibaldi et Pigna cherchent à établir un discours raisonné sur l'art du *romanzo*, dans le but d'encourager de potentiels romanciers à rédiger des formes spécifiquement italiennes²²⁶ . Leur défense

²²⁵ *Discorso intorno...*, *op. cit.*, p. 135.

²²⁶ B. Weinberg appelle cette volonté de fonder une théorie sur une production littéraire « *a practical criticism* », expression qu'il donne pour titre au second volume de *A History of Literary Criticism...*, *op. cit.* De notre côté, inversement, nous ferons des incursions dans l'*Orlando furioso* pour apporter à la théorie romanesque italienne des exemples pris dans le texte qu'elle commente.

des compositions romanesques de langue vernaculaire implique l'idée de progrès poétique. Or dans les faits, cette intégration du *romanzo* à la poésie n'est conceptualisée que par le biais de catégories empruntées à la théorie dominante du temps, alors que celle-ci est inadaptée à l'écriture romanesque. À ce niveau se situe la contradiction inhérente à la légitimation du concept de « **poésie romanesque** » : la défense des *romanzi* repose sur l'usage d'un cadre réflexif inadapté à leur nature singulière. Voyons donc comment Giraldi, Pigna et leurs quelques émules fondent *in fine* une poétique aristotélicienne du *romanzo* et comment leurs nombreux détracteurs allèguent les mêmes autorités pour refuser à cette forme le statut de genre.

1 - L'intégration du *romanzo* à la Poésie

Les Modernes forment un projet manifestement prométhéen. Pour ne citer que lui, Malatesta balaie l'affirmation selon laquelle « ***i Poemi tutti sono di quattro sorte, Tragici, Lirici, Comici, e Heroici*** » ; il lui oppose ensuite la thèse de l'ensemble des Modernes, à savoir l'existence d'une « ***nuova spetie di poesia chiamata Romanesca*** »²²⁷. Lecteurs avisés de la *Poétique*, ils ont conscience que le système conceptuel d'Aristote est inachevé. Ils tentent donc de montrer que les règles intrinsèques des *romanzi* sont compatibles, sinon toujours avec la lettre, du moins avec l'esprit de ses préceptes ; quand la référence aristotélicienne est trop encombrante, ils n'hésitent pas à prendre Horace et indirectement Platon pour caution²²⁸. Ils ont beau ne cesser de déclarer leur allégeance au tout-puissant Aristote, ils font bien souvent entorse à ses lois : tel est le paradoxe indépassable que rencontrent ceux qui veulent donner une dignité artistique à une forme nouvelle et la faire entrer au panthéon des genres littéraires reconnus. Les négateurs, plus ou moins obstinés, de la « **poésie romanesque** » reviennent sur les passages du texte commenté et entreprennent de leur restituer leur intégrité.

Pour certains, le *romanzo* entre dans le cadre de la poésie de type narratif : il présente dans son déroulement une fable constituée des péripéties amoureuses et guerrières de héros ; l'exposé de l'action est médiatisé par l'énonciation du narrateur-auteur, qui laisse à l'occasion la parole aux personnages ; cette forme est, en outre, rédigée en vers²²⁹. Répondant aux impératifs aristotéliens d'imitation narrative et

²²⁷ *Della nuova Poesia...*, op. cit., pp. 29 et 45. Précisons que Giraldi, dont on connaît par ailleurs la riche production en matière théâtrale, a publié un discours sur la comédie et la tragédie ainsi qu'un traité sur le drame satyrique. Sa volonté de refondre la conceptualisation de la littérature de langue vernaculaire ne se limite donc pas à la promotion du *romanzo*, même si celui-ci est à l'époque le genre-phare de la *nuova poesia*.

²²⁸ Voici comment B. Weinberg expose l'hétérogénéité théorique du traité de Giraldi dans *A History of Literary Criticism...*, op. cit., vol. 1, p. 439 : *On the whole, the treatise presents the physiognomy of a work which begins with a certain Aristotelian conception of the tragedy and the epic, which it treats in the mould of the habitual rhetorical distinctions, and from which it derives conclusions which are primarily Horatian.*

²²⁹ C'est exactement le raisonnement mené par Pigna au début de son traité : il reprend la distinction aristotélicienne entre les trois critères de l'imitation et ajoute que le *romanzo* ne doit pas comporter un trop grand nombre de dialogues entre les personnages (*I Romanzi*, op. cit., pp. 15-16).

proposant un enseignement assaisonné de plaisir, le *romanzo* serait donc une forme poétique sinon présente, du moins inscriptible dans les cadres théoriques posés par les Anciens. Tel n'est pas l'avis des Anciens : conscients que l'enthousiasme à vouloir réhabiliter un type d'écriture national peut conduire à des excès, ils organisent une déconstruction en règle du concept de « **poésie romanesque** ». Il semble que la réalité littéraire des *romanzi* confirme leur argumentation en faveur de leur exclusion du champ de la Poésie. Ils constatent en effet, en premier lieu, le foisonnement de la matière et des personnages, qui se traduit par une composition plurielle. Aristote établit au contraire clairement, quand il traite de l'agencement des actes accomplis par les personnages, que la tragédie, modèle parfait pour la théorie poétique, « **est imitation d'une action menée jusqu'à sa fin et formant un tout** » ; plus loin, il déclare qu'au sujet de l'unité de composition, il en est de « **l'art d'imiter à travers un récit mis en vers** » comme des « **tragédies** »²³⁰. La cohérence interne de l'œuvre est donnée par le déroulement linéaire de l'histoire : l'organisation des faits doit être limpide pour le spectateur, ce qui implique un agencement serré des parties entre elles. L'action unifiée détermine donc l'apparition des protagonistes, qui ne peuvent de fait être en très grand nombre, et impose un recours modéré aux épisodes. Or dans l'*Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo, écrit entre 1476 et 1494 et publié de 1486 à 1506, et l'*Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, écrit en 1502 et publié en 1516 puis dans sa version définitive en 1532, continuation du précédent, abondance et éparpillement narratifs sont de mise. Tous deux puisent dans le cycle carolingien, qui a sa source dans la chronique du pseudo-Turpin relatant la gloire militaire de Charlemagne contre les Infidèles et s'achevant sur la mort de Roland, en même temps que dans les aventures héroïco-amoureuses du cycle breton. Les quarante-six chants du second, contenant plus de quarante mille vers, font intervenir plusieurs héros – Roland, Renaud, Roger, Angélique et Bradamante –, qui rencontrent de nombreux autres protagonistes au gré de leurs errances. De plus, la texture du récit n'assure pas l'ordonnancement limpide de la matière : l'Arioste reprend la technique médiévale de l'entrelacement aux romans français en prose du XIII^e siècle. C. Pellegrino reproche ainsi à l'Arioste d'avoir brisé le cours de l'intrigue principale en faisant intervenir, sous la forme de « **digressions** », l'histoire d'individus de second rang et refuse d'attribuer le nom de *poète* au romancier ; l'Arioste aurait, en effet, créé

[...] una historia del tutto vana, e riempitolo di tante digressioni lontane in tutto dalla prima azione, anzi imitato azioni diverse e di più persone, che perciò come sprezzator de' precetti di Aristotile nella costituzion della favola, egli non fosse degno de questo nome [= de poeta]²³¹.

Cet extrait donne une autre raison de l'incompatibilité entre les règles des Anciens et le fonctionnement intrinsèque des *romanzi* : l'héritage rhétorique dont se prévaut la Renaissance interdit aux lettrés d'approuver des textes qui cultivent la frivolité. En l'occurrence, les histoires de Boiardo, Pulci et l'Arioste débordent d'épisodes non conformes à l'éthique de la chevalerie courtoise des premiers temps. Ils n'ont pas l'avantage, comme l'*Ercole* de Giraldu de Barce paru en 1557, tout imprégné des préceptes

²³⁰ La Poétique, op. cit., respectivement 1450 b, p. 114 et 1459 a, p. 145.

²³¹ Il Carrafa, o vero della epica poesia, op. cit., pp. 310-311.

romanesques formulés par son auteur, de rapporter des actions où la puissance de l'amour se révèle plus forte que la violence. Quoiqu'en dise le *Discorso intorno...*, l'*Orlando* ne montre pas la récompense de la chasteté ni le dépassement de la passion destructrice : les amours, heureuses ou malheureuses, entraînent le plus souvent celui qui aime à abandonner, trahir ou torturer moralement, voire physiquement, l'être aimé ; quand les récits ne reflètent pas les pulsions sanguinaires des amants, ils se complaisent dans la sensualité. L'Arioste et ses prédécesseurs, pour partie en raison de la tonalité comique de leurs œuvres, font donc fi des griefs platoniciens contre les artistes qui n'ont pas le souci de conjuguer beauté et bien moral²³². En plus de la masse narrative et du danger de l'immoralité, un dernier critère rend problématique l'appartenance des *romanzi* à la noble poésie : il s'agit du caractère souvent fabuleux de leur matière. Celui-ci tient à la présence d'éléments merveilleux, hérités de la tradition médiévale ou de l'imaginaire épique de l'Antiquité. Paru en 1483, le *Morgante Maggiore* de Pulci, qui constitue avec l'*Orlando innamorato* une des premières formes de *romanzo*, ajoute ainsi aux héros de la geste de Roland le géant Morgant et le demi-géant Margutte, ainsi que deux diables volants dévoués à la cause des chrétiens. Tantôt seul, tantôt avec Renaut, le débonnaire Morgant déjoue les enchantements et combat rois, reines et monstres, comme le font en fait les chevaliers dans tous les textes qui mêlent les sources épique et romanesque. L'*Orlando furioso* suscite également la rencontre avec des harpies, avec un monstre marin qui dévore les jeunes filles, avec le géant cannibale Caligorante, tous éléments ressortissant au merveilleux qui prolifère dans les romans de la fin du Moyen Âge, mais fait aussi intervenir des réminiscences de l'épopée grecque et latine, comme l'île des Amazones où tous les mâles sont exterminés, l'île des plaisirs luxurieux d'Alcine ou encore les dieux Protée et Neptune. Qui plus est, le fabuleux est largement accru par le rythme haletant auquel s'enchaînent les combats menés avec des armes enchantées, l'apparition d'êtres surnaturels et l'arrivée dans des lieux aussi divers que surprenants – Astolphe, après avoir visité les enfers, ne va-t-il pas sur la lune chercher le bon sens de Roland, qui est enfermé dans une fiole ? Or si le poète n'est pas tenu de dire « **ce qui a réellement eu lieu, mais ce à quoi on peut s'attendre** », son imitation doit cependant respecter « **ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité** »²³³. De fait, Aristote fait une injonction au poète au moment où il sélectionne le matériau de sa fable :

Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible, mais n'entraîne pas la conviction. D'autre part, les sujets ne doivent pas être composés de parties non rationnelles, et doivent surtout ne rien contenir que de rationnel [...]²³⁴.

Si Homère a recours à quelques inventions peu crédibles, tout au moins l'enchaînement

²³² Bien qu'il accepte de donner l'appellatif *poètes* aux romanciers, Trissino rejette cependant l'art de ces derniers en tant qu'ils imitent « *cose nocive e di mal essemplio* » (*La quinta e la sesta divisione della Poetica, in Trattati...*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 5-90 et ici p. 17) ; Boiardo, Pulci et l'Arioste seraient donc de mauvais poètes.

²³³ *La Poétique, op. cit., 1451 a, p. 116.*

²³⁴ *Ibid., 1460 a, p. 149.*

méticuleux de l'action dans son ensemble supplée-t-elle à ce défaut. Les *romanzi*, pour leur part, ne semblent pas avoir le souci d'agencer les multiples histoires qu'ils entrelacent de manière nécessaire ou vraisemblable. Le Stagirite a pour ainsi dire un blâme tout prêt pour eux : enchaîner des histoires sans respect du possible et ajouter des aventures secondaires à l'action principale dans un but d'amplification ou d'ornementation, c'est céder à l'anecdote²³⁵. Deux raisons motivent donc la critique de l'in vraisemblance de la part de l'ensemble du camp des Anciens : « **le fole di Romanzi** » pèchent par leur *inventio* et par leur *dispositio*. C'est l'argument essentiel avancé par Minturno, Speroni et Pellegrino, les plus intransigeants parmi les ennemis des *romanzi*.

La liberté de composition des *romanzi* contredit donc largement les lois de la *Poétique* et de la rhétorique latine : l'appartenance de ces œuvres à la poésie, présentée par certains traités, est loin d'être démontrée et les efforts entrepris en ce sens encourent le risque de masquer leurs atouts propres. Il est remarquable qu'à ce niveau de la réflexion, ce soient les érudits les plus réfractaires au *romanzo* qui mettent au jour l'essentiel de ses particularités, à savoir la multiplication des intrigues, des épisodes et des personnages, la recherche de la confusion formelle et le goût du merveilleux, de la violence et de la sensualité. Les Modernes sortent cependant provisoirement de leur situation paradoxale quand ils entreprennent de recenser les différences entre l'*Orlando furioso* et l'*Illiade* ou l'*Énéide* : ils déploient alors un discours critique richement argumenté et cernent avec succès les caractéristiques du genre.

2 - La volonté de distinguer le *romanzo* du poème épique

Autant les motifs invoqués par Pigna, Gibaldi et Malatesta en faveur de l'appellation *poeti di romanzi* sont douteux, autant les lois qu'ils établissent pour cerner la *nuova poesia* romanesque sont finement déduites du fonctionnement de l'œuvre de l'Arioste. C'est à ce stade qu'a lieu leur coup de force idéologique : convaincus que le système dogmatique des Anciens est incomplet et historiquement déterminé, ils proclament leur croyance en la relativité de la théorie aristotélicienne. Leur insoumission prend la forme d'un défi lancé à la face de toute la culture antiquisante du *Quattrocento* et du *Cinquecento* : ils procèdent à une distinction raisonnée entre le *romanzo* et le seul genre narratif théorisé jusque-là, l'épopée. Le parti des Anciens ne répond pas de façon univoque à cet acte d'impiété. Certains méprisent les *romanzi* au point de leur refuser le statut de poèmes ; ils n'estiment pas que leurs procédés forment un *ars* et préfèrent les ignorer. Sasseti, Salviati et T. Tasso, quoique prônant le caractère clos et universel du système antique, considèrent cependant l'Arioste, B. Tasso et Alamanni comme des poètes ; ils entrent donc dans des analyses littéraires pour juger de leurs œuvres. Que ce soit pour libérer les écrivains contemporains du joug du passé ou pour chercher dans la théorie gréco-latine la forme originellement noble d'un genre jugé dégradé, les Modernes et les Anciens modérés ont ceci de commun qu'ils essaient de dégager les ressemblances et les différences entre le *romanzo* et le poème épique.

Les deux partis se fondent sur la théorisation de l'épopée par Aristote pour y

²³⁵ La *Poétique* dit précisément (*ibid.*, 1451 b, p. 118) : Parmi les histoires ou les actions simples, les pires sont celles à épisodes. J'entends par « histoire à épisodes » celle où les épisodes succèdent les uns aux autres sans vraisemblance ni nécessité.

reconnaître ou non, selon leur projet, les principes du *romanzo*. Le Stagirite donne peu d'indications sur le sujet de l'*épopoia* : elle raconte l'action d'hommes nobles par le biais d'un mètre uniforme sans être limitée dans le temps. Plus étoffée est l'étude de sa structure, qu'il soumet aux principes de simplicité, de complétude et de totalité. Ces impératifs trouvent à se réaliser à la fois dans la représentation d'une action unique et dans l'arrangement nécessaire et vraisemblable des épisodes qui s'y rattachent²³⁶. La terminologie du traité désigne le plus souvent par *épisodes* les histoires secondaires qui dépendent d'une histoire principale ; Aristote tient à maintenir une hiérarchie entre les premiers et la seconde, comme le montre l'analyse qu'il fait de la trame narrative de l'*Odyssée* :

[.] les épisodes [...] font la longueur de l'épopée. L'argument de l'*Odyssée* n'est pas long en effet : un homme erre loin de son pays durant de nombreuses années, surveillé de près par Poséidon et dans la solitude ; de plus, les choses vont chez lui de telle manière que ses biens sont dilapidés par les prétendants et son fils en proie à leurs complots ; il arrive alors plein de désarroi, et après s'être fait reconnaître de quelques-uns et être passé à l'attaque, il est lui-même sauvé et tue ses ennemis. Voilà ce qui appartient en propre au sujet ; le reste n'est qu'épisodes²³⁷.

Il ne faut donc pas vouloir rapporter tous les faits relatifs à un personnage, mais sélectionner les plus rationnels et faire en sorte qu'ils s'enchaînent soit « **par nécessité** » soit « **par vraisemblance** »²³⁸. L'unité de la *mimésis* implique donc l'unité de l'objet imité, c'est-à-dire l'histoire racontée, et la complétude et la cohérence du récit qui produit l'imitation. En quoi l'*Orlando furioso* déroge-t-il à la théorie grecque du poème héroïque et quelle définition thématique et formelle du *romanzo* les Modernes déduisent-ils de ces insoumissions ? Pour organiser l'exposé de leur art narratif, le *Discorso intorno...* et *I Romanzi* adoptent les subdivisions de la rhétorique et distinguent nettement ce qui touche à l'*inventio* de ce qui ressortit à l'*elocutio*. Pour ce qui regarde le choix de la matière, la différence essentielle entre l'épopée et le *romanzo* tient au traitement de l'action unique d'un seul personnage, dans l'un, et de plusieurs actions accomplies par de nombreux personnages, dans l'autre :

Percé l'uno e l'altro di questi [= Homère et Virgile], nelle sua composizioni, si ha preso ad imitare una sola azione di un uomo solo, ed i nostri ne hanno imitato molte, non solo di uno, ma di molti²³⁹.

²³⁶ *La Poétique, op. cit.*, 1459 a, p. 145. Aristote articule les deux concepts au chapitre 23 : la composition de l'œuvre autour d'« une action une, formant un tout et menée jusqu'à son terme » doit se doubler d'un « agencement » différent de celui des récits historiques, où les événements n'entretiennent pas d'autre relation que de se situer à une même époque.

²³⁷ *Ibid.*, 1455 b, pp. 132-133.

²³⁸ *Ibid.*, 1451 a, p. 116. Aristote précise plus loin que l'organisation des événements selon la nécessité ou la vraisemblance suppose l'existence d'un rapport de causalité entre eux (1452 a, p. 119). Les « histoires à épisodes » sont précisément rejetées parce qu'elles n'entraînent pas la conviction du lecteur.

²³⁹ *Discorso intorno...*, *op. cit.*, p. 51.

Il ne faut donc pas que les actions se répartissent, comme dans l'*Odyssée*, entre une trame principale et des épisodes collatéraux, mais que les protagonistes soient engagés dans des projets distincts, ayant une importance égale aux yeux du romancier. Dans l'*Orlando innamorato*, les multiples histoires se rattachent ainsi à deux grands ensembles thématiques bien différenciés : alors que les Maures menacent l'Espagne, défendue par le roi Marsile et les troupes de Charlemagne, Roland s'éprend de la belle Angélique, courtisée également par son cousin Renaud, et part à sa recherche. L'*Orlando innamorato* place donc les différentes histoires sur des plans disjoints, qu'il s'ingénie à faire se croiser à l'occasion. L'Arioste reprend la trame de ce poème inachevé à l'endroit où elle s'est arrêtée – le siège de Paris par les armées musulmanes – et y ajoute des éléments de son invention. Le premier chant définit l'argument de l'œuvre et annonce trois intrigues indépendantes : il s'agit d'abord des démêlés politiques, territoriaux et religieux d'Agramant, chef des Infidèles, et de Charlemagne ; ensuite, de l'itinéraire de Roland vers la folie, « **que ne nous ont point encore appris la prose ou la poésie** » ; enfin, des péripéties héroïco-sentimentales de Roger et de Bradamante, qui s'achèveront par leur mariage²⁴⁰. En somme, chez les deux auteurs, Roland a beau prêter son nom au titre du *romanzo*, il ne concentre pas autour de lui l'ensemble de la masse narrative. Il s'agit là d'un détournement de l'ancienne *Chanson de Roland*, où le héros éponyme était le personnage central : la présence d'une matière chevaleresque dans ces textes implique également l'intervention de héros courtois, nettement distincts des guerriers antiques par leur nature et leur caractère. Qui plus est, ces *romanzi*, à l'instar des romans de chevalerie médiévaux, mêlent personnages nobles et modestes : bergers, pages, ermites et jeunes filles côtoient chevaliers au grand cœur et à la force stupéfiante et dames de haut parage. Enfin, le genre du *romanzo* n'est pas astreint, comme l'épopée, à narrer des faits vraisemblables. Voici comment Pigna distingue le poème épique, qui invente du vraisemblable à partir de choses vraies, du *romanzo*, qui admet la fiction totale :

[...] l'Epico sopra una cosa vera fonda una verisimile. E vera intendo ò per historie, ò per favole : cio è ò in effetto vera, ò vera sopposta. Questi altri [= i Romanzi] alla verità risguardo alcuno non hanno²⁴¹.

L'incursion de l'irrationnel ne manque pas dans l'*Amadigi* de B. Tasso, dont Giraldi a encouragé la publication en 1560, pas plus que la multiplicité des actions et des protagonistes. Quoique moins riche que l'*Orlando furioso*, cette version italienne d'*Amadis* reprend à grands traits les particularités de l'invention des *romanzi* telles qu'elles viennent d'être formalisées dans la théorie poétique : ce ne sont pas seulement Amadis et Oriane qui occupent le premier plan des aventures, mais encore deux autres couples – Alidor et Miranda, Floridan et Filidora. Tous les six sont aidés ou retardés dans leur quête de l'être aimé par des phénomènes ou des personnages merveilleux qui s'intègrent à leurs histoires respectives et allongent abondamment le flux du récit. Il semble que B. Tasso a compris l'essentiel des discours de Giraldi et Pigna : ceux-ci n'ont qu'un mot d'ordre pour le romancier entreprenant de sélectionner sa *res romanesque*, à savoir le souci de la «

²⁴⁰ Pour cette triple ébauche des sujets de l'œuvre, voir le *Roland furieux*, J. Mallet (éd.) et M.V. Philippon de la Madelaine (trad.), Plan de la Tour, Éditions d'aujourd'hui, « Les Introuvables », 1978, chant I, pp. 1-2.

²⁴¹ *I Romanzi, op. cit., p. 20.*

*molta varietà*²⁴² ». Alors que l'épopée est astreinte à l'exigence d'unité, les *romanzi* doivent introduire la variété pour récréer le lecteur. Ce principe préside au choix des matériaux de l'édifice romanesque comme à leur agencement. Le poème à actions multiples doit ainsi cultiver le foisonnement en multipliant les procédés de perturbation de l'ordre linéaire du récit ; le moyen le plus évident pour créer une structure discontinue est, bien sûr, l'entrelacement. Introduite par des formules topiques du narrateur, cette technique ne permet pas seulement d'insérer des épisodes d'un temps différent » Je laisse donc Renaud luttant contre la tempête, et je reviens à Bradamante », elle autorise également l'évocation de façon successive d'épisodes concomitants mais se produisant en des lieux différents » Au moment où je vous parlais de Renaud, je me suis rappelé la belle Angélique [...] »²⁴³. Juste avant les passages cités, le conteur use des métaphores du « *joueur d'instruments qui pince tour à tour les cordes et se plaît à varier les sons, passant du ton grave au ton le plus aigu* » et de « *la toile [...] formée de mille fils divers* » pour définir l'usage qu'il en fait. Les épisodes intercalés constituent ce que Giraldi appelle d'« agréables digressions » :

Peroché porta questa diversità delle azioni con esso lei la varietà, la quale è il condimento del diletto, e si dà largo campo allo scrittore di fare episodi, cioè digressioni grate, e d'introdurvi avvenimenti che non possono mai avvenire [...] nelle poesie, che sono di una sola azione [...]²⁴⁴.

La terminologie est souvent flottante dans les traités, *épisodes* et *digressions* désignant à la fois des récits qui interrompent le fil de la narration ~ donc le phénomène de l'entrelacement ~, des passages propres aux romans de chevalerie ~ comme les combats singuliers, les tournois, l'affrontement de tempêtes, ... ~ ou encore des arrêts faits dans la trame narrative par l'introduction de lettres, de descriptions d'édifices et d'exposés portant sur les sciences. Quoi qu'il en soit, il s'agit toujours de provoquer la confrontation maximale de personnages, d'événements et de lieux en organisant le tout de façon concertée. La preuve la plus nette de cette maîtrise de la structure est donnée par la division du *romanzo* en chants, qui n'a pas la même utilité dans le *romanzo* et dans l'épopée. Alors que dans le poème héroïque le procédé possède essentiellement un rôle lyrique, il a ici une fonction narrative et esthétique. Il donne un caractère oral à l'*Orlando furioso* et permet de capter l'attention et la bienveillance des auditeurs par l'ouverture de chacun des chants sur un discours moral reprenant ce qui a été dit dans la section précédente et introduisant la suite ; il sert donc de ciment entre les différents éléments de la matière narrative. Dès lors, démultipliant leur substance par des emprunts faits aux chansons de geste et aux romans arthuriens, ajoutant personnages et actions inventés et organisant l'ensemble dans une composition favorisant les interruptions du récit, les immenses poèmes chevaleresques que compose l'Italie à la fin du XV^e siècle et au suivant ont pour maître-mot la *varietà*. Telle est l'immense contribution apportée par la

²⁴² *Ibid.*, p. 24. Giraldi s'extasie de même devant la « *maravigliosa varietà* » que produit la multiplicité d'actions (*Discorso intorno...*, *op. cit.*, p. 68).

²⁴³ Exemples tirés du *Roland furieux*, *op. cit.*, respectivement aux chants II et VIII, pp. 17 et 84.

²⁴⁴ *Discorso intorno...*, *op. cit.*, p. 58.

théorie des Modernes à l'analyse de la forme du *romanzo*. Elle suffit à prouver que celui-ci n'a rien de commun avec la narration continue des hauts faits d'un héros tenu d'être solidaire de sa nation et évoluant dans un monde régi par la transcendance.

Le parti des Anciens, de son côté, refuse en bloc de considérer les textes de Boiardo, Ariosto et Alamanni comme la manifestation d'un genre littéraire indépendant. Ils n'admettent d'autres canons théoriques pour l'ensemble des œuvres contemporaines que ceux légués par l'Antiquité : un modèle parfait et intangible de narration en vers a été réalisé dans le poème épique, auquel les apprentis conteurs du temps doivent se conformer. Selon eux, il n'existe pas de *nuova poesia*, tout au plus des tendances esthétiques nouvelles qu'ils entreprennent de ramener sur le droit chemin aristotélicien. Aux Modernes qui défendent la liberté de composition de l'*Orlando furioso* dans les années 1550 puis de l'*Amadigi* de 1580 à 1590, ils opposent respectivement l'*Italia liberata dai Goti* de Trissino, publiée en 1547 et 1548, et la *Gerusalemme liberata* de T. Tasso, achevée en 1575 et parue en 1581, comme chefs-d'œuvre d'épopées néo-antiques. Les plus intransigeants parmi eux sont sensibles à l'originalité des *romanzi* mais ils concluent toujours en défaveur de l'entreprise d'innovation de l'Arioste et de B. Tasso. Seul le caractère complet, hiérarchisé et ordonné de la fable épique leur plaît et cela suffit à attester la supériorité de l'épopée sur le *romanzo* :

[...] egli [= il Tasso] [ha] ordito la favola del suo poema sopra una istoria già nota e vera, imitando una sola azione, e [...] [ha] egli sopra la verità della istoria favoleggiato di proprio ingegno e riempita la favola di episodii e digressioni nascendi dalla prima azione della favola [...] ; là dove l'Ariosto o ha disprezzato o gli è stato poco osservante della maggior parte di queste cose²⁴⁵.

La formulation d'un jugement de valeur sans appel au terme d'une étude minutieuse des caractéristiques comparées de l'activité de l'« *epico poeta* » et du « *scrittore di romanzo* » est le propre des traités d'Antonio Minturno, de Camillo Pellegrino et en moindre mesure de S. Speroni. L'Attendolo de *Il Carrafa...*, porte-parole de l'auteur, laisse ainsi largement la parole à son contradicteur Carrafa, qui a tout loisir de motiver l'opinion selon laquelle le poème d'Arioste est « *più vago e più ricco che non è il poema del Tasso* ». Mais la fin du dialogue maintient le *statu quo*, les interlocuteurs restant campés sur leur position initiale. Telle n'est pas la démarche adoptée par des théoriciens plus modérés qui, quoique partageant l'avis tranché de leurs congénères, font plus que prendre acte de l'existence de nouvelles formes d'écriture : ils tentent de leur trouver une place dans la classification générique élaborée en cette deuxième partie du XVI^e siècle. Ils n'ont pas plus l'intention que Minturno ou Pellegrino de discuter des goûts et des couleurs ; leur projet a plutôt quelque chose d'insidieux : s'ils acceptent d'intégrer le *romanzo* à la poésie, c'est pour mieux accaparer ses lois et les faire plier sous le joug de la théorie antique. De fait, la construction conceptuelle de Filippo Sassetti, Lionardo Salviati et T. Tasso n'a pas d'autre but que d'établir que le *romanzo* est une épopée imparfaite. Comme on pouvait le présager, leur volonté de rendre similaires l'*inventio* et la *dispositio* de l'*Orlando* et de l'*Amadigi* des principes du poème épique aboutit à forcer le sens de certains passages de la *Poétique* et à dénigrer quelques aspects des réalisations épiques contemporaines. Leur argument principal se fonde sur deux déclarations

²⁴⁵ *Il Carrafa...*, op. cit., p. 335.

d'Aristote qui contredisent en partie les règles générales établies pour l'épopée. Tout d'abord, lorsqu'il compare la facture de la tragédie à celle de l'épopée, le Stagirite déclare : « **j'appelle un agencement épique celui qui comporte plusieurs histoires** ²⁴⁶ ». Cela a de quoi surprendre quand on sait qu'il fait ailleurs de l'unité d'action un impératif pour les deux genres. Mais le théoricien se soumet ici à une double contrainte, à savoir la nécessaire longueur de l'épopée et le souci de ne pas lasser le public : pour ne pas délayer la même matière, le poète épique n'a pas d'autre choix que de recourir aux épisodes, aux histoires dans l'histoire ; mais l'action doit rester « **la plus unifiée possible** ». Sans s'attarder sur de telles nuances, Salviati et le Tasse se saisissent de ces paroles lâchées à contrecœur par le Stagirite et deviennent fort indulgents quant à la nature et à l'organisation de la matière romanesque. Sous leur plume, l'*Orlando innamorato* et l'*Orlando furioso* sont présentés comme des poèmes riches et variés dans leurs matériaux, mais dont l'action est une et complète, si bien que le concept de diversité ne semble plus incompatible avec celui d'unité. T. Tasso, pour ne citer que lui, décrit ainsi « **le poème à actions multiples** », qui n'est pas « **un poème, mais une multiplicité de poèmes juxtaposés** ²⁴⁷ », mais fait l'éloge de l'admirable cohésion de l'ouvrage de l'Arioste ; l'*Amadigi*, au contraire, est méprisé pour la trop grande hétérogénéité de sa trame et la difformité de sa structure. En conclusion, comme ces deux lettrés, que le *romanzo* est une forme de l'épopée, plus libre, moins respectueuse des préceptes d'Aristote et d'Horace, est un leurre : la variété est centrale dans celui-là, quand elle n'est présente que par l'introduction d'histoires secondaires servant à étoffer un sujet unique dans celle-ci. Le problème de la multiplicité d'actions se résolvant par la décomposition du poème en une unité d'ensemble agrémentée par la présence d'épisodes, il leur reste à régler celui de l'irruption presque illimitée du merveilleux dans les *romanzi*. Si le Tasse est attaché à l'agencement vraisemblable des événements de la trame narrative, il connaît l'effet de surprise procuré par les situations inattendues. En vertu des caractères propres au récit, la *Poétique* a justement autorisé la présence de l'irrationnel dans l'épopée :

Dans les tragédies, a-t-on dit, il faut produire un effet de surprise, or l'épopée admet encore bien mieux l'irrationnel # qui est le meilleur moyen de susciter la surprise #, puisqu'on n'a pas le personnage en action sous les yeux ²⁴⁸ .

L'idée qui accompagne de tels propos dans le traité est que le poète épique doit se conformer au dramaturge en rendant acceptable l'irrationnel, comme Homère a réussi à le faire par son art. Les *Discorsi* du Tasse ne nuancent pas l'injonction du Stagirite et admettent le principe selon lequel l'épopée doit émouvoir principalement grâce au merveilleux ; l'irrationnel devient l'essence même du genre héroïque. On voit mal, dès lors, ce qui pourrait empêcher l'assimilation du *romanzo* à l'épopée. Le Tasse ne se prive pas de cette conclusion, en lui donnant un aspect conforme à l'orthodoxie

²⁴⁶ La *Poétique*, op. cit., 1456 a, p. 134. Le traité s'achève sur le même type de postulat : l'*Illiade* et l'*Odyssée* possèdent « plusieurs actions », donc « de nombreuses parties », « même si ces poèmes sont agencés le mieux possible et qu'ils sont l'imitation d'une action la plus unifiée possible » (1462 b, p. 157).

²⁴⁷ *Discours de l'art poétique*, op. cit., « Second discours », p. 97.

²⁴⁸ La *Poétique*, op. cit., 1460 a, p. 148.

aristotélicienne :

Roman et épopée imitent les mêmes actions [= héroïques] ; imitent de la même manière [= par la narration] ; imitent au moyen des mêmes instruments [= le vers nu, sans rythme ni harmonie] : ils sont donc de la même espèce. [...] C'est la même espèce de poésie que l'on dit épique et que l'on appelle roman²⁴⁹ .

Les meilleurs des *romanzi* s'avèrent donc ni plus ni moins des poèmes héroïques et rien n'interdit qu'ils soient plus parfaits esthétiquement que certains d'entre eux. Salviati, en désaccord avec le Tasse dans plusieurs débats littéraires de l'époque, ne manque pas de fustiger la *Gerusalemme liberata* pour son manque d'unité et surtout pour l'absence de nouveauté dont pâtit son *inventio*. Filant une métaphore architecturale, il soutient que l'œuvre n'est pas très poétique parce que son auteur l'a bâtie sur les ruines d'autres textes. Il est notable que, de l'avis d'un Ancien, l'Arioste sorte victorieux de sa confrontation avec le Tasse :

[...] il suo poema [= del Ariosto] è un palagio perfettissimo di modello, magnificentissimo, richissimo, e ornatissimo, oltre ad ogni altro : e quel di Torquato Tasso una casetta picciola, povera, e sproporzionata [...] : oltr'à ciò murata in sul vecchio, ò piu tosto rabbeciata, non altramenti, che quei granai, i quali in Roma sopra le reliqui del superbissimi Terme di Diocleziano si veggiono a questi giorni²⁵⁰ .

Des différences théoriques et littéraires apparaissent donc entre les deux tendances du parti des Anciens : alors que certains refusent tout crédit aux auteurs de *romanzi*, d'autres sont prêts à admettre la beauté, sinon de l'*Amadigi*, du moins de l'*Orlando furioso* ; tandis que les uns sont conscients de l'altérité totale de l'art de Boiardo et de l'Arioste, les autres se fourvoient en cherchant à retrouver dans le *romanzo* les règles classiques de la poésie.

Le texte matrice de *I Romanzi* et du *Discorso intorno...* datant de 1549 et les publications de conséquence sur l'art poétique n'étant pas antérieures à 1548, il apparaît que Giraldi et Pigna ont été parmi les premiers humanistes du *Cinquecento* à réfléchir à l'application de la doctrine aristotélicienne à la pratique des écrivains contemporains. Mais des forces réfractaires à l'idée d'une évolution des canons littéraires selon les époques et les coutumes sont revenues en arrière par rapport à ce rejet de la théorie grecque. Ce faisant, elles ont nié l'évidente dissemblance entre l'abondance et la variété des *romanzi* et la sobriété de l'épopée antique.

3 - Mélange des genres et aristotélisme

Le *romanzo* ne reprend pas seulement la thématique et les procédés du roman de chevalerie de tradition médiévale ; il fait aussi des emprunts au poème épique gréco-latin. Il s'agit de toute évidence d'un poème hybride, qui mêle les caractères de l'épopée, de la tragédie, voire de la comédie. La théorisation poétique du *Cinquecento* devait se pencher

²⁴⁹ *Discours de l'art poétique, op. cit., « Second discours », pp. 100-101.*

²⁵⁰ *Degli Accademici Della Crusca Difesa Dell'Orlando Furioso Dell'Ariosto, 1584, cité dans Le Genre romanesque : des théories de la Renaissance italienne..., op. cit., p. 33.*

sur la question de la combinaison de plusieurs genres répertoriés par Aristote dans une forme littéraire neuve ; mais parmi les polémiques virulentes qui ont divisé l'Italie autour de la *Divina Commedia*, de l'*Orlando furioso* et du *Pastor fido*, seule la dernière, portant sur la nature du texte de Guarini, a fait ouvertement s'affronter les partisans des genres aristotéliens et ceux des genres mixtes²⁵¹. Quoique mentionnant à l'occasion que le récit romanesque possède une « *mista favola* », Gibaldi et Pigna se sont bornés à élaborer une doctrine au croisement des canons antiques de l'art et de principes qui s'en affranchissent. Si le Tasse réussit mieux à conceptualiser la notion de mixité, par fidélité aux idéaux classiques il n'entend pas plus prouver que le *romanzo* est au confluent de plusieurs genres.

Les Modernes sont confrontés à un dilemme insurmontable : pour édifier leur théorie du *romanzo*, ils doivent se démarquer de celle d'une forme voisine et concurrente ; mais pour que celui-ci accède au rang de genre reconnu, ils sont contraints de l'intégrer à la fiction poétique telle qu'elle a été définie par Aristote et montrer qu'il répond aux exigences de l'épopée. Leur entreprise contradictoire d'affranchissement et de soumission vis-à-vis des dogmes aristotéliens ne leur permet donc pas d'affirmer, bien qu'ils le pressentent, le caractère composite du *romanzo*. Les discours s'en tiennent à un va-et-vient entre l'éloge de l'indisciplinée *varietà* et de l'agencement orthodoxe de la fable : l'*Orlando furioso* est et n'est pas une épopée. Voyons ici quels procédés les *romanzi* reprennent au poème épique ainsi qu'à sa codification antique. **Au niveau de l'inventio, le sujet, qu'il soit tiré de la légende, de l'histoire antique ou plus récente, se veut d'abord sérieux et digne « dell'eroica gravità²⁵² ». Le romancier peut, par ailleurs, avoir recours au merveilleux, mais sa fable est soumise au respect du vraisemblable dans le choix des actions principales**. Pour établir que les deux notions sont conciliables et que le *romanzo* est capable de gagner la crédibilité du lecteur, les théoriciens se livrent à de périlleuses acrobaties. Leur question est la suivante : comment rendre compatibles la relation de choses fausses et incroyables avec la volonté de convaincre le lecteur, qui implique que les événements aient pu advenir comme ils sont contés ? Ils apportent plusieurs réponses à ce problème de la vraisemblance romanesque. La première possibilité donnée au poète est d'élire un sujet principal vrai, qui confère un arrière-plan historique aux histoires inventées ; en pratique, il faut reconnaître que cela est rarement réalisé. Il a également le loisir de reprendre un mythe déjà traité par des poètes antérieurs : une histoire fautive peut passer pour acceptable si elle appartient à une tradition littéraire. Les deux *Orlando* se fondent ainsi sur les multiples récits médiévaux qui ont narré les guerres légendaires de Charlemagne en Espagne et

²⁵¹ Pour un état des lieux rapide sur les débats autour des œuvres de Dante, de l'Arioste et de Guarini, nous renvoyons à la dernière partie de l'article de F. Lecercle « Théoriciens français et italiens... », *art. cit.*, pp. 89-96. Rappelons seulement que la *Divine Comédie* est comédie par son titre, tragédie par sa tonalité et proche par sa forme du long poème sérieux ; Dante considère lui-même qu'il a adopté un style moyen. *Il Pastor fido*, achevé en 1583 et publié en 1590, quant à lui, est présenté par son auteur comme une tragi-comédie.

²⁵² *Discorso intorno...*, *op. cit.*, p. 50. Pour Gibaldi, *Morgante Maggiore*, relatant la geste de géants, ne réalise pas la condition essentielle des *romanzi*, à savoir la présentation d'actions et de héros illustres. Cela explique que presque aucune mention de Pulci n'apparaisse dans les discours de 1554.

ont immortalisé la bravoure de Roland à Roncevaux. L'*Ercole* de Giraldi choisit pour sa part de puiser son sujet chez les Anciens et présente des héros de la mythologie accomplissant des actes chevaleresques. Enfin, le merveilleux antique ou médiéval se trouve accrédité par le respect, dans les bons *romanzi*, de la convenance horacienne. Mais alors que dans l'*Épître aux Pisons* le *decorum* portait sur la cohérence entre les personnages et leurs paroles, la notion s'étend ici à la conception des intrigues : le « **decoro** » suppose une correspondance entre les personnages, leurs paroles ainsi que les lieux et l'époque où ils évoluent²⁵³. En somme, quoique admettant la fiction totale, le *romanzo* doit rendre ses matériaux vraisemblables :

Ma se bene in sul vero non faremo fondati, in sul verisimile almeno staremo talmente, che egli [= il poeta] mai trasposto non farà²⁵⁴.

Enfin, Giraldi et Pigna se montrent soucieux de la recherche d'une unité d'argument. Si le *romanzo* est constitué de plusieurs actions, tout au moins gagnera-t-il en rigueur et complétude s'il représente non pas « **molte e varie azioni di molti e vari eroi** », mais « **molte azione di un uomo solo** »²⁵⁵. L'*Ercole* réalise précisément l'unité de protagoniste, à défaut de l'unité d'action : l'éclairage de la personnalité du héros Hercule peut servir, aux yeux du lecteur, de fil directeur aux nombreuses lignes d'événements. Pourtant, Aristote avait mis en garde sur l'absence de corrélation entre le choix d'un héros central et l'obtention d'une action unique :

L'histoire n'est pas unique pour peu qu'elle concerne un personnage unique, comme certains le croient ; dans la vie d'un seul homme survient en effet un grand nombre, voire une infinité d'événements dont certains ne constituent en rien une unité ; et de même un grand nombre d'actions est accompli par un seul homme, qui ne constituent en rien une action unique²⁵⁶.

Pour ce qui touche à la *dispositio*, nos théoriciens fondent une théorie similaire à celle qu'ils ont élaborée pour l'*inventio* : cherchant à infléchir leurs déclarations sur la liberté du genre, ils convoquent un bric-à-brac de concepts prétendument aristotéliens et horaciens. Horace, bien que n'ayant presque pas statué sur l'épopée, a fait la louange des qualités d'organisation des poèmes homériques : à la différence des épopées cycliques, l'*Odyssée* s'ouvre « **au milieu des faits, comme s'ils étaient connus** »²⁵⁷. Or les *romanzi* reprennent souvent au poème épique cette entrée en matière *in medias*

²⁵³ On connaît le précepte d'Horace (*De Arte poetica*, op. cit., p. 208, v. 114-117) : il sera très important d'observer si c'est un dieu qui parle ou un héros, un vieillard mûri par le temps ou un homme encore dans la fleur d'une fugueuse jeunesse, une dame de haut rang ou une nourrisse empressée, un marchand qui court le monde ou le cultivateur d'un petit domaine verdoyant [...]. Giraldi demande au romancier de respecter « *quello que conviene, ai luochi, ai tempi, alle persone* » et enfin « *nelle parole* » (*Discorso intorno...*, op. cit., p. 80).

²⁵⁴ *I Romanzi*, op. cit., p. 22.

²⁵⁵ *Discorso intorno...*, op. cit., p. 58. Voir aussi *I Romanzi*, op. cit., p. 25.

²⁵⁶ *La Poétique*, op. cit., 1451 a, p. 115.

²⁵⁷ *De Arte poetica*, op. cit., p. 210, v. 148-149.

res ou « *dal mezzo* ». Cela prouve, selon Pigna et Gibaldi, que le romancier a le souci de concentrer le champ de l'action ; il ne raconte pas tout ce qu'il sait du sujet, mais sélectionne les événements les plus marquants. Il rejoint en ce sens Homère, qui n'a pas repris l'ensemble des péripéties de la guerre de Troie : « **en en modérant l'étendue, il n'en a pas fait une composition dont la diversité stupéfie** ²⁵⁸ ». Les discours vont plus loin encore dans leur profession de foi aristotélicienne : ils déclarent que les « **digressions** » narratives s'insèrent harmonieusement au reste de la matière et qu'elles s'enchaînent peut-être de l'une à l'autre de leurs apparitions de manière linéaire. Cela garantit, selon eux, l'agencement vraisemblable des faits :

E deve in queste digressioni esser molto avveduto il poeta in trattarle di modo, che una dipenda dall'altra, e siano bene aggiunte con le parti della materia, che si ha preso a dire con continuo filo e continua catena, e portino con esso lore il verisimile, quanto s'appartiene alle finzioni poetiche [...] ²⁵⁹ .

Gibaldi, on le sent bien, n'est guère précis quant aux procédés littéraires qui assureraient l'unité de l'œuvre romanesque malgré la diversité de sa matière. Seul un élément concret est donné ailleurs, à savoir le lien entre les multiples chants assuré par des discours moraux ; c'est d'ailleurs à ce stade que les défenseurs des poèmes chevaleresques introduisent le nécessaire respect de l'impératif éthique. Finalement, alors même qu'ils n'ont cessé de clamer les différences entre les romans de tradition vernaculaire et l'épopée gréco-latine, il semble que les humanistes ferrarais ont encouragé la rédaction de *romanzi* aux caractères épiques ! De fait, leur très modeste postérité est constituée par des textes que nous pourrions qualifier de « **romans mythologiques** ». Il s'agit de l'*Ercole*, qui transpose les aventures des héros antiques dans un cadre chevaleresque, et des *romanzi* de Luigi Alamanni. *Girone il Cortese*, publié en 1548, et l'*Avarchide*, écrit entre 1548 et 1554 et publié en 1570, présentent ainsi, à l'inverse de l'*Ercole*, des chevaliers déguisés en héros d'Homère. Ils suivent étroitement le plan de l'*Illiade*, excluent le merveilleux et tendent vers le traitement d'une action unique agrémentée d'épisodes relatant le devenir de personnages de moindre importance par rapport au héros principal ; quant à la morale chrétienne, elle y est fort bien respectée, les protagonistes n'étant mus que par la courtoisie et la générosité. Or ces textes sans comique, sans irrationnel, à la trame narrative simplifiée et dont le sujet est situé hors du cycle carolingien n'ont pas plu ; œuvres d'atelier, elles n'ont pas réussi à éviter l'écueil de l'artifice et se sont laissées piéger par certaines incohérences conceptuelles des théoriciens du *romanzo*.

À la fin du siècle, Le Tasse assume pleinement, pour sa part, son entreprise de mise en conformité des lois intrinsèques du *romanzo* avec les règles tirées de littérature classique. Arrêtons-nous sur la portée des positions théoriques de ce dernier, exposées plus haut dans le détail. Les *Discorsi dell'arte poetica* et les *Discorsi del poema eroico*, parus respectivement en 1587 et 1594, sont écrits dans un contexte de querelle autour de

²⁵⁸ La Poétique, op. cit., 1459 a, p. 146. C'est bien à la même conclusion de l'existence d'une forme d'unité dans les *romanzi* que les humanistes veulent parvenir. Aristote ajoute néanmoins qu'Homère a réussi à obtenir la cohérence de sa fable grâce à une disjonction entre une intrigue principale et des épisodes s'y rattachant, ce qui est fort différent de ce qui se produit dans la composition romanesque.

²⁵⁹ Discorso intorno..., op. cit., p. 59.

la valeur esthétique de sa *Gerusalemme liberata*, épopée chrétienne qui fait intervenir des éléments empruntés aux poèmes chevaleresques. Accusé d'avoir cédé aux attraits des frivoles *romanzi*, T. Tasso organise la défense de son poème en déclarant qu'il ne voit que ressemblance entre les *romanzi* et les épopées ; mieux, il établit que les premiers sont une variante des secondes. Il forme alors le projet fou de réaliser le compromis théorique que les Modernes n'ont qu'ébauché : il veut convertir le *romanzo* en épopée. Il est convaincu, comme Salviati, que l'*Orlando furioso* « **est parvenu dans la poésie héroïque jusqu'à un point où nul parmi les Modernes ne l'a rejoint** ²⁶⁰ ». Cela lui permet de revenir à son véritable souci d'écrivain, qui est moins de trouver des arguments en faveur du *romanzo* que d'élaborer une réforme de l'épopée en exploitant certains procédés utilisés par les romanciers. Tout en restant fidèle à Aristote, il entreprend donc de légiférer sur une forme littéraire composite. Pour cela, il revient aux notions d'unité et de multiplicité et constate que les partis des Anciens et des Modernes se sont affrontés autour des mêmes mots sans pour autant s'entendre sur l'objet de leur différend ; il montre que la diversité dans les actions n'a rien à voir avec la variété dans les épisodes et les ornements, que Gibaldi et Pigna ont appelés *digressions*. L'épopée nouvelle manière que le Tasse appelle de ses vœux ou pour ainsi dire, ce « **romanzo héroïque** », doit user de la pluralité dans les épisodes secondaires et les personnages, mais maintenir l'unité d'action. À un autre niveau, le théoricien tente de concilier le merveilleux romanesque, qui plaît aux lecteurs, avec le vraisemblable, qui permet de les convaincre, en faisant intervenir dans les prodiges des êtres auxquels le public croit, c'est-à-dire le Dieu chrétien et les démons. Dans sa théorie, l'œuvre épique se conforme enfin à la recherche horacienne du *docere* et est écrite dans un style élevé. Le Tasse rêve donc d'une concorde entre la variété, qui laisse le champ libre à l'imagination, et la sobriété de la clôture formelle, entre l'agrément des *romanzi* et le vraisemblable des poèmes des Anciens, en somme entre l'abondance et le refus de la confusion. Pour nommer cette voie théorique étroite, il invente l'expression d'« unité composée » ²⁶¹ ; il admet par là l'idée de mélange des genres, qu'il estime réalisée dans sa *Gerusalemme*. Pourtant ce poème n'a pas plus eu les faveurs du public que l'*Ercole* et les œuvres romanesques d'Alamanni ; seul son vaste remaniement dans la *Gerusalemme conquistata*, poème héroïquerégulier, a trouvé grâce auprès des lecteurs. Est-ce à dire que le public de l'époque n'était pas prêt à accepter des œuvres au croisement de plusieurs genres ? Peut-être bien. Mais il nous semble aussi que dans le manque de succès de ces textes, il faut voir l'échec de l'application pratique d'une mixité toute théorique. Autrement dit, au lieu de constater l'irrégularité du *romanzo* et son caractère composite, le Tasse a tenté d'inventer une synthèse entre les théories récente du poème chevaleresque et ancienne du poème héroïque. Il a créé une doctrine reprenant des éléments épars de l'aristotélisme bon ton de son temps et de la codification du *romanzo* sans mettre au jour la mixité à l'œuvre dans les textes romanesques eux-mêmes.

L'Italie a donc été le théâtre de nombreux débats autour d'une forme inconnue des Anciens, qui était aussi au *Cinquecento* une espèce romanesque neuve par rapport aux

²⁶⁰ *Discours de l'art poétique, op. cit., « Second discours », p. 96.*

²⁶¹ *Ibid.*, p. 114.

romans de chevalerie en vogue dans le reste de l'Occident. Si les deux grands partis à s'y affronter ne sont jamais arrivés à une conclusion unanime et univoque sur la nature du *romanzo*, cela tient en partie au poids de la tradition aristotélicienne, qui les a empêchés de formaliser l'hybridité d'un genre à mi-chemin entre l'épopée et les romans médiévaux. Cela s'explique aussi par le fondement véritable du litige : il s'agissait de savoir lequel des textes examinés pourrait avoir valeur de modèle littéraire et linguistique pour l'ensemble de la nation. On a donc codifié l'*Orlando furioso* et la *Gerusalemme liberata* moins pour définir leur appartenance générique, que pour leur donner une légitimité, un droit de séjour dans la cité des belles-lettres.

III - Le rêve d'une *nuova poesia* : pour un roman épique français ?

Si les lettrés français vouent une admiration immense à l'*Orlando furioso*²⁶², jamais ils n'entreprennent d'imiter la forme hybride de ce roman, pas plus qu'ils ne relèvent un défi théorique similaire à celui que se lancent les poéticiens italiens. Pourtant, la *Poétique* est en partie assimilée après le milieu du siècle ; pourtant encore, notre pays a une connaissance au moins approximative des préceptes de Giraldis et de Pigna sur le *romanzo*, peut-être même avant les années quatre-vingts²⁶³. Or peu rompue à l'exercice des querelles « **néo-aristotéliennes** », la France ignore tout simplement le problème de poétique et de rhétorique traditionnelle posé par l'existence du roman. Des deux voies normatives explorées par quelques érudits, aucune ne constitue une véritable codification du roman de chevalerie – seul sous-genre romanesque reconnu par l'usage linguistique du temps. D'un côté, les traducteurs des histoires chevaleresques à la mode espagnole ou italienne tentent de réhabiliter une forme inutile et indécente en la forçant à entrer dans la définition de la poésie établie par les Anciens. De l'autre, les membres de la Pléiade intègrent les vieux romans à leur théorisation du poème héroïque ; mais la « **nouvelle poésie**²⁶⁴ » sur laquelle ils entendent légiférer n'a rien à voir avec celle de l'Italie et si leurs discours normatifs laissent percer une conception romanesque de l'épopée, l'idée d'un « **roman épique** » reste en France à l'état d'ébauche.

1 - Une éthique perceptible dans les romans de chevalerie traduits ?

²⁶² L'*Orlando furioso* connaît deux versions françaises distinctes en 1544 et en 1577. Tout au long du siècle paraissent également des traductions partielles de l'œuvre, comme celle en vers des quinze premiers chants par J. Fournier en 1555, ainsi que plusieurs adaptations, telle l'*Imitation de quelques chants de l'Arioste* par P. Desportes en 1572.

²⁶³ Le mystère reste entier sur la date à laquelle la théorie romanesque italienne a pénétré en France. Dans l'introduction de la récente édition de *I Romanzi*, S. Ritrovato (éd.), Bologne, Commissione per i Testi di Lingua, 1997, rien n'est avancé à ce sujet. Rappelons qu'il n'est pas impossible que l'emploi par Ronsard de « Roman », en 1572, pour désigner la *Franciade* soit un italianisme. En tout état de cause, comme nous l'avons déjà mentionné, des références aux analyses sur l'étymologie de *romanzo* sont faites en 1581, dans le *Recueil de l'origine de la Langue et Poésie Française, ryme et Romans* de Fauchet. Le Grand Siècle citera avec révérence les noms de Giraldis et Pigna ; sous la plume de Ménage et de Huet, ces derniers apparaîtront à juste titre comme des pionniers en matière de théorie romanesque.

²⁶⁴ L'expression est utilisée par Du Bellay, dans la *Défense*, op. cit., II, 1, p. 232, pour promouvoir la poésie lyrique.

Dans un contexte littérairement influencé par le précepte horacien voire platonicien de subordination de la fable à un projet didactique et moralement dominé par l'idéologie chrétienne, les préfaciers des traductions du *Roland furieux* et des *Amadis* sont persuadés que le salut du roman de chevalerie peut venir de l'étranger. Une nouvelle forme appelant une théorie neuve, ils élaborent le concept de poésie romanesque, autrement dit ils tentent d'appliquer à ces romans la définition antique de la poésie. Mais le projet des traducteurs français d'établir l'existence d'une *poesia chiamata Romanesca* est intrinsèquement voué à l'échec, en particulier parce que le roman de chevalerie n'a pas l'avantage de se plier aisément à la manœuvre si fréquente de promotion du sens allégorique des œuvres de fiction.

a - Pour la profondeur de sens du roman

Pour organiser la défense des romans de chevalerie récents, la démarche des préfaciers et des traducteurs de *romanzi*, d'une part, et de *libros de caballerías*, de l'autre, consiste à prétendre que ces textes réalisent l'exigence horacienne de *l'utile dulci*. Autrement dit, alors que les humanistes italiens vont argumenter en faveur ou en défaveur de la notion de poésie romanesque en se fondant sur l'étude du style de l'Arioste, les lettrés français font reposer l'intégration du roman à la prestigieuse poésie sur de simples préoccupations morales. Or le roman a très tôt été senti comme un parangon en matière d'affabulation et d'immoralité. Les quelques partisans de la narration romanesque parmi les catholiques ont eu du mal à militer en faveur de la mise en fable quand elle se réalisait sous des espèces aussi licencieuses : l'utilisation des récits fabuleux se défend assez bien dans le cas de la poésie lyrique – les mythes y sont repris aux Anciens –, mais il n'en va pas de même pour la littérature d'origine romanesque. Le salut du roman de chevalerie et du reste de la prose narrative a pu venir, en partie, des récits écrits dans l'Antiquité tardive sur l'existence légendaire de sages païens. Ces *Vies*, qui font l'éloge de personnages charismatiques, ont été approuvées par les Pères de l'Église et par de nombreux saints. Celle d'Apollonius de Tyane, composée par F. Philostrate, nous intéresse particulièrement : la Renaissance a lu, traduit et commenté ce texte et élevé le lointain disciple de Pythagore au rang de héraut des valeurs chrétiennes. La préface que Sébillot place en tête de sa traduction manuscrite oppose donc à juste titre les « **fables sans fruit** » des romans de chevalerie au symbolisme des actes et des propos d'Apollonius dans le texte de Philostrate :

Tant est, amys lecteurs, que lisans son histoire tele qu'elle a esté en ce livre escrite par Philostrate [...], vous en pourrez tirer plaisir et proufit tel que je vous ay cy-dessus déclaré : mais plus de proufit (à mon advis), que de la lecture des roumans de Huon de Bordeaux, Perseforest, Lancelot du Lac, Miles et Amis, Valentin et Orson, Galien Restoré, Jean de Paris, le petit Cintré, Amadis de Gaule, Palmerin d'Olive, Giron le Courtois, et autres semblables : aux uns desquelz vous ne lirez que fables sans fruit : aux autres vous remarquerez quelque subtilité d'invencion, sucrée de mignardise de langage, sans en rapporter autre instruction. Et vraiment, en ceste description de la vie et des fais d'Apollon, encores pourrez-vous apprendre quelques traicts et secretz de l'ancienne philosophie, et reconnoistre quelques signalées marques de la venerable antiquité²⁶⁵ .

Ce passage met en avant l'existence d'une profonde différence de nature entre les légendes à visée apologétique écrites dans l'Antiquité et le sujet guerrier et amoureux des romans, malgré leur caractère communément profane. Il a alors fallu trouver la preuve qu'un roman lui-même pouvait donner lieu à des explications sérieuses : la trame allégorique du *Roman de la Rose* a vite semblé parfaite pour cela. La préface du *Rommant de la Rose* anonyme de 1526, version versifiée de C. Marot, s'intitule ainsi « **Exposition morale du romant de la rose** » dans les éditions de 1529 et 1538, ce qui laisse imaginer le projet du nouvel éditeur de l'œuvre. Celui-ci s'inscrit en faux contre ceux qui affirment que ce « **livre, parlant en vain de l'estat d'amours, peust estre cause de tourner les entendemens à mal et les appliquer à choses dissolues**²⁶⁶ ». Il invite, pour sa part, à déchiffrer la « **morale couverture [...] jusques à la moelle du nouveau sens misticque** » :

Doncques qui ainsi vouldroit interpreter le Rommant de la Rose, je dis qu'il y trouveroit grant bien, proffit et utilité cachez souz l'escorce du texte, qui n'est pas à despriser ; car y a double gaing, recreation de l'esprit et plaisir delectable quant au sens litteral et utilité quant à l'intelligence morale. Fables sont faites et inventées pour les exposer au sens misticque, par quoy on ne les doit contemner

²⁶⁷ .

La défense de la fable narrative repose ainsi sur un double niveau d'analyse auquel donne accès l'herméneutique textuelle, définie par la métaphore de l'écorce et, plus bas, par celle de la « **mouelle** » : le récit, par son caractère fabuleux, génère un sentiment de plaisir ; il est également le mode d'expression privilégié de réalités physiques ou philosophiques et même, dans ce cas précis, de vérités religieuses. Marot explique, en effet, que l'« intelligence morale » est donnée « **par l'inspiration du saint esprit** » ; la philosophie morale rejoint ici le dogme chrétien, la rose représentant à la fois la femme aimée, l'état de sagesse, la Vierge et la gloire céleste. Des gloses nombreuses se chargeront d'explicitier au lecteur ces sens cachés au fil du texte, de sorte que le déchiffrement de l'œuvre est ici strictement balisé.

Il est bien évident que les partisans du roman de chevalerie ne pouvaient aller aussi loin dans leur décryptage de la fiction ; ils n'avaient pas la chance d'avoir affaire à un sujet comme celui de la première partie du *Roman de la Rose*, où les personnages sont l'incarnation d'idées abstraites et leur parcours révélateur d'un itinéraire amoureux et spirituel. Ils ne se sont pas lancés dans des considérations chrétiennes et n'ont aucunement donné une version moralisée des romans importés : ils ont décidé de ne mettre au jour que la morale de ces textes, non pas celle dont débattent abstraitement les philosophes, mais une morale pratique. Nous avons ainsi vu plus haut l'éditeur du *Roland furieux* exposer les sens allégoriques du texte de l'Arioste : ses « **Allegories** » montrent « **coment se doibt prendre et tirer l'utilité de la plaisante et recreative Poësie**²⁶⁸ »,

²⁶⁵ Préface de *La vie, ditz et faitz merueilleux d'Apollon le Tyanien*, op. cit., pp. 625-626.

²⁶⁶ « Preamble » du *Rommant de la Rose*, reproduit par B. Weinberg dans ses *Critical Prefaces in the french Renaissance*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1950, pp. 59-64 et ici p. 61.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 63.

plus exactement comment un noble doit agir en certaines circonstances ; mais une liberté de lecture est laissée puisque chacun peut tirer « **les sens, qui à [lui] seul seront propres et peculiars** ». Or au détour de cette phrase, l'établissement de la dimension morale du *romanzo* permet au préfacier de le faire entrer dans le champ de la poésie. On pourrait alléguer que le substantif « **Poésie** » s'applique ici au caractère versifié du roman italien ; il nous semble qu'il est plus précisément en syllepse, c'est-à-dire qu'il renvoie également à la définition de la littérature selon les Anciens. Conscient peut-être des exagérations de son prédécesseur, J. Vincent semble éviter en 1549 de composer une préface allégorisante pour le livre I de *Roland l'amoureux*. De manière significative, J. Martin, un des traducteurs supposés du *Roland furieux*, ne se risque en 1546 qu'à une timide allusion au symbolisme de l'*Hypnerotomachie, ou Discours du Songe de Poliphile*, dont il vient d'achever la mise en français :

[...] dessoulz ceste fiction il y a beaucoup de bonnes choses cachées, qu'il n'est licite de reveler, et aussi n'auriez vous point de plaisir si l'on vous les specifioit particulièrement : car jamais ne gousteriez la saveur du fruict qui se peut cueillir en ceste lecture ; par quoy remettray le tout à l'exercice de vos estudes²⁶⁹ .

Ce roman anonyme, que le XVI^e siècle reconnaît comme une œuvre de F. Colonna, possède, comme le *Roman de la Rose*, une dimension allégorique par son sujet même : au livre I par exemple, Poliphile, l'amant de Polia, rêve qu'il s'est égaré dans une forêt, où des nymphes, symbolisant les cinq sens, l'aident à se diriger ; il découvre ensuite un palais et parvient à des thermes, où il est présenté à la reine du lieu appelée Éleuthéride, la déesse de la liberté ; il connaît bientôt Polia, la plus pure des nymphes, à qui il voue à présent un amour idéalisé et avec qui il erre dans le somptueux décor d'une Cythère idéale. L'*Hypnerotomachia Poliphili* réalise donc parfaitement le programme de son titre : le récit relate la « **lutte d'amour que Poliphile fait en songe** » et de son sous-titre, formulé ainsi : « **Deduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia, Soubz la fiction de quoy l'auteur monstrant que toutes choses terrestres ne sont que vanité traicte de plusieurs matieres profitables, et dignes de memoire** ». On comprend alors mal pourquoi Martin ne se lance pas dans la promotion des sens scientifiques, philosophiques et religieux du texte²⁷⁰. Peut-être pense-t-il que la manière dont Colonna organise et présente une trame invitant aussi nettement au décryptage ne peut laisser aucun doute sur la richesse interprétative de l'œuvre ; il se plaît seulement à capter l'attention du lecteur en plaçant le récit onirique sous le signe de l'énigme. Il est notable, en tous cas, que ce traducteur refuse d'intégrer le roman à la poésie des Anciens, alors que le précepte horacien de l'alliance du *placere* et du *docere* y est bien mieux respecté que dans le *Roland furieux*. Peut-être Martin trouve-t-il gênant de parler de « **Poésie** » quand le texte original est en prose. Finalement, ni Marot, ni Des Gouttes, ni lui-même ne

²⁶⁸ *Roland furieux, op. cit., non paginé.*

²⁶⁹ *L'Hypnerotomachie, ou Discours du Songe de Poliphile, Paris, J. Kerver, 1546, « Aux lecteurs », fol. III r^o.*

²⁷⁰ Cela est d'autant plus attendu que, comme l'explique G. Polizzi dans l'introduction à son édition du texte, le traducteur a largement euphémisé « l'érotisme colonnien » (*Le Songe de Poliphile*, Paris, Imprimerie Nationale, « Éditions », 1994, p. XX) ; en introduisant une dimension courtoise dans les discours et attitudes des personnages, il a en partie moralisé l'œuvre italienne.

désigne les récits dont ils font la propagande par le terme *romans* : ils utilisent les substituts *histoire*, *fable*, *œuvre* et *fiction*. Mais J. Des Gouttes a été le premier à proposer une lecture allégorique d'un roman profane, rejoignant le mouvement contemporain d'« exemplification » des genres poétiques. Quoique de façon lapidaire, il a appliqué au roman de chevalerie l'élaboration conceptuelle que les amateurs de *vitae* païennes ou de récits d'itinéraires érotico-spirituels ont forgée pour certaines narrations, à savoir l'existence d'une visée supérieure doublant le sens littéral de l'œuvre.

Nous émettons l'hypothèse que les préfaces allégorisantes du *Rommant de la Rose*, du *Roland furieux* et du *Songe de Poliphile* ont ouvert la voie à l'assimilation des « **Romans recreatifs** » à « **la gentille Poésie** » sous la plume des préfaciers des *Amadis de Gaule*. Alors qu'Herberay n'a pas eu à prendre la défense des huit premiers livres parus, la critique faite par Amyot à leur rencontre en 1548 incite successivement Sevin, Colet, Jodelle, Aubert et Gohory à protéger la forme du roman de chevalerie des nombreuses accusations dont elle est la cible. Ceux-ci organisent sa défense en brisant la suspicion qui règne depuis le Moyen Âge sur l'écriture en prose et sur les formes narratives basses et en lui donnant le statut de genre poétique. Dans le paratexte des *Amadis*, en effet, l'application des catégories de la poétique et de la rhétorique antiques aux romans venus d'Espagne est bien plus développée et moins schématique que dans la préface du *Roland furieux*. M. Sevin ouvre les débats en 1548 en faisant paraître un long « **Discours sur les Livres d'Amadis** » en vers, où il exalte l'utilité et « **la moralité** » de « **ce Romant** » par opposition aux simples « **fables** » :

**Si tu me dis que ce ne sont que fables, Inventions, et fictions semblables :
Sçaches que là y a moralité, Où tu prendras bien grande utilité**²⁷¹ .

Sevin précise ce qu'il entend par la notion de sens moral : dans les *Amadis*, on ne combat que pour une juste querelle, c'est-à-dire pour son pays et pour châtier le vice ou l'iniquité. À la lecture de ce miroir du courtisan, les amateurs

**[...] prendre pourront grand plaisir et profit : Car il n'y a que chose tresdecente,
En nous montrant le chemin et la sente D'ordre equitable, et comment faire
honneur Doit le vassal à son Prince et seigneur, Ayant egard soigneux à la
personne Qu'il faut parler, et aux motz qu'elle sonne : Comme le filz humble au
pere doit estre : Le serviteur obeissant au maistre : [...] En nous mettans
tousjours devant les yeux De Dieu la crainte et son nom glorieux [...]**²⁷² .

L'éthique des chevaliers, ou plutôt celle des courtisans, rejoint ici l'éthique chrétienne, qui a longtemps été la sienne. Mais Sevin ne se risque pas à prétendre qu'un roman où la sensualité occupe une large place renferme une vérité d'ordre spirituel : il défend seulement la présence d'une morale pratique, permettant de codifier les rapports sociaux, politiques et affectifs, ce qui est nettement plus compatible avec le texte d'Herberay. Pour cela, il n'hésite pas, comme souvent à l'époque, à transformer le *decorum* nécessaire dans la fiction en impératif moral. L'argumentation de C. Colet et d'E. Jodelle en faveur du rattachement de la trame du livre IX d'*Amadis* à la fiction moralisante est moins soignée que celle de Sevin : la double dimension du *placere* et du *docere* est reprise à Horace

²⁷¹ « *Discours sur les Livres d'Amadis* » en tête du *Huitiesme livre d'Amadis...*, op. cit., p. 74, v. 169-172.

²⁷² *Ibid.*, pp. 71 et 72, v. 19-27 et 33-34.

sans adaptation aucune. En 1553, Colet, le traducteur qui prend provisoirement la succession d'Herberay, use de la métaphore de la spatialisation verticale du sens, « **plaisir et profit** » étant attribués artificiellement à tous les « **Romans**²⁷³ » : la théorie morale et chrétienne se trouve plaquée sur cette forme littéraire, au lieu de s'articuler à ses lois propres. Jodelle ne fait pas mieux dans l'ode liminaire qu'il adresse à son ami traducteur, si ce n'est que pour désigner le texte de Colet, il use du mot « **fable**²⁷⁴ ». Un tel appellatif est notable dans l'histoire de la défense des *Amadis* : pour la première fois le terme canonique pour désigner la dimension allégorique du meilleur de la littérature antique et moderne apparaît dans le métadiscours romanesque. Jodelle adapte donc à la narration le discours du temps sur la richesse interprétative des mythes en invoquant le patronage non pas d'Ovide mais Homère, qui dans l'*Odyssée* a promu la vaillance et la constance sous les espèces de Pirrhée et de Laërte. Mais pas plus que Sevin, celui-ci ne rattache directement la forme du roman à la notion de poésie : pour l'heure, devant la condamnation érudite du roman formulée par les humanistes et les gens d'Église, aucun des lettrés n'ose faire intervenir le substantif *Poésie* dans son discours. La stratégie qu'ils utilisent consiste à mettre en avant l'herméneutique de la fable romanesque en convoquant l'une des règles poético-rhétoriques des Anciens. La conclusion attendue du syllogisme, à savoir que le roman de chevalerie, se conformant en partie à la morale chrétienne, possède la même valeur que les œuvres classées au patrimoine de la littérature occidentale, est jugée trop iconoclaste pour apparaître sous leur plume.

b - Jacques Gohory à la recherche des lois du genre

J. Gohory ne fait pas preuve d'une telle fébrilité, son but étant d'établir une correspondance non seulement entre le roman et l'éthique du temps, mais encore entre la prose chevaleresque et l'esthétique antique. Intronisé en 1552, lors de la parution du *Dixiesme livre d'Amadis*, comme le successeur officiel de N. Herberay, il s'engage dans un plaidoyer énergique pour la reconnaissance du roman de chevalerie. S'il se réclame, comme ses prédécesseurs, essentiellement d'Horace, son art du roman le plus abouti, construit dans les années 1570, puise également à la source aristotélicienne. Notons d'abord que Gohory emploie d'emblée en co-occurrence les substantifs *roman* et *Poésie*, faisant cesser la relation d'antagonisme sémantique que le sociolecte des érudits de l'époque entretient entre eux et établissant le second comme hyperonymes du premier. Lecteur du *Songe de Poliphile*, auteur lui-même de récits allégoriques et amateur de sciences occultes, Gohory montre certes, et de façon originale, comment les « **Romans** » réalisent les « **mystères de la Poésie** ». Mais il veut également restaurer l'art antique des rhéteurs dans ses fonctions de sélection, d'organisation et de formulation d'un matériau intellectuel. Dans le paratexte des livres X, XI, XIII et XIV qu'il traduit,

²⁷³ *Le neufiesme livre d'Amadis...*, op. cit., « À Monseigneur Jan de Brinon », p. 89.

²⁷⁴ *Ibid.*, « Ode d'Estienne Jodelle parisien, à Claude Colet champenois », pp. 89-91 et ici p. 91, v. 65. G. Aubert formule la même idée, dans le « Au lecteur » du *Douzième livre d'Amadis...*, 1556, in *Amadis en français...*, op. cit., pp. 137-140 et ici p. 139, quand il affirme que « les Romans sont choses fabuleuses ». Probablement est-ce parce que l'allusion intervient dans un contexte renvoyant clairement à la poésie narrative qu'Aubert se permet de la formuler sous la forme d'une périphrase.

Gohory forme ainsi l'ambitieux projet d'inventer un art poétique et oratoire du roman, à la hauteur de la théorisation contemporaine de l'épopée, de la poésie lyrique et de la tragédie. Le premier aspect de sa théorie consiste dans le postulat conventionnel de la portée morale de la fable romanesque. Il veut persuader du didactisme de ces textes pour la société de cour : un bon roman de chevalerie se doit d'enseigner la courtoisie. La présentation du roman comme modèle d'éducation noble ou comme miroir du courtisan constitue un véritable *leitmotiv* des discours liminaires du traducteur :

[...] en exalçant les vertueux faits et blasmant les vicieux, en recommandant toujours l'adoration et reverence de Dieu, la defense du bon droit principalement des personnes pitoiables, damoysselles, vefves, orfelins, [...] ils [= les Rommans] conseillent le travail et exercice de la guerre, abhorrent l'oysiveté, louent largesse et liberalité et taxent l'avarice [...]²⁷⁵ .

L'idée est toujours la même : les lecteurs goûtent mieux « *les enseignemens des meurs parmy ceste douce volupté de comptes plaisans et heroiques, que dedans les auteurs des Ethiques, epineux, secs et ethiques (sic)* »²⁷⁶ ». Reflet idéalisé de la cour d'Henri II, les romans espagnols auraient donc en pleine Renaissance une fonction essentielle de promotion de la morale du *Courtisan* de Castiglione. Outre cette incitation au bien, Gohory leur confère une autre mission, d'ordre philosophique cette fois. Ce faisant, il complète à son gré la défense horacienne de la fiction narrative bâtie par ses prédécesseurs, qui n'avaient osé soutenir l'existence de « *secrets d'erudition profonde* » dans les *Amadis* : la lecture allégorique doit permettre de déceler à travers des thèmes, des motifs et des épisodes une certaine vérité. Comme l'expose le paratexte du *Quatorzieme livre d'Amadis*, le « *fruct [...] du sens mystique des Rommans antiques* » ne peut être saisi que « *par les esprits eleuz* » : Gohory congédie ici le public non érudite, qui doit se contenter de « *la simple fleur de la lecture literale* »²⁷⁷ . Le lectorat que Gohory appelle de ses vœux est un petit groupe d'initiés qui sait reconnaître « *la lumiere cachée à travers le tenebre du chiffre fabuleux* ». Autrement dit, le sens supérieur des *Amadis* relève de l'alchimie, doctrine ésotérique qui associe connaissances scientifiques et spéculation sur les mystères du monde. L'éloge de la « *verité occulte* » et de la « *science secrette* » recelées par les romans justifie leur caractère à proprement parler hermétique et cette obscurité confère aux vieux romans bretons une richesse interprétative digne des « *fables* » antiques :

[...] il y a en iceux Rommans fabuleux en apparence, autant de verité occulte qu'en la plus part des histoires et croniques de mensonge manifeste. Car là gisent des mysteres de science secrette, naturelle et louable, [...] ayant toujours esté traitez par les anciens sages souz telle phrase voilée comme par les premiers poetes peres des fables, et comme par les Mages de la grand' Bretagne Merlin leur prophete, l'auteur de Perceforest, de Gyron le Courtoys, l'auteur du

²⁷⁵ Le trezieme livre d'Amadis de Gaule, op. cit., « Epistre à l'illustre et vertueuse dame Catherine de Clermont », non paginé.

²⁷⁶ Ibid., fol. ãiiij r°.

²⁷⁷ Le quatorzieme livre d'Amadis..., s. I., F. Poumar, 1575, « Preface au lecteur ; contenant exposition generale des chiffres des Rommans antiques », non paginé.

livre intitulé [...] de la conquête du Saint Greal [...] ²⁷⁸ .

La présence de la magie et des prophéties dans les romans cités et dans les *Amadis*, par le biais des enchanteurs et de leurs actes « **mistiques** », suffit à garantir la présence d'un savoir mystérieux ; d'ailleurs, les lettrés de la Renaissance attribuent à Arthur et Merlin la rédaction de quelques textes alchimiques. La vérité occulte aurait été célée par les Anciens sous la forme de l'histoire des dieux, reprise dans les « **Romans antiques** » du Moyen Âge et enfin cachée dans les romans italiens de Boccace, Colonna, B. Tasso et L. Alamanni ainsi que dans *Amadis*. Telle est, selon Gohory, l'histoire de la narration fictionnelle contenant le « **chifre fabuleux** », qu'il présente également dans la dédicace du *Dixiesme livre d'Amadis* :

[...] les sages anciens ont caché souz fables de dieux, et infinies fictions poétiques la cognoissance sacrée des secretz de nature [...] comme au labyrinthe du Minotaure, dragon des Hesperides, toison de Colchos, labeurs d'Hercules, et telles inventions admirables. Ainsi en ont usé les Philosophes d'Italie, Apuleie en la metamorphose de l'asne, Bocace en la genealogie, et au philocope, Poliphile en l'hypnerotomachie. Ce qu'avaient fait avant eux en la grand' Bretagne Merlin, Morgue, Zyrphée, et autres souz figure de charmes et enchantements de la table ronde, de la queste du saint Greal, du palais d'Apolidon, tour de l'univers, de Phebus et Diane, et telles autres magies [...], tout bon entendement y trouvera occasion de douter quelque sens mistique ²⁷⁹ .

La continuité entre les fables homériques et ovidiennes, les romans bretons et le *Philocope* ou le *Songe de Poliphile* ne relève pas forcément d'une construction mythique, mais l'analogie entre ces récits et la littérature « **mistique** » est forcée. Ces manœuvres de rapprochement permettent à Gohory de placer les romans de chevalerie du XVI^e siècle dans une tradition prestigieuse. Peu importe si le lectorat populaire ne peut déchiffrer le parcours vers la pierre philosophale que recèle chacun des volumes d'*Amadis* ; le principal est qu'il existe un sens occulte de la fable chevaleresque. Cet argument est absolument remarquable dans la réhabilitation des romans de chevalerie, au vu de l'importance des reproches de nature religieuse et morale formulés à leur rencontre. Faire des romanciers des « **Philosophes** », c'est-à-dire donner une dimension, sinon théologique, du moins ésotérique aux *Amadis*, permet aussi à Gohory de conférer à cette œuvre la même valeur allégorique que celle de l'ancienne poésie. Respectant doublement l'impératif horacien du *docere*, par sa portée morale et par son « **sens mistique** », le roman peut donc participer aux « **mysteres de la Poésie** ²⁸⁰ ».

Si en 1552 le rattachement de la forme romanesque à la poésie se fait sous le patronage d'Horace, en 1571, quand paraît le *Trezieme livre d'Amadis*, la mise en avant de son « **invention fabuleuse** » fait appel à la définition aristotélicienne de l'écriture

²⁷⁸ *Ibid.*, « À tresillustre princesse Henriette de Cleves », fol. 3 v^o-4.

²⁷⁹ « À tresillustre princesse ma dame Marguerite de France » du *Dixiesme livre d'Amadis...*, *op. cit.*, p. 109. On aura compris que dans l'idiolecte de Gohory l'adjectif *mistique* n'est pas l'équivalent d'anagogique, comme c'est le cas dans le vocabulaire de l'exégèse biblique : il ne renvoie pas ici à des réalités qui préfigurent la vie éternelle, mais à des mystères qui font l'objet d'une croyance cachée.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 109.

poétique par opposition à la véracité des récits historiques et au *docere* horacien :

En quoy ils [= ces Rommans recreatifs] sont imitateurs de la Poesie, fondée selon Aristote en fiction contenant toute-fois des secrets d'erudition profonde²⁸¹ .

Outre cette déformation de la *prisca theologia* par le vocabulaire et la doctrine de l'alchimie, le théoricien avance d'autres arguments en faveur de la reconnaissance d'un statut littéraire officiel pour le nouveau roman de chevalerie. Quittant le domaine de la morale et celui de l'herméneutique, il se lance dans un véritable traité de l'écriture romanesque : la dédicace du *Trezieme livre d'Amadis* en appelle moins à la *Poétique* qu'à l'art oratoire pour déterminer les exigences qui incombent au « **Rommanqueur** ». À défaut d'une compatibilité entre les dogmes des Anciens sur la poésie spécialement ceux d'Aristote et la pratique romanesque de la Renaissance, Gohory invoque les catégories de la rhétorique pour cerner les lois du roman, genre moderne en prose. Le titre de son essai « démonstration de l'art Rethoricale qui consiste en la composition ou construction des Rommans, non croyable qu'à ceux qui en contemplent de pres toute l'architecture » sonne d'emblée comme un plaidoyer en faveur des textes chevaleresques ; sous l'aspect antiquisant de son programme, il est aussi un défi lancé aux poéticiens partisans du strict respect des règles héritées du passé. Contre les *a priori* négatifs de son temps envers les histoires de paladins, Gohory fait du « **Rommanqueur** » un émule de l'orateur, réévaluant ainsi le terme *roman* et la réalité qu'il désigne. Dans un long passage, que nous citons en entier, il loue l'élégance de l'*elocutio*, la diversité de l'*inventio* et l'équilibre des contrastes dans la *dispositio* des romans de chevalerie :

[...] selon les institutions oratoires de Ciceron, le style y [= dans les Rommans] est Floride, net et coulant : quant au suget, [...] l'ordre des temps y est observé, la description des lieux, les conseils des entreprises y vont devant, puis le fait, les evenemens après, [...] il [= le Rommanqueur] ne traite pas seulement les actes mais les modes et manieres d'icelles, des evenemens il affine les causes ou de cas fortuit, ou de pourvoyance ou de temerité, Et quant aux gestes des hommes, il touche de ceux qui excellent en los et renom la fin et les complexions, Or pour rendre le Rommanqueur sa narration plus plaisante il met en avant choses nouvelles ou non jamais ouyes ne veuës, il la rend plus agreable par admirations, attentes, issues inopinées, passions entremeslées, devis des personnes, douleurs, coleres, craintes, joyes, desirs evidens. Quant à la disposition, il monte aucunesfois des petites choses aux grandes, autrefois il descend des grandes aux petites, autrefois il les mesle les unes parmy les autres, et les simples avec les composées, les obscures avec les claires, les tristes avec les gayer, les incroyables parmy les vray-semblables : qui n'est pas besongne de legere industrie²⁸² .

Selon lui, le romancier se conforme donc en tout point aux « *institutions oratoires* », qui semblent surtout celles de Quintilien : en dehors de la définition du style moyen comme style « *fleuri* » (livre XII, chap. 10, 58), le traducteur s'inspire du chapitre intitulé « *De narratione* » du livre IV, recensant les règles relatives à la partie du discours qui présente une action accomplie. À ce sujet, le rhétoricien latin déclare qu'il faut en général suivre «

²⁸¹ *Le trezieme livre d'Amadis de Gaule, op. cit., « Preface aux lecteurs », non paginé.*

²⁸² *Ibid., « » Epistre à l'illustre et vertueuse dame Catherine de Clermont », non paginé.*

l'ordre des faits » (livre IV, chap. 2, 87) ; que l'étude des motivations des personnes est nécessaire, c'est-à-dire qu'il convient de faire précéder « **l'exposé des faits par celui des causes et des motifs** » et de « **camper des caractères en harmonie avec les faits** » (IV, 2, 52) ; que tout cela concourt au « **vraisemblable** », que l'histoire racontée soit fausse ou véridique (IV, 2, 34). Outre le fait que la prose du roman réalise ici l'un des trois styles, à savoir le langage fleuri ou moyen, Gohory soutient que le romancier traite les événements en les contextualisant, par la présentation de l'époque, des lieux et des coutumes et « **modes** » qui y sont attachés ; il rend cohérent leur déroulement chronologique et expose les projets, les motivations et le caractère des personnages qui agissent afin que le récit des faits paraisse raisonné et plausible. Enfin, il milite en faveur de la savante architecture des textes romanesques. Qu'il en ait ou non conscience, Gohory retrouve ici plusieurs aspects de la théorisation italienne du *romanzo*, qui sont les suivants : d'abord, l'insistance sur le plaisir produit par les romans sur le lecteur ; ensuite, la convenance horacienne le fameux *decorum* dans la peinture des personnages, de leurs pensées et de leurs actions appliquée à l'intrigue et à son ordonnancement et s'accompagnant, comme souvent à la Renaissance, d'un souci éthique le romancier doit s'attacher aux hommes qui « **exceller en los et renom** » ; pour finir, l'idée d'une disparité des éléments qui entrent dans la composition d'un roman. Le mot est lâché : pour Gohory, la *molta varietà* ne s'avère-t-elle pas la pierre de touche de la poétique du roman ? C'est elle, en effet, qui préside à l'ouverture du genre à toutes sortes de sujets, des « **passions** » aux « **douleurs** » en passant par les « **craintes** » et les « **joyes** » ; le romancier ne saurait trop être loué d'inventer des choses « **jamais ouyes ne veuës** » dans la tradition littéraire. Comme sous la plume de Giraldi et de Pigna, bien que l'œuvre romanesque réalise l'exigence antique de proportion et de totalité, sa disposition démultiplie la disparité des matériaux : par son « **industrie** », le romancier alterne épisodes simples et complexes, clairs et obscurs, gais et tristes, incroyables et vraisemblables. La « **Preface aux lecteurs** » ajoute même un argument en faveur du respect du foisonnement au niveau de l'élocution : le style « **varie infiniment par coppie és deux sujets principaux des armes et d'amour** ²⁸³ ». Il apparaît donc clairement que le genre du roman de chevalerie se définit pour Gohory par son infinie variété : c'est une forme qui plaît par la richesse de sa matière, les effets de changement produits par l'organisation de la trame narrative. Mais le déploiement de l'imagination de l'écrivain comme du lecteur n'est pas gratuit : il est orienté vers la révélation d'un sens supérieur. Bien que plusieurs aspects de cette conceptualisation soient en lien avec les travaux des humanistes italiens sur le *romanzo*, nous constatons donc que le théoricien français se place pour l'essentiel dans la lignée de la rhétorique antique, de la poétique horacienne et du décryptage médiéval des textes bibliques, trois sources doctrinales qu'il adapte de manière intéressante à la forme romanesque. Il ne retient la leçon aristotélicienne que pour promouvoir l'« invention fabuleuse » du genre et repousser les attaques contre ses extravagances ; il l'ignore totalement dans sa manière d'envisager la vraisemblance, qui est plutôt celle de la rhétorique latine : le lien de dépendance logique et chronologique entre les épisodes et la cohérence entre les caractères et les actes

²⁸³ *Ibid.*, « **Preface aux lecteurs** », non paginé. Gohory entend par là que l'*elocutio* doit s'adapter au sujet traité : on ne parle pas de guerre comme on parle d'amour ou comme on fait un commentaire.

prônés ici ont peu en commun avec l'agencement vraisemblable et nécessaire des faits principaux et secondaires que recommande Aristote. De fait, Gohory a le mérite d'inventer une voie toute personnelle de théorisation du roman qui dépasse la seule mise en avant de l'appartenance de celui-ci à la fiction moralisante et « **mistique** ». Mais son entreprise, plus orientée vers la volonté de redorer le blason des textes chevaleresques que vers l'isolement des ressorts intrinsèques de leur écriture, reste sommaire : la préface du *Quatorzieme livre d'Amadis* ne fera aucune allusion à ces préoccupations rhétoriques, laissant l'effort de conceptualisation du roman de 1571 largement inabouti.

La défense du roman de chevalerie s'est ainsi organisée en promotion de la fiction en général : on a justifié la lecture de textes vernaculaires avec les mêmes arguments qu'on l'a fait pour les œuvres léguées par l'Antiquité. Comme le reste des humanistes et comme les penseurs catholiques, les traducteurs des *romanzi* et des récents *libros de caballerías* se sont confrontés au problème moral et littéraire posé par la fable ; ils l'ont abordé en se conformant au discours en vigueur sur le déchiffrement herméneutique de plus riches formes d'écriture et l'ont appliqué au roman. Conformément à la tradition théorique française, ils ont privilégié une perspective rhétorique, horacienne et platonicienne plutôt qu'aristotélicienne. Seul Gohory, dans les années 1570, a réussi à ébaucher un « **art romanesque** » national en revenant précisément aux subtilités de la rhétorique, sans réduire la doctrine des orateurs à l'instruction de l'auditoire. Mais toutes les tentatives formées dès les années 1540, avant même que l'Italie ne songe sérieusement à codifier le *romanzo*, pour créer le concept de poésie romanesque ont été un échec : soit que le rattachement du roman à la noble poésie, selon la définition qu'en ont donnée les Anciens, par la mise en avant de leurs « **secrets d'erudition profonde** » communs, ait semblé le plus souvent forcé, soit que trop peu de voix aient soutenu cette idée face aux très nombreux lettrés à s'y opposer, le roman de chevalerie n'a à aucun moment été reconnu comme un véritable genre d'écriture en France au XVI^e siècle. Le deuxième essai de théorisation à son sujet, celui entrepris par les membres de la Pléiade, confirme ce constat.

2 - L'épopée romancée idéelle

Nous avons vu le double intérêt thématique et lexical porté par les poéticiens du XVI^e siècle à l'égard des romans de chevalerie en vers²⁸⁴. Nul doute que les auteurs des traités de poésie, dont le projet essentiel est de promouvoir la poésie lyrique et d'encourager les apprentis poètes à la rédaction du « **Grand Œuvre** », apprécient d'abord dans les compositions bretonnes le mélange de l'amour et de la guerre, matières épiques par nature. Il n'est pas innocent que la mention des « **Romans** », suffisamment rare dans ces ouvrages doctrinaux pour être relevée, apparaisse le plus souvent dans des chapitres consacrés au « **Poème Heroïque** ». De fait, les humanistes ne forment pas le projet de défendre les vieux romans et encore moins celui de les faire entrer dans la codification antique de la poésie ; ils envisagent seulement de renouveler le genre d'Homère et de Virgile par la création de canons nationaux qui prennent en compte le fonds romanesque gaulois. La forme projetée semble être un nouveau concept de poème

²⁸⁴ Voir *supra* chapitre 1, pp. 80-82.

héroïque, qui a, de façon ambiguë, le *Roland furieux* pour modèle ; ces poètes n'ont malheureusement pas beaucoup explicité leur dessein et ne l'ont jamais mis en pratique. Il faudra attendre la théorie du XVII^e siècle pour que cet espoir avorté d'une « **épopée romancée** » se convertisse en conceptualisation d'un véritable « **roman épique** ».

Les arts poétiques de la Renaissance appellent à la création d'une épopée, le seul parmi les « **genres d'écrire** » apte à faire pièce à la suprématie culturelle des Anciens²⁸⁵. Le sentiment d'admiration et de répulsion éprouvé pour sa rivale italienne est assez complexe pour que le *romanzo* serve inconsciemment à la fois de patron et de repoussoir pour les humanistes français dans leur codification de l'épopée. S'ils ne font pas mention des traités de Pigna et Giraldi, ils apprécient largement l'*Orlando furioso* et le donnent comme la réalisation parfaite de leur projet ; mais les quelques explications qu'ils ajoutent montrent qu'ils n'ont pas compris la nature exacte du poème romanesque ni senti l'originalité de l'Arioste, qu'ils s'obstinent à ranger parmi les poètes épiques. Cela est cependant l'occasion pour nos poéticiens de proposer une voie française de réflexion sur le roman de chevalerie et sur le poème épique et de faire participer les deux formes à l'invention d'un genre narratif rêvé ou idéal. Avant d'exposer les différents aspects de cette théorie de l'« épopée romancée » ou « **romanesque** », il faut rappeler que les doctes français n'ont pas beaucoup réfléchi au XVI^e siècle aux rapports existant entre le roman et l'épopée. Sébillot confond les deux : il donne pour exemples de « **Poèmes qui tombent sous l'appellation de Grand œuvre** » l'*Illiade*, l'*Énéide*, les *Métamorphoses*... et le *Roman de la Rose*²⁸⁶. Il est fort difficile de concevoir le long poème d'Ovide comme une épopée mythologique et de faire du texte de G. de Lorrain autre chose que la mise en récit d'un *Art d'aimer* courtois. La déception face à la « **pénurie d'œuvres grands et Héroïques** » est telle que le poéticien veut croire que l'ère médiévale a donné le jour à l'un d'entre eux sous la forme d'un chef-d'œuvre de la littérature allégorique. Chez Scaliger également, en 1561, le nom d'un roman vient suppléer au manque d'épopées. Il est remarquable que les *Poetices libri septem*, au moment d'exposer la conception aristotélicienne et horacienne du poème épique, citent les *Éthiopiennes* d'Héliodore²⁸⁷. Cela ne veut pas dire que les poéticiens confondent les deux formes ni même qu'ils envisagent le roman comme une manifestation spécifique de l'épopée, comme le feront

²⁸⁵ Pour la *Défense*, « tel œuvre certainement serait à leur immortelle gloire, honneur de la France, et grande illustration de notre langue » (*op. cit.*, II, 5, p. 241). Peletier ne dit pas autre chose : « le plus digne Sujet de tous les Sujets Poétiques [...] est encore à toucher » (*Art poétique*, *op. cit.*, I, 3, p. 251) ; comme Du Bellay, il fait appel au mécénat royal pour soutenir l'entreprise. En 1587, malgré le succès remporté par les petites formes lyriques, Ronsard distingue encore la hauteur de conception du poème héroïque des « Epigrammes, Sonnets, Satyres, Elegies, et autres tels menus fatras » (*La Franciade*, *op. cit.*, « Preface sur la Franciade, touchant le Poème Heroïque », p. 346). Au XVII^e siècle, l'épopée occupera toujours le sommet de la hiérarchie des genres littéraires.

²⁸⁶ *Art poétique français, in Traités de poétique et de rhétorique...*, *op. cit.*, II, 14, p. 145.

²⁸⁷ Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'un roman de chevalerie, la forme romanesque est proposée comme une réalisation parfaite des canons épiques (*Poetices libri septem*, s. I., A. Vincentium, 1561, « Liber tertius », chap. 96, p. 114) : *Hanc disponandi rationem splendidissimam habes in Aethiopica historia Heliodori. Quem librum epico Poetae censeo accuratissime legendum, ac quasi pro optimo exemplari sibi proponendum.*

Tasso et Salviati en Italie ; ils doivent sentir au moins intuitivement la différence qui les séparent, mais en l'absence de codification du roman, ils se permettent des rapprochements hardis. Au contraire de Sébillet et Scaliger, Du Bellay et Peletier font très précisément référence au roman de chevalerie dans deux chapitres-clé de leurs traités, respectivement « *Du long poème français* » et « *De l'œuvre Héroïque* ». Après avoir loué l'Arioste d'avoir écrit une épopée égale à celles d'Homère et de Virgile à partir d'une histoire française, la *Défense* exhorte en effet le « *poète apprentif* » à composer un poème héroïque :

Comme lui [= l'Arioste] donc, qui a bien voulu emprunter de notre langue les noms et l'histoire de son poème, choisis-moi quelqu'un de ces beaux vieux romans français, comme un Lancelot, un Tristan, ou autres : et en fais renaître au monde une admirable Iliade et laborieuse Énéide²⁸⁸ .

Si Du Bellay invoque l'exemple illustre d'« un Arioste italien » pour le « *comparer (n'était la sainteté des vieux poèmes) à un Homère et Virgile* », c'est manifestement que dans son esprit, comme dans celui de ses contemporains, le *romanzo* ressortit au genre épique. Alors que l'appartenance du *Roland furieux* à la poésie va être problématique en Italie, les poéticiens français n'ont pas de difficulté à catégoriser le récit des aventures de Roland, personnage issu d'ailleurs de la tradition épique française. Dès lors, la codification française de l'épopée n'appelle pas à la rédaction d'un poème romanesque à la manière italienne, mais à une œuvre épique dont la trame de fond voire l'onomastique et le lexique guerrier seraient tirés des vieux romans du passé national. L'Arioste n'a-t-il pas lui-même puisé dans nos chansons de geste ? Nous pourrions donc à notre tour emprunter aux meilleurs de nos romans les romans bretons, spécialement ceux de Chrétien et les *Tristan* leur thématique et « *en bâtir le corps entier d'une belle histoire*²⁸⁹ ». En 1555, Peletier ne dit pas autre chose. Après avoir constaté que les romans de chevalerie pratiquent remarquablement l'entrelacement, propre aussi à l'épopée, il loue leur inventivité et incite à imiter la démarche de l'Arioste :

[...] en quelques-uns d'iceux bien choisis, le Poète Héroïque pourra trouver à faire son profit : comme sont les aventures des Chevaliers, les amours, les voyages, les enchantements, les combats, et semblables choses : desquelles l'Arioste a fait emprunt de nous, pour transporter en son Livre²⁹⁰ .

Le grand œuvre tant rêvé par les théoriciens de la Renaissance doit donc posséder des traits romanesques ; la réflexion récente sur la poétique de l'époque y a trop peu insisté. Mais si *l'inventio* et *l'elocutio* des vieux romans sont vantées « *en passant* », selon l'expression de Peletier, c'est en tant qu'elles sont subordonnées à la doctrine élaborée pour le poème épique. Le programme à remplir n'est pas la création d'une forme romanesque à l'italienne, pas plus que la transformation des lois intrinsèques du roman

²⁸⁸ *Défense, op. cit., II, 5, p. 241.*

²⁸⁹ *Ibid., p. 241.*

²⁹⁰ *Art poétique, op. cit., II, 8, p. 310. En somme, les romans de chevalerie pallieraient le manque de « matière » épique qui serait cause, selon l'Art poétique français de Sébillet (op. cit., p. 145), des déficiences françaises dans le domaine de la poésie héroïque.*

dans la forme d'une épopée en prose. La *Défense* n'entend pas que l'on forge des œuvres à mi-chemin entre le roman de tradition vernaculaire et l'épopée antique²⁹¹ la véhémence des critiques formulées par Ronsard à l'encontre de l'invraisemblance de la matière et de la monstruosité de l'ordonnement de l'*Orlando* prouvent assez que le poème de l'Arioste n'est pas la réalisation du genre recherché par les doctes français²⁹¹ ni que l'on parte de productions médiévales pour créer une forme nouvelle aux caractères épiques. L'*Art poétique* de Peletier nous assure de ce second point, au moment où il formule un hymne à la gloire de la littérature de la Renaissance contre la médiocrité de celle du Moyen Âge. Puisque les ballades et les rondeaux ont laissé place à l'ode et au sonnet, les autres formes d'écriture héritées du passé doivent s'effacer :

[...] nous espérons que les Farces qu'on nous a si longtemps jouées se convertiront au genre de la Comédie : les Jeux des Martyres, en la forme de Tragédies : les Romans de tant de sortes, en la composition de l'Œuvre Héroïque

292 .

Il ne faudrait pas faire de contresens sur ce passage : Peletier n'a pas ici le désir de simplifier la classification générique du temps en faisant entrer dans les cadres antiques le fonds littéraire français, mais celui de rompre avec la « *barbarie* » médiévale et de prôner la pratique des formes d'écriture humanistes. Pour le dire tout net, le roman de chevalerie n'intéresse pas vraiment les poéticiens de la Renaissance : s'il apparaît dans leur théorisation de l'œuvre héroïque, c'est en tant qu'il donne à la narration une sorte de couleur nationale. Le fondement de l'épopée sur un conte de type guerrier ancré dans les mentalités, qui peut n'être qu'une légende, donne au genre la dimension patriotique qu'il requiert. Ronsard développe largement cette idée dans sa seconde préface de la *Franciade*, qui expose sa conception du poème héroïque :

[...] le bon Poète jette tousjours le fondement de son ouvrage sur quelques vieilles Annales du temps passé, ou renommée inveterée, laquelle a gagné crédit au cerveau des hommes. Comme Virgile sur la commune renommée, qu'un certain Troyen comme Aenée, chanté par Homere, est venu aux bors Laviniens luy, ses navires et son fils, où depuis Rome fut bastie, ensores que ledit Aenée ne vint jamais en Italie : mais il n'estoit pas impossible qu'il n'y peust venir. Sur telle opinion desja receue du peuple il bastit son Livre de l'Aeneide. Homere au paravant luy en avoit fait de mesme, lequel fondé sur quelque vieil conte de la belle Heleine et de l'armée des Grecs à Troye, comme nous faisons des contes de Lancelot, de Tristan, de Gauvain et d'Artus, fonda là dessus son Iliade²⁹³ .

La *Franciade* relèvera-t-elle cette gageure, déjà lancée par Du Bellay et Peletier, de composer une épopée moderne en vers de l'envergure de celles d'Homère, de Virgile et surtout de l'Arioste en se fondant sur un roman de chevalerie ? Ronsard répond d'emblée

²⁹¹ Nous ne citerons qu'un passage de l'« Epistre au lecteur » de la *Franciade* (*op. cit.*, p. 4), qui dès 1572 blâme l'invention et la disposition du texte italien ; Ronsard se refuse à inventer[...] une Poésie fantastique comme celle de l'Arioste, de laquelle les membres sont aucunement beaux, mais le corps est tellement contrefaict et monstrueux qu'il ressemble mieux aux resveries d'un malade de fièvre continue qu'aux inventions d'un homme bien sain.

²⁹² *Art poétique, op. cit., II, 5, pp. 296-297.*

²⁹³ *La Franciade, op. cit., « Préface sur la Franciade, touchant le Poème Heroïque », p. 339.*

par la négative : son poème s'appuie « **sur nos vieilles annales** », c'est-à-dire sur les *Illustrations de Gaule*, qui ont contribué à persuader les Français que la dynastie des carolingiens appartenait à la descendance de Francus, ce fils d'Hector qui aurait traversé l'Europe d'est en ouest depuis l'Épire pour fonder Paris. De plus, la *Franciade* n'a pas emporté la faveur royale et est restée inachevée, plusieurs chants manquant pour faire revenir Francus en Gaule ; décidément, l'ère de composition des grandes épopées nationales était révolue en France. Le grand rêve humaniste de redéfinition du poème épique sous les traits d'une épopée romanesque n'a donc pas donné lieu à une réalisation effective, la *Franciade* ne se proposant d'ailleurs pas de répondre à ce projet théorique²⁹⁴. Elle n'est pas non plus un *romanzo*, comme pouvait le laisser penser la préface de 1572 : si elle est définie comme un « **Roman** », c'est au sens spécialisé de *narration fictionnelle digne d'intérêt par son contenu littéraire et moral* ; autrement dit, elle appartient à la « **Poésie** » et non à l'histoire. Du coup, le poème épique idéal des poéticiens français ne ressemble que de loin aux *romanzi* italiens, peut-être en raison d'une méprise à leur sujet.

Malgré le caractère décousu et elliptique des assertions formulées par les poéticiens français, il est à présent possible d'établir deux types de *doxa* quant à la conception normative du roman en France au XVI^e siècle : certains doctes imaginent que le renouveau du roman de chevalerie peut venir des formes importées de l'étranger, tandis que d'autres envisagent de nationaliser le « **Grand Œuvre** » par le biais des productions du passé français. Mais il ressort de notre étude que ni la forme italienne du *romanzo* dans le premier cas, ni l'épopée antique dans le second, ne servent de patron pour le roman issu de la tradition médiévale : les défenseurs plus ou moins lointains de cette forme ne l'ont pas assez en estime pour croire qu'elle peut égaler des genres aussi prestigieux. D'un autre point de vue, peut-être la conscience de l'originalité du roman français a-t-elle poussé les humanistes à repousser toute velléité de compromission théorique à son sujet.

Au XVII^e siècle, en dépit de l'accélération de la production narrative de fiction, le roman est encore absent des traités de poésie ; il devient cependant un objet de réflexion théorique dans plusieurs préfaces et lettres ainsi que dans les œuvres des romanciers. Un mouvement de réévaluation de cette forme s'amorce à partir des années 1620 qui aboutit, avec la *Lettre de l'Origine des Romans* du P. Huet, à lui conférer le statut de genre poétique. L'argument avancé par les doctes est toujours le même : le roman est présenté comme une forme de l'épopée, autrement dit comme une « **poésie en prose**²⁹⁵ » . Alors que les humanistes ont donné pour fonction idéale au roman de chevalerie de participer, de manière limitée, à la réalisation du « Grand Œuvre », les théoriciens du classicisme élaborent une doctrine cohérente du roman au sens large du terme, en vertu

²⁹⁴ L'œuvre de Ronsard n'est pas non plus une épopée néo-antique : le récit de la tempête qui assaille les navires troyens au livre II est emprunté à l'*Odyssée* et à l'*Énéide* ; mais le combat de Francus contre le géant crétois fait appel à la verve de l'Arioste. Il semble donc que l'échec de Ronsard tienne à l'hésitation générique des quatre premiers livres : il n'a pas composé un grand poème romanesque comme le *Roland furieux* et l'absence d'un idéal collectif de type épique dans la seconde partie du siècle l'a empêché de réaliser une épopée à la manière de la *Jérusalem délivrée*.

²⁹⁵ *Le Roman bourgeois, ouvrage comique, 1666, F. Tulou (éd.), Paris, Garnier Frères, s. d., « Livre premier », p. 5.*

de son extension sémantique à la même période en le pensant comme un genre issu du poème épique. Pour ce faire, ils tentent de lui appliquer les règles aristotéliennes, en sollicitant certains traités italiens du *Cinquecento* ; peu attentifs à la subtilité des préceptes de Giraldi et Pigna sur le *romanzo*, ils invoquent surtout l'aristotélisme radical des discours du Tasse sur le poème héroïque²⁹⁶. Cela les conduit à plaider en faveur de l'immobilisme littéraire et à refuser de voir l'écart entre la doctrine du Stagirite et la spécificité de la *res romanesque*. Il est vrai que le XVII^e siècle entend combler ce fossé en prétendant théoriser une nouvelle forme narrative : après l'*Astrée*, les romanciers auraient inventé des « romans modernes » qui, fondés sur une trame historique et respectant une certaine vraisemblance, la bienséance et le critère du *docere*, répondraient intrinsèquement aux canons de l'épopée. Parallèlement aux essais de Chapelain et de D'Aubignac, les préfaces des romans rapidement qualifiés d'« héroïques », tels ceux de Gomberville, Gerzan, Boisrobert, Desmarets de Saint-Sorlin, La Calprenède et M. de Scudéry, sont ainsi le lieu privilégié où s'exprime la tentative de recatégoriser le roman en poème épique. Gerzan formule en 1627 la liste exhaustive des codes du roman héroïco-galant, que Boisrobert reprend en 1629 en les mettant en lien avec ceux de l'épopée :

[...] il y a dans les beaux Romans qui tiennent de la nature du Poème Epyque [...] des instructions propres à toutes sortes d'Etats, pour faire abhorrer le vice et cherir la vertu ; [...] ceux qui composent des Poèmes Epyques et des Romans [...] décrivent des actions non pas telles qu'elles sont, mais bien telles qu'elles doivent estre [...]]²⁹⁷.

Comme dans les *Discorsi* du Tasse, les mauvais romans sont des poèmes de nature imparfaite, alors que les meilleurs d'entre eux sont une forme accomplie du poème épique. En 1641, M. de Scudéry approfondit ce postulat en le confrontant aux caractéristiques formelles des textes : sa « Preface » d'*Ibrahim* montre comment les règles de l'*inventio* et de la *dispositio* de l'épopée trouvent à se réaliser dans le roman héroïque. Insistant sur la dimension inductive de sa démarche, elle commence par noter que le principe de l'unité d'action est respecté dans les romans grecs, ce qui va l'amener à prendre le texte d'Héliodore pour modèle du nouvel art narratif français :

J'ay donc vû dans ces fameux Romans [...] qu'à l'imitation du Poème Epique, il y a une action principale où toutes les autres sont attachées, qui regne par tout l'ouvrage, et qui fait qu'elles n'y sont employées que pour la conduire à sa perfection²⁹⁸.

Le roman héroïque n'est pas, comme le *romanzo*, un poème à actions multiples : il

²⁹⁶ Au XVII^e siècle, le contact des Français avec la théorie italienne du *romanzo* et de l'épopée et avec la production épique est très avancé, comme l'atteste la traduction, entre 1632 et 1639, des *Discorsi* du Tasse par J. Baudoin. Pour de plus amples informations, voir l'article de L. Sozzi intitulé « L'influence en France des épopées italiennes et le débat sur le merveilleux », in *Mélanges de littérature et d'histoire offerts à Georges Couton*, Lyon, P.U.L., 1981, pp. 61-73.

²⁹⁷ « Avis au lecteur qui servira de preface » de l'*Histoire indienne d'Anaxandre et d'Orazie*, in *Le Roman jusqu'à la Révolution*, op. cit., t. II, pp. 37-39 et ici p. 37.

²⁹⁸ « Preface » d'*Ibrahim*, op. cit., p. 45.

hiérarchise les intrigues qu'il convoque entre une action principale et des histoires secondaires. Cela implique une « ordonnance » particulière de sa matière : les « Episodes » sont reliés à l'action principale de telle façon que par « **un enchaînement ingénieux toutes ces parties ne fassent qu'un corps** »²⁹⁹. La romancière soutient encore que ce type de romans a emprunté à l'épopée antique, par le biais du roman grec, la technique du début *in medias res*, en plus de l'unité d'action. Elle conseille ensuite à l'apprenti romancier d'appliquer l'unité de temps, c'est-à-dire de faire en sorte que l'histoire racontée ne dure qu'une année. Elle insiste, par ailleurs, sur le respect de la « **vraysemblance** », que le roman aurait également hérité de l'épopée : dans les romans écrits entre 1620 et 1660, les fondements de l'intrigue sont systématiquement historiques – tirés de l'Antiquité romaine, de l'histoire de l'Orient ou de l'Espagne – et se prétendent en accord avec les mœurs, les lois et les religions des peuples représentés. C'est là évidemment un expédient contre les invraisemblances des romans de chevalerie : l'auteur de la « Preface », qui considère ces derniers comme des « Monstres » et des « Grotesques », dit éviter de choquer le lecteur en restreignant les faits et gestes d'Ibrahim et des autres personnages au domaine du vraisemblable :

[...] mon Heros n'est point accablé de cette prodigieuse quantité d'accidens qui arrivent à quelques autres, d'autant que selon mon sens cela s'éloigne de la vray-semblance : la vie d'aucun homme n'ayant jamais esté si traversée, il vaut mieux, à mon avis, séparer les aventures, en former diverses Histoires, et faire agir plusieurs personnes, afin de paroistre fecond et judicieux tout ensemble, et d'estre toujours dans cette vray-semblance si necessaire³⁰⁰.

En somme, M. de Scudéry veut un roman épique qui, pour « **représenter la véritable ardeur héroïque** » digne des récits des Anciens et apte à édifier, sache user des ressorts classiques de la poésie et de la rhétorique. Cependant, à la différence de la position radicale du Tasse et de la transposition simpliste de Boisrobert, elle insiste à l'occasion sur ce qui distingue le « **Roman** » du « **Poème** » : elle se montre ainsi consciente que l'analogie entre eux ne vaut que pour les procédés empruntés par les romans héroïco-galants et les romans grecs aux œuvres d'Homère et de Virgile. Comment ne pas voir, en effet, que sa théorie du romancier-« Peintre de l'ame » outrepassse les règles formulées sur le poème héroïque en même temps que les lois intrinsèques du genre antique ? Comment ne pas constater encore qu'*Ibrahim*, malgré la noblesse de ses personnages, ne réalise aucunement le critère de la vraisemblance ? Les histoires trop nombreuses, souvent mal imbriquées les unes dans les autres, les épisodes traditionnels que sont les déguisements, les quiproquos ou les enlèvements, les descriptions interminables ainsi que la longueur peu maîtrisée de l'ensemble sont autant de clichés de l'écriture romanesque baroque qui plaident pour une altérité radicale du roman vis-à-vis de l'épopée. Malgré ses multiples efforts, la théoricienne perçoit que le roman n'est pas vraiment sous la dépendance du poème épique et que le lien qu'elle veut établir entre eux a pour finalité de réévaluer une forme mise au ban de la littérature noble. De manière

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 45. Nous retrouvons ici le concept d'« unité composée » forgé par le Tasse pour définir l'usage d'épisodes et de personnages variés dans des actions secondaires dépendant étroitement de l'action principale.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 46.

générale, les romans écrits à partir des années vingt utilisent les moyens inventés par l'Arioste pour susciter l'étonnement et l'intérêt : un style de la surabondance préside au choix des aventures, à leur entrelacement et au caractère grandiloquent de la formulation. Pourtant, la théorie romanesque classique opère dans son ensemble un retour en arrière par rapport à la conceptualisation italienne du *romanzo* et à la libération qu'elle représente : les lettrés méprisent largement la production romanesque italienne du *Cinquecento* au même titre que celle du Moyen Âge français et ils se placent sous l'autorité du Tasse plutôt que sous celle de ses prédécesseurs, quitte à déformer ou à simplifier la doctrine de celui qui est avant tout un poète épique. Tel est le cas, nous semble-t-il, de J. Chapelain, un des rares auteurs, avec Camus et Sorel, à rester à l'écart du mouvement de théorisation du roman héroïque. Dans son *Discours sur le poème d'Adonis du Chevalier Marin*, qui sert d'en-tête à l'édition de 1623, l'amateur du *Lancelot propre* s'insurge contre les *romanzi* en raison des défaillances de leur *dispositio* et de leur *inventio* :

[...] ces romans se trouvent si méprisables parmi les bien sensés, comme ceux qui sans aucune idée de perfection amoncellent aventures sur aventures, combats, amours, désastres et autres choses, desquelles une seule bien traitée ferait un louable effet, là où toutes ensemble elles s'entre-détruisent, demeurant pour toute gloire l'amusement des idiots et l'horreur des habiles, qui n'en peuvent supporter le regard seulement, les sachant dans leur confusion du tout éloignés de l'intention de la poésie : car pour purger il faut émouvoir ; or [...] ces romanceries, soit par la qualité, soit par la quantité de leur matière, en s[ont] entièrement rendues incapables [...]³⁰¹ .

Ne produisant ni la purgation des passions ni l'enseignement et possédant une « **multiplicité monstrueuse** » d'actions principales », les textes de Boiardo, l'Arioste et Alamanni se trouvent placés en bloc dans les marges de la « **poésie** »³⁰² . Or le second *Discours de l'art poétique* du Tasse considérait *Roland amoureux* et *Roland furieux* comme une seule composition d'actions et les plaçait au nombre des poèmes héroïques. Pour Chapelain au contraire, ce sont à la fois « **les poèmes anciens** » et les « **modernes romans** » qui, réalisant l'entrelacement et l'ornementation de la trame narrative, participent à la création d'une forme poétique basse ; autrement dit aucun roman, qu'il soit de thématique chevaleresque ou galante, ne trouve grâce auprès du détracteur des « **romans en général de toute espèce** »³⁰³ . Pourtant, Chapelain rejoint le Tasse dans son enthousiasme pour l'épopée qui réalise l'unité dans la variété ou plus exactement, qui concentre les différents genres littéraires traditionnels : l'*Adonis* de Marino, poème mythologique, tiendrait à la fois de la tragédie, de la comédie, de l'épopée et du roman. Comme la *Jérusalem délivrée*, il se situe entre « **la grande bonté** » du « **poème héroïque** » et la « **grande imperfection** » du « **roman** »³⁰⁴ . Le *Discours* de Chapelain ouvre donc la longue série des textes français critiques à l'égard du roman en

³⁰¹ Lettre ou discours de M. Chapelain à Monsieur Favereau [...] sur le poème d'Adonis du Chevalier Marino, op. cit., p. 96.

³⁰² Ibid., p. 98. De fait, sans « l'unité d'action », « le poème [épique] n'est pas poème ainsi (sic) roman » (p. 94).

³⁰³ Ibid., p. 76. Voici comment il taxe « l'épique romanesque », dans une lettre datée de 1667 : c'est « un genre de poésie sans art et qui tient de l'ignorance et de la faiblesse des siècles barbares » (ibid., p. 485).

vertu du caractère immuable de la perfection de l'épopée ; il concentre les arguments qui seront ceux du camp des Anciens durant tout le XVII^e siècle. Cela n'empêchera cependant pas D'Aubignac de se servir du même postulat pour affirmer la compatibilité du roman héroïco-galant, dont sa *Macarise* est un parfait représentant, avec les « règles d'Aristote » pour la narration :

On ne trouvera pas étrange que dans ce discours je réduise les romans à la même règle que les poèmes épiques, car ils ne sont distingués que par la versification, tout le reste leur est commun, l'invention, la disposition, la fabrique et les ornements ; et je ne puis comprendre le sentiment de ceux qui se sont avisés d'en donner une nouvelle différence contre les règles d'Aristote et des autres savants, et de dire qu'il n'était pas nécessaire que le héros d'un roman fût aussi vertueux que celui d'un poème épique, et qu'il pouvait tomber dans quelques faiblesses et faire des lâchetés³⁰⁵ .

Il refuse ainsi de souscrire à l'idée que le roman baroque est un poème héroïque ; il en est seulement une forme dégradée, « ***un poème, dont les héros ne sont que des palladins : et où il règne un air de chevalerie chimérique et romanesque, plutôt qu'un esprit héroïque***³⁰⁶ ». Fidèle, au contraire, à la rigueur des préceptes de la *Poétique* et de l'*Épître aux Pisons*, qu'il a largement commentés, le père Rapin ne peut qu'être hostile à la fausse grandeur des personnages de La Calprenède, Gomberville ou M. de Scudéry, au trop grand nombre d'histoires et aux invraisemblances de leurs œuvres. En 1701, Boileau témoigne de l'ambiguïté de la position des Anciens quant à la théorisation du roman : dans sa *Lettre à M. Perrault*, cherchant à se réconcilier avec l'auteur des *Parallèles des Anciens et des Modernes*, un des tenants de la modernité de la littérature en langue vulgaire, il admet la nouveauté des romans par rapport aux œuvres de l'Antiquité, mais n'a d'autre critère pour les définir que de les comparer à ces mêmes œuvres. Il en fait précisément des « ***poèmes en prose*** » :

Je montrerais qu'il y a des genres de poésie, où non seulement les Latins ne nous ont point surpassés, mais qu'ils n'ont même pas connus : comme, par exemple, ces poèmes en prose que nous appelons romans, et dont nous avons chez nous des modèles qu'on ne saurait trop estimer, à la morale près, qui y est fort vicieuse, et qui en rend la lecture dangereuse aux jeunes personnes³⁰⁷ .

La *Lettre à M. de Segrais de l'Origine des Romans* du P. Huet, le grand théoricien du roman au XVII^e siècle, achève de nous convaincre de l'hésitation des doctes entre l'assimilation du roman au poème épique, pour lui conférer le statut de genre, et la volonté de l'affranchir des règles aristotéliennes, qui lui sont peu appropriées. Daté de 1670, ce

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 85.

³⁰⁵ « *Observations nécessaires* » de *Macarise*, 1664, in *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français : XII^e -XX^e siècle*, H. Coulet (éd.), Paris, Larousse, « *Textes essentiels* », 1992, extraits recensés pp. 104-107 et ici p. 105.

³⁰⁶ R. Rapin, *Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes*, 1675 [1^{ère} éd. 1674], E. T. Dubois (éd.), Genève, Droz, 1970, chap. VIII, p. 79.

³⁰⁷ *Lettre à M. Perrault*, in *Poésies et extraits des œuvres en prose de Boileau*, Paris, Hachette, 1914 [6^{ème} éd.], pp. 358-366 et ici p. 363.

traité se présente comme la première tentative de reconstitution de l'histoire européenne du roman. Considérant *Théagène et Chariclée* comme le modèle le plus achevé de « **l'art Romanesque** ³⁰⁸ » parmi les nombreux prototypes antiques, qu'ils soient grecs ou latins, P.-D. Huet choisit d'ancrer les romans français dans une tradition éminente. Malgré leur hétérogénéité, ces œuvres antiques donnent un authentique statut littéraire à la création romanesque, pour laquelle l'auteur élabore en outre une théorie spécifique. Or celle-ci n'a rien de novateur : admirant *l'Astrée*, *l'Illustre Bassa*, le *Grand Cyrus* et la *Clélie* et désireux de faire la promotion de la toute récente *Zaïde* qu'il attribue à J. R. de Segrais, destinataire de sa lettre, Huet reprend les règles établies avant lui pour le roman héroïque. En dépit de ses formules iconoclastes, la *Lettre à M. Segrais* se présente donc comme un bilan du passé : la célèbre définition qu'elle donne du roman ne vaut que pour des textes de type déjà ancien, alors que depuis les années soixante M. de Scudéry, M.-M. de Lafayette et Saint-Réal écrivent des nouvelles historiques, qui par la linéarité de leur trame, leur brièveté, le naturel des analyses psychologiques et le souci de la vraisemblance répondent bien mieux aux règles mises ici en avant. Huet commence naturellement par opposer les « **Romans réguliers** » aux *romanzi* théorisés par Giraldi et Pigna, qui sont écrits en vers. Il ajoute plus loin que les « **vieux Romans Français, Italiens, et Espagnols** », **qu'il considère sans distinction, ne sont qu'» un amas de fictions grossièrement entassées les unes sur les autres** » ³⁰⁹ . Bien qu'il prétende ainsi tourner le dos à l'ère des épopées qui se sont encanaillées avec les romans, son développement suivant pour distinguer les « **Romans** » des « **Poèmes Épiques** » n'en reste pas moins suspect. Sa volonté de mesurer l'écart entre les romans et les traits d'autres formes d'écriture successivement les « **Poèmes Épiques** », les « **Histoires** » et les « **Fables** » n'aboutit pas à cerner l'essence propre du genre romanesque. Des textes d'Homère et de Virgile, il affirme qu'ils « **ont [...] des différences essentielles qui les distinguent des Romans** ». Mais il concède aussitôt qu'ils possèdent entre eux « **un tres-grand rapport** », par l'importance de la fiction qui s'y retrouve communément. Les comparaisons suivantes ne cessent d'opposer les deux formes tout en les mettant en lien, faisant ainsi du roman une variante de l'épopée :

[...] les Romans sont plus simples, moins élevés, moins figurés dans l'invention et dans l'expression. Les Poèmes ont plus du merveilleux, quoy que toujours vray-semblables : les Romans ont plus du vray-semblable, quoy qu'ils aient quelquefois du merveilleux. Les Poèmes sont plus réglés, et plus châtiés dans l'ordonnance, et reçoivent moins de matiere, d'evenemens, et d'Episodes : les Romans en reçoivent davantage, parce qu'estant moins élevés et moins figurés, ils ne tendent pas tant l'esprit, et le laissent en estat de se charger d'un plus grand nombre de differentes idées. Enfin les Poèmes ont pour sujet une action militaire et politique, et ne traittent l'amour que par occasion : les Romans au contraire ont l'amour pour sujet principal, et ne traittent la politique et la guerre que par incident ³¹⁰ .

³⁰⁸ *Lettre à M. de Segrais de l'Origine des Romans, op. cit., p. 151.*

³⁰⁹ *Ibid., pp. 150 et 155.*

³¹⁰ *Ibid., pp. 149-150.*

Les différences entre le roman et le poème épique ne sont ici que de degré : l'un a un sujet plus amoureux que l'autre ; sa composition est libre et chargée d'événements, quand celle de l'épopée est stricte mais souple ; l'emploi du merveilleux est plus discret dans le roman en règle générale ; enfin, le style romanesque est plus chargé que celui du poème héroïque. En somme, le roman de l'ère baroque respecterait les règles de l'épopée classique, alors que le *romanzo* s'en éloignerait par l'invraisemblance de sa fiction et la maladresse de sa disposition. Huet, comme ses contemporains, n'a donc pas entièrement compris le projet du Tasse de réformer l'épopée en exploitant certains procédés utilisés par les romanciers ; il proclame seulement sa fidélité à Aristote et entreprend de légiférer sur une forme littéraire composite, sans percevoir la contradiction entre ces deux postulats. Nourri de la *Lettre à M. Segrais*, P. Richelet rend compte à la fin du siècle de l'assimilation par toute une génération de ce qu'Huet appelle le « **Roman regulier** » à l'épopée. Son article « **Roman** » va cependant à contre-courant de l'ensemble de son époque, qui fait de l'*Astrée* le premier *roman nouveau* : non seulement est évoquée une forme romanesque du XVI^e siècle, mais celle-ci opérerait une première rupture avec le Moyen Âge :

Le Roman est aujourd'hui une fiction qui comprend quelque aventure amoureuse écrite en prose avec esprit et selon les règles du Poème Epique, et cela pour le plaisir et l'instruction du lecteur. Nos plus fameux Romans sont les Amadis et l'Astrée³¹¹.

Au XVII^e siècle, les théoriciens élaborent donc un système cohérent d'assimilation du roman en général à la poésie épique, qu'ils en soient les détracteurs, pour en faire un avatar abâtardi de celle-ci, ou bien les partisans, pour le réhabiliter. Le privilège donné par ces poéticiens à l'unité d'action, à la vraisemblance et à la hauteur du style n'a pas trouvé d'équivalent dans les créations de leur temps, si bien qu'après la cabale menée par Sorel, Furetière et Boileau contre celles-ci, ils ne cherchent plus à maintenir la rigidité des règles épiques qui pesaient sur la théorie du roman. On connaît la suite de l'évolution des formes littéraires au XVII^e siècle : la France préférera la tragédie au détriment du *romanzo*, au moment où le *Saint-Louis* de Le Moyne, *La Pucelle* de Chapelain ou l'*Alaric* de Scudéry ne remportent aucun succès ; de l'autre côté des Alpes le poème épique triomphera, au contraire, sur le *romanzo*. Décidément, en pratique comme en théorie, le roman français a trouvé sa voie propre, loin de sa mère fantasmée, l'épopée.

Chapitre 3 Traduction, adaptation, réécriture : une

³¹¹ Dictionnaire françois tiré de l'usage et des meilleurs auteurs de la langue, 2 t., Genève, Slatkine Reprints, 1994 [réimpr. de l'éd. de 1680], t. II, p. 324. Cette forte mise en relation des deux genres narratifs s'éteindra progressivement au cours du Siècle des Lumières. Les encyclopédistes font cependant encore du *Télémaque*, roman didactique inspiré du livre IV de l'*Odyssée*, « un vrai poème à la mesure et à la rime près ». Pour l'établissement du décalage entre les prétentions de l'œuvre de Fénelon à ressembler à l'épopée et la réalisation effective qu'elle constitue, nous renvoyons à l'article de N. Hepp « De l'épopée au roman : l'*Odyssée* et *Télémaque* », in *La Littérature narrative d'imagination, Actes du colloque de Strasbourg, 23-25 avril 1959, Paris, P.U.F., 1961, pp. 97-113.*

poétique romanesque convergente

La relative indigence de la réflexion théorique de la Renaissance française au sujet du roman pourrait laisser penser à un retard de notre pays dans la rédaction d'œuvres romanesques. Cela est vrai pour ce qui touche à l'écriture de livres originaux : de romans qui ne sont pas la copie plus ou moins directe de modèles antérieurs, il en est peu. Mais si l'on considère le domaine de la réutilisation de matériaux hérités de l'Antiquité et du Moyen Âge ou importés de l'Italie et de l'Espagne quasi contemporaines, il faut constater l'existence au XVI^e siècle d'une véritable politique de modernisation et de « **francisation** » en matière romanesque. Loin d'ignorer le développement historique du « **genre** » ni les efforts faits par des nations concurrentes pour son renouvellement, la France fait appel à des lettrés besogneux, parfois spécialisés dans cette activité, pour « **translater** ³¹² » un nombre important de textes. Nous ne pouvons omettre de nous pencher sur cet aspect majeur de la pratique romanesque de la Renaissance. Le problème de la « **version** », en lien avec des aspects non seulement linguistiques et littéraires, mais aussi historiques et idéologiques, recouvre un continent réflexif immense ; nous n'avons pas la possibilité ici de traiter l'ensemble des questions qu'il soulève. Nous prétendons seulement mettre en lumière quelques traits vers lesquels converge la poétique romanesque propre respectivement aux activités de traduction, d'adaptation et de réécriture.

Trois catégories de romans mis sous presse entre 1500 et 1592 sont repérables : certains sont une transposition relativement fidèle de romans préexistants ; d'autres sont le fruit d'une volonté de naturaliser une source au point de lui faire subir des modifications sensibles ; enfin, des auteurs font le choix de puiser à un fonds commun de fictions connues pour créer un nouveau récit. Pour voir comment ces phénomènes scripturaires se réalisent, reportons-nous à l'inventaire des parutions de romans présenté dans notre Annexe I ; nous avons tenté d'y établir une typologie des versions romanesques proposées par l'imprimerie selon la plus ou moins grande proximité existant entre le texte-source et le texte-cible. Les termes *édition*, *traduction*, *création* et *imitation* font ici concurrence aux concepts englobants que nous venons de définir, preuve que l'approche de la pratique romanesque ne se laisse pas réduire à des modèles abstraits et que l'opération d'importation d'un substrat étranger doit être appréhendée au cas par cas. Quelle est la nature des versions romanesques proposées par l'imprimerie du XVI^e siècle ? Comment se répartissent-elles numériquement et dans le temps ³¹³ ? Les

³¹² Comme l'explique P. Chavy, dans son article « Les traductions humanistes au début de la Renaissance française : traductions médiévales, traductions modernes », *Revue canadienne de littérature comparée*, Canada, vol. VIII, 1981, pp. 284-306, au début du siècle s'opère une substitution des termes *translater*, *translateur* et *translation* par *traduire*, *traducteur* et *traduction*. Mais il constate que les deux familles de mots cohabitent assez tard dans le siècle et que ce passage ne correspond pas à une conception plus « moderne » de la traduction (p. 293). Nous employons ici *translater* dans un sens large, conforme à son étymologie : cela désigne l'action de faire passer une chose d'un endroit à un autre, en l'occurrence un matériau verbal d'un état linguistique à un autre.

imprimeurs, entourés d'une équipe d'adaptateurs, sont les premiers à participer à une sélection des textes romanesques mis sur le marché français ; cela est particulièrement visible dans la publication des « **vieux romans** », qui connaissent un pic de lecture dans la première moitié du siècle et un déclin quasi général vers 1580 (cf. début du Tableau 1). Seuls quatre-vingts titres environ de romans de chevalerie en prose sont mis ou remis sous presse, ce qui représente une faible proportion par rapport à la quantité des manuscrits disponibles depuis le XIII^e siècle. Pour ne citer que lui, le dérimage du poème *Berthe au grand pied*, si apprécié au siècle précédent, brille par son absence sur notre période d'étude. Cela n'empêche pas les éditeurs de s'appuyer le plus souvent sur les versions des chansons de geste et de quelques romans arthuriens dérimés au XV^e siècle³¹⁴. Dans le cas des rééditions d'incunables et des premières éditions de manuscrits, la contribution des presses du XVI^e siècle à la transformation du matériau médiéval est essentielle : le passage à l'imprimé sanctionne non pas une reduplication, mais une traduction souvent sommaire du texte primitif³¹⁵. Outre leur rôle de filtrage et de mise au goût du jour, les libraires s'attachent à rassembler, condenser ou isoler les histoires chevaleresques. C'est ainsi que l'édition *princeps* de 1598 des *Livres de Merlin* se présente comme une compilation de trois romans distincts : le *Merlin* de R. de Boron, séparé du reste de la *Vulgate*, une suite de cette *Estoire de Merlin* et les *Prophéties de Merlin* datant du XIII^e siècle. Pour donner une cohésion à un ensemble textuel disparate et créer une illusion de cycle, l'atelier d'A. Vérard a dû procéder au remaniement de certains passages. De même, est imprimé à partir de 1520 sous le titre *Gerart de Roussillon* non pas l'œuvre de J. Vauquelain écrite en 1447, mais son résumé. Enfin, *Geoffroy à la grand dent*, une partie de *Melusine* traitant du devenir du fils de la protectrice des Lusignan, est publié isolément dès 1549 et prend l'aspect d'une continuation du roman en prose de J. d'Arras. L'activité des libraires est donc à prendre en compte dans le mouvement d'assimilation romanesque de la Renaissance française, sa plus grande influence ayant consisté dans la vulgarisation de cette littérature. En rendant accessible au plus grand nombre des textes manuscrits, en les transcrivant et en orientant leurs aventures dans le sens de la féerie ou de la sensualité, elle a contribué à en démocratiser la lecture ; dès cette époque, s'amorce le passage thématique et stylistique des romans médiévaux vers le fonds populaire de la *Bibliothèque bleue* de

³¹³ Comme l'écrit J.-C. Arnould, dans son article « Jean Martin dans ses préfaces : un traducteur à la Renaissance », in *Traduction et adaptation en France, Actes du colloque de Nancy*, 23-25 mars 1995, Paris, Champion, 1997, pp. 335-344 et ici p. 342, le traducteur et l'imprimeur-libraire participent à une « régulation du commerce de la parole » ; ils sont associés dans la « socialisation du texte » importé, ce qui nous invite à prendre en compte la diversité de l'attraction du public en fonction des thématiques romanesques.

³¹⁴ Pour la liste des épopées ainsi que des romans antiques, arthuriens et plus généralement d'aventures dérimés à partir du XIV^e siècle, voir *Les Mises en prose...* de G. Doutrepoint, *op. cit.*, pp. 5-8.

³¹⁵ La Renaissance poursuit l'activité de déformation des légendes épiques, déjà mises sous forme romanesque au XV^e siècle. Dans un célèbre article intitulé « Les adaptations en prose des Chansons de geste au XV^e et au XVI^e siècle », *Revue du seizième siècle*, Paris, 1915, t. III, pp. 155-181 et ici p. 158, É. Besch insiste ainsi sur la transposition linguistique des romans effectuée à partir de la fin du Moyen Âge : Les imprimeurs suivirent ordinairement de très près [l]es manuscrits en prose du XV^e siècle, sauf à les rajeunir encore un peu pour les conformer au progrès de la langue et des mœurs.

Troyes. De façon générale, rares sont les textes chevaleresques de cette époque à ne pas avoir connu de forme manuscrite ; le cas échéant, il s'agit d'« imitations » de la pratique médiévale (cf. suite du Tableau 1). Il faut faire deux remarques à ce sujet : d'abord, le dérimage, la transcription de légendes grecques *via* leur version latine et l'écriture de suites s'inscrivent dans le prolongement de la production romanesque du Moyen Âge ; ensuite, les œuvres concernées se présentent comme la réécriture d'un modèle préexistant. Cela est évident pour la mise en français d'*Apolonius, prince de Thir* par G. Corrozet vers 1530, distincte de la prose du XV^e siècle, mais aussi pour le *Judas Machabeus* en vers proposé par Ch. de Saint-Gelais en 1514. Nous pouvons en dire autant des suites de la geste de Renaud ou d'Ogier, reprenant ce qui a fait le succès des romans-matrice : *La Conquête de Trebisonde* et *Meurvin*, sûrement rédigés à la charnière des deux siècles, sont en quelque sorte une variation sur les romans *Les quatre filz Aymon* et *Ogier le Danois*. Mais s'agissant des réécritures qui se distancient plus nettement de leur original, nous risquons l'appellatif de « **créations** » : ou bien ces textes ont un ou plusieurs patrons médiévaux, mais s'en affranchissent clairement c'est le cas des *Tristan* de Sala et de Maugin³¹⁶, ou bien ce sont des suites tout à fait nouvelles entées sur une légende antérieure comme pour l'*Hystoire de Giglan, filz de messire Gauvain* ou *Gerard d'Euphrate*, ou bien encore leur sujet les placent en dehors des cycles épiques et romanesques connus *Palanus, comte de Lyon*, manuscrit attribué à S. Champier, et *Philandre et Passerose* mettent en scène des héros locaux³¹⁷. Mais on le voit, les essais de ce genre relèvent toujours de la volonté d'imiter des méthodes d'écriture anciennes : les aventures bénéficient de sources plus ou moins directes et un mimétisme certain est mis en œuvre dans le traitement de celles-ci. Sans être dépayés par ces histoires, le public populaire des vieux romans ne devait pas être près à accepter leurs aspects modernes, masqués sous des titres traditionnels ; du coup, les auteurs ont renoncé à de telles expériences après le milieu du siècle.

Reste à envisager, enfin, l'énorme massif des « **traductions** », au sein duquel il faut distinguer les transcriptions fidèles des adaptations qui naturalisent le texte-source ; nous nous bornerons ici à mettre en lumière les ensembles romanesques en fonction de leur origine et de leur réception en France. Deux grands groupes apparaissent : le plus important comprend les romans écrits en Espagne et en Italie, généralement entre la fin du XV^e siècle et le début du suivant ; l'autre recouvre les textes venus de l'Orient hellénisé antique, voire du Moyen Âge byzantin. Tout d'abord, il fallait qu'un public aristocratique trouvât son compte à la Renaissance dans le roman d'inspiration médiévale : « **voilà comment les livres d'Amadis sont venus en évidence parmi nous en ce dernier siecle** », nous dit La Noue. De fait, les vingt-et-un livres d'*Amadis de Gaule*, dont les premières éditions s'étalent de 1540 à 1581, emportent la palme du

³¹⁶ Pour une mise au point sur les rapports que les œuvres de Sala et de Maugin entretiennent avec leurs sources, voir l'article de J. Frappier intitulé « Les romans de la Table Ronde et les Lettres en France au XVI^e siècle », in *Amour courtois et Table Ronde*, Genève, Droz, 1973, pp. 365-281, ainsi que celui de C. Verchère intitulé « 'Et en ceste tribulation comme au dormir de la mort' : le *Tristan* de Pierre Sala », in *Le Renouveau d'un genre...*, op. cit.

³¹⁷ Au sujet de ces deux textes, voir l'article de R. Cooper intitulé « Le roman à Lyon sous François I^{er} : Symphorien Champier et Jean des Gouttes », in *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento...*, op. cit., pp. 109-126.

nombre d'impressions dans le domaine des traductions de romans de chevalerie (cf. fin du Tableau 1). L'histoire de l'importation du texte en France est bien connue : entre 1525 et 1526, François I^{er} est retenu prisonnier à Madrid, où il voit la cour de Charles Quint se délecter des aventures d'*Amadis de Gaule* ; Garcí Ordóñez de Montalvo en a donné une première compilation en 1508 et une autre définitive en 1519, à laquelle il a ajouté entre temps un cinquième livre de son crû³¹⁸ ; à son retour, le roi le fait traduire en français. Le succès est immédiat : des premières versions jusqu'à la traduction du *Douzième livre*, tous les volumes connaissent au moins quinze rééditions sur le siècle. Moins nombreux que les « **vieux romans** » par leurs titres, les *Amadis* s'avèrent plus massivement attractifs et recrutent leur lectorat non seulement dans la noblesse de Paris et de province, mais aussi dans la bourgeoisie. Un fait nous confirme qu'il s'agit à proprement parler d'un phénomène de mode : pour la majorité, ces livres ne sont pas réimprimés après l'année 1577 ; un long arrêt de la production se produisant après 1556, il faut conclure à une concentration de celle-ci sur deux décennies. De Jodelle à Pasquier en passant par La Noue et Brantôme, tous l'affirment : les *Amadis* ont touché un public de cour et ils ont connu un succès incomparable au milieu du siècle³¹⁹. La qualité de la version donnée par Nicolas de Herberay des Essars, le traducteur des huit premiers livres, n'est pas étrangère à cet engouement. C'est sur son patron que seront écrites les différentes traductions européennes puis leurs suites : un système souple d'échange « **supranational** » du matériau chevaleresque s'instaure à la Renaissance, l'Italie servant de relais à l'Espagne à partir du *Quinziesme livre d'Amadis* dans la confection des histoires. La substitution des traducteurs hispanisants par des traducteurs italianisants ne s'est pas faite pour la série concurrente des *Palmerin d'Olive*, *Primaleon de Grece*, *Flores de Grece*, *l'Histoire palladienne* et *Gerileon d'Angleterre* : il s'agit de réécritures d'*Amadis* créées de l'autre côté des Pyrénées dès 1511, pour des raisons commerciales évidentes. Il est tout à fait remarquable que N. de Montreux, qui s'essaie en 1577 à la rédaction d'un *Seiziesme livre d'Amadis*, voie son invention passer totalement inaperçue, tant la production de ces séries met par nature en jeu les techniques de la traduction et du

³¹⁸ Cet *Amadis* est déjà une réécriture d'un roman qui circulait en Espagne et au Portugal au moins depuis le XIV^e siècle, sous la forme de différentes versions. Le procédé de la continuation qu'inaugure Montalvo pour ce cycle va se poursuivre après le cinquième livre, où le héros se trouve pourvu d'une descendance, sur six générations successives de personnages... Au sujet des « branches mortes [...] commercialement parlant » de l'*Amadis*, nous renvoyons à la thèse de L. Guillerm intitulée *La Traduction française des quatre premiers livres de l'Amadis de Gaule. Le discours sur la traduction en vulgaire, ou sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 1987, chap. » Une traduction à succès », pp. 16-41.

³¹⁹ Jodelle, dans son ode liminaire de l'édition du *Neufiesme livre d'Amadis*, *op. cit.*, p. 91, v. 62-63, rappelle que cette œuvre « Par le peuple en mespris est mise,/ Peuple indigne de telz apas ». La Noue, qui en décrie sévèrement les livres, précise néanmoins, dans ses *Discours politiques et militaires*, *op. cit.*, p. 162, que « Sous le regne du Roy Henri second, ils ont eu leur principale vogue, et croy que si quelqu'un les eust voulu alors blasmer, on lui eust craché au visage [...] ». Pasquier dit de même : « Jamais Livre ne fut embrassé avec tant de ferveur que cettuy, l'espace de vingt ans ou environ : neanmoins la memoire en semble estre aujourd'huy évanouïe » (*Les Recherches de la France*, *op. cit.*, t. II, livre VII, chap. 5, p. 1410). Dans *Les Dames galantes*, Paris, Garnier, 1967, p. 357, Brantôme blâme également les *Amadis*, mais il évoque l'effet surprenant de ces histoires, capables de transformer mentalement et physiquement leurs lectrices : « Je voudrois avoir autant de centaines d'escus comme il y a eu des filles, tant du monde que religieuses, qui se sont jeadis esmeues, pollues et dépuclées par la lecture des Amadis de Gaule.

remaniement³²⁰. À côté de la ferveur suscitée par ces romans, les quelques textes traduits d'une source espagnole, tels l'*Histoire amoureuse de Flores et Banche fleur* ou les *Amours de Luzman et d'Arbolea*, font pâle figure. Les romans venus d'Italie qui appartiennent au fonds médiéval européen, comme *Guerin Mesquin*, n'ont pas plus soulevé l'enthousiasme. Il a fallu qu'une entreprise éditoriale s'attache à promouvoir les récents *romanzi* l'*Orlando furioso*, au premier titre, et en moindre mesure l'*Orlando innamorato* et *Morgante Maggiore* pour que les déformations parodiques du matériau conventionnel fassent concurrence aux derniers fleurons de la littérature courtoise. Mais le travail des imprimeurs français et de leurs traducteurs attirés a consisté à gommer le caractère irrévérencieux de ces productions pour les inscrire, au moins au premier abord, dans la veine des histoires d'armes et d'amours espagnoles : D. Janot et E. Groulleau, J. Des Gouttes et V. Gaultherot, à l'instar de V. Sertenas, les ont fait adapter en prose et les ont présentées comme des fictions illustrant l'interminable gloire de la Gaule³²¹.

Si les romans d'aventures chevaleresques mis à la mode française ont été l'un des plus grands succès de librairie du temps, une thématique sentimentale nouvelle, étrangère à la tradition nationale, a tout de même suscité l'engouement du public. Encore faut-il faire des distinctions. Parmi les romans d'amour non courtois, les premiers à paraître sur notre période sont, à nouveau, ceux qui ont été inventés par l'Italie et l'Espagne (cf. colonne droite du Tableau 2). L'interaction entre le *corpus* amoureux de ces deux pays est remarquable : la *Cárcel de Amor* de D. de San Pedro et le *Tractado compuesto por Johan de Flores a su amiga*, publiés dans la dernière décennie du XV^e siècle, ont été traduits par L. Manfredi en 1514 et 1521 ; quelques années plus tard, ces versions italiennes ont été francisées. De même, J. de Flores a exploité le canon de la *Fiammetta* en lui donnant une suite intitulée *Breve Tractado de Grimalte y Gradissa* ; la *Deplorable fin de Flamecte* a eu peu de succès sous la plume de M. Scève. Souvent, les traducteurs français n'ont pas hésité à s'y prendre à deux fois pour obtenir un texte satisfaisant : G. Corrozet a corrigé une première version de la *Prison d'amours* et de l'*Histoire d'Aurelio et d'Isabel* et J. Martin, la traduction originelle du *Peregrin* donnée par F. Dassy³²². *L'Amant mal traicté de s'amy*, traduit dans la langue fleurie d'Herberay, a plu d'emblée et a connu douze éditions sur une quarantaine d'années. De manière générale, nous avons ici affaire à des translations de qualité inégale, qui se signalent par leur respect commun du texte primitif et qui ont eu un retentissement auprès de l'aristocratie spécialement féminine³²³. Le cas du roman pastoral s'avère aux antipodes de celui de ces romans d'amour, même si les originaux sont également italiens et

³²⁰ Dans « 'Nostre histoire renouvelée' : the reception of the Romances of Chivalry in the Renaissance », in *Chivalry in the Renaissance*, op. cit., pp. 175-193 et ici pp. 176-177, R. Cooper définit à juste titre « *Amadis and its clones* » comme autant de « *pastiches of medieval prose romances* ».

³²¹ Pour la version française du texte de l'Arioste, R. Gorris propose, dans son article « Traduction et illustration de la langue française : le *Roland furieux* lyonnais de 1543 », in *Lyon et l'illustration de la langue française, Actes du colloque de Lyon*, 6-9 décembre 2002, à paraître, des hypothèses sur l'identité des personnes réunies par J. Des Gouttes ; la participation de J. Martin ne ferait pas de doute. Elle insiste, par ailleurs, sur le fait que le mécène de cette entreprise est l'archevêque de Lyon et de Milan, Hippolyte d'Este, c'est-à-dire le neveu du dédicataire de l'*Orlando* de 1516. L'édition parue chez S. Sabon entre donc dans un projet diplomatique, politique et culturel d'entretien des relations franco-ferraraïses.

espagnols. Les productions de ce type n'ont pas eu d'écho en France avant la fin du siècle et, même alors, elles ont reçu un accueil défavorable de la part du public : les traductions de l'*Arcadie* et de la *Diane* ont été peu ou pas du tout rééditées jusqu'en 1592 ; du côté des « *imitations* » ou réécritures du texte de Montemayor, auxquelles se sont essayés Belleforest et Montreux, la *Pyrenée* est passée inaperçue, tandis que la quantité importante d'éditions des deux premiers livres des *Bergeries de Juliette* s'explique par la grande attente créée autour d'eux par les libraires ; déçus, les lecteurs se sont vite ravisés. Comme pour les romans sentimentaux et pastoraux écrits récemment, l'inventaire des romans de l'Antiquité grecque ou latine traduits au XVI^e siècle laisse apparaître des disparités criantes (cf. colonne gauche du Tableau 2). Les romans grecs en dehors de l'*Histoire véritable*, qui ne se situe pas dans la même veine que les textes d'Héliodore ou de Tatiüs ont bénéficié du fait que leur manière propre de traiter l'aventure et le sentiment amoureux ont répondu à un moment opportun à l'évolution des besoins socio-littéraires du pays. Les textes traduits par les hellénistes français ont introduit en Europe une poétique romanesque nouvelle, à laquelle ont été surtout sensibles les doctes, et qui a pris toute son ampleur au début du Grand Siècle³²⁴. La célèbre traduction d'Amyot a permis un accès privilégié au roman d'Héliodore : malgré la concurrence d'autres versions, c'est sous cette forme que l'*Histoire Æthiopique* a été lue de 1548 à 1662. De même, celles des *Amours de Clitophon et de Leucippe* et de la pastorale de Longus, qui ont reçu la contribution de J. de Rochemaure, de F. de Belleforest et du même Amyot, ont trouvé un lectorat dans un large cercle d'humanistes. Ces translations ont encouragé la rédaction de nouveaux romans grecs à l'extrême fin du siècle : tout comme les romans byzantins écrits à Constantinople au IX^e siècle comme celui d'Eustathe à l'imitation des œuvres produites dans les provinces asiatiques de

³²² Comme le précise M. Colombo-Timelli au sujet du texte de J. de Flores, dans son article « La première édition bilingue de l'*Histoire d'Aurelio et d'Isabel* (Gilles Corrozet, Paris, 1546) ou : quelques problèmes de traduction d'italien en français au XVI^e siècle », in *Traduction et adaptation en France, op. cit.*, pp. 299-318 et ici p. 299 en note, « il s'agit bien de deux traductions différentes ». Nous suivons les renseignements de l'auteur quant au nombre d'au moins quinze éditions bilingues italien-français entre 1546 et 1582, de trois éditions français-espagnol entre 1556 et 1560 et de deux autres français-anglais en 1556 et 1588 (p. 300). Celui de dix rééditions pour la translation de J. Martin vient de l'introduction de C. de Buzon aux *Angoisses douloureuses...*, *op. cit.*, p. 34.

³²³ On peut conjecturer que la querelle des Amyes n'est pas étrangère au succès précoce du roman d'amour en France, ce que suggèrent les rapprochements faits par Y. Giraud et M.-R. Jung entre des œuvres poétiques françaises et les romans étrangers (*La Renaissance, op. cit.*, t. I, p. 145). Sur le fait que les traductions sentimentales ne subissent pas la liberté de traitement qu'Herberay s'autorise dans les *Amadis* français, voir les indications de L. Guillermin dans *La Traduction française des quatre premiers livres...*, *op. cit.*, pp. 33-34.

³²⁴ Les romans héroïques de La Calprenède et de M. de Scudéry se donnent pour modèle les *Éthiopiennes*. L'enjeu théorique et pratique du roman grec est alors immense, puisque cette forme antique sert paradoxalement de caution pour présenter D'Urféet ses épigones comme des romanciers « modernes ». Voici comment F. Plazenet-Hau résume la complexité des manœuvres conceptuelles dans la première moitié du XVII^e siècle (*L'Ébahissement et la délectation...*, *op. cit.*, p. 15) : Les hommes de la période dérivent de l'origine du roman antique du roman moderne à la fois l'occasion d'une défense théorique du genre, placé en parallèle avec les genres nobles de l'épopée et de la tragédie, et une conception spécifique du roman, car elle revendique l'héritage épique en s'appuyant sur une critique du roman de chevalerie et du *romanzo* italien [...].

l'Empire romain, l'*Œuvre de la Chasteté* de N. de Montreux, parue en 1595, et *Du Vray et parfait amour* du pseudo-Athénagoras, vraisemblablement écrit par Martin Fumée en 1569 et publié en 1599, constituent deux réécritures de romans grecs à attribuer au XVI^e siècle³²⁵. Les érudits de la Renaissance ont également pu satisfaire leurs aspirations intellectuelles par la fréquentation d'un autre sous-genre romanesque, celui de l'allégorie (cf. Tableau 3). Le *Roman de la Rose* a ainsi reconquis les Français dès sa parution en incunable ; tandis que C. Marot a été soucieux de restituer en 1526 un texte qu'il estime altéré, J. Molinet n'a pas hésité à en donner une version moralisée. Quant à la traduction élégante du *Songe de Poliphile* produite par J. Martin, la modestie de son nombre d'éditions reflète mal l'influence d'un roman à portée philosophique, d'autant plus envoûtant que ses significations restent obscures. L'ouvrage de Colonna, lu dès sa parution en italien, a reçu l'admiration de nombreux lettrés de Rabelais à Verville en passant par Gohory, qui se sont plu à y voir un sens ésotérique³²⁶. Autant dire, pour tous ces aspects, que la traduction, l'adaptation et la réécriture, qui consistent toutes trois dans le réinvestissement de matériaux anciens ou importés, sont à la base de la production romanesque quantitativement majoritaire au XVI^e siècle en France. À partir de 1593 seulement, alors que s'achèvent les guerres de religion et que s'écrivent les premiers romans « **d'amours infortunées** », les romanciers vont déclarer refuser cette poétique romanesque officieuse.

À partir de ce constat sur la nature des parutions de romans, se dégage un trait de fonctionnement propre au roman de la Renaissance, et au genre en général : cette forme littéraire a intrinsèquement tendance à s'écrire à partir du langage d'autrui. Nous faisons le choix d'étudier ici les modalités de transposition d'un matériau linguistique dans quelques textes qui, parmi les précédents, ont été écrits entre 1530 et 1560, période qui nous intéressera plus tard pour les rares romans qui corroborent l'originalité stylistique du genre tout en la complexifiant. Pour mesurer l'écart entre la soumission à un modèle et son affranchissement, entre la notion d'auteur et celle de transcripteur et entre l'idéologie véhiculée par un premier roman et celle instaurée par un autre, nous allons nous attacher à un panel restreint, mais aussi diversifié que possible, de proses qui composent avec une matière verbale antérieure. Le *Roman de Richard* transcrit par G. Corrozet, *Philandre et Passerose* inventé par J. des Gouttes et l'*Amadis* français d'Herberay s'avèrent des manifestations spécifiques de cette poétique, favorables à l'analyse différenciée des procédés de reprise et de détournement langagiers. Une telle perspective impose de se déprendre des jugements de valeur qui pèsent sur la traduction à partir des années 1540. Les *topoi* de la servitude et du travail sans gloire, récurrents dans le champ des polémiques littéraires, participent alors à une représentation dégradante de cette activité

³²⁵ Nous renvoyons à la bibliographie des « imitations et adaptations françaises des romans grecs aux XVI^e et XVII^e siècles » donnée par L. Plazenet-Hau, *ibid.*, pp. 724-729 ; les essais de ce genre se multiplieront au début du XVII^e siècle, en particulier sous la plume de La Calprenède. Précisons que si ce dernier texte avait paru en 1569, nous l'aurions placé sans faute dans la catégorie des imitations de romans grecs.

³²⁶ Sur la lecture déformante de l'*Hypnerotomachia Poliphili* en France, voir G. Polizzi, « La fabrique de l'énigme : lectures 'alchimiques' du *Poliphile* chez Gohory et Béroalde de Verville », in *Alchimie et philosophie à la Renaissance, Actes du colloque de Tours*, 4-7 décembre 1991, J.-C. Margolin et S. Matton (dir), Paris, Vrin, « De Pétrarque à Descartes », 1993, pp. 265-288.

³²⁷ . Néanmoins, celle-ci bénéficie depuis le XV^e siècle d'un soutien royal en tant que moyen de promotion de la langue vulgaire et élément essentiel d'une démarche d'innutrition à l'échelle du pays, pour propager les savoirs auprès du plus grand nombre ³²⁸ . Dans le métalangage des appareils liminaires des textes traduits et des traités, cette contradiction se résout dans une image cohérente d'un traducteur-tâcheron, utile en son lieu mais forme subalterne d'écrivain. Des transcripteurs n'hésitent pas à manifester une franche désinvolture par rapport à ces discours politiques ou théoriques, quand d'autres s'y conforment plus strictement ; de même, si certaines traductions de romans peuvent être qualifiées de « **Belles Infidèles** », un grand nombre d'entre elles fait pendant à cette volonté de naturalisation poussée du texte-source ; enfin, coexistent détournement et respect de la pensée de l'auteur chez les nouveaux rédacteurs. Pour analyser ces tendances littéraires, en nous gardant de postulats trop généralisants et réducteurs, nous étudierons successivement trois questions : d'abord, les fonctions de la mise en roman de récits français anciens ou de narrations contemporaines venues de l'étranger ; ensuite, la confrontation de deux instances discursives distinctes dans cette activité ; enfin, l'invention d'une prose littéraire française dans les romans traduits, en lien avec la mise en mots d'une idéologie sociale.

I - La mise en roman d'une matière allogène

La francité connaît, selon M. A. Lorgnet, « **une crise de conscience linguistique** » au XVI^e siècle ³²⁹ . Il est vrai que, si le Moyen Âge a fait de la jeune langue romane une langue écrite et de culture, la victoire du « **françoys** » sur le latin et les autres parlars du territoire n'est pas assurée à l'aube du siècle. Jusqu'à l'ordonnance de Villers-Cotterêts, le parler officiel est celui des clercs, non compris par une bonne partie de la population ; la monarchie encourage donc toutes les entreprises d'enrichissement et de modélisation

³²⁷ Dans un article intitulé « L'auteur, les modèles et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI^e siècle », *Revue des Sciences humaines*, Arras, n° 180/3, 1980, pp. 5-31, L. Guillermin cite moult passages de textes réflexifs où l'image du traducteur est dépréciée. Par ailleurs, si l'on veut simplifier le débat sur la valeur de l'activité de translation, on peut dire que les auteurs des arts poétiques se répartissent en deux camps : les Anciens font l'éloge de la « Version ou Traduction » et n'hésitent pas à l'élever au rang de genre littéraire sous prétexte qu'elle participe à l'enrichissement de la langue vernaculaire et à la vulgarisation des savoirs, tandis que les Modernes, membres de la Pléiade, mettent en doute la possibilité d'une restitution linguistique fidèle et préfèrent que les poètes s'imprègnent de leurs modèles par le biais de l'imitation, selon la conception spécifique qu'en donne la *Défense*. Sur la théorie de la traduction dans ces traités, voir G. P. Norton, *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their humanist Antecedents*, Genève, Droz, 1984, pp. 96-110.

³²⁸ Nous renvoyons aux conclusions que L. Guillermin tire des dédicaces des traductions adressées aux monarques, de Charles V à François I^{er} (*La Traduction française des quatre premiers livres...*, *op. cit.*, pp. 356, 547 et 549). Rappelons-nous également que Du Bellay nuance son mépris des traducteurs lorsqu'il songe à « ceux qui, par le commandement des princes et grands seigneurs, traduisent les plus fameux poètes grecs et latins : pour ce que l'obéissance qu'on doit à tels personnages ne reçoit aucune excuse en cet endroit » (*Défense*, *op. cit.*, I, 6, pp. 213-214).

³²⁹ Jan Martin, *translateur d'emprise. Réflexion sur les constructeurs de textes à la Renaissance*, Bologne, Presses de l'Université de Bologne, 1994, p. 11.

d'illustration », dit Du Bellay de la langue nationale. La traduction est, à ces deux titres, essentielle : elle profite « à la chose publique » parce qu'elle induit l'acclimatation lexicale de termes étrangers et qu'elle permet une revanche du patrimoine littéraire national sur la créativité des nations culturellement concurrentes³³⁰. Il est notable que la forme romanesque, qui doit son nom à la vieille langue vulgaire, participe au premier chef à un tel projet, comme si l'activité de la Renaissance en ce domaine se calquait sur le sens du mot au Moyen Âge. Nous l'avons vu, *roman* a d'abord désigné un état historique du français et cette appellation a vite pris le sens de *texte français qui est le résultat de la traduction ou du remaniement d'un texte latin*³³¹. Le double sens étymologique et littéraire de *roman* est conservé au XVI^e siècle dans les dérivés du nom : outre l'expression *romanzé langage*, le verbe *romancer* est utilisé de façon polysémique pour signifier *parler* ou *écrire en français* ; le *romanseur* et le *romancier* sont aussi bien des écrivains de langue française que des auteurs de romans de chevalerie. Au XVII^e siècle, le premier alinéa des dictionnaires de Richelet, de Furetière et de l'Académie développe, longuement et avec foison de précisions, les deux significations. Or à la Renaissance, la « mise en roman » ne constitue pas seulement une donnée bien cernée par les philologues : elle nous semble le soubassement principal de la pratique romanesque du temps. Au lieu de chercher à inventer un matériau narratif en le concevant directement dans la langue nationale, des écrivains choisissent d'emprunter au monde grec, à l'Italie et à l'Espagne la trame de leurs récits et de l'adapter en français. Ce faisant, ils mettent au jour la nature langagière, plutôt que thématique, du substrat qui sert à la composition romanesque ; ils postulent la condition verbale de l'écriture non seulement en roman, mais en romans.

1 - Un héritage de la pratique médiévale

Depuis les romans dits « *antiques* » jusqu'aux proses du XV^e siècle, la pratique romanesque du Moyen Âge s'est définie par la translation en langue vernaculaire d'une œuvre appartenant d'abord au passé étranger celui de l'Antiquité ou de la Grande Bretagne puis au patrimoine national les auteurs prétendant sans cesse moderniser les textes de leurs prédécesseurs. Nous souhaitons revenir sur la démarche d'exhibition d'une source de la part des auteurs de romans médiévaux parce que, de manière peut-être anachronique, celle-ci est encore centrale au XVI^e siècle dans la présentation des vieux romans, des traductions et des œuvres créées sur des modèles anciens.

³³⁰ Nous reprenons ici certains rôles définis par P. Chavy pour la translation : sa « fonction patriotique » consiste dans l'enrichissement de la langue française et sa « fonction importatrice » repose sur l'intégration à la culture nationale du fonds littéraire d'autres pays (« Domaines et fonctions des traductions françaises à l'aube de la Renaissance », *Revue de Littérature Comparée*, Paris, n° 2, 1989, pp. 147-153). Pour la métaphore belliqueuse utilisée dans le paratexte des traductions vers 1540 et la « mise en scène héroïco-chevaleresque » de notre langue, voir *La Traduction française des quatre premiers livres...*, *op. cit.*, pp. 68-72.

³³¹ Selon le *F.E.W.*, cette acception de *roman* a dû apparaître aux alentours de 1140 (*op. cit.*, vol. 10, p. 453). Fauchet fait le constat, dans son *Recueil de l'origine de la Langue...*, de la relation métonymique existant entre l'ancien français et le nom donné aux ouvrages écrits et plus seulement traduits en cette langue (*op. cit.*, p. 32) : Delà vient que l'on trouve tant de livres de divers dialectes, Limosin, Wallon ou François, et Provençal, portans le nom de Romans : voulans les poètes donner à cognoistre par ce titre, que leur œuvre ou langage n'estoit pas latin ou Romain Grammatic, ains Romain vulgaire.

Un passage en revue du métadiscours des compositions romanesques entre le XII^e siècle et la fin du XV^e siècle, situé le plus souvent en tête d'ouvrage, conduit à constater la récurrence du postulat de la véracité de l'histoire contée. Plus précisément, nous avons remarqué une conjonction fréquente entre deux prétentions de fidélité : au sujet de la source, supposée historique, et au sujet de la transposition linguistique, présentée comme conforme à l'original. Il semble, en effet, que la clause de style « **dit l'histoire** » fonctionne à la fois comme une référence à un passé consciencieusement restitué et comme le signe visible d'une poétique romanesque définie par la réécriture. Dans l'évolution de la fiction médiévale, les romans antiques sont les premiers à vouloir rendre compte de l'histoire gréco-romaine et, dans le cas du *Brut* de Wace, de l'histoire celtique. Ils transcrivent des épopées antiques, telles la *Thébaïde* de Stace ou l'*Énéide*, et des compilations historiques de la basse latinité, comme celles du Pseudo-Callisthène ou de Darès le Phrygien. L'auteur du *Roman de Troie* se prétend ainsi historien et philologue tout à la fois : par sa capacité à lire le latin, il informe ses contemporains des grands événements du passé troyen et entend choisir la source la plus sûre et la traduire avec exactitude³³². La proclamation de ces romanciers de faire œuvre historique s'avère évidemment en décalage avec leurs réalisations, ne serait-ce que par l'engagement politique que suppose la reconstitution de vastes fresques dynastiques. De plus, leur entreprise historiciste est contredite par le plaquage d'éléments de la civilisation contemporaine sur des données antiques : les héros païens traditionnels côtoient des personnages ressortissant à la noblesse chrétienne. En un mot, si les romanciers prétendent « mettre en roman » des histoires des temps immémoriaux et des chroniques du monde médiéval, c'est qu'ils veulent transmettre à des laïcs un savoir ancien pour le faire fructifier : au souci de reconstituer le réel dans sa diachronie, se surimpose une volonté contradictoire de le rendre accessible en le modifiant. Si une rupture s'opère entre cette conception du roman et celle que proposent Chrétien de Troyes et en moindre mesure Thomas, celles-ci ne s'opposent pas tout à fait terme à terme. Certes, c'est à partir du prologue du *Chevalier de la Charrette* que Chrétien utilise le substantif *roman* dans le sens d'*entreprendre la composition d'un roman*, et non plus dans celui de *mettre en roman*³³³. Mais jusque-là, le romancier est défini comme le vulgarisateur, apte « **à bien dire et à bien apprendre** », d'une « estoire » déjà rapportée par les jongleurs, mais sous forme corrompue ou consignée par écrit par un précédent clerc. Une certaine continuité, par ailleurs, est décelable entre ces postulats *a priori* antithétiques : dans le métadiscours des romans de Chrétien et dans celui des *Tristan*, la liberté de l'auteur se situe dans l'imposition d'une cohérence à un matériau hérité. L'innovation passe spécifiquement par la mise en œuvre de la *conjointure*, c'est-à-dire par l'art d'assembler et de disposer des éléments anciens d'une manière toute personnelle. Le début d'*Érec et Énide* attribue ainsi à « **Crestiens de Troies** » le fait d'extraire « **d'un conte d'aventure / Une mout bele**

³³² Ces renseignements sur le prologue de B. de Sainte-Maure sont fournis par M. Zink dans son *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/Références », pp. 62-63.

³³³ Voir *supra* chapitre 1, p. 62. À partir de ce roman, certains paratextes substituent à la transmission fidèle d'un texte véridique l'écriture d'une œuvre nouvelle, qui n'est plus la trace d'un passé dont l'auteur est le seul garant.

conjointure », c'est-à-dire de fédérer une série d'événements réputés vrais par la cohérence d'un style. L'audace est ensuite portée à son comble puisque le conteur, qui écrit sans aucun modèle direct, précise que les recommandations données par sa protectrice, la comtesse de Champagne, qui n'ont pu être que lapidaires, lui servent de « **matière et san** » ; son travail réside dans l'organisation d'un ensemble textuel complexe³³⁴. Mieux que n'importe quels autres discours du Moyen Âge, les ouvertures des premiers romans bretons théorisent donc la compatibilité subtile entre réécriture d'un modèle et invention : la création romanesque ne peut s'envisager que dans un processus de reproduction, globale ou partielle, et de transformation d'un texte antérieur. Quant aux grands cycles en prose du XIII^e siècle, ils opèrent un retour massif vers la prétention à l'habillage historique, qui était celle des romans antiques. La prose contribue à donner une authenticité au récit en tant qu'elle ne sacrifie pas, comme le vers, à l'ornement ; rien d'étonnant à ce qu'elle s'impose simultanément chez les romanciers et chez les chroniqueurs français. Comme l'explique D. Combe, à partir de là, la narration qui se veut objective a tendance à s'écrire en prose :

À l'origine, le vers n'est nullement perçu comme incompatible avec la fiction ; bien au contraire, c'est parce qu'on a voulu attribuer au roman une valeur de vérité (à l'encontre de la fiction) pour lui conférer un statut « sérieux », attesté par la dénomination ambiguë d'« estoire », qu'on a adopté la prose. C'est là une preuve a contrario de l'affinité du vers et de la fiction, dans une perspective presque platonicienne³³⁵.

Mais l'« estoire » que reprennent les manuscrits du *Lancelot-Graal*, de *La Mort le roi Artu* ou de l'immense *Tristan* n'est autre que la matière arthurienne : les auteurs anonymes ne cessent de feuilleter un virtuel *Livre du Graal*, dont le contenu serait inépuisable. Le choix de la prose se justifie donc également par les facilités qu'elle laisse dans la complication des aventures, le gonflement des descriptions et la multiplication des personnages. Alors qu'à la fin du XIII^e siècle et au début du suivant sont composées de nouvelles chansons de geste qui intègrent des éléments romanesques, le XV^e siècle va tendre à assimiler définitivement le fonds de l'épopée à celui du roman en les coulant dans le moule de la prose. Or ce mouvement d'adaptation des vieux poèmes de matière carolingienne, antique ou bretonne a peu à voir avec la réécriture libre des romans arthuriens au XIII^e siècle : elle tient à la volonté de pallier une évolution radicale des modes et de la langue, qui empêche de goûter les histoires de chevaliers écrites au haut Moyen Âge³³⁶. Les « **dérimages** » sont, en effet, inspirés par l'idée que les romans en vers qui intéressent encore et surtout les nombreuses chansons de geste en décasyllabes ou en alexandrins ont besoin d'un rajeunissement culturel et linguistique. Nombreux sont les adaptateurs à

³³⁴ Voir respectivement *Érec et Énide*, J.-M. Fritz (éd.), in *Romans*, op. cit., p. 61, v. 13-14, et le *Chevalier de la charrette*, *ibid.*, p. 501, v. 23-29. Comme l'écrit E. Baumgartner, Chrétien, Thomas et, pour l'écriture du lai, M. de France participent au mouvement d'appropriation d'une sagesse venue du passé (introduction au *Récit médiéval : XII^e -XIII^e siècles*, op. cit., p. 15) : « Écrire en roman » consiste longtemps à adapter, à « traduire » disent les textes médiévaux, à recueillir une matière préexistante, à chercher la meilleure version, à lui donner une forme, une organisation, une cohérence nouvelles, à la mettre en rime, à l'orner, et à peiner en accomplissant cette tâche, comme un bon artisan du verbe.

³³⁵ *Poésie et récit. Pour une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989, p. 145.

ne pas mentionner les œuvres versifiées qu'ils transcrivent ; mais les contemporains de ces Ph. Camus, P. Dupin, J. Baignon, P. Desrey, J. Vauquelin et de la foule des prosateurs anonymes ont conscience que ce sont des clercs plus versés dans les langues que dans la composition littéraire³³⁷. Alors que certains textes ont connu peu de succès dans leur version d'origine en vers, la mise en prose donne ainsi un nouveau prestige aux légendes d'autrefois : c'est le cas de *Berinus*, adapté entre 1350 et 1370 d'une chanson de geste fortement marquée par des éléments courtois ; de la *Belle Helaine de Constantinople*, dont sont créées deux versions par des auteurs distincts ; et d'*Apollonius de Tyr*, dont la matière grecque, transcrite en latin, a été fortement marquée par la chanson *Jourdain de Blaves* et a fini par connaître le traitement littéraire et idéologique de toutes les mises en prose³³⁸. Un des premiers traits de la vision du monde imposée par les traducteurs aux œuvres qu'ils modernisent est la prétention à l'historicité : alors qu'un besoin de réalisme se répand dans les lettres, les vieilles légendes sont considérées comme de l'histoire formulée en mauvais langage, dont le dérimage aurait pour fonction de restituer le contenu en corrigeant la corruption de la forme. Comment ne pas voir que les proses des XIV^e et XV^e siècles soit transcrivent des passages entiers de chroniques médio-latines, soit s'inspirent des textes de Froissard ou Commynes de manière à se donner un air historique³³⁹ ? D'autres éléments définissent la pratique des translateurs et l'infléchissement qu'ils font subir aux œuvres primitives, le souci de la référentialité n'étant pas contredit par eux, mais participant comme eux aux codes que la société contemporaine attend de tout récit. Il s'agit, d'abord, d'une volonté d'édification et de moralisation : des prologues didactiques sont placés en tête d'ouvrages où règnent violence des mœurs guerrières et pratique assez libre de l'amour ; plus généralement,

³³⁶ G. Doutrepoint distingue ainsi ce qu'il appelle les « rédactions doubles »[~] que nous sommes tentée de qualifier de « réécritures »[~], auxquelles participent les romans antiques du XII^e siècle et les proses du suivant et qui supposent un éloignement important par rapport à leurs modèles, des « dérimages », qui ne sont que la modernisation d'un texte jugé désuet (*Les Mises en prose...*, *op. cit.*, p. 354).

³³⁷ J. Vauquelin est ainsi considéré de son temps comme un lettré faisant « la translation de latin en franchois daucunes hystoires et cronicques » (*ibid.*, p. 446). J. Baignon, le compilateur du *Speculum historiale* de V. de Beauvais et d'une chanson en vers, a composé le célèbre roman *Fierabras*. Il est, par exception, fort prolixe sur son activité ; voici un passage du début du second livre, consigné par Doutrepoint (p. 98) : Ce que j'ay dessus escript, je l'ay prins en ung moult authentique livre, lequel se nomme le Mirouer hystorial, et aussi es cronicques anciennes, et l'ay translaté de latin en françoys ; et la matiere suyvante que fera le second livre est d'ung romant faict en l'ancienne façon, sans grande ordonnance, dont j'ay esté incité à le reduire en prose par chapitres ordonnez. Et est appellé celluy livre selon aucuns Fierabras.

³³⁸ Cela explique que notre Annexe I range ce texte parmi les romans d'aventures dans le goût médiéval. Pour des explications sur l'idée d'un « syncrétisme idéologique » qui s'impose dans la littérature romanesque dès lors que les « différents genres littéraires »[~] tels la chanson de geste, le roman antique ou breton et le récit hagiographique[~] se résolvent « en une forme unique », voir l'*Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 149.

³³⁹ Pour cet aspect, consulter É. Besch, *art. cit.*, p. 163, et Doutrepoint, *Les Mises en prose...*, *op. cit.*, pp. 396-413. Des princes, tel Philippe le Bon, ont ainsi commandé des romans dans le but de se voir dotés d'une généalogie illustre. Mais en dehors des cas où transparait clairement une intention politique, les remanieurs se plaisent à multiplier les repères chronologiques et les allusions à des événements et à des personnages réels.

des réflexions pieuses émaillent les textes, sans réussir à masquer leur manque d'exemplarité. D'autre part, les remaniements du XV^e siècle sont la manifestation du vif intérêt porté de manière générale à la logique narrative³⁴⁰. Cela se traduit de plusieurs manières : on multiplie les transitions entre les différents épisodes par l'introduction d'explications et de justifications au sein des enchaînements séquentiels ; on n'hésite pas à résumer certains pans du texte-source si on les trouve superflus ; inversement, des ajouts descriptifs peuvent être faits pour permettre au lecteur de se représenter la scène. Tout est fait, en somme, pour donner un caractère minimaliste au récit, ce qui impose une franche réduction des discours et parfois du matériau sentimental : seule importe la multiplicité des aventures. Nous devons ainsi conclure que, comme pour l'activité de réécriture, qui préside à l'essentiel de la production romanesque du XII^e au XIV^e siècle, il n'existe pas de dérimage mécanique : l'adaptation est une pratique nécessairement réflexive, qui suppose une sélection de données et un réinvestissement de celles-ci en vue d'un nouveau public.

L'essentiel des publications romanesques de la Renaissance ressortit à la thématique chevaleresque et se place dans la continuité de ce mode médiéval de production littéraire ~ celui de la « **translation** » au sens large du terme. Même dans le cas des romans réimprimés, des modifications sont introduites par les éditeurs³⁴¹. Au niveau de la présentation matérielle des textes, la division en chapitres est maintenue et des rubriques sont ajoutées pour faciliter la lecture ; d'un point de vue linguistique, des éléments lexicaux sont transcrits dans un parler compréhensible pour l'époque. Prenons l'édition de 1584 d'*Artus de Bretagne*, un des seuls romans de tradition purement bretonne à paraître à la Renaissance³⁴². Si l'éditeur fait choix d'imprimer le manuscrit originel du XIV^e siècle plutôt que le long remaniement du XV^e siècle, c'est que celui-ci supposait du lecteur certaines compétences pour reconnaître le sens de motifs intertextuels, tels ceux du passage du pont ou de l'affrontement avec un géant. Or l'imprimé n'a d'autre ambition que de susciter une lecture de plaisir, sans effort, à destination d'un public qui a oublié les références plurielles que possédait la matière arthurienne dans les récits des XII^e et XIII^e siècles. L'arrière-plan religieux s'efface ici puisque tout est fait pour limiter l'ambiguïté du

³⁴⁰ Selon Doutrepoint, « la recherche de la vraisemblance, de la logique, du rationnel forme l'un des grands principes modificateurs de la poésie épique et romanesque qu'ont modernisée les metteurs en prose » (*ibid.*, p. 559). Nous avons trouvé des précisions sur ce phénomène essentiel dans l'article de F. Suard, « La production épique française au Moyen Âge et son évolution », in *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Âge*, Caen, Paradigme, « Varia », 1994, pp. 73-91, et dans la contribution de C. Roussel à *Du Roman courtois au roman baroque, Actes du colloque de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines*, 2-5 juillet 2002, à paraître, intitulée « Mise en prose ou mise en roman ? ».

³⁴¹ Doutrepoint se demande ainsi dans quelle mesure les imprimeurs eux-mêmes ne sont pas des remanieurs. En raison de la « maigre documentation dont on dispose » à ce sujet, il ne peut déterminer s'ils ont ou non à leur service des « arrangeurs de textes » et des « préparateurs de copies » (*op. cit.*, pp. 465-466). Citons quelques noms d'éditeurs de romans, parisiens ou lyonnais : J. Trepperel, D. Janot, M. Lenoir, L. Longis, A. Lotrian, V. Sertenas, A. Verard, F. Arnoullet et B. Rigaud.

³⁴² Nous tirons les renseignements sur ce texte de l'article de N. Cazauran intitulé « *Artus de Bretagne* entre tradition et nouveauté », in *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento...*, *op. cit.*, pp. 87-96, et de celui de C. Ferlampin-Acher intitulé « *Artus de Bretagne* du XIV^e au XVII^e siècle : merveilles et réécritures », in *Du Roman courtois au roman baroque*, *op. cit.*

merveilleux, pour conférer un sens unique et évident à la masse narrative : seuls importent l'exploit guerrier individuel et une sentimentalité exacerbée, qui confine parfois à la gauloiserie. Quant aux romans du XVI^e siècle qui s'inscrivent dans le sillage de la pratique médiévale tardive, ils reprennent l'ancienne technique de l'adaptation et de la réécriture, tout en mettant naturellement au goût du jour les vieux romans dont ils s'inspirent. Le *Nouveau Tristan* de Maugin s'affiche ainsi comme « **nouvellement fait François [...] tant pour l'illustration de la langue Françoise que pour la recreation des Gentils-hommes, Dames et Damoiselles** ³⁴³ ». La construction d'un « faux » médiéval est plus poussée dans l'« Epistre aux lecteurs » de *Gerard d'Euphrate* : l'auteur anonyme dit avoir mis « **en nostre vulgaire un Poëte Vuallon** » et fait la part entre le langage « **aboly** » et l'« **usité** » ³⁴⁴ . Or aucun manuscrit de chanson de geste traitant des guerres menées par le fils de Doolin de Mayence n'a été retrouvé, ce qui induit à penser que ce pseudo-dérimage est une suite originale de *Doolin*. L'œuvre est en même temps une compilation de plusieurs sources, dont la *Chronique* du Pseudo-Turpin. Le remanieur innove cependant en s'inspirant de certaines formules romanesques qui ont assuré le succès d'*Amadis* ; il ne cache d'ailleurs pas qu'il a adapté une première version de son cru, antérieure d'une vingtaine d'années et jamais imprimée, aux exigences nouvelles du public. *Giglan, fils de Gauvain, et Geoffroy de Mayence* de C. Platin, paru vers 1520, se trouve également défini comme la « **translat[ion] [...] d'une rime espagnole en prose françoise** ». Cela laisse supposer soit l'incompétence du compilateur, qui a pu confondre le langage provençal de *Jaufré* une de ses sources avec de l'espagnol, soit son opportunisme à profiter du succès d'*Amadis* ³⁴⁵ . La reprise des techniques d'écriture médiévales à la Renaissance apparaît, par ailleurs, dans les méthodes, encore en vigueur, du dérimage, de la transcription de textes latins ou grecs et de la rédaction de suites. Leur pratique est la preuve de l'existence, avant la rupture que constitue l'importation d'*Amadis*, d'une forme de modernisation des romans de chevalerie autre que celle pratiquée par Sala, Des Gouttes, Maugin ou Platin. Il n'est cependant pas sûr que les contemporains avaient conscience de la nouveauté de ces textes : savaient-ils faire la part entre les suites récemment rédigées des *Quatre filz Aimon* ou d'*Ogier le danoys* et d'autres plus anciennes, comme la *Conquête de Grece faite par Philippe de Madien* ou *Mabrian* ? L'activité de continuation par réécriture est réalisée, en effet, sous des espèces assez semblables dans la *Conquête de Trebisonde*, troisième prolongement des *Quatre filz Aimon*, dans *Meurvin* et dans le texte de Perrinet Dupin, qui est une suite de *Florimont* dérimé. L'étude particulière du dérimage de *Richard sans peur* est nécessaire pour montrer, inversement, combien certains adaptateurs du XVI^e siècle

³⁴³ *Le Nouveau Tristan, op. cit., « À mon Seigneur de Macysas », non paginé.*

³⁴⁴ *Le premier livre de l'histoire et ancienne cronique de Gerard d'Euphrate, Paris, E. Groulleau, 1549, non paginé. Pour des indications sur le contenu de l'épître et les problèmes que pose l'établissement des sources du roman, voir Les Mises en prose..., op. cit., pp. 276-280.*

³⁴⁵ La citation du prologue est tirée des *Mises en prose...*, *ibid.*, p. 288. Y. Giraud se demande ainsi : « Le bon frère Claude n'a-t-il vraiment pas su distinguer l'ancien provençal de l'ancien espagnol ou a-t-il simplement voulu, par cette référence à une *rime espagnole*, exploiter le succès que connurent alors les romans de chevalerie espagnols ? » (*La Renaissance, op. cit.*, t. I, p. 52). Il semble se rallier à la seconde hypothèse.

se livrent à une utilisation plus libre de la matière qu'ils réécrivent. Ce *Rommant de Richart sans paour* paraît à Paris chez A. Lotrian et D. Janot sans être daté ; l'auteur, qui signe Gilles Corrozet, déclare avoir traduit un poème « **de vieille rime en prose** » :

Je Gilles corrozet et simple translateur de ceste hystoire prie à tous lecteurs qu'ilz veuillent supporter les fautes qui y seront trouvées, car il eut esté impossible de le translater nettement pour le lengaige corrompu dont il estoit plain³⁴⁶.

Au *topos* du langage corrompu se surimpose l'idée de « **fautes** » laissées dans la transcription et, timidement, celle d'une transgression faite à la fidélité à la source : du roman d'aventures en vers datant probablement du XIV^e siècle, mais dont il ne reste aujourd'hui qu'un incunable daté de 1496, au dérimage paru vers 1535, il existe un fossé certain³⁴⁷. La figure historique du duc de Normandie Richard avait déjà subi une modification dans le poème par l'ajout du motif du démon incarné dans le cadavre d'une princesse : héritant d'une malédiction par son père Robert le Diable, le protagoniste était confronté à un fantastique terrifiant, choisissait un itinéraire ascétique, et finissait par obtenir l'assurance du Salut. Sous la plume de Corrozet, une nouvelle conception de l'irrationnel se fait jour : Richard recherche à toutes forces la peur, comme un sentiment qu'il ignore. Le diabolique n'inquiète plus, il est un expédient narratif permettant une héroïsation du personnage : l'adaptateur ajoutant des exploits guerriers et des épisodes galants empruntés à la tradition arthurienne, la quête reste au niveau de l'aventure. Dès lors, l'intérêt de la narration se déplace de la représentation du satanique comme lieu d'épreuve existentielle vers la mise à distance du personnage du diable : celui-ci devient un simple masque surnaturel destiné à exalter la force du chevalier, au même titre que les géants ou les phénomènes magiques des romans courtois imprimés à la même époque. Corrozet veut rationaliser le matériau fantastique et spirituel par des éléments explicatifs et se plaît à donner au parcours du héros une structure en *crescendo*. Le roman s'achève, en effet, sur le mariage de Richard avec la fille du roi d'Angleterre et sur son accession au trône, le prince héréditaire ne souhaitant pas régner ; dans le poème, au contraire, le héros terminait son parcours spirituel par une victoire sur le mal : « Ore ne me tente plus ! », lançait-il à Lucifer et menait une vie sainte et solitaire ponctuée de fondations pieuses. Il y a donc peu en commun entre le didactisme du premier récit, qui cherchait à convertir les âmes et les engager à une vigilance perpétuelle face aux assauts du démon, et l'enjeu amoureux et politique du second. Il est frappant que certaines des tendances des mises en prose du XV^e et du XVI^e siècle se retrouvent dans *Amadis*. Esquissons à grands traits l'analogie possible entre les dérimages infidèles et les invariants qui existent entre les versions de Montalvo et d'Herberay. Tout d'abord, *Amadis* se présente comme une œuvre composite, même s'il fait essentiellement intervenir des éléments bretons, empruntés à *Lancelot* et *Tristan*. Entre le XIV^e et le XVI^e siècle en Espagne, plusieurs transpositeurs ont remanié un récit initial, aujourd'hui perdu. Il n'est

³⁴⁶ Cité par Doutrepoint dans *Les Mises en prose....*, op. cit., p. 307.

³⁴⁷ L'analyse que nous allons mener est largement inspirée de la communication faite par É. Gaucher au colloque de Saint-Quentin-en Yvelines, intitulée « *Richard sans peur*, du roman en vers au dérimage : *merveilles* et *courtoisie* au XVI^e siècle », in *Du Roman courtois au roman baroque*, op. cit.

pas anodin que Montalvo, le dernier de ceux-ci, fasse fallacieusement mention, dans un prologue que traduit Herberay, d'une rédaction inconnue des quatre premiers livres, « **trouvez par cas fortuit en ung Hermitaige, pres Constantinople, souzb une tombe de pierre, escritz en lettre, et en parchemin [...] antique** » : cela lui permet de rejeter celles « **des mauvais escripvains, ou traducteurs trop corrompuz** »³⁴⁸. En même temps qu'il prétend donner une version expurgée d'*Amadis* et qu'il fait allégeance à la poétique du remaniement, le nouvel auteur rejette ici au loin son modèle et laisse libre cours à sa volonté d'innover ; à partir du cinquième livre d'ailleurs, il n'y a plus d'original manuscrit : tout est invention ou plutôt art de la variation sur des motifs connus de la part de Montalvo puis de ses continuateurs. Un autre aspect de l'imitation libre à laquelle se livre l'écrivain castillan est la propension qu'il affiche d'écrire de l'histoire. Il retrouve une ancienne obsession des remanieurs, tout en prenant acte des mutations entraînées par l'effondrement du système féodal : dans la mesure où un cadre monarchique s'est substitué au cadre vassalique, le pouvoir se concentre à présent dans la personne du prince. Un enjeu politique, plutôt qu'une méthode historique, est donc à l'œuvre dans l'écriture chevaleresque du début du siècle : si déjà les proses du XV^e siècle n'hésitaient pas à faire l'éloge d'un protecteur en inscrivant sa famille dans une généalogie mythique, la mode de l'historien-romancier attaché à une personnalité royale ou aristocratique prend alors une allure plus rationnelle et concertée³⁴⁹. Dans son prologue, Montalvo évoque ainsi la glorieuse conquête de Grenade et déplore que des historiens n'aient pas rapporté la geste de Fernand d'Aragon, de manière à immortaliser sa croisade contre les Infidèles ; *Amadis* aurait pu servir à consigner dans un langage esthétisé la gloire du roi et du royaume³⁵⁰. On le voit, l'idéal chevaleresque s'incarne dans les faits d'armes de la *Reconquista*, des guerres d'Italie ou des combats menés sur les frontières pyrénéenne et flamande. En France, cela perdurera jusqu'au milieu du siècle, la mort d'Henri II entraînant un recul des rapports entre le roman de chevalerie, l'histoire contemporaine et la représentation mythique des souverains. De 1540 à 1548, Herberay cherche ainsi à réfléchir dans le récit qu'il traduit l'image du roi champion de la chrétienté. Dès le paratexte du premier livre, il fait mention de sa qualité d'homme d'armes il a participé à plusieurs campagnes militaires en tant que commissaire ordinaire de l'artillerie du roi et déclare que seule la trêve entre le roi et Charles Quint lui a fait s'adonner à la lecture d'*Amadis* ; de plus, sa traduction n'aurait pas d'autre ambition que d'« exalter la Gaule³⁵¹ »). Les préfaces des autres volumes ne cesseront de faire allusion à la politique extérieure de la France ; la dédicace au roi du *Cinquième livre* établit même un parallèle précis entre la lignée directe de François I^{er} et les personnages du roman³⁵². En un mot, le métadiscours des deux *Amadis* définit le romancier comme un historien pour les princes,

³⁴⁸ *Le premier livre de Amadis...*, op. cit., « Prologue de l'auteur Espagnol d'*Amadis*, traduit en François », t. I, p. XVII.

³⁴⁹ Ce point est développé par M.-M. Fontaine dans l'introduction d'*Alector*, op. cit., t. I, pp. XXIII-XXIV. Elle évoque comme romanciers ayant travaillé dans les cours bourguignonne, française, italienne ou espagnole, les figures de Montalvo, Lemaire de Belges, l'Arioste et Des Essars.

³⁵⁰ *Le premier livre de Amadis...*, op. cit., « Prologue de l'auteur Espagnol », t. I, pp. XIV-XV.

³⁵¹ *Ibid.*, « Prologue du translateur du livre d'*Amadis*, d'Espagnol en François », t. I, pp. XI et XIII.

ce qui constitue une filiation avec l'optique du dérimage au siècle précédent. Mais cette continuité n'est que relative, les éditions ou rééditions de vieux romans proposées par les imprimeurs marquant également de leur empreinte ces textes. Comme dans les adaptations de *Lancelot* ou de *Perceval*, se déploie ici un goût pour l'action et pour le merveilleux magique et se produit une mutation de la spiritualité et de la sentimentalité des premiers romans bretons en un parcours où les aventures restent du côté des apparences et où les faits priment le sens des phénomènes. *Amadis* se situe donc au carrefour de régimes narratifs distincts : il a sûrement donné une impression de « **déjà vu** » aux lecteurs espagnols et français³⁵³. Mais si la « **liaison admirable d'armes et d'amours** » que propose le roman d'Herberay ainsi que le *Gerard d'Euphrate* anonyme ou les transcriptions de Corrozet constituent une reprise des techniques de composition du Moyen Âge, un espace de liberté existe pour le traducteur, l'adaptateur et le compilateur, dans l'infléchissement qu'ils font subir à des topiques et des formes anciennes.

Pour conclure, la pratique du roman, forme originellement définie comme la traduction de textes latins, est restée en large mesure au XVI^e siècle dans la droite ligne du programme linguistique fixé par l'étymologie du mot. Cela n'est pas surprenant en soi, puisque la réutilisation de textes déjà écrits, de discours déjà tenus semble une loi intemporelle du genre. Ce qui l'est plus, c'est que cette poétique romanesque s'affirme ouvertement comme telle, alors que la dissimulation de l'emprunt sera la stratégie adoptée par les écrivains classiques : la tendance générale des auteurs de romans est alors d'afficher leur source, voire d'en inventer une. Nous avons montré ce phénomène à l'œuvre dans les nombreux textes chevaleresques publiés à la Renaissance, parangon en matière de ressassement narratif.

2 - La traduction : assimilation d'un langage romanesque préexistant

Attachons-nous à présent au cas spécifique de la traduction, indépendamment des thématiques romanesques sur laquelle elle porte. La conception qu'en donnent les praticiens en tête des romans³⁵² essentiellement de thématique chevaleresque³⁵³ importés de l'étranger a la particularité de mettre au jour le fait que l'appropriation voire la transformation d'un modèle relève d'un travail sur la langue plutôt que sur des idées. En dépit des disparités entre les démonstrations exposées dans les différents textes liminaires, les romanciers-traducteurs de la Renaissance s'auto-définissent comme des ouvriers du langage : ils entendent démontrer par leurs réalisations la richesse et la maturité de l'idiome national. Contrairement à certaines positions théoriques de leurs contemporains, qui estiment que la traduction ne peut servir à l'illustration de langue

³⁵² Sur cet aspect, voir *La Traduction française des quatre premiers livres...*, *op. cit.*, pp. 47, 50-51 et 73-74. L. Guillemm déclare que, par le biais des discours d'Herberay composés entre 1540 et 1546, « l'*Amadis* restitué à François I^{er} l'aura idéale du vieux rêve d'Empire » (p. 51).

³⁵³ Il est notable que la *Défense*, *op. cit.*, II, 5, p. 241, refuse de traiter distinctement le remaniement des vieux romans et la traduction apprêtée d'*Amadis*, blâmant « ceux ne s'emploient qu'à orner et à amplifier nos romans [...] en beau et fluide langage ». Du Bellay intègre sûrement ici la version d'Herberay au mouvement médiéval de réécriture de romans.

française³⁵⁴, ils choisissent de donner une représentation idéalisée des performances de celle-ci.

Le premier impératif que se fixent les traducteurs de romans est de n'être pas de mauvais traducteurs, ce en quoi ils rejoignent un postulat partagé par tous les théoriciens de la traduction. Cela implique, d'abord, de leur part un aveu de l'origine du texte proposé au public, donc une présentation de certaines données matérielles ou historiques : ils dévoilent sa provenance, son auteur, s'il est connu, et l'existence éventuelle de traducteurs antérieurs du texte, voire de collaborateurs auxquels ils ont eu recours. Le titre des traductions de romans grecs est ainsi fort long : il rend compte du phénomène de migration de la matière grecque vers la prose latine ou italienne, puis vers la prose française³⁵⁵. Une des raisons alléguées pour la parution d'une nouvelle traduction est la nécessité de poursuivre un travail inachevé ou de corriger les erreurs des précédentes versions. La genèse du *Premier livre de Palmerin d'Olive* et des livres VII, VIII et IX de l'*Amadis* français est ainsi largement circonscrite. Jean Maugin signe la traduction du premier en 1546 et affirme qu'il a été averti qu'Herberay en a traduit quelques cahiers ; cela le découragea d'abord d'entreprendre lui-même ce travail³⁵⁶. C'est dans un second temps qu'il mentionne l'existence d'un autre arrangement, qu'il a eu en sa possession mais dont il ignore l'auteur ; il aurait corrigé ce texte à grand peine, comme le signale le sous-titre du roman : « **Histoire plaisante et de singuliere recreacion, traduite jadis par un auteur incertain de Castillan en françoys, lourd et inusité, sans art, ou disposicion quelconque. Maintenant revuë et mise en son entier en nostre vulgaire, par Jean Maugin** ». L'histoire de la publication d'*Amadis de Grece* n'est pas moins tortueuse. Elle s'inscrit d'abord dans la longue durée : Herberay serait allé chercher l'original en Espagne en 1524, ce qui suppose qu'il a commencé à le traduire avant les livres d'*Amadis de Gaula*, rapportés deux ans plus tard par le roi ; c'est la traduction du sixième livre de la série, portant sur la destinée de Lisuart de Grèce, le père du héros, qui l'aurait amené à faire publier cette suite³⁵⁷. À la fin de sa dédicace, Herberay annonce qu'il possède encore « **aux Essars [l'histoire] d'un sien filz, nommé don Florisel de**

³⁵⁴ Du Bellay est de ceux-là : selon lui, « l'office et diligence des traducteurs » se trouve insuffisant pour donner au français sa « perfection » (*ibid.*, I, 5, p. 212). Sébillot, pour sa part, fait un éloge sans partage de la « version », estimant « grand œuvre et de grand prix, rendre la pure et argentine invention des Poètes dorée et enrichie de notre langue » (*Art poétique français, op. cit.*, II, 14, p. 146).

³⁵⁵ Voici des exemples de titres : *Les Amours de Clitophon et de Leucippe, écrits jadis en Grec, par Achilles Staius Alexandrin : et depuis en Latin, par L. Annibal Italien, et nouvellement traduits en langage François par Belleforest*, parus en 1568 ; *Les Amours d'Ismène et de la chaste Ismine, Nobles de la Grèce, Traduis de Grec en vulgaire toscan par Lelio Carani : et depuis fais François par Hierosme d'Avost de Laval*, en 1582. L'identité du traducteur apparaît toujours ici, même sous la forme d'un pseudonyme – signalons que « l'Amoureux de Vertu », premier traducteur des *Amours de Clitophon et de Leucippe*, est P. de Vienne.

³⁵⁶ Nous résumons ici le contenu de la préface adressée « Aux nobles, vertueux et illustres François », reproduite par B. Weinberg dans *Critical Prefaces...*, *op. cit.*, pp. 131-134. De fait, la renommée de la traduction des *Amadis* par Herberay a entraîné le découragement... ou suscité l'envie, en l'occurrence chez l'auteur du « Au lecteur » du *Roland furieux* et celui du « Aux lecteurs » du *Songe de Poliphile*. Pour les rivalités existant entre le traducteur hispanisant et l'italianisant, voir *La Traduction française des quatre premiers livres...*, *op. cit.*, pp. 25-26.

Niquée ». Le cycle romanesque s'alimente donc de lui-même, si ce n'est qu'après 1548 Herberay, fortement affecté par la mort de sa femme, cesse de s'attacher à des livres frivoles : il donne encore le premier livre de *Flores de Grece* en 1552, mais renonce à la traduction de *Palmerin d'Olive* et de *Florisel de Niquée*. Quant au *Neufiesme livre d'Amadis de Gaule*, il est mis en français en 1551 par G. Boileau de Buillon, mais de manière très imparfaite, ce qui fait évoquer à C. Colet, auteur de la version révisée de 1553, les motivations véritables des imprimeurs :

[...] ayans les Libraires et Imprimeurs fait une espreuve en l'impression de la premiere feuille, et cogneu la mocquerie et perte evidente que ce leur seroit de mettre tel livre et de si grandz coustz en lumiere ainsi mal acoustré à la Françoisse, me prierent d'y mettre la main promptement, le corriger et rendre en nostre parler François, sinon tel que je pourrois bien ayant le temps et loysir, à tout le moins qu'il peust estre entendu, à fin qu'ilz peussent recouvrer les fraiz qu'ilz avoient jà avancez pour l'Impression³⁵⁸.

Sertenas s'est empressé de retirer cette malencontreuse traduction du commerce, mais l'histoire ne s'arrête pas là. Colet s'est livré à un travail intensif, étant « **contraint d'en revoir et escrire tous les jours autant que les Imprimeurs en pouvoient depescher** » ; le résultat lui a semblé finalement si médiocre que, dit-il, « **je ne le voulu avouër mien [...], ainsi le laissay usurper au Flaman** ». La traduction qui paraît en 1552 est donc signée par Buillon, tout en ayant été revue par Colet ; or des amis du Champenois vont révéler la paternité de la translation, ce qui va l'obliger à proposer l'année suivante un nouvel état du texte, publié cette fois sous son nom... Finalement, on ne sait quelle part du travail attribuer exactement à Colet, la version définitive n'étant peut-être qu'une seconde révision de la traduction de Buillon, aujourd'hui presque introuvable. De manière générale, un peu comme les adaptateurs des poèmes en vieux roman, les translateurs de la Renaissance affichent moins leur volonté de restituer le sens originel du texte, qui se serait corrompu au cours des versions successives, que celle de transcrire avec clarté et élégance la matière narrative dans l'idiome national. De cela nous assurent J. Vincent en tête de son *Roland l'amoureux*, J. Gohory dans sa dédicace du livre X d'*Amadis* et T. Sébillet au commencement d'*Apollonius de Tyane*. Pour ne citer que le dernier, l'essentiel de l'activité du translateur consiste à montrer « **à la posterité [...] quel estoit [...] le plus aisé et communément receu francois idiome, en la court du bon Henri second, roy de France, et en sa cour de parlement de Paris, du temps qu'il régna**³⁵⁹ ». La langue du parlement étant considérée à l'époque comme soignée, il

³⁵⁷ Dédicace « À mon Seigneur, mon Seigneur de Montmonrancy » du *Huitiesme livre d'Amadis...*, 1548, *op. cit.*, p. 70. Le *Septiesme livre*, paru en 1546, relatait déjà les aventures d'Amadis de Grèce, mais Herberay n'avait pas alors souhaité expliquer l'histoire de sa traduction.

³⁵⁸ « À Monseigneur Jan de Brinon » en tête du *Neufiesme livre d'Amadis...*, *op. cit.*, p. 88.

³⁵⁹ *Préface de La vie, ditz et faitz merveilleux d'Apollon le Tyanien*, *op. cit.*, p. 626. *Le praticien ne va pourtant pas aussi loin dans la promotion des qualités linguistiques d'une bonne traduction que ne le fait le théoricien. Dans l'Art poétique français, il n'hésite pas, en effet, à faire d'Herberay, par le « langage » qu'il confère à Amadis et Oriane, ainsi que du traducteur J. Martin des exemples parfaits d'Orateurs* » participant à « *l'illustration et augmentation de nostre langue française* » (*op. cit.*, I, 4, p. 61).

s'agit de donner aux lecteurs un exemple de bon usage du français. Plantin fonde même sur l'idée d'une excellence du nouveau style romanesque sa campagne de diffusion à l'étranger des *Amadis*. En 1561, il destine son édition d'Anvers aux maîtres de français et à leurs écoliers, leur recommandant le texte comme manuel d'apprentissage ; il oppose « ***l'ordre des mots fort rude et mal ajancés*** » des mises en prose du XV^e siècle à l'« ***élégance, douceur et facilité du langage François*** » réalisée dans la prose d'Herberay³⁶⁰. Mais la version des huit premiers livres d'*Amadis* a d'autres qualités que la fixation d'un état temporaire de notre langue : c'est dans ce texte que se réalise la volonté des lettrés des années 1540 de voir se créer un état linguistique idéal, qui réalise à la fois les principes de la pureté et de l'élégance. Qui aurait cru qu'en 1552 Du Bellay participe à l'élaboration de ce mythe, lui qui affirmait trois ans plus tôt que le « ***labeur de traduire*** » est chose « ***inutile, voire pernicieuse à l'accroissement de [la] langue*** » ? Peut-être sa position dans la *Défense* était-elle d'abord dictée par la volonté de s'opposer systématiquement à celle de Sébillet ; quoi qu'il en soit, l'ode qu'il compose pour *Flores de Grece* fait l'éloge de la pure éloquence française de Des Essars, qui restera telle en dépit de sa corruption prévisible par le temps :

***Peust estre aussi que les ans Après ung long et long age Par estrangers
courtizans Brouilleront nostre langage : Adoncques la purité De sa douce
gravité Se pourra trouver icy***³⁶¹.

Le discours de Du Bellay, comme celui des défenseurs d'*Amadis*, insiste, par ailleurs, sur la victoire de sa douceur du français sur la rudesse du castillan. Il s'agit de faire admettre que la France a l'avantage sur l'Espagne du « ***bien parler*** », que « ***la Françoise elegance*** » surpasse « ***l'Espaignolle arrogance*** » et d'attribuer à Herberay les « ***riches fleurs*** » sorties du « ***translat d'Amadis*** », contre les « ***orties*** » dont « ***l'Espagnol*** » est rempli³⁶². Outre une flagornerie inhérente au jeu de la dédicace et un contexte de rivalité politique et culturelle entre les pays européens, apparaît ici l'entreprise de démonstration linguistique à laquelle tout un siècle subordonne la traduction de romans étrangers : les doctes de la Renaissance voient dans la prose des traducteurs de fictions, et en particulier dans celle des versions romanesques les plus réussies, la preuve de la richesse et de la maturité de la langue française.

Or dans les appareils liminaires des traductions, cette promotion nationaliste s'avère presque toujours corrélée à un effort d'émancipation du traducteur. Les embellissements du style sont justifiés par l'obéissance du traducteur aux contraintes de son parler naturel ; autrement dit, on motive le changement opéré sur le texte original par l'idée que la transposition exacte d'un système verbal dans un autre est impossible. Qu'en disent les

³⁶⁰ « À tous ceus qui font profession d'enseigner la langue françoise en la ville d'Anvers », en tête de l'édition d'Anvers du *Premier livre de Amadis...*, 1561, in *Amadis en français...*, op. cit., p. 15.

³⁶¹ « *Ode au Seigneur des Essars sur le discours de son Amadis* » de *Flores de Grece*, in *Œuvres poétiques de J. Du Bellay*, 6 t., H. Charmard (éd.), Paris, Droz, 1934, t. IV, pp. 163-178 et ici p. 173.

³⁶² Respectivement, citations du dizain de « M. Le Clerc, Seigneur de Maisons » en tête du *Premier livre de Amadis...*, 1540, op. cit., p. IX ; du dizain de L. des Masures à l'ouverture du *Quatriesme livre d'Amadis...*, in *Amadis en français...*, op. cit., p. 28 ; du poème anonyme « sur le subject des quatre livres d'Amadis de Gaule », *ibid.*, pp. 30-31.

traducteurs eux-mêmes ? J. Vincent explique ainsi qu'il n'a pu « **suyvre [Boiardo] mot à mot, sinon d'autant que la phrase du langage François l'a peu souffrir. Toutesfoys, ajoute-t-il, là où je n'auroys rendu toutes les paroles, je pense y avoir gardé le sens** ³⁶³ ». Un tel cas de préoccupation affichée de la signification du texte-source ou de l'intentionnalité de l'auteur primitif semble rare : les traducteurs de romans traitent presque exclusivement la question de leur asservissement à l'original ou des libertés qu'ils ont prises par rapport à celui-ci en termes linguistiques. Prenons, d'abord, le cas des traducteurs qui postulent la nécessaire fidélité à l'original. Il s'agit surtout de Des Gouttes qui, en tant que porte-parole des membres de l'atelier de traduction du *Roland furieux*, s'avère un partisan de la sujétion langagière. Il blâme ceux qui pensent que le « **fidele interprete ne rendra mot pour mot** » et établit une distinction entre paraphrase et glose, d'un côté, et paraphrase et traduction, de l'autre ; ce faisant, il entend réévaluer le statut de ceux que l'on compare habituellement aux « **blanchisseurs de murailles, ou laveurs de tableaux** » ³⁶⁴ . Le « **Translateur** » a donc suivi l'Arioste « **presque tout de mot à mot : tant s'en fault il qu'il ayt obmis un seul traict de sa nayve candeur** ». Même ici, la proximité avec l'original est conçue comme une façon d'« enrichir son parler (là où il est indigent) de ceste copieuse phrase Tuscane » : l'éditeur revendique, pour les « **vocables nouveaux et par ce sentans plus leur sauvaige** » que le traducteur a été contraint d'inventer, des « **lettres de naturalité pour assurance** ». Mais comment couler notre vulgaire dans le moule du vers italien sans ôter au texte « **beaucoup de sa naifveté** » ? Des Gouttes explique que seule la rime française aurait été de bonne grâce, mais cela eût demandé des années de travail ; pour a part, la prose présente l'avantage d'éviter le trop grand éloignement de la phrase primitive entraîné par les chevilles de la versification et de « **traicter et deduire [le] subject** » fidèlement. Le traducteur a donc choisi la « **prolation** » mais a dû ajouter du liant entre les huitains italiens... En somme, celui-ci a veillé à concilier respect de l'œuvre et réussite de la version en langue vernaculaire, faisant fi de ce que concluront les théoriciens en la matière ³⁶⁵ : le sous-titre du roman annonce que l'*Orlando furioso* est traduit « **partie suyvant la phrase de l'Autheur, partie aussi le stile de ceste nostre langue** ». J. Martin, dans le « **Aux lecteurs** » du *Songe de Poliphile*, insiste également sur la performance linguistique réalisée par le précédent translateur, un certain chevalier de Malte qui aurait proposé pour révision son texte à Herberay puis à Gohory ; ceux-ci ayant décliné l'offre, Martin a dû recevoir le texte

³⁶³ *Roland l'amoureux*, V. Gaultherot, 1549, livre I, « À treshaute et vertueuse dame Madame Dyane de Poitiers », fol. ãij r°.

³⁶⁴ *Roland furieux*, *op. cit.*, « À reverendissime Seigneur Monseigneur Hippolyte de Este », non paginé.

³⁶⁵ D'un côté, Sébillet milite en faveur de la liberté du traducteur, recommandant de « ne jure[r] tant superstitieusement aux mots de [l']auteur » et de servir de plus près la « propriété de [s]a langue » que la « diction de l'étrangère » (*Art poétique français*, *op. cit.*, II, 14, p. 146). Inversement, Du Bellay et Peletier mettent l'accent sur la fidélité au style de l'original mais en restent à l'idée qu'« il ne se peut faire » que l'on rende « phrase pour phrase, mot pour mot » en suivant le « naturel de la Langue translative » (*Art poétique*, *op. cit.*, I, 6, pp. 265 et 262). La *Défense* postule l'incompatibilité foncière des divers systèmes linguistiques (*op. cit.*, I, 5, pp. 211-212) : [...] chacune langue a je ne sais quoi propre seulement à elle, dont si vous efforcez exprimer le naïf en une autre langue, observant la loi de traduire, qui est n'espacer point hors des limites de l'auteur, votre diction sera contrainte, froide, et de mauvaise grâce.

de Gohory. Le traducteur loue, en effet, le personnage d'avoir éclairci l'original, mêlé de grec et de latin, obscur aux Italiens eux-mêmes : d'une « **prolixité plus que Asiatique** », il l'aurait « **reduit à une briefveté Française** ³⁶⁶ ». Si lui-même n'a pas souhaité restituer le texte-source, c'est que son prédécesseur a réussi à venir à bout de la complexité de la phrase toscane ; il s'est contenté de moderniser les graphies et de supprimer les italianismes. Si l'*Hypnerotomachia Poliphili* a finalement été largement transformée et qu'il est difficile de savoir si J. Martin n'a fait que corriger superficiellement une version antérieure, les modifications opérées par les traducteurs successifs vont toujours dans le sens de la naturalisation langagière du texte de Colonna et du développement des particularités stylistiques de notre langue ³⁶⁷. Avec l'analyse que J. Maugin donne de sa révision de *Palmerin d'Olive*, exercice plus délicat en raison du caractère « **lourd et inusité, sans art ou disposition quelconque** » de la langue de son prédécesseur, l'idée de faire parler « **notre naturel** » au texte étranger s'affirme plus ouvertement encore. La soumission à la trame narrative primitive est seule revendiquée ; ce qui relève de l'adaptation personnelle s'inscrit dans le projet de correction du mauvais langage du « **traducteur antique** » et de démonstration des capacités de l'idiome vernaculaire :

[...] je n'ay prins de l'original que la matiere principale, sans m'assujétir aux propoz du translateur antique mal entenduz et pirement poursuyvis. Les discours des affaires ay abregez le plus succinctement qu'il m'a esté possible ; les guerres selon leur forme ancienne, sans canons ou arquebuzes ; et les amours à la moderne, sauf les foles, pource que je les cuide faintes et qu'il n'en soit point de semblables. Et si en passant j'ay usé de metaphores, similitudes, et comparaisons, allegué fables, poësies, histoires, et inventé vers, excusez le desir que j'ay eu de monstrier qu'en cest endroit le François y est plus propre que l'Espagnol ³⁶⁸.

De la reprise à la réécriture en passant par l'abrègement et l'ajout, tous les degrés sont réalisés dans l'exercice d'appropriation et de transformation du texte-source, ce qui fait conclure à Maugin qu'il n'a eu « **moins de peine qu'à une invencion** ». Mais les notions de traduction et de création s'interpénètrent plus que jamais dans le métadiscours portant sur l'*Amadis* de Des Essars, qui est à proprement parler une « **belle infidèle** ³⁶⁹ ». Dans son prologue de 1540, Herberay lui-même rend compte de cette émancipation par rapport

³⁶⁶ L'*Hypnerotomachie, ou Discours du Songe de Poliphile*, op. cit., « Aux lecteurs », fol. III v°.

³⁶⁷ Sur le réagencement du matériau narratif et descriptif, sur l'infléchissement du sens de l'œuvre et sur le traitement du merveilleux et de l'amour dans la version française, voir les analyses de G. Polizzi dans l'introduction à son édition, op. cit., pp. XVII-XXI ; celui-ci suppose, par ailleurs, que « la réécriture [de Martin] va un peu au delà de ce qu'il avoue » (p. XVIII).

³⁶⁸ « Aux nobles, vertueux et illustres François » du Premier Livre de *Palmerin d'Olive*, op. cit., p. 134.

³⁶⁹ L. Guillermin, dans *La Traduction française des quatre premiers livres...*, op. cit., p. 32, définit l'expression comme le résultat d'un « **travail particulièrement visible de transformation d'un modèle prétexte** ». C'est bien ainsi que les contemporains ont perçu l'œuvre ; voici comment le « **seigneur de Maisons** » exalte la liberté d'Herberay (poème placé en tête du Quatrièmes livre d'*Amadis...*, op. cit., p. 31) : *Tu te fais tort (des Essars cher amy) D'intituler Amadis translaté, Car le subject tu n'as prins qu'à demy, Et le surplus tu l'as bien inventé.*

à l'original avec une désinvolture affichée : il justifie son choix de se « **delivrer de la commune superstition des translateurs** » en alléguant l'évolution des mœurs ainsi que la frivolité de la matière romanesque, qui ne requiert « **si scrupuleuse observance** »³⁷⁰. Mais un autre argument, singulier sinon fantaisiste, vient à l'appui de sa revendication d'affranchissement : il aurait modifié la version castillane en fonction d'un état antérieur de l'œuvre, rédigé en picard. Du coup, Herberay quitte l'habit de traducteur pour endosser celui de philologue ; il entend restituer au public français la version originale du texte, altérée par Montalvo et ses prédécesseurs :

[...] il est tout certain qu'il fut premier mis en nostre langue Françoise, estant Amadis Gaulois, et non Espagnol. Et qu'ainsi soit j'en ay trouvé encores quelque reste d'ung vieil livre escript à la main en languaige Picard, sur lequel j'estime que les Espagnolz ont fait leur traduction, non pas du tout suyvant le vray original, comme l'on pourra veoir par cestuy, car ilz en ont obmis en d'aulcuns endroitz, et augmenté aux aultres [...]³⁷¹.

La légende de l'origine française d'*Amadis* sera vivace au XVI^e siècle : les contemporains ont rêvé que le récit appartenait à la matière de Bretagne et qu'un personnage nommé Amadis de Gaule était issu de la tradition romanesque nationale. Un mythe s'est alors créé selon lequel Des Essars rendait l'*Amadis* « **Gaulois** » au moment où il le « **retourn[ait] en son premier languaige** »³⁷². Il est frappant que la justification de l'infidélité de la traduction tienne à des considérations historiques fallacieuses, qui restent corrélées à une volonté d'« **illustrer** » le français, de lui donner un prestige culturel. Tout se passe donc comme si les traducteurs et adaptateurs de romans italiens et espagnols ~ essentiellement de thématique chevaleresque ~ conceptualisaient la nécessaire obéissance du traducteur au génie de son parler maternel, à ce « **je ne sais quoi [que] chacune langue a propre seulement à elle** ». Il nous semble que cette démonstration des capacités du français fonctionne comme un souvenir de la vieille activité de mise en roman.

À la Renaissance, la transcription de romans en langue vulgaire n'est donc pas invitation à découvrir quelque chose d'exotique, mais invitation à voir le travail d'appropriation et d'imitation d'une matière allogène. La frontière est souvent floue entre traduction, adaptation et réécriture, si bien que ces catégories modernes, utiles à l'analyse, trouvent leurs limites dans la confrontation avec la réalité de la production de cette période. Des propos des théoriciens et des praticiens de la translation de romans, émerge une autre idée à savoir que par la liberté qu'il s'octroie, le traducteur est un second auteur.

II - Appropriation du texte et autorité scripturaire

³⁷⁰ *Le premier livre de Amadis...*, op. cit., « Prologue du translateur du livre d'Amadis », t. I, p. XIII.

³⁷¹ *Ibid.*, p. XII. Comme l'explique Y. Giraud dans son introduction, on accorde aujourd'hui peu de crédit cette affirmation d'Herberay (p. [5]).

³⁷² Dizain de « M. Le Clerc, Seigneur de Maisons » en tête du *Premier livre de Amadis...*, op. cit., t. I, p. IX.

Si la poétique romanesque quantitativement majoritaire au XVI^e siècle se définit par le réinvestissement de matériaux anciens ou importés, les ouvriers participant à ce vaste mouvement n'ont pu qu'être sensibles à la question du transfert du sens et à celle de l'émergence d'une nouvelle instance d'écriture au cours de l'activité de translation. Dans la terminologie des débuts de romans du bas Moyen Âge, on insiste surtout sur le statut du clerc, « **acteur** » ou « **compouseur [...] qui translat[e] et m[et une] ancienne rime en prose** ³⁷³ ». Au XVI^e siècle, l'anonymat des romans médiévaux publiés, comme celui des traductions de romans étrangers, reste la règle. Cela ne veut pas dire que les notions d'auteur, d'écrivain et de traducteur sont superposables : tout l'effort des lettrés de la Renaissance consiste à valoriser la production littéraire originale ; ils recourent à des néologismes de sens pour faire de l'*auteur* et de l'*écrivain* des créateurs d'ouvrages manifestant de l'inventivité ³⁷⁴ . Pourtant, dans un contexte où la propriété littéraire n'existe pas et où la théorie littéraire voue un culte à l'*imitatio*, les thèmes et les idées d'une œuvre peuvent difficilement être possédés en propre par un auteur : celui-ci a donc tendance à insister sur l'innovation dont il fait preuve dans leur agencement formel. Le traducteur se définissant précisément comme un érudit qui s'applique à enrichir sa littérature et sa langue par des trouvailles importées de l'étranger, l'inégalité entre le traducteur et l'auteur s'efface en partie quand on envisage les manières d'opérer : comme l'écrit J. Maugin, « **l'architecte qui a bien ensuivy le plant et basty n'est moins à estimer que celui qui a inventé et ordonné** ³⁷⁵ ». Pour délimiter les concepts de l'invention et de l'adaptation, il faut quitter les déclarations des uns et des autres et nous confronter à la réalité de la tâche : nous prendrons pour étalon de mesure du degré d'appropriation d'un texte les indices stylistiques d'une présence auctoriale dans le roman français et essaierons, au cas par cas, de mesurer leur portée.

1 - D'un scripteur à l'autre : les mécanismes de déplacement du sens

Toute traduction ou réécriture opère la confrontation d'au moins deux instances discursives, celle du romancier primitif et celle de l'adaptateur. L'apparition d'un langage ajouté peut se faire plus ou moins harmonieusement et l'opération de détournement du sens arriver ou non à bonne fin. Cela pousse certains traducteurs à recourir à un dispositif paratextuel soigné, qui impose de manière claire le nouveau sens conféré à l'œuvre. C'est le cas, par exemple, de G. Michel qui, traduisant en 1517 les *Métamorphoses* d'Apulée, élabore une préface où il fait du roman latin une parabole chrétienne ³⁷⁶ . Les lecteurs du temps ont probablement été plus convaincus par l'incitation au déchiffrement allégorique du *Roman de la Rose*, plusieurs fois reconduite au

³⁷³ Termes employés par Ph. de Vigneulles en tête du dérivage de *Garin le Lorrain* (*Les Mises en prose...*, op. cit., p. 320).

³⁷⁴ Les arts poétiques de la Renaissance participent, selon L. Guillermin dans *La Traduction française des quatre premiers livres...*, op. cit., p. 8, à l'élaboration de l'image idéalisée de l'« Auteur », sujet individuel d'une écriture 'libre' ». Notons que l'opposition entre « la dignité de l'auteur », « l'énergie de son oraison » et sa quête d'émancipation, d'un côté, et la servilité, le mimétisme stérile et « le blâme » qui échoit au mauvais « traducteur », de l'autre, est moins de nature scripturaire que liée à des *a priori* sociaux et culturels (citations éparses des traités de Sébillot et Peletier, op. cit., pp. 146 et 262).

³⁷⁵ « Aux nobles, vertueux et illustres François » du *Premier Livre de Palmerin d'Olive*, op. cit., pp. 133-134.

XVI^e siècle. Le titre du dérimage de J. Molinet, le *Roman de la Rose moralisé*, paru en 1500, ainsi que les commentaires ajoutés au texte par l'adaptateur laissent entendre que l'œuvre recèle des mystères chrétiens. Parallèlement, le « **Preamble** » du *Rommant de la Rose* de 1526 invite à « **interpréter** » l'œuvre de façon morale, théologique, philosophique, voire scientifique, quand bien même cette plurivocité sémantique ne serait pas le résultat d'un travail conscient d'encodage de G. de Lorris et de J. de Meun. L'éditeur n'ira cependant pas au delà d'une modernisation d'un « **trop ancien langage** » et d'une restitution de la « **quantité des mettres, tous quasi corrompuz** » : Marot estime suffisant, pour aider « **l'intelligence des lecteurs et auditeurs** », de restituer un texte en bon état³⁷⁷. En marge de ces techniques visibles de balisage du sens du récit transcrit, il est des cas où le transfert d'intention se fait de manière plus subtile. Nous en prendrons deux exemples.

Le *Premier livre de la belle et plaisante histoire de Philandre et Passerose*, imprimé en 1544 sans nom d'auteur, entre dans la catégorie des romans qui ne remontent pas à un modèle médiéval spécifique. La dédicace que J. Des Gouttes adresse au futur Henri II trahit la paternité de l'ouvrage et insiste sur le caractère innovant de la matière narrative ; le « **Prologue de l'auteur** » signale encore l'inventivité du scripteur, qui refuse les appellatifs *translateur* ou *traducteur*. Or à lire les « **nouvelles histoires**³⁷⁸ » annoncées, on constate vite que la trame est celle des romans de chevalerie médiévaux : tout prédestine Philandre et Passerose à s'aimer, le rang, la richesse et les sentiments, mais le gentilhomme doit, avant de déclarer son amour et d'obtenir les faveurs de sa belle, accomplir des exploits à la mode des « **Chevaliers errans**³⁷⁹ ». Plus particulièrement, nous sommes frappée par les ressemblances entre la thématique de ce récit et les données narratives d'un roman écrit au début du XV^e siècle et qui connaît quatorze rééditions de 1500 à 1560, *Pierre de Provence et la belle Maguelone*³⁸⁰. L'origine des personnages est semblable : Philandre est prince de Marseille et Passerose, comme Maguelonne, fille du roi de Naples ; au terme de leur parcours, les héros masculins sont appelés à unir les deux contrées de France et d'Italie. Les romans s'inscrivent, par

³⁷⁶ L'article d'A. Preda intitulé « 'Lector intende : laetaberis', L'Asino d'oro di Apuleio nel Rinascimento francese », in *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento...*, op. cit., pp. 21-33, fait le point sur la visée respective des traductions de G. Michel, J. Louveau et de G. de la Bouthière. Alors que les deux premiers veulent à toute force donner une intention morale au roman, quitte à placer à sa fin une table des passages à contenu didactique, le dernier cherche à imposer au public une lecture de divertissement.

³⁷⁷ « Preamble » du *Rommant de la Rose*, op. cit., p. 61.

³⁷⁸ *Le premier livre de la belle et plaisante histoire de Philandre et Passerose, Lyon, J. De Tournes, 1544, « À tresillustre et tresvertueux prince Monseigneur Henry », p. 6. Le « Prologue de l'auteur » définit par périphrase l'appartenance générique du texte : il est une de ces « œuvres prinsees en l'eternel memorial : auquel sont enregistrez les haultains faitz darmes, et damours » (p. 10).*

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 24.

³⁸⁰ Nous l'avons consulté dans l'édition suivante : *L'Histoire de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne*, G. Michaut (éd.), Paris, E. de Boccard, 1926.

ailleurs, dans la tradition bretonne par la place centrale qu'y occupe l'épreuve d'amour : les amants doivent fuir Naples car les parents de la jeune fille, tout en reconnaissant la valeur du chevalier, ne sont pas favorables à leur union ; un accident les sépare brutalement et il faudra bien des peines et des actes d'héroïsme de la part de chacun d'eux pour qu'ils se retrouvent et se marient. Dans *Philandre et Passerose* comme dans *Pierre et Maguelonne*, le merveilleux est également constamment sollicité. Il se manifeste par l'irruption constante de géants, de nymphes, de gryphons et d'enchanteurs ; dans le récit de Des Gouttes, le passage dans la forêt des Aventures et la rencontre de la reine des Îles fortunées ménagent, d'ailleurs, des moments de forte intensité. Quant au motif de la rencontre avec des pirates, il ne détonne pas de la matière chevaleresque tardive ; un roman grec comme *Apollonius de Tyr* avait déjà permis de déplacer le monde des aventures sur la mer. Cependant, des ajouts essentiels faits par Des Gouttes à l'histoire de Pierre et Maguelonne cassent la logique linéaire du récit médiéval, tout orientée vers la sanctification de la pureté et de la chasteté des personnages³⁸¹. Le phénomène le plus visible s'avère l'utilisation insistante de l'entrelacement par le biais de l'insertion du double de Philandre, Sclarion, ou de héros mauvais, qui ont chacun un parcours actantiel propre. Une forte sensualité teinte également la description des scènes d'amour, en particulier celles de Sclarion au lit avec son amie Camille. Ces nouveaux éléments invitent à songer à un autre intertexte, à savoir la version française des quatre premiers livres d'*Amadis*, achevée un an plus tôt. Le romancier lui-même a mis le lecteur sur la piste dans son « **Prologue** » en reprenant à son compte les intentions affichées par Herberay dans ses préfaces. La double interprétation politique et récréative du roman est ainsi formulée au seuil du texte : « **l'auteur** » entend faire le récit au dauphin de France des « **hautz faits et gestes des Princes anciens** », dont les exploits guerriers d'Henri sont le reflet, en même temps que d'une « **histoire** » pour le divertir de ses occupations³⁸². Comme le traducteur, l'imitateur des fictions médiévales a la particularité de rompre avec le motif de l'écrivain-tâcheron. Il insiste ainsi sur la façon dont il a traité la matière de Mars et de Vénus, même si c'est « **avec peu d'artifice** » ; sous couvert d'un appel aux Muses pour suppléer la médiocrité de son style, il fait l'éloge du résultat auquel il est parvenu, ces « **narrations** » rendues avec de « **sonoreux accens** ». Le *je* ne disparaît pas lors du récit, bien au contraire : il rappelle à tout moment sa présence par les formules du roman de chevalerie. Or le vieux code de l'oralité reprend vie par la récurrence de son emploi, la constitution de « **Monseigneur** » Henri en narrataire du récit et la mise en scène du narrateur, qui substitue souvent aux formules impersonnelles, telles « **adoncques vous eussiez veu** » ou « **pour abreger** », les expressions du type « **comme je vous ay dict** ». Des Gouttes s'oblige, par ailleurs, à reprendre le cliché d'une source que le roman

³⁸¹ La tonalité du récit après la séparation des deux amants était ouvertement religieuse, ce que formulait les dernières lignes du texte (*ibid.*, pp. 143-144) : Quant à Pierre et Maguelonne, ils vécutent en sainte et honnête vie, et moururent en bons chrétiens. Ils furent ensevelis en un même sépulcre, dans l'église dont Maguelonne avait été la fondatrice et où elle avait institué un hôpital qui dure encore aujourd'hui en l'honneur et à la louange de la Trinité, de la glorieuse Vierge Marie et des princes des apôtres, saint Pierre et saint Paul : ils leur ont fait obtenir le paradis. Qu'il leur plaise de nous consoler en nos tribulations sur cette terre et, à la fin, de nous faire posséder cette même gloire. Amen !

³⁸² *Le premier livre de la belle et plaisante histoire...*, *op. cit.*, « Prologue de l'auteur », p. 9.

est censé restituer, lui qui clamait plus haut l'originalité des « *narrations [s]iennes* ». Cela lui permet, par le ressort de l'humour, de contrevvenir au *topos* de l'histoire vraie ; il interrompt ainsi la description du combat auquel participe Philandre à Naples pour commenter l'usage d'une hyperbole : « **et dict le Scripteur de ceste histoire (ce que me semble chose merveilleuse, non de croire) [que les tours de la ville tremblèrent]** ³⁸³ ». Il est ainsi notable que l'auteur fasse choix d'inventer une instance d'écriture qui entre en concurrence avec le narrateur traditionnel pour donner, par la distance qu'il ménage avec elle, une orientation singulière à son récit. Celle-ci tient à la volonté de susciter chez le lecteur le plaisir du récit : par un usage concerté de la vivacité dans l'enchaînement des épisodes et de la luxuriance dans les matières et les thèmes convoqués, il fait tout pour surprendre et séduire. Outre les références intertextuelles que nous avons mentionnées, il faut également remarquer la présence en palimpseste du *Roland furieux*, disponible en italien depuis 1532 et déjà en français à la même époque. La convocation du substrat du *romanzo* ajoute au foisonnement et à l'agrément du texte français et permet de faire intervenir, en plus du merveilleux celte, le panthéon latin. Pour donner un exemple, la description de Neptune, qui se manifeste aux navigateurs partis pour Naples, n'a aucun rôle narratif : le dieu est ensuite oublié ; elle vaut seulement par son caractère ornemental :

Et mesmes neurent guieres navigué avant que leur voicy apparoir ce grand Neptune avec ses cheveux et la barbe retortillez et mouillez, tenant son redoubté Trident, de quoy il maistrie les vagues marines, monté sur son chariot legierement trainé par quatre merveilleux Monstres, ayant le devant en forme de cheval, et le derrier en maniere de poisson ³⁸⁴ .

Dès lors, un cadre rassurant, où la cruauté est euphémisée, donne à la quête des héros une simple fonction de multiplication des trouvailles narratives, soulignées par la présence souriante d'un narrateur qui jouit de sa propre inventivité.

Dans un registre tout différent, la série des chroniques gargantuines, dont les opuscules, non signés, ont paru à partir de 1532, brouille également le statut de l'auteur et le rapport qu'il entretient avec les sources convoquées. Toutes se présentent comme l'adaptation de l'histoire d'un géant populaire à la matière arthurienne. Celui-ci, nommé Gargantua, est défini par sa force physique, son appétit, sa soif et ses fonctions scatologiques ; la description par l'hyperbole de ses faits constitue un élément majeur de l'attrait de ces histoires, qui ont connu un grand succès éditorial. Mais ce géant est intégré à une trame médiévale, que nous résumons brièvement. Merlin propose à Arthur, soucieux de pérenniser son royaume, de lui façonner une créature invincible ; la gestation de celle-ci est longue puisque le magicien va d'abord former en Orient les géants Grand Gosier et Gallemelle, à partir du sang de Lancelot et de rognures d'ongles de Guenièvre ; ils engendreront ensuite Gargantua et reviendront en France, où ils mourront ; Merlin emmènera alors l'orphelin en Grande Bretagne, où il deviendra le protecteur d'Arthur,

³⁸³ *Ibid.*, p. 101.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 62. On notera également qu'au chapitre 18, les personnages Mabrian et Bradamant apparaissent au sein d'une longue histoire insérée, ce qui montre la volonté de l'auteur de rassembler les matières romanesques françaises et italiennes en jouant avec l'horizon d'attente de ses lecteurs.

jusqu'à son transport en Féerie par le magicien. Une question d'importance se pose pour notre étude, sur laquelle se penche encore la critique actuelle : les livrets gargantuins sont-ils l'œuvre de scribes qui ont recueilli des légendes diverses attachées à une figure présente dans la tradition populaire, ou bien ont-ils été écrits par des clercs qui ont inventé de toute pièce l'histoire d'un géant bon enfant et se sont plu à l'intégrer au cycle arthurien³⁸⁵ ? Pour notre part, nous nous bornerons à constater l'usage de matériaux composites dans ces textes, en particulier dans *Les croniques admirables du puissant Roy Gargantua*³⁸⁶. Cet opuscule nous intéresse parce qu'il est une compilation, peut-être parue en 1534, de trois précédents textes, à savoir *Les grandes et inestimables Croniques*, *Le vroy Gargantua* et *Les croniques du roy Gargantua*, et qu'il y ajoute l'histoire de Pantagruel, créant ainsi un cycle gargantuin. Ce recueil répond à des projets commerciaux : il rassemble toute la matière livresque alors disponible sur Gargantua et en partie sur Pantagruel. Dès lors, malgré la simplicité de leur langue, qui se soucie peu de l'organisation phrastique, de la lourdeur des répétitions et des accumulations pour ne se concentrer que sur l'information diégétique, les *Croniques admirables* posent éminemment le problème de la réécriture. Le « *Prologue capital* » du texte rassemble ainsi les techniques d'adresse au grand public et la revendication savante, dans la continuité des proses médiévales, d'une source historique et de l'existence de textes antérieurs retranscrits :

Pour demonstrier à chascun populaire les grandes et merueilleuses hystoires du noble roy Gargantua, j'ay bien voulu prendre la peine de translater ceste presente hystoire de grec en latin et de latin en bon françoys, qui traicte de sa nativité et qui furent ses pere et mere, comme vous pourrez ouyr cy après. Pour le commencement de ceste vraye cronicque vous devez scavoir comme nous tesmoingne l'escripture de plusieurs cronicqueurs [...] ³⁸⁷.

³⁸⁵ Pour schématiser les positions des deux partis qui s'affrontent sur la question, nous dirons que le premier s'appuie sur les études des folkloristes et le second sur la variété des matériaux convoqués dans les œuvres et sur les interférences entre les éditions des différents livrets, en somme sur les particularités stylistiques des textes. V.-L. Saulnier, qui a apporté une grande contribution aux études gargantuines en général en soulignant les liens entre les *Grandes Croniques* et *Gargantua*, milite en faveur de l'existence d'une légende se rapportant à Gargantua et ayant existé avant, pendant et après l'œuvre romanesque de Rabelais ; voir également la position de M. Françon dans le dossier intitulé « Gargantua et le folklore » en tête des *Croniques admirables du puissant Roy Gargantua*, M. Françon (éd.), Rochecordon, Ch. Gay, 1956, pp. XXIX-XLII. Dans sa notice sur les deux chroniques *Les grandes Croniques* et *Le vroy Gargantua* qu'elle publie dans son édition des *Œuvres complètes* de Rabelais, M. Huchon donne l'état actuel des éditions recensées des opuscules jusqu'en 1546 avec leur rapport de filiation (*op. cit.*, pp. 1192-1194). L'auteur montre, au contraire, que l'on n'a finalement trouvé avant ces textes que la trace de toponymes désignés sous le nom *Gargantua* et que les liens possibles avec d'autres légendes ne prouvent pas que le géant soit l'avatar d'un dieu celtique. Elle est ainsi convaincue que ces chroniques ne « sont que jeux de clercs » et ajoute que, si l'on peut encore se demander si les *Grandes Croniques* sont ou non un faux livret populaire, on ne le peut plus pour les suivantes, qui la réécrivent avec moult ajouts, variantes et déformations.

³⁸⁶ Nous les avons lues dans l'édition signalée de M. Françon. On conçoit que le mystère qui persiste autour de la genèse des chroniques gargantuines nous empêche de les recenser parmi les romans parus au XVI^e siècle ; si la question avait été tranchée en faveur de leur origine savante, nous les aurions placées au sein des textes romanesques d'inspiration médiévale créés à la Renaissance. C'est cette hypothèse qui nous incite à les évoquer dans le cadre de ce chapitre.

On le constate, la diversité des matériaux convoqués place le texte sous le patronage du roman de chevalerie, du récit historique ainsi que du conte populaire. Comment le scripteur organise-t-il ces différents substrats et comment concilie-t-il les postures énonciatives plurielles que chacun d'eux suppose ? Il nous semble qu'il le fait par une hiérarchisation concertée des matières et des styles : les faits et gestes de Gargantua sont placés dans un cadre noble, celui de l'exploit guerrier arthurien et de la défense d'un royaume, tandis que la narration en donne un traitement distancié par le double moyen d'un ton populaire et d'événements qui contredisent le sérieux de la destinée héroïque d'un chevalier. Le premier niveau de distanciation apparaît dans les multiples intrusions d'un *je* non traditionnel dans le récit : les « **or nous dit l'hystoire** » et « **desquelz [choses] vous orrez parler cy après** » alternent avec des adresses nombreuses aux « **bons amys** » auditeurs, qui relèvent du ton du bonimenteur de foire³⁸⁸. Quant au second procédé, l'évocation d'un des nombreux passages scatologiques du texte nous donnera un aperçu de son fonctionnement. Alors que Gargantua a accepté d'aller combattre les Irlandais et les Hollandais, les Londoniens, voyant sa noblesse et sa vaillance, lui font présent de « **sept fournitures de godalle** », c'est-à-dire de bière sans houblon. Une fois introduit ce motif gigantesque, l'épisode tourne au comique, le héros se mettant à « **dor[er] les murailles de la ville de Londres** » :

Alors [Gargantua] s'enclina devers le roy Artus, puis s'en va deslacher son brodier si tresimpetueusement que on cuydoit que la ville fondist toute en abisme, car il rendit si tres terrible esclipse de cul que toute ladite ville jusques à l'autre costé de la riviere de la Thamise en estoyent tous embrenez. Puis leur dist tout hault : « Meschans godalliers, vous m'avez donné à boire ; mais, affin que ne me reprouchez rien, je vous baille la fine moustarde de chioche à menger, et se vous la trouvez bonne, ne faictes que vous retourner par devers moy, car je vous la bailleray tousjours toute fresche, comme la maree au jour de vendredy »³⁸⁹.

La familiarité des images, la mention de détails « **réalistes** » Gargantua épargne Arthur en se penchant de son côté ainsi que la crudité du discours de celui-ci entraînent une dégradation de type burlesque de la thématique romanesque ancestrale. Il ne nous appartient pas de dire si ce décalage va ou non jusqu'à la parodie ou la satire³⁹⁰ ; la seule certitude est que la double caractéristique savante et populaire de la rédaction a un effet humoristique et que le ton de la facétie domine l'ensemble de l'œuvre. Que les chroniques gargantuines soient la transcription d'une légende antérieure ou que les rédacteurs aient inventé de toutes pièces l'histoire du géant, les opuscules qui nous sont

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 3. La suite de l'extrait corrobore l'idée de M. Huchon d'une utilisation facétieuse du code de l'écriture historique : des historiographes contemporains, tel J. Lemaire, sont rejetés comme des garants inutiles de « la verité de ceste presente hystoire », au profit de personnages des romans bretons.

³⁸⁸ Ses interventions vont jusqu'à la récusation forte de versions antérieures de la légende : « Certains acteurs veulent dire que ledit Gargantua fut totalement nourry de chairs en son enfance. Je dictz que non » (*Les croniques admirables...*, op. cit., p. 15). Certains passages mettent en scène le narrateur vérifiant lui-même « sur le terrain » les données incroyables de l'histoire (voir par exemple la longue digression pp. 41-42).

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 68. Il faut noter que cela va déclencher le rire du « bon roy Artus et toute sa chevallerie » et qu'ils vont se tordre de douleur les sept jours suivants ; le comique contamine donc l'univers chevaleresque lui-même.

parvenus nous permettent d'établir la mise en œuvre des techniques de l'adaptation et de la réécriture de modèles. En ce sens, nous avons affaire à des œuvres nouvelles.

Les créateurs de fictions inédites à partir du fonds médiéval tardif ne sont pas très nombreux à la Renaissance. Mais aucun d'entre eux n'adopte la position de retrait par rapport à l'histoire racontée qui était celle des translateurs du XV^e siècle. S'ils convoquent les postulats de la transmission d'une donnée ancienne, de sa valeur documentaire et de la rudesse du style, en lien avec un manque de culture, c'est comme autant de motifs éculés. Ce n'est pas à ce niveau liminaire du texte qu'ils construisent une position énonciative différenciée : une voix singulière se fait entendre tout au long du récit dans la façon qu'elle a de remanier la pluralité des matières qu'elle utilise.

2 - Exhibition du translateur et construction d'un univers subjectif

Au sein du mouvement de transposition et d'appropriation des romans du Moyen Âge français ou de l'Italie et de l'Espagne contemporaines, il est des œuvres où l'écart se réduit entre le traducteur et l'auteur. Prenant le texte-source comme un véritable modèle, le transcripateur se fait alors ouvertement créateur. L'infidélité des traductions d'Herberay peuvent, de ce point de vue, être considérées comme exemplaires : nous choisissons d'étudier les indices de subjectivité dans le *Premier livre de Amadis de Gaule*, de manière à isoler le langage individualisé du nouveau romancier au cœur du récit importé. Le traitement distancié que fait subir le translateur à une matière et une forme chevaleresque anciennes se traduit par une représentation du sujet de l'écriture.

Amadís de Gaula, dont la version primitive date du début du XIV^e siècle, reprend sans contredit les procédés de composition des romans de chevalerie médiévaux³⁹¹. La construction séquentielle, qui fait alterner la narration des faits d'un personnage avec ceux d'un autre, s'inscrit dans le cadre d'un roman de lignée, où le devenir des parents des héros est nécessairement exposé avant celui des héros. Les différences avec la structuration du récit chez l'Arioste confirment cette impression de continuité narrative : alors que dans l'*Orlando furioso* une alternance rapide entre les différentes histoires donne une impression de grande variété thématique et structurelle, le narrateur s'attarde ici assez longuement sur chaque intrigue et confère, malgré le nivellement entre les personnages et leurs projets actantiels produit par l'entrelacement, une importance

³⁹⁰ Dans les appendices de l'édition, M. Françon s'y oppose (*ibid.*, p. 128), tandis que M. Huchon fait un recensement des éléments des *Grandes Croniques* qui modifient et mettent à distance la tradition arthurienne et conclut en faveur d'une « parodie » de celle-ci (*Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1178). Elle va plus loin : elle prête à l'auteur une intention satirique envers les historiens qui donnent une origine prestigieuse aux puissants dont ils sont à la soldé. A. Bouchard, dans ses *Grandes croniques de Bretagne*, assimile la lignée d'Henri VIII à celle d'Arthur et, en contrepartie, un projet politique d'affermissement de la royauté française (p. 1182).

³⁹¹ Plusieurs analyses des thèmes et des techniques repris par le texte espagnol et français à la tradition bretonne ont été menées. Nous signalons, en particulier, les articles respectifs de P. Le Gentil, « Pour l'interprétation et de l'*Amadis* », in *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, 2 t., Paris, Institut d'Études Hispaniques, 1966, t. II, pp. 47-54 et N. Cazauban, « *Amadis de Gaule* en 1540 : un nouveau 'roman de chevalerie' ? », in *Les Amadis en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, « Cahiers Saulnier », 2000, pp. 21-39.

certaine au protagoniste éponyme ³⁹². L'univers dans lequel se déroulent les actions est, en quelque sorte, plus confiné chez Montalvo que chez l'Arioste : les trames sont moins nombreuses, le rythme moins haletant et les effets de rupture moins saillants dans *Amadís* que dans l'*Orlando* ; parallèlement, la présence d'une autorité scripturaire s'avère plus diffuse. Rien de comparable, en effet, entre les longs monologues en tête de chants ou les nombreuses remarques parodiques qui mettent en péril la narration même, d'un côté, et les quelques interruptions du récit par un discours à l'adresse des auditeurs, concernant le contenu et l'organisation des histoires, ou les digressions sur le péché d'orgueil, la nécessaire soumission à Dieu, *etc.*, de l'autre. Qu'en est-il dans la version d'Herberay de ces interventions explicites du narrateur ? Si l'on cherche à en faire une typologie, il faut d'abord constater la prééminence des notations portant sur la structure narrative : alors que le « **style paratactique** » segmentait à outrance le flux du récit chez Montalvo, on considère comme une constante de son écriture le « **rétablissement des liens logiques ou chronologiques** » ainsi que la « **tendance à la motivation explicite des actes et des événements** » ³⁹³. Cela se traduit par l'insistance sur la composition adoptée par le premier « **Autheur** » : des formules comme « **l'Autheur laisse ce propos, et rentre au traitement de [...]** » ou « **pour le present l'Autheur n'en fera plus de mention, pour vous declairer que [...]** » peuvent paraître surprenantes, mais elles confèrent une souplesse à l'agencement du récit et permettent d'établir une confrontation entre les deux instances d'écriture. De plus, alors que l'auteur castillan ne s'en tient qu'aux transitions traditionnelles, du type « **se os contara [...]** », le traducteur manifeste sa maîtrise des fils narratifs par les multiples incursions du type « **pour ne discontinuer mon propos** », « **comme desjà je vous ay recité** » ou « **celuy, dont je vous parle, estoit [...]** ». Le *je* se manifeste ainsi au moment de reprendre une action laissée en suspens, de ménager une pause, voire d'annoncer une accélération du temps de l'histoire par rapport à celui de la narration ou, inversement, un retour en arrière. Ses explications ont un autre rôle que celui de rappels mémoriels : malgré la prétention du préfacier de fidélité à l'original, elles exhibent la main mise du nouveau narrateur sur le récit. Inversement, il faut noter la rareté des commentaires moralisants ou religieux, alors qu'ils foisonnaient chez Montalvo ³⁹⁴. Une troisième variété de manifestations du narrateur consiste dans le dévoilement des ressorts du récit : toute la subtilité d'Herberay consiste moins à ménager un écart entre le texte de son prédécesseur et le sien qu'à mimer le mouvement par lequel il s'affranchit de son patron. Un exemple magistral est donné au chapitre 41, alors qu'Amadis et Galaor viennent de promettre d'accorder un don à la belle

³⁹² Par exemple, alors que le commencement *in medias res* assure à l'Arioste une économie maximale de données narratives, les trois premiers chapitres du *Premier livre de Amadis...*, *op. cit.*, suivent une trame linéaire : au chapitre 1, Périon, roi de Gaule, fait la rencontre du roi de Grande Bretagne, Garinter, et tombe amoureux de sa fille ; le chapitre suivant rapporte un cauchemar fait par Périon et la nuit d'amour qu'il a avec Héliène avant son départ, l'accouchement secret de celle-ci puis l'abandon de leur enfant sur la mer. La première partie du chapitre 3 expose la nostalgie de Périon à son retour en Gaule et l'interprétation de son rêve par les savants de sa cour. Ce n'est qu'ensuite que les histoires se diversifient, l'éducation puis le devenir d'Amadis alternant avec les incidents de la vie d'Oriane, les exploits et les rencontres amoureuses de Galaor et d'autres chevaliers. Le livre I s'achève sur l'entrée dans le récit d'un deuxième frère d'Amadis, Floristan.

³⁹³ Nous citons L. Guillerm dans *La Traduction française des quatre premiers livres...*, *op. cit.*, p. 117.

Briolania. Le narrateur interrompt le récit au moment où il évoque la flamme de la jeune fille pour Amadis :

Et de tel œil le regarda qu'elle en fut depuis fort longtemps si amoureuse, qu'après qu'elle eut recouvert son royaume, il ne tint qu'à luy qu'il ne feust seigneur de la personne d'elle et de ses pays ensemble, ainsi que cy après vous sera declairé. Mais Amadis s'estoit donné ailleurs, et luy fit bien cognoistre que les angoysses et douleurs qu'il enduroit pour son Oriane, n'estoit souffertes sans grand loyauté. Toutefois le seigneur Infant de Portugal, ayant pitié de cette belle Briolania, a voulu desguyser l'histoire, descriptant tout autrement les amours d'elle et d'Amadis : à quoy il ne se doit donner foy³⁹⁵.

Le conteur ne peut s'empêcher de résumer la version de Montalvo, qui ne préserve pas la chasteté d'Amadis et le fait obtempérer au « **don** » sensuel que Briolania exigera de lui ; il pousse cette prolepse jusqu'à dévoiler les noces de Galaor et de cette future reine de Sobradisa, qui auront lieu au quatrième livre de la série. Au lieu de seulement réécrire un épisode, Herberay se plaît donc à souligner les libertés qu'il prend par rapport à son modèle : le rejet d'une « **histoire faincte et mensongere** » au profit de la « **vraye histoire** » ne se fait pas en vertu de la revendication d'un quelconque statut de témoin — celle-ci est fort rare sous la plume de ce lettré, qui évite soigneusement les termes de *cronique* et de *croniqueur*, mais pour déconstruire l'argument même de la véracité et insister sur l'artifice que suppose la rédaction de romans. Il peut ailleurs souscrire aux choix stylistiques de Montalvo, mais en exposant ses partis pris³⁹⁶. En somme, ce n'est pas tant le traducteur que l'adaptateur facétieux qui montre, en ces endroits, son masque : les interventions du narrateur dans le *Premier livre de Amadis de Gaule* tendent tout à la fois vers l'instauration d'un dispositif logique acceptable et vers le dévoilement du processus qui produit l'illusion romanesque, qui détruit par instants cette illusion crédible recherchée.

Au delà de l'abondance des transitions et des motivations de choix narratifs, c'est dans le style même du roman que se laisse entrevoir le regard distancié du narrateur. À

³⁹⁴ On en retrouve épisodiquement des traces : quelques lignes sont ainsi consacrées à la « malice de fortune » qui guette les humains (*Le premier livre de Amadis...*, *op. cit.*, t. I, chap. 30, p. 132). Au début du livre cependant, un long passage condamne la décision des jeunes filles d'entrer au couvent quand elles ne sentent pas un appel intérieur du « saint esperit » (chap. 2, p. 13) ; mais ce « petit discours » a essentiellement une fonction justificative puisqu'il permet d'expliquer que la dévote Hélisène succombe si vite à Périon. La réduction des réflexions métaphysico-moralisantes n'est, d'ailleurs, pas propre aux seules interventions du narrateur ; Herberay l'a également appliquée au discours des personnages, ce dont il se vante dans le « Prologue du translateur du livre d'Amadis » (*ibid.*, t. I, p. XII) : [...] je n'ay voulu coucher la plus part de leur[s] [...] Consiliaria, qui vault autant à dire au nostre [langaige], [...] comme advis ou conseil, me semblans telz sermons mal propres à la matiere dont parle l'histoire [...].

³⁹⁵ *Le premier livre de Amadis...*, t. II, chap. 41, p. 445. Le narrateur fait à nouveau mention de la « **vraye histoire** » qu'il propose au public, quand il décrit les attentions de Briolania pour Amadis et Galaor, qui ont été blessés dans leur combat pour venger le meurtre de son père et l'installer à la tête du royaume qui lui revient (t. II, chap. 43, pp. 477-478).

³⁹⁶ C'est ce qui se produit au chapitre 5, quand il reconnaît que les propos échangés par Oriane et Amadis enfants, déjà amoureux l'un de l'autre, restent « simples, au regard de la vehemence de leur passion », et qu'il invoque l'excuse de l'âge (*ibid.*, t. I, pp. 53-54).

ce niveau, les heurts discursifs ménagés par l'insertion de sa voix dans le récit sont moins visibles. Nous nous proposons d'étudier la manière dont Herberay parvient à construire un univers subjectif en nous appuyant sur les déformations qu'il fait subir au texte de Montalvo ; nous nous concentrerons sur la fin du chapitre 36 du *Premier livre*, qui correspond à celle du chapitre 35 dans le roman castillan³⁹⁷. À ce moment de l'histoire, le chevalier vient de délivrer Oriane de l'enchanteur Arcalaus et, alors que Galaor s'affaire pour libérer le roi Lisuart, qui a lui aussi été enlevé, une pause sentimentale est ménagée par le conteur : bien que n'étant pas mariés, Amadis et la princesse vont pour la première fois avoir une relation charnelle. Les personnages sont isolés dans un lieu naturel idéal, un frais vallon près d'un bois, la mise à l'écart des jeunes gens de la société étant la condition même de l'innocence de l'acte. Mais s'il se plaît à surenchérir sur l'aménité du bois où les amants vont se promener, Herberay ne souscrit pas au souci de la morale manifesté par son homologue. Chez l'auteur espagnol, l'évocation de l'acte sexuel est traitée en quelques lignes : une allusion grivoise de Gandalin, le nain au service du chevalier, prévient le lecteur de la suite des événements, eux-mêmes présentés en conformité avec l'éthique courtoise même au lit, Amadis n'ose pas faire preuve de hardiesse et suit les commandements d'Oriane³⁹⁸ et les valeurs chrétiennes les plaisirs charnels ne sont pas une fin en soi, leur effet étant de fortifier l'amour³⁹⁸. En somme, rien n'est décrit, le conteur laissant le soin au lecteur qui a connu semblable expérience d'imaginer les actes : « **assí estuvieron de consuno con aquellos autos amorosos, quales pensar y sentir puede aquel y aquella que de semejante saeta sus coraçones feridos son** ». Le traducteur fait choix, au contraire, sinon de montrer l'intimité sexuelle des jeunes gens, du moins de s'attarder sur les caresses et les paroles langoureusement échangés. Mieux que cela, il pénètre la pensée de chacun d'eux et formule ses peurs, ses hésitations et ses joies, si bien que l'ensemble du passage, près de trois fois plus long que celui de l'*Amadís* espagnol, fait apparaître sa présence complice : l'érotisme n'est pas dans la scène d'amour, mais dans une écriture qui joue à voiler et dévoiler son objet. Le premier moment de la relation, jusqu'à la fin de l'acte sexuel, est marqué par le sentiment de désir, que le narrateur présente tour à tour chez chaque protagoniste : par le moyen de la focalisation interne alternant avec le discours direct et la focalisation omnisciente, il montre à tout moment le décalage entre la modération des propos ou des actes et la hardiesse des pensées. Le dialogue pétrarquais inaugural engagé sur la « **mort** » qu'Amadis endure en sa « **vie** » pour n'être pas récompensé de son service amoureux repose sur de faux quiproquos et sur des allusions à l'objet concret de la demande du chevalier. Alors que sous la plume de

³⁹⁷ Dans les annexes de son édition, Y. Giraud restitue dans son entier le chapitre de Montalvo (*ibid.*, t. II, pp. 494-501). Le passage qui nous intéresse est également reproduit dans sa version française par L. Guillermin, assorti d'un rapide commentaire (*Le Miroir des femmes...*, *op. cit.*, pp. 64 et 68-71).

³⁹⁸ Voici le passage que nous résumons (*Le premier livre de Amadís...*, *op. cit.*, t. II, chap. 36, p. 501) : [...] *se puede bien dezir que en aquella verde yerua, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana que por la desemboltura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo. Y creyendo con ello las sus encendidas llamas resfriar, aumentándose en muy mayor cantidad, más ardientes y con más fuerça quedaron, assí como en los sanos y verdaderos amores acaeser suele.*

Montalvo une réplique suffisait à celui-ci pour rappeler le serment fait par sa belle de le satisfaire et formuler, en des antanaclases précieuses, un chantage à la mort, ses arguments s'avèrent ici moins sommaires : il allègue la beauté de la dame et l'amour fou qu'il éprouve, mais émaille son discours de considérations matérielles ~ l'ancienne « **promesse** », l'« occasion » opportune et la garantie de sa discrétion... Dans ce détournement des codes, Oriane n'est pas en reste : alors qu'elle se soumettait en deux mots à la brutalité de la demande de son amant, l'acceptant comme une juste rétribution de sa libération, la voilà qui prend l'abstraction pétrarquaisante comme un jeu. Les incises du narrateur, parfois signalées par des parenthèses, révèlent sa duplicité amusée, à laquelle Amadis finit par se rallier³⁹⁹. Bien sensuelle apparaît cette princesse de Grande Bretagne, qui refuse les circonlocutions et expose la crudité de son désir à son interlocuteur :

Grande est la force de voz persuasions : mais plus grande est celle de l'amour que je vous porte, qui me tient si esprise, que quand bien vous auriez moindre occasion de demander, si suis je contente et contraincte de vous obeir, et de me fier en vous de la chose que à grand peine je tenois seure en ma pensée⁴⁰⁰.

La comédie interprétée ensuite par les amants pour éloigner les gêneurs est une nouvelle manifestation de la tension entre modération et hardiesse, constitutive du style de ce premier moment des ébats : c'est au lecteur de voir le décalage entre le discours des jeunes gens adressé à Gandalin et à la demoiselle de Danemark et leur projet lubrique commun. Une introspection d'Amadis, à présent en pourpoint, montre l'éveil progressif en lui de la *libido* et permet une description de la princesse allongée sur son manteau : par les yeux du chevalier, nous voyons les yeux clos d'Oriane, ses bras puis « **sa gorge découverte, [qui] monstroit deux petites boules d'albâtre vif, le plus blanc et le plus doucement respirant que nature fait jamais** ». Tandis qu'Amadis brûle d'amour, le portrait s'arrête et Herberay reprend la formule lapidaire « **fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo** », créant une accélération du rythme narratif :

Lors oublia Amadis son accoustumée discretion, et à la charge d'estre importun, il lascha la bride à ses desirs, si avantageusement, que quelque priere et foible resistance que feist Oriane, elle ne se sceut exempter de sçavoir par espreuve, le bien et le mal joinct ensemble qui rend les filles femmes. Grande fut l'astuce et bonne grace de la princesse de sçavoir si bien temperer son grand plaisir receu avecques une delicate et feminine plainte de l'audace d'Amadis, et au visaige monstroit ensemble ung si gratieux courroux, et ung si content desplaisir, qu'en lieu de consumer le temps en excuses, Amadis print encores la hardiesse de la rebaiser, et de luy donner nouvelle cause de le tenses. Ce que pourtant (voyant que c'estoit peine perdue, et qu'il estoit obstiné) elle ne fait poinct, mais convertit tout son propos à se rappaiser, et par leur advis donner ordre à pover, le temps à

³⁹⁹ Voici quelques passages où le procédé du contrepoint est flagrant et laisse percevoir l'écart entre la parole socialisée et la révélation jouissive des pensées secrètes des personnages par le biais du point de vue limité : « Encores que Oriane l'entendist bien, elle luy demanda [...] », « Oriane (non tant pour ses raisons, que pource qu'elle estoit en aussi grande peine que luy, et que s'il n'eust commencé, elle eust volontiers fait l'office de requerir) luy dit ainsi [...] », « Assez de protestations et de remonstrances fait là dessus Amadis : mais il ne falloit grande batterie à ville rendue » (*ibid.*, t. II, chap. 36, pp. 400-401).

⁴⁰⁰ *Ibid.*, t. II, chap. 36, p. 400.

venir, continuer leur jouissance, si saignement que nulle partie du plaisir ne fust troublée par ennuy et empeschement⁴⁰¹.

La rhétorique de la retenue et de l'exhibition des sensations n'apparaît plus ici que comme un moyen pour les amants d'entretenir le désir : il s'agit de le « **temperer** » par de faux repoussements, manifester une « **foible resistance** » pour que l'autre se plaise à prendre de la « **hardiesse** », à risquer d'être « **tens[é]** ». Mais aux oxymores du « **gratieux courroux** » et du « **content desplaisir** », qui cristallisent le fonctionnement d'une écriture qui mime le désir, succède le temps des devis, des baisers et des caresses rassérénés. À présent le narrateur n'évoque plus la singularité des pensées de chacun des personnages, mais les désigne conjointement par le pluriel « ils » : grâce au discours narrativisé, leurs propos et leurs gestes sont évoqués selon la même ligne narrative et n'ont aucun secret pour le lecteur, qui participe au bonheur et à la complicité parfaite des amants. Le texte ne nous force plus à être les voyeurs d'une scène sensuelle et ne nous rend plus complices de son érotisme en nous exposant le détail des émotions cachées. Notre regard rejoint encore celui du conteur, mais la distance, parfois à effet comique, avec les sentiments des jeunes gens n'existe plus : nous goûtons tous ensemble une « **jouissance** » sans heurt, troublée par aucun « **ennuy [ni] empeschement** », que le cadre de l'épisode et la langue qui la rapporte contribuent à éterniser. Que le narrateur participe affectivement au « **plaisir** » décrit, c'est ce qu'attestent encore le lexique, l'organisation syntaxique et surtout la modalité exclamative, utilisée par exemple ainsi : « **Ha, combien de comptes luy fait lors Oriane des peines qu'elle avoit souffertes attendant ce jour [...]** ». Ces marques de l'appréciation du narrateur œuvrent dans le sens d'une reduplication du plaisir au niveau de l'écriture et d'une communication de la jouissance des êtres de fiction au lecteur, dont le roman mobilise l'affect. Une *persona* émerge donc dans ce passage, le traducteur se posant autant comme un passant importun que les amants n'auraient pas réussi à éloigner que comme un homme d'expérience riant de la fébrilité des amants et comme un sage hédoniste appelant à partager son savoir par l'expérience jouissive de la lecture.

Le texte français d'*Amadis* donne donc exemplairement la confirmation que la poétique à l'œuvre dans les romans de chevalerie et probablement dans tous les romans issus de la politique de francisation des publications italiennes, espagnoles et grecques repose sur l'affleurement à des degrés divers d'une conscience du sujet de l'écriture. Il existe en somme, selon nous, un rapport proportionnel entre la constitution d'une identité de romancier et l'appropriation du ou des texte(s) mis en roman⁴⁰². Pour reprendre l'adage italien *traduttore traditore* que mentionne la *Défense*, les traducteurs et adaptateurs les plus affranchis de leurs sources ne sont pas des « **traditeur[s]** » sans le savoir, mais font effort pour le devenir : ils entendent résonner l'énoncé d'autrui comme un langage étranger, auquel ils confrontent leur propre langue et leur propre vision du

⁴⁰¹ *Ibid.*, t. II, chap. 36, p. 403.

⁴⁰² Un des poèmes liminaires du *Cinquiesme livre d'Amadis...*, 1544, in *Amadis en français...*, *op. cit.*, pp. 37-38, confirme cette idée : l'auteur anonyme dit ne pas savoir si le « François translateur » a seulement réussi à « contrefaire » l'œuvre de « l'Espagnol authour » ou s'il a effacé ce premier trait pour faire une composition personnelle et « son nom faire luyre, et l'Espagnol estaindre ». Un lien est, plus précisément, établi ici entre la construction d'une figure d'auteur et la créativité du traducteur.

monde. Qu'est-ce à dire sinon qu'ils réalisent que tout « roman », tout langage ancien ou importé, loin d'être neutre idéologiquement, est déjà porteur d'une intentionnalité ?

III - Langage et idéologie dans la « prose de l'exposé »

On reproche souvent aux traducteurs de la Renaissance leur manque de respect de la forme verbale et du contenu interprétatif du texte-source. Or dans le cas spécifique des multiples translations de romans, la question de l'*elocutio* rejoint celle de la production d'un discours en prose de langue vernaculaire : ces traducteurs ont apporté une contribution essentielle à la création d'une phrase française élaborée, sensible en particulier dans le *Roland Furieux*, les *Amours pastorales de Daphnis et Chloé* et, bien sûr, dans le raffinement de la langue d'Herberay, « **notre premier en prose** » selon J. Maugin. Si M. Bakhtine voit aussi dans la traduction des *Amadis* un « **sommet** » de la prose romanesque européenne, il en fait surtout le point d'aboutissement d'un processus pluriséculaire d'assimilation du matériau d'autrui. Entérinant le procédé de la collection et de la transformation de sources dans le roman de chevalerie, cette série en marquerait aussi la fin en pratiquant un langage orné. La « **prose de l'exposé** » oublierait, en effet, la visée première des langages convoqués et les rendrait indistincts les uns des autres, au sein d'une langue uniformément ennoblie :

[...] cette prose de l'exposé semble légaliser et canoniser la rupture absolue entre le langage et le matériau, lui trouver une forme de dépassement stylistique conventionnel et factice. Dès lors cette prose de l'exposé a accès à n'importe quel matériau, de n'importe quelle origine, le langage est pour elle un élément neutre, agréable de surcroît, et orné, qui lui permet de se concentrer sur ce que le matériau lui-même recèle de captivant, d'important extérieurement, de frappant et de touchant⁴⁰³ .

Cette indifférence du langage envers son objet⁴⁰³ un fonds narratif ancien moult fois remanié⁴⁰⁴ risque donc d'achopper sur l'écueil du formalisme⁴⁰⁴ . Le temps a eu tôt fait de confirmer l'analyse : passé l'engouement des premières décennies, on a jugé ampoulé le langage de cette vague d'œuvres courtoises, le néologisme *amadiser* désignant dès la seconde partie du siècle le fait de s'exprimer de manière affectée et ostentatoire. Mais il nous semble que les premiers livres d'*Amadis* ne réalisent pas complètement l'ornementation verbale dont parle le théoricien, qu'en somme l'élocution n'y est pas encore dissociée de la construction d'un sens et le langage, de l'idéologie. Herberay, détournant consciemment l'intention de Montalvo, surimpose, en effet, au roman primitif

⁴⁰³ *Esthétique et théorie du roman, op. cit., p. 193.*

⁴⁰⁴ Selon Bakhtine, les *Amadis* n'auraient pas su l'éviter. Il déclare même que s'y manifeste une « absence de tout fondement idéologique » (*ibid.*, p. 199). Son argumentation repose sur l'idée que ce type de langage littéraire n'est pas porteur d'une vision du monde : il peut rejoindre des causes concrètes et être utilisé par des groupes sociaux déterminés, à des époques données, mais il participe surtout à une normalisation linguistique. Seule la volonté de définir les marques du beau style et du bon ton serait donc à l'origine de son emploi. Nous allons nuancer cette affirmation, qui conduit le théoricien à nier la valeur littéraire des *Amadis* sous prétexte de l'oubli d'« une relation majeure et créatrice du discours à son objet, au locuteur lui-même et au discours d'autrui » (p. 193).

une vision du monde moins personnelle que sociale, apte à cristalliser les aspirations chevaleresques de l'aristocratie.

1 - *Amadis* ou l'invention d'une prose ornée

Alors même que le Moyen Âge a tôt pratiqué la prose latine, l'apparition de la prose de langue romane a été postérieure à celle de la poésie. Ce fait surprenant, qu'ont connu aussi les Grecs et les Romains, semble caractériser toutes les jeunes littératures. Le seul modèle offert aux prosateurs étant au XIII^e siècle des textes religieux, la prose apparaît conjointement dans les romans du Graal, où elle sert l'expression d'une vérité spirituelle et historique, et dans les chroniques⁴⁰⁵. Pourtant, si le style des romanciers est marqué par l'Écriture sainte et la littérature homélique, il est aussi largement imprégné des tours et des figures de l'éloquence latine⁴⁰⁶. L'oubli de l'exigence de clarté et de véracité augmente au fur et à mesure que la recherche d'un langage « *tresorné* » s'impose aux prosateurs : avec la modernisation des vieilles chansons de geste, le XV^e siècle subit une influence lourde de formules et de constructions indirectement codifiées par l'art oratoire. Cela a abouti à l'utilisation d'un « *style de chancellerie* » appelé ainsi parce qu'il sera conservé par les notaires jusqu'au XVII^e siècle, que D. Poirion décrit ainsi :

Les termes de référence (ledit, icelle) rendus nécessaires par la confusion des phrases, la tendance à diviser en deux termes synonymes la désignation d'une action, d'un fait ou d'une idée (« je vueil et commande »), le vocabulaire savant de couleur aristotélicienne ou scolastique, tout cela alourdit l'expression, et suggère une lecture lente, bredouillante ou pompeuse⁴⁰⁷.

On peut donc considérer qu'au début du XVI^e siècle, il n'existe pas de phrase française élaborée⁴⁰⁸ ; mais la pratique des traducteurs va apporter des transformations

⁴⁰⁵ Voir M. Zink, *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, op. cit., pp. 85-87. L'auteur explique que la prose est le langage du Nouveau Testament, des livres historiques de l'Ancien et surtout de l'exégèse. Il note également que les romans en prose apparaissent au moment où la littérature arthurienne « prend une coloration mystique » ; Galaad est présenté, en effet, comme un nouveau Christ-chevalier venu achever l'œuvre de la Rédemption.

⁴⁰⁶ Les canons théoriques dont ils disposent alors sont les traités médo-latins : voir les *Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, E. Faral (éd.), Paris, Champion, 1924. Si la poésie versifiée s'est largement inspirée des catégories de la rhétorique latine, c'est aussi le cas, après les romans courtois du XII^e siècle, des productions en prose qui, en l'absence de règles établies pour la syntaxe française en train de se constituer, bâtissent leurs phrases sur la traduction directe de constructions latines. Pour le développement de ce point, voir l'*Essai de poésie médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 355, de P. Zumthor.

⁴⁰⁷ *Le Moyen Âge, 2 t., Paris, Arthaud, « Littérature française », 1971, t. II, p. 143. D. Poirion en donne un exemple en citant le début de la mise en prose d'Octavian, dont le style piétine selon un rythme binaire alors qu'il était tout à fait alerte en vers : Pour ce que pourfitable chose à tout noble homme est sçavoir lire et entendre les livres et hystoires par lesquels on peut oïr et sçavoir le record et ramembrance de nobles emprises et haulx fais d'armes, conquestes et vaillances faites et achevées et meniez à fin [...].*

⁴⁰⁸ C. Bruneau, « La phrase des traducteurs au XVI^e siècle », in *Mélanges d'histoire littéraire de la France offerts à Henri Chamard*, Paris, Nizet, 1951, pp. 275-284 et ici p. 277. Nous allons nous servir de ses données sur la situation du français à cette date et sur l'écriture des translateurs.

importantes au vocabulaire et à la structure du discours en prose. Alors que le latin est remis au goût du jour par les humanistes et que l'Église, la justice et l'administration persistent à en faire leur langue usuelle, les traducteurs s'interrogent sur les moyens de donner une spécificité à la prose vernaculaire. S'ils emploient encore des traits latinisants et que leur réflexion tourne autour des notions de couleur et de nombre oratoire, ils explorent diverses voies pour inventer un véritable *numerus* français. Nous nous intéresserons ici seulement à l'entreprise d'Herberay : si le succès remporté par les *Amadis* s'explique par les qualités de la traduction, louées jusqu'à la fin du siècle, il nous semble que l'œuvre a aussi bénéficié du fait que son style ornemental répondait à la théorie élaborée pour la prose autour des années 1550. Les préfaces des versions françaises du roman espagnol se sont faites l'écho de ces réflexions, relativement marginales ou formulées dans l'implicite des traités, en présentant avec vigueur le texte d'Herberay comme un modèle de prose oratoire française.

Il faut d'abord se pencher sur la théorisation de la prose vernaculaire telle qu'elle est présentée à partir de la fin des années 1540 dans les traités d'art rhétorique. Nous avons déjà analysé le sort peu glorieux que lui ont réservé les arts poétiques⁴⁰⁹. Reprenons la définition que Ronsard donne de la prose au moment de l'ériger en repoussoir pour le style poétique :

[...] ils [= les alexandrins] ont trop de caquet, s'ils ne sont bastis de la main d'un bon artisan, qui les face autant qu'il luy sera possible hausser, comme les peintures relevées, et quasi separer du langage commun, les ornant et enrichissant de Figures, Schemes, Tropes, Metaphores, Phrases et periphrases eslongnées presque du tout, ou pour le moins separées de la prose triviale et vulgaire (car le style prosaïque est ennemy capital de l'eloquence poétique) et les illustrant de comparaisons bien adaptées, de descriptions florides, c'est à dire enrichies de passements, broderies, tapisseries et entrelassements de fleurs poétiques, tant pour représenter la chose, que pour l'ornement et splendeur des vers [...]⁴¹⁰.

Ce qui distingue ici le poème du texte en prose, ce n'est pas seulement l'usage de la rime : la distance de l'un à l'autre se marque par la contrainte du mètre et par l'usage de figures qualifiées malicieusement de « *poétiques* ». En somme, leur différence tient moins au vers[~] Ronsard n'envisage-t-il pas à plusieurs reprises la possibilité de rimer de la prose ?[~] qu'à l'enrichissement du vers. Le bon poète orne son discours et atteint la gravité grâce aux figures, tandis que le prosateur n'utilise que du « *langage commun* ». N'en déplaise à ce poéticien, la prose vernaculaire a pourtant fait l'objet dans les années cinquante d'une théorisation autrement plus substantielle : de nouveaux spécialistes de la rhétorique ont souhaité cultiver la spécificité de la prose oratoire par rapport à la prose quotidienne⁴¹¹. Au moment même où les arts poétiques paraissent, P. de la Ramée, O. Talon et A. Fouquelin entreprennent, en effet, de se fonder sur la doctrine grecque et latine de la prose nombreuse pour promouvoir l'« oraison » française. Ils forment leur projet dans le sillage des réflexions sur la façon de renouveler la prose oratoire latine : le

⁴⁰⁹ Voir *supra* chapitre 2, pp. 103-107.

⁴¹⁰ *La Franciade*, op. cit., « Préface sur la Franciade, touchant le Poème Heroïque », pp. 331-332.

Ciceronianus d'Érasme, les *Elementa rhetorices* de Melanchton et le *De Electione et oratoria collocacione verborum* de D'Estrebay ont débattu dans la première partie du siècle sur la possibilité de pallier l'inexistence de la quantité syllabique dans le latin contemporain⁴¹². Ramus, maître d'œuvre de la réforme de l'*ars orationis* français, a sa propre stratégie de *translatio* : il entreprend de rendre adéquates les catégories de la rhétorique antique avec la littérature française non point en s'évertuant à accommoder le fonctionnement de la seconde à celui de la première⁴¹³ telle est l'entreprise des membres de la Pléiade dans le domaine de la poésie et de Strébée dans celui de la prose en latin humaniste⁴¹³, mais en modifiant la vieille théorie de l'art oratoire elle-même. Il dissocie donc la dialectique de la rhétorique et ne donne pour objet à cette dernière que l'*elocutio* et l'*actio*. Ce mouvement de réduction de la rhétorique à la stylistique est parfaitement abouti dans la *Rhétorique française* d'A. Fouquelin, qui paraît en 1555. L'art oratoire ne s'y occupe que d'élaborer des règles pour « **bien et élégamment parler** », au lieu de se soucier des conditions d'énonciation de la parole et de l'échafaudage d'un raisonnement. Voyons quel est en substance le discours dogmatique de Fouquelin et les postulats qu'il énonce. Celui-ci tient à garder l'idée d'une continuité entre la prose et la poésie, quitte à confondre la métrique de la poésie et le rythme de la prose : au lieu de circonscrire le nombre au domaine de la prose, il l'applique à la fois au rythme et au mètre ; c'est ce qui le pousse à l'assimiler à la figure de mot. À ce stade, le raisonnement se précipite : la « **résonance de dictions** » peut se réaliser soit par « **une certaine mesure et quantité de syllabes** », soit par « **une douce résonance des dictions de semblable son** »⁴¹³ ; autrement dit, la figure de mot englobe à la fois le fonctionnement intrinsèque des vers et de la prose français. Il faut noter combien la théorie de la prose comme celle de la rime pâtissent de ce détournement sémantique du nombre des Anciens. Tout d'abord, pour inclure l'étude de la versification dans la rhétorique de la figure, Fouquelin fait non pas une analogie, mais une superposition entre la reprise phonique en poésie, réalisée essentiellement par la rime, et les figures de répétition que sont l'épizeux, l'anaphore, l'épistrophe, l'épanalespe, l'épanode, l'anadiplose et la gradation. Son système théorique pêche, d'autre part, par le fait que le nouveau sens de *nombre* ne convient qu'en partie à la prose elle-même ; la sous-section consacrée au « **Nombre [...] par observation de syllabes** », qu'il glose juste après par le terme « **vers** », exclut ainsi la prose de son champ d'analyse :

L'observation des syllabes en l'oraison, est toute poétique, car en notre prose

⁴¹¹ Quoiqu'en désaccord avec Cicéron et Quintilien sur de nombreux points, ceux-ci se sont intéressés comme eux à la seule *oratio vincata atque contexta* et non à l'*oratio soluta* utilisée dans la conversation et la correspondance (ce sont les termes de l'*Institution oratoire, op. cit.*, livre IX, chap. 4, 19, p. 236). Ronsard feint d'ignorer la distinction entre elles ou plutôt se plaît à assimiler la prose oratoire à la prose libre, qui n'a pas reçue de règles.

⁴¹² Pour l'exposition de la nature et des arguments de chacun des partis, voir en particulier le paragraphe de *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle : Du Bellay, Ramus et les autres*, Leyde, E. J. Brill, 1986 de K. Meerhoff consacré à « L'enjeu du Ciceronianisme », pp. 147-154. Nous empruntons, par ailleurs, à la troisième partie de l'ouvrage l'essentiel de nos données sur la rhétorique ramiste (pp. 175-331).

⁴¹³ Expressions prises dans le paragraphe « Figure de diction, c'est-à-dire Nombre » de la *Rhétorique française, op. cit.*, p. 379.

française nous avons bien peu d'égard au nombre des syllabes, ni par quelle diction, et combien de syllabes est fermée la clausule et période : en sorte que d'en vouloir donner certaines règles, ne serait chose moins ridicule, que sont les préceptes que les Grecs et Latins ont donné (sic), pour le regard des pieds, qui doivent être gardés en la prose Grecque ou Latine. Car comme tous pieds conviennent en tous lieux, ainsi toutes dictions de quelque quantité de syllabes qu'elles soient, conviennent en tous lieux de la prose Française : seulement faut avoir égard, que notre oraison et parler sonne bien aux oreilles, et qu'on n'y puisse reconnaître aucune affectation⁴¹⁴.

Fouquelin prend acte ici du fait que la quantité syllabique des langues grecque et latine est perdue pour le français, mais il lui trouve un équivalent dans le mètre de la poésie, autrement dit dans le nombre des syllabes de chaque vers. Il définit donc le vers français avant tout par l'isosyllabisme et la rime, tandis que la prose, ignorant le cadre métrique, se doit d'être bien construite, mélodieuse et sans affectation. On le voit d'emblée, la prose est mal cernée par les catégories de Fouquelin. Alors que les Anciens ont œuvré dans le sens de l'identification des procédés spécifiques de la prose rythmique, en se servant de la poésie comme d'un patron conceptuel, par un phénomène de renversement notable dans l'histoire de l'analyse littéraire le rhétoricien abdiqne maintenant le domaine réservé à la prose en faveur de la poésie. C'est bien elle, en effet, qui bénéficie le mieux de la recherche d'effets propres « **tant à la prose qu'au carme**⁴¹⁵ » : à part quelques exemples pris dans la traduction d'Amyot de l'*Histoire Æthiopique*, la *Rhétorique française* cite essentiellement les poètes antiques et contemporains. Réduite à la versification et à l'ornement des figures, la poésie est donc définie par sa seule *elocutio* ; la prose, restreinte également au caractère fleuri du discours, n'a plus qu'à essayer de ressembler à cette poésie, ce à quoi l'invite le catalogue de figures recensées dans la *Rhétorique française*. Telesdoncl'apport des ramistes à la conceptualisation de la prose au XVI^e siècle : ils parviennent à élaborer une théorie de la prose littéraire à partir d'un modèle oratoire simplifié, qui se calque sur les traits propres à la création poétique. Ces rhétoriciens n'ayant pas apporté d'arguments neufs en faveur de la légitimation de la prose d'art, leur théorie est presque aussi sommaire que celle que les poéticiens ont adoptée à son sujet. En dehors des caricatures ronsardiennes, une conception générale de la prose littéraire semble donc en vigueur chez tous les penseurs français intéressés à la promotion de la langue vernaculaire à partir du milieu du siècle. Peletier la formule clairement, par le biais, bien sûr, d'une opposition avec le fonctionnement du poème :

[...] s'il n'était question que de parler ornément : il ne faudrait sinon écrire en prose : Ou s'il n'était question que de rimer : il ne faudrait sinon rimer en Farceur. Mais en Poésie il faut faire tous les deux, et bien dire et bien rimer⁴¹⁶.

Dans les discours critiques du temps, le parler orné, riche en figures est ainsi le lot de la prose, indifféremment de nature littéraire ou oratoire : seule l'opposition entre la prose élégante et la prose grossière est discriminante⁴¹⁷.

⁴¹⁴ *Ibid.*, pp. 379-380.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 384.

⁴¹⁶ *Art poétique, op. cit.*, II, 1, p. 287.

Cette esquisse d'une nouvelle rhétorique de la prose ornementale est reprise par les défenseurs d'*Amadis*, de manière polémique et non sans simplification, dans le panégyrique construit en faveur des performances langagières des traducteurs. Les contemporains des premiers livres et la génération suivante louent surtout Herberay, qu'ils n'hésitent pas à qualifier « **d'Homere français** ⁴¹⁸ ». Si cette périphrase laudative invoque la figure d'un auteur de récits pour faire pièce à tous les poètes que la *Défense* consacre comme des Virgile français, un rapprochement est plus systématiquement fait avec les orateurs latins, dont Cicéron est le représentant exemplaire. Un poème liminaire du *Sixiesme livre d'Amadis* établit ainsi la nécessité d'« aorner » un vulgaire encore méprisé et prend pour caution l'enrichissement de la prose latine qu'a entrepris en son temps ce rhéteur. Mais au delà de cette analogie, perce l'idée d'une continuité entre l'« art » latin et celui du traducteur :

Entre Latins, Ciceron a le bruyt D'estre un second, voire un autre Mercure Tant il leur porte et d'honneur, et de fruct Par son bien dire, où prist plaisir et cure. Et pour ce est-il, qu'aujourd'huy maint procure En Italie, Espagne, et aultre part Aorner sa Langue, et le suyvre en cest art Doulx, propre, riche, et beau par praeference : Dont les Latins ne doivent point le quart À Ciceron, qu'à des Essars, la France ⁴¹⁹ .

Autrement dit, le métadiscours des *Amadis* cherche à établir l'idée d'une réalisation parfaite des règles de la rhétorique antique dans la prose d'Herberay. La volonté de démontrer les performances de la langue vulgaire, dont nous avons vu qu'elle sert à la fois de caution et d'objectif pour toutes les équipes de traducteurs de romans, s'adjoint ici les services du lexique de l'art oratoire comme argument publicitaire. Or ce mythe, si c'en est un, de la « **divine éloquence** » d'*Amadis* aura une longue vie. Pasquier déclarera ainsi que les « **belles fleurs de nostre langue François** » se trouvent « **aux huict livres d'Amadis de Gaule, et specialement au huictième Roman** », tandis que La Croix du Maine mentionnera Herberay comme « **le gentilhomme français le plus estimé de son temps pour bien parler français et pour l'Art Oratoire** » ⁴²⁰ . Même La Noue est obligé d'admettre que le style de l'œuvre a contribué à sa diffusion ; ce faisant, il donne un renseignement sur la nature des « **beaux ornemens** » de ce langage, le

⁴¹⁷ Preuve en est l'imprécision du vocabulaire technique de Peletier. Un peu avant le passage que nous venons de citer, le théoricien désigne la prose autant par les termes « prose » et « Oratoire » que par celui de « parler solu », qui est clairement distingué de la prose oratoire chez Cicéron et Quintilien. Rappelons-nous, par ailleurs, l'équation que formule R. Barthes, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Essais », 1972, p. 33, pour définir la conception de la prose à l'époque classique : prose = poésie – des « attributs particuliers du langage, inutiles mais décoratifs, tels que le mètre, la rime ou le rituel des images ».

⁴¹⁸ L'expression « l'Homere d'Amadis » est utilisée pour la première fois en 1545, dans le titre d'un dizain en tête du *Sixiesme livre d'Amadis...*, in *Amadis en français...*, op. cit., p. 47. En 1552, Du Bellay, dans l'« Ode au Seigneur des Essars sur le discours de son Amadis » de Flores de Grece, op. cit., p. 177, donne le « nom d'Homere français » au traducteur.

⁴¹⁹ Dizain intitulé « Aux lecteurs » en tête du *Sixiesme livre d'Amadis...*, op. cit., p. 48. La même comparaison est posée entre Cicéron et Gohory et le même éloge est fait du « stile doux », de la « grace » et de la « faconde » de Gohory dans divers poèmes liminaires du *Dixiesme livre d'Amadis*, 1552, op. cit., pp. 112-113. Cela s'explique par la forte attente créée autour des traductions du successeur officiel d'Herberay, auquel on a attribué un peu vite un style similaire à celui de son prédécesseur...

définissant comme « **fluide et affetté** » :

Les traducteurs françois ne se sont pas seulement estudiez à bien agencer leurs traductions, mais ont aussi adjousté, comme je cuide (car le vieil langage espagnol est trop simple) tous les beaux ornemens qu'ils ont peu emprunter de la rhétorique, afin que le nouveau eust plus d'efficace de persuader ce que plusieurs ne se persuadent que trop volontiers. Et l'ayant rendu fluide et affetté, il ne faut point demander si son murmure est doux aux oreilles⁴²¹.

C'est là le jugement que porte la fin du siècle sur la souplesse en même temps que la préciosité de la formulation du traducteur. Nous avons vu Gohory rapprocher en 1571 celle-ci des traits que les rhéteurs latins ont conférés au style « **Floride, net et coulant**⁴²² ». De fait, selon Cicéron et Quintilien, le genre « **intermédiaire** » ou « **fleuri** » a fréquemment recours aux « **figures** », se rend « **aimable par des digressions** » et par « **l'arrangement des mots** » ; à celui-ci correspond la capacité de charmer l'auditoire⁴²³. Alors que des procédés sommairement hérités des règles de la rhétorique, tels les couples synonymiques, les hyperboles, les énumérations ou l'imbrication des phrases, alourdissaient les proses du XV^e siècle et en partie encore celles du XVI^e siècle, le langage nouveau d'Herberay paraît puiser à la source vive de la phrase oratoire latine. Cela est évidemment un leurre, une analogie sommaire : si on relève sous sa plume une grande richesse lexicale et une organisation serrée de la phrase, sa pratique du style fleuri n'est pas celle des rhéteurs latins. L'enthousiasme manifesté par les commentateurs a donc poussé à un rapprochement séduisant, en partie concevable mais nécessairement limité, entre la prestigieuse prose antique et celui du commissaire de l'artillerie en Picardie...

Or au milieu du siècle, le *topos* du discours « **doux et facond** » d'Herberay s'ajoutait aux postulats récurrents sur le caractère oratoire de la prose des *Amadis*. On insistait surtout sur la clarté, la douceur et la simplicité propres au traducteur : tandis qu'en 1552 l'auteur de la *Défense*, réconcilié avec les nouveaux romans de chevalerie, fait l'éloge du « **sucre de son parler** », Maugin encense, dès 1546, la « **douceur de sa phrase, propriété de termes, liaison de propoz et richesse de sentences** »⁴²⁴. On souligne d'ailleurs la variété de cette parole apte à susciter l'émotion ou le plaisir, selon que le sujet le requiert : dans son ode liminaire de *Flores de Grece*, traduit par Herberay, Du Bellay parle ainsi « **d'un stile aussi violent, / Lors qu'il tonne les alarmes, / Comme aux amoureuses larmes / Il est doucement coulant**⁴²⁵ ». Cette promotion de l'alternance

⁴²⁰ Respectivement *Les Recherches de la France*, op. cit., t. III, livre VII, chap. 5, p. 1410 et la *Bibliothèque*, Paris, A. l'Angelier, 1584, article « Nicolas de Herberay ».

⁴²¹ *Discours politiques et militaires, 1587*, op. cit., « Sixième discours », p. 168.

⁴²² *Le trezieme livre d'Amadis...*, op. cit., « Preface aux lecteurs », non paginé. Voir chapitre 2, pp. 142-143.

⁴²³ Citations extraites de *l'Institution oratoire*, op. cit., livre XII, chap. 10, 60, p. 131. Le traité attribue plus loin un office à chacun des trois *genera dicendi* : le genre bas doit « informer », le genre haut « émouvoir » et le troisième « plaire » (XII, 10, 59). *L'Orator*, A. Yon (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1964, XXVI, 91-92, dit de même que ce dernier constitue un « style enluminé et poli, qui est aussi brillant et fleuri, dans lequel s'allient toutes les séductions des mots et toutes celles des idées.

des modalités d'écriture et de leurs effets est en lien direct avec les préceptes donnés par *Il Cortegiano* : le traité, traduit en 1537, loue en particulier le passage, en fonction du contenu du propos, de la « **dignité et vehemence** » de la langue à une « **simplicité** », « **nayveté** » et « **douceur** ». Les analyses du style du traducteur dans les tout premiers livres d'*Amadis* s'avèrent exactes : au début de son travail, celui-ci est soucieux de suivre les codes de la conversation polie édictés par Castiglione, dont l'emploi n'a pas encore été sclérosé par l'aristocratie curiale⁴²⁶. Il veille à ce que les procédés d'enrichissement de la phrase restent discrets : s'il ajoute des images et des jeux de mots qui ne sont pas dans le texte-source, il ne fait que parsemer sa prose de ces fleurs de rhétorique et conserve à tout instant le souci de la clarté. Pour définir à grands traits le style d'Herberay dans le *Premier livre*, nous pouvons dire que celui-ci choisit de construire des phrases assez courtes, peu imbriquées les unes dans les autres et dont l'ordonnement est peu contaminé par l'idiome espagnol, qui antépose parfois le complément au groupe verbal « *Mucho fueron espantados* » peut à l'occasion être rendu par « **Grandement furent espoventez** ». S'il se trouve des métaphores ou des oxymores pétrarquaisants tels cette « **playe** » que Galaor a reçue d'une demoiselle qui s'ajoute à celle que lui a laissée un précédent combat ou cet « **heureux malheur** » et cette « **nuysante medicine** » qu'est pour Amadis l'amour d'Oriane, les figures sont le plus souvent motivées par le contexte précis de l'histoire : au chapitre 15, quand Gandalin enjoint son maître d'être toujours aussi « **constant** » qu'il est à présent « **content** », la paronomase formule ici le lien entre la privauté que la princesse va accorder à son chevalier et la persévérance qu'il a montrée à la servir⁴²⁷. Herberay n'hésite d'ailleurs pas à nuancer le ton galant de son texte en introduisant des notations amusantes : alors qu'un duc menace Agraies et Galvanes de les faire tuer par ses hommes puis de les pendre à des « **arbres** », le narrateur motive leur riposte par le fait « **qu'ilz n'avoient envie de recevoir sepulchre si branchu** ». L'humour est plus net encore lors du combat où Amadis tente de délivrer Oriane de ceux qui l'ont ravie ; là où Montalvo dit seulement que celui-ci coupa la tête à un adversaire (« **fendióle [la cabeza] hasta el pescueço** »), le Français prépare sur plusieurs lignes sa désinvolture verbale :

⁴²⁴ Respectivement « *Ode au Seigneur des Essars sur le discours de son Amadis* » de Flores de Grece, *op. cit.*, p. 172, v. 170 et « *Aux nobles, vertueux et illustres François* » du *Premier Livre de Palmerin d'Olive*, *op. cit.*, p. 133. Souvenons-nous aussi que la Défense renvoie sûrement aux Amadis quand elle évoque les romans lus au cabinet des « damoiselles » : même si Du Bellay est encore peu convaincu en 1549 de la dignité et de l'intérêt de la composition de romans d'armes et d'amours, il reconnaît déjà, non sans ironie, que le style d'Herberay est d'un « beau et fluide langage » et d'une « grande éloquence ».

⁴²⁵ « *Ode au Seigneur des Essars...* » de Flores de Grece, *op. cit.*, p. 170, v. 127-130. Les citations suivantes du *Courtisan* sont extraites de la note que fait H. Chamard pour ce passage.

⁴²⁶ Nous nous rangeons ici aux conclusions de M. Huchon, dans un article intitulé « *Amadis*, 'parfaicte idée de nostre langue françoise' », in *Les Amadis en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, pp. 183-200. L'auteur montre que dans le premier livre, « le bien parler ne relève pas encore de l'ornementation », alors qu'au fur et à mesure des volumes suivants, celui-ci donnera dans l'« ostentation » (p. 200).

⁴²⁷ Citations tirées du *Premier livre de Amadis...*, *op. cit.*, t. I, chap. 16, p. 191 et chap. 15, pp. 177 et 171.

[...] Amadis [...] tourna visaige aux aultres, entre lesquelz l'ung d'eulx mal armé par la teste fut atteint à descouvert, par si grande force que de là en avant il n'eut que faire de bonnet de nuict, pource qu'il eut la teste fendue jusques aux yeulx⁴²⁸

En un mot, nous sommes loin ici du style uniforme des livres suivants, précieux jusqu'à l'emphase et collectionnant les discours affectés des personnages. Au milieu du siècle, J. Tahureau, qui n'a pourtant rien de tendre dans ses *Dialogues* à l'égard des travers de son temps, nous semble porter témoignage de la distance qui sépare les premiers *Amadis* de l'enflure et de l'affectation. Après avoir singé les « **petites harengues dessalées** » que font les jeunes gens pour courtiser les dames et les réponses « **mignardes et affectées** » de celles-ci, le Démocritic exclut Herberay du nombre des « **auteurs** » qui se plaisent à parler de la sorte :

[...] je nommerai toutefois [le Seigneur des Essars] avecques reverence et honneur, tant pour un coulant langage, liaison de propos, que pour une douceur et fluidité de parole dont il a usé outre tous ceux qui se sont meslés devant lui d'ecrire en nostre vulgaire, et encores aujourd'hui s'en trouve-il peu de ceux qui ecrivent en pareilles choses, qui approchent de la grace et naïve beauté de son stile⁴²⁹

Il y a donc peu de choses en commun entre « **la grace et naïve beauté** » de ce style et le langage fardé plus manifestement employé dans la suite de la série. Un phénomène éditorial a dû jouer ici un rôle non négligeable : le *Thresor des douze livres d'Amadis* a contribué sinon à cet infléchissement stylistique, du moins au changement de regard porté par la société sur la traduction. Les critiques du contenu fabuleux et lascif du roman ont imposé, en effet, aux imprimeurs de mettre en avant un argument susceptible de recueillir un large consensus : en 1559, dans la première édition, qui ne connaîtra pas moins de treize réimpressions jusqu'en 1572, ils parient sur la qualité formelle du texte et proposent une compilation des passages où la verve des traducteurs est à son avantage. Plus exactement, ils recueillent les plus beaux morceaux d'éloquence des douze premiers livres et les organisent selon les distinctions établies par la rhétorique. Pour ne citer que la table des matières de l'édition que Plantin donne en 1560, les rubriques s'intitulent « **Manière d'écrire, ou dire qu'on accepte le conseil donné** », « **Manière de recommander quelque chose à quelqu'un, et de réciter quelque chose avenue** », « **Manière de s'excuser (en s'accusant) des fautes commises, au préjudice de quelqu'un** » ou « **Manière de deffier quelqu'un, pour soi, ou pour autre** » et sont suivies d'extraits à caractère illustratif⁴³⁰. Il n'est pas difficile pour un lettré de rapporter ces formules aux trois genres délibératif, épideictique et judiciaire. En somme, ce recensement de discours relevant de l'éloquence politique ou militaire, de la déclaration ou de la plainte amoureuse et de la civilité aristocratique a d'abord pour rôle de défendre

⁴²⁸ *Ibid.*, t. II, chap. 36, p. 397 et plus haut t. I, chap. 17, p. 206.

⁴²⁹ *Les Dialogues, 1565 [rédigés vers 1555], M. Gauna (éd.), Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1981, « Premier dialogue », p. 45.*

⁴³⁰ L'ensemble de la table des matières est reproduite par L. Guillermin dans *La Traduction française des quatre premiers livres...*, *op. cit.*, pp. 88-89.

les *Amadis* par un nouveau rapprochement avec l'art oratoire. Mais les *Thresors* se veulent aussi un répertoire de beau langage à destination des nobles : « **Le bon esprit trouvera le moyen et grace de harenger, concionner, parler et escrire de tous affaires qui s'offriront devant les yeux**⁴³¹ . » C'est donc une image tout à fait fictive du roman qu'ils élaborent, en arrachant ces exhibitions langagières, qu'il faut souvent attribuer au seul traducteur, à l'économie narrative, pour les proposer comme modèles utilisables dans des situations sociales types. Avec leur parution, comme l'écrit L. Guillerm, « **à mi-chemin entre le traité d'éloquence et le manuel de civilité, l'Amadis [devient] ce texte où les nouvelles et brillantes aptitudes du français viennent servir l'ordre idéal d'une société policée**⁴³² ». Dès lors, le style des *Amadis* va irrémédiablement être perçu comme un lieu d'exhibition de la langue dans son déploiement le plus gratuit, de spectacle artificiel de la parole travaillée.

Cette étude de la voie explorée par Herberay pour enrichir la prose française nous autorise à conclure à une évolution sensible tant dans la production que dans la réception des *Amadis* au XVI^e siècle. En amont, les tentatives de théorisation de l'« oraison solue » reflètent le climat d'un temps où les doctes veulent compenser le caractère lâche de la phrase « prosaïque » par son ornementation. En aval, l'invention d'un langage fluide, gracieux et quelque peu espiègle s'est progressivement convertie sous la plume des traducteurs en l'utilisation d'une langue chargée d'images convenues et alourdie par des détours syntaxiques, qui fait peut-être pendant au « style de chancellerie » du début du siècle. Cette prose, prétendant imposer ses normes à la langue courante, est alors véritablement devenue celle de « l'exposé » : elle a été vouée à prendre sous le glacis du formalisme les matériaux variés dont le nouveau roman de chevalerie avait été le creuset.

2 - Roman chevaleresque et société : l'empire de la convention

Avant que les imprimeurs, réduisant les douze premiers livres d'*Amadis* à la condition de florilège mondain et diminuant presque en même temps leur format d'édition, n'impulsent à la fois une démocratisation de la série et une connaissance indirecte de celle-ci, le lectorat du nouveau roman de chevalerie est essentiellement d'origine noble. Qu'il appartienne ou non à l'univers curial, il sait que son point de référence n'est plus celui de l'ancienne chevalerie et des vassaux des rois capétiens ; le système monarchique lui impose de se forger ses propres valeurs civiles et militaires. Sous le règne de Ferdinand et d'Isabelle comme sous celui de François I^{er} et d'Henri II, les *Amadis* ont ainsi joué, par leur exaltation de l'aventure brillante et de l'amour passionné, un rôle de catalyseur dans l'élaboration d'une image idéale l'aristocratie de la Renaissance. Le langage policé du texte d'Herberay, en particulier, a su modeler à merveille les constructions mentales de la France de l'époque. Nous avons affaire à une écriture qui élabore une idéologie pour les besoins d'une certaine classe sociale : les premières traductions françaises d'*Amadis de Gaula* établissent un rapport essentiel entre le locuteur, son discours et l'usage

⁴³¹ « Aux lecteurs » du *Thresor des douze livres d'Amadis...*, 1559, reproduit dans « Les Trésors d'Amadis. Essai de bibliographie », *Revue hispanique*, Paris, Klincksieck, t. LVII, 1923, pp. 115-126 et ici p. 116.

⁴³² *Op. cit.*, p. 80.

intentionnel de celui-ci. Plus exactement, au moment même où il érige son texte en miroir de la société de cour, Herberay désigne le langage qu'il invente et le contenu idéologique qu'il véhicule comme de pures conventions. L'orientation de sa parole est donc socialement caractérisée à la fois parce que le roman crée des référents imaginaires attendus par ses contemporains et parce que le traducteur dénonce le caractère idéalisé d'une telle vision du monde.

L'orientation première du travail d'Herberay dans l'*Amadis* est la mise en conformité du texte qu'il traduit avec la réalité de ses lecteurs. Le respect de la structure narrative de l'original importe moins pour lui, en effet, que l'adaptation de l'univers courtois aux conditions sociales et politiques du XVI^e siècle. Tout à fait conscient que chaque langage est porteur d'un point de vue sur le monde, il considère les versions de Montalvo et de ses continuateurs comme une déformation de l'intentionnalité primitive de la matière bretonne. Le monde celte du V^e siècle que la fiction chevaleresque est censée reproduire correspond, de fait, aux aspirations de la société raffinée du haut Moyen Âge : la violence guerrière, l'héroïsme individuel, les conflits féodaux, la passion absolue et toujours menacée et la dimension spirituelle des aventures constituent ainsi les codes narratifs des romans de chevalerie arthuriens et tristaniens. Or l'*Amadis* espagnol surimpose à ce fonds mémoriel de situations, de personnages et de thèmes un sens nouveau, en lien avec les attentes de la société monarchique du *Siglo de Oro*. Montalvo commence par choisir ses héros dans la chevalerie terrienne, alors que la fin du *Lancelot* en prose voyait en Galaad la promesse d'une chevalerie céleste ; il ôte, par ailleurs, au merveilleux magique son arrière-plan chrétien et donne un dénouement heureux aux aventures, les familles dispersées se recomposant lors de retrouvailles successives et le couple Amadis-Oriane étant finalement reconnu de tous à l'occasion de noces nationales ; enfin, il épargne aux chevaliers bien des peines en faisant intervenir en leur faveur des enchanteurs ou en récompensant leur patience par la libéralité des dames et la largesse des rois. En un mot, Montalvo désamorce le tragique des situations existentielles et amoureuses des romans bretons des XII^e et XIII^e siècles : au lieu de la quête de l'identité et la recherche d'un amour parfait, ce sont surtout la femme et la renommée publique qui sont ici les moteurs de la prouesse. Or même largement détourné, le lointain référent courtois ne peut que détonner par rapport au contexte chrétien de la cour de Charles Quint ; la brutalité, l'insoumission et les amours nécessairement clandestines des vieux romans se concilient mal avec l'amour du prochain, le respect du prince et l'éthique matrimoniale instituée par l'Église. Pour résorber cet écart entre deux idéologies concurrentes, l'adaptateur castillan fait choix de donner une interprétation morale du roman : il parsème le récit de discours dans le goût des prédications contemporaines⁴³³. Nul doute que l'insertion de cette voix qui censure son propre récit souligne la contradiction entre les deux niveaux de sens plutôt qu'elle ne la résorbe. Herberay, pour

⁴³³ Pour une étude complète des modifications apportées par Montalvo à la matière traditionnelle, voir *La Traduction française des quatre premiers livres...*, op. cit., pp. 131-155. Nous l'avons dit, de longues digressions, assumées par le *je* du narrateur, portant sur la vanité des entreprises des hommes quand elles ne sont pas au service de Dieu, jalonnent l'*Amadis* : le malheur d'Amadis causé par l'amour, les tribulations de Lisuart ou la gloriole qui incite à chaque page les chevaliers à combattre sont présentés comme autant de contre-exemples de la métaphysique chrétienne. La conclusion de L. Guillerm est implacable : « Le moins que l'on puisse dire c'est qu'il y a quelque hiatus entre le contenu narratif et une telle instance interprétative » (p. 153).

sa part, ne tente pas de combler à tout prix le fossé entre les données fictives et l'univers des lecteurs par des apostrophes relevant de l'éloquence déclamatoire et imposant un sens caché à l'histoire. Il refuse d'emblée l'artifice des *consiliaria*, sous-entendant une incompatibilité de nature entre commentaires moralisants et matière chevaleresque. S'il maintient quelques allusions à l'exemplarité du récit, c'est essentiellement dans le but de faire sentir la présence simultanée de deux voix narratives et la réécriture d'un texte primitif⁴³⁴. Son effort d'adaptation porte sur une matière narrative ancienne : qu'il laïcise le message de l'histoire, qu'il développe les dialogues pour y déployer une rhétorique mondaine, qu'il adapte décors, objets et gestuelle à l'univers de la cour ou qu'il teinte de sensualité les scènes de rencontre amoureuse, le traducteur cherche toujours à donner à son texte les marques d'une urbanité aristocratique⁴³⁵. Ce changement d'intention a lieu, bien sûr, tant par rapport à l'écriture romanesque médiévale que par rapport au texte de Montalvo. En guise d'exemple de ce dernier cas de figure, nous nous proposons de revenir au chapitre 36 du *Premier livre*, spécialement à son début. Avant qu'Amadis et Oriane ne se retrouvent dans le frais vallon, on nous décrit successivement la stratégie que le chevalier élabore pour attaquer les hommes d'Arcalaus et la façon dont il défait à lui seul la compagnie. Alors que Montalvo insiste surtout sur la vaillance du chevalier au combat, il est clair que le traducteur privilégie l'impact affectif des événements sur les personnages et sur les lecteurs : c'est la première fois qu'Amadis prend les armes pour sa seule bien-aimée. Parmi les éléments ajoutés dans la version française, nous relevons ainsi l'agenouillement du héros et son invocation à la Vierge avant qu'il n'affronte ses adversaires, qui accroît le pathétisme de sa souffrance. Si l'ensemble de l'épisode reste proche de l'original, l'accentuation de certains traits confère une tonalité nettement sentimentale à la version d'Herberay. L'élégie d'Oriane, qui dans le texte espagnol s'adresse à Amadis qu'elle croit absent et prend définitivement congé de lui, est convertie en une glose discrète sur le terme d'« à Dieu » et en une remémoration nostalgique de la dernière séparation des amants : ici comme ailleurs, la morale devient psychologie. La suite du récit confirme cet infléchissement : nous n'avons plus affaire à une scène de cape et d'épée, où Amadis défait les ennemis par « *la su buena espada* » ; s'il utilise bien l'arme envoyée par la reine, la motivation de son acharnement est toute autre :

Car la presence de celle, de laquelle il estimoit toute sa fortune despendre, luy

⁴³⁴ Dans le *Premier livre*, le traducteur maintient ainsi ponctuellement une condamnation de l'immoralité de certains personnages : le roi Abies d'Irlande est qualifié de « superbe » (*op. cit.*, t. I, chap. 10, p. 102), tandis que « meschanceté et desloyauté » sont le lot de la famille d'Arcalaus (t. I, chap. 23, p. 177). Même le long exposé sur l'arrogance et « l'immodérée estime de soy mesme », qui fait suite aux injures que Dardan adresse à Amadis en guise de refus de l'héberger pour la nuit, n'est qu'un « petit sermon » en regard de l'original, selon l'éditeur moderne (t. I, chap. 14, pp. 146-147 et p. [16]).

⁴³⁵ Pour un développement sur les libertés prises par Herberay, voir É. Valentin, « L'*Amadis* espagnol et sa traduction française ; évolution stylistique et continuité thématique », *Linguistica antverpiensia*, Antwerpen, n° 10, 1976, pp. 149-167 et M. Bideaux, « Le roman de chevalerie de la Renaissance : héritage ou innovations ? Propositions pour un état présent de la question », in *Du Roman courtois au roman baroque*, *op. cit.* L. Guillerme oriente ses analyses dans le sens de la « vraisemblance » du référent romanesque : elle estime non seulement que le traducteur se réfère sans cesse à des modèles réels reconnaissables, mais que nombre de ses modifications ont pour rôle de rendre acceptable la construction fictionnelle. En l'occurrence, ce sont surtout les « enchaînements logiques et chronologiques qui restituent aux événements les apparences aléatoires du flux temporel 'vécu' » (*op. cit.*, p. 118).

doublait tellement ses forces, qu'il luy estoit advis que tout le monde ensemble ne l'eust peu vaincre, ainsi que luy seul estoit suffisant pour vaincre une armée : au moyen de quoy en peu d'heure deffait ceste canaille⁴³⁶ .

La demoiselle de Danemark éclaire ensuite la relation entre le chevalier et la prisonnière, le désignant comme « votre Amadis », là où Montalvo ne faisait pas intervenir le nom du champion dans la bouche des femmes. Or quand l'écuyer qui est chargé de maintenir prisonnière Oriane sait l'identité du combattant, il s'enfuit au plus tôt. Tout se passe comme si Herberay jouait avec les impératifs d'une scène à faire et avec la renommée exceptionnelle qu'a déjà le héros avant le passage et même avant le *Premier livre*, puisque la série castillane assure de son invulnérabilité depuis plus de trente ans. Ce faisant, il établit dans le texte sa propre appartenance sociologique et, par les modifications qu'il fait subir aux intrigues et à leurs cadres, rapproche personnages et épisodes de modèles contemporains. Nous avons vu que les lecteurs du temps ont été sensibles à cette représentation de l'image qu'ils voulaient avoir de leur manière de vivre : le texte romanesque venait à donner forme au réel.

Si l'*Amadis* français fonctionne comme un miroir tendu à des courtisans en mal d'investissement imaginaire, le traducteur semble cultiver les heurts entre le texte chevaleresque et le hors-texte contemporain. Au lieu de gommer, comme son prédécesseur, les contradictions entre la fiction et l'histoire, le temps présent et le temps passé, l'impulsivité archaïque et la bienséance actuelle, celui-ci se plaît à les maintenir, voire à les renforcer. Des chevaliers vaillants cohabitent avec des gentilshommes, des soldats ou des princes, aux préoccupations politiques et sociales ancrées dans le contexte de la Renaissance. Les scènes topiques sont présentées à la fois de manière conventionnelle et en interposant les attentes du lectorat : le public adopte le regard d'un narrateur qui jouit de l'illusion qu'il donne à voir⁴³⁷ . Du coup, il semble que soit mise à distance non seulement l'éthique chevaleresque des vieux romans, reprise en partie dans l'*Amadis* espagnol, mais encore celle des sujets de François I^{er} ; le goût pour les faits d'armes et les amours des héros de romans est dénoncé comme anachronique en pleine Renaissance. Au moment même où il prend des libertés avec la vision du monde des rédacteurs antérieurs, Herberay condamne donc l'irréalisme des références idéologiques de son temps. Puisque c'est dans le langage employé par le romancier que se construit son idéologie, le traducteur doit réussir à se dissocier du mythe de l'ancienne chevalerie, qu'il renouvelle, au sein même de la prose qui en est le vecteur. Nous allons voir ce tour de force linguistique se réaliser dans un passage du chapitre 15 du *Premier livre*, où Amadis et Oriane se déclarent pour la première fois leur amour⁴³⁸ . Le chevalier vient de

⁴³⁶ *Le premier livre de Amadis...*, op. cit., t. II, p. 498 pour le texte espagnol et t. II, chap. 36, p. 396 pour la version française. Est-ce également un hasard si l'épée vient ici d'une femme, double d'Oriane à plusieurs reprises dans le volume, et non du roi ?

⁴³⁷ Nous renvoyons aux nombreuses analyses de L. Guillermin qui militent en faveur de la distanciation réciproque des deux matériaux narratifs (*La traduction française des quatre premiers livres...*, op. cit., pp. 119, 120, 278, 311, etc.). L'auteur figure cette idée par le biais d'une métaphore théâtrale (p. 318) : Se 'déréalisant' réciproquement, références fictives lointaines et références contemporaines viennent jouer conjointement sur le même théâtre, et ce roman-spectacle leur confère une même force active : le jeu distancié autorise leur contamination.

remporter la victoire sur Dardan et il bénéficie à présent d'une véritable aura auprès du roi Lisuart de Grande Bretagne et de ses vassaux ; Oriane lui ayant accordé une entrevue secrète à la nuit tombée, il se rend au jardin du palais et voit la princesse apparaître à la fenêtre, en tenue légère et apprêtée « **à son avantage** ». Une atmosphère sensuelle constitue donc le cadre de l'échange amoureux : l'appétit sexuel d'Amadis est sollicité, même s'il ne pourra finalement que « **baiser mille fois** » la main passée hors du treillis⁴³⁹ ... Or tout l'artifice du langage adopté par Herberay consiste ici à voiler l'objet commun des deux discours : au delà de l'aveu de l'amour, que les jeunes gens n'ont aucun mal à faire, se lit une envie pressante d'en venir aux délices charnels ; mais ils devront attendre le chapitre 36. Amadis, pour sa part, formule son impatience par le biais des peines souffertes pour l'amour de sa dame : il rappelle les nombreuses larmes versées dans son errance solitaire, les tourments causés par des songes hantés par le souvenir d'Oriane et les dangereuses pertes de conscience qu'il a eues lors de certains combats parce qu'il était abîmé dans ses pensées. S'il se présente par ces arguments comme un nouveau Lancelot, il a aussi recours au *topos* tristanien et avant cela, ovidien de la passion : l'amour est une maladie qui se traduit par des effets physiques. L'expression de la douleur, qui s'adjoint à l'occasion les services des codes pétrarquistes renvoie ainsi à celle du désir. S'immisçant dans les propos du chevalier, Herberay se plaît à souligner le décalage entre le caractère policé du verbe et la réalité des sentiments : il doit avouer que sa « langue » est « surmontée de [s]a passion »⁴⁴⁰ . La demande que fait le brillant orateur à la fin de sa plainte est ainsi floue sur le plan même de l'abstraction ; d'un point de vue pragmatique, Amadis déclare seulement qu'il ne peut révéler l'objet de sa requête, comme le souligne ensuite l'analyse que porte sur lui le narrateur :

Veuillez donc, madame, par vostre courtoisie, supplier mon insuffisance, et deliberez de (avec pitié) me rendre la vie et moy-mesme, et conserver ce qui ne peut estre, s'il n'est vostre. Ces paroles proferoit Amadis si interrompues de sanglotz et frequentes larmes, qu'il declaroit assez qu'il n'y avoit point de fainte, et qu'il sçavoit plus souffrir que dire⁴⁴¹ .

Perspicace et elle-même tout enflammée, Oriane a compris la concrétude des espoirs de son champion⁴⁴² . Elle ne peut cependant exprimer son refus et temporiser les attentes de celui-ci qu'en opposant un autre discours réflexif sur l'amour, celui du néo-platonisme. Elle l'enjoint de « **temperer [ses] peines** », prétendant les supporter avec lui « **pour l'union de [leurs] espritz** ». Elle s'engage ensuite dans un exposé sur la supériorité de la

⁴³⁸ L'épisode est reproduit dans *Le Miroir des femmes...*, *op. cit.*, pp. 65-68. Sans que nous puissions cette fois mener une analyse comparative, nous nous rangeons à la déclaration de L. Guillemin selon laquelle le traducteur modifie ici « considérablement l'original espagnol » (p. 64).

⁴³⁹ *Le premier livre de Amadis...*, *op. cit.*, t. I, chap. 15, p. 178. Le narrateur note avec humour la perte de contenance du héros, par l'usage en syllepse du verbe *trouver* (p. 174) : Je vous laisse donc penser quel jugement en fait Amadis, lequel (quand bien elle eust eu moins de beauté) l'aymoit tant, qu'il eust trouvé en elle tout ce qui y estoit, l'y trouvant doncques et l'aymant, ne sçavoit s'il se trouvoit luy mesme.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, t. I, chap. 15, p. 175.

⁴⁴¹ *Ibid.*, t. I, chap. 15, p. 176.

connaissance de l'amour par rapport à l'expérience amoureuse :

J'espere voir le temps, que vous ayant de luy [= l'amour] encores plus grande et plus parfaite partie que vous n'avez, serez en plus grande tranquillité d'esprit, que peut estre vous n'estimez qu'on puisse avoir en ce monde : et ce ne vous adviendra par l'admiration de ce que pour ceste heure vous aimez le plus, et qui est le moins, mais par la fruition de ce où gist la felicité, la cognoissance dequoy unit et eslieve les espritz jusques au ciel. Et bien que j'aye encores si peu d'aage et d'experience que je ne me puisse exempter du mal dont vous plaignez, si ne suis je despourveue du desir de nous voir ensemble dehors, et vivre quelque fois heureux et contens⁴⁴³.

L'éviction du sujet réel du propos se fait ici par des périphrases : Oriane blâme « ***l'admiration*** » qu'a Amadis pour elle et pour son corps, tout en reconnaissant éprouver à son égard le même « ***mal*** » dont il se plaint. Elle propose au chevalier impatient la vision idéale d'un monde anti-courtois, où les amants pourraient exhiber leurs sentiments au grand jour et où ils vivraient dans la « ***cognoissance*** » de l'Idée de l'amour. Mais Amadis ne veut rien entendre et le dialogue se termine sur un quiproquo :

Ha madame, dit Amadis, l'esperance de celle heureuse journée me fera passer ceste penible vie en patience, supportant pour l'honneur de vous les peines interieures le plus couvèrement que je pourray, et entreprenant celles de dehors le plus courageusement qu'il me sera possible : mais je vous supplie me faire ceste grace de me dire quand elle sera. Bien cogneut Oriane qu'elle n'avoit pas esté du tout entendue, et en soubzriant luy dit : Elle est desjà commencée, mais vostre œil esblouy ne la voit point⁴⁴⁴.

Il y a ici équivoque sur les circonlocutions employées par la princesse : le plaignant déchiffre les références au « ***temps*** » et à « ***la fruition de ce où gist la felicité*** » selon ce que lui dicte son désir. Par cet échec de l'échange communicationnel, le traducteur montre la distance entre un discours précieux, coloré en l'occurrence de teintes courtoise, pétrarquaisante et néo-platonicienne, et le message qu'il veut véhiculer. Du coup, il met à distance les codes que la société se donne à elle-même, en interposant à tout instant entre eux et les personnages la référence réelle du discours. Tout en créant un parler aristocratique, Herberay parvient donc à définir sa propre position idéologique, distincte de celle que véhicule l'élégance de son style : il réussit à certains moments à saisir du dehors l'orientation de son écriture, à faire entendre ce que M. Bakhtine appelle deux « ***voix*** » au sein d'un même langage.

En définitive, la Renaissance a créé de toutes pièces le mythe d'une prose française ornée. Par la voix de ses poéticiens et de ses rhétoriciens, elle en a élaboré une théorie

⁴⁴² Plusieurs notations concernant les réactions d'Oriane au discours d'Amadis vont en ce sens : d'abord, elle « s'apper[çoit] » que son interlocuteur est « perdu » ; ensuite, elle avoue que son « cœur n'a autre desir » que de croire la véracité de ses sentiments ; enfin, quand le dialogue amoureux se termine et qu'Amadis reste « pensif tenant l'œil arrêté sur elle », elle lui donne sa main « pour l'en divertir » (pp. 174, 176-178).

⁴⁴³ *Ibid.*, t. I, chap. 15, p. 177.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, t. I, chap. 15, pp. 177-178.

sommaire, dont les premiers livres d'*Amadis* ont présenté l'avantage d'offrir une belle illustration. Le rapprochement entre la réflexion contemporaine sur la prose et la verve d'Herberay n'a pas manqué d'être souligné par les thuriféraires de la série. Le traducteur, pour sa part, a forgé tout en même temps une langue et un système de représentations pour une génération en quête de repères sociologiques. Ils se sont pourtant sclérosés au fil du temps, au point de devenir des modèles abstraits du bien parler et du bien agir. À la fin du siècle, ces *topoi* de la socialité mondaine ont trouvé une seconde vie dans le style ampoulé des romans d'amours infortunées.

Dans ce chapitre, où nous avons considéré les sources des œuvres et les techniques de naturalisation employées par les traducteurs, il nous a semblé qu'un principe était à l'œuvre dans l'ensemble des productions romanesques de la Renaissance, à savoir le réemploi d'un matériau narratif préexistant. Nous avons pu constater, sur la période allant de 1530 à 1560, une plus grande proportion de traductions et d'adaptations que d'imitations, autrement dit une relative conformité entre les textes mis au goût de l'époque et du pays et leurs originaux. Cela ne veut pas dire que les ouvriers de cette politique de francisation n'ont pas su s'affranchir de leur modèle ; au contraire, ils se sont montrés capables de s'approprier les principes d'écriture et de réinterpréter à divers degrés l'intention des précédents rédacteurs. Ils ont compris que ce n'est pas d'un simple récit dont ils héritaient, mais d'un discours, avec un sens et un système de références propres. Pourtant, parmi les imprimeurs, les remanieurs ou les adaptateurs des vieux romans et parmi les traducteurs de romans chevaleresques ou sentimentaux contemporains, nombreux sont ceux qui donnent d'eux l'image de simples arrangeurs de récits, qu'ils modernisent en en changeant le style et éventuellement l'intention. Or s'ils se présentent comme des artisans du verbe, c'est qu'ils travaillent dans la perspective de l'ornementation d'une matière brute, dont la forme serait dissociable du fond. Ce jugement généralisant doit évidemment être nuancé en fonction des versions de romans que l'on considère ~ c'est à ce niveau que se situent les limites de la convergence entre les diverses manifestations de la mise en roman⁴⁴⁵. Nous avons vu qu'Herberay invente un langage personnel, dont l'intention entretient un rapport essentiel avec le matériau hérité et qu'il donne en représentation aux lecteurs. Une enquête nous conduirait sûrement à des conclusions similaires pour les versions que sont le *Roland Furieux*, le *Songe de Poliphile* ou les *Amours pastorales de Daphnis et Chloé*, autres réussites en matière de prose vernaculaire et dont le langage naturel fait concurrence au style fleuri de Des Essars. La notion de « **prose de l'exposé** » peut, en tous cas, s'appliquer sans difficulté à l'essentiel des adaptations et traductions de type chevaleresque de l'époque.

⁴⁴⁵ M. Bakhtine applique l'expression « prose de l'exposé » à toutes les sortes de réutilisation d'un matériau romanesque. Il englobe les romans en prose du XIII^e siècle, leurs avatars des XIV^e et XV^e siècle et les *Amadis*. On sent que d'autres formes romanesques pourraient rejoindre cette catégorie puisqu'il n'hésite pas à y intégrer le « roman pastoral » (*Esthétique et théorie...*, p. 195). Nous préférons, pour notre part, nous en tenir aux seules œuvres qui s'inscrivent ouvertement dans le mouvement médiéval de translation de récits en langue française.

Chapitre 4 Le critère du goût et son influence sur les tentatives de réforme de la narration romanesque

Je fus docteur passé en ceste fabuleuse science ; j'y avois consumé l'huile de mes serées, et trompé mes plus serieuses leçons, pour nourrir mon avidité de ces folastres amusemens ; je faisais gloire d'en sçavoir le deduit et la tissure. R. de Lucinge, La maniere de lire l'Histoire⁴⁴⁶ .

R. de Lucinge évoque en 1614 un souvenir marquant : il a passé son enfance à lire des « **romans en vulgaire françois** », c'est-à-dire des romans de chevalerie en prose ; pour mieux assouvir un désir frénétique, il trompait la vigilance de ses précepteurs en se cachant sous les couvertures. Il n'est pas le seul à fournir un témoignage du goût pour la littérature romanesque imprimée à la Renaissance française. À l'époque même de sa parution, la production de romans a été dans son ensemble très appréciée, quoiqu'il existe une hétérogénéité de son lectorat en fonction de ses différents sous-genres. S'il faut schématiser, le peuple s'est plu à fréquenter les œuvres appartenant à la tradition chevaleresque féodale, tandis qu'hommes et femmes de la noblesse ou de la haute bourgeoisie se sont tournés vers les mises au goût du jour de la littérature médiévale et vers les livres d'amour et de bergerie inventés par les pays voisins. Les doctes, pour leur part, malgré les multiples critiques qu'ils ont fait entendre contre le roman, ont en outre goûté quelques textes isolés, comme ceux de G. de Lorris et J. de Meun, de Colonna, de l'Arioste et d'Héliodore. La féroce cabale menée à partir du milieu du siècle contre un genre qui fait chaque jour plus d'adeptes atteste à elle seule le succès qu'il remporte⁴⁴⁷

...

Nous fondant sur le vif attrait de la société pour les romans, nous faisons ici l'hypothèse que le concept du goût est une dimension essentielle de la production et de la conceptualisation de ce type d'œuvres au XVI^e siècle. D'une part, plus qu'une finalité extérieure au texte, comme le définit la rhétorique antique, l'assentiment du lecteur, sanctionné par le plaisir qu'il ressent, conditionne l'écriture du romancier. La double interaction entre la production de romans et leur réception ~ l'adéquation au goût supposé du public influe sur la démarche d'écriture et, en retour, les rédacteurs transforment les attentes de celui-ci⁴⁴⁸ ~ justifie de toute évidence la réédition des romans et des chansons de geste du Moyen Âge tout autant que l'activité de traduction de matériaux antiques ou contemporains. D'autre part, avant de franciser leur source, les adaptateurs s'interrogent sur ce qui crée le plaisir de la lecture : la consommation de la part de

⁴⁴⁶ *Op. cit.*, p. 65.

⁴⁴⁷ Comme l'écrit C. de Buzon dans l'introduction à son édition des *Angoysses douloureuses*, « autour de 1551, le succès du genre romanesque est inversement proportionnel à l'estime dans lequel on le tient » (*op. cit.*, p. 38).

⁴⁴⁸ Ce mouvement de va-et-vient a été théorisé par les membres de l'École de Constance pour l'ensemble de la littérature ; voir en particulier H.-R. Jauss, *Pour une Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

différents publics est une voie essentielle de l'analyse de la pratique romanesques. Nous allons ici nous pencher sur le cas de traducteurs chez qui l'influence du critère du goût préside à l'élaboration de véritables catégories intellectuelles et littéraires. Il est remarquable qu'il s'agisse chaque fois d'érudits et qu'ils prétendent introduire en France des types novateurs de romans. Une poignée de lettrés, adoptant un point de vue éthique et rationnel, essaie en effet de faire autre chose que se répandre en griefs contre les romans de chevalerie. Elle doit donc imaginer, au sein d'une culture de l'adaptation des vieux romans, le concept d'innovation romanesque, en même temps qu'un terme pour le formuler. Son travail ne peut prendre appui que sur une création romanesque du temps, soit que celle-ci relève d'une forme étrangère au passé national, soit qu'elle constitue un inflexionnement de la production chevaleresque du Moyen Âge. Comme voie de salut théorique, J. Amyot propose ainsi en 1548 (n. s.) le roman grec, tandis que les traducteurs de la série d'*Amadis*, J. Gohory en tête, font la promotion du roman de chevalerie adapté aux exigences des lettrés. Si ces tentatives de théorisation sont en partie en décalage avec la pratique qu'elles entendent codifier, elles constituent un essai de définition d'un genre narratif humaniste. Nous verrons qu'en l'occurrence, le modèle réflexif allégué est moins le poème épique qu'une forme littéraire récente, d'origine antique mais redécouverte par les prosateurs français au XIII^e siècle : l'histoire.

Si l'on définit la « **poétique** » comme l'ensemble des lois qui président à l'écriture d'une œuvre, l'« **esthétique** » a pour objet, étymologiquement, la réception du texte, c'est-à-dire autant les effets produits sur le lecteur que le conditionnement de l'écriture par les attentes de celui-ci. L'étude de ce chapitre tentera de cerner certains aspects de l'esthétique romanesque à la Renaissance en se demandant en quoi les penseurs du renouveau du genre font des goûts du public le fondement de leur réflexion. Nous constaterons, d'abord, que l'ultime argument avancé par les traducteurs pour la défense du roman est son caractère récréatif. Il apparaîtra ensuite que la volonté d'élucider les causes de la délectation débouche chez quelques lettrés sur l'établissement des caractéristiques précises d'un type de création, en rapport avec le public qui l'apprécie. Rien de commun, évidemment, entre les attentes du lectorat des histoires importées d'Espagne et celles des amateurs de romans grecs : des codes esthétiques socialement diversifiés appellent des concepts narratifs distincts. Malgré la disparité des formes envisagées, de leur fonctionnement imaginé et de leur public supposé, nous verrons que les théoriciens cherchent tous une voie érudite pour rénover le genre du roman. Leurs tentatives se font finalement écho : elles prennent pour point de départ une confrontation du roman avec l'écriture historique et cristallisent dans le même mot *histoire fabuleuse* une conception humaniste du roman.

I - L'obscur concept du plaisir

Au XVI^e siècle, la délectation est une finalité visée par la plupart des productions littéraires. La poésie est, en effet, conçue, selon des présupposés reçus d'Horace et des rhétoriciens latins, en vue des effets qu'elle doit produire sur ceux qui la lisent ou qui l'écoutent. Mais parmi les trois *officia oratoris*, la dimension du plaisir l'emporte largement sur celle de l'édification et de l'émotion dans les discours de tous ordres consacrés au

roman, en Italie comme en France. La mention du *placere* y possède des enjeux autrement plus complexes que l'affichage du caractère badin de l'œuvre romanesque. En effet, réjouir, c'est mobiliser certaines représentations, qui peuvent mettre en jeu le corps, l'imagination ou l'esprit ; c'est user à dessein de la sensualité ou de l'honnêteté, de l'incroyable ou du plausible. Voyons donc comment la notion sociologique de plaisir est présentée dans les liminaires des traductions de romans.

1 - Le roman, une littérature récréative

Au XVI^e siècle, l'idéal culturel, en général, et littéraire, en particulier, est un idéal de raison et de vérité ; des exigences intellectuelles et morales font que l'on se défie de l'exercice de l'imagination. La prolifération des traités historiques, politiques, linguistiques, philosophiques et religieux montre assez que l'époque fait grand cas de l'activité réflexive. Dans ce contexte, bien mystérieuse semble la mise en avant de la part des défenseurs du roman de la primauté du *placere* dans les œuvres qu'ils préfèrent. De fait, leur argumentaire est moins orienté vers la conversion de textes pernicieux en textes bénéfiques que vers la mise en avant du caractère plaisant des romans traduits.

Les traducteurs et les signataires de pièces liminaires évoquent souvent le plaisir qu'ils prennent à lire des romans et incitent le public à faire de même. Sébillet manifeste ainsi son propre tiraillement entre des activités utiles pour la nation et l'intérêt qu'il porte aux romans. Dans la préface de sa traduction de la *Vie d'Apollonius de Tyane*, il explique que sa « **version française** » lui a fait dérober quelques heures « **à l'estude du droit et aux affaires du palais** ». Il oppose ainsi à son « labeur » de parlementaire le « passetemps » que lui a donné par le passé sa fréquentation de l'œuvre de Philostrate⁴⁴⁹. S'il affirme ensuite que le texte respecte le principe horacien du « plaisir et prouffit », bien plus que ne le font les vieux romans et les *Amadis*, il finit étrangement par se rétracter : peut-être les lecteurs de sa traduction ne tireront-ils de « **ceste description de la vie et fais d'Apollon** » que « **plaisir et commodité** »⁴⁵⁰. C'est formuler là un regret vis-à-vis des limites de la capacité de déchiffrement et de compréhension des « **secretz de l'ancienne philosophie** » de la part d'un certain public ; c'est aussi promouvoir les qualités divertissantes des romans en général. Ce que Sébillet consent à affirmer pour le roman pseudo-biographique, Amyot finit par l'admettre aussi pour une autre forme de roman inventée dans l'Antiquité, le roman grec. « **Le Proësme du translateur** » placé en tête de l'*Histoire Æthiopique* effectue ainsi un va-et-vient saisissant entre un blâme convenu de la fiction et une défense subtile des œuvres plaisantes. L'helléniste prend le même point de départ rationnel et religieux que l'auteur de l'*Art poétique français* : il ne faut pas s'amuser à lire « toutes sortes de livres fabuleux », de peur que l'on ne s'accoutume au mensonge⁴⁵¹. Mais il ne faut pas « condamner tous escritz mensongers », car ils poussent à revenir ensuite « à la consideration ou action des choses d'importance » : il est souhaitable d'« user de quelque divertissement » pour que

⁴⁴⁹ Préface de *La vie, ditz et faitz merueilleux d'Apollon le Tyanien*, op. cit., p. 625.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 626.

⁴⁵¹ *L'Histoire Æthiopique...*, op. cit., « Le Proësme du translateur », non paginé.

l'esprit revienne ensuite aux pensées sérieuses. Tout en souscrivant au rejet de Platon des poèmes éloignés de la vérité, Amyot soutient donc l'idée d'une nécessité physiologique de la lecture ; c'est pour le pire et pour le meilleur que les hommes s'intéressent aux « contes fabuleux ». Pourtant, après avoir fait l'éloge d'une pratique romanesque spécifique celle d'Héliodore, qui allie souci de la moralisation et conception harmonieuse du récit, le traducteur revient sur son affirmation première : « **(quand tout est dit) ce n'est qu'une fable** ». Le voilà qui se rallie à nouveau au poncif du péril de la prose fictionnelle pour les courtisans ; il serait préférable pour eux de lire l'histoire. Un ultime revirement de position achève de nous déconcerter : l'humaniste termine sa préface en refusant un public à la recherche de la moralité ; il blâme le goût corrompu de ceux qui ont une « **fièvre d'austerité** », revenant ainsi à l'idée qu'il a d'abord soutenue. Amyot apparaît ainsi intimement partagé entre le sérieux qu'il a l'habitude de prôner et le plaisir qu'il ressent à la lecture des romans ; le « **Au lecteur** » qui fait suite au « Proësmes » témoigne du même tiraillement. La promotion ambiguë de la fiction narrative dans les textes liminaires de Sébillet et d'Amyot prouve, par conséquent, qu'un milieu de parlementaires et plus généralement de lettrés attachés à des exigences intellectuelles et religieuses veut trouver son compte dans la lecture de romans. Ceux-ci consentent finalement à se laisser séduire par les attraits d'une littérature d'imagination, mais il faut qu'elle possède certaines qualités artistiques et morales.

Le mouvement ambivalent de répulsion et d'attraction pour la littérature narrative d'imagination trouve à se manifester très ouvertement sous la plume de Jodelle. Dramaturge et poète, cet humaniste n'hésite pas à décrier une forme d'écriture qui, plus encore que les autres types de romans, cultive l'invraisemblance et l'immoralité, à savoir le roman de chevalerie. Son jugement évolue cependant d'une année à l'autre, d'un paratexte à l'autre. En 1553, dans une ode placée en tête du *Neufiesme livre d'Amadis*, il prend la défense de la « **fable** » qu'a traduite Colet ; il souligne la présence conjointe du plaisir et de l'édification dans ce roman, à la manière de l'*Odyssée*. Son discours est tout autre en 1555 dans le « **Au lecteur** » de l'*Histoire palladienne*, qu'il publie pour honorer la mémoire de C. Colet ; Jodelle doit expliquer cette publication qui pourrait passer pour une « **palinodie de ce qu'[il] avo[it] tant de foyes soustenu** ⁴⁵² ». Il évoque longuement les arguments échangés entre lui et « **plusieurs espritz de la France** » sur le sujet des romans ; ces discussions en ont fait un détracteur éminent de ce genre de livres. Il rappelle alors pour quelles raisons l'*Histoire palladienne*, qui est du même moule que les *Amadis*, ne ressortit pas à la fiction moralisante ; cela l'a fait engager à plusieurs reprises des débats avec Colet ⁴⁵³. Il aurait fait valoir qu'il est des « **labeurs plus doctes et proffitables** » que les « Romants », écrits pour le « **contentement des Damoysselles de nostre siecle** » et détachés des préoccupations « **de l'éloquence, de la Philosophie, et d'autres disciplines** ». Mais à la suite de cette condamnation sans appel des romans, Jodelle cède la parole à son ami défunt : Colet a toujours été « **garny de mille raisons, pour resister au mespris qu'on faisoit de la longue trainée de ses discours** ».

⁴⁵² « **Au lecteur** » de l'*Histoire palladienne*, op. cit., p. 94.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 93. On se rappelle la liste des griefs énumérés par Jodelle contre le roman « pour en degouster le plus affectionné » et la contre-attaque de Colet (voir *supra* chapitre 1, pp. 77 et 72).

Finalement, le poète semble s'être laissé convaincre par les solides arguments de son contradicteur :

De telles et plus fortes raisons me repondoit tellement de ce docte Champenois, que je commençay à flechir quelque peu, et cognoistre que le temps employé aux Romants n'estoit pas du tout dependu en vain⁴⁵⁴ .

De manière saisissante, la fin de l'épître se présente comme une défense du *placere* romanesque : en publiant un roman de chevalerie, Jodelle feint de ne faire que s'acquitter d'une promesse imposée par l'amitié, mais il encourage le lecteur à prendre du « plaisir » à cette lecture. L'avis ultime auquel il se rallie dans le « **Au lecteur** » de l'*Histoire palladienne* s'avère donc, bien qu'il s'en défende, une « **palinodie** » exacte de l'opinion qu'il a affichée en société ; cela explique d'ailleurs qu'il ait appartenu, malgré ses convictions tranchées, au parti des défenseurs du roman... Hormis ce cas flagrant d'indécision, il est remarquable que de nombreuses réprobations ambiguës nuancent le mépris unanimement affiché à l'époque et pour longtemps par les doctes à l'égard du roman. Nous ne prendrons ici que l'exemple du sonnet adressé par Baïf en 1573 à Gohory. Alors que les quatrains expriment un violent rejet du roman, condamné comme forme d'écriture anti-humaniste, un retournement s'opère au cours du sizain :

Quoy ? sur ton âge meur, quand desjà tu grifonnes, Lors qu'attendons de toy quelque gentil ouvrage, En lieu d'un fruit exquis une fleur tu nous donnes ? L'arc n'est tousjours tendu. Qui ne l'iroit détendre L'on verrait sur le lut se rompre le cordage : L'esprit se laisserait s'il fallait tousjours tendre⁴⁵⁵ .

Le discours de blâme se convertit en panégyrique : la littérature de plaisir doit à l'occasion faire pièce à la littérature sérieuse. De même, le jugement émis dans la *Pannarette* de J. Bertaut sur la « **van[ité]** » en même temps que l'« **aymab[ilité]** » des « **contes** » chevaleresques nous semble témoigner du sentiment contradictoire probablement encore ressenti au XVII^e siècle envers les aventures des paladins :

[...] et tels ont esté faincts Ces fameux Paladins qui de contes si vains Ornent des vieux Romans les aymables mensonges Qu'ils semblent estre escrits du doigt mesmes des Songes⁴⁵⁶ .

À la Renaissance, le discours préfaciel des traducteurs de romans est donc l'occasion, pour plusieurs lettrés, d'évoquer leur sentiment vis-à-vis des œuvres qu'ils mettent à la disposition du grand public. Il nous révèle l'existence d'un goût refoulé pour la narration fictionnelle et récréative : les doctes sont mal à l'aise vis-à-vis du plaisir qu'il ressentent à la lecture de textes ludiques. Les failles de leurs raisonnements ou certaines formules d'aveu sont le signe de leur penchant pour une littérature jugée socialement répréhensible.

2 - Enjeu du plaisir dans la querelle autour des *Amadis*

Dans le paratexte des *Amadis*, qui est quantitativement le plus important dans le domaine

⁴⁵⁴ « Au lecteur » de l'*Histoire palladienne*, op. cit., p. 94.

⁴⁵⁵ *Euvres en rime*, op. cit., « Au Seigneur Jaques Gohorry », p. 234.

⁴⁵⁶ *Les Œuvres poétiques*, 1620, A. Chenevière (éd.), Paris, Plon, 1891, p. 444.

de la théorisation romanesque, le critère du goût trouve une place de choix. Les préfaciers des différents livres ne cessent de rappeler non seulement leur penchant personnel pour les nouvelles histoires chevaleresques, mais surtout celui d'un large public à l'égard des joutes et des tournois à l'honneur des dames. Dans ces conditions, les doctes se réclament-ils de la valeur de l'usage comme un ultime argument quand le réquisitoire fait contre le roman de chevalerie a invalidé tous les précédents ou bien l'esthétique du divertissement est-elle sentie comme déterminant les lois de sa poétique ?

En 1540, quand Herberay fait paraître sa traduction du *Premier livre*, la réprobation des vieux romans de la part de quelques humanistes et hommes d'Église n'a qu'une influence limitée sur les milieux lettrés. Dans son prologue, Des Essars a donc les coudées franches pour encourager les lecteurs à acheter ce livre importé d'Espagne. Il recourt à une formule séduisante, systématiquement reprise par ceux qui poursuivront son œuvre de traduction : le sujet du livre est présenté comme l'alliance des « **armes** » et des « **amours** », qui sont de « **plaisantes matieres** »⁴⁵⁷. Il insiste ensuite sur le « **plaisir** » qu'il a pris « **à le communiquer par translation** » et invite le public à se délecter à son tour à sa lecture :

Et combien que ce qui s'offre en ceste traduction d'Amadis, ne soit tiré de nul auteur fameulx pour luy donner couleur de verité, si trouvera on en elle tant de rencontres chevalereuses et plaisantes, avec infiniz propos d'amours si delectables à ceulx qui ayment ou sont dignes d'aymer, que toute personne de bon jugement se doit persuader (voyre quasi contraindre) à lire son histoire pour le pasetemps et plaisir qu'il pourra recevoir en la bien voyant⁴⁵⁸.

« **Plaisantes** », « **delectables** », « **pasetemps et plaisir** » sont autant de termes pour formuler la nature irrésistiblement récréative des *Amadis*. Il n'y a plus ici l'expression d'un sentiment de mauvaise conscience : le lettré assume pleinement la bassesse de l'œuvre qu'il soutient ; mieux, il organise sa promotion autour de la modestie des enjeux littéraires de celle-ci. La récréation d'un « **gentil esprit** » supplée non pas à regret des travaux sérieux et dignes d'éloge, mais avec bonheur l'« ennu[y] de lire choses plus haultes et ardues ». On sait de quel succès sera couronnée la campagne publicitaire d'Herberay puis celle des éditeurs et de plusieurs doctes du temps pour ce livre pour les suivants... En 1548, après la contre-attaque d'Amyot contre le goût manifesté par la cour pour ce genre de productions, la mention du caractère fictionnel et plaisant des *Amadis* n'a plus le même enjeu que sous la plume du premier préfacier : elle intervient comme un élément spécifique dans la défense de la forme romanesque. Le « **Discours sur les Livres d'Amadis** » de Sevin s'attache ainsi à trouver des raisons pour réévaluer la délectation ressentie à la fréquentation des *Amadis*. Sur plus de deux cents vers, s'enchaînent des exemples de la présence du critère horacien de l'*utile dulci* dans le texte francisé. Mais la preuve ultime de l'intérêt que l'œuvre présente est donnée par l'efficace qu'elle a sur les lecteurs : le « **Discours** » s'achève sur le don du livre à Sevin par un ami parisien, qui le transmet symboliquement à son tour au public. Le moteur de cette chaîne littéraire et commerciale n'est autre que le « **plaisir** » :

⁴⁵⁷ Le premier livre de Amadis..., op. cit., « Prologue du translateur du livre d'Amadis », t. I, p. XI.

⁴⁵⁸ Ibid., t. I, pp. XII-XIII.

Duquel [= de l'ouvrage] adonc (tant fut de bonne affaire, Ce mien amy) qu'un present m'en va faire, En me disant, quand tu auras loysir Tu y prendras à le lire plaisir. Ce que j'ay fait où j'ay sceu clairement, Que verité disoit entierement : Et si quelqu'un en vouloit faire doute, Il le croyra en lisant l'œuvre toute⁴⁵⁹ .

L'auteur promet donc l'exercice du jugement esthétique contre les règles des doctes : quelles que soient ses connaissances et capacités intellectuelles, tout un chacun doit faire l'expérience personnelle et solitaire de la lecture et ressentir le plaisir du texte. Quoique plus timidement, Colet invoque en 1553 le même critère de la valeur de l'usage à la fin de sa dédicace du *Neufiesme livre d'Amadis*. L'opposition entre la « **serieuse doctrine** » des doctes ouvrages et les « **affaires graves et d'importance** », d'une part, et les « **devis et contes joyeux** » auxquels le traducteur a consacré « **quelques heures oysives** »⁴⁶⁰, de l'autre, est largement soulignée, mais elle cache une fausse humilité. Colet demande à son protecteur de sauver sa traduction des « **assaultz et incursions de plusieurs trop severes ou delicatz qui blasment à la volée et rejettent du tout les Romans** » ; il ira même jusqu'à « **en boyre la honte si aucune en peult venir** ». La seule injonction qu'il fait au conseiller du roi, et indirectement au reste du public, est de courir le risque de la lecture ; ainsi seulement il pourra se rendre compte du « plaisir », voire du « profit », que véhiculent les *Amadis*.

L'émotion esthétique est donc perçue dans les pièces liminaires citées comme une expérience des sens *aisthesis* signifie précisément *sensation* en grec et elle prime le discours spéculatif tenu sur la qualité et le fonctionnement intrinsèque de l'œuvre ce que nous avons respectivement appeler la « **théorie poétique** » et la « **poétique** ». Il y a là une intuition majeure de la part des préfaciers d'*Amadis*, que Kant creusera deux siècles plus tard dans sa *Critique de la faculté de juger esthétique*. Nous nous permettons de faire appel aux jalons philosophiques posés par ce dernier pour cerner l'enjeu exact de la notion de plaisir dans ces textes. Le penseur allemand part du postulat selon lequel pour trouver de la beauté à une chose, il n'est pas besoin de concepts : le goût est la faculté d'apprécier un objet ou une forme de représentation par une satisfaction ou un déplaisir⁴⁶¹. L'accord entre l'imagination et l'entendement, les deux facultés de la connaissance à être sollicitées dans ce type de jugement, n'est pas saisi intellectuellement ; il est ressenti :

[...] c'est indépendamment de concepts que le jugement de goût détermine l'objet eu égard à la satisfaction et au prédicat de beauté. Ainsi cette unité subjective de la relation entre les facultés [de l'entendement et de l'imagination] ne peut-elle se faire connaître que par la sensation⁴⁶² .

⁴⁵⁹ « Discours sur les Livres d'Amadis » en tête du *Huitiesme livre d'Amadis...*, *op. cit.*, pp. 75-76, v. 245-252.

⁴⁶⁰ Dédicace « À Monseigneur Jan de Brinon », en tête du *Neufiesme livre d'Amadis...*, *op. cit.*, p. 89 ; les autres citations sont prises dans la même page.

⁴⁶¹ *Critique de la faculté de juger esthétique*, livre I, « Premier moment du jugement de goût considéré selon sa qualité », paragraphe 5, in *Critique de la faculté de juger*, A. Renaut (trad.), Paris, Aubier, « Bibliothèque philosophique », 1995, p. 188.

⁴⁶² *Ibid.*, « Deuxième moment du jugement de goût considéré selon sa quantité », paragraphe 9, p. 197.

Pour Kant, le jugement de goût est donc nécessairement subjectif, c'est-à-dire qu'il ne se réalise que dans l'expérience individuelle du sujet ; est ainsi remise en cause la thèse de l'objectivité du Beau, qui a prévalu de Platon aux Lumières. Il est intéressant de constater que les penseurs français du roman ont eu l'intuition que « **la beauté n'est pas une propriété de l'objet** » mais « **un rapport de la représentation de l'objet au sujet** »⁴⁶³. L'un d'entre eux a même formulé en 1556 une des conséquences possibles de ce postulat, à savoir la relativité du jugement de goût. Il s'agit de G. Aubert qui, dans le « Au lecteur » du *Douzième livre d'Amadis*, récuse point par point les attaques des détracteurs des romans de chevalerie. Un long discours s'organise sur la fable romanesque, sa frivolité et ses mensonges ; voici le dernier argument qu'Aubert assène à ses contradicteurs :

Quant à ceux qui diront confusément qu'en ce livre le langaige est trop vulgaire, ou trop obscur ; que les harangues des Princes à leurs soldatz, des amans à leurs Dames, et des Dames à leurs amans, qui sont les principaux ornemens de ce genre d'escrire, y manquent en plusieurs endroitz, et sont superflus en plusieurs autres ; et infinies semblables opinions selon la diversité de leurs fantasies : Je respons à ceux-cy que je ne suis deliberé de leur respondre ; car en leur respondant, tout ainsi que leurs avis sont infinis, il faudroit que mes responses fussent infinies : Qu'ilz se contentent donc de sçavoir (s'ilz ne le sçavent desjà) qu'il y en aura qui trouveront bon, ce qu'ilz trouveront mauvais ; d'autres qui trouveront mauvais, ce qu'ilz trouveront bon, voire eux mesmes trouveront mauvais au soir, ce qu'ilz avoient trouvé bon au matin, et trouveront mauvais au matin, ce qu'ilz avoient trouvé tresque (sic) bon le soir au paravant : tant est variable et incertain le jugement des hommes, mesmement de ceux qui ne se reiglent que par la seule opinion [...]»⁴⁶⁴.

Le préfacier soutient donc que le goût individuel n'est qu'une « **opinion** » : pour un même objet, il n'existe pas de communion de tous les hommes dans un seul sentiment esthétique. Pour parler en termes kantien, Aubert choisit de confondre l'ordre du beau et celui de l'agréable ; le jugement esthétique, selon lui, ne peut prétendre à une validité pour tous⁴⁶⁵. Il n'y a plus alors de communication possible entre les sentiments des individus : l'homme est ondoyant et divers et aucun « **sens commun** » ne peut orienter les opinions esthétiques vers un consensus valant pour tous les temps et tous les lieux. En marge de ce scepticisme radical, qui diffère de l'analyse kantienne, Aubert proclame le principe selon lequel est beau ce qui plaît sans concept : il ne peut « répondre » aux

⁴⁶³ *Ibid.*, « Deuxième moment », paragraphe 6, p. 190.

⁴⁶⁴ « Au lecteur » du *Douzième livre d'Amadis...*, *op. cit.*, pp. 139-140.

⁴⁶⁵ Kant distingue la simple sensation de l'« agréable », où personne n'attend d'autrui qu'il adhère au même sentiment esthétique, du « jugement de goût », qui postule l'universalité de la satisfaction. Il parle, d'un côté, des « jugements esthétiques empiriques » et de l'autre, des « jugements esthétiques purs » (*op. cit.*, « Troisième moment des jugements de goût envisagés d'après la relation des fins qui y sont considérées », paragraphe 14, p. 202). Le penseur refuse donc le relativisme du goût : tout jugement esthétique, quoique subjectif, prétend à un consentement unanime ; l'existence d'un *sensus communis*, c'est-à-dire d'un principe sensitif partagé par tous hommes, garantit la possibilité d'une « universalité subjective » de l'expérience esthétique. Kant croit en l'existence de la valeur artistique d'une œuvre, dans la mesure où elle est universellement reconnue.

« avis infinis » de ses contradicteurs⁴⁶⁶. Le jugement « **Amadis ne me plaît pas** » ou « **Amadis me plaît** » n'exprime rien d'autre qu'un sentiment de déplaisir ou de plaisir et il ne peut recevoir aucune démonstration appuyée sur des preuves objectives⁴⁶⁷. Il n'est ainsi pas anodin que le discours du préfacier s'achève sur un blâme des lettrés qui croient avoir le droit de soupeser et de comparer la valeur littéraire des œuvres, c'est-à-dire de ceux qui sont « **envieillis en leurs persuasions** » et qui « **font des Platon et des Aristotes** ». C'est, semble-t-il, la même conviction qui soutient la défense du roman dans la « **Preface aux lecteurs** » du *Trezieme livre d'Amadis*, rédigée en 1571. Gohory y annonce qu'il va répondre à ceux qui lui reprochent que les « armes » relatées dans *Amadis* sont « fabuleuses », les « amourettes » « **un peu gayeres et lascives** » et « **le tout de peu d'instruction** »⁴⁶⁸. Pourtant, la seule idée qu'il met en avant est le goût partagé par le grand public et les doctes pour les livres de la série : son entreprise de traduction n'a-t-elle pas reçu l'approbation des humanistes Belleau, Baïf, Du Bellay, Muret, Pasquier et de « **la bonne opinion populaire** » ? À peine une polémique est-elle engagée sur les lois présidant à ce type d'écrits que Gohory coupe court aux raisonnements et formule une malédiction surprenante contre tous les pince-sans-rire, « **les esprits revesches et rebarbatifs** » :

[...] hors d'icy tous profanes. C'est assavoir n'y entrez pas bigots ne bigotes, chagrins ne renfrongnez, ne ceux qui ont banny la risée propre à la seule humaine nature. [...] Fuyez d'icy marchans usuriers, legistes lucratifs, medecins mercenaires [...]. Fuyez petits poetastres ou rimailleurs, envieus et medisans [...].

La liste des exclus de la lecture d'*Amadis* est longue : ne sont épargnés ni les « **lous garoux** », ni les « **vieilles rosses** », ni les « **melancoliques formez facheux** », ni les « **ridez rustiques** ». Elle rappelle en particulier l'inscription mise sur la grande porte de Theleme » et prône, par l'éloge du rire, une sagesse heureuse⁴⁶⁹. Le discours de bannissement est, bien sûr, aussi un discours de sélection d'un certain public, celui des gentilshommes et des lettrés ouverts à un renouvellement littéraire et recherchant une émotion esthétique. Gohory reconnaît la diversité des jugements esthétiques des lecteurs ; il prend parti pour un certain lectorat sans chercher à convaincre davantage ses opposants. En somme, il nous dit : « **Des goûts et des couleurs, ne discutons pas !** ».

⁴⁶⁶ Il répète la même idée plus bas : « j'aime mieux leur sonner gaigné, et confesser franchement mon impuissance et l'insuffisance qui est en moi pour leur respondre » (p. 140).

⁴⁶⁷ Kant dit ainsi : « Il ne peut y avoir nulle règle objective du goût qui détermine par concepts ce qui est beau. Car tout jugement dérivant de cette source est esthétique, autrement dit : c'est le sentiment du sujet, et non un concept de l'objet, qui est son principe déterminant » (*op. cit.*, « Troisième moment », paragraphe 17, p. 211). Même la communicabilité universelle de la sensation est sans concept : elle se réalise dans le sentiment communément éprouvé par des sujets.

⁴⁶⁸ *Trezieme livre d'Amadis...*, *op. cit.*, « **Preface aux lecteurs** », non paginé.

⁴⁶⁹ Les cibles prises par Gohory sont les mêmes que Rabelais, à savoir les médecins, les usuriers et tous les esprits austères en général. De plus, les propos qu'il tient ensuite sur la valeur morale et spirituelle du rire rappellent le dizain « Aux lecteurs » placé en tête de *Gargantua* : [...] si les Rommans ne portoient nul autre bien que le riz et la gayeté honeste, si pourrois-je maintenir que c'est le souverain point de l'heureuse vie [...].

Invoquer son goût personnel et celui du public ne constitue pas une esquivé stratégique pour les préfaciers des *Amadis*. L'insistance sur la satisfaction ressentie à leur lecture n'est pas seulement un rappel du succès remporté par cette série ; elle sous-entend que, malgré l'appareil argumentatif mis en place pour définir les lois de ce type d'écriture, les traducteurs suivent, dans leur pratique, le critère du sentiment esthétique plutôt que les codes poétiques officiellement reconnus. Pourtant, en refusant d'articuler plaisir personnel et plaisir universel, les théoriciens du nouveau roman chevaleresque courent le risque de ne lui conférer qu'une piètre valeur esthétique : certes, le beau plaît sans concept, mais il doit également plaire universellement.

3 - Plaisir du corps ou plaisir de l'âme ?

Si elle n'implique pas la mise en œuvre de la réflexion, la réception d'une œuvre d'art suppose, en tant qu'elle sollicite un jugement, l'activité conjuguée de la sensation et des facultés intellectuelles : faire usage du goût, c'est éprouver une émotion qui met en jeu des représentations nées de l'imagination et de l'entendement. Le soupçon pèse cependant sur la forme romanesque de faire plus appel aux sens qu'à la raison, ce que formulent ses théoriciens aux XVI^e et XVII^e siècles⁴⁷⁰. Une division s'établit alors les tenants d'une jouissance corporelle et ceux d'une jouissance intellectuelle. Les penseurs d'un nouveau romanesque réussiront-ils à concilier la délectation voluptueuse et les exigences rationnelles dans la théorisation qu'ils proposent au public ?

Laissons l'ami de Sevin nous rappeler la diversité des émotions que ressent le lecteur captivé par les événements d'un roman de chevalerie :

[...] le lecteur qui vient cest œuvre à lire, Se prend soudain à plorer, puys à rire, Puys il est triste, et puys en joye il vient : Puys paoureux est, puys assureé devient. [...] Pour la douceur, et soulas qu'il y treuve, Il en perdra le boire et le menger, Il laissera à son profit songer, Puys quand aura quelque peu de sejour, Y passera et la nuyt, et le jour, Ne delaisant de lire incessamment, Tant que iceluy ayt leu entierement⁴⁷¹.

Une lecture de participation engage la sensibilité tout entière du sujet ; autrement dit, la notion de « **soulas** » se confond ici avec celle de *movere*⁴⁷². Une partie du public de

⁴⁷⁰ Gohory revendique la capacité des *Amadis* de toucher cette « masse de chair » qu'est l'homme, alors que « l'entendement pur et nu est propre aux [seules] intelligences celestes » (« Preface aux lecteurs » du *Onziesme livre d'Amadis...*, *op. cit.*, p. 126). Une volonté de cerner précisément les raisons de l'attrait naturel pour la fiction apparaît chez les premiers penseurs du roman héroïco-galant. Fancan se demande ainsi, dans *Le Tombeau des Romans où il est discours I. Contre les Romans. II. Pour les Romans*, 1626, in *Le Roman jusqu'à la Révolution*, *op. cit.*, t. II, pp. 33-34 et ici p. 34, « d'où vient aux hommes cet appetit d'escrire des choses fabuleuses et d'où provient ce plaisir que nous en avons presque tous à nous plaire au recit de ce que nous savons certainement estre exempt de verité ». On peut citer, par ailleurs, un passage de la description que fait G. de Balzac des sentiments qu'a suscités en lui la lecture de l'*Histoire indienne* de Boisrobert (lettre reproduite dans *Le Roman jusqu'à la Révolution*, *op. cit.*, t. II, p. 39) : « Je sçavois que je regardois la peinture d'une chose fausse ; et néanmoins j'ay resseny d'aussi violentes emotions que m'en eust donné la chose mesme, si elle eust esté vraye, et que je l'eusse veüe de mes propres yeux. [...] C'est une puissance tyrannique que les sens usurpent à la raison, et qui nous monstre clairement que le voisinage de l'imagination est extrêmement contagieux à la partie intellectuelle, et qu'il y a bien plus de corps que d'ame en cette superbe creature, qui pense estre née pour commander à toutes les autres.

l'époque se complaît dans cette sollicitation des sens. Il ne s'agit pas seulement de la « **populace** », comme Grévin se plaît à l'affirmer⁴⁷³ : la liste des humanistes à avoir soutenu les *Amadis* par des liminaires élogieux montre qu'en plus des petites gens et des gentilshommes, nombre de lettrés en ont apprécié la lecture. Nous avons encore trouvé des témoignages du goût pour cette littérature au début du XVII^e siècle. Sans invoquer l'exemple trop connu de Chapelain, mentionnons l'admiration de Vauquelin pour les « **faits d'armes hautains de ces braves neuf Preux / Et de ces Chevaliers errants parmi le monde**⁴⁷⁴ ». Lucinge, pour sa part, nous renseigne avec précision sur ce qui a fait les délices de son enfance. S'il « **n'y avait plaisir en tout l'exercice des lettres qui esgalla, à [s]on choix, celui qu'il prenoit** » à la lecture d'*Amadis*, cela tient d'abord au sujet de ces histoires, à savoir « **les amours, les guerres, l'entregent des cours, les loix de chevalerie, la forme des deffis anciens, les combats singuliers, l'honneur et le support que les chevaliers doivent aux dames, le soulagement des oppressez**⁴⁷⁵ ». L'historien rend compte d'une raison essentielle du goût ressenti au XVI^e siècle pour les histoires chevaleresques, à savoir la nostalgie d'un temps exemplaire où une loi courtoise régissait les rapports amoureux, guerriers et sociaux, où la vertu et la justice semblaient triompher dans tout le royaume. Or à l'aube de la Renaissance, les chevaliers ont perdu leur aura médiévale : la noblesse n'est plus chez eux une éthique, mais une étiquette sociale⁴⁷⁶. Nous l'avons vu, c'est dans ce contexte qu'Herberay cherche à adapter l'idéal chevaleresque du passé au monde de la cour : *Amadis* doit être le miroir du cavalier ou du courtisan. Outre le « **deduit** » amoureux et guerrier, Lucinge se dit aussi captivé par les « **matieres fabuleuses** » et la « **chymerisée science** » des *Amadis* ; l'invincibilité des héros est évidemment une source majeure de contentement pour les amateurs d'exploits guerriers. Mais il ajoute une donnée précieuse, qui permet d'affiner

⁴⁷¹ « *Discours sur les Livres d'Amadis* » en tête du *Huitiesme livre d'Amadis...*, *op. cit.*, p. 75, v. 217-228. Balzac dira de même : « *J'ay esté tantost triste et tantost joyeux, selon qu'il a pleu à Monsieur de Boisrobert me conter de bonnes ou de mauvaises fortunes ; [...] j'ay eu des peurs pour le pauvre Anaxandre, qui ne peuvent s'exprimer* » (*lettre citée*, p. 39 ; il faudrait reproduire l'ensemble du passage).

⁴⁷² On se rappelle comment Du Bellay définit la finalité pathétique de la poésie (*Défense*, *op. cit.*, II, 11, p. 257) : [...] sache, lecteur, que celui sera véritablement le poète que je cherche en notre langue, qui me fera indigner, apaiser, éjouir, douloir, aimer, haïr, admirer, étonner, bref, qui tiendra la bride de mes affections, me tournant çà et là à son plaisir.

⁴⁷³ Dans l'« Avant-jeu » de *La Tresoriere*, *op. cit.*, p. 4, celui-ci oppose les « Romans », prisés par le petit peuple, à la « gentille Poésie », seule digne des « meilleurs esprits ».

⁴⁷⁴ « *Épigramme sur le portrait de Jean Brise* » citée en note dans l'édition de *l'Art Poétique françois*, *op. cit.*, livre I, p. 39 ; au livre II du traité, Vauquelin fait plus précisément l'éloge du Lancelot en prose et d'*Amadis* (pp. 117-118).

⁴⁷⁵ *La maniere de lire l'Histoire*, *op. cit.*, p. 66 ; toutes les citations seront prises dans la même page.

⁴⁷⁶ Un petit pamphlet d'Érasme, intitulé *Le Chevalier sans cheval*, V. Develay (trad.), Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872, pp. 18-19, est dirigé contre la classe avilie des guerroyeurs : Si vous n'êtes pas un bon joueur, habile faussaire, débauché effréné, buveur intrépide, dissipateur hardi, ruiné, criblé de dettes, enfin orné du mal français, on vous prendra difficilement pour un chevalier.

notre compréhension de la lecture « *participative* » : « *Je croyois à demy toute leur narrative ; mon ame desployoit toutes ses puissances pour y donner du meilleur* ». Contrairement aux idées reçues, le sujet n'est qu'à moitié dupe des invraisemblances décrites ; il force son « *ame* » à y croire pour laisser libre cours à son imagination. Tels sont donc, sinon les motivations, on ne peut trouver des raisons objectives à un sentiment esthétique, du moins les ressorts du plaisir ressenti par le public des romans de chevalerie.

Un certain lectorat ne trouve cependant pas son compte dans la fréquentation de ces livres : il lui faut la mise en branle de la réflexion, le plaisir du lent décryptage en plus de l'émoi des sens. Les revendications d'Amyot dans « *Le Proësme du translateur* » de l'*Histoire Æthiopique* sont significatives du besoin d'une nouvelle forme de jouissance romanesque au XVI^e siècle. L'helléniste dit avoir trouvé dans le sujet antique et la facture érudite du roman d'Héliodore tous les ingrédients d'une lecture savante. Ni les moralisateurs à l'esprit étriqué ni les enfants ne sont conviés aux réjouissances : le texte s'adresse à des « *personnes jà parvenues en aage de cognoissance*⁴⁷⁷ ». Au contraire des *Éthiopiennes*, les romans chevaleresques « *ne peuvent delecter le loisir d'un bon entendement* » :

[...] [dans] la plus grande partie des livres de ceste sorte, qui ont anciennement esté escritz en nostre langue, outre ce qu'il n'y a nulle erudition, nulle cognoissance de l'antiquité, ne chose aucune (à brief parler) dont on peust tirer quelque utilité, encore sont ilz le plus souvent mal cousuz et si esloignez de toute vraysemblable aparence, qu'il semble que ce soient plus tost songes de quelque malade resvant en fieüvre chaude, qu'inventions d'aucun homme d'esprit et de jugement⁴⁷⁸ .

Le lecteur idéal du roman grec, soucieux des mécanismes de la fable, répond déjà aux traits de l'honnête homme, selon le portrait qu'en donnera le chevalier de Méré : Amyot veut d'« honnestes gens », aptes à mettre en œuvre leur « *esprit* » pour rechercher un plaisir « *point du tout ocieux* ». Cependant, une nuance importante existe entre les règles établies par le spécialiste classique du goût et celles d'Amyot : sous la plume de celui-ci, l'exigence de moralité n'est pas un critère essentiel pour délecter, alors qu'au XVII^e siècle la bienséance surimpose aux données rationnelles des impératifs venant des conventions sociales et de l'éthique chrétienne. Peut-être les érasmistes espagnols ont-ils eu leur rôle dans le rigorisme moral exigé par les théoriciens du roman et du théâtre au Grand Siècle⁴⁷⁹ . Il est remarquable que ceux-ci n'ont fait l'éloge que d'une forme d'écriture contemporaine de fiction, le roman d'aventures grec. Valdés, moins

⁴⁷⁷ L'*Histoire Æthiopique...*, *op. cit.*, « *Le Proësme du translateur* », non paginé.

⁴⁷⁸ L'*Histoire Æthiopique*, *op. cit.*, « *Le Proësme du translateur* », non paginé.

⁴⁷⁹ Pour un développement sur la position des émules d'Érasme au sujet du roman, voir *Érasme et l'Espagne* de M. Bataillon, *op. cit.*, pp. 651-684. Dès 1523, Valdés jette la pierre aux romans de chevalerie, en raison de leurs multiples incohérences, anachronismes et invraisemblances. Voici la recommandation qu'il adresse tout particulièrement à l'auteur d'*Amadís* (*ibid.*, p. 659) : « Ceux qui écrivent des mensonges doivent écrire de manière qu'elles [= les fables] se rapprochent, autant qu'il sera possible, de la vérité, de telle sorte qu'ils puissent faire passer leurs mensonges pour vérités. »

intransigeant que Vivès, sait ainsi apprécier la substance philosophique, la moralité, la vraisemblance des situations, la « **vérité psychologique** » et l'ingéniosité de la composition de l'œuvre d'Héliodore. Quoiqu'Érasme n'ait pas écrit sur le roman, ses ouvrages théoriques ont donc encouragé, directement ou indirectement, un certain nombre d'humanistes à exiger une délectation qui engage l'âme et l'esprit, autrement dit qui touche, selon la formule presque oxymorique d'Amyot, « **ceux qui mesurent leur plaisir à la raison, et qui se délectent avecq jugement** ».

Doit-on, pour autant, opposer radicalement le public adepte de littérature courtoise et l'honnête homme amateur de romans grecs ? Carrafa et Attendolo, les deux protagonistes du traité de Pellegrino, ne pourraient-ils pas tomber d'accord sur les qualités diverses de récréation et d'enseignement de l'*Orlando furioso* et de la *Gerusalemme liberata*⁴⁸⁰ ? De fait, dans les nombreux paratextes français consacrés au nouveau roman de chevalerie, il apparaît que les préfaciers adoptent une position tant « **mythophile** » que « **mythopathe** » : ils sont à la fois d'ardents défenseurs de l'utilité des productions romanesques et d'avidés consommateurs des histoires de paladins mêlant plaisirs charnels et magie⁴⁸¹. Sous l'impulsion d'Amyot, revient régulièrement dans leurs préfaces l'idée que les romans sont des précepteurs pour les simples : ils enseignent la justice, la morale chevaleresque et la vertu chrétienne⁴⁸². En somme, *placere* et *docere* sont toujours disponibles dans *Amadis*, les capacités imaginatives et intellectuelles du lectorat décidant de leur nature respective. De fait, le peuple et les « **Gentilz-hommes et Damoyelles** », qui n'ont pas la culture de la révérende Marguerite de France, sont invités à chercher « **un exemple et patron de Chevalerie, courtoisie, et discretion, qui leur elevast le cœur à la vertu, enseignant les actes qu'ilz doivent ensuyvre ou éviter**⁴⁸³ » ; pour le public qui aurait un « **estomac à digerer plus grave et forte lecture** », un déchiffrement occultiste de la fiction est encouragé. Gohory envisage donc tout autant un public ignorant mais capable d'apprendre qu'un public docte mais apte à goûter les facéties de la fable. Pourtant, la longue introduction de la « **Preface aux Lecteurs** » du *Onziesme livre d'Amadis* développe abondamment l'idée que peu de lecteurs répondent à ces canons. Gohory n'ignore pas que la « **multitude moins lettrée** » se plaint que de « **graves discours** » altèrent « **le goust du simple plaisir** » qu'elle recherche, tandis que les érudits préfèrent lire la « **vraye histoire** », dont la finalité exemplaire n'est pas cachée

⁴⁸⁰ On connaît la position de Pellegrino, formulée à la fin du dialogue : l'Arioste a remporté plus le succès que le Tasse parce que son œuvre plaît au peuple ; ce sont, au contraire, les règles de l'art qui président à l'écriture de la *Gerusalemme*, ce qui explique que l'œuvre ait reçu l'assentiment non seulement « *dalla moltitudine* », mais aussi « *da' professori di buone lettere* » (*Il Carrafa...*, *op. cit.*, p. 343).

⁴⁸¹ Nous empruntons les adjectifs « mythophile » et « mythopathe » à un article de S. Capello portant sur la duplicité de l'argumentaire de Sevin au sujet des *Amadis* : « *Il Discours sur les Livres d'Amadis* de Michel Sevin », in *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento...*, *op. cit.*, pp. 207-224.

⁴⁸² Nous avons montré le fonctionnement de la thèse du didactisme de la fable romanesque chez Sevin et Gohory au chapitre 2, pp. 138-141.

⁴⁸³ Dédicace « *À tresillustre princesse ma dame Marguerite de France* » du *Dixiesme livre d'Amadis...*, *op. cit.*, p. 108.

sous le voile de la fiction⁴⁸⁴. Il admet alors qu'une tranche spécifique de la population trouve à se satisfaire de la double dimension des *Amadis* : il s'agit de la « noblesse », qui se sert du roman comme d'une « peinture parlant » ou d'un « miroir familial » et inversement, des doctes qui acceptent le détour de la fable pour en recueillir la « semence », qui consentent à passer « **par les chemins battuz** » pour « **soy destourner de la foule** ». Tel est le lectorat idéal des nouveaux romans de chevalerie ; quant à ceux qui cherchent soit le plaisir du corps ou soit celui de l'âme, ils sont bien sûr conviés à les lire, bien qu'ils passent à côté d'une des ressources du texte. Pour sa part, Amyot entend également concilier les exigences de la sensibilité avec celles de l'intellect : il explique que la lecture du savant est une lecture de plaisir et non un exercice austère : il revendique l'existence d'une manière de lire qui sollicite le « **loysir d'un bon entendement** ». Ces deux analyses donnent une fine explication du succès rencontré par les romans depuis l'invention de l'imprimerie et de l'hétérogénéité sociologique et culturelle des lecteurs. Elle sera largement reprise au Grand Siècle, Huet l'appliquant au genre dans son ensemble :

[...] il ne faut point de contention d'esprit pour les [= les Romans] comprendre, il n'y a point de grands raisonnemens à faire, il ne faut point se fatiguer la mémoire, il ne faut qu'imaginer. [...] C'est pourquoy ceux qui agissent plus par passion que par raison, et qui travaillent plus de l'imagination que de l'entendement, y sont les plus sensibles : quoy que les derniers le soyent aussi, mais d'une autre sorte. Ils sont touchés des beautés de l'art, et de ce qui part de l'entendement : mais les premiers, tels que sont les enfans et les simples, le sont seulement de ce qui frappe leur imagination et agite leurs passions, et ils aiment les fictions en elles-mêmes, sans aller plus loin⁴⁸⁵.

« **Passion** » et « **raison** », « **imagination** » et « **entendement** » : autant de notions que le XVI^e siècle a exploitées dans sa théorie du roman. Pourtant, la *Lettre à M. Segrais* caricature quelque peu le discours d'Amyot et de Gohory : la théorie classique de la récréation oppose une conception sérieuse et une conception plaisante du roman et dissocie délectation des sens et exercice de l'esprit. Au contraire, chez ces préfaciers, la légitimation d'une consommation sérieuse du roman n'exclut pas le désir d'une jouissance du texte.

À nous interroger sur les principes de plaisir valables pour les lecteurs du XVI^e siècle, nous avons découvert une certaine homogénéité dans les représentations qu'en donnent les textes théoriques consacrés au roman. L'insistance avec laquelle les préfaciers de l'*Histoire Æthiopique*, des *Amadis* et de l'*Histoire palladienne* font mention de ce concept relève presque de l'éloge paradoxal. Revendiquer la *delectatio* pour elle-même, c'est porter ombrage aux règles antiques de l'art et à l'éthique chrétienne ; mais c'est aussi chercher à inventer une théorie de la réception du roman, cette forme qui a par nature le don de susciter l'enjouement de ses lecteurs. Il est notable que les penseurs humanistes du roman tentent de poser les jalons d'une manière de lire ces textes qui réconcilie la délectation et l'érudition, au lieu de les opposer. C'est sur ce postulat qu'ils vont établir les

⁴⁸⁴ « Preface aux lecteurs » du *Onziesme livre d'Amadis...*, *op. cit.*, p. 125.

⁴⁸⁵ *Lettre à M. de Segrais de l'Origine des Romans*, *op. cit.*, pp. 153-154.

lois d'une nouvelle poétique romanesque.

II - Des codes esthétiques socialement diversifiés

Les théoriciens italiens du *romanzo* s'interrogent avec une finesse plus grande encore que ceux de notre pays sur la notion de goût. En cela, ils font entorse à la *Poétique* et privilégient les écrits des rhétoriciens sur l'importance que l'orateur doit accorder aux conditions de réception de son discours⁴⁸⁶. Selon eux, le plaisir variant selon les époques, les moyens de l'engendrer doivent varier eux aussi. En louant le pragmatisme de l'Arioste, qui n'a pas suivi les règles léguées par le passé mais les mœurs en usage de son temps, Malatesta affirme ainsi tout en même temps la subjectivité du goût et la diversité des jugements esthétiques suivant les individus, les époques et les nations :

[...] ben fà quel poeta, che hà giudito di saper secondar l'uso, e il dilettable degli huomini, come hà fatto l'Ariosto ; il qual, se scritto avesse secondo gli epici antiqui, quando noi ci diletiamo de' Romanzi moderni, saria stato un contravenire al nostro gusto, e un scriver più tosto à quei, che viveano al tempo d'Homero, e di Virgilio, che à suoi coetanea, ò à quei, che dovean succedere à loro⁴⁸⁷.

Contre le principe de l'immutabilité des règles, l'argument de la nouveauté conditionne ici la possibilité d'une évolution poétique : l'innovation en art est corrélée aux changements esthétiques à l'échelle de l'humanité. La réflexion sur les rapports entre *dilettable* et *Arte*, *costume* et *legge* conduit même les Modernes à s'interroger sur l'articulation entre le goût individuel et le goût universel, indispensable garantie de la beauté. Quant aux quelques érudits français à oser braver la censure formulée contre le roman, ils ne prétendent pas faire table rase des préceptes poétiques et rhétoriques en vigueur pour fonder, à partir d'une forme romanesque inconnue des siècles antérieurs, une poétique à nouveaux frais. Ils cherchent seulement à trouver, dans des supports livresques qu'ils estiment teintés de quelque nouveauté, des éléments pouvant recréer un public cultivé. Autrement dit, pour infléchir la réputation d'inutilité et de frivolité du roman, ils entendent cerner les moyens par lesquels un type d'écriture peut réussir à toucher des lecteurs avides de divertissement et de réflexion. Les sous-genres romanesques dont ils disposent en ce domaine sont le roman médiéval remis au goût du jour par Montalvo et le roman d'aventures grec, que P. de Vienne a fait connaître aux Français en 1545 en traduisant les livres V à VIII des *Amours de Clitophon et de Leucippe*. Les préfaciers de ces productions pourraient tous affirmer, avec Gohory, qu'ils ont « **taillé [leur] plume selon la portée de ceux à qui elle s'adressoit**⁴⁸⁸ » : le fonctionnement des œuvres qu'ils ont traduites répond aux exigences intellectuelles et affectives d'un public idéal. Nous avons défini les attentes de celui-ci en fonction de la nature des aventures décrites

⁴⁸⁶ La démarche du Stagirite est en quelque sorte inverse ; celui-ci élabore des règles d'écriture tout en envisageant leur compatibilité avec les données du bon sens et leurs effets sur un public virtuel. Comme l'écrit M. Magnien dans l'introduction à son édition de la *Poétique*, *op. cit.*, p. 58, Aristote « aurait voulu arracher le dramaturge à l'influence des spectateurs ».

⁴⁸⁷ *Della nuova Poesia...*, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁸⁸ « *Preface aux lecteurs* » du *Onziesme livre d'Amadis...*, *op. cit.*, p. 126.

chevaleresque, à la manière médiévale, ou sentimentale, à la manière grecque. Voyons à présent en quoi la diversité sociologique de ce lectorat implique des jugements de goût variés et des ressorts stylistiques divers pour les satisfaire, en quoi, en somme, des esthétiques distinctes supposent des poétiques différentes.

1 - Le principe de la variété à l'œuvre dans le nouveau roman de chevalerie

Parmi la longue série des discours liminaires d'*Amadis*, il est quelques passages qui nous intéressent en ce qu'ils cessent de déclarer le roman de chevalerie nouvelle manière respectueux d'exigences de rationalité et de moralité pour définir certains éléments de son fonctionnement intrinsèque. Nous allons voir que le concept majeur qui sous-tend cet art narratif est celui de la variété, qu'il est envisagé en fonction des effets qu'il produit sur le lectorat et qu'il s'avère peu comparable aux principes énoncés au même moment par Giraldi et Pigna sur le poème à actions multiples.

Si la variété est au centre du programme théorique des préfaciers d'*Amadis*, la notion ne reçoit pas d'appellatif stable sous leur plume. Seule la référence indirecte à la rhétorique latine permet de relever qu'ils font usage d'une catégorie venue des Anciens, que Cicéron a contribué à vulgariser. Notons d'abord qu'apparaît à plusieurs reprises dans les liminaires que nous avons envisagés, c'est-à-dire ceux des livres I à XIV, une réflexion sur la fortune, en tant que puissance distribuant de façon aléatoire le bonheur et le malheur. Dans le roman, le devenir des personnages est soumis à chaque page à l'imprévu, aux « **eschauguettes de fortune** » ; en cela, le parcours de chacun d'eux reflète la vie des lecteurs eux-mêmes. Aubert est le premier à avancer l'idée qu'il y a à apprendre des vicissitudes du sort représentées dans les romans : en 1556, il dit du *Douzième livre d'Amadis* que les hommes peuvent y « **contempler (comme en un theatre de tout le monde) les divers changemens de la fortune, l'inconstance des choses humaines, les hazards de la guerre, les trophées des Princes victorieux, et la vergongne des vaincuz** ⁴⁸⁹ ». À la métaphore du théâtre du monde, l'imprimeur de l'édition de 1577 du *Premier livre de Amadis* substitue celle du miroir de la vie. F. Didier insiste, en effet, sur la méditation morale que doit susciter chez le lecteur le passage soudain de l'extrémité du bonheur à celle du malheur :

[...] je vous avise (lecteur) d'employer vos heures de loisir à la lecture de ce Romant, auquel vous prendrez grand plaisir et recreation, outre le grand profit que vous tirerez de la grace et pureté du langage, et les gentils traits qui peuvent servir de miroir à la vie, comme des accidens et traverses de fortune et de ce qui est descrit aux XXXIII et XXXV chapitres, de ce premier livre : car combien que ceci soit fait à plaisir, si est ce qu'il est aisé à voir qu'il y a des choses qui peuvent avenir et qui aviennent de jour en jour, comme les extremités et passions en amour, envies, contentions, pertes de hauts estats, restitutions de biens et honneur et mille accidens : le tout si proprement descrit, que l'on en peut tirer exemple merveilleusement profitable à la vie humaine ⁴⁹⁰ .

Les changements dans la destinée des héros ont donc une fonction récréative pour le public, sans qu'il en soit précisé la raison, et ont surtout un enjeu moral, métaphysique et spirituel, la *Fortuna*, figure du polythéisme gréco-romain, se concilient sans peine avec la

⁴⁸⁹ « Au lecteur » du *Douzième livre d'Amadis...*, *op. cit.*, p. 139.

Providence chrétienne. Il est intéressant de voir Gohory, quelques années avant la parution de ce texte, choisir d'infléchir la lecture habituellement « utilitaire » de la notion de fortune en la présentant comme l'ingrédient essentiel du *placere*. L'« art Rethorical qui consiste en la composition ou construction des Rommans », exposé dans l'épître dédicatoire du *Trezieme livre d'Amadis*, se propose en effet de donner la recette de la « delectation », définie comme le but suprême de l'écriture romanesque. Par l'intermédiaire de la préface de 1556, sont rapprochées la multiplicité des sujets des romans et les mutations du destin : alors qu'Aubert insistait sur le caractère incertain des événements de l'issue des guerres, en particulier, Gohory énumère différents sentiments éprouvés par les personnages d'*Amadis* ; la succession des « **admiraitions, attentes, issues inopinées, passions entremeslées, devis des personnes, douleurs, coleres, craintes, joyes, desirs evidens** ⁴⁹¹ » évoque alors naturellement les caprices du sort dans leurs effets psychologiques. Nous avons vu ailleurs en quoi le raisonnement du traducteur finit par faire de la diversité un ressort essentiel non seulement de l'invention, mais aussi de la disposition et de l'élocution romanesque ⁴⁹². Si le terme *variété* n'est que suggéré dans la « **Preface aux lecteurs** » qui suit apparaissent le verbe « varie » et le substantif « coppie », les deux textes liminaires font du concept de fortune le garant d'une poétique narrative du changement : à la diversité des matières répondent l'effet de disparate produit par leur agencement et des styles multiples pour exprimer leurs différences. Or la fortune dirigeant chez les Romains les dieux et étant l'objet d'une grande révérence, les théoriciens latins de la poésie font de nombreuses allusions à la variété présente dans la nature, par le jeu du destin, et imaginent qu'elle régit la variété dans le discours ⁴⁹³. Les analyses de Cicéron sur l'adaptation des accidents de fortune à la théorie de la narration, l'une des cinq *partes artis*, intéressent particulièrement Gohory, à plusieurs titres : d'abord, le rhétoricien soutient que la diversité dans le langage est un moyen essentiel de susciter le plaisir chez l'auditeur ; il met

⁴⁹⁰ *Le premier livre de Amadis..., 1577, op. cit., « Advertissement au lecteur », t. II, p. 504. Les chapitres 33 et 35, que le préfacier donne comme représentatifs des aléas du sort, traitent de la perte par le roi Lisuart, jusque-là comblé de tous les biens, de sa fille, de son royaume et, peu s'en faut, de la vie. Cela donne lieu, outre l'épître d'Oriane, à une longue réflexion du narrateur à caractère stoïco-chrétien (ibid., t. II, p. 389) : Certes qui bien considera en cest endroit les tours de fortune, il pourra aisément juger qu'elle est aussi muable (voire plus) envers les grandz princes et seigneurs, que les moindres, comme elle feist cognoistre au roy Lisuart, au temps qu'il pensoit avoir plus le vent en poupe [...]. Ce roy Lisuart estoit tresbon, vertueux et saige prince : neanmoins nostre Seigneur permist le faire tomber en tous ces dangers, à ce qu'il eust souvenance que luy seul dispose des creatures comme il luy plaist [...].*

⁴⁹¹ *Le trezieme livre d'Amadis..., op. cit., « Preface aux lecteurs », non paginé.*

⁴⁹² Voir *supra* chapitre 2, pp. 141-144, où est citée dans son intégralité la réflexion de Gohory sur l'art rhétorico-romanesque et où ont été proposées des rapprochements avec l'*Institution oratoire* de Quintilien. Les emprunts du préfacier à la théorie de Cicéron sur la narration ont été mentionnées par J. Lecointe dans son article « Théorie du récit, aux marges de l'épopée et du roman, dans les paratextes du *Roland furieux* et des *Amadis* au XVI^e siècle en France », in *Du Roman courtois au roman baroque, op. cit.*

⁴⁹³ Dans l'*Épître aux Pisons*, Horace insiste ainsi sur le fait que la peinture des caractères requiert que l'on accorde les paroles des personnages avec le sentiment qu'ils éprouvent, lui-même étant soumis aux « états divers de la fortune » (*De Arte poetica, op. cit.*, p. 208, v. 105-113).

ensuite en rapport les revirements brusques du sort et la diversité des sentiments avec celle des événements du récit. La dédicace du *Trezieme livre* adapte terme pour terme un passage du *De Inventione* qui porte sur la manière de composer des portraits à l'analyse du roman de chevalerie :

Ce genre de narration [= celle qui concerne les personnes] doit avoir beaucoup d'agrément, grâce à la variété des événements (*rerum varietate*) ; à la diversité des sentiments (*animorum dissimilitudine*) : sérieux, douceur, espoir, crainte, désir, dissimulation, hésitation, compassion ; aux changements de fortune (*fortunae commutatione*) : malheurs inattendus, joies soudaines, heureux dénouement⁴⁹⁴ .

Mieux, les théoriciens latins articulent la notion de variété avec les attentes du lecteur : Horace veut que les sentiments des personnages se communiquent à l'auditeur et Cicéron avance que le souvenir de nos douleurs passées se transmue en plaisir à la lecture des maux des autres⁴⁹⁵ . Or ni Aubert, ni Gohory, ni Didier ne veulent corrélérer à l'idée que l'économie des romans reproduit la vie la participation du lecteur aux vicissitudes éprouvées par les héros et moins encore postuler l'identification de celui-là à ceux-ci. Même si le plaisir est la finalité du procédé mis ici au jour, ce n'est pas une poétique des passions suscitées par le roman, autrement dit une esthétique de la surprise, que les défenseurs d'*Amadis* élaborent. La jouissance produite sur le public par l'alternance des sujets, des situations et des sentiments, mêlée à des émotions diverses dont le texte se veut le miroir, intéresse peu pour elle-même ; elle est seulement ici le signe de l'efficacité d'un ressort essentiel dans l'économie du roman de chevalerie, la variété.

Les théoriciens italiens proposent une analyse différente du concept de *varietà* ou *diversità*, qu'ils estiment également réalisé dans la forme particulière du roman de chevalerie qu'est le *romanzo*⁴⁹⁶ . Ils le relie à la pluralité des actions des poèmes de Boiardo et de l'Arioste ; celle-ci autorise la multiplication de trames narratives enchevêtrées et crée épisodiquement des effets de ressemblance, d'opposition et de répétition. Rappelons-nous la différence essentielle entre le *romanzo* et l'épopée : le premier traite les actions de plusieurs personnages et la seconde une action unique accomplie par un seul héros. Selon Lodovico Dolce, B. Tasso, l'auteur de la mise en vers d'*Amadis*, déclare ainsi qu'au départ, il a voulu donner une forme classique aux aventures

⁴⁹⁴ *De Inventione*, G. Achard (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1994, livre I, chap. XIX, 27, pp. 83-84. Les notions utilisées ici sont semblables à celles de la Rhétorique à Herennius, G. Achard (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1989, I, 13.

⁴⁹⁵ Le passage bien connu de l'*Épître aux Pisons* sur la nécessité pour les poèmes d'être pathétiques, le rire entraînant le rire et les larmes des larmes, se situe précisément dans le paragraphe consacré aux changements de condition produits par la fortune (*op. cit.*, p. 207, v. 99-102). Quant au raisonnement de Cicéron sur le plaisir provoqué par la souffrance des personnages, il apparaît dans les *Épîtres familières*, in *Correspondance* de Cicéron, 11 t., L. A. Constat (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1950, t. II, V, 12, 4-5, pp. 160-161, où il est également relié aux « *temporum varietates fortunaeque vicissitudines* ».

⁴⁹⁶ Pour l'emploi du mot *varietà* et de ses synonymes dans les traités et pour le signifié qu'ils désignent, voir *supra* chapitre 2, spécialement pp. 102-122.

d'Amadigi, d'une manière rappelant l'*Odyssée* et l'*Énéide*. Or il a dû abandonner son projet, le respect des principes de la poésie antique ne charmant pas le public comme le fait l'*Orlando furioso*⁴⁹⁷. Si le choix de mener plusieurs actions de front introduit la variété et que seule celle-ci plaît aux lecteurs, c'est que chaque suspension de l'histoire produit sur eux un effet d'attente. Quelles angoisses les seigneurs de la cour de Ferrare ne devaient-ils pas ressentir quand l'Arioste, qui venait leur faire lecture d'un récit, s'arrêtait à la fin d'un chant ou quand il l'interrompait par celui de la destinée d'autres personnages ! Voici l'analyse que donne Pigna de ce phénomène : alors que la linéarité de la fable épique rend l'esprit serein à la fin d'un naufrage ou d'une bataille, dans le *romanzo*

[...] l'anima resta sospeso. E ne nasce perciò un desiderio che fa diletto : essendo che un certo ardore è causato, che è di dover la fine della cosa sentire⁴⁹⁸

D'un côté, les tensions actantielles, provisoirement résolues, apaisent le lecteur qui a été touché par leur exposé ; de l'autre, l'inachèvement des événements laisse celui-ci mal à l'aise. L'expectative dans laquelle il est alors plongé, le désir qu'il a de connaître le dénouement de l'action qu'on lui a présentée renvoient à ce que nous appelons aujourd'hui le suspens, substantif que la Renaissance italienne et française ignorent. Si l'anglais désigne dès le XV^e siècle par ce mot un état d'attente angoissée en lien avec un élément dramatique, les autres langues romanes n'en feront l'emprunt qu'au XX^e siècle. Par ailleurs, celles-ci ne donnent pas de spécialisation artistique aux adjectifs et locutions formés sur l'étymon *suspensus* ; à l'époque qui nous concerne, *suspens*, *en suspens*, *sospeso*, *suspensio* renvoient tous à un sentiment d'indécision, au sujet d'une personne, et à un état d'inachèvement, pour une situation. Pourtant, même sans posséder le terme exact pour la définir, les doctes italiens réussissent à conceptualiser la notion de suspens en réfléchissant à une esthétique de variété. Un passage métadiscursif du *Roland furieux* pose significativement une relation d'interdépendance entre le plaisir du public et la pluralité des fils narratifs :

Le changement plaît à l'esprit comme au goût. Plus cette histoire sera variée, et plus elle intéressera ceux qui l'écouteront. Je suis, d'ailleurs, forcé de me servir de différents fils pour tramer le long tissu de ma toile⁴⁹⁹.

La structure paratactique, le retardement du récit par l'ajout d'histoires indépendantes et le suspens qui leur est corrélatif constituent l'essence des textes chevaleresques ; mais aucun docte français de la Renaissance n'a tenté de théoriser ces notions⁵⁰⁰. Dans la composition des *Amadis*, Gohory ne se soucie pas des effets de la variété sur le lecteur : il recommande d'introduire des sujets et non des actions variés, de les organiser de

⁴⁹⁷ Propos placés en préface de l'*Amadigi* et rapportés par M. Stanesco dans un article intitulé « Premières théories du roman. Les folles amours des paladins errants », *Poétique*, Paris, n° 70, avril 1987, pp. 167-180 et ici p. 174, qui donne, par ailleurs, de précieux renseignements sur la conception du *romanzo* par Gibaldi et Pigna. L'échec d'Alamanni, qui avait réécrit *Giron le Courtois* selon des canons épiques, était encore frais dans la mémoire de B. Tasso.

⁴⁹⁸ *I Romanzi*, op. cit., p. 45.

⁴⁹⁹ *Roland furieux*, op. cit., chant XIII, p. 154. Le narrateur dit ailleurs qu'il s'efforce de « varier » son récit « afin qu'il soit digne de l'indulgence de ceux qui l'écoutent avec plaisir » (chant XXII, p. 277).

manière à les alterner et d'user de styles différents pour dépeindre les passions et les faits d'armes. En somme, la conception qu'il a de la variété est surtout thématique, alors que la pierre de touche de la théorie italienne de l'entrelacement est l'organisation des fils narratifs, autrement dit la *disposizione*. Quoique le concept de *digressioni* soit flottant sous la plume de Giraldi, il désigne rarement les matières chevaleresques ; le plus souvent, il renvoie à l'insertion d'épisodes étrangers au récit en cours. La jouissance provoquée par la lecture des *romanzi* ne peut donc être semblable à celle suscitée par l'épopée : dans un cas les épisodes appartiennent à l'action principale, dans l'autre il n'y a plus d'histoire ou de héros centraux. Le poème épique possède pourtant un moyen d'assouvir par moments le « **plaisir du changement** » qu'attend le public, à savoir la narration successive d'événements s'étant déroulés au même moment. La simultanéité des actions, qu'Aristote définit comme un des atouts de l'épopée sur la tragédie, pourrait bien enlever au roman le privilège de la variété :

L'épopée possède une caractéristique importante qui lui permet d'accroître son étendue : alors que dans la tragédie on ne saurait imiter plusieurs parties de l'action qui se déroulent en même temps, mais seulement la partie jouée sur scène par les acteurs, dans l'épopée, du fait qu'elle est un récit, il est possible de composer plusieurs parties de l'action qui s'accomplissent en même temps, et qui, pour peu qu'elles soient appropriées au sujet, ajoutent à l'ampleur du poème : l'épopée a donc là un bon moyen de donner de la majesté à l'œuvre, de procurer à l'auditeur le plaisir du changement et d'introduire des épisodes dissemblables ; le semblable, en effet, provoquant rapidement la saturation, cause de l'échec des tragédies⁵⁰¹ .

Il est cependant net que le Stagirite ne décrit pas ici le mécanisme de l'entrelacement romanesque ni celui du suspens : il évoque seulement la possibilité pour le poète de présenter comme concomitantes des « **parties de l'action** », c'est-à-dire des actions secondaires intrinsèquement « **appropriées au sujet** ». Rien de commun entre ce procédé et la mise en regard d'actions différentes, que l'Arioste a portée à son plus haut degré d'accomplissement. Pour ne citer que le chant VIII du *Roland furieux*, il l'utilise pour créer un violent effet de contrepoint : le conteur nous montre d'abord Angélique endormie sur une île située au delà de l'Irlande et un ermite essayant de profiter de ses charmes ; il évoque ensuite Roland à Paris poussant une douloureuse élegie. Comme s'il avait pu voir la détresse de la femme qu'il aime, à la fin du chant ce dernier décide d'abandonner l'armée chrétienne et se lance à sa recherche. Mais d'autres phénomènes, rarement convoqués tous ensemble et en si grand nombre dans les romans médiévaux et les *Amadis* ou les *Palmerin*, se conjuguent avec la technique de l'entrelacement pour donner à l'*Orlando* sa suprême variété : ce peuvent être l'entrecroisement des quêtes de plusieurs chevaliers, la rencontre prévisible entre des personnages toujours repoussée, le

⁵⁰⁰ Peut-être faudrait-il nuancer cette assertion au vu de la conscience que semble avoir Jodelle de la combinaison de plusieurs quêtes héroïques dans un même récit : il parle des *Amadis* comme de « braves discours, entrelassez de mille aventures » (« Au lecteur » de l'*Histoire palladienne*, *op. cit.*, p. 93). Un passionné de littérature chevaleresque comme Lucinge pressent également, en 1614, la présence d'actions multiples, mais sous sa plume les substantifs « bigarrure » et « entrelassement » restent encore flous (voir la citation du chapitre 1, p. 64).

⁵⁰¹ *La Poétique*, *op. cit.*, 1459 b, p. 147.

récit par un protagoniste de l'évolution d'une précédente intrigue ou l'introduction de réflexions historiques, politiques, artistiques ou philosophiques⁵⁰². On le voit, l'Arioste ne met pas seulement en regard protagonistes, événements et lieux par le passage d'une action à une autre, il crée une structure discontinue en interrompant le récit par toutes sortes de moyens ; si nous osions convoquer une métaphore minière, nous dirions que le roman de chevalerie traditionnel creuse des galeries narratives en les faisant se rejoindre à l'occasion, quand l'*Orlando furioso* s'ingénie à dynamiter en tous endroits le récit pour ouvrir des brèches vers d'hypothétiques points de rencontre. Nul doute que le lecteur est autrement confronté au suspens dans ce texte que dans celui de Montalvo ; son déchiffrement du sens y est aussi fortement sollicité par des effets de décalage des savoirs entre le sien et celui des personnages, entre celui des protagonistes et celui du narrateur. L'Arioste démultiplie donc les possibilités de variété offertes par l'entrelacement médiéval, rendant son œuvre d'une infinie complexité⁵⁰³. Peut-être cette manipulation exercée par le romancier sur le lecteur explique-t-elle que Gibaldi et Pigna aient réfléchi à l'incidence de l'agencement composite des *romanzi* sur le public et aient défini une véritable esthétique de la *varietà*.

Quoique infiniment plus sommaire que la théorie du *romanzo*, le discours réflexif des préfaciers d'*Amadis* sur les lois du nouveau roman de chevalerie ne se résume pas à la notion de variété. Il s'intéresse à l'occasion au concept de vraisemblance qui, comme le précédent, a la particularité d'associer la dimension poétique de l'*inventio* à des préoccupations esthétiques. En dehors de la définition lapidaire d'un « **vray semblable** » du « **style** » dans la préface du *Roland furieux*, la première interrogation sur les rapports entre la vérité et la fable se produit en 1548 dans le « **Discours sur les Livres d'Amadis** » de Sevin. Celui-ci reconnaît que le roman fait entorse au réel,

Aucunesfois la chose ainsi n'estant : Mais de si grand'grace et dextérité Qu'on y a creu, ainsi qu'à verité⁵⁰⁴.

L'Orléanais se place dans une perspective horacienne, l'*Épître aux Pisons* recommandant de mêler adroitement « **le mensonge avec la vérité**⁵⁰⁵ » de sorte à rendre la fiction crédible. Telle est aussi la position de Gohory dans la dédicace du *Dixième livre d'Amadis*, lorsqu'il rejette le vrai au profit du vraisemblable et de l'utile :

Que vous importe la verité ou faulseté du fait, moyennant que les choses soient

⁵⁰² Voici un exemple de chacun de ces procédés : au chant X, Roger, au lieu de Roland, délivre Angélique de l'orque qui veut la dévorer et se met à l'aimer ; l'arrivée attendue de Roland sur l'île aura lieu un instant après le départ de ces personnages ; au chant XXII, un protagoniste est censé rapporter l'histoire de Pinabel, mais ce faisant, il apprend au lecteur ce qu'est devenu un groupe de gens qui était au centre d'un précédent récit du narrateur principal ; le chant III présente une digression sur la postérité italienne de Bradamante, tandis qu'au chant XVII le narrateur exhorte les princes d'Europe à s'engager dans une nouvelle croisade ; au chant XXXIII, il s'attarde enfin sur l'*ekphrasis* de plusieurs tableaux.

⁵⁰³ L'*Orlando* fait même à l'occasion un usage ironique de l'entrelacement. Le chant XII réunit ainsi des personnages dans un même lieu à leur insu : il s'agit de l'épisode du château d'Atlant, où chaque nouveau venu croit apercevoir l'être qu'il recherche, ce qui contraint les chevaliers qui y sont attirés à errer dans un jeu d'illusions. Ce « labyrinthe » (*op. cit.*, p. 140) évoque métaphoriquement leurs vaines quêtes tout au long du texte et rappelle la structure générale du *romanzo*.

⁵⁰⁴ « *Discours sur les Livres d'Amadis* » en tête du *Huitième livre d'Amadis...*, *op. cit.*, p. 73, v. 133-136.

possibles, bonnes et imitables⁵⁰⁶ ?

Ce faisant, il ne donne de conception de la vraisemblance ni la méthode propre à l'obtenir, pas plus qu'il ne considère l'effet majeur que la tradition rhétorique attend d'elle, à savoir la conviction du lecteur. Comme chez Horace le vraisemblable se trouve rattaché à une autre finalité du texte littéraire, le *docere*⁵⁰⁷. Alors que Pigna et Giraldi élaborent un système complexe pour montrer que fées, enchanteurs et philtres magiques n'apparaissent que dans les « digressions » de la fable tandis que le sujet principal reste vrai et que l'organisation des histoires entre elles respecte les exigences aristotéliennes de vraisemblance et de nécessité, Sevin et Gohory se plaisent à soutenir que le vraisemblable doit être subordonné à une finalité supérieure, qui est l'enseignement. L'incroyable étant omniprésent dans les récits chevaleresques, les préfaciers s'attachent à la peinture des protagonistes et montrent qu'elle est un modèle de perfection. En somme, le vraisemblable est rapporté ici à la convenance horacienne sur les personnages, leurs pensées et leurs paroles, elle-même doublée, comme dans les traités italiens, d'un impératif éthique. Juste après le passage précédemment cité du « Discours », Sevin propose ainsi une lecture moralisante d'Homère et de Virgile ; la « vraye similitude » consisterait chez ces auteurs à représenter les héros non point « telz qu'ilz sont, mais telz qu'ilz doivent estre » :

Aussi lit on d'Homere et de Virgile, Que le labour avec un soing agile, Fondé dessus vraye similitude Les a induitz d'employer leur estude À prudemment lire et narrer les faitz Des grandz Seigneurs, pour les rendre parfaitz, Les descrivant dès l'heure de leur naistre Non telz qu'ilz sont, mais telz qu'ilz doivent estre, Pour enseigner ceux qui voudront regner, Le bon chemin de tout bien gouverner

⁵⁰⁸ .

Autrement dit, les *Amadis* ont « couleur » de « verité » parce qu'ils sont un miroir du prince : le romancier substitue le vrai au vraisemblable pour rendre imitables les faits de ses personnages-vedettes. À la notion de conviction, Sevin substitue donc celle d'identification ; il n'en reste pas à la définition d'une lecture participative : son propos est

⁵⁰⁵ *De Arte poetica, op. cit., p. 210, v. 151. Quintilien envisage le vraisemblable (veri similia) de la même manière, si ce n'est que l'orientation rhétorique de son traité le pousse à enjoindre à l'orateur d'en avoir cure afin d'être crédible auprès des juges. Dans la partie du plaidoyer qu'est la narration, le procédé consiste en une manière de conduire le récit qui rend les faits plausibles (Institution oratoire, op. cit., livre IV, chap. 2, 34, p. 48) : Il y a [...] beaucoup de choses qui sont vraies, mais peu croyables, de même qu'il y a des choses fausses qui, souvent, sont vraisemblables. Aussi ne faut-il pas se donner moins de peine pour faire croire au juge ce que nous disons de vrai que ce que nous inventons.*

⁵⁰⁶ Dédicace « À tresillustre princesse ma dame Marguerite de France » en tête du Dixiesme livre d'Amadis..., op. cit., pp. 108-109.

⁵⁰⁷ Dans le mouvement de l'Épître, le fait que les fictions, pour récréer l'imagination, sont astreintes à la vraisemblance est mis en lien avec la nécessité qu'elles ont de contenir des préceptes édifiants (*De Arte poetica, op. cit.*, pp. 219-220, v. 338-344) : Que les fictions créées pour plaire demeurent tout près de la vérité ; que la fable ne réclame point le privilège d'être crue en tout ce qu'elle voudra et ne tire pas tout vivant, du ventre d'une Lamie, l'enfant dont celle-ci a déjeuné [...] ; mais il enlève tous les suffrages celui qui mêle l'agréable à l'utile, sachant à la fois charmer le lecteur et l'instruire [...]

⁵⁰⁸ « Discours sur les Livres d'Amadis » en tête du Huitiesme livre d'Amadis..., op. cit., p. 74, v. 137-146.

de valoriser la possible imitation des protagonistes de la part du public, en particulier du public princier. Même fondée sur une base plus spécifiquement rhétorique qu'horacienne, l'analyse que propose Gohory du vraisemblable dans la dédicace du *Trezieme livre d'Amadis* déjà mentionnée se livre aux mêmes acrobaties. L'argument de l'accord entre les faits, leurs causes et le contexte dans lequel ils se sont produits pour arriver à un récit plausible des événements est probablement valable pour l'orateur ; il semble mal s'appliquer aux auteurs de romans de chevalerie. Pourtant, Gohory peut convaincre les doctes en faisant, comme Sevin, de la vraisemblance un moyen pour atteindre l'édification : « **quant aux gestes des hommes** », le romancier qui met au centre de son récit des héros « **qui excellent en los et renom** » ne peut qu'emporter tous les suffrages. Nous trouvons donc ici le troisième principe de l'écriture, après la variété et la vraisemblance, dégagé par les préfaciers d'*Amadis*. Il est notable que tous trois rejoignent les enjeux de la thématique de la fortune dégagés précédemment⁵⁰⁹. Depuis l'*Énéide*, où elle est l'objet de gloses édifiantes, la notion possède une forte valeur morale. Les analyses de Virgile faites par les lettrés entre 1540 et 1550 insistent sur cette portée : par la noblesse et l'héroïsme dont il fait preuve dans l'adversité, le héros épique serait le modèle du prince – ce que nous avons vérifié à l'instant sous la plume de Sevin. Malgré les différences de matière et de construction entre l'épopée et le roman, Aubert, Gohory et l'auteur de la préface de 1577 appliquent directement cette idée que les héros sont dirigés par des forces qui les dépassent. Ce faisant, ils peuvent exposer le principe essentiel de l'économie romanesque qu'est la variété ; de plus, ils montrent, par le biais d'une conception moralisante de la vraisemblance, que la « delectation » du lecteur se double de son édification. Le concept de fortune garantit donc au romancier que son texte répond aux attentes du sujet idéal – imaginaire et réfléchi – qu'il s'est donné pour lecteur.

Une étude comparative de l'utilisation de la présentation de la *varietas* dans les discours liminaires des nouveaux romans chevaleresques et dans les traités italiens sur le *romanzo* ne pouvait conduire qu'au constat de leur radicale disparité. Comment en aurait-il été autrement quand *Amadis* et *Orlando*, les deux supports de l'analyse, n'appartiennent pas au même sous-genre romanesque et quand les théories sont d'obédience diverse – horacienne en générale, mais cicéronienne, d'un côté, et aristotélécienne, de l'autre ? Malgré son caractère décousu, la réflexion sur la narration chevaleresque en France a le mérite de déterminer avec justesse certains procédés d'écriture du roman de tradition vernaculaire. De fait, au lieu d'affirmer à peu de frais la dimension hautement morale des textes, les passages que nous avons relevés donnent des arguments convaincants sur la raison pour laquelle ces modes de composition trouvent grâce auprès d'un certain public. Mais on ne peut que regretter que des ressorts fondamentaux des fictions chevaleresques soient laissés de côté, comme celui du merveilleux – qui aurait pu être envisagé sous l'angle de l'incrédulité qu'il peut générer auprès des lecteurs.

⁵⁰⁹ Nous allons nous inspirer de l'analyse faite par J. Lecointe sur l'importance accordée à la figure de la fortune par les lecteurs humanistes de l'épopée antique (« Théorie du récit... », art. cit.). Celui-ci montre également combien l'empire du sort sur les personnages s'accroît à partir du livre VII d'*Amadis*, ce qui a pour effet de modifier la conception de l'aventure ; le récit est moins alors le lieu de l'affirmation chevaleresque que celui de la mise à l'épreuve du personnage par le destin.

2 - Le goût de l'artifice satisfait dans le roman grec

Le renouveau de la théorie du récit ne se limite pas à la Renaissance aux paratextes des *Amadis* : quelques feuillets élaborent une doctrine qui vient en contrepoint de celle exposée par les défenseurs du dernier fleuron du roman courtois. Pour pallier la faiblesse littéraire et morale du roman d'ascendance médiévale, ils proposent pour modèle une fiction narrative écrite dans l'Antiquité tardive, dans le monde hellénistique né de la conquête d'Alexandre. L'*Histoire Æthiopique* d'Héliodore, qu'Amyot fait connaître au public français en 1548, prône un nouveau type de sentiment, vertueux et légal, qui relègue les exploits héroïques au second plan. Le traducteur se saisit de la facture érudite de cette œuvre, qui a bénéficié de l'influence des rhéteurs de la seconde Sophistique, pour définir une conception sérieuse et érudite du roman en correspondance avec les idéaux de la Contre-Réforme. Quoique assez mal organisés, ses préceptes prennent également en compte une forme de satisfaction du lecteur qui n'est pas celle de l'imagination, mais de l'esprit. S'il fallait trouver un équivalent à la notion de variété placée au cœur du discours réflexif des contradicteurs d'Amyot, rappelons-nous que les préfaces défendant le roman de chevalerie d'origine espagnole n'apparaissent pas avant les invectives lancées par le futur évêque d'Auxerre, nous pourrions avancer une catégorie présente plusieurs fois dans la préface, que nous ne définirons pas avant d'avoir écouté Amyot, celle d'« artifice ».

« **Le Proësme du translateur** » formule trois reproches à l'encontre des romans de chevalerie, à savoir leur manque d'« utilité », le fait qu'ils sont « mal cousuz » et l'absence en leur sein « **de toute vraysemblable aparence** »⁵¹⁰. S'opposant terme à terme à ce fonctionnement des vieux romans et des *Amadis*, Amyot érige des règles toutes différentes à partir de données horaciennes... y compris celles qui seront alléguées pour servir la cause de la littérature chevaleresque. Le premier principe réalisé dans l'*Histoire Æthiopique* est le didactisme. Résumons le contenu des dix livres : à Delphes, la jeune Chariclée fait la connaissance de Théagène, un prince de Thessalie ; au premier regard, ils tombent amoureux, mais Chariclée étant promise en mariage, ils doivent s'enfuir vers l'Égypte. Après s'être juré un amour éternel et s'être engagés à demeurer chastes jusqu'au moment de leurs noces, ils sont séparés l'un de l'autre. Chacun connaît alors moult aventures, tels tempêtes sur mer, assauts de pirates et de brigands, guerres, embuscades, trahisons, ruses, équivoques et reconnaissances. Enfin réunis mais prisonniers, les jeunes gens arrivent en Éthiopie où ils doivent être immolés au cours d'un rite ; on découvre *in extremis* que Chariclée est la fille des souverains éthiopiens. De nouvelles péripéties retardent encore la célébration des noces, qui aura finalement lieu après une longue scène pathétique. Cet aperçu de l'intrigue montre combien l'amour n'a rien en commun avec celui des romans de chevalerie, où la courtoisie s'est émoussée depuis le Moyen Âge : il s'agit d'un sentiment élevé, inaltérable dans l'adversité, dont les personnages veulent défendre la noblesse contre les assauts du sort et la malveillance de caractères bas. La conception platonicienne qu'en donne Héliodore d'Émèse au III^e ou au IV^e siècle de notre ère, avant l'effondrement de l'empire d'Occident, qui distingue

⁵¹⁰ L'*Histoire Æthiopique...*, op. cit., « **Le Proësme du translateur** », non paginé ; nous ne donnerons plus par la suite la référence des passages cités.

clairement les bons des méchants et fait triompher les premiers. Le sujet du roman est donc par nature respectable et louable, comme l'est aussi celui des *Amours pastorales de Daphnis et de Chloé*, qu'Amyot traduira en 1559. Mais la moralité ne s'avère pas le souci premier de l'helléniste : la préface s'achève sur le rejet des lecteurs dont le goût est corrompu par une « fièvre d'austerité ». Il signale seulement la présence d'excursus moraux ou relevant des sciences naturelles, faisant appel à tous les ressorts de l'éloquence grecque, telle qu'elle a repris vigueur à partir du I^{er} siècle dans les provinces asiatiques du monde romain⁵¹¹ : « **il y a en quelques lieux de beaux discours tirés de la Philosophie Naturelle, et morale : force ditz notables, et propos sentencieux : plusieurs belles harengues, où l'artifice d'eloquence est bien employé** ». L'« artifice », autrement dit l'art ou le savoir-faire, d'Héliodore consiste moins dans le choix d'un matériau respectable c'est là une exigence minimale, sans laquelle son roman ne pourrait intéresser un « **homme d'esprit et de jugement** », que dans le recours à l'encyclopédisme et l'usage d'un style oratoire. Que les affections licites aient un dénouement heureux et que les sentiments illicites en aient un mauvais permet à Amyot d'inviter les lecteurs à oublier les fictions qui aveuglent l'esprit, pour examiner les ressorts formels de « l'ingenieuse fiction » d'Héliodore.

Une dimension mise à l'index par les détracteurs du roman de chevalerie et autrement plus complexe que l'utilité est alors soumise à la sagacité des lecteurs, celle de la « verisimilitude ». Pour comprendre l'acharnement d'Amyot contre l'in vraisemblance, relisons un passage du *Roland furieux* où l'Arioste ironise sur les capacités surhumaines des paladins ; voici comment Roland, déguisé en Sarrasin, use de sa lance contre les ennemis :

[...] [il] perce le premier de part en part, puis un second, puis un troisième, un quatrième, un cinquième, un sixième ; il les tient en l'air tous embrochés ; la lance n'est point assez longue pour en percer un plus grand nombre, mais la pointe, qui sort entre les épaules du dernier, tue encore le septième⁵¹².

Quoi de plus irritant pour un « bon entendement » que ces faits d'armes incroyables ! Pour réduire à néant cette pratique de la fable, le traducteur allègue d'emblée un précepte d'Horace : « **il faut que les choses faintes, pour delecter, soient aprochantes des véritables** ». Nous avons vu Sevin et Gohory expliquer ce postulat à leur manière, en le rapportant aux personnages, en le superposant au *decorum* et en l'assimilant finalement à *l'utile dulci*. Amyot sait, pour sa part, que le respect de l'intégrité de l'aphorisme horacien est la condition d'une fiction plausible, ce qui le pousse à en donner une glose. Pourtant, il n'est pas clair ensuite sur la nature de la fausseté et de la vérité romanesque : le romancier doit-il bannir tout ce qui s'écarte du quotidien ? Dans quelle proportion la fiction peut-elle porter ombrage au souci de la rationalité ? Comment articuler la présence de nombreux éléments impossibles dans *Théagène et Chariclée* des vivants sont pris pour des morts et les morts se mettent à parler avec la rigueur d'esprit qu'Amyot attend du

⁵¹¹ Pour une étude des digressions ethnographiques, botaniques, géographiques, etc. présentes dans les *Éthiopiennes* et pour une présentation de l'influence de l'art oratoire sur le roman grec, nous renvoyons à l'ouvrage essentiel de M. Fusillo, *Naissance du roman*, op. cit., pp. 74-81.

⁵¹² *Roland furieux*, op. cit., chant IX, pp. 102-103.

romancier ? Des interrogations multiples émergent donc de passages qui, placés sous le signe d'une doctrine antique, pourraient paraître clairs. Une réponse est peut-être donnée par la mention rapide mais élogieuse du fait que, dans cette œuvre, « **par tout les passions humaines [sont] peintes au vif** ». Cela peut signifier que, malgré les péripéties multiples survenant dans le parcours des personnages, le roman a le moyen de dépasser la fausseté de sa matière au moment où il dévoile les ressorts psychologiques de l'être humain, en particulier ceux à l'œuvre dans l'expérience amoureuse⁵¹³. Au delà de la difficulté de ce passage, le traducteur avance ouvertement un autre moyen pour convaincre les lecteurs de la « **verisimilitude** » générale de l'*Histoire Æthiopique* : Héliodore disposerait méticuleusement toutes les parties de son récit, sans créer entre elles de discordance. Le romancier se doit non seulement de rester dans la « vérité » ce qui demeure encore à expliquer quant au choix de la matière, mais il lui faut aussi atteindre la vraisemblance par le respect de la loi de l'unité et de l'harmonie de son récit⁵¹⁴. L'articulation entre les deux niveaux est nettement soulignée dans l'injonction faite au futur romancier grec d'« entrelasser si dextrement du vrai parmi du faux, en retenant toujours semblance de vérité, et si bien r'apporter le tout ensemble, qu'il n'y ayt point de discordance du commencement au milieu, ny du milieu à la fin ». Nous retrouvons ici mot pour mot un précepte formulé par Horace au sujet de l'économie du poème épique ; comme Homère, un bon poète ne doit pas insérer de développements inutiles, mais donner une cohérence et une unité parfaites à l'histoire :

Il se hâte toujours vers le dénouement, il emporte l'auditeur au milieu des faits (in medias res), comme s'ils étaient connus ; les incidents qu'il désespère de traiter brillamment, il les laisse ; et il sait feindre de telle manière, mêler si bien le mensonge et la vérité que le milieu est en harmonie avec le commencement et la fin avec le milieu⁵¹⁵.

Comment ne pas penser aussi au fait que la vraisemblance dans les paroles et les actes des personnages se double, dans la *Poétique*, de l'agencement vraisemblable et nécessaire des épisodes les uns avec les autres⁵¹⁶ ? Or dans l'*Histoire Æthiopique*

⁵¹³ Telle est l'analyse que propose P. de Capitani au début de l'article intitulé « Un enigma romanzesco del Rinascimento... », art. cit. Son idée est qu'à la différence du roman de chevalerie et du poème épique, la vraisemblance ne repose pas ici sur les rapports entretenus par l'histoire et la fiction, mais sur la volonté de présenter les effets universels de la passion amoureuse. Nous reviendrons plus loin sur la question du modèle historique chez Amyot ; en attendant, le contexte suivant la formule qui nous intéresse peut aussi inviter à comprendre que l'exemplarité des sentiments entretenus par Théagène et Chariclée incite les lecteurs à en éprouver de si nobles et chastes.

⁵¹⁴ Dans son article « Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalric Novel », *Renaissance Quarterly*, New-York, The Renaissance Society of America, vol. XXXVIII, n° 1, 1985, pp. 22-40 et ici p. 30, M. Fumaroli résume bien la double dimension de la vraisemblance dans la préface : « the imitation of nature by fiction [...] regulates at the same time its content (faithful ou truthfulness whenever that is possible) and its form (harmonious and complete) ».

⁵¹⁵ *De Arte poetica*, op. cit., p. 210, v. 148-152.

⁵¹⁶ Aristote écrit ainsi (La Poétique, op. cit., 1454 a, p. 128) : Dans les caractères, comme dans l'agencement des actes accomplis, il faut également toujours chercher soit le nécessaire, soit le vraisemblable, de sorte qu'il soit nécessaire ou vraisemblable que tel personnage dise ou fasse quelque chose, nécessaire et vraisemblable qu'après ceci ait lieu cela.

comme dans l'épopée, à la différence du roman de chevalerie, les multiples actions secondaires dépendent de l'action principale ; les digressions érudites et les « beaux discours » sont également tous subordonnés à l'intrigue amoureuse centrale. Le plus long des romans grecs se caractérise donc par l'arrangement des thèmes les plus disparates, tout en conservant une grande clarté dans son architecture. Au Grand Siècle, les plaidoyers en faveur du roman héroïque ne cesseront de souligner que le caractère extraordinaire de ses événements est compensé par l'habile disposition de ses fils narratifs. Il est intéressant de constater enfin que tout en invoquant la doctrine de la *Poétique* pour prouver le respect de l'harmonie du récit dans l'*Orlando furioso*, Gibaldi et Pigna ne font jamais référence à la composition de l'*Histoire Æthiopique* ni à l'analyse qu'en a fait Amyot, d'obédience horacienne et peut-être aristotélicienne à ce niveau. Si les Français n'ont pas entériné rapidement les principes édictés pour le *romanzo*, il semble bien que les Italiens ont été également indifférents à l'entreprise de nos hellénistes de diffuser une forme romanesque largement inconnue jusque dans les années 1530 ~ hormis, bien sûr, la *Vie d'Apollonius de Tyane*, dont le succès n'a pas tari depuis le Moyen Âge.

L'étude de la *dispositio* du roman d'Héliodore va conduire Amyot à s'avancer sur des territoires explorés par Gibaldi et Pigna, mais d'une manière qui lui est propre : sa forte prise en compte de la réception du texte l'engage sur la voie d'une théorisation du suspens à l'œuvre dans le roman grec. Le discours commence par préciser que les *Éthiopiennes* réalisent la fin de toute fiction, qui est la « delectation, qui procède de la nouveauté des choses étranges, et pleines de merveilles ». Or le romancier a organisé cette matière, déjà surprenante par les situations qu'elle présente, de façon à démultiplier les effets de saisissement chez le lecteur. Ce n'est pas seulement la nature des événements qui produit la stupéfaction ~ Chariclée apparaissant à Théagène après que, croyant avoir trouvé sa dépouille, il a pleuré sur le corps d'une autre ~, c'est le fait de mettre en œuvre des procédés pour tromper l'attente du lecteur ~ lui aussi a été induit à penser, avec Théagène, que Chariclée était bien morte. La « **force d'attirer et retenir le lecteur** » tient donc aux hasards qui s'enchevêtrent d'une façon crédible mais inattendue dans le roman ⁵¹⁷. Les considérations esthétiques d'Amyot vont plus loin encore dans l'analyse de l'« ingénieuse liaison » de ce qu'il qualifie de « conte ». Constatant que « **la disposition en est singulière : car il commence au milieu de son histoire, comme font les Poètes Heroïques** », le traducteur ne rapproche pas seulement l'*Histoire Æthiopique* de la référence positive de l'épopée, par le biais de la mention élogieuse des débuts *in medias res* sous la plume d'Horace ; il se penche aussi sur le ménagement de l'attente du lecteur. Il s'autorise une longue explication des effets produits par la description inaugurale du roman : des brigands sont arrêtés, au petit jour, à la vue de corps massacrés sur un navire marchand ; sur le rivage, une jeune fille d'une

⁵¹⁷ Concilier le vraisemblable et la surprise, le croyable et l'étonnement, autant de formules qui rappellent encore la *Poétique*. Aristote dit à plusieurs reprises apprécier les tragédies avec péripétie et reconnaissance, c'est-à-dire avec inversement des effets supposés ~ le messager de Corinthe croit réjouir Œdipe, mais il ne lui donne que des craintes en lui révélant qui est son père ~ et avec un retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance de la vérité ~ Œdipe découvre qu'il est incestueux et parricide (*op. cit.*, chap. XI). Le Stagirite loue également les histoires dont « les événements, tout en découlant les uns des autres, ont lieu contre notre attente » (1452 a, p. 118).

incomparable beauté essaie de ramener à la vie un jeune homme blessé. Or il faudra attendre la fin du livre V, nous dit Amyot, pour connaître le commencement des aventures de ces personnages Théagène et Chariclée, ce qui donne une vive tension à l'histoire, que nous avons présentée plus haut dans sa linéarité. Si nous voulons connaître les épisodes antérieurs à ce moment saisissant, nous sommes aussi désireux d'apprendre leur suite, mais rien ne met un terme à notre impatience avant la fin des cinq derniers livres. Dès lors, le roman dépasse les qualités suspensives de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée* par la qualité énigmatique de son ouverture et le délai d'attente qu'il laisse au lecteur. Le grand nombre de passages où les héros frôlent la mort ou qui retardent leurs retrouvailles provoque l'« esbahissement » de tout un chacun : l'espérance de connaître le « bien ardemment désiré » du dénouement produit le contentement. Mais en plus d'être surpris, le lecteur voit aussi son « jugement » mis à contribution, lors des appels que fait le texte à sa sagacité : les variations de focalisation ont pour effet de dissimuler de l'information⁵¹⁸. De fait, « **tousjours l'entendement demeure suspendu jusques à ce que l'on vienne à la conclusion** » : le suspens, défini comme une suspension des événements et de leur sens, récrée l'esprit. Tel est l'apport immense d'Amyot à l'analyse d'un procédé qui intéressera d'autres théoriciens du récit au XVI^e siècle⁵¹⁹. La qualité du raisonnement du « Proësmes » consiste en l'articulation de cette notion avec l'ample dimension et la structure complexe du roman, en somme avec la construction globale du récit. C'est sur cet aspect qu'Amyot terminerait sa démonstration de l'« artifice » et de l'« ingeni[iosité] » de la composition de l'*Histoire Æthiopique*, s'il ne désavouait finalement la subtilité d'Héliodore : « **(quand tout est dit) ce n'est qu'une fable** ». Le traducteur se rétracte sous prétexte que les contes, tel celui d'Héliodore, « **ne [lui] semblent point assez riches** » et que Théagène ne fait pas assez d'exploits mémorables ; il faut donc les lire seulement pour se divertir. Cette palinodie a de quoi surprendre après l'éloge sans retenue de l'art du roman grec ; elle s'explique par le tiraillement d'un humaniste antiquisant entre le genre noble qu'est l'épopée et le roman, forme bâtarde qui lui a fait quelques emprunts au point que certains poéticiens de la Renaissance et de l'âge baroque verront en Héliodore le troisième poète épique de l'Antiquité. Tout le mérite d'Amyot n'est-il pas précisément de reconnaître que le roman grec ne répond pas aux lois de l'épopée et qu'en tant que forme héritée des Anciens, sa perfection peut faire de lui l'avenir du roman ?

Au problème poétique et esthétique posé par la fiction narrative à la Renaissance, les préfaciers d'*Amadis* et de l'*Histoire Æthiopique* répondent de concert par l'élaboration

⁵¹⁸ M. Fusillo analyse les divers points de vue narratifs utilisés dans les *Éthiopiennes* (*Naissance du roman*, op. cit., pp. 131-141). Citons un passage de la description initiale qui stimule ouvertement l'activité interprétative du lecteur (*Les Éthiopiennes, ou Théagène et Chariclée*, in *Romans grecs et latins*, op. cit., pp. 515-789 et ici p. 522) : Les brigands regardaient tout cela, du haut de la colline, mais sans pouvoir comprendre le sens de cette scène ; ils avaient bien les victimes, mais ne voyaient nulle part les vainqueurs ; il y avait bien une victoire éclatante et totale, mais le butin n'avait pas été touché [...].

⁵¹⁹ Voir *infra* partie III, chapitre 1, pp. 479-480. Dans ses *Poëtiques libri septem*, op. cit., « Liber tertius », chap. 96, p. 114, Scaliger étudie, dans les *Éthiopiennes*, où il voit un modèle d'épopée en prose, le moment où l'« *auditoris animus est suspensus* » : Héliodore asservit son lecteur en le rendant « captif (*captivum*) », sans lui laisser la hauteur de champ nécessaire pour saisir toutes les données de la narration.

d'une doctrine humaniste du roman. Mais la lecture qu'ils en donnent, pour cultivée qu'elle soit, ne s'appuie pas sur le même support littéraire, ce qui conduit inévitablement à la mise en avant de ressorts d'écriture et d'effets de lecture divers. À la variété de l'invention réalisée dans le roman de chevalerie, Amyot opposa la disposition artistique du roman grec ; à l'ouverture sans limite, une forme close ; à l'allégorie, une étroite leçon de morale ; au règne de l'imagination, celui du plausible ; à l'activité interprétative du lecteur, sa manipulation par le romancier ; au plaisir agrémenté d'instruction, le plaisir érudit de la belle œuvre. Un étrange croisement se produit entre les paratextes de Gohory et le roman d'Héliodore. Il a lieu dans l'utilisation du thème de la fortune : alors que les ruses de la *Tychè*, incessamment à l'œuvre dans le récit grec, auraient pu servir de caution remarquable à Amyot pour sa théorie du suspens, l'helléniste n'en dit mot ; Gohory plaque, pour sa part, sans autre forme de procès la conception morale de la *fortuna* épique sur le fonctionnement d'*Amadis*... Compte tenu de la distance séparant leurs analyses, il est étonnant que les deux théoriciens utilisent le même nom *histoire fabuleuse* pour désigner la forme romanesque qu'ils appellent de leurs vœux.

III - L'*histoire fabuleuse* comme voie de renouvellement du roman

Cherchant à donner sa noblesse à une forme romanesque inventée par Pulci, Boiardo et Ariosto, les traités italiens de 1554 proposent une rénovation sémantique et axiologique du vieux substantif *romanzo*. Les quelques érudits français à s'interroger, à la même époque, sur la façon dont le nouveau roman de chevalerie et le roman grec travaillent à réformer le récit fictionnel. Ils refusent, pour leur part, de se soumettre à la suprématie doctrinale de l'épopée même pour établir, par différence, les lois de la *poesia chiamata Romanesca* : l'appellatif dans lequel ils cristallisent une théorie érudite du roman n'est pas *poésie romanesque*, mais *histoire fabuleuse*. Bien que l'expression ait dans le sociolecte du temps le sens courant d'*histoire fictive* ou *récit de fiction*, elle renvoie sous la plume d'Amyot et des préfaciers d'*Amadis* à un concept romanesque en lien avec l'histoire. Contre l'idéologie littéraire officielle, ces doctes choisissent donc pour modèle la forme de la chronique, qui a toujours entretenu des relations privilégiées avec l'écriture romanesque. Déplaçant la notion de genre de la question de l'appartenance à la poésie des Anciens vers celle de la détermination de principes opérant spécifiquement dans une forme, ils réalisent que l'essence du romanesque réside dans le traitement du vrai et du faux. Après avoir interrogé les raisons pour lesquelles le public aime les « phantosmes » et les « espaces imaginaires », ils expliquent maintenant au romancier comment devenir « *un Phylomythe* »⁵²⁰, tout en restant dans les limites d'une certaine vérité.

1 - Les relations de la fable et de l'histoire à la Renaissance

Depuis que les rhéteurs latins ont placé l'histoire au sommet de la hiérarchie des genres en prose, le XVI^e siècle français nourrit une grande admiration pour cette forme. L'écriture

⁵²⁰ Les citations viennent de l'analyse de Fancan sur le plaisir procuré par la fable auprès d'un public cultivé (*Le Tombeau des Romains...*, *op. cit.*, p. 34). Ce théoricien du roman, avant Sorel, termine son apologie de la fiction érudite en déclarant que le « Phyllosophe » lui-même se doit d'être un « amateur et Auteur de fables, un Phylomythe en un mot ».

historique doit également son prestige au fait qu'elle rejoint le projet humaniste d'une appréhension objective et scientifique du réel⁵²¹. La primeur dévolue au souci du vrai induit la condamnation de la « fable », autrement dit de la fiction, au profit du récit d'événements dignes de mémoire. Cependant, les liens qu'entretiennent la poésie, en général, et la narration romanesque, en particulier, avec l'historicité sont plus subtils dans les faits que cette opposition de principe. À la Renaissance, l'historiographie est-elle tenue à l'exigence actuelle d'exactitude et de fidélité aux faits ? Inversement, la fable n'aspire-t-elle pas à donner une représentation littéraire de la vérité historique ?

Si l'histoire n'est pas reconnue comme un véritable genre au XVI^e siècle⁵²², elle possède des règles propres de composition. Voici comment S. Champier définit son activité de biographe de la vie du fameux chevalier Bayard :

Le tesmonaige du passé, la lumiere de verité, le messagier des antiquités, la vie de memoyre que maintenant on appelle histoyre, les anciens ont préférés devant tous aultres genres d'escripture. Et on dit estre utile et très necessayre aulx hommes pource que elle nous demonstre comme debvons vivre, ce que debvons ensuyvre et pareillement fouyr, et comme noz operations par bons moyens se doibvent diriger en vertu⁵²³.

À la vérité des personnages et des événements sur une période donnée, toujours sélectionnés parmi ceux qui sont prestigieux, s'ajoute une intention morale consistant à exhorter les hommes à la vertu ; la recherche du vrai se trouve ici orientée vers l'édification des lecteurs⁵²⁴. Si la forme des mémoires met en jeu d'autres finalités, l'insertion d'un *je* narrateur des faits dont il a été témoin suppose une mise en scène du *je* narré, les écrits de Monluc, La Noue et Brantôme à la fin du siècle répondent aux mêmes exigences minimales. Des récits de bataille aux chroniques d'une ville en passant par les relations de voyage et les mémoires privés, l'historiographie se définit essentiellement à la Renaissance par le souci de la véracité et une visée apologétique⁵²⁵.

⁵²¹ Nous prenons cette idée et la plupart des suivantes concernant l'histoire à l'ouvrage de C.-G. Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, Paris, Nizet, 1977. L'auteur montre la naissance de la discipline historique et la met en lien avec la fondation, de la part des humanistes, d'« un nouvel art de raisonner » (pp. 15 et 155).

⁵²² C.-G. Dubois précise qu'elle n'est pas non plus tenue pour une discipline, n'étant pas enseignée pour elle-même à l'université, ni pour une science, n'ayant pas encore de méthodologie (*ibid.*, pp. 27-28).

⁵²³ **Dédicace « À monsieur Merlin de Sainct Gelayes » en tête des Gestes ensemble la vie du preulx Chevalier Bayard, 1525, in *Critical prefaces of the French Renaissance*, op. cit., p. 55-57 et ici p. 55.**

⁵²⁴ C'est ce qu'affirme également Amyot en 1559 dans le « Aux lecteurs » de sa traduction des *Vies des hommes illustres*. Il loue l'attachement de Plutarque à la vérité historique sous prétexte que la présentation de récits concernant des individus singuliers est plus apte à toucher les lecteurs que les « arguments et preuves » des « livres de philosophie morale » (cité par L. Guillermdans *La Traduction française des quatre premiers livres...*, op. cit., p. 64).

⁵²⁵ Selon C.-G. Dubois, la reconstruction rationnelle à laquelle se livre l'historien au XVI^e siècle peut se départir de certaines idéologies, mais elle revient toujours à démontrer des principes religieux ou pragmatiques ou encore des idées laïcisées (*La Conception de l'histoire...*, op. cit., pp. 23 et 578).

. Répondant ainsi au critère d'utilité prôné par les doctes, elle ne peut être mise sur le même plan que d'autres « histoires », à savoir les récits de fiction quels qu'ils soient, aussi bien longs que brefs, comiques que sérieux, intercalés dans un récit plus large ou se confondant avec lui. Si cette large étendue sémantique vaut au substantif *histoire* d'être prédominant dans la titrologie narrative aux XVI^e et XVII^e siècles, nombre de témoignages attestent la volonté de faire le partage entre narration historique et narration fictive. Plantin lui-même prend l'engagement, au cas où son édition tardive du *Premier livre de Amadis* aurait du succès, d'« imprimer la plus part des Histoires, qui sont, et seront bien et elegantement écrites de [son] tems : Et non seulement les faintes, mais aussi les véritables ⁵²⁶ ». Notons que celui-ci n'était pas obligé de faire une telle distinction en tête d'une œuvre romanesque, réputée par nature un parangon en matière de fausseté. Les auteurs de pièces lyriques se font également un privilège de pouvoir suivre à l'occasion la « **véritable histoire** ⁵²⁷ ». Alors que l'anglais a su limiter la polysémie du mot en distinguant *story* d'*history*, le français est donc contraint de caractériser le substantif et son sème générique /narration/ par les adjectifs *fausse*, *fabuleuse* ou *vraie*, *véritable* pour préciser son domaine de référence. D'où la récurrence du syntagme *histoire fabuleuse* pour désigner des récits imaginaires variés, le plus souvent des épopées ou des romans. En 1572, J. de La Taille ouvre *Saül le Furieux* par « **De l'Art de la Tragedie** », où il indique que sa pièce ne repose en rien sur une trame fictive mais sur l'Écriture :

[...] je n'ay des histoires fabuleuses mendié icy les fureurs d'un Athamant, d'un Hercules, ny d'un Roland, mais celles que la Verité mesme a dictées et qui portent assez sur le front leur saufconduit partout ⁵²⁸ .

L'expression est même un substitut de *roman* sous la plume de Fauchet, qui oppose la « narration [...] vraie » à « **l'histoire fabuleuse de Turpin** », autrement dit l'histoire romancée de la vie de Charlemagne ⁵²⁹ . On se rappelle qu'une extension du sémantisme de *roman* au XVII^e siècle fera du nom un équivalent d'*histoire fabuleuse* ; c'est de ce sens hyperonymique que Furetière déduira les acceptions non littéraires et péjoratives de *roman*. Mais on sait aussi que l'appellatif d'*histoires* s'est imposé aux auteurs des romans d'*Alexandre*, de *Thèbes*, d'*Énéas* et de *Troie* pour désigner leurs œuvres. Benoît de Sainte-Maure se voulait déjà historien : il a utilisé des chroniques latines pour relater la

⁵²⁶ « Extrait du privilège » de l'éd. d'Anvers du *Premier livre de Amadis*..., 1561, in *Amadis en français*..., op. cit., p. 16.

⁵²⁷ C'est le cas, entre autres, de Du Bellay et de Ronsard. Au sonnet 188 des *Regrets*, op. cit., p. 194, le premier rejette la « fable moisie », préférant s'appuyer, pour son éloge de Marguerite de France, sur la « véritable histoire » et employer un « vers non fabuleux ». De même, dans les *Sonnets pour Hélène*, A.-M. Schmidt (éd.), Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1974, II, 9, p. 319, Ronsard motive la véracité de son histoire par l'existence réelle de sa dédicataire : *Homère en se jouant de toi fit une fable, Et moi, l'histoire au vrai [...]*.

⁵²⁸ *Saül le Furieux*, E. Forsyth (éd.), Paris, Didier, 1968, « De l'Art de la Tragedie », p. 12.

⁵²⁹ *La Fleur de la maison de Charlemagne*, op. cit., livre I, chap. 7, p. 33. Selon N. Kenny, Pasquier parle également des « histoires fabuleuses des anciens chevaliers » et désigne ainsi les romans de chevalerie (« 'Ce nom de Roman qui estoit particulier aux Livres de chevalerie...' », art. cit.).

guerre de Troie. C'est par le biais d'un autre trouvère anglo-normand que la matière de Bretagne a remplacé le substrat antique dans les romans du XII^e siècle : le *Brut* de Wace adapte l'*Historia regum Britanniae* en roman et donne un éclairage fort didactique à l'histoire celte. Les points de passage entre les deux domaines de l'histoire et du roman n'ont pas cessé durant tout le Moyen Âge : la prose s'est imposée à l'écriture romanesque en partie sous l'influence des chroniqueurs ; les chansons de geste écrites au XIV^e siècle ont largement puisé dans la *Chronique* de Turpin, si bien que *Fierabras* ou *Ogier le Danois* ont une visée largement historicisante, par leur ton et leur contenu ; enfin, le souci de la vérité historique a constitué l'un des grands principes de modernisation de la poésie épique et romanesque dans les dérimages du XV^e siècle. Nous avons vu combien, par ailleurs, en pleine Renaissance, certains auteurs ou traducteurs français et italiens manifestent une ambition politique dans leurs travaux romanesques⁵³⁰. Des problèmes viennent donc enrayer la mécanique bien huilée de l'opposition entre l'historiographie et la fiction, celui de la transposition artistique de la vérité historique. D'une part, l'histoire ne devient-elle pas fabuleuse dès lors qu'elle entre dans un projet littéraire qui organise la trame des événements selon certaines règles et dans une perspective qui lui sont étrangers ? D'autre part, si la fable romanesque recourt souvent à un matériau historique, il faut noter la présence d'éléments « **romanesques** » dans le sens galvaudé de *fabuleux, inventés* dans l'historiographie du XVI^e siècle. À la fin du Moyen Âge, en effet, un lien s'est établi entre l'écriture de l'histoire et la mythographie. Après les *Genealogie deorum gentilium* de Boccace, Jean Lemaire de Belges a retracé l'histoire mythologique des peuples français et germanique, dans le but de faire régner une concorde entre les royaumes voisins. Pour servir ce projet, les *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye* ont sollicité autant la fable païenne que les récits bibliques, si bien que la prétention de l'historiographe d'Anne de Bretagne de produire une « **histoire restituée véridique** », contre la légende adultérée, est pour le moins douteuse⁵³¹. La Bible elle-même, autre récit qui prend souvent les allures du mythe, est présentée par les dramaturges calvinistes. La Taille vient de nous le rappeler comme une « histoire véritable », tandis que les fables mensongères seraient le lot des auteurs profanes ; mais quelle est cette *histoire* qui relève plus de la Vérité, telle que la formule le dogme chrétien, que de données objectives ? Dans l'Antiquité d'ailleurs, l'histoire n'est pas plus tenue à l'exactitude des faits qu'elle rapporte, ce qui explique par exemple que la *Vie d'Apollonius de Tyane* soit considérée par son auteur comme une biographie alors que le récit recourt au merveilleux pour rapporter les guérisons miraculeuses opérées par le philosophe et à quelques épisodes inventés pour lui conférer un charisme. En résumé, la définition de l'histoire chez les Anciens comme à la Renaissance est loin d'être celle d'aujourd'hui et, sans aller plus avant sur cette question, nous pouvons affirmer qu'au sein de la production narrative du XVI^e siècle, la frontière est parfois ténue entre les histoires romancées et les romans pseudo-historiques.

Toute apologétique et peu scrupuleuse de vérifier certaines sources qu'elle soit

⁵³⁰ Voir *supra* chapitre 3, pp. 178-179.

⁵³¹ Comme l'écrit J.-P. Guillermin, non seulement l'ouvrage détourne à ses propres fins les mythes qu'il convoque, mais le livre I se perd dans les « délices romanesques de l'histoire de Paris » (*Le Miroir des femmes, op. cit.*, p. 96).

Champier croit en la véracité des récits homériques sur la guerre de Troie⁵³², l'historiographie du début du siècle, et celle de tous les temps, se veut orientée vers la reconstitution d'une société passée. La volonté qu'elle a de servir une dynastie, une nation ou une famille donne à son discours des sujets de nature civile et militaire, les intrigues sentimentales restant secondaires ; sa quête du détail est orientée vers la recherche de l'exhaustivité ; enfin, elle ne vise pas la récréation du lecteur, ce qui rend la présence d'événements fictionnels et d'ornements rhétoriques facultative. Cette conception de l'histoire s'impose progressivement au XVI^e siècle⁵³², jusqu'à ce que la redécouverte de la *Poétique* en fasse précisément un repoussoir pour la doctrine poétique. Le Stagirite établit, en effet, une opposition terme à terme entre l'écriture de l'histoire et celle de la poésie : au chapitre IX de son traité, il déclare que la première dit « **ce qui a eu lieu** » et la seconde « **ce à quoi l'on peut s'attendre** » et oppose la catégories du vrai à celles du vraisemblable et du nécessaire ; du fait que l'une vise le « particulier » et l'autre le « général », il conclut que « **la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire** »⁵³³. D'un côté, l'intérêt est porté sur une personne ou un sujet spécifique ; de l'autre, l'imitation du poète est douée d'un caractère de généralisation et d'idéalisation, qui lui permet de présenter des formes épurées des passions humaines, comme la crainte et la pitié. À l'aube des années 1570, Ronsard vulgarise cette théorie auprès des poéticiens français, pour prévenir d'éventuels reproches au sujet de son choix d'avoir été plus « Poète » qu'« Historiographe » dans sa *Franciade*. Il entérine en même temps l'idée aristotélicienne selon laquelle le champ du poétique est la vraisemblance, et non la pure fabulation⁵³⁴. Il est alors notable que l'Arioste apparaisse précisément comme un mauvais poète, dans la préface de 1572 comme dans celle de 1587, pour avoir enfreint la règle de la vraisemblance :

Tu enrichiras ton Poëme par varietez prises de la Nature, sans extravaguer comme un frenetique. Car pour vouloir trop éviter, et du tout te bannir du parler vulgaire, si tu veux voler sans consideration par le travers des nues, et faire des Grottesques, Chimeres et monstres, et non une naifve et naturelle poesie, tu seras imitateur d'Ixion, qui engendra des Phantosmes au lieu de legitimes et naturels enfans⁵³⁵.

La marge de liberté laissée au poète dans l'invention de son sujet est donc étroite : son modèle doit être la « Nature », c'est-à-dire, précise l'*Abrégé*, « **les choses qui sont, qui**

⁵³² Selon C.-G. Dubois, la recherche du fait vrai supplée progressivement la « fiction décorative », qui suppose la mise en vedette du « fait fabuleux » et du « fait miraculeux » pour « leur caractère attractif » (*op. cit.*, p. 32). En 1568, F. de Belleforest se sent ainsi tenu de préciser que, malgré la contamination historique du roman par l'histoire comme de l'histoire par le roman, il n'y a rien de commun entre les « Romans et comptes d'Amadis, de Lancelot du lac, de Tristant le Lyonnais et autres telles folies » et « les livres plus sérieux et véritables » (*Histoire des Neuf Rois Charles* citée par L. Guillermin, *op. cit.*, p. 76).

⁵³³ *La Poétique, op. cit.*, 1451 b, p. 117.

⁵³⁴ M. Stanesco montre bien comment la référence à la *Poétique* au cours du XVI^e siècle modifie la manière d'appréhender les relations de la poésie et de la fiction (« Premières théories du roman... », *op. cit.*, p. 177). Alors que la première partie du siècle admet que l'activité du poète est celle de la pure invention, celui-ci ayant toute liberté pour représenter des choses fausses, voire incroyables, cette conception s'efface ensuite au profit d'une « opposition esthétique entre fabulation et Poésie ».

peuvent être, ou que les anciens ont estimées comme véritables⁵³⁶ ». Le *Roland furieux* fait entorse, par contraste, à cette loi de l'adéquation entre une intrigue et l'idée que tout homme peut en avoir : seul le vraisemblable entraîne la conviction. Mais la condamnation de Ronsard est également motivée par la disposition fautive, « **sans ordre ni liaison** », du poème de l'Arioste. La poésie doit exposer le déroulement intelligible et causal des faits, l'entrelacement de plusieurs actions ne pouvant conduire au respect du possible et de la clarté. On sait de quelle manière les théoriciens du *romanzo* ont répondu, par avance, à cette attaque contre la « **Poésie fantastique** » de l'Arioste. Tout en proclamant qu'à la différence des poèmes épiques, les *romanzi* ne sont pas concernés par le problème du vraisemblable, ils ont dû revenir en arrière afin de ne pas conclure, comme leurs détracteurs, que les romanciers ne peuvent être nommés *poètes* parce qu'ils écrivent des histoires fabuleuses. Ils ont alors montré en quoi, en dépit du recours au merveilleux et de la fausseté des sujets représentés, l'agencement des intrigues garantit, sous la plume de l'Arioste, le respect des exigences épiques dans l'organisation de la matière⁵³⁷. Dès lors, dans la réflexion sur l'épopée en France comme dans les discours italiens sur le *romanzo*, une opposition s'est faite dans la seconde partie du siècle entre les formes narratives de fiction et la chronique : les termes en sont la supériorité de la poésie sur l'histoire et sur l'idée de la transformation, dans l'écriture de la première, du faux en vraisemblable.

Il n'est pas improbable que cette réflexion de type aristotélien ait été amorcée en France par les textes liminaires des *Éthiopiennes* et des *Amadis* sur la fiction romanesque. Mais pour les penseurs d'une réforme du roman à la Renaissance, plus marqués par l'*Épître aux Pisons* que par la *Poétique*, les rapports du mensonge et de la vérité fictionnelle ne se posent pas seulement en termes de vraisemblance. Ils ont communément l'intuition que l'écart entre le roman et le réel est immense, mais que l'histoire, avec ses lois propres de composition, constitue une référence pour la forme romanesque. Souscrivant à la critique de l'historicisme, ils ne prônent pas une pratique de la fable sous couvert de l'histoire. Mais ils entendent, selon la doctrine horacienne, mêler le vrai et le fictif. Cela implique, de leur part, une conscience aiguë du traitement du mensonge dans l'activité fabulatrice.

2 - *Amadis* et la question de la vérité romanesque

Les paratextes des *Amadis* font à plusieurs reprises le constat de la désaffection des

⁵³⁵ *La Franciade*, op. cit., « Preface sur la Franciade, touchant le Poème Heroïque » de 1587, p. 334. En 1565, Ronsard blâmait déjà à la fois les « inventions fantastiques et mélancoliques, qui ne se rapportent non plus l'une à l'autre que les songes entrecoupés d'un frénétique », visant certainement aussi le *Roland furieux* (*Abrégé...*, op. cit., « De l'invention », p. 472).

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 472.

⁵³⁷ Pigna reprend ainsi la bipartition entre l'histoire et la poésie (*I Romanzi*, op. cit., pp. 43-44) : l'histoire n'imite pas, envisage de manière chronologique un seul temps et n'agence pas la rencontre des personnages, tandis que le *romanzo* présente, non pas le vrai, mais le possible ou le vraisemblable. Pour une étude de la question de la vraisemblance des *romanzi*, voir le chapitre 2, pp. 115-116 et pp. 126-127.

auteurs du siècle pour l'écriture de l'histoire. Les préfaciers mentionnent ce phénomène à contrecœur et vont jusqu'à regretter que de brillants esprits s'appliquent à traduire des romans. Gohory donne ainsi une définition élogieuse de la « **juste chronique** », « **garnie de toutes figures et ornemens d'oraison sur un fond sustantieux de prudence civile** », et s'excuse de ne pas se sentir à la hauteur d'une activité aussi exigeante⁵³⁸. Quant à Aubert, il cherche à comprendre pourquoi il y a « **tant de Romans, et tant peu d'Histoires** » et pense trouver une explication dans le manque de faveur des historiens auprès des princes :

[...] voyans qu'aucun honneur n'estoit constitué aux gens doctes, plus qu'aux ignorans, et se despitans du malheur de leur siecle, ilz [= les auteurs] ont mieux aymé estancher l'extreme soif d'escrire qui les alteroit, en contant les gestes d'un Fierabras, d'un Amadis, des Chevaliers de la table ronde, et de telles autres personnes fantasticquées à leur plaisir ; qu'employer leur eloquence à reciter les haults faitz d'armes, et les triomphantes victoires de leurs Princes, qui ne tenoient aucun conte de leur savoir⁵³⁹.

Si la fausseté du roman de chevalerie est dépréciée en regard de la noblesse de la pratique de l'histoire, il n'en va pas de même dans la présentation qui est faite des mauvais historiens. La nouvelle réflexion sur l'histoire est l'occasion de soulever la question de la vérité romanesque.

La problématisation des rapports de l'histoire, de la fiction et du roman de chevalerie ne verrait pas le jour avant la parution du Onzième livre d'Amadis si une réflexion n'était menée par l'auteur espagnol lui-même, dans une préface qui a suffisamment intéressé Herberay pour qu'il la traduise et la place en tête des éditions du livre I dès 1540. Son propre « Prologue », nous l'avons vu, ne se soucie guère d'accréditer la vérité de la fable romanesque. Il affirme, au contraire, que « **ce qui s'offre en ceste traduction d'Amadis [n'est] tiré de nul auteur fameulx pour luy donner couleur de verité** » et affiche la nature plaisante de l'œuvre. Le sonnet qui paraît avec le livre II refuse tout autant de recourir à revendication conventionnelle d'une autorité fiable ; est cependant appliqué, pour la première fois en France, à un discours sur le roman le topos de la Grèce et de l'Italie menteuses :

Bening lecteur, de jugement pourveu, [...] contente toy du stille, Sans t'enquerir s'il est vray ce, qu'as leu. Qui est celluy, qui peult dire : J'ay veu Blasmer Homere, ou accuser Virgile, Pour n'estre vrays ainsi que l'Evangile, En escripvant tout ce, qu'il leur a pleu⁵⁴⁰ ?

Dans la traduction fidèle qu'Herberay donne du « Prologue » castillan, Montalvo va toutefois plus avant dans la théorisation du caractère mensonger d'Amadis. Il commence par condamner les historiens qui embellissent leur récit de « faitz chevalereux », en y

⁵³⁸ « Preface aux Lecteurs » du *Onzième livre d'Amadis...*, *op. cit.*, p. 125. La dédicace du livre X oppose déjà le « conte » fabuleux auquel le traducteur a consacré ses heures perdues et l'« histoire Française » vers laquelle il promet de se tourner par la suite (*op. cit.*, p. 107).

⁵³⁹ *Le douzième livre d'Amadis...*, *op. cit.*, « Au lecteur », p. 137.

⁵⁴⁰ « Au lecteur, sonnet » en tête du *Second livre d'Amadis...*, 1541, in *Amadis en français...*, *op. cit.*, pp. 18-19 et ici p. 19.

ajoutant « *plusieurs choses non advenues* » ; ces histoires non véridiques ne seraient pas plus fiables que les épopées antiques⁵⁴¹. Il oppose ensuite fermement la narration de Tite-Live, « *historien tresveritable* », aux faits invraisemblables « *du fort Hector, du fameulx Achilles, du vaillant Troylus, du hardy Ajax Telamon, et d'infiniz aultres* », dont il fait ensuite des héros de « *Romans* » :

Mais il est tout clair à l'œil, et chose tres-certaine, que ces coups qui font l'effort des fouldres et tonnerres, sont inventions de gens qui ont voulu ainsi parler, tant pour donner merveilles à ceulx qui les voudroient croire, que pour decorer leurs Romans de telles mensonges, n'ayans (peult estre) assez matiere pour remplir leurs volumes, à quoy ne se doit adjouster nulle foy⁵⁴².

Si l'on se reporte à la version espagnole du texte, on constate que le terme que le traducteur a rendu par « *Romans* » est celui d'« *hystorias fengidas* »⁵⁴³. Autrement dit, pour Montalvo, les personnages des récits homériques et des romans de chevalerie n'ont pas plus de vraisemblance les uns que les autres, appartenant tous aux histoires feintes ; pour Herberay, au contraire, toutes les histoires fabuleuses sont des « *Romans* », ce qui est peut-être une donnée linguistique d'importance, dans la mesure où *roman* semble déjà prendre ici le sens hyperonymique qu'il aura au tournant du siècle sous la plume de D'Aubigné et de Sorel. Quoi qu'il en soit, le lecteur de Montalvo attend la conclusion du syllogisme : si les mauvais historiens écrivent des histoires fausses et si les romans cultivent eux-mêmes l'invraisemblance, il serait logique que l'auteur castillan milite en faveur de l'écriture d'un roman historique. Or il revendique le fait d'avoir suivi les « *moindres orateurs* », qui « *s'adresse[nt] aux choses faciles* » ; ce faisant, il acquiesce pleinement aux « *mensonges* » littéraires. Émerge alors l'idée d'une compensation de la fiction par le profit moral qui peut rejaillir sur les lecteurs :

Or ont esté ces cinq livres telement traduictz, corrigez, et enrichiz de telles exemples, et bonnes doctrines, que combien que jusques à present ilz ayent esté profanez comme fabuleux, maintenant l'on les pourra comparer par raison à la foible escorce du liege enchassée en pur or, et enrichie de pierres orientalles, car non seulement les jeunes chevaliers y pourront prendre exemple, et y proffiter, mais les anciens mesmes y trouveront du fruict, auquel ilz prendront goust et saveur⁵⁴⁴.

Au vu des déclarations de Montalvo et d'Herberay, nous pouvons tirer plusieurs idées sur la conception de la fable romanesque proposée aux Français à l'aube des années 1540. D'abord, les premiers théoriciens du roman proclament le caractère révolu du grand récit historique, ce qui peut sous-entendre que l'histoire est pour eux un modèle rêvé ; en un mot, elle est au roman de chevalerie ce que le mythe est à l'histoire elle-même, c'est-à-dire une forme originelle définitivement inaccessible. Ensuite, les préfaciers légitiment leur refus de faire allégeance à l'histoire sous prétexte d'un abâtardissement de

⁵⁴¹ *Le premier livre de Amadis...*, op. cit., « Prologue de l'auteur Espagnol d'Amadis », t. I, p. XIV.

⁵⁴² *Ibid.*, t. I, p. XVI.

⁵⁴³ *Ibid.*, t. II, p. 493.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, « Prologue de l'auteur Espagnol d'Amadis », t. I, p. XVII.

sa pratique à leur époque par rapport à celle dans l'Antiquité romaine. Du coup, leur revendication, plus encore que leur reconnaissance, de la fiction irait de pair avec la réussite de l'*artefact* littéraire du nouveau roman de chevalerie. Enfin, par un détour subtil, est suggéré que le récit romanesque, malgré sa fausseté foncière, renoue avec une certaine réalité parce qu'il donne au public des préceptes relevant de la morale pratique.

Restait à affermir cette doctrine par une manipulation habile des notions mises en jeu et par le choix d'un mot-phare pour la représenter. C'est là le rôle essentiel des paratextes rédigés par Gohory entre 1554 et 1575, qui prônent une même conception des rapports de l'histoire et de la fable romanesque⁵⁴⁵ alors que la confrontation du roman avec le modèle rhétorique n'inspire le préfacier qu'en 1571. Examinons, pour commencer, le mouvement argumentatif de la « **Preface aux Lecteurs** » du livre XI. Après avoir déploré son incompetence dans la rédaction d'une « juste chronique », Gohory affirme avec ironie qu'il a traduit son texte « **à la mode du vray narrateur, protestant d' escrire choses qu'il n'avoit jamais veuës ny entenduës de personne, voire dont il n'estoit rien et si ne pouvoit estre, non plus que les contes d'Ulisses à Alcinous**⁵⁴⁵ ». Avant de se lancer dans une longue diatribe contre les soi-disant vrais historiens⁵⁴⁶ dépeints sous les traits de gens falsificateurs, flatteurs et intéressés⁵⁴⁷ et d'énumérer les « **causes troublans l'intégrité de l'histoire** », le préfacier s'arrête un instant sur les qualités de l'ensemble des « histoires fabuleuses », d'abord, et des « romains », ensuite :

Or maintiens-je les histoires fabuleuses ne contenant rien qu'il ne soit (s'il n'est vray) au moins vray-semblable et possible, au surplus remplies de concions facondes et avertissemens notables, estre plus fructueuses et recreatives que les autres si grossement conceües et lourdement digerées qu'on n'en peut sentir la moytié de l'excellence. Et se peuvent dire les romains (sic) (confessans hault et cler la mensonge) plus veritables que les histoires, usurpans à tort le tiltre de vray dire⁵⁴⁶.

Les fictions narratives prennent donc l'avantage sur les récits mensongers des historiens : non seulement elles récréent le lecteur, mais elles possèdent une certaine vraisemblance et surtout une dimension morale ; enfin, elles affirment leur caractère mensonger, ce qui confère à leurs auteurs probité et respectabilité. Le renversement des catégories du vrai et du faux, l'attribution d'une valeur positive à la fiction et négative à l'historiographie, en somme l'éloge paradoxal de la fiction littéraire, tout cela rappelle irrésistiblement les propos de Lucien dans le traité *Sur la Manière d'écrire l'histoire* et dans le prologue de *l'Histoire véritable*, qui mettent en avant le caractère mensonger de toutes les œuvres de fiction et condamnent les mauvais historiens⁵⁴⁷. L'élection de l'expression *histoire fabuleuse* n'est, par ailleurs, sûrement pas étrangère à l'œuvre du satiriste grec, à ceci près qu'elle est un antonyme du titre du récit de voyage⁵⁴⁸. S. Bourgoynle traduit en 1529 par *Des vrayes narrations*. Gohory résume dans ce syntagme le propos du philosophe sur

⁵⁴⁵ « *Preface aux Lecteurs* » du *Onzieme livre d'Amadis...*, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, pp. 125-126 ; c'est nous qui soulignons. Comme à son habitude, G. Aubert plagie les propos de Gohory dans le « *Au lecteur* » du *Douzieme livre d'Amadis* : il oppose la vérité usurpée des historiens au mensonge revendiqué par les romanciers, déclarant que « les uns racontent des mensonges manifestes, et les autres les desguisent au mieux qu'ilz peuvent » (*op. cit.*, p. 139).

les différentes manifestations du mensonge dans la forme narrative. D'autre part, le docte français ne s'en tient pas à la revendication de la fable et se montre soucieux de trouver une compensation à la fiction : il milite en faveur la notion de vraisemblable, provenant d'Horace et des rhétoriciens, ainsi que celle de l'enseignement, toutes deux absentes du discours de Lucien. Or dans les préfaces suivantes le traducteur n'allègue plus l'argument du vraisemblable, assumant un peu plus le pur mensonge romanesque : il ne cherche plus alors à rendre vraie une matière fausse, mais veut seulement lui conférer une vérité supérieure d'ordre moral, spirituel ou philosophique. La théorie lucianique s'affine ainsi en 1571, lorsque Gohory oppose le « *mentir* » au « *dire mensonge* ». Il confronte les « *croniqueurs* », qui « *inferent beaucoup de fauceté* », à

[...] ces Rommans recreatifs confessans clairement par leur titre leur invention fabuleuse. En quoy ils sont imitateurs de la Poesie, fondée selon Aristote en fiction contenant toute-fois des secrets d'erudition profonde. A quoy j'ajoute qu'en cecy semble considerable la distinction subtile de mentir selon Aulu Gelle et de dire mensonge, le premier appartenant à ces beaux historiens qui meslent maintes choses contraires parmy les vrayes à leur escient, contre conscience : le second aux jolis Rommans, lesquels disans choses faintes, ils vous en advertissent, et d'autant sont veritables⁵⁴⁸.

Le retournement du postulat habituel de la véracité de l'histoire et de la fausseté du roman est ici poussé à son terme : l'historien est un menteur fallacieux, tandis que le romancier acquiert le statut de sage ; d'autre part, à l'absence d'utilité du « *mentir* » historique correspond le « *dire mensonge* » contenant des « secrets d'erudition profonde » de la « Poésie ». Le jeu entre les concepts de « fabuleux » et de « véritable » se double donc d'une volonté non seulement de défendre le roman, mais aussi de l'intégrer à la noble poésie. Lorsqu'il invoque à contretemps l'autorité d'Aristote le Stagirite établit une solution de continuité entre l'imitation et l'affabulation délirante et ne prône pas la fonction utilitaire de l'art, le propos de Gohory est de théoriser la portée allégorique de la fable romanesque afin de faire entrer le roman dans le domaine des belles-lettres. Le plus surprenant est qu'il n'hésite pas à solliciter une argumentation tendancieuse, puisqu'elle s'applique à un livre plutôt léger et frivole, et fortement polémique, par sa formulation excessive et sa thèse à contre-courant des idées reçues. Il lui faut encore définir la nature exacte de la révélation dont le mensonge romanesque est la promesse. Or Gohory se refuse à arrêter un sens unique, pour les romans de chevalerie tant anciens que nouveaux : il prône une pluralité des enseignements donnés par les textes romanesques. Ils peuvent être un miroir du prince, comme un encouragement à l'héroïsme ou à la vertu chrétienne ; pour un lettré aussi féru d'occultisme, le roman est aussi le réceptacle du

⁵⁴⁷ Gohory prend exactement la même posture que le narrateur de *l'Histoire véritable*, qui affirme la fausseté de sa propre histoire avant de condamner ceux qui entassent « de façon vraisemblable et avec une grande apparence de vérité mille mensonges divers » (*op. cit.*, pp. 1345-1346). Plus exactement, il traduit le passage suivant : J'écris donc sur des choses que je n'ai jamais vues, que personne ne m'a racontées et qui ne sauraient commencer d'exister. Aussi mes lecteurs doivent-ils ne leur ajouter aucune créance.

⁵⁴⁸ *Le trezieme livre d'Amadis...*, *op. cit.*, « *Preface aux lecteurs* », non paginé. M. M. Fontaine, dans *l'introduction à son édition d'Alector*, *op. cit.*, t. I, p. LX, explique que la citation d'Aulu-Gelle n'est pas ici de première main ; elle précise que Sextus Empiricus a établi la même distinction dans son *Adversus mathematicos*.

« chiffre fabuleux », reçu des écrits allégoriques de l'Antiquité et du savoir « mystique » de l'alchimie :

[...] il y a en iceux Rommans fabuleux en apparence, autant de verité occulte qu'en la plus part des histoires et croniques, de mensonge manifeste. Car là gisent les mysteres de science secrette, naturelle et louable [...]⁵⁴⁹.

Nous retrouvons ici, par le détour d'une opposition entre le roman et la chronique, la réflexion de tout le siècle sur la fiction moralisante d'obédience horacienne. Sevin l'avait déjà appliquée au roman en 1548, soutenant que sous les « **fables, / Inventions, et fictions semblables** », il y avait « grande utilité ». Peut-être même un passage du « Discours », où le préfacier établit une relation de causalité entre fausseté événementielle et vérité d'un autre ordre, a-t-il inspiré Gohory pour vanter la supériorité de la logique du roman sur celle de l'histoire :

Penser ne fault que l'histoire soit vaine De l'Amadis : elle est vraye, et certaine : Car sens moral de grande invention Gist souz la lettre en belle fiction⁵⁵⁰.

Peut-être alors la référence faite à Aristote n'est-elle pas si déplacée en 1571 : juste avant que Ronsard ne la revendique pour légiférer sur l'épopée, Gohory se sert de la distinction entre l'histoire et la poésie pour faire entrer le roman dans le moule de la théorisation poétique des autres genres. Le traducteur fait, en somme, feu de tout bois : Aristote, Lucien, Horace et Sextus servent pêle-mêle de garants dans l'établissement de l'équivalence entre histoire fabuleuse, roman et sens caché.

Finalement, si pour Gohory le roman de chevalerie est une histoire feinte, ce n'est pas vraiment en considération du sens spécialisé d'*histoire* : son discours s'évertue à poser que la fiction romanesque relève d'une dimension littéraire autonome, non subordonnée à des données événementielles. Que l'on pense que le nouveau roman chevaleresque, tel qu'il est présenté dans les préfaces, rejoint une conception ancienne de l'écriture historique ou que la référence à l'histoire est ici plutôt symbolique⁵⁵¹, semble validée l'hypothèse selon laquelle vrai, vraisemblable et nécessaire c'est-à-dire ce qu'il faut imiter se superposent dans le discours présentatif des *Amadis*. La relation entre le

⁵⁴⁹ *Quatorzieme livre d'Amadis...*, op. cit., « À tresillustre princesse Henriette de Cleves », fol. 3 v° et 4. Un autre passage de ce discours liminaire fait mention de « l'histoire tant vraye que fabuleuse » des héros d'*Amadis*.

⁵⁵⁰ « Discours sur les Livres d'Amadis » en tête du *Huitiesme livre d'Amadis...*, op. cit., pp. 72-73, v. 79-82.

⁵⁵¹ L. Guillerm semble pencher pour la première solution. Elle souligne l'importance de la polémique sur les mérites respectifs de l'histoire et du roman chez les théoriciens de la seconde partie du siècle (*La Traduction française des quatre premiers livres...*, op. cit., p. 60), même s'il est regrettable qu'elle ne fasse pas de distinction entre les discours d'Amyot et de Gohory sur la question. Elle suggère que Gohory retrouve la théorie de l'histoire, à la fois édifiante et politique, en vigueur chez les Anciens ainsi qu'à la fin du Moyen Âge. Une telle analyse permet, d'abord, de comprendre l'insistante louange de la fonction didactique de l'histoire par Gohory. De plus, si l'on se souvient de l'étude faite plus haut sur le vraisemblable moralisateur, tel qu'il a été défini en particulier par Sevin, et de l'idée que les *Amadis* sont un miroir de chevalerie pour les princes, le modèle que constitue l'histoire pour le roman nous dévoile ici sa nature exacte : c'est un « vrai idéal », une norme idéologique vers laquelle tend une collectivité qu'est supposée présenter la fiction narrative (p. 58) : Dire que les personnages ne peuvent être exemplaires que s'ils sont vrais, c'est-à-dire 'ressemblants', c'est dire qu'avant de leur prêter actions et discours admirables, l'écriture sait d'abord, et comme naturellement, les conformer à des modèles implicites.

roman et l'histoire s'avère donc ici assez artificielle : elle est un outil pour la théorie, emprunté à une longue tradition littéraire et philosophique. Quant au syntagme *histoire fabuleuse*, qui n'apparaît qu'une fois en tant que tel dans les paratextes français, il n'est pas en emploi figé : c'est une périphrase désignant toute la poésie narrative, et nullement le roman en particulier ; son sens est celui que lui affecte le sociolecte du temps, c'est-à-dire *récit fictionnel*⁵⁵². La défense du roman passe donc essentiellement chez Gohory par une défense de la fiction en général.

3 - Un nouveau concept romanesque sous la plume d'Amyot et sa postérité

Il est fort possible que, par souci de la joute verbale, Gohory ait fait emprunt à J. Amyot de l'expression *histoire fabuleuse*, utilisée par l'helléniste pour désigner l'*Histoire Æthiopique*. Mais la nostalgie du grand récit historique va plus loin dans « **Le Proësmes du translateur** » que dans les liminaires des *Amadis* : le postulat de la supériorité de l'histoire sur la fable ne tient pas seulement aux qualités d'édification de la première. Amyot estime que la forme de l'histoire doit constituer non pas un modèle lointain, mais une matrice scripturaire pour les apprentis romanciers en raison de sa recherche du fait vrai et imagine que cette conformité est réalisée dans l'œuvre d'Héliodore. Est-ce à dire que le romancier doit reproduire une réalité sociale avec fidélité ou bien le respect de la vérité historique impose-t-il d'autres exigences à la forme narrative que l'helléniste entreprend de codifier ? Après nous être penchée sur ce problème, nous verrons en quoi la doctrine élaborée en 1548 a eu des répercussions dans la seconde partie du siècle, même si elle s'est trouvée appliquée à des domaines qu'Amyot n'avait probablement pas imaginés...

Pour que le syntagme *histoire fabuleuse* puisse désigner un genre spécifique de roman en lien avec le modèle historique, Amyot se doit de redonner son sens étroit à *histoire* et d'appliquer une acception spécifique à l'ensemble de l'expression ; en un mot, il lui faut forger une collocation et procéder à une création lexicale et sémantique tout à la fois. Dans cette intention, il ajoute le substantif « Histoire » au titre de sa traduction, alors qu'il est absent de l'original grec. Il ouvre également son « Proësmes » par un conseil donné aux hommes « **en aage de cognoissance** », celui de se méfier des « **livres fabuleux** », qui peuvent conduire vers la « folie ». Il leur oppose ensuite, bien sûr, l'écriture historique, pour sa sévérité et son utilité, mais ne cache pas les limites de celle-ci : l'histoire « **doit reciter les choses nuement et simplement, ainsi comme elles sont avenues, et non pas en la sorte qu'elles seroient plus plaisantes à lire** ». L'histoire permet donc « **par exemples du passé s'instruyre aux affaires de l'avenir** », mais elle manque d'ornements pour délecter. La fiction répond parfaitement, pour sa part, à cet objectif, mais l'affabulation est une des dérives possibles de la liberté laissée à la littérature, dont les romans de chevalerie sont l'exemple manifeste. La seule narration envisageable s'avère donc les « **contes fabuleux en forme d'histoire** » et nous apprenons plus loin que la « **fabuleuse histoire des amours de Chariclea et**

⁵⁵² Il est pourtant été senti comme un mot clé de la doctrine élaborée sur le roman de chevalerie au XVI^e siècle. La Croix du Maine définit ainsi de manière lapidaire *Primaleon de Grece* comme « un Roman ou histoire fabuleuse » (*La Bibliothèque française, op. cit.*, p. 109).

Theagenes » est la réalisation la plus aboutie de ce concept romanesque idéal. Toutefois, Amyot n'établit pas la nécessité d'un récit fictionnel en prose à caractère historique ; il a trop d'animosité envers les romans de chevalerie pour ne pas récuser l'artifice qui consiste à prétendre historique la narration romanesque. Le préfacier entend plutôt que le romancier assume le caractère résolument mensonger de son texte, tout en cherchant à rendre sa fable intrinsèquement semblable à l'histoire⁵⁵³. Il entend expliciter son projet en sollicitant Horace, qui affirme que pour délecter, les fictions doivent approcher de la vérité. Sans le mentionner, il convoque également Cicéron, dont l'opposition entre les concepts de *fabula*, *historia* et *argumentum* est bien connue à la Renaissance⁵⁵⁴. Amyot choisit des sources qui conjuguent, dans leur conception de la fiction, les notions de vérité et de vraisemblance. Il appelle ainsi de ses vœux des romans qui, pour pouvoir se « **desguiser du nom d'historiale verité** », se font une loi de respecter une part de vérité historique, dans leur contenu, en même temps que la complétude et l'harmonie, dans leur forme :

Par ainsi beaucoup moins se doit-on permettre toutes choses es fictions que l'on veult desguiser du nom d'historiale verité : ains y fault entrelasser si dextrement du vray parmi du faux, en retenant tousjours semblance de verité, et si bien r'aporter le tout ensemble, qu'il n'y ayt point de discordance du commencement au milieu, ny du milieu à la fin.

Le plus difficile est de comprendre le sens exact du mélange du vrai et du faux, question que nous avons laissée plus haut en suspens. La référence à la forme historique permet à présent de lever le voile sur la nature de la vraisemblance de la matière romanesque : à la part historique doit être intégrée subtilement la part inventée, c'est-à-dire une intrigue amoureuse, des péripéties propres à susciter la compassion, le rire voire l'attente du lecteur ou encore un dénouement heureux. L'analyse rapide du rôle de l'histoire dans les *Éthiopiennes* nous montre assez qu'il ne s'agit pas ici d'un plaidoyer pour le roman historique. Héliodore ne situe pas son histoire dans le temps : il ne prend pas une période haute en couleurs du passé de l'Égypte, de l'Éthiopie ou de la Grèce ; il écrit dans les blancs de l'histoire, pour ne pas contrevenir à celle-ci. Mais l'imprécision historique ne l'empêche pas de situer les événements dans un espace et un contexte social qu'il se plaît à décrire⁵⁵⁵ ; aux effets de stylisation du matériau référentiel, s'ajoute également

⁵⁵³ Dans un excellent article intitulé « *Toward a Definition of the French Renaissance Novel* », *Studies in the Renaissance*, New-York, vol. XV, 1968, pp. 25-38 et ici p. 28, A. Maynor Hardee a bien vu qu'Amyot, en louant les narrations « les moins éloignées de nature, et où il y a plus de verisimilitude », crée un *topos* qui sera réutilisé dans la théorie fictionnelle à plusieurs reprises au XVI^e siècle. Il résume la conception du traducteur en disant que, pour lui, le roman doit être « *an artistic arrangement of facts* ». Sur cette question des critères posés par Amyot pour obtenir l'illusion romanesque et pour des considérations générales sur le « Proesme », voir L. Plazenet-Hau, *L'Ébahissement et la délectation*, *op. cit.*, pp. 134-142.

⁵⁵⁴ Voici comment Cicéron définit l'*argumentum*, parmi les trois sortes de narrations qui racontent des actions (*De Inventione*, *op. cit.*, livre I, chap. XIX, 27, p. 83 ; voir aussi la *Rhétorique à Herennius*, *op. cit.*, I, 13) : Le récit légendaire (*fabula*) est une narration qui contient des éléments qui ne sont ni vrais, ni vraisemblables. [...] L'histoire (*historia*) raconte un événement qui a eu lieu, à une époque éloignée de la nôtre. [...] La fiction (*argumentum*) est une histoire inventée, qui aurait pu arriver.

⁵⁵⁵ Pour des exemples sur la véracité de l'arrière-plan géographique et historique du roman, nous renvoyons à l'introduction de P. Grimal aux *Éthiopiennes*, *op. cit.*, p. 519. Y est rappelé que l'ouvrage a donné à Racine « l'intuition de ce que fut l'âme antique ».

l'intérêt porté par le romancier aux *realia*, lui permettant de s'attacher épisodiquement à des détails culturels. En somme, les éléments historiques ne constituent qu'une toile de fond dans les *Éthiopiennes* ; ils donnent l'apparence d'un passé lointain, une sorte de couleur antique, propre selon Amyot à ennoblir le récit. De plus, le souci de la vraisemblance va de pair avec la représentation « au vif » de « **cas humains** » et, du point de vue de l'organisation des faits, avec une composition serrée⁵⁵⁶. Le dernier moyen par lequel le roman parvient à gagner sur l'histoire l'avantage de la « delectation » s'avère le travail de l'élocution. Le « Proësmes » milite, en effet, en faveur de l'application d'une nouvelle éloquence française à un sujet à la mode antique, de nature édifiante et traité de manière vraisemblable. Ce faisant, il donne tous les ingrédients pour convertir l'histoire en genre littéraire. Mais le traducteur regrette finalement que l'*Histoire Éthiopique* fasse entorse à un autre modèle, pas si éloigné de la conception qu'il propose du roman, l'épopée. Cela ne signifie pas que le « **nouveau roman antique** » est conçu comme une forme dégradée du poème héroïque : il réunit certaines exigences réclamées par les humanistes pour rendre une forme poétique éthiquement convenable et artistiquement travaillée, réalisées à la perfection dans l'épopée. Les manipulations lexicales d'Amyot nous confortent dans l'idée que le théoricien ne plaque aucune doctrine toute faite sur le fonctionnement intrinsèque de l'œuvre d'Héliodore. Il ne forge pas la collocation *fabuleuse histoire* à partir de termes souvent en co-occurrence dans le sociolecte du temps : quoique l'helléniste ait certainement lu Lucien, il est vraisemblable qu'il transpose en français le concept de *fabulosa narratio* inventé par Macrobe⁵⁵⁷. Il reprend l'expression latine, mais en substituant *histoire* à *narratio*, ce qui implique un déplacement de la réflexion de la fiction allégorisante vers les rapports du roman grec et de l'histoire. Dès lors, le nouveau sémantème qu'il applique à l'expression entre dans l'idiolecte des lettrés de la Renaissance s'intéressant au renouvellement de la narration : il est porteur d'un concept romanesque fondé sur l'histoire et qui applique en partie les règles de l'épopée antique.

Quelle influence a eu cette définition spécifique de l'histoire fabuleuse dans les théories du récit postérieures à 1548 ? Un dévoiement de la pensée d'Amyot est à prévoir, ne serait-ce que parce que plus personne n'a garde de l'appliquer au roman grec... La *Défense* nous semble la première à hériter du « Proësmes », un an seulement après la parution de celui-ci. Le chapitre traitant « **Du long poème français** » fait ainsi un écart dans sa réflexion sur la nouvelle épopée nationale, pour confronter « en passant »

⁵⁵⁶ Dans son article intitulé « L'impulsion érudite du renouveau romanesque de la fin du XVI^e siècle », L. Plazenet-Hau explique que M. Fumée, auteur présumé du *Vray et parfait Amour. Escrit en Grec par Athenagoras Philosophe athénien*, est le successeur d'Amyot dans la théorie du roman grec (*Du Roman courtois au roman baroque, op. cit.*). Or la dédicace de ce faux roman grec superpose les notions d'histoire et de vraisemblance rapportée à la disposition (Paris, M. Sonnius, 1599, non paginé) : Les temps [...] et les personnes, dont il [= Athenagoras] fait mention, se rapportent fort bien les uns aux autres, qui feroient juger sa narration estre plutôt d'une histoire que d'une fable.

⁵⁵⁷ Telle est l'origine que M. M. Fontaine propose pour l'expression *histoire fabuleuse* (*Alector, op. cit.*, t. I, pp. XLI-XLII). Dans son commentaire du *Songe de Scipion*, Macrobe définit la *fabulosa narratio* comme une fiction narrative construite à partir de *fables*, c'est-à-dire ici à partir de récits mythologiques à portée allégorique. Le commentateur applique le terme au mythe d'Er de Platon, au *Songe de Scipion* de Cicéron et à des récits orphiques et pythagoriciens.

le roman de chevalerie et la chronique antique :

Je veux bien en passant dire un mot à ceux qui ne s'emploient qu'à orner et amplifier nos romans, et en font des livres, certainement en beau et fluide langage, mais beaucoup plus propre à bien entretenir damoiselles qu'à doctement écrire : je voudrais bien (dis-je) les avertir d'employer cette grande éloquence à recueillir ces fragments de vieilles chroniques françaises, et comme a fait Tite-Live des annales et autres anciennes chroniques romaines, en bâtir le corps entier d'une belle histoire, y entremêlant ces belles concions et harangues à l'imitation de celui que je viens de nommer, de Thucydide, Salluste, ou quelque autre bien approuvé, selon le genre d'écrire où ils se sentiraient propres. Tel œuvre certainement serait à leur immortelle gloire, honneur de la France, et grande illustration de notre langue⁵⁵⁸ .

Il n'est pas sûr que cette digression aille dans le sens de l'appel lancé par les membres de la Pléiade en faveur de la composition d'une épopée moderne en vers à partir d'une trame narrative chevaleresque. Il semble plutôt que Du Bellay envisage ici de transformer la manière d'écrire les romans courtois. Il fait une analogie entre eux et les « **annales et autres anciennes chroniques romaines** », que Tite-Live a compilées pour rétablir la Rome d'Auguste dans une image héroïque et exaltante. Le poéticien insiste ensuite sur le style oratoire et sur le soin qu'il porte aux discours des personnages ; on connaît, par ailleurs, le goût partagé par cet historien, par Thucydide et par Salluste pour les situations dramatiques. Nous formulons l'hypothèse que la *Défense* propose des éléments pour modifier en profondeur les règles de composition du roman de chevalerie : elle rejette les sujets sentimentaux, qui ne plaisent qu'aux « damoiselles », et soumet aux adaptateurs l'idée de ne garder des romans bretons que l'intrigue militaire, politique ou historique ; ceux-ci y ajouteraient de « **belles concions et harangues** », à la manière des historiens ; enfin, leur entreprise, par sa dimension idéologique, relèverait « l'honneur de la France ». Comme sous la plume d'Amyot, un mépris pour l'écriture romanesque contemporaine amène la promotion d'une narration en beau style. Le roman est rapproché de l'épopée, qui repose aussi sur un arrière-plan historique, des exploits héroïques et une expression élevée. Pourtant, comme dans le « Proësmes », il n'y a pas superposition exacte entre cette pratique du récit et le modèle épique. La *Défense* laisse la liberté au poète « apprentif » de choisir le « genre propre » qui lui convient ; cela reste vague en raison du flottement sémantique du mot, qui désigne aussi bien dans les arts poétiques un style qu'une catégorie générique. Telles sont, en somme, les exigences pour écrire ce qui nous apparaît comme un nouveau roman breton à caractère national, bien organisé, correctement formulé, à mi-chemin en somme entre l'histoire et l'épopée. On retrouve ce rapprochement entre le roman et l'histoire fabuleuse dans le discours de C. Colet. Bien que le modèle romanesque défendu ici ne soit pas le même que chez Amyot, il est notable que les arguments avancés sont très semblables. Apparaît ainsi l'idée que le roman est supérieur à l'histoire : celle-ci est trop sévère pour contenter les « Gentilz-hommes » et les « Damoysselles ». Mais le postulat selon lequel « **la fiction de telz discours [est] si manifeste, que la posterité n'en peult estre trompée** »⁵⁵⁹ rappelle évidemment l'argumentation lucianique de la préface de 1554 de Gohory. La

⁵⁵⁸ *Défense*, op. cit., II, 5, p. 241. Nous avons proposé une analyse sommaire de ce passage et de celui qui le précède, où il est question de l'*Arioste*, au chapitre 2, p. 147. Nous y revenons ici plus en détail.

conception que Colet avance pour le roman de chevalerie nous semble ainsi relever d'une lecture croisée des paratextes d'Amyot et de Gohory. C'est ce que l'on constate en particulier quand le traducteur qualifie favorablement d'« histoire fabuleuse » l'*Histoire palladienne* :

[...] la fable [se trouve] quelquefois enclorre la verité : un discours fait à plaisir, apprendre mieux aux hommes l'ornement d'escire, et de parler, que ne fait l'histoire qui nous amuse du tout au sens : les auteurs antiques avoir suyvvy ceste façon d'histoirefabuleuse, comme Heliodore, Apulée, et beaucoup d'autres : l'Illiade d'Homere, l'Aeneide de Virgile, le Roland d'Arioste, n'estre autre chose que trois Romants [...] ⁵⁶⁰ .

La réflexion sur une possible exégèse allégorique de la fable, permettant l'accès à la « verité », motive l'introduction de la notion d'histoire fabuleuse ; mais celle-ci est aussi amenée par une confrontation entre l'« histoire » et une manière ornée d'écrire. Le « sens » est alors opposé à la forme, qui fait émerger l'idée d'un traitement artistique de l'histoire. Le devenir du concept d'Amyot et de Gohory dans la suite de la citation est à attribuer au seul Colet, plus exactement à Colet et à Jodelle : il s'applique aux *Éthiopiennes*, aux *Métamorphoses* d'Apulée, à l'*Illiade*, à l'*Énéide* et au *Roland furieux*, autrement dit au roman grec et latin antique, à l'épopée antique et au *romanzo* contemporain. Dès lors, le sens que donnait le « **Proësme** » à l'expression perd sa spécificité historique et ne s'applique plus seulement au roman grec par l'assimilation d'une série romanesque à une série épique à laquelle participe vraisemblablement le texte de l'Arioste ; de plus, est reprise à Gohory l'idée d'une narration fictionnelle riche en enseignements. Colet tente donc de faire une synthèse impossible entre l'art du roman de chevalerie et celui du roman grec, en prenant ce que les théories de ses prédécesseurs ont en commun. Il va même plus loin : par analogie, il donne une nouvelle acception à « **Romants** », précisément celle que recouvre *histoire fabuleuse* ; cela constitue, selon nous, un néologisme sémantique. Rien n'empêche, dès lors, que l'épopée, « **grand œuvre** » qui concentre toute l'attention des humanistes, soit elle-même codifiée selon cette théorie renouvelée du roman. Maintenant que Colet a étendu le sens d'*histoire fabuleuse* et celui de *roman*, Ronsard peut qualifier de « **Roman[s]** » sa *Franciade*, l'*Illiade*, l'*Énéide* et indirectement le *Roland furieux* ⁵⁶¹ . Il ne s'agit évidemment pas, en 1572, d'exploiter le fonds romanesque médiéval et moins encore, comme chez Colet, de le réhabiliter : Ronsard reprend à Amyot l'idée selon laquelle l'histoire améliorée d'ornements pris dans la fiction serait le roman appliquée à l'ensemble de la fable narrative par Colet et celle de la *Poétique* qui fait de l'histoire un repoussoir pour définir une poésie imitative vraisemblable et exemplaire. Sa réflexion rejoint finalement moins la conception d'une « **belle histoire** », selon la *Défense*, que celle du « **Proësme** » sur la question du caractère faux mais vraisemblable du sujet du récit, ce qui confirme en partie la nature aristotélicienne de la pensée d'Amyot dans l'analyse des *Éthiopiennes*. Si l'on

⁵⁵⁹ « Au lecteur » de l'*Histoire palladienne*, op. cit., p. 93.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 93. Nous avons étudié le sémantisme de roman dans ce passage au chapitre 1, pp. 71-72.

⁵⁶¹ Voir chapitre 1, pp. 70-71 où nous avons montré pourquoi « Roman » n'est probablement pas un emprunt à l'italien *romanzo* et avons signalé qu'un passage des *Odes* remanié en 1587 définit également les épopées d'Homère comme un « Roumant ».

voulait poursuivre l'histoire des rapports entre la codification du roman de chevalerie et l'historiographie, il faudrait se tourner vers l'*Academie de l'art Poétique* de P. de Deimier, paru en 1610. Il est notable que le traité, se plaçant dans une lignée ronsardienne, oppose avec vigueur l'écriture de la « Chronique » et celle de la « Poésie », distinction à laquelle il ajoute celle de la prose et du vers⁵⁶². Or quand il s'agit de savoir comment classer les romans chevaleresques lus au XVI^e siècle, l'auteur hésite à les intégrer à la poésie, précisément parce qu'une certaine doctrine les a trop rapprochés de l'historiographie :

Mais touchant les Amadis, Palmerin d'Olive, Primaleon de Grece, Gerileon d'Angleterre, et les Romans des chevaliers de la table ronde, ce sont bien des Poësies, toutesfois par deux raisons ils ne sont pas parfaitement Poëtiques : veu qu'ils sont trop semblables à l'Histoire, et qu'ils ne sont pas composez en vers : Aussi à bien qualifier ces Romans, on peut dire que ce sont des Poësies en façon d'Histoire⁵⁶³.

Tel est le paradoxe dans lequel se sont enfoncés les successeurs d'Amyot dans le rapprochement de l'histoire et de la fiction, celui d'oublier la volonté de l'helléniste de définir, par ce biais, le vraisemblable à l'œuvre dans le roman grec et de vouloir intégrer sa doctrine de la narration à un système poétique global. Dans le cas des théoriciens du roman de chevalerie, non seulement la référence à l'historiographie et au modèle héroïque est alors devenue purement abstraite, mais le type d'œuvres soumis à l'analyse s'est avéré en parfait décalage avec la doctrine élaborée à son sujet.

Amyot a donc choisi de définir une nouvelle réalité romanesque par le biais d'une création lexicale et a trouvé un prototype crédible pour lui correspondre. Pour pouvoir sauver le roman de chevalerie de l'opprobre, ses contradicteurs ont dévoyé le sens de la stéréotypie *histoire fabuleuse* : soit, comme Gohory, ils l'ont étendu à tout récit imaginaire et instructif, soit, à l'instar de Colet, oubliant que leur rôle était de définir un art romanesque spécifique, ils y ont ajouté la conception du poème héroïque et ont poussé le sacrilège jusqu'à changer le sens de *roman*. Nous devons qualifier de « rare » cette acception de *roman*, qui apparaît à partir de 1555, en tant qu'*histoire fictive, vraisemblable, instructive et bien écrite, proche du poème épique*⁵⁶⁴. Elle n'en est pas moins essentielle, puisqu'elle participe à une réflexion française originale sur trois formes narratives au XVI^e siècle : l'histoire, le roman et l'épopée ; de Sorel à Furetière en passant par Huet, le Grand Siècle s'en souviendra.

L'importance du critère du goût dans le débat engagé à la Renaissance française sur le renouvellement du roman s'avère donc décisive. Les préfaces de l'*Histoire Æthiopique*

⁵⁶² L'*Academie de l'art poétique*, op. cit., p. 584-585.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁶⁴ Il est notable que la stéréotypie *histoire fabuleuse* garde aussi l'acception proposée par Colet, qui fait concurrence à la fois au sens hyperonymique du sociolecte et à celui inventé par Amyot. Au XVIII^e siècle encore, Fénelon définit, par ailleurs, le *Télémaque* comme une « narration fabuleuse en forme de poème et héroïque comme ceux d'Homère et de Virgile ». Lointain héritier des théories romanesques de la Renaissance également, Trévoux donne pour équivalent latin au substantif *roman* « *Liber seu historia fabulosa, narratio, rapsodia* », dans son *Dictionnaire universel françois et latin*, 5 t., Paris, éd. de 1721, t. IV, col. 1329.

et des *Amadis* orientent ainsi leur volonté de réformer cette forme autour de la recherche des conditions propres à obtenir une narration réussie, c'est-à-dire divertissante pour l'imagination et pour l'esprit. Pour autant, les doctes ont conscience que la valeur littéraire ne peut être établie par des concepts ; ils mettent précisément en avant l'importance de l'affect dans la lecture des romans pour couper court aux réflexions mal intentionnées sur ce type de production : au jugement de l'érudit ou du connaisseur, ils opposent l'assentiment instantané du public. Ils ne renoncent cependant pas à fonder un discours réflexif sur les œuvres romanesques, non point pour prouver qu'elles sont belles, mais pour élucider les ressorts poétiques aptes à recréer des mythophiles. Telle est à la fois la grandeur et la misère du double projet, poétique et esthétique, d'Amyot et de Gohory : il reconnaît le caractère subjectif de l'expérience artistique, mais n'articulant pas la notion de l'agréable à celle du beau, il s'en tient à un relativisme du goût, sans établir l'idée que tout jugement individuel prétend à l'unanimité.

En tout état de cause, les réflexions d'Amyot et de Gohory ont eu le mérite de se rapprocher de la théorie poétique des autres genres, en particulier des formes officiellement reconnues et encouragées par le pouvoir royal, l'histoire et l'épopée. Elles ont tenté, chacune à leur façon, de réévaluer la fable romanesque et de la mettre en conformité avec les exigences humanistes concernant la création littéraire. Leur effort s'est cristallisé autour de la notion d'histoire fabuleuse, à laquelle elles ont conféré un sens savant et spécialisé, qui s'est appliqué dans la seconde partie du siècle à des formes narratives composées avec soin et pouvant être soumises à une interprétation allégorique. Sans s'engager trop avant sur l'influence de ces théories sur les définitions postérieures du roman – celle d'Amyot a eu, par exemple, un grand retentissement sur la conception chrétienne du genre proposée par les évêques Camus et Huet⁵⁶⁵, il semble que nombreux seront les lettrés, au siècle suivant, à s'interroger sur les rapports du roman et de l'histoire. Mais la question du vraisemblable horacien se déplace alors tout à fait vers celle du vraisemblable aristotélicien, sur lequel se projettent des données extrinsèques à l'art. À lire les théoriciens classiques, il ne s'agit plus seulement de mêler faits historiques et invention ni de respecter un certain *decorum* dans la présentation éthique des personnes ; le romancier est tenu d'être fidèle à ce qui aurait pu être ou ce qui doit être. À des contraintes intellectuelles, se surimposent donc un souci moral plus affirmé et surtout des préoccupations sociales : la théorie des mœurs définit les règles du bon goût ; elle valide non point comme vrai, mais comme convenable une intrigue romanesque. Prenons un seul exemple, celui de l'analyse que fait Chapelain du *Lancelot propre*. Le dialogue *De la Lecture des vieux romans* est notable par le fait qu'il défend l'idée d'un intérêt documentaire du roman de chevalerie en prose : inspiré par la méthode des « antiquaires » plus que des historiens⁵⁶⁵, le théoricien constate la ressemblance de cette prose avec les récits de Joinville, Froissart et Du Guesclin et l'assimile à une chronique des mœurs médiévales. Pourtant, il finit par déclarer que *Lancelot*

[...] qui a été composé dans les ténèbres de notre Antiquité moderne et sans autre lecture que celle du livre du monde, est une relation fidèle, sinon de ce qui

⁵⁶⁵ Le terme est de J.-P. Cavallé dans l'introduction à son édition du dialogue, *op. cit.*, p. 29. Il définit les antiquaires comme les précurseurs des historiens : ce sont les héraldistes, généalogistes, collectionneurs d'objets anciens et philologues avec lesquels « commence à naître véritablement l'histoire de la civilisation médiévale ».

arrivoit entre les rois et les chevaliers de ce temps-là, au moins de ce qu'on était persuadé qui pouvait arriver [...] ⁵⁶⁶ .

Selon lui, ce sont les coutumes et les croyances d'une époque donnée qui rendent ou non acceptables les inventions fabuleuses des romans. Déplaçant le problème de la valeur historique vers celui de la convenance sociale des faits, esquissant donc une histoire des mentalités, Chapelain tourne finalement le dos à une des préoccupations humanistes pour se ranger à l'idéologie classique en matière de vraisemblance fictionnelle.

Au cours de cette première partie, nous avons envisagé ce qui constitue l'essentiel de la production de romans au XVI^e siècle, à savoir les textes hérités du passé national ou importés de l'étranger. Nous avons constaté qu'en France la forme romanesque suscite peu la réflexion, qu'elle est au contraire, plus que par le passé, la cible de critiques virulentes et qu'enfin, hormis le roman de chevalerie d'origine vernaculaire et, de manière marginale, le roman grec, les diverses manifestations du genre sont oubliées dans les quelques analyses consacrées au sujet. Un discours si inégal et si lacunaire se trouve compensé par la quantité des œuvres produites : malgré leur disparité, celles-ci s'avèrent tirer parti de procédés convergents d'écriture, qui participent selon nous d'une poétique de la « **mise en roman** ». De plus, aux lacunes de la conceptualisation font pièce les interférences multiples entre ce genre et la société. Tandis que l'activité éditoriale fluctue en fonction de l'accueil du public, le jugement de goût apparaît comme une catégorie centrale de la défense raisonnée plutôt que de la théorie du roman qui s'élabore progressivement. Parallèlement, l'utilisation de certains thèmes, de techniques d'agencement et de procédés stylistiques propres à agréer aux lecteurs prouve que la jouissance est un principe consciemment visé dans la composition romanesque. L'échec relatif des théoriciens français, qui se mesure par comparaison avec la complexité de la réflexion contemporaine sur le *romanzo*, doit sûrement être reconsidéré au vu du contexte social, littéraire et doctrinal dans lequel ces derniers ébauchent leur analyse. Il ne s'agissait pas en effet, comme en Italie, d'ériger un concept romanesque novateur en lien avec une pratique récente, mais de légitimer la fréquentation de certains types d'œuvres. Afin de pallier les attaques faites à l'encontre des histoires feintes, ils ont dû prôner l'existence de formes venues d'ailleurs, l'Espagne servant illusoirement de garant pour évincer la tradition nationale et l'Orient hellénisé fournissant un modèle tout reluisant du prestige de l'Antiquité. Quel que soit le nouveau genre de romans dont ils ont rêvé, ils ont couronné leur théorie en avançant unanimement la notion d'« histoire fabuleuse ». Cet élan commun, assez remarquable pour justifier l'existence d'un essai de définition humaniste du roman en France, n'a pu cependant surmonter des apories prévisibles : J. Gohory a entrepris de défendre la fiction narrative dans son ensemble, tandis que J. Amyot a tenté de concilier les lois du poème épique avec la conception de l'historiographie. Si Colet fait date dans l'histoire des théories françaises du roman du XVI^e siècle, c'est en fait seulement pour son tour de force sémantique : il ne propose ni une réflexion originale sur l'histoire fabuleuse, ni une forme romanesque adéquate à celle-ci, mais pressent que la promotion du roman doit passer par une rénovation de son signifié et non par sa substitution par d'autres termes.

Quelle influence ces propositions linguistiques et théoriques ont-elles eue sur les

⁵⁶⁶ *Ibid.*, pp. 62-63.

lettrés de l'époque, en particulier sur les romanciers ? Elle semble difficile à mesurer. On ne saurait pourtant conclure à une rupture radicale entre la pratique et la théorie romanesques au XVI^e siècle, pas plus qu'entre la production majoritaire dans le domaine et les œuvres de Rabelais, H. de Crenne, B. Aneau et G. des Autels. Il n'est ainsi pas anodin que ces derniers écrivent dans les années 1530 à 1560, période d'or des parutions des vieux romans, de leurs continuations et de leurs formes renouvelées, des romans sentimentaux importés et des romans d'aventures grecs. Ils prennent acte du fait que le roman est en plein essor et pratiquent l'une de ses formes, bien que le mot et la théorie fassent défaut pour la désigner comme un genre. Ils s'inscrivent également dans un climat culturel et spéculatif qui a une incidence certaine sur leur conception du récit ; ils réfléchissent ainsi précisément à la notion d'histoire fabuleuse. Qui plus est, le déferlement des traductions et adaptations de romans mises sous presse ne peut qu'éveiller leur intérêt et les pousser à approfondir les relations entre le matériau linguistique et l'écriture de romans. N'est-ce pas enfin, comme pour la pratique dominante, le critère du goût plus que les canons poétiques ou rhétoriques qui président à l'innovation en matière de romans ? Pas de doute, en somme, que les romans qui vont à présent nous intéresser ont des affinités avec la production contemporaine, quoiqu'ils se démarquent nettement de ses méthodes de composition.

C:\Mes documents\Thèse\Part II. ch 1.doc

Deuxième partie L'originalité du roman nouvelle manière : un genre caractérisé par sa diversité formelle

Pour qui s'intéresse à la nature de textes qui, de quelque époque qu'ils soient, refusent l'appellatif *roman*, une question se pose inévitablement : peut-on réduire le roman à un problème philologique ? Le genre n'est-il, même aujourd'hui, que ce qu'en disent les dictionnaires ? Notre définition « moderne » est l'héritage de l'écriture romanesque du XIX^e siècle français, plus ou moins bien plaquée sur les productions rédigées à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle. Face à l'artifice de cette assimilation, qui postule une évolution lisse de l'acception du nom du XII^e siècle jusqu'à nos jours, certains spécialistes renoncent à cerner le genre : les manifestations si disparates qui s'y rattachent tendraient à rendre cette forme indéfinissable. Nous pensons cependant que des critères normatifs internes à l'œuvre existent, qui ont été fondés dès le roman grec et ont été infléchis par les pratiques postérieures. C'est en ce sens qu'il nous paraît possible de dépasser en partie les données de sémantique historique pour chercher le roman dans des textes qui ne répondent pas à la définition des lexicographes anciens ou actuels. Certes, le roman est, peut-être plus que les autres, une catégorie en constant renouvellement ; ni le système normatif des théoriciens de l'âge classique ni la typologie romantique ne sont parvenus à en circonscrire le fonctionnement. Mais nous avons établi dans l'introduction que l'adoption d'une démarche descriptive, attentive aux procédés de création et à leur

modification dans le temps, permet de lui trouver des invariants formels. M. Bakhtine en a mis un au jour, le principal : la convocation d'unités stylistiques hétérogènes⁵⁶⁷. Le théoricien russe a eu le génie de percevoir que les grands moments d'infléchissement du genre ont toujours partie liée avec des périodes de recul de la langue officielle nationale : pour reprendre une de ses métaphores, la société passe alors d'une conscience « ptoléméenne » à une conscience « galiléenne » du langage. La Renaissance constitue une phase privilégiée de ce renouvellement : les découvertes astronomiques, mathématiques et géographiques ouvrent la vieille Europe à un monde aux contours improbables ; de plus, c'est alors que triomphe l'idée d'un rapport arbitraire entre les signes et le réel et que, sous l'influence des multiples parlars en usage et du retour aux langues anciennes, s'effondre la centralisation verbale du Moyen Âge. Les nombreuses translations, adaptations et imitations d'un matériau ancien ou étranger qui nous ont intéressée en première partie sont là pour attester ce lien entre la prose romanesque et le domaine linguistique. Si nous avons rattaché la production majoritaire du XVI^e siècle à une poétique de la « mise en roman », il nous semble que la création romanesque en France ne se réduit pas à la pratique de la traduction, de l'adaptation ou de la réécriture : quelques auteurs font le pari d'explorer le rapport au langage de manière bien plus poussée que leurs contemporains. L'originalité du genre que nous appellerons provisoirement le « roman nouvelle manière » ne tient pas à des sujets ou à une expression inédits : ses topiques restent l'héroïsme et l'amour et il rassemble nombre de « genres d'écrire » anciens et contemporains. Son inventivité procède, d'une part, de la quantité des langages convoqués. D'autre part, mieux qu'un vecteur décoratif, le langage se fait l'objet même de la narration romanesque : il y est mis en représentation, exhibé sous la forme de parcelles de styles hétéroclites. S'instaure ici un rapport essentiel entre le discours du romancier et son objet, c'est-à-dire les multiples formes verbales qu'il convoque. D'où le postulat que nous faisons de l'élaboration, à la Renaissance, d'une écriture qui actualise à nouveaux frais les lois intemporelles du genre en même temps qu'elle les renouvelle. En l'occurrence, les cinq *Livres* de Rabelais, les *Angoisses douloureuses*, la *Mythistoire barragouyne* et *Alector* ont ceci de commun qu'ils s'imposent une exigence de pluralité linguistique jusqu'au point de mettre en crise leur unité structurelle.

Pour analyser cette dynamique centrifuge, nous commencerons par voir en quoi consiste la représentation littéraire de langages dans nos œuvres. Si le recensement des quelques concepts utilisés pour les définir est décevant, ce qui était prévisible dans le contexte de lacune théorique que l'on connaît, il nous permettra cependant de constater la convergence des auteurs autour de l'idée d'une rénovation de l'écriture romanesque. La notion de *copia* de langages, qu'ils ignorent en partie, nous intéressera alors en ce qu'elle pose la question de l'appartenance générique de tels textes. Il faudra s'interroger sur la concurrence éventuelle entre les formes recyclées et sur ce qui fait qu'une œuvre ressortit *in fine* au roman. Lui-même est-il un anti-genre ? En quoi se distingue-t-il d'autres formes de fiction qui utilisent également l'interaction verbale ou qui pratiquent le

⁵⁶⁷ Il écrit dans *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 88 : L'originalité stylistique du genre romanesque réside dans l'assemblage de ces unités dépendantes, mais relativement autonomes (parfois même plurilingues) dans l'unité suprême du « tout » : le style du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de « langues ».

morcellement de la matière narrative en bribes de discours ? Puisque Rabelais, H. de Crenne, Des Autels et Aneau portent à degré de subtilité remarquable la technique de l'imitation, théorisée dans l'Antiquité et repensée à la Renaissance, il faudra enfin s'intéresser à la nature littéraire ou non de leurs modèles. Selon que le principe de l'éclectisme sera plus ou moins poussé, nous tenterons d'isoler deux tendances au sein du nouveau genre.

Chapitre 1 L'innommable poétique de la variété

Avant de nous lancer dans l'étude de la nouvelle poétique romanesque, donnons un résumé des histoires qui nous concernent pour les moins connues d'entre elles et quelques éléments sur leurs auteurs et sur leur réception immédiate. F. Rabelais est le plus connu de ces romanciers. Nul de besoin de rappeler sa formation, scolastique puis humaniste, son travail au service de mécènes nobles ou royaux ni son triple domaine d'exercice : les lettres, la médecine et la religion. Précisons toutefois qu'en 1532 il est un érudit d'une cinquantaine d'années, à l'aube de sa carrière d'écrivain : après vingt ans de vie monastique, il a appris le grec ; tout en suivant un *cursus* de médecine, il exerce alors à l'Hôtel-Dieu de Lyon en tant que laïc. *Les horribles et espoventables faitz et prouesses du tresrenommé Pantagruel* ont sûrement paru à l'automne et ont connu pas moins de huit éditions en deux ans. Ce roman, publié sous une anagramme, n'a pu que surprendre : les milieux lettrés ont dû être déconcertés par la présence d'une érudition étendue dans un texte qui affiche son appartenance aux contes populaires ; quant au public des foires, les hyperboles du titre et la nature gigantesque du héros lui ont certainement rappelé un des succès de la littérature médiévale vulgarisée, paru la même année, les *Grandes Croniques*. Après l'histoire du fils, c'est au tour de *La vie inestimable du grand Gargantua, pere de Pantagruel* de paraître, peut-être au début de l'année 1535⁵⁶⁸. Les aventures restent du même ordre, quoique le ton général soit plus sentencieux. Après presque douze années d'effacement, qu'il a passées en partie dans le Piémont, Rabelais fait mettre sous presse à Paris, en 1546, le *Tiers livre des faitz et dictz Heroïques du noble Pantagruel*, qu'il signe de son nom. La matière s'avère bien différente de celle des récits précédents, Panurge occupant le devant de la scène. Deux ans plus tard est publié le *Quart livre des faits et dictz Heroïques du bon Pantagruel*, dont la version définitive paraîtra en 1552. Pantagruel et sa flotte se déplacent ici d'île en île, allant à la rencontre de peuples chimériques. Les romans conçus jusqu'à leur terme par Rabelais sont donc au nombre de quatre, *Le cinquième et dernier livre des faits et dictz Heroïques du bon Pantagruel*, pour sa part, étant une imposture éditoriale. Il est cependant admis aujourd'hui que son rédacteur a suivi fidèlement des brouillons rédigés de la main de Rabelais, mais peu lisibles et déclassés. L'existence d'une copie manuscrite du texte, datée du XVI^e siècle, et la reproduction de la partie initiale de ces deux versions dans les seize chapitres de *l'Isle Sonante* tendent à prouver que divers intéressés ont eu en main deux groupes de brouillons, dont ils ont donné trois réécritures

⁵⁶⁸ Pour la datation de l'édition *princeps*, voir la notice de *Gargantua* dans l'édition des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, pp. 1054-1055.

parallèles⁵⁶⁹. Les quinze premiers chapitres du *Cinquième livre* sont conçus comme une suite du *Quart livre* ; ils ont probablement été composés après ou en même temps que celui-ci. Ils s'attardent sur la manière de vivre des oiseaux de l'île Sonnante, qui donnent à voir les vices du clergé, tandis que l'épisode des Chats-fourrés stigmatise les travers de la basoche. Les derniers chapitres, que Rabelais a dû composer entre le *Tiers* et le *Quart livre*, voire pour certains d'entre eux plus tôt encore, réalisent, pour leur part, le programme de navigation annoncé à la fin du *Tiers livre*. Ils rendent compte d'une étape au royaume de la Quinte-essence, dont les officiers sont alchimistes, de l'arrivée des Pantagruélistes au temple de la Bouteille, de l'initiation bachique de Panurge par la prêtresse Bacbuc et de l'obtention du mot de l'oracle. À partir de 1553, les quatre premiers livres sont réunis sous le titre des *Œuvres* de Rabelais⁵⁷⁰. Notons qu'avec la mort de l'auteur, cette même année, le mouvement d'impression effrénée, depuis 1532, de tels contes à succès prend une allure plus mesurée : la forme des romans va à présent garder un état à peu près stable, même si on discutera encore longtemps de l'attribution de certains textes⁵⁷¹. C'est le cas d'un des pastiches rabelaisiens les plus réussis, qui nous intéresse également : la *Mythistoire barragouyne de Fanfreluche et Gaudichon*. Si l'auteur la dédicace « **À F. R.** », autrement dit à François Rabelais, il entend traiter, à la différence de son modèle, des amours de Dame Fanfreluche et de son ami Gaudichon. Le narrateur commence par donner la généalogie de celle-là puis rapporte les circonstances de la rencontre de ses parents, Trigory et Biétrix, leur mariage et la naissance et l'enfance de leur fille. Il s'attache ensuite à l'éducation de Gaudichon et à quelques événements qui ont marqué ses études à Paris. Tandis que celui-ci se rend à Peu-d'Études, il s'acquitte provisoirement avec une bande de gueux puis rencontre des satyres ; il gravit alors le Mont fourchu, en haut duquel se trouve l'Hélicon ; la muse Calliope lui fait rencontrer les poètes antiques et contemporains. À Peu-d'Études, il fera la connaissance de Fanfreluche, de passage dans la ville, la séduira et tous deux se rendront en Rusterie, pays d'origine de Trigory. L'ouvrage offre donc de multiples surprises, comme l'atteste le caractère énigmatique de la page de titre. Le texte se donne pour source fictive « **une exemplaire écrite à la main** » et après le nom « **Autheur** » sont énumérées les vingt-trois lettres de l'alphabet. Or le « **Proeme** » inaugural ne revient pas plus sur cette idée d'un texte trouvé que sur le problème de l'anonymat ; de toute évidence, il s'agit d'un

⁵⁶⁹ Pour les détails des arguments en faveur de cette thèse, voir la notice du *Cinquième livre*, *ibid.*, pp. 1595-1601. M. Huchon précise que la première édition du *Cinquième livre* est peut-être antérieure à 1564.

⁵⁷⁰ Selon M. A. Screech et S. Rawles, dans *A New Rabelais Bibliography. Editions of Rabelais before 1626, Études rabelaisiennes*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 1987, t. XX, l'ouvrage, augmenté à partir de 1565 du *Cinquième livre*, connaît vingt-trois éditions de 1553 à 1600. Ce total est à ajouter aux nombres donnés pour la publication de chacun des romans en introduction, p. 31.

⁵⁷¹ Rappelons, pour exemple de la spéculation littéraire et éditoriale créée autour de cette production romanesque, qu'E. Dolet a donné en 1542 une édition pirate des deux premiers livres, non expurgés par Rabelais, auxquels il a ajouté le texte apocryphe du *Disciple de Pantagruel*. Or la même année, Rabelais fait imprimer une version corrigée de *Pantagruel* et de *Gargantua* ; en 1552, il révisé le *Tiers* et le *Quart livre* selon son système de la « censure antique ». Quant aux *Œuvres complètes* qui nous serviront de base de travail, elles reproduisent les dernières éditions remaniées par l'auteur : il s'agit des éditions de 1542 de F. Juste et de 1552 de M. Fezandat.

subterfuge, déjà employé par de précédents conteurs⁵⁷² comme Montalvo, Des Périers ou F. Giraud, l'auteur de la *Grande et merveilleuse vie de Gargantua*. Le roman a assez vite été attribué à G. des Autels, quoique des doutes aient plané jusqu'à aujourd'hui à ce sujet⁵⁷³. Cousin de P. de Tyard et apparenté au cercle littéraire lyonnais, Des Autels s'est illustré dans la polémique sur la réforme de l'orthographe et par des recueils pétrarquistes, le *Repos de plus grand travail* et l'*Amoureux Repos*. Vu la thématique spécifique des chapitres 13 et 14, la critique adressée aux poètes qui « *pindaris[ent]* » et la référence qui y est faite au canzoniere de Des Autels lui-même et à l'*Uranie* de Peletier, parue en 1555, on pourrait s'étonner de ces travaux poétiques⁵⁷⁴. V. Zaercher suppose que la première édition de l'ouvrage se situe vers 1550 mais que cet épisode a dû être ajouté plus tard, donc que l'auteur a fait une volte-face après ses recueils lyriques de 1550 et 1553⁵⁷⁴.

Certains doutes planent également sur l'identité d'un autre de nos auteurs, aux antipodes de cette production comique, Hélienne de Crenne. Si l'on s'accorde assez largement aujourd'hui à voir derrière ce nom le pseudonyme partiel de Marguerite Briet de Crenne, on sait peu de choses sur la formation littéraire de cette dernière⁵⁷⁵. Outre une traduction en prose des quatre premiers livres de l'*Énéide*, H. de Crenne a signé un recueil de lettres, les *Epistres familiares et invectives*, et un récit allégorique, le *Songe de Madame Helisenne*. Publiées en 1538, les *Angoisses douloureuses qui procedent d'amours* vont nous occuper pour le caractère déroutant de leur facture, bien différent des traductions contemporaines de romans sentimentaux. Le récit s'ouvre sur l'histoire d'Hélienne : sa naissance, son mariage avec un gentilhomme, la façon subite dont elle tombe amoureuse d'un jeune homme aperçu à la fenêtre, l'échange de deux lettres entre eux, leurs quelques entretiens et les scènes houleuses entre elle et son mari ; celui-ci finit par la faire enfermer dans une tour, au château de Cabasus. À l'aventure intériorisée d'une âme succède celle, tout extérieure, de l'amant, Guénélic, et de l'ami de celui-ci,

⁵⁷² Évoquons rapidement les éléments du dossier constitué par M. Françon dans les notes qu'il ajoute à sa reproduction de l'édition de 1577. Pasquier, en 1555, dans une lettre adressée à Ronsard, fait mention de « deux singes » qui ont imité Rabelais : Leon l'Adulfy, dans les *Propos rustiques*, et un auteur anonyme, dans le « Livre des fanfreluches » ; il ajoute : « mais autant y profita l'un que l'autre : s'estant la memoire de ces deux livres perduz (*sic*) » (*ibid.*, p. xxii). Du Verdier serait le premier à attribuer la *Mythistoire* à Des Autels, même si plus tard il confond le texte avec le *Cinquiesme livre*⁵⁷³ notons que M. Screech est aussi tenté de donner aux romans le même auteur (*A New Bibliography...*, *op. cit.*, p. 300).

⁵⁷³ C'est ce que fait M. Françon (*op. cit.*, p. xxi). Celui-ci date le texte de 1553 ou 1554, pour la raison que le roman fait allusion à des événements de la fin des années 1540 (p. xlvi). De son côté, Du Verdier le situe entre 1546 et 1549. Des remarques faites au XVIII^e siècle dans la réédition des *Bibliothèques de La Croix du Maine et Du Verdier* et dans la *Bibliothèque des romans* invitent à supposer l'existence de deux réimpressions en 1559 et 1560⁵⁷⁴ outre celles de 1574 et 1577 ; il a pu y en avoir une autre en 1572 chez J. Dieppi.

⁵⁷⁴ « La *Mitistoire de Fanfreluche et Gaudichon* de Guillaume Des Autelz : de l'imitation à la création romanesque », in *Le Renouveau d'un genre...*, *op. cit.*

⁵⁷⁵ Pour l'identification provisoire de l'auteur à cette femme⁵⁷⁵ dans l'attente de preuves contradictoires⁵⁷⁵, voir l'introduction de C. de Buzon à son édition des *Angoisses*, *op. cit.*, pp. 8-11 ; cette édition reproduit le texte de 1538 paru à Paris chez D. Janot.

Quézinstra. Nombreux sont les exploits guerriers accomplis par les deux compagnons à la recherche d'Hélisenne, en des lieux réels ou imaginaires. Quand enfin ils arrivent à l'endroit où se trouve la captive, ils l'enlèvent ; mais elle meurt d'épuisement et Guénélic la suit dans la mort. Le roman s'achève sur le transport par Mercure des âmes en souffrance aux champs élyséens ; après le compte rendu d'une querelle entre les déesses Pallas et Vénus, il est fait état de l'inhumation des corps par Quézinstra, qui a décidé de vivre en ermite près de leur tombeau. D'un point de vue éditorial, cet ouvrage foisonnant a reçu, comme ceux que nous avons évoqués, un bel accueil de la part du public : il a été réédité au moins huit fois durant une vingtaine d'années et a été lu par des lettrés comme Herberay, Corrozet ou Pasquier. Rien de commun entre ce type de réception et celle d'*Alector, ou le Coq*, qui n'a paru qu'une fois, en 1560, à Lyon chez P. Fradin. L'attribution de ce roman qui, lui non plus, ne se rapporte à aucun schéma narratif antérieur, ne fait pas problème : quoiqu'aucun nom n'apparaisse en page de titre, B. Aneau décline entièrement son identité dans sa dédicace à la demoiselle de Coq⁵⁷⁶. Il s'agit de la dernière création du régent du collège de la Trinité, publiée un an avant sa mort mystérieuse⁵⁷⁷. La fantaisie de celle-ci s'accorde assez mal avec l'austérité que l'on prête au personnage : probablement élève d'Alciat et de Wolmar, Aneau a rédigé des opuscules de droit, traduit les *Emblemata* et s'en est pris à la *Défense* dans le *Quintil Horatian*. Mais il a aussi donné une traduction en vers du troisième livre des *Métamorphoses* d'Ovide et son roman révèle qu'il possède un talent certain pour le récit. Comme Des Autels, il prétend que le texte n'est pas de lui : il aurait transcrit et collé les uns aux autres des « **fragments brouillés et de divers langages** » ; trois d'entre eux, qu'il n'aurait pas réussi à rattacher au reste de l'histoire, sont placés en exergue. L'histoire est fort complexe, entre autre parce qu'elle s'organise autour de deux héros, dont nous allons évoquer le parcours de manière linéaire. Franc-Gal se présente comme un sage cosmopolite qui, monté sur un hippopotame volant, enseigne aux générations humaines la civilisation et le bien. Au cours de ses déplacements, il passe en Scythie, où il est enlacé par Priscaraxe, fille du Soleil et de la Terre ; au bout de vingt-deux jours, elle attend un enfant de lui. Avant qu'il ne reprenne ses pérégrinations, il constitue la femme serpente reine de la Tartarie orientale et commande d'appeler leur enfant *Alector*. Le personnage éponyme naît de manière prodigieuse et à l'âge de six ans⁵⁷⁷ qui équivaut à vingt ans chez les autres enfants, nous dit-on⁵⁷⁷, il part à la recherche de son père, alors âgé d'environ neuf cents ans. Il le trouve et ils sont réunis sur l'hippopotame, avant qu'une bourrasque de vent ne l'en fasse tomber. *Alector* arrive alors près d'Orbe, ville-centre du monde, juste à temps pour sauver la belle Noémie d'un hippocentaure ; les jeunes gens

⁵⁷⁶ À la question que pourrait se poser la dédicataire « Qui est ce nouvel homme, qui m'envoie et dedie ce livre ? », l'auteur répond : « Je vous declare que c'est moy Barptolemy Aneau [...] » (*Alector, op. cit.*, t. I, p. 9). Il évoque ensuite une partie de sa vie à Bourges et à Paris.

⁵⁷⁷ Pour des explications sur l'assassinat d'Aneau par une foule catholique fanatisée, voir en particulier l'introduction de B. Biot au numéro de *Réforme, Humanisme, Renaissance* intitulé *Barthélemy Aneau et le milieu intellectuel lyonnais au début du XVI^e siècle*, *Actes de la journée d'études de Lyon*, 8 novembre 1997, Lyon, n° 47, 1998. Cette fin mal comprise, qui a fait du lettré un apôtre du protestantisme, ainsi que son opposition à la Pléiade ont dénaturé l'image du notable lyonnais, du pédagogue féru de rhétorique et du défenseur de la langue française ; la lecture de ses œuvres en a longtemps pâti.

s'éprennent l'un de l'autre. Il est d'abord accueilli à bras ouverts par les Gratians, frères de la demoiselle ; mais surpris au matin dans la chambre de celle-ci, il doit riposter à une attaque des gens de la maison ; sa fiancée est tuée dans ses bras par une flèche lancée par on ne sait qui. Alector est accusé du meurtre ; il comparaît devant le tribunal orbitain et est condamné à affronter un serpent anthropophage. Franc-Gal arrive à temps aux arènes d'Orbe pour assister à la victoire de son fils et meurt de joie après qu'Alector aura reçu la couronne civique. Par le rassemblement de l'histoire du père et de celle du fils, nous avons affaire en quelque sorte à deux romans en un, *Pantagruel* et *Gargantua*, si l'on veut, ou *Amadis de Gaule* et *Esplandian*.

Le présent chapitre va s'appliquer à montrer que, quoique de nature et d'orientation différentes, ces huit œuvres réalisent une exigence de mixité et de disparité verbale. Rabelais, H. de Crenne, Des Autels et Aneau ne sont peut-être pas les seuls à renouveler par un tel moyen la narration romanesque entre 1530 et 1560 : l'*Amant resuscité de la mort d'amour* de Denisot et l'*Histoire de Melicello et de l'inconstante Caïa* de Maugin sont des productions sans véritables originaux antiques ou contemporains et qui concentrent également plusieurs styles et pièces rapportées. Mais l'hétérogénéité de la matière n'y est pas aussi poussée que dans nos œuvres⁵⁷⁸ ; pour marquer leur relative servilité vis-à-vis de leurs emprunts, nous ne les avons pas répertoriés dans notre Annexe II, mais dans la catégorie des imitations de l'Annexe I. La question qui se pose à présent à nous est celle du nom à donner au principe d'écriture de nos romans : elle s'avère proprement « **innommable** », tant en raison des lacunes de la théorie du genre au XVI^e siècle que pour le jugement dépréciatif alors porté sur ce type de narration. Comme il existe quelques éléments de « **poétique transcendante** » et qu'ils sont en accord avec la « **poétique immanente** »⁵⁷⁹ de nos livres, nous reprendrons la terminologie de l'époque et parlerons d'une « **poétique de la variété** ». Pourtant, dans nos œuvres, la *varietas* se réalise différemment que sous la plume de Gohory dans le paratexte du *Trezieme livre d'Amadis* et de Giraldi et Pigna : elle tient à une attitude réflexive vis-à-vis du langage et consiste dans la convocation d'un matériau certes disparate, mais surtout de nature verbale. Pour conceptualiser ce rapport des romanciers à la langue, l'analyse d'une autre théorie en vigueur au XVI^e siècle peut être utile, à la fois pour saisir le contexte de création de nos praticiens et pour définir leur originalité : le concept de *copia verborum et rerum* véhicule une certaine idée de la pensée, du discours et de l'engendrement de celui-ci, mais suffira-t-il à cerner la mixité romanesque ? Pour répondre, nous

⁵⁷⁸ Dans le cas de l'*Amant resuscité*, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1998, p. 45, V. Duché-Gavet n'hésite pas à considérer qu'en tant que roman, le livre est un échec. Dans l'introduction à son édition du texte, elle y voit une « création née de la traduction, de la réécriture et du plagiat, [...] [qui] ne parvient pas à se forger une personnalité » ; autrement dit, le récit est submergé sous une masse de passages didactiques plaqués assez artificiellement. De son côté, le roman de J. Maugin n'a été que récemment redécouvert. M. Malinverni a montré, dans « *Il Melicello di Jean Maugin : echi di un dialogo ideale tra romanzi e poesia* », in *Il Confronto Letterario*, Fasano, n° 33, mai 2000, pp. 83-107 et ici p. 87, qu'il s'agit d'un texte innovant, bien qu'il paraisse sous le titre de « traduction » et que l'épître liminaire le présente comme la version longue d'un « brief epitome Italien » : il s'agit d'un roman sentimental qui emprunte tout autant à la tradition italienne qu'aux *Angoysses* et à l'*Heptameron*.

⁵⁷⁹ Dans « Littérature médiévale et théorie des genres », *art. cit.*, p. 57, H.-R. Jauss crée ces expressions pour opposer les normes établies par une époque pour codifier une forme littéraire aux lois qui viennent de l'œuvre même que l'on veut décrire.

commencerons par recenser les éléments de métadiscours que contiennent nos textes : s'ils recourent le plus souvent à la substitution lexicale, nous verrons que les auteurs usent de quelques termes précis pour désigner leur pratique et que leur emploi suppose une conception relativement homogène du nouveau roman. Nous analyserons ensuite le fonctionnement de la représentation de discours dans nos textes et la façon dont cela conditionne la création d'une prose spécifique. Nous nous interrogerons enfin sur la concurrence qui a tout lieu de se produire entre la trame du récit et les discours qui s'y insèrent : ceux-ci pourraient conduire à sa désintégration.

I - Innovation romanesque et prudence lexicale

Une étude de la terminologie utilisée par les praticiens de la fiction narrative, qui apparaît dans le paratexte de leurs œuvres et dans les éléments de métadiscours disséminés dans le récit, est essentielle en ce qu'elle nous invite à mesurer la complexité de leur situation⁵⁸⁰. D'un côté, les auteurs se refusent à employer le substantif *roman* pour définir des textes qu'ils entendent précisément démarquer de la tradition chevaleresque médiévale ; le fait qu'à ce champ sémasiologique étroit s'ajoute alors une orientation axiologique péjorative peut les dissuader de se lancer, à la manière Colet, dans une rénovation du sens du nom. D'autre part, il faut le constater, tous font preuve d'un refus de théoriser le genre auquel ressortit leur art ; peut-être entendent-ils éviter ainsi de prêter le flan aux critiques des mythopathes, qui ne manqueraient pas de s'opposer à la défense d'œuvres si mensongères ; sûrement leur manque-t-il aussi un climat de réflexion sur les formes littéraires en soi, qui va s'instaurer au milieu du siècle mais qui ne portera ses fruits, quant à la narration sur le poème héroïque, surtout, que bien tard. Nos romanciers optent donc pour l'emploi d'un vocabulaire flou, qui n'a par exemple rien de distinct de celui des traducteurs de romans non chevaleresques. Dans ce contexte, ce n'est pas leur conformisme lexical qui doit surprendre, mais le fait qu'ils donnent par endroits des indications de classification générique qui attestent leur désir commun de rénover l'écriture narrative. De cette revendication d'un nouveau mode de récit à la création du concept d'innovation romanesque, il y a un pas énorme, qu'aucun de ceux que nous appelons « nouveaux romanciers » ne franchit. Seule une vision rétrospective nous autorise à voir dans leur pratique un genre novateur ; elle doit veiller à rendre compte des limites, sinon de leur démarche, du moins des données de leur métalangage.

1 - Une terminologie vague

Les quatre romanciers adoptent un idiolecte qui nous intéresse par une lacune évidente, celle du substantif *roman*. Il fallait s'y attendre. Pour certains, l'éviction de ce nom se traduit par le recours à des termes englobants ou à des substituts qui ne rejoignent en rien les emplois du sociolecte en contexte littéraire. D'autres semblent assigner à leurs textes une appartenance catégorielle précise, mais cette manœuvre leur permet seulement de rejeter énergiquement des formes d'écriture narrative en prose. Dans les

⁵⁸⁰ Certains éléments de notre recensement ont servi à une communication présentée au colloque de Lyon, intitulée « Quelques substituts de *roman* au XVI^e siècle : innovation romanesque et prudence lexicale », in *Le Renouveau d'un genre...*, op. cit.

deux cas, le lecteur reste dans le flou quant à la détermination générique des livres.

Comme sous la plume de beaucoup de contemporains⁵⁸¹, la difficulté à désigner le genre romanesque se manifeste dans nos œuvres par l'usage de termes de sens large, dont le sème commun est /production littéraire/. Il n'est ainsi pas anodin que l'auteur des aventures gigantesques de Gargantua et de son fils Pantagruel se plaise à user de métaphores, comme celle du silène, du tonneau, du « breviaire » ou de la fève, pour parler de son œuvre⁵⁸². Mais Rabelais désigne aussi ses récits par le nom de *livres*, terme qui fera le titre du *Tiers* et du *Quart livre* et qu'il aurait sans doute employé pour son cinquième roman. La reprise de cette dénomination ne renvoie pas seulement à une composition à suites, qui exploite le plus possible une matière primitive et l'amplifie à son gré ; elle est surtout le signe d'une volonté de rester dans l'imprécision quant à la définition du genre de l'œuvre. De fait, le sous-titre de *Gargantua* est « **Livre plein de Pantagruelisme** », tandis que le prologue en fait un « **livre seigneurial** » et parle des deux premiers romans comme de « **beaulx livres de haulte gresse** » ; en 1552, la dédicace du *Quart livre* organise la défense des précédentes publications en usant de la même terminologie, à savoir « **telz livres** », « **iceulx livres miens** » et « **ces joyeux escriptz** »⁵⁸³. Dame Hélienne, qui raconte ses tourments amoureux passés, use encore plus systématiquement de ces formules. Comme Rabelais, elle les souligne par l'usage de déictiques : « **I 'œuvre presente** », « **ceste mienne petite œuvre** » ou encore « **ce mien petit livre** »⁵⁸⁴. Il est intéressant de noter qu'à la fin, le « livre » contenant la narration devient livre-objet que se transmettent les personnages ; il ne change alors pas de dénomination⁵⁸⁵. Nous constatons que le narrateur du récit de Denisot n'a pas plus d'originalité : il adresse son histoire à « sa Marguerite » dans les mêmes termes : « **ce mien œuvre** », le « **livre present** » ; il parlera plus loin de « **ce papier** »⁵⁸⁶. Aneau enfin, dédicçant son *Alector*, en fait le fragment d'un « ouvrage » et le désigne par « ce livre » et « icelluy œuvre »⁵⁸⁷. Or les auteurs ne se refusent pas seulement à définir l'appartenance générique de leurs textes par l'emploi d'hyperonymes

⁵⁸¹ Voir le chapitre 1 de notre première partie, pp. 49-61. Comme nous l'avons fait alors, nous soulignons ici les termes du métadiscours que nous commentons. À partir de maintenant, les références à nos textes se font à partir des éditions définies en introduction.

⁵⁸² Prologues respectifs de *Gargantua*, du *Tiers livre*, du *Quart livre* de 1548 et du *Cinquiesme livre*, pp. 4, 351, 717 et 728. Nous croyons déceler un autre signe de ce phénomène dans l'appellatif « livres joyeux » utilisé au *Quart livre*, chap. 3, p. 544, dans la lettre de Gargantua à son fils ; vu que le narrateur signale plus loin que Pantagruel sommeille sur « un Héliodore Grec » (chap. 63, p. 687), il est possible qu'il s'agisse là d'un hyperonyme pour désigner des romans.

⁵⁸³ Respectivement, *Gargantua*, p. 7 et *Quart livre*, pp. 519, 520 et 521.

⁵⁸⁴ *Les Angoysses douloureuses...*, respectivement pp. 218, 221, 229, 231 ou 232 ; p. 222 ; p. 228.

⁵⁸⁵ Voir *ibid.*, entre autres, pp. 440, 499 et 506.

⁵⁸⁶ *L'Amant resuscité...*, *op. cit.*, pp. 62, 63 et 66.

⁵⁸⁷ *Alector*, pp. 10, 9 et 11.

littéraires ; ils le font également en usant de substituts qui renvoient à l'archi-genre de la narration, sans plus de spécification entre les sous-genres narratifs. Alors qu'*histoire* et *conte* servent à désigner des catégories narratives spécifiques au XVI^e siècle, même si les dénominations interfèrent à l'occasion, nous constatons que nos romans ne les utilisent pas dans leur acception littéraire précise, mais au sens large, par référence à l'acte narratif lui-même. Le seul postulat qu'ils veulent admettre, c'est que leurs œuvres sont des récits. H. de Crenne et Aneau multiplient ainsi les renvois au caractère narratif de leur travail. Comme le fera le conteur de Denisot, qui parle des « **recitz et narrations** » qu'il va entreprendre et de l'« *histoire* » qui en est le résultat⁵⁸⁸, la narratrice des *Angoysses* ne cesse de répéter qu'elle veut « **communicqu[er]** » son expérience ou celle de son ami à ses lectrices, « **narrer et reciter les calamitez et extremes miseres, que par indiscretement aymer les jeunes hommes peuvent (sic) souffrir** », « **divulguer et manifester aucunes œuvres belliqueuses et louables entreprises** ». D'où la périphrase par laquelle elle définit son récit : « **le relater de mes anxietez douloureuses** »⁵⁸⁹. De plus, comme l'*Amant resuscité*, le roman est constitué de récits enchâssés, ce qui rend récurrent l'emploi de *narration* et *recit* et de leur verbe associé pour désigner des bribes de récits faits par des personnages. Ce procédé est porté à un haut degré de subtilité par Aneau, qui en tire des effets multiples, comme la narration à point de vue limité, en décalage avec le savoir du lecteur. Pour désigner les histoires rapportées par exemple par Franc-Gal, s'ajoutent dans le texte aux termes précédents *histoire*, *narration*, *compte*, *narré*, *propos* et *discours*⁵⁹⁰. Si le roman est constitué d'histoires intercalées, il prend aussi dans son ensemble la forme d'un récit raconté par un narrateur principal, c'est-à-dire d'une « **diverse et estrange narration** », dont le résultat est une « *histoire* »⁵⁹¹.

Le narrateur des *Livres* de Rabelais, quand il délègue le récit à des personnages, en particulier dans le *Quart livre*, emploie une terminologie équivalente⁵⁹². Pourtant, il a la particularité de ranger son récit dans une tradition romanesque bien connue de nous, qui s'est épanouie en France au XV^e siècle : le roman pseudo-historique. Se voulant témoin d'événements mémorables, qu'il rapporte chronologiquement, Alcofribas Nasier affirme ainsi faire œuvre de chroniqueur. Le prologue de *Pantagruel* s'achève sur l'expression « **ceste presente chronicque** », tandis que celui de *Gargantua* fait des deux premiers romans de « **joyeuses et nouvelles chronicques** » ; de même, au début du chapitre 1 de *Gargantua*, le narrateur définit son récit comme le prolongement de la « **grande chronicque Pantagrueline** »⁵⁹³. Le mot est employé en référence au texte présenté

⁵⁸⁸ *L'Amant resuscité...*, op. cit., pp. 63 et 65.

⁵⁸⁹ *Les Angoysses douloureuses...*, respectivement pp. 96, 228 et 231.

⁵⁹⁰ *Alector*, pp. 55, 56, 59 et 81.

⁵⁹¹ *Ibid.*, « À ma Damoysselle M.D. Catherine de Coq, Dame de la Vau-Jour, S. » et « Propos rompu », pp. 10 et 13.

⁵⁹² Nous trouvons ainsi les termes « narration », « histoire » et le syntagme verbal « fai[re] narré » (*Quart livre*, pp. 596, 604, 619). Dans les cinq *Livres*, Rabelais utilise *conte* et particulièrement *histoire* pour désigner des récits secondaires.

comme le modèle de *Pantagruel*, à savoir le livret des *Grandes Croniques*, qui mêle des éléments de type populaire à d'autres ressortissant à la matière de Bretagne. Or dans cette forme de remaniement, non seulement la déclaration de fidélité aux faits n'a aucune conséquence sur la sélection et le traitement des événements, comme cela se produit dans la littérature chevaleresque, mais est consciemment mise en œuvre une parodie de l'historiographie⁵⁹⁴. Rabelais, qui a peut-être participé à la rédaction de ces livrets, reprend largement cette démarche ; son œuvre lui donne même une place essentielle. Dans le « **Prologue de l'Auteur** » de *Pantagruel*, par exemple, tout en feignant de souscrire à l'assimilation conventionnelle du roman de chevalerie populaire ici avec le genre sérieux de l'histoire, l'auteur surenchérit sur la valeur documentaire du récit en précisant qu'il a été témoin des faits. Mais par ses trop nombreux serments de vérité et par sa hargne à l'encontre des lecteurs incrédules, il disqualifie d'emblée son souci de fidélité aux faits⁵⁹⁵. Du coup, les substantifs *chronique* et *histoire* deviennent interchangeable dans l'idiolecte rabelaisien, désignant conjointement mais ironiquement un *récit d'événements dignes d'être racontés*, dont la source serait vraie. Par ces emplois, le texte est catalogué dans le genre du roman de chevalerie remanié, sans que le caractère merveilleux ou invraisemblable des événements rapportés contredise cette étiquette, tandis que l'usage distancié qui en est fait rejette au loin le patronage tant du roman de chevalerie que de l'historiographie. Ailleurs, le narrateur s'ingénie à désigner la fiction du Pseudo-Turpin, qui a paru en 1527 sous le titre de *Cronique de Charles le grant*, par l'expression « **les fables de Turpin**⁵⁹⁶ ». Quant au titre du second roman, à savoir *La vie treshorricque du grand Gargantua*, il rappelle irrésistiblement les hagiographies de l'Antiquité tardive ou du Moyen Âge, mais dénonce tout autant les pratiques de l'histoire sacrée. En somme, à l'imprécision lexicale chez H. de Crenne et Aneau répond, chez Rabelais, une catégorisation générique qui n'est qu'un leurre et qui est exploitée à des fins de brouillage de la catégorisation du texte. C'est aussi ce qui se produit dans la *Mythistoire*, où le narrateur Songe-creux prétend, comme Alcofribas, avoir été au service d'un des héros. Celui-ci appelle le lecteur à croire à son « Histoire » comme aux

⁵⁹³ *Pantagruel*, p. 215 et *Gargantua*, pp. 7 et 9. La dernière page de *Pantagruel* indique également : « Fin des Croniques de Pantagruel » (p. 337).

⁵⁹⁴ Nous renvoyons, pour le développement de cet aspect, aux relevés de M. Huchon concernant les éléments des diverses chroniques gargantuines qui mettent à distance la pratique des historiens, spécialement des lettrés à la solde des princes qui utilisent les mythes pour exalter certaines dynasties (appendices de *Gargantua*, pp. 1172 et 1182). Dans les *Grandes Croniques*, in *Œuvres complètes* de Rabelais, *ibid.*, pp. 155-173 et ici p. 172, une table des matières fallacieuse remet en cause le souci d'objectivité affiché par le narrateur de « ceste presente hystoire et cronicque de Gargantua ». Quant au *Vroy Gargantua*, *ibid.*, pp. 174-207 et ici p. 174, son sous-titre souligne avec trop d'insistance une allégeance à « l'antique hystoire », quand bien même les faits narrés paraîtraient « incroyables », pour ne pas nous alerter sur sa visée parodique ; le prologue qui suit, repris dans les *Croniques admirables*, rejette la caution des historiens comme R. Gaguin ou J. Lemaire et élit à leur place des personnages romanesques.

⁵⁹⁵ À la fin du prologue, p. 215, il affirme ainsi : « je me donne à cent mille panerés de beaulx diables, corps et ame, trippes et boyaulx, en cas que je mente en toute l'hystoire d'un seul mot ».

⁵⁹⁶ *Pantagruel*, chap. 29, p. 317.

« histoires » de *Huon de Bourdeaux*, d'*Ogier le Dannois* et de « Roland », probablement celle qui est relatée dans la *Cronique* de Turpin⁵⁹⁷. Après cette mention de l'abus de langage qui consiste à prétendre historiques les romans de chevalerie, le roman est lui-même présenté comme une *histoire*. Il nous semble que le nom est employé dans le sens historique avec lequel jouait Rabelais : comme nous avons eu « *l'histoire Pantagrueline* », nous aurons « *l'histoire fanfreluchique* » ; puisque Alcofribas a rapporté les événements dignes d'intérêt de « *l'histoire horrificque de [s]on maistre et seigneur Pantagruel* », Songe-creux consignera « *les faits memorables des Barragoins* »⁵⁹⁸. Évidemment, la tonalité comique déconstruit l'allégeance à la forme de la fiction à sujet pseudo-historique, comme le montre le passage suivant : « *si ceste mienne Histoire se pouvoit trouver du tout vraye (chose presque impossible veu l'incredulité du monde)* ». La seule différence avec Rabelais est finalement que la démarcation ne se fait pas précisément par rapport aux formes chevaleresques tardives, mais par rapport aux modes de chronique mensongers en général.

Rabelais et Des Autels détonnent donc par rapport à leurs homologues en catégorisant leurs textes au sein de types définis d'écriture en prose, qui leur font en fait office de repoussoir. H. de Crenne et Aneau, pour leur part, maintiennent le flou catégoriel en ne précisant que le caractère narratif de leurs œuvres ; ils en restent donc, selon la terminologie de Genette, au stade de l'architextualité. Mais tous quatre retrouvent la tendance générale de leur époque en ce qu'ils ne se risquent à aucun choix lexical qui pourrait laisser déterminer l'appartenance de leurs récits à un genre honni. Sevin, Gohory et Aubert s'y sont risqués et ils ont subi les foudres de lettrés de tous bords ; Des Gouttes, présentant pourtant un texte de matière chevaleresque traduit en prose, est même resté prudent. Cette stratégie de la substitution comportait, bien sûr, un risque pour nos romanciers : celui que l'on ne différencie pas leurs livres des autres romans traduits à la même époque, que l'on ne perçoive pas leur innovation. Comment oublier que les lecteurs contemporains de *Pantagruel* ont pu voir dans celui-ci une *chronique* à la manière des vieux romans adaptés au goût du peuple ? Pourtant, ces esquives lexicales n'impliquent pas, de la part des auteurs, le remplacement à l'infini de *roman* par n'importe quel équivalent narratologique ou hyperonyme littéraire : leurs refus sont déjà un engagement quant à la définition de leurs fictions.

2 - Le choix de substituts précis : *veritable histoire* et *histoire fabuleuse*

Un postulat commun est au fondement de la démarche de nos quatre auteurs : dire le vrai. La question se pose de savoir si cela a lieu à un plan événementiel, au niveau de la relation des faits, comme Amyot le propose en prenant pour modèle les *Éthiopiennes*, ou si c'est une vérité supérieure que véhicule le récit, ce que soutient Gohory en expliquant que les *Amadis* contiennent un sens « *mistique* ». À nous intéresser aux rares fois où les romanciers usent de substituts précis pour définir leurs créations, ce qui exclut d'emblée

⁵⁹⁷ *Mythistoire barragouyne...*, « Proeme », fol. A3 v° et A4 r°.

⁵⁹⁸ Respectivement *Quart Livre*, « Prologue » de 1548, p. 717 et *Pantagruel*, chap. 34, p. 336 ; *Mythistoire barragouyne...*, « Proeme », fol. A3 v° et A4 r°.

H. de Crenne, qui s'en tient à la terminologie recensée plus haut, nous constatons que leur idiolecte constitue une variante de celui des deux préfaciers-traducteurs. De fait, Rabelais, Des Autels et Aneau trouvent une voie pour conceptualiser un renouvellement du roman en déployant un arsenal lexical qui va de *véritable histoire* à *histoire fabuleuse*. Plutôt parallèlement aux théoriciens du roman grec et du nouveau roman de chevalerie que conjointement avec eux, ils vont penser une redéfinition de la forme romanesque en articulant des préoccupations de lexicque, de poétique des genres et d'herméneutique.

a - Rabelais : de l'*histoire veridicque* aux *mythologies*

L'ensemble romanesque rabelaisien couvrant toute notre période d'étude, il n'est pas étonnant que le métadiscours produit par l'auteur quant à sa conception de l'écriture narrative ait évolué au cours des années. En fait, il a peu changé mais est apparu de plus en plus clairement au fur et à mesure que les œuvres n'ont plus eu à se démarquer des genres narratifs en vogue à la fin du Moyen Âge et au début du XVI^e siècle : la chronique, la chanson de geste romancée et la narration de vie de saints. Nous allons voir qu'à une prétention fallacieuse de la véracité dans les deux premiers *Livres*, s'est substitué dans les deux suivants un affichage désinvolte du mensonge fictionnel. Comme chez Gohory, cet effort de théorisation s'est essentiellement fait sous le patronage de Lucien, plus exactement à la lecture du traité *Sur la Manière d'écrire l'histoire* et de l'*Histoire véritable*⁵⁹⁹. Il est un indice très fiable qui permet de mesurer la connaissance des réflexions du satiriste grec par le romancier : dans le *Tiers livre*, Épistémon oppose, au détour d'un récit, le fait de faire un « **tant long, curieux, et fascheux compte** » à « **l'art et la manière d'écrire histoires, baillée par le philosophe Samosatoys** »⁶⁰⁰. De fait, tout porte à croire que Rabelais, dans sa parodie du roman pseudo-historique, a plus hérité de Lucien que des chroniques gargantuines ; mieux, il n'est pas impossible que ce soit lui qui ait donné une teinte lucianique à ces livrets. Dans la chronologie des romans, au substantif *chronicque* se substitue très vite celui d'*histoire* : après le premier chapitre de *Gargantua*, il n'apparaît plus. Alors que les deux mots peuvent sembler synonymes dans son idiolecte, tout porte à croire que Rabelais n'emploie pas *histoire* dans son sens de *genre des historiens*, mais comme Lucien, dans son acception narratologique large de *récit*. Il ne s'en tient pas là : il l'utilise à plusieurs reprises en co-occurrence avec les adjectifs *veridicque* et *véritable*. Le narrateur de *Pantagruel* s'adresse ainsi à « **ceux qui liront ceste histoire tant veridicque** » et parle ensuite de « **ces tant véritables contes** »⁶⁰¹. Il est probable que nous ayons affaire à une traduction du titre du roman de Lucien,

⁵⁹⁹ Pour des éléments sur l'influence que Rabelais a reçue de Lucien dans la parodie des mauvais historiens, voir la notice de *Pantagruel*, pp. 1214-1217. Pour Rabelais, traducteur en latin d'œuvres du satiriste grec, l'accès au texte à partir de l'édition de 1496 des *Œuvres complètes* de Lucien était aisée ; d'ailleurs, dès 1494, l'*Histoire véritable* a été publiée en latin. Notons que dans la version qu'il donne du texte en 1529, S. Bourgoynomet de présenter le prologue.

⁶⁰⁰ *Tiers livre*, chap. 24, p. 425. Notons que l'usage du pluriel *histories* montre une nette adaptation des textes de Lucien : alors que pour celui-ci il convenait de corriger la pente que prenait de son temps l'historiographie, pour Rabelais il s'agit de réfléchir au récit de fiction.

⁶⁰¹ *Pantagruel*, chap. 28, p. 315 et chap. 32, p. 330.

parmi d'autres, comme l'atteste le choix fait par S. Bourgoyn en 1529 d'intituler sa version du texte *Des vrayes narrations* cela insiste, au passage, sur le caractère réflexif d'un texte à mi-chemin entre le récit et le traité. En somme, Rabelais fait en 1532 un double emploi de l'expression *histoire veridique*. D'abord, l'exagération portant sur les adjectifs, modifiés par l'adverbe *tant*, constitue une parodie de la clause de style des romans de chevalerie ; ensuite, l'auteur renvoie au modèle littéraire et théorique qu'est l'œuvre grecque. Dans les deux cas, il y a une antiphrase sur l'épithète, dont l'effet est de disqualifier le renvoi à une réalité historique ; de plus, le groupe n'étant pas pris comme un syntagme figé, il renvoie au sens d'*histoire fabuleuse* dans le sociolecte en contexte littéraire, à savoir *récit fictionnel*⁶⁰². Mais contrairement à nos attentes, toute la subtilité de Rabelais consiste à ne pas corréliser cette disqualification de l'historicité avec une théorie de la lecture allégorique, étrangère au propos de Lucien ; plaquer ici les analyses du prologue de *Gargantua* sur la lecture « à plus hault sens » reviendrait à dénaturer nos passages. Si nous en restons à une analyse du lexique, nous devons conclure que l'intention de Rabelais est d'abord parodique à l'égard des romans de chevalerie ; et parallèlement, qu'en convoquant le prologue de *l'Histoire véritable*, il fait un éloge du mensonge de la fable romanesque. Quatorze ans plus tard, la fin du *Tiers livre* marque une transition vers l'emploi du syntagme *histoire fabuleuse*, par un jeu de substitution d'épithètes intéressant :

Par ces manieres (exceptez la fabuleuse, car de fable jà Dieu ne plaise que usions en ceste tant véritable histoire) est dicte l'herbe Pantagruelion⁶⁰³.

Le dédoublement de l'expression, par la confrontation d'épithètes *a priori* antonymes mais ramenés à la synonymie par le ton ironique du narrateur, met au grand jour, si besoin était, le procédé de l'antiphrase : l'assurance de la véracité est paradoxalement une assurance de la fausseté de l'histoire à un plan événementiel. De là à la mise en avant du caractère mensonger des œuvres de fiction, romanesques en particulier, il ne manquait presque rien, sinon l'oubli de la condamnation des mauvais historiens. Ce pas est franchi au début du *Quart livre* de 1552 : l'auteur y annonce « **la continuation des mythologies Pantagruelicques** », expression que la *Briefve declaration vade-mecum* lexical essentiel glose par la formule « **Fabuleuses narrations. C'est une diction Grecque** »⁶⁰⁴. Dans la continuité de ses précédentes variations sur le prologue de Lucien, Rabelais transpose en français le sens de *mythos* et de *logos* et donne à *mythologies* le sens

⁶⁰² Une comparaison vaut d'être faite entre cet emploi ironique d'*histoire veridique* et le sens littéral que J. Maugin donne à l'expression « véritable histoire » dont il qualifie son *Melicello*. Selon M. Malinverni, dans sa communication faite au colloque de Lyon intitulée « Le *Melicello* de Jean Maugin : une 'véritable histoire' ou le fruit d'une 'invention' ? Le cas d'un roman sentimental au XVI^e siècle », in *Le Renouveau d'un genre...*, op. cit., l'auteur use du syntagme pour attester la vérité des faits qu'il rapporte, à la manière de la narratrice des *Angoysses* et de M. de Navarre dans l'*Heptameron*.

⁶⁰³ *Tiers Livre, chap. 51, p. 505. Est-ce par le souvenir de ce passage qu'en 1575 Gohory fait mention, dans la dédicace du Quatorzième livre d'Amadis, de « l'histoire tant vraie que fabuleuse » des héros ? Cela est d'autant plus probable que la préface qui suit use du procédé rabelaisien du congé donné au lecteur au seuil du roman.*

⁶⁰⁴ *Quart livre*, « À tresillustre Prince, et reverendissime mon Seigneur Odet cardinal de Chastillon », p. 517 et *Briefve declaration d'aulcunes dictions plus obscures contenües on Quatriesme livre des faits et dictz heroïques de Pantagruel*, p. 703.

commun de *récits fabuleux* ; à nouveau, il ne désire pas renvoyer directement au caractère riche d'enseignement de son texte⁶⁰⁵. À la manière du narrateur du voyage maritime lucianique, Alcofribas ment en affichant la vérité des faits qu'il rapporte ; c'est sûrement à un autre niveau que sa narration fait sens. Pourtant, dans ses choix lexicaux, Rabelais ne cherche pas à valoriser l'existence d'une vérité cachée sous la fiction de la fable : il préfère s'arroger une toute-puissance sur la matière de sa fiction plutôt que théoriser sa vision complexe de l'herméneutique romanesque.

b - Des Autels : la mythistoire

Vers 1550, Des Autels définit également sa *Mythistoire barragouyne de Fanfreluche et Gaudichon* en référence à l'idiolecte de Lucien. Le « **Proeme** » inaugural nous semble réécrire avec exactitude le prologue de l'*Histoire véritable*, en ajoutant quelques allusions à celui de *Gargantua*. De fait, l'auteur y recense toutes les « **narrations fabuleuses** » qui, des écrits historiques aux épopées en passant par les fables et romans de chevalerie, sont des récits fictifs, donc faux sur un plan historique : les historiens romains, dont César, sont des menteurs, de même que les « auteurs de Germanie » et les Français, qui croient connaître « **la vérité des choses passées** » ; il n'y a pas plus de véracité dans leurs textes que dans ceux des Grecs, les fables d'Ésope et le *Coran*⁶⁰⁶. Pourtant, certains de ces récits mensongers ont été reconnus par la postérité comme pleins de sens : quand bien même les conteurs n'ont tâché que de « **bien mentir** », on a « **cherché de belles allégories sur le pas d'une mouche** »⁶⁰⁷. C'est alors que l'auteur revendique le mensonge de sa propre « histoire », s'inscrivant donc à son tour dans la lignée des *narrations fabuleuses* :

[...] je vous veux faire la coppie de l'histoire Fanfreluchique, où vous trouverez que je ne suis pas de beaucoup si grand menteur que Pline en ses livres de la super-naturelle Histoire, que Lucian en ses verissimes narrations de Fables : ne que Jean le Maire en ses magnifiques illustrations de Gaule, et deifiques singularitez de Troye, toutes mises en sa teste en dormant par le Secretaire des Dieux Mercure⁶⁰⁸.

Tout l'intérêt est de voir que l'expression « **verissimes narrations de Fables** » est une périphrase qui désigne l'*Histoire véritable* et qui insiste beaucoup plus clairement que les premières gloses du titre grec par Rabelais sur une revendication de la fausseté. La dimension de la parodie des romans de chevalerie est nettement atténuée au profit du rejet tant de l'artifice qui consiste à prétendre historique la narration fictionnelle que, plus

⁶⁰⁵ Dans son article « Le roman, histoire fabuleuse », in *Le Renouveau d'un genre...*, op. cit., M. Huchon voit une filiation entre la glose, à savoir « Narrations fabuleuses », et la *fabulosa narratio* de Macrobie. Si cela est possible, nous pensons que la source de la réflexion de Rabelais est Lucien et que, par fidélité au philosophe, celui-ci se refuse à infléchir à ce niveau la théorisation du mensonge fictionnel dans un sens moral ou spirituel.

⁶⁰⁶ *Mythistoire barragouyne...*, fol. A2 v° à A3 r°.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, fol. A3 v°.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, fol. A3 v° et A4 r°.

loin, de l'herméneutisme fictionnel. L'intitulé « **Mythistoire** », graphié « Mitistoire » en 1574, n'a plus alors de secret pour le lecteur : néologisme, formé par un emprunt à J. Capitolinus, le nom est aisément décomposable et renvoie à un récit mensonger ; il participe à la promotion du caractère fabuleux du roman. Il est notable que le signifié de *mythistoire* soit semblable à celui de *mythologie* sous la plume de Rabelais, ce qui atteste l'idée d'une source lucianique commune aux deux auteurs et l'influence de l'un sur l'autre. Ce nom aurait pu être ajouté en page de titre après la parution de la dédicace du *Quart livre*⁶⁰⁹. Des Autels apporte donc deux éléments à notre étude : d'abord, il nous montre explicitement que *veritable histoire* a le même signifié qu'*histoire fabuleuse* dans l'idiote dialecte des romanciers lucianiques ; ensuite, sa conception du récit romanesque est tout orientée vers le pied-de-nez final du « Proème » consistant à nier l'existence d'un sens supérieur parce que tout n'est dit que pour faire rire. De toute évidence, Des Autels a fait son propre cheminement à partir des textes de Lucien : peut-être avant Gohory, il a envisagé l'argument d'un sens allégorique pouvant compenser la fausseté de la fable narrative, pour d'emblée le mettre à distance.

c - Aneau : l'*histoire fabuleuse*

Par le sous-titre d'*Alector*, le syntagme lexicalisé *histoire fabuleuse*, présent sous la plume d'Amyot et de Colet, accède pour la première fois dans un roman au statut de catégorie littéraire individualisée. Si l'expression est en 1560 un clichélexical, ce n'est d'ailleurs pas seulement dans les textes théoriques consacrés au roman. Il apparaît, en effet, que dans la seconde partie du siècle des lettrés férus d'allégorisme, peut-être alertés par la transposition par Amyot en 1548 de l'expression *fabulosa narratio* employée par Macrobie, se sont plu à l'employer pour désigner proprement des *fables*, c'est-à-dire des *recits mythologiques ayant une portée morale, religieuse ou philosophique*⁶¹⁰. De façon pleinement consciente donc, Aneau, à la croisée des réflexions sur le roman et de celles sur le mythe, donne « Histoire fabuleuse » pour sous-titre générique à son roman. Voici les précisions qu'il apporte à ce choix dans sa dédicace :

C'est un fragment d'une diverse et estrange narration, intitulée és epistyles des feuillets A#####. ALECTOR, c'est à dire en bon François LE COQ, comme je l'ay

⁶⁰⁹ C'est l'hypothèse que fait V. Zaercher en constatant que le substantif n'est utilisé qu'à cet endroit du roman et que Pasquier parle en 1555 seulement du « Livre des fanfreluches » (« *La Mithistoire de Fanfreluche et Gaudichon...* », *art. cit.*). Nous devons à l'article de M. Huchon, « Le roman, histoire fabuleuse », *art. cit.*, la précision que, comme Fulgence a utilisé *Mitologiae* dans l'Antiquité, Julius Capitolinus a usé du terme *mithistoria*. Rabelais et Des Autels ont donc francisé, comme Amyot l'a fait pour *fabulosa narratio*, des vocables anciens pour donner une caution antique un genre narratif bas. Par ailleurs, le fait que Des Autels qualifie à deux reprises le *Tiers livre* dans le roman de « veritable histoire » prouve qu'il est au fait des manipulations terminologiques de Rabelais (*Mythistoire barragouyne...*, chap. 9, p. 40 et « Aux dames », non paginé).

⁶¹⁰ Nous empruntons cette information à M. M. Fontaine dans son introduction d'*Alector*, t. I, p. XLVII-LIII. Elle mentionne G. Guérault, qui traduit en 1558 l'évhémériste Paléphate sous le titre « Narrations fabuleuses ». R. Constantin, quant à lui, dans *Nomenclator insignum scriptorum* paru en 1555, consacre une rubrique à l'« *Historia fabulosa* » ; il y range des recueils mythographiques, des fables animalières et, peut-être après sa lecture de la préface de l'*Histoire palladienne*, des romans grecs et latins. Elle signale encore que le P. Ménétrier, dans sa *Bibliothèque curieuse*, emploie encore en 1704 la collocation *histoire fabuleuse* pour désigner des livres traitant de mythologie, des recueils d'emblèmes et le *Songe de Poliphile*.

mis, par maniere de plus facile intelligence en la superscription de chescune suyvante page. Laquelle à mon advis est une histoire fabuleuse couvrant quelque sens mythologic, toutesfois bien dramatique et d'honeste invention, d'artificielle varieté et meslange de choses en partie plaisantes, en partie graves et admirables, et quelque fois meslées, plus toutesfois tenans de la Tragique que de la Comique⁶¹¹ .

Sans alléguer la dette d'*Alector* envers l'*Histoire Æthiopique*, il semble clair qu'Aneau a été suffisamment séduit par le modèle du roman grec, théorisé par Amyot, pour s'enprévaloir dans la conceptualisation de sa pratique. Pourtant, il n'est pas sûr qu'Aneau reprenne la spécialisation épique d'*histoire fabuleuse* : au seul regard du mélange des matières, des genres et des tonalités qu'il prône ici, largement hérité de Rabelais, il veut faire autre chose qu'une forme du poème héroïque. Il semblerait qu'il emploie l'expression de manière non figée et dans le sens large du sociolecte, ce qu'avaient fait Rabelais, Des Autels et Gohory avant lui, à savoir *récit fictionnel* ; il lui surimpose « **un sens mythologic** », autrement dit une portée pédagogique et morale⁶¹² . Alors qu'Amyot terminait amèrement sa préface en se rétractant et en refusant l'appellatif *histoire fabuleuse* à une simple « fable » sans hauteur épique, Aneau particularise moins l'emploi de l'expression, mais ajoute au genre que cela désigne des contraintes supplémentaires destinées à cerner la particularité de la forme romanesque à ses yeux. Le métadiscours d'*Alector* paraît donc le point de rencontre le plus abouti entre les études contemporaines sur le roman et la conceptualisation par un praticien d'une forme romanesque d'un nouveau type.

Il s'avère finalement que *veritable histoire* et *histoire fabuleuse* fonctionnent dans le métadiscours de nos romans comme des synonymes, désignant un *récit qui revendique sa fausseté*, sans qu'il véhicule nécessairement un sens supérieur. En dépit des différents circuits littéraires, lexicaux et sémantiques suivis par chacun d'eux, les deux syntagmes prennent *in fine* le même sens sous leur plume. Les nuances entre les emplois s'avèrent liées à la spécificité de chacune des œuvres décrites. Ainsi, alors qu'Aneau use précisément de la stéréotypie, Rabelais et Des Autels ne le font qu'indirectement, jouant de corrélations sans contraintes syntaxiques et défigeant en partie l'expression en raison de la finalité parodique de leurs romans. D'autre part, le recours à ces clichés linguistiques ne permet pas vraiment à ces praticiens de théoriser en propre la forme du roman, preuve de la prudence qu'ils gardent envers leur innovation. Pour Rabelais et Des

⁶¹¹ *Alector*, pp. 10-11.

⁶¹² Celle-ci peut lui avoir été soufflée les mythographes, quoique qu'il n'entende pas le terme *fabuleuse* comme un correspondant du sens étroit de *fable*. Aneau lui-même a réfléchi de près aux conditions pour créer une fiction moralisante : en 1556, alors qu'il fait paraître le début des *Métamorphoses*, il fait précéder l'ouvrage d'une préface où il explique les liens de la fable et de la philosophie. La « Preparation de voie à la lecture et intelligence de la Metamorphose d'Ovide, et de tous Poëtes fabuleux » en tête des *Trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide*, J.-C. Moisan (éd.), Paris, Champion, 1997, p. 8, part du principe selon lequel les poètes ont « emmiell[é] leurs salubres commandemens, et conseilz moraux, leurs naturelz enseignemens, et exemples historiaux de la douceur de nouvelle estrange narration, et merveille mensongiere ». Plus loin, il parlera des « mythologies Allegoriques » qui sont offertes au lecteur (p. 17), ce qui assure indubitablement du sens allégorique qu'Aneau attache à « mythologic » dans la dédicace d'*Alector*.

Autels, il s'agit de défendre la création fictionnelle en général. Seul Aneau semble employer la collocation dans le sens précis d'Amyot, mais il se rétracte en donnant des éléments contraires à cette restriction sémantique ; il cherche ainsi à cerner l'originalité du roman par rapport au poème épique, en sortant de l'impasse de son prédécesseur. Pourtant, nous pouvons conclure à une convergence des préoccupations des auteurs quant à l'idée d'une rénovation de l'écriture romanesque. Tous revendiquent une dimension littéraire autonome pour ce type de création : selon eux, le roman ne doit pas être vrai il n'est pas subordonné à l'histoire, contrairement à ce qu'ont laissé croire les mises en prose rééditées ou les *Amadis* et sa lecture n'est pas réductible à la procédure allégorique.

II - La représentation de discours, ressort générique de nos œuvres

En dehors de cette revendication indirecte d'un droit à pratiquer une forme basse de narration, nos romanciers n'élaborent pas de conceptualisation des lois de leur art du récit. Aneau, par exception, essaie d'analyser son œuvre en termes stylistiques ; il faudra voir quelle spécificité formelle il envisage pour le genre. Nous nous proposons ici de définir la poétique immanente à l'œuvre dans nos huit textes. Nous partons du postulat selon lequel la prose romanesque n'arrive pas à s'inventer de langage propre autrement qu'en sollicitant celui d'autrui. Nos œuvres mettent cette utilisation de paroles venues d'ailleurs au premier plan en ce qu'elles fondent une prose où l'hétérogénéité des styles imités empêche qu'une relation univocale des faits habituelle dans les romans contemporains n'advienne.

1 - Qu'est-ce que l'image d'un énoncé ?

Puisque l'originalité du genre romanesque réside dans l'assemblage d'unités stylistiques diverses, il s'agit de savoir en quoi consiste la représentation de l'une d'entre elles. Nous allons donc commencer par étudier le procédé de création de l'image d'un énoncé. Quelle est la nature de celui-ci ? Quel rapport entretient-il avec la source d'un passage de roman ? Ou avec la référence allusive à un autre texte ? Se réduit-il à la citation explicite de propos de personnages ou d'un texte antérieur ? En un mot, il faut déterminer les critères de reconnaissance et donner une définition ferme de ce que Bakhtine appelle un « langage ».

Si l'on accepte de raisonner par contraste, on doit d'abord distinguer un énoncé d'un thème romanesque. Cela est évident *a priori*, mais quelques exemples ne seront peut-être pas inutiles pour faire la part des choses. Prenons les épisodes de *Pantagruel* où Panurge intervient. Le plus souvent, le personnage s'illustre par la ruse : il a assez de ressources sous sa cape pour empuantir les maîtres en théologie, déculotter un curé ou gâter les habits des grandes dames ; face au philosophe occultiste Thaumaste, il sait mener une controverse par geste et faire « quinaud » son contradicteur. Or si plusieurs mentions faites *in præsentia* poussent à rapprocher Panurge des figures emblématiques d'Ulysse et de Mercure⁶¹³, cela ne renseigne pas sur l'inscription effective dans le texte d'un langage spécifique : il ne suffit pas que Thaumaste réplique à son adversaire « **Et si Mercure** » ou que Panurge promette à Pantagruel de raconter des aventures qui sont «

plus merveilleuses, que celles de Ulysse » pour que nous ayons respectivement affaire, dans la bouche de Panurge, à un discours de type hermétique ou à un récit homérique⁶¹⁴. Au chapitre 19, le passage se présente sous la forme d'une description de gestes symboliques, ce qui prouve en passant que la production d'un langage ne nécessite pas forcément qu'une communication verbale ait lieu dans la diégèse. Au chapitre 14, Panurge est le narrateur d'une histoire qu'il expose dans le cadre d'un dialogue ; des notations anatomiques et culinaires vont de conserve avec un ton gouailleur et donnent à lire, plutôt qu'un récit mensonger à la gloire de la *métis*, un discours constitué par les interruptions d'Épistémon et de Pantagruel et par le propre récit de Panurge à leur adresse qui vise précisément à enlever tout caractère héroïque au personnage ; si ce Panurge mis en broche par les Turcs a en l'occurrence un prototype, il est populaire et il s'agit du facétieux Cingar de Folengo. Le lecteur doit donc se méfier des allusions données par l'auteur, tout autant que des intertextes qu'il peut imaginer pour un passage : seule compte ici l'inscription stylistique d'une unité verbale délimitable. Le début de l'épisode de la tempête, au *Quart livre*, nous fournit un exemple de la solidarité des éléments qui concourent à la production d'un style homogène, dont tout un chacun peut sentir l'originalité par rapport aux autres formes environnantes. Nous avons d'abord un récit de la rencontre de navires chargés de moines puis des préparatifs des matelots de la Thalamège, nef de Pantagruel, pour affronter la tempête qui se prépare. La description du déchaînement des éléments commence ensuite :

Soubdain la mer commença s'enfler et tumultuer du bas abysme, les fortes vagues battre les flans de nos vaisseaux, le Maïstral accompagné d'un cole effrené, de noires Gruppades, de terribles Sions, de mortelles Bourrasques, siffler à travers nos antennes. Le ciel tonner du haut, fouldroyer, esclaire, pluvoir, gresler, l'air perdre sa transparence, devenir opaque, tenebreux et obscurcy, si que aultre lumiere ne nous apparoissoit que des fouldres, esclaires, et infractions des flambantes nuées : les categides, thielles, lelapes et presteres enflamber tout au tour de nous par les psoloentes, arges, elicies, et autres ejaculations etherées, noz aspectz tous estre dissipez et perturbez, les horrificques Typhoes suspendre les montueuses vagues du courant. Croyez que ce nous sembloit estre l'antique Cahos on quel estoient feu, air, mer, terre, tous les elemens en refractaire confusion⁶¹⁵.

La démarcation typographique de ce passage, constitué en paragraphe, ne suffit pas à lui octroyer une homogénéité ; au contraire, la diversité des types de langages qui l'encadrent le récit précédent et après, une brève mention des vomissements de Panurge puis le long discours de lamentation de celui-ci lui donne une cohésion forte.

⁶¹³ Voir les relevés et les analyses de M. Huchon à ce sujet dans la notice et les notes de *Pantagruel*, pp. 1218, 1224 et 1303. Nous reprenons ici à l'article de F. Goyet intitulé « *Imitatio* ou intertextualité », in *Poétique*, Paris, n° 71, 1987, pp. 313-320, l'opposition entre l'allusion « *in præsentia* » et l'allusion « *in absentia* » pour identifier respectivement la « citation » explicite et l'« intertexte », qui relèverait des compétences du lecteur à reconnaître une référence culturelle convoquée implicitement par l'auteur.

⁶¹⁴ *Ibid.*, chap. 19, p. 286 et chap. 9, p. 249.

⁶¹⁵ *Quart livre, chap. 18, p. 582.*

Cet énoncé se réalise sous les espèces d'une description focalisée, assumée par un personnage de l'histoire et dont l'orientation intentionnelle est particulière. Pour la définir, reportons-nous au lexique utilisé par le narrateur, à l'organisation syntaxique et à la composition de l'ensemble. À l'accumulation de termes techniques désignant les phénomènes météorologiques~ certains, comme *psoloentes*, *arges*, *elicies*, *ejaculations*, *etherées* et *Cahos*, sont d'origine grecque~, fait écho une série des verbes dépendant de « commença », qui fonctionne ici comme un auxiliaire à valeur inchoative. Mais le support de ces infinitifs change au fur et à mesure que les pans du tableau se découvrent, eux-mêmes étant, par l'ellipse de « commença », comme suspendus dans le temps. Les éléments et leurs effets dévastateurs occupent tout l'espace du discours et le monde semble revenu à son commencement. Or la présence d'une subjectivité décrivant la scène, sensible derrière les nombreuses hyperboles et les adjectifs péjoratifs et rappelée explicitement à la fin par l'adresse « Croyez » et par un « nous », donne la mesure affective de la disproportion entre la force de la nature et la faiblesse des navigateurs. Nous pouvons donc conclure qu'il s'agit là d'une description focalisée d'un événement qui surpasse les hommes, présentée de manière grandiloquente et dont la visée est pathétique. Un énoncé se définit donc par un contenu, une formulation et une orientation axiologique. Cette idée selon laquelle un dessein discursif anime toute production singulière de parole est vérifiable par la comparaison de ce passage avec la réécriture qu'en donne Aneau en 1560. Alors que Franc-Gal vient de résumer l'itinéraire de ses pérégrinations, il interrompt son récit pour présenter les dangers qu'il a dû essuyer dans la « Rade des mons Foudroyans » et qui auraient été provoqués par les esprits malfaisants des vents :

[...] ces mauvais Cacodaimons envieux du bien des hommes esmouvoient les ondes de la mer, une fois élevées jusques aux nues, et puyz soubdain abaissées jusques ès abyssmes, combatantes et s'entrerompantes flot à flot dixiesme, et sur tout tachoient à pousser mon Cheval Durat Hippopotame contre les scabreux rochers scoigleux, ou rivages pierreux, ou le brusler de leurs ardentes foudres, qui estoient les deux choses que plus luy estoient à craindre que les pierres et le feu. Mais il s'aydoit si bien de ses piedz platz et de sa queüe forte et puissante, dominante la tourmente des vagues, qu'il s'en garentit, et luy et nous, tremblans de peur de mort presente sur nos chefz intentée. Et nonobstant, ces tempestueux espritz aërens feirent tant d'effort sur luy qu'ils abbatirent ses ailes et les feirent baisser ; et tant le tourmentarent, eschauffarent et alterarent qu'il fut contraict de boire ; d'ond il devint (selon son naturel que dict est) beaucoup plus dangereux, furieux, intractable et perilleux, tellement que à force de vistes virades, rudes ruades, promptes petarrades et saulx soubzlevans, peu s'en faillit qu'il ne nous abysmat au goulphe Ambracien⁶¹⁶.

La présence du narrateur-personnage et de ses compagnons est ici centrale : tout le jeu d'Aneau consiste à dédramatiser l'épisode en déplaçant une vision apocalyptique vers l'exposé des réactions de l'espèce de vaisseau qu'est Durat. C'est lui qui agit, tandis que l'impuissance des humains, lourdement soulignée par l'expression « **tremblans de peur de mort presente sur nos chefz intentée** », est totale. L'hippopotame s'avère doté de réactions psychologiques et l'imprévisibilité de celles-ci fait tout l'objet de la description : la

⁶¹⁶ Alector, chap. 17, pp. 114-115.

mention de ses « *piez platz* » et de sa « *queüe forte et puissante* », qui fait office de gouvernail, nous invite à voir le burlesque d'une scène où l'arche du salut est un animal colérique, défié par des nuées qui pourraient le faire s'écraser sur les rochers. Du coup, nous avons affaire au récit d'une tempête aérienne, où l'humour domine précisément par l'infraction faite au pathétique du modèle rabelaisien : l'exagération du passage tourne ici au comique, comme le soulignent les homophonies sur les termes présentant les effets de l'enivrement. En somme, la connaissance de la référence intertextuelle précise d'une unité stylistique est souvent importante pour la détermination de l'intention de l'auteur dans la mise en œuvre de celle-ci, sans qu'elle suffise au discernement de toutes les facettes de son fonctionnement. Par ailleurs, on aura compris que l'intervention d'un personnage peut constituer à elle seule un énoncé. C'est ce qu'atteste le dialogue entre le prince de Bouvaque et Quézinstra dans les *Angoysse*s, après que les deux compagnons ont aidé celui-ci à reconquérir sa cité. Le prince commence à s'adresser à ses mauvais sujets, qui l'ont provisoirement destitué de son pouvoir : il formule un discours véhément, où il annonce que leurs « malefices » seront punis⁶¹⁷. Or Quézinstra, en sage soucieux de pérenniser le nouveau gouvernement, lui répond en aparté qu'il devrait se conformer au modèle de César pardonnant aux partisans de Pompée. Le prince, par reconnaissance des faits d'armes de Quézinstra, s'accorde à sa demande. À la formulation enthousiaste par Quézinstra de ce choix de la clémence, répondra le discours collectif des rebelles faisant assaut de promesses de bon comportement. Nous avons donc ici affaire à des prises de paroles successives, qui constituent à elles toutes un passage d'une dizaine de pages dont le sujet est le même que la fin de *Pantagruel* et de *Gargantua*, à savoir quelle doit être l'attitude d'un seigneur après une révolte ; mais chacune d'elle a une visée propre et des moyens stylistiques d'actualisation spécifiques. Inversement, une tonalité uniformément appliquée sur des types de production de discours variés peut conduire à l'instauration d'un seul et unique énoncé. C'est ce qui se produit dans le compte rendu que fait Fanfreluche du débat juridique qui s'est élevé au moment du mariage de ses parents :

Le Dimanche venu auquel jour il falloît celebrer ledit mariage, après la remonstrance faite au peuple de la dispense des Bancs, qui avoit cousté plus d'un escu au soleil. Le prestre poursuivant à faire la benediction, proclamant pour la dernière fois, qui si aucun sçavoit raison pourquoy ledit mariage ne se deust accomplir, qu'il le dit, autrement il le denonçoit pour excommunié : voyci un Barragouin qui se leve, disant, Que le mariage n'estoit legitime, attendu la minorité d'aage de ma mere, qui audit temps ne eust sçeu avoir plus de sept ans, quatre mois, six jours, dix heures et demie, et peut estre quelques huict minutes, et un quart. À raison dequoy le prestre n'osa proceder outre, et furent contraints mesdits pere mere (sic) remonstrer leur affaire par devant monsieur l'Official. Lequel sçachant l'aage de madite mere, vouloit proferer la sentence de la nullité dudit mariage, sans un bon vieil escervelé advocat, lequel plaida, que neanmoins que ma mere ne fust en l'aage de douze ans, si estoit elle aussi suffisante pour endurer son homme, qu'une de quinze. Requerant sur ce pour toute preuve l'inspection de son corps, alleguant une grande brouillerie de ff. ff. pourquoy ce faire on devoit. Et ne contredisant à ce le Procureur, qui estoit bien aise de jouyr

⁶¹⁷ *Les Angoysse*s douloureuses..., partie II, pp. 378-379.

de ce gentil spectacle, fut ordonné qu'ainsi se feroit. Et après que la partie des basses marches fust trouvée bien à point, garnie de poil long à l'avenant, et le serment receu de ma mere sur ce qu'elle disoit qu'il y avoit plus d'un an et demi qu'elle remuoit le cul en femme de bien, fut ledit mariage approuvé et decerné mandement au prestre pour aller avant⁶¹⁸.

Tout le monde ici prend la parole : le curé, un Barragouin, le procureur, un avocat et Biéatrix elle-même. Fanfreluche commente aussi à plusieurs reprises les faits, ce qui ponctue le récit d'interventions diverses, introduites sous la forme du discours soit indirect soit, le plus souvent, narrativisé. Celles-ci sont produites sur le même ton amusé que celui qu'adopte la narratrice, bien sensible dans l'emploi d'« affaire » en syllepse. Du coup, c'est bien l'ensemble du passage, malgré la diversité des interlocuteurs et des niveaux de parole, qui constitue un conte grivois raconté sur un ton facétieux.

Ainsi, de multiples critères thématiques, lexicaux, syntaxiques et intentionnels s'avèrent nécessaires pour identifier la nature exacte d'un langage romanesque⁶¹⁹. Pour reprendre une formule de Bakhtine, « **l'énoncé (son style et sa composition) est déterminé par l'objet et par l'expressivité, c'est-à-dire par le rapport de valeur que le locuteur instaure à l'égard de l'énoncé**⁶²⁰ ». Par cette construction soignée de discours, nous pouvons dire que nos œuvres reposent sur la représentation d'images verbales : elles font intervenir des prises de parole de nature différente de celles des échanges quotidiens, avec des caractéristiques qui donnent à chacune une cohérence forte.

2 - Une *copia* de langages comme poétique romanesque

Nos textes portent à un haut degré d'accomplissement la loi du genre romanesque en pratiquant l'accumulation d'énoncés hétérogènes : la poétique des nouveaux romans propose une *copia* de langages, au lieu d'un discours univocal fleuri. Les concepts de *varietas* et de *copia*, forts en vogue au XVI^e siècle chez les théoriciens de la rhétorique et de la poésie, pourraient traduire ce foisonnement de la langue en leur sein. À ce titre, nous prêterons attention à la théorie qu'Érasme élabore pour ces notions. Nous verrons cependant que le procédé de fonctionnement de nos romans ne s'adapte qu'en partie à l'analyse de ce penseur, même si certains de ses écrits tendent à ne pas restreindre la « copieuse diversité » à une manière d'orner le discours.

Voyons, d'abord, le sens que les notions métaphoriques de variété et d'abondance peuvent recouvrir à la Renaissance. Cela suppose un passage en revue rapide de l'évolution du sens de ces noms de l'Antiquité jusqu'à l'époque qui nous intéresse⁶²¹. En tant que moyen de remédier au *taedium* qu'engendre l'uniformité dans le discours oratoire, c'est surtout la *varietas* qui a reçue une amorce de théorisation de la part de

⁶¹⁸ *Mythistoire barragouyne...*, chap. 4, pp. 15-17.

⁶¹⁹ F. Rigolot, dans *Les Langages de Rabelais*, Genève, Droz, « Titre courant », 1996 [1^{ère} éd. 1972], entend de manière sensiblement identique le concept.

⁶²⁰ *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 298.

Cicéron et de Quintilien. Sous leur plume, elle a pour modèle la variété de la nature, manifestée par l'alternance sur la Terre de terrains riches et de déserts arides ou de forêts et de sources, et vise à la délectation de l'auditeur. Chez Hermogène et les autres rhéteurs de la Seconde sophistique, elle devient la vertu principale du discours. Pour définir l'écriture virgilienne, Macrobe invente ensuite l'idée d'une expression qui fait une synthèse admirables des styles de Cicéron, de Salluste, de Fronton et de Pline : les vers de Virgile mêleraient ces quatre styles en une synthèse admirable. Les humanistes du *Quattrocento* reprennent la notion de « docte variété », tout en insistant sur le fait que la diversité ne doit jamais dégénérer en monstruosité ; le *temperamentum* devient la règle d'or de la composition oratoire et littéraire. Depuis l'Antiquité latine, le respect de la *varietas* correspond finalement plus ou moins à l'usage d'un style particulier, le *genus medium*, auquel on conjoint les particularités de la *voluptas*, de la *copia* et de l'*ornatus*. Érasme se place dans cette tradition, tout en donnant un prestige infini au concept de *copia*, jusque-là secondaire : le *De duplici copia verborum et rerum*, publié pour la première fois en 1512 et remanié durant une vingtaine d'années, en fournit une étude pointue ; si l'analyse y porte sur l'art d'écrire en latin, elle aura surtout une incidence sur la composition dans les langues vernaculaires. Le penseur hollandais part du principe qu'il y a deux façons d'enrichir un discours : soit en exposant un petit nombre d'idées en beaucoup de mots, soit en exposant brièvement de nombreuses idées, le mieux étant selon lui de parler de beaucoup de choses avec une ample provision de mots. Derrière l'expression *copia verborum et rerum*, se retrouvent la « **verborum copia** » et la « **varietas figurarum** » de Quintilien, Érasme employant d'ailleurs indifféremment les mots de *copia*, *variatio* et *varietas*. Mais la particularité du traité consiste dans le détail qui y est donné des moyens pour réaliser la double abondance des mots et des idées. Le théoricien s'excuse de devoir les traiter les uns après les autres, alors que tout bon auteur se doit de combiner les deux niveaux d'enrichissement du parler : pour développer un thème, on peut recourir à l'amplification des arguments, à des exemples ou à des comparaisons, tandis que l'ornement du style passe par l'usage de la synonymie, de l'énelage ou des métaphores⁶²². Outre la façon elle-même dont s'exprime Érasme, on connaît le bel exemple qu'il donne plus loin de la prose copieuse, imaginant toutes sortes de variations sur la phrase « Ta lettre m'a beaucoup plu » : « **Ta lettre si affectueuse m'a apporté une incroyable jouissance** », « **Je ne placerais aucun nectar au-dessus de tes pages** », « **Autant j'ai pour toi une affection sans pareille, autant tes lettres ont pour moi un charme sans pareil** », etc.⁶²³. Or à la fin de ce chapitre, il explique que

⁶²¹ Dans l'ensemble de notre développement, nous reprendrons les éléments fournis à ce sujet par l'article de P. Galand-Hallyn intitulé « La rhétorique en Italie à la fin du *Quattrocento* (1475-1500), in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, M. Fumaroli (dir.), Paris, P.U.F., 1999, pp. 131-190, ainsi que celui d'I. Diu et d'A. Vanautgaerden intitulé « Le jardin d'abondance d'Érasme : le *De copia* et la lettre sur les *Adages* non éditée par P. S. Allen », in *La Varietas à la Renaissance, Actes de la journée d'études du 20 avril 2000*, D. de Courcelles (dir.), Paris, Écoles nationale des Chartres, 2001, pp. 43-55. Nous nous référons également au chapitre « *Copia* » de la première partie de l'ouvrage essentiel de Terence Cave : *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Érasme, Rabelais, Montaigne*, G. Morel (trad.), Paris, Macula, « Argô », 1997 [1^{ère} éd. Oxford, 1979].

⁶²² *De duplici copia verborum et rerum*, in *Œuvres choisies d'Érasme*, J. Chomarat (trad.), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/Bibliothèque classique », 1991, commentaire I, chap. 7, p. 240.

si le lecteur trouve certains de ces procédés trop lourds pour la prose, il doit se souvenir que « **cet exercice s'adapte aussi à la composition en vers** ». La remarque nous semble capitale : elle postule une continuité entre le style prosaïque et le style poétique, l'idéal étant d'écrire dans une prose ornée, sans tomber dans l'affectation. Que nous retrouvions au sein même d'un traité de rhétorique, qui cherche à cerner la manière de bien s'exprimer en prose, des considérations sur la poésie ne doit pas surprendre : rappelons-nous qu'avec les ramistes, Érasme est l'un des lettrés du XVI^e siècle à militer en faveur d'un calque de l'écriture de la prose sur celle de la poésie, à supposer finalement le caractère poétique de la prose ornementale⁶²⁴. Que ce soit sous la plume des poéticiens ou sous celle des rhétoriciens qui ont tenté d'inventer un nouvel art oratoire humaniste d'ailleurs, nous avons vu que l'oraison est ramenée progressivement à la Renaissance au patron poétique des figures. Un autre passage du *De duplici copia* permet d'affiner l'analyse : Érasme y déclare que sa méthode d'enrichissement du discours a tout lieu de s'appliquer à « l'explication des auteurs », à « la traduction d'ouvrages d'une autre langue » et à « **la composition d'un poème** »⁶²⁵. Autrement dit, la variété rhétorique aurait des domaines de réalisation privilégiés : le commentaire ou la glose, la traduction et la poésie. N'est-ce pas précisément le même lien entre la reformulation de la pensée d'autrui et l'*ornatus* rhétorique, lui-même rapproché des figures de la poésie, que nous avons constaté dans les analyses élogieuses du beau style d'Herberay ? De même, les traducteurs que sont Colet et Gohory n'insistent-ils pas respectivement sur l'importance que tient « l'ornement d'écrire, et de parler » dans leur exercice de la traduction et sur le fait que le « style » des romans se doit d'être « Floride, net et coulant »⁶²⁶ ? Nous formulons ici le postulat selon lequel la conception générale de la prose des traducteurs de romans, donnée de manière morcelée mais cohérente par toutes sortes d'érudits de l'époque, postule que celle-ci atteint son plus haut degré de réussite en produisant des variations rhétoriques autour du texte-source. En d'autres termes, ce que nous avons appelé la pratique de la « mise en roman », telle qu'elle est codifiée au XVI^e siècle, suppose non seulement la translation d'une langue en une autre, mais envisage aussi le primat de la forme sur la pensée de l'auteur de départ, donc une dissociation entre le langage et son matériau. Que cela soit partiellement en décalage avec la production des traductions de romans, en particulier des premiers *Amadis*, importe peu : est ici formulée sous la plume d'Érasme et des préfaciers une vision du romancier tout à la fois comme orateur et poète déchu, comme artiste du verbe et imitateur d'un langage dont il perd, pour le vouloir orné, les intentions essentielles. Voilà ce que l'analyse oratoire des notions de variété et d'abondance dans le *De duplici copia* nous permet de dégager sur le rapport au langage dans la pratique romanesque dominante à la Renaissance. Au vu de la différence essentielle existant entre cette *docta*

⁶²³ *Ibid.*, commentaire I, chap. 33, pp. 246-248.

⁶²⁴ Voir partie I, chapitre 3, pp. 204-208.

⁶²⁵ *De duplici copia...*, *op. cit.*, commentaire I, chap.8, pp. 241-242.

⁶²⁶ « Au lecteur » de l'*Histoire palladienne*, *op. cit.*, p. 93 et « Preface aux lecteurs » du *Trezieme livre d'Amadis de Gaule*, *op. cit.*, non paginé.

varietas rhétorique et la production de discours multiples dans nos romans, devons-nous renoncer à parler de poétique de la variété à leur sujet ? Nous avons affaire, certes, à deux conceptions radicalement distinctes de la prose romanesque : d'un côté, on promeut une *oratio* où domine l'amplification et le flot protéiforme des idées ; de l'autre, on cherche à convoquer dans un même texte des discours d'origine, de facture et de visée différentes. Pour le dire vite, au caractère fleuri du langage s'oppose une abondance des langages représentés ; à une variation du discours, une variation des discours ; à une *copia verborum et rerum*, ce que l'on pourrait appeler une « ***copia sermonum*** ». La dédicace d'*Alector* nous invite à saisir les limites de cette analogie entre la *copia* humaniste et la poétique des nouveaux romans. Aneau y promeut une « diverse et estrange narration », qui réalise un « ***meslange de choses en partie plaisantes, en partie graves et admirables, et quelque fois meslées, plus toutesfois tenans de la Tragique que de la Comique*** »⁶²⁷. Nous le voyons, il pose ici le principe d'une écriture mixte, qui mêle tous les sujets, tous les tons et tous les genres. Ce professeur pourtant passionné de rhétorique théorise moins la façon dont il a créé un style docte à partir d'une matière donnée, ce qui impliquerait de sa part une allégeance à la poétique de la mise en roman, que l'alternance au sein de son roman de divers procédés linguistiques. Même s'il prétend avoir traduit « en nostre langue Françoise » un original « tout broillé et confus », il n'a pas réalisé une homogénéisation des « divers langages » dans une prose oratoire variée : il a voulu obtenir un effet d'« artificielle variété », expression qui définit selon nous l'essence des nouvelles compositions romanesques. Pourtant, il n'est pas sûr qu'Érasme assigne seulement une nature rhétorique aux notions dont il traite : comme l'écrit T. Cave, chez ce penseur, « ***le terme de copia échappe aux contraintes du précepte et se laisse difficilement réduire à une formulation théorique*** »⁶²⁸. Dans le *Ciceronianus* en particulier, datant de 1528, variété et abondance sont alléguées comme des moyens d'éviter la prose figée des imitateurs de Cicéron et de faire valoir la singularité d'expression d'un auteur ; il s'agit pour ce dernier de trouver un style adapté à sa personnalité, au sujet qu'il traite et à ses destinataires. La théorie de la *varietas* devient maintenant celle d'une activité productive et ouverte. Du coup, un tel intérêt porté aux mécanismes libérateurs de l'écriture semble en rapport avec la bigarrure de nos romans et le souci qu'ils ont de donner une intentionnalité à chacune des images verbales qu'ils représentent. Une preuve que cette codification souple de la *copia*, en tant qu'invitation à émanciper le mouvement de l'écriture plutôt qu'à le maîtriser, est en adéquation avec la

⁶²⁷ *Alector*, pp. 10-11 ; voir supra p. 308. Notons que les adjectifs « Tragique » et « Comique » renvoient plus à la gravité ou à la légèreté du sujet qu'au genre dramatique. D'ailleurs, c'est dans le sens de la cruauté qu'évolue la narration brève en 1560, année qui voit paraître les *Histoires tragiques de Boaistuau* et la *Continuation des Histoires tragiques de Belleforest*. Il est intéressant de voir que, dans son *Academie de l'art Poétique*, op. cit., p. 540, Deimier s'inspire de ce passage pour faire des *Éthiopiennes* non pas « un Poème Epique », mais un poème « Tragicomique ». Il refuse ainsi la réflexion d'Amyot sur le roman d'Héliodore au profit de celle d'Aneau, se rangeant à sa théorie du « meslange ».

⁶²⁸ *Cornucopia...*, p. 150. Nous lisons plus loin que cette extension sémantique du terme se fait de manière machinale chez de nombreux lettrés (p. 198) : Les humanistes présentaient explicitement les textes d'Homère, mais aussi d'Hésiode, de Virgile, d'Ovide et d'autres grands auteurs anciens comme des réserves (*copiae*) encyclopédiques de connaissances et d'ornements poétiques et rhétoriques, renfermant chacune la quintessence des idées et des styles littéraires antiques.

poétique de nos romans apparaît dans le recours que fait Rabelais, pour définir le *Tiers livre*, à la métaphore de la corne d'abondance⁶²⁹.

Pour le lecteur de nos œuvres, la mixité verbale est surtout sensible par les effets de rupture qui naissent des unités stylistiques juxtaposées par le romancier. Prenons le discours qu'Arcane adresse à la cour lors du procès d'Alector⁶³⁰. La servante de Noémie, double de la Dariolette d'*Amadis*⁶³¹, se plaît à rapporter l'histoire de la première entrevue d'Alector et de sa maîtresse. Son récit commence par les circonstances dans lesquelles elle s'est trouvée assister aux événements : elle explique la fuite de sa mule et, dans une notation héroï-comique, qu'elle s'est faite « legiere bische » pour rattraper Noémie, tout juste emportée par un hippocentaure. Vient ensuite l'affrontement entre Alector et l'être biforme, raconté à la manière des romans de chevalerie : même si l'adversaire de celui qui n'est encore qu'un écuyer appartient à la mythologie antique, la présentation des coups et des techniques de combat ainsi que l'usage de formules stéréotypées relève clairement du style chevaleresque. Arcane introduit alors le récit qu'Alector, une fois le danger passé, a fait à Noémie de ses aventures ; mais au compte rendu exact des événements qui l'ont amené sur les pas de celle-ci, se substitue un dialogue entre les deux jeunes gens, où Alector parle soudain le langage du volage Galaor : il demande une rétribution charnelle pour ses loyaux services. Arcane donne ensuite une description fortement érotisée des « doux attouchemens de main » qui lui « faiso[ient] venir l'eau à la bouche ». Alors que Dariolette n'avait d'autre rôle que d'inciter la chaste Hélisène à succomber à ses désirs, Arcane est ici narratrice, ce qui colore la scène d'une sensualité extrême ; mais ne voulant pas accabler Alector devant le tribunal, elle se prétend naïve et ne saurait conclure quoi que ce soit de ses observations. Par ce décalage entre les deux positions de parole d'Arcane, la description des amours dans la grotte du centaure s'avère à la fois suggestive et comique. La fin du récit, portant sur le retour à Orbe, milite en faveur de relations courtoises entre Alector et Noémie, qui auraient tous deux tâché de « faire l'amour honeste ». En somme, ces quelques pages enchaînent des énoncés divers, où alternent narration et description, sujet guerrier et matière amoureuse, gravité et légèreté du ton. Parallèlement, l'unique locuteur adopte des masques changeants, se présentant tour à tour comme humble domestique, admirateur des combats d'un paladin et voyeur complice de ses ébats. Il serait aisé de montrer cette variété stylistique à l'œuvre dans les *Angoysses*, où récit des amours, expression des souffrances, sous forme monologale ou dialoguée, et passages didactiques s'enchaînent durant les trois parties. Nous prendrons deux exemples manifestes de ce phénomène, qui ont la particularité d'introduire un humour en décalage avec le ton grave et sérieux du roman. Il s'agit, d'abord, de l'altercation entre le mari d'Hélisène et leur hôte : alors que des musiciens viennent jouer le soir sous les fenêtres de la maison, le mari veut avoir

⁶²⁹ Le « Prologue de l'Auteur » parle de l'ouvrage comme d'« un vray cornucopie de joyeuseté et raillerie » (*Tiers livre*, p. 352).

⁶³⁰ *Alector*, chap. 3, pp. 34-41.

⁶³¹ Le personnage met sur pied une entrevue nocturne entre Hélisène et Périon, union dont naîtra Amadis. Les pulsions sexuelles de cette confidente, qui seront en somme réalisées par procuration, sont soulignées avec insistance par Herberay (*Le premier livre de Amadis de Gaule*, op. cit., t. I, chap. 2, p. 11).

l'avis de cet « **homme rustique, et de rude et obnubilé esprit** » et, tout en soupçonnant bien les manœuvres de Guénélic pour courtiser Hélienne, il entre en matière en lui signifiant que quelqu'un cherche à manifester sa passion soit à sa femme soit à la sienne propre⁶³². L'hôte en colère défend à toute force la chasteté et l'honnêteté de son épouse. Or la narratrice introduit insidieusement une description de la « difformité et laydeur » de celle-ci. Le ton se fait alors léger, soulignant à l'envie le décalage entre la réaction de l'homme et le fait que sa femme « **eust esté refusée et chassée de tous hommes** » ; finalement, Hélienne et son mari ne peuvent s'empêcher de rire. De même, dans la seconde partie, alors que Guénélic et Quézinstra séjournent à Gorenflos, où un tournoi vient de se dérouler, on nous rapporte les festivités du mariage du duc de Foucquerolles et de la fille du comte de Merlieu. Guénélic explique que ses douleurs l'empêchent de profiter de la fête ; pourtant, il fait état de la farce jouée par de jeunes princes aux nouveaux mariés : après s'être introduits dans la chambre nuptiale, ceux-ci mènent une enquête pour savoir pourquoi la chemise de la jeune fille est déchirée ; des commissaires sont députés pour témoigner à la séance de la « court d'Amours » qui se tiendra le lendemain matin ; les jeunes gens y feront appel de la décision du juge⁶³³. Nous avons donc affaire au récit d'une farce, rapportée à la troisième personne du pluriel, où personnages et narrateur détournent un référent sexuel par le vocabulaire judiciaire des cours d'amour. Inversement, les passages sérieux sont rares dans la *Mythistoire* ; la lettre d'Happe-bran à son fils Gaudichon peut à ce titre retenir notre attention. Elle intervient après que le cancre Gaudichon, qui se trouvait, comme Pantagruel dans son tour des universités, plus savant en jeux d'écoliers que dans les disciplines canoniques, est passé « **magister juré**⁶³⁴ ». Le discours d'Happe-bran est un pastiche de la lettre de Gargantua reproduite au chapitre 8 de *Pantagruel* : il fait un éloge de l'apprentissage intellectuel et un bilan des formes de savoir de son époque. Or Gaudichon délibère ensuite avec ses compagnons pour savoir dans quel domaine d'étude il va se lancer : la théologie, la médecine ou le droit. Les propos de ceux-ci, portant d'abord sur la nécessité pour Gaudichon de se marier et sur le fait qu'il ne veut pas être « prescheur », tournent à la satire des lois ; de son côté, le narrateur fait des médecins de « **vrais bailleurs de paraboles** ». De deux maux, Gaudichon choisira le moindre et reviendra au droit, pour être un nouvel Accurse. Voilà donc le beau raisonnement d'Happe-bran successivement dégradé par le langage des étudiants puis par le discours du narrateur et de Gaudichon lui-même. Chez Rabelais, l'abondance du matériau verbal est, plus encore que chez les autres romanciers, orientée vers le choc des intentions. Dans *Pantagruel*, l'opposition entre l'*ethos* du géant et celui de Panurge permet de créer des effets de rupture multiples, comme le permettra la différence de vues entre Gargantua et frère Jean dans le roman suivant. Lors de la guerre contre les Dipsodes, par exemple, deux trophées sont confectionnés et deux poèmes parallèles produits : l'un fait l'éloge de la ruse humaine, qui a permis d'obtenir la victoire, et de la toute-puissance de Dieu, tandis que l'autre exalte les qualités gustatives de « **Maistre levrault**⁶³⁵ ». Épistémon et Panurge feront ensuite

⁶³² *Les Angoysses douloureuses...*, partie I, p. 121.

⁶³³ *Ibid.*, partie II, p. 329.

⁶³⁴ *Mythistoire barragouyne...*, chap. 4, p. 46.

une variation culinaire et sexuelle sur un aphorisme guerrier de Pantagruel. On le voit, les langages créés par Rabelais, parfois très courts, fusent à tout moment dans le texte et sont d'abord orientés vers la solution de continuité qu'ils produisent avec les énoncés voisins. Un jeu auquel se livre souvent l'auteur, qui est apparu dans le passage précédent et qui revient au chapitre 21 du *Cinquième livre*, est la variation des langages autour d'un même procédé rhétorique. Le point commun entre la description des activités des officiers de la Quinte-essence et le discours de celle-ci ne tient pas alors à la reprise de types d'énoncés semblables et dont les contenus divergent, mais à deux modes de traitement de l'*adynaton*. Dans le premier énoncé, qui est un exposé assumé par le narrateur-personnage et présenté sous la forme d'une liste, sont données comme advenues des actions soit vaines, soit impossibles sur un plan matériel : les officiers chassent le vent avec des filets ou font de nécessité vertu : Rabelais puise dans les *Adages* d'Érasme pour convertir le sens figuré des mots en sens propre et rendre concret l'abstrait. Or cet humour disparaît dans l'explication que la Quinte donne ensuite aux compagnons de ces activités : elles sont un principe d'élévation intellectuelle et spirituelle, poussant l'esprit à se détacher de l'expérience des sens et de la recherche des causes naturelles pour laisser opérer le seul « **jugement serain** ⁶³⁶ ». L'impossibilité apparaît donc tout à tour traitée sur un mode linguistique avec humour et sur un mode philosophique sérieux, qui n'empêche pas une parodie du langage éthéré de la Quinte.

Par conséquent, la technique d'écriture des nouveaux romanciers se distingue clairement de l'embellissement de la prose valable pour la traduction de romans. Elle s'avère en accord avec les principes de *copia* et de *varietas* quand les lettrés de la Renaissance ne les restreignent pas à leur signification rhétorique, tout en les poussant à leurs extrêmes limites : c'est, en fait, une *copia* discursive qu'inventent nos auteurs. Nul doute qu'il existe pour eux, au lieu d'une indifférence de la formulation au matériau importé, une solidarité essentielle entre le langage employé, le sujet sur lequel il porte et l'intention qu'il véhicule.

3 - Pour une spécificité de la prose du roman

Au vu des précédentes conclusions, nous militons en faveur de ce que Bakhtine appelle « **l'originalité stylistique du discours dans la prose littéraire** ⁶³⁷ ». L'expression romanesque ne peut être définie à l'aune du modèle poétique, comme l'ont fait les poéticiens et rhétoriciens du XVI^e siècle : il faut la concevoir comme une somme de styles disparates engageant chacun un lien entre le langage et l'idéologie dont il est porteur. Alors que les *Amadis* seront rédigés à partir des années 1560 comme des manuels de beau parler, où la rupture est définitive entre l'intentionnalité des divers discours convoqués et leur formulation uniformément ornée, nos romans postulent que l'intégration de la pensée d'autrui conditionne nécessairement le traitement du matériau verbal. Nous verrons que cela se réalise même dans la prose emphatique des *Angoysses* et d'*Alector*.

⁶³⁵ *Pantagruel*, chap. 27, pp. 309-310.

⁶³⁶ *Cinquième livre*, chap. 21, p. 775.

⁶³⁷ *Esthétique et théorie...*, op. cit., p. 86.

Rabelais et Des Autels ont ceci de commun qu'ils n'hésitent à représenter aucun énoncé ; d'où le caractère éminemment pluristylistique de leur prose. L'épisode de la rencontre entre Pantagruel et Panurge atteste l'attention prêtée par l'auteur de Pantagruel au caractère conventionnel de chaque langue. Le passage nous intéresse moins pour cette théorie du langage que pour le fait que le polyglotte exprime sous des formes différentes un seul message : il utilise treize parlers pour dire la même chose le fait qu'il est affamé et n'est compris que quand il fait usage de sa « **langue naturelle, et maternelle** ⁶³⁸ ». Contrairement aux apparences, il ne se livre pas à une variation rhétorique dans le goût du *De duplici copia* : au lieu de chercher à sélectionner les équivalents verbaux, il les reproduit tous et refuse de s'exprimer dans une langue unique. Il prend soin, en outre, de donner un aspect traditionnel à chaque parler vernaculaire, hormis bien sûr pour les trois d'entre eux qu'il invente ⁶³⁹. Même dans le cas d'images de langues donc, Rabelais se plaît à corrélérer langage et style. Évidemment, l'imitation d'un énoncé peut être déformante : le théologien Janotus de Bragmardo, le philosophe Trouillogan, le juge Bridoie et l'évêque Homénaz en prennent pour leur grade. Ce fait étant bien connu, nous préférons nous arrêter sur un autre aspect de la création d'un style par Rabelais : plusieurs formes de discours peuvent converger vers le traitement homogène d'un même sujet et vers l'instauration d'une idéologie unique l'inverse, à savoir qu'une brève prise de parole peut ne pas se fondre dans l'intention des énoncés voisins, étant également vrai. Écoutons Panurge défendre le fait que « **la braguette est première pièce de harnois entre gens de guerre** ⁶⁴⁰ ». Il commence par parler comme un naturaliste : il use du présent de caractérisation pour comparer les plantes possédant une enveloppe défensive et celles qui en sont dépourvues. Après cette description, il se lance dans un récit de type mythologique, où le passé simple lui permet d'évoquer la succession des quatre âges humains et deux défenseurs du sexe masculin, Priape et Moïse. Il en vient à tenir des propos de médecin : Galien lui sert d'autorité au sujet de l'importance des testicules par rapport au cœur. Il rapporte ensuite une histoire comique sur le départ en guerre du seigneur de Merville et récite un poème de tonalité burlesque où la formulation courtoise sert à désigner une réalité sexuelle. L'ensemble de ces types d'énoncés, malgré leur mode énonciatif et leur vocabulaire disparates, tend vers un éloge paradoxal du harnais et de la couille : chacun constitue un des arguments, souvent contestable, d'une thèse atypique et se trouve avancé avec une exagération concertée par un locuteur dont la finalité première est l'humour. La Mythistoire, comme nous l'avons vu dans l'étude du procès fait à Biétrix, n'hésite pas non plus à multiplier les phénomènes linguistiques composites. Un point retiendra en particulier notre attention, à savoir le choix de langages dégradant un sujet habituellement considéré comme noble. C'est en

⁶³⁸ *Pantagruel, chap. 9, p. 249.*

⁶³⁹ Nous prenons cette analyse à M.-L. Demonet-Launay dans *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992, pp. 176-186. L'auteur montre qu'une « psychologie des langues » est à l'œuvre dans ce passage (p. 184) : l'italien est présenté comme métaphorique, l'espagnol comme pompeux, le danois comme collectionnant des images rustiques, etc.

⁶⁴⁰ *Tiers livre, chap. 8, pp. 374-376.*

particulier ce qui se produit dans le jargon amoureux créé par Trigory et Biétrix⁶⁴¹. Les deux pièces de vers que les personnages s'envoient développent la métaphore filée du « courtaut » et de l'« estable » : l'invitation faite au cheval de venir se soulager dans l'étable de la dame peut difficilement se lire au premier degré, le contexte et la mention du « galand vert » spécifiant clairement le caractère sexuel du sujet. Une fois le code rhétorique instauré, le lecteur ne peut manquer de trouver la formulation hardie ; l'assurance donnée à Trigory qu'il trouvera « *l'huis [de Fanfreluche] tout ouvert* » montre assez la gaillardise de propos pour lesquels la virginité n'est pas une valeur... Cela s'oppose, bien sûr, au traitement de l'amour chez les pétrarquais, héritiers de la conception courtoise : la narratrice ne se prive pas d'opposer la manière du dialogue différé de ses parents aux « *chiarderies d'amadis de Gaule, de Grece d'enfer* ». Peut-être faut-il également entendre le refus, dans le « *Ad lectores* » inaugural, d'un langage amoureux noble et abstrait comme la revendication d'une simplicité de la formulation au détriment d'une prose ornée⁶⁴². Finalement, Des Autels s'en prend aux langages qui idéalisent la réalité sentimentale. Chez Rabelais et l'adversaire de Meigret, en somme, la création d'une prose copieuse passe moins par la recherche de l'abondance rhétorique, même si celle-ci est largement cultivée, pensons à la fameuse énumération rabelaisienne, que par la convocation de styles divers, dont certains se posent en faux par rapport à d'autres matériaux linguistiques et idéologiques.

La dépendance entre l'intention d'une unité énonciative et la façon dont elle est formulée d'un point de vue stylistique se trouve également à l'œuvre dans les Angoysses et dans Alector, à ceci près que la prose de ces romans est marquée par une emphase certaine. Nous avons expliqué ailleurs comment l'écriture en prose du XV^e siècle s'était calquée sur la rhétorique, sans réussir à assimiler autrement qu'avec lourdeur le modèle oratoire⁶⁴³. Prenant appui sur la pratique néo-cicéronienne du latin et sur les adaptations en français de l'histoire antique, à l'instar de celles de Lemaire ou de Seyssel, des prosateurs ont tâché de perfectionner l'écriture non versifiée de langue vernaculaire. Dès lors, aux tours figés hérités de la construction « phrastique » médiévale, se sont ajoutés à la Renaissance de nouveaux procédés d'amplification et d'imbrication, l'ensemble constituant ce qu'A. Lorian appelle le « style formulaire » des humanistes⁶⁴⁴. Les traducteurs des romans sentimentaux italiens et espagnols ont joué un rôle essentiel dans cet enrichissement de la prose française, tout comme Herberay à partir de 1540. Hélienne s'avère très au fait de ce mouvement d'ornementation, au point qu'elle se complaise à rabouter dans les Angoysses des passages des Illustrations de Gaule ainsi

⁶⁴¹ *Mythistoire barragouyne...*, chap. 2, pp. 7-8.

⁶⁴² Le sizain latin oppose précisément la « *simplicitas nuda* », d'un côté, à la « *simplicitas culta* » et à l'« *ornatus veneris, salisve* » (l'ornement de la grâce ou de la finesse d'esprit), de l'autre (*ibid.*, fol. A2 r°).

⁶⁴³ Voir partie I, chapitre 3, pp. 204-205.

⁶⁴⁴ *Tendances stylistiques dans la prose narrative française du XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », 1973, p. 283. Lorian dégage deux aspects majeurs dans la prose des conteurs : l'emphase et l'imbrication, qu'il développe par le menu.

que des versions de Flamette et du Peregrin. Un extrait de l'élégie que pousse le personnage féminin, alors qu'il vient d'apprendre que Guénélic s'est vanté d'avoir profité de ses charmes, fera assez voir la subtilité du montage citationnel en même temps que le caractère latinisant de l'écriture de la romancière :

O inique et meschant jouvenceau : O ennemi de toute pitié : O miserable face simulée, parole en fraude et dol composée, sentine de trahison, sacrifice de Proserpine, holocauste de Cerberus, scaturie d'iniquité, qui incessamment pullule : regarde comme presentement ta pestifere langue (membre dyabolicque) dissipante de tous biens, consumatrice du monde, sans occasion s'efforce de denigrer et adnichiler ma bonne renommée ? bien seroit temps de fermer ta vergongneuse bouche, et refrener ton impudicque et vitieuse langue. O que je dois bien maudire le jour que jamais je te veids, l'heure, le poinct et le moment que jamais en toi je prins plaisir. Certes, je croy fermement que quelque furie infernale m'avoit à l'heure persuadée pour me priver de toute felicité : car de tous les hommes du monde, je congnois avoir esleu le plus cruel : lequel je pensois estre le plus loyal et fidel⁶⁴⁵ .

Dans les reprises de traductions comme dans la fin originale du passage, les procédés d'écriture s'avèrent aisément définissables : au point de vue lexical, il s'agit de latinismes « sentine », « scaturie », « furie », « iniquité », « felicité », « pestifere », « consumatrice », « adnichiler », de polynômes synonymiques « inique et meschant », « fraude et dol », « denigrer et adnichiler », « impudicque et vitieuse », « loyal et fidel » et d'hyperboles, qui passent surtout par des métaphores morales « sentine de trahison, sacrifice de Proserpine, holocauste de Cerberus, scaturie d'iniquité » ; au niveau syntaxique, nous avons, dans les phrases en apostrophe, des répétitions de construction, des parallélismes et un rythme binaire et, par la suite, un glissement et un enchevêtrement des propositions. La phrase acceptant, en outre, toutes sortes d'exemples, de cas illustres et de comparants mythiques, la virtuosité et la préciosité s'avèrent le mot d'ordre d'une formulation qu'Érasme n'aurait peut-être pas désavouée. De là à affirmer que cette prose qui tend vers le grossissement et l'amplification des idées est à l'œuvre dans l'ensemble de la première partie des *Angoysses*⁶⁴⁶, il y a un pas que nous ne saurions franchir. Tout d'abord, s'il est vrai que l'ensemble du texte est écrit de manière emphatique et énumérative, la prose des conteurs contemporains a tendance à redoubler les noms et à allonger la phrase pour insérer des réminiscences classiques. Nous l'avons mentionné, Rabelais lui-même use de cette *copia* rhétorique à tout moment : la productivité du discours passe souvent chez lui par des procédés grammaticaux d'intensification, qui vont de pair avec la facétie du narrateur et des personnages⁶⁴⁷. Mais il sait aussi parodier le style des pédants, en accentuant les traits de l'emphase dans le sens de l'enflure ; l'écolier limousin apparaît ainsi comme un mauvais érudit qui

⁶⁴⁵ *Les Angoysses douloureuses...*, partie I, p. 199. Les passages pris à Flamette sont les suivants : « O inique [...] pitié », « je doibs bien maudire [...] je prins plaisir », et ceux empruntés au Peregrin : « O miserable face [...] Cerberus », « regarde presentement [...] deniger ».

⁶⁴⁶ C'est ce que postule A. Lorian dans *Tendances stylistiques...*, op. cit., p. 78. Selon lui, la narration d'Hélisenne constitue en elle-même un « court roman et [une] longue élégie, où la rhétorique fait peu de distinction entre récit, description, monologue ou dialogue, où l'emphase et les figures de style sont réparties de manière assez uniforme ».

dénature la langue française :

Et si par fortune y a rarité ou penurie de pecune en nos marsupies et soyent exhaustes de metal ferruginé, pour l'escot nous dimittons nos codices et vestes opignerées, prestolans les tabellaires à venir des penates et lares patriotiques⁶⁴⁸

La prose d'Hélisenne se présente donc comme un concentré des moyens inventés dans la première moitié du siècle pour donner de l'ampleur à l'expression prosaïque ; en cela, elle peut être rapprochée de l'ornement de la traduction d'Herberay qui, il faut bien l'admettre, a sur elle l'avantage de la simplicité lexicale et de la souplesse syntaxique. Cependant, l'expression n'est en rien uniforme dans les *Angoysses* : non seulement les deux dernières parties font intervenir des styles tels que la narration de combats chevaleresques, le débat théologique et le conte mythologique, mais la première ne se restreint pas au discours pathétique. L'élégie d'Hélisenne ne constitue que des passages bien délimités de ce premier récit : si tous les monologues intérieurs de l'héroïne relèvent d'une visée impressive et qu'ils font parfois usage d'un vocabulaire éthique, de leur côté, le discours tenu par Guénélic dans sa lettre à Hélisenne et la réponse faite par celle-ci à un religieux relèvent d'une rhétorique et d'une intentionnalité bien différentes⁶⁴⁹. En un mot, des morceaux d'éloquence, ayant chacun leur spécificité, se distinguent de la narration assez dépouillée d'Hélisenne. Cette conclusion est transposable à *Alector*. Par les précédents extraits cités, on aura sûrement remarqué que l'écriture d'Aneau relève également d'une conception énumérative et ornementale de la prose, quoique celui-ci se complaise dans une érudition allusive. Mais sa formulation s'adapte au sujet décrit et à la tonalité de chaque locuteur : cette variété s'impose au lecteur, qui passe du discours sentencieux et fortement élaboré tenu par Alector devant le tribunal au récit faussement naïf d'Arcane puis à la description pseudo-épique par Franc-Gal de la tempête qu'il a affrontée. Quant à la description de la ville d'Orbe à la fin du roman, elle se fait à la manière d'un récit utopique : à la présentation de l'architecture des monuments principaux de la ville, ayant respectivement une fonction religieuse, judiciaire, honorifique et divertissante, s'ajoute une répartition de l'espace en fonction de l'âge des habitants et de leurs activités ainsi qu'une explication du symbolisme de la statuaire de la « **Basilique Dicaste** »⁶⁵⁰. En somme, Hélisenne et Aneau, tout autant que Rabelais et Des Autels,

⁶⁴⁷ Il n'est pas besoin d'aller plus loin que le début de *Pantagruel* pour s'en rendre compte. Le chapitre 2 nous montre les effets tirés des hyperboles, de l'énumération et des évaluations quantitatives abusives (p. 222) : Vous noterez qu'en icelle année feut seicheresse tant grande en tout le pays de Africque, que passerent xxxvi. moys, troys sepmaines, quatre jours, treze heures, et quelque peu dadvantaige sans pluye, avec chaleur de soleil si vehemente que toute la terre en estoit aride. Et ne fut au temps de Helye, plus eschauffée que fut pour lors. Car il n'estoit arbre sus terre qui eust ny feuille ny fleur, les herbes estoient sans verdure, les rivieres tariées, les fontaines à sec, [...].

⁶⁴⁸ *Ibid.*, chap. 6, p. 233. Pasquier a suggéré que l'écriture latinisante d'Hélisenne était directement visée dans ce chapitre. Il est certain que la formulation de 1538 des *Angoysses* a dû vite sembler datée ; cela explique que Colet propose en 1551 une version modernisée des *Œuvres*, au sujet de laquelle il déclare avoir rendu « en nostre propre et familier langage les motz obscurs et trop approchans du latin », tout en se défendant d'avoir modifié la syntaxe d'origine (pour les deux références, voir G. Reynier, *Le Roman sentimental...*, op. cit., p. 101).

⁶⁴⁹ *Les Angoysses douloureuses...*, partie I, pp. 129-131 et 149-151.

procèdent à la compilation de styles variés. S'ils font parfois allégeance à une prose oratoire, cela n'est aucunement incompatible sous leur plume avec la *copia* discursive à laquelle ils visent ; l'une et l'autre se situent simplement à des niveaux distincts.

Pour conclure, la possibilité d'une relation uniforme et univocale des faits est sapée d'emblée dans nos romans : contenu, style, tonalité et posture énonciative s'avèrent des critères qui, quoique solidaires dans la constitution d'un même énoncé, sont combinables à l'infini pour former des unités différenciées. Au vu de la terminologie du temps, portant directement ou non sur les productions romanesques, il semble que nous puissions dire qu'une forme de *varietas* ou de *copia* est à l'œuvre dans ces textes. Mais il faut avoir conscience que la variété et l'abondance sont ici d'abord affaire de discours : plus que les adaptateurs des vieux romans réimprimés ou que les traducteurs des romans grecs, sentimentaux et chevaleresques, nos romanciers font du langage l'objet même de leur narration.

III - Variété langagière et licence narrative : un roman sans histoire ?

Puisque le nouveau roman de la Renaissance se donne pour matériau de travail un substrat verbal et qu'il entend le manier à sa guise, on peut se demander si le récit n'a pas à souffrir de cette insertion en son sein de formes détachables. De fait, le problème se pose de la concurrence éventuelle entre deux régimes romanesques : la narration, d'un côté, et les discours de tous ordres collectionnés par le conteur, interrompant le fil des événements, de l'autre. Par le déploiement de fragments de discours et de pensée étrangers, une mise en retrait s'opère du système traditionnel de présentation de la diégèse. Cela contribue à attirer l'attention sur un mode de construction narratif en rupture avec celui des romans publiés à la même époque.

1 - Disqualification du récit au profit d'énoncés reconnaissables

Selon P. Ricœur, l'activité de *mimésis* du poète, telle que la définit Aristote, suppose toujours la création d'un *mythos*, c'est-à-dire d'une intrigue motivée par un enchaînement causal des faits et non par leur succession aléatoire⁶⁵¹. Les vieux romans comme les *Amadis* ou les *Palmerin* ont fait le choix d'entrelacer des histoires, dont les événements n'entretiennent les uns avec les autres de relation ni logique, ni chronologique, ni intellectuelle : pour ces textes à rallonge, l'essentiel réside dans l'alternance infinie d'exploits guerriers, d'aventures sentimentales, d'interventions d'êtres surnaturels, etc. En réaction à ce modèle ancien de production de la fiction romanesque, H. de Crenne, Rabelais, Des Autels et Aneau accomplissent de concert un parasitage de la trame de

⁶⁵⁰ *Alector*, chap. 24, pp. 169-182.

⁶⁵¹ L'idée selon laquelle le poète est d'abord un imitateur d'actions et un compositeur d'histoires est développée dans *L'Intrigue et le récit historique*, premier volet de la somme *Temps et récit*, 4 t., Paris, Seuil, « Essais » ou « L'ordre philosophique », 1983-84-85. Quant à la *Poétique*, elle oppose clairement l'agencement des faits dans l'épopée, où « ceci » a lieu « à cause de cela » et non « à la suite de cela », et dans le récit historique, où chaque événement « n'entretient avec un autre qu'un rapport fortuit » (*op. cit.*, 1452 a, p. 119 et 1459 a, p. 145).

leurs œuvres. Pour ce faire, soit ils asphyxient le récit par une prolifération d'énoncés bien délimitables, soit ils vont jusqu'à dynamiter le procédé même de la mise en intrigue.

Dans *Pantagruel*, *Gargantua*, les *Angoysses* et la *Mythistoire*, les événements censés s'être produits, autrement dit la diégèse, passent au second plan du roman : l'exposé d'un matériau verbal hétéroclite supplante celui des actions. Cela est sensible dès *Pantagruel* : alors que le titre et le prologue du roman nous attirent par la promesse du récit des exploits fabuleux d'un géant, ce projet va constamment être différé par l'apport d'une matière savante. Après qu'il a annoncé la naissance du héros, le narrateur se lance dans une énumération des ancêtres de celui-ci ; après quatre chapitres narratifs, portant sur la venue au monde de Pantagruel, la mort de sa mère, son enfance et son adolescence, le flot du discours de l'écolier limousin interrompt le récit de l'apprentissage universitaire. Puis ce sera au tour de la liste des livres contenus dans la bibliothèque de Saint-Victor, de la « copie » de la lettre de Gargantua, des langues parlées par Panurge et du procès de Baisecul et Humevesne de s'immiscer dans la narration. Le lecteur, rompu au jeu de la discontinuité du récit, n'est pas dépaysé à l'ouverture de *Gargantua* : le chapitre 1, qui prétend énoncer « **la genealogie et antiquité de Gargantua** », le renvoie à *Pantagruel* et lui fournit un texte indéchiffrable, qui fait concurrence au précédent exposé des ancêtres du fils du géant... Le romancier se plaît ensuite à présenter des langages en liberté, sous la forme des « propos des bienyvres », tenus par une foule disparate de clercs, de soldats, d'hommes de loi, de laquais, de moines et de commères. Gargantua lui-même se révèle un « causeur » : il entreprend des visiteurs sur des sujets facétieux puis son père sur le moyen « le plus seigneurial » de se « torcher le cul ». La suite de ces deux livres garde une dominante narrative, dans la mesure où les aventures parisiennes de Panurge et la guerre contre les Dipsodes, dans le premier, puis les rebondissements de l'éducation de Gargantua et les faits d'armes de frère Jean, dans le second, occupent une bonne part de l'espace textuel. Pourtant, des digressions langagières apparaissent à tout moment, si bien que le récit continue d'avancer par intermittence : la narration semble s'effondrer sous le poids d'agrégats de langages, qui ne lui sont rattachés que de manière ténue. La trame s'ouvrant sans cesse à des espaces périphériques, la lecture devient d'ailleurs un exercice plus ardu qu'haletant.

Ces analyses sont transposables aux *Angoysses*, à ceci près que les procédés de retardement du récit varient selon que l'on envisage la première partie du roman, la seconde avec l'essentiel de la troisième ou la fin de la troisième. La narration faite par Dame Hélienne de sa jeunesse, de son coup de foudre pour Guénélic et des moyens qu'ils élaborent pour se voir occupe une place importante au commencement de l'ouvrage. Mais nombreuses sont les interruptions de cette trame de fond, d'ailleurs peu évolutive : l'héroïne se heurte toujours à l'impossibilité de réaliser son rêve d'adultère : outre les lettres échangées entre les amants, des incursions discursives diverses, tels les monologues d'Hélienne et les dialogues entre les jeunes gens et surtout entre Hélienne et son mari, freinent le déroulement chronologique de l'histoire. Le récit de Guénélic, censé faire état des « œuvres dignes de louange » accomplies pour retrouver Hélienne, se dilue, pour sa part, dans des raisonnements sur l'amour typiques du roman espagnol et italien. De fait, cinq dialogues entre Guénélic et Quézinstra, un débat entre le jeune homme et le prince de Bouvaque et une discussion avec le saint homme d'une île se présentent comme d'imposantes excroissances du fil narratif principal, toutes centrées sur

les bienfaits et les méfaits de la passion. Dès lors, il est significatif qu'Hélisenne soit retrouvée par hasard par les deux compagnons, comme si la quête chevaleresque n'avait jamais été un principe fédérateur pour le récit. Quant au témoignage de Quézinstra sur les faits advenus après la mort des amants, il n'a rien de commun avec la narration de Guénélic : le conteur se trouve n'avoir pas assisté à tous les événements et c'est un dialogue entre lui et Mercure qui permet l'avancée du récit. Un détour par l'*Amant resuscité* nous semble tout à fait intéressant pour mesurer la particularité de composition des *Angoysses*. Chez Denisot, le legs didactique de la *Prison d'amours* de San Pedro influe sur le traitement de l'intrigue : l'anecdote sentimentale se trouve réduite à une épure et la réflexion sur l'amour passe au premier plan. Alors que les trois premiers livres sont présentés comme une sorte de prologue destiné à amener le récit de l'amant, contenu dans les deux derniers livres, il s'avère que la narration de la rencontre du personnage principal par le narrateur compte peu par rapport à la restitution des longues conversations tenues au chevet du mourant : la comtesse, en particulier, propose un long traité, bien agencé et illustré d'*exempla*, sur les qualités que doivent posséder de parfaits amants. D'ailleurs, à l'écoute du récit tant attendu strictement imité d'*Arnalte et Lucenda*, les auditeurs ne cesseront d'interrompre l'amant pour débattre de questions comme les prétentions de la petite noblesse française, la divination ou l'interprétation des songes. En général, il semble que nous avons plus affaire à une vaste dissertation sur l'amour qu'à une œuvre romanesque. En fait, Denisot tire parti des procédés antérieurs de la narration sentimentale pour les porter à leur extrême limite : il préfère oublier la trame narrative plutôt que de lui donner un caractère chaotique.

De son côté, la facture de la *Mythistoire* reprend le ménagement de coupures instauré par Rabelais. À la différence du roman de Denisot, la ligne narrative n'est ici jamais perdue de vue ; seulement, elle est constamment parasitée par des bribes de langages allogènes. Il s'agit, d'abord, des nombreuses interventions de Songe-creux dans le récit de Fanfreluche : celui-ci se pose en érudit et se permet de faire des commentaires facétieux sur les événements rapportés ; les sujets du vin, du sexe et de la scatologie, en particulier, le mettent en verve... Le récit de la formation de Gaudichon est lui-même suspendu par des dialogues entre le serviteur et le maître et par une plaidoirie de Gaudichon. Le chapitre 11, intitulé « **De trois choses advenues à Paris, durant l'estude de Gaudichon** », nous semble représentatif de l'approche distanciée de l'intrigue de la part du romancier : la guerre entre les théologiens du collège de Montagu n'est exposée que dans ses principes, le narrateur renvoyant le lecteur à un livre incertain pour en connaître l'issue ; il se garde bien de donner la conclusion du débat entre Ramus et les « Aristotelicques », même s'il expose longuement les points de la discorde ; quant aux troubles liés à la venue de Charles Quint, qui auraient suscité une révolte estudiantine, ils sont à peine évoqués. En somme, dans ce roman, l'histoire est présentée comme digne de moins d'intérêt que les développements périphériques et la matière qui s'y ajoutent. Dans l'« Epilogue », l'auteur congédiera avec vigueur le lecteur déçu de n'avoir presque rien eu de l'histoire de Fanfreluche et Gaudichon ; les multiples pièces ajoutées à la fin du roman reviendront ironiquement sur cette lacune ou feront comme si le roman avait rempli la promesse de son titre. Finalement, Des Autels porte à un haut degré de subtilité la technique de parasitage de la narration expérimentée par ses homologues : il ne réduit pas, comme Denisot, l'ampleur et la portée du récit principal,

mais à l'instar d'Hélisenne et du « **premier Rabelais** », il attire l'attention sur un procédé de composition par accumulation verbale et par suspension de l'intrigue.

Alector et les trois derniers romans de Rabelais réalisent de manière plus radicale encore une rupture avec l'écriture chevaleresque, où les pauses du récit tiennent soit au commencement d'une nouvelle ligne événementielle soit à la reprise d'une précédente histoire à l'endroit exact où le narrateur l'avait laissée. Aneau, tout d'abord, procède à une cassure énergique de la linéarité du récit : pour tout dire, le résumé que nous avons donné en introduction de la diégèse est une trahison du mouvement narratif du roman. *Alector* s'ouvre, en fait, sur le combat que le jeune écuyer doit livrer contre les Gratians et sur la mort imminente de Noémie et s'achève sur la réunion du père et du fils aux arènes. Entre le début et la fin du texte, plusieurs histoires commenceront, s'arrêteront, reprendront, sans qu'aucune continuité chronologique de l'une à l'autre ne soit jamais ménagée. En fait, la construction d'*Alector* donne à voir la fragmentation de la mise en intrigue traditionnelle. L'avis préalable de l'auteur notifiât déjà que la pérégrination de Franc-Gal, passant sans difficulté d'un bout à un autre de la terre, pouvait sembler « **inconsequente et non directement continuée** ⁶⁵² ». Mais le titre complet *Alector, Histoire fabuleuse. Traduite en François d'un fragment divers, trouvé non entier, mais entrerompu, et sans forme de principé* insiste également sur la discontinuité du récit : le subterfuge d'Aneau consistant à alléguer l'existence d'un original a moins pour but de masquer la figure de l'auteur que de signifier son refus de l'organisation narrative attendue. Le prétexte avancé pour expliquer la désorganisation des événements peut paraître saugrenú l'auteur aurait traduit et rabouté de son mieux des feuillets épars, sans réussir à trouver le premier ; il présente pour nous l'intérêt d'offrir une conceptualisation de la poétique romanesque du « fragment ». Quant aux trois « **Propos rompus** », ces pages mutilées placées en tête d'ouvrage parce que le compilateur n'aurait pas réussi à leur trouver une place adéquate, ils témoignent assez de la visée iconoclaste d'Aneau à l'égard de l'écriture chronologique.

La destruction du récit dans la composition rabelaisienne des années 1540 et du début des années 1550, qui englobe les brouillons du *Cinquiesme livre*, ne tient pas à une telle désarticulation de l'histoire, mais au remplacement pur et simple de la diégèse par un matériau verbal. Autrement dit, la variété des unités linguistiques, presque seule à donner un rythme à la narration, tient lieu de trame. Dans le *Tiers livre*, l'histoire ne semble pas commencer : après une liaison établie avec la fin de *Pantagruel*, Panurge se plaît à débiter un éloge de l'emprunt ; au chapitre 7, nous apprenons qu'il veut se marier, sans savoir encore que ce sera en partie l'objet du livre. C'est seulement au neuvième chapitre que la structure question-prédiction-interprétation de Pantagruel-réfutation de Panurge se met en place ; peu d'épisodes sont racontés en dehors de ce schéma, les tergiversations autour du procès de Bridioie s'y insérant sans peine. Quant aux unités verbales, elles ne s'enchaînent aucunement par un principe de causalité, comme le souhaitait Aristote pour l'intrigue : refermées sur elles-mêmes, elles adviennent par reproduction du même, par génération spontanée en quelque sorte. Cette sape du processus de narration lui-même se retrouve dans le *Quart livre* : bien que l'on nous rapporte un déplacement maritime, les notations concernant l'itinéraire suivi et les circonstances de la navigation s'effacent peu à

⁶⁵² *Alector*, « *Premonition* », p. 8.

peu au profit de considérations sur les mœurs des peuples rencontrés. Le fait que les protagonistes se déplacent d'île en île accentue la discontinuité des épisodes et le caractère aléatoire de leur succession ; d'ailleurs, le but donné au voyage à la fin du *Tiers livre*, à savoir la consultation de l'oracle de la Dive Bouteille pour connaître l'avenir du mariage de Panurge, est oublié. Le *Cinquiesme livre*, tel qu'il a été agencé par son éditeur, est en son début semblable à ce schéma : les escales se poursuivent et se présentent comme autant d'îlots linguistiques autonomes. Mais du chapitre 17 au chapitre 47, quoique la navigation continue un temps, chaque rencontre d'inconnus est présentée comme une étape vers la fin ultime du voyage : les personnages sont confrontés aux pratiques alchimiques de la Quinte puis, dans un univers directement emprunté au *Poliphile*, sont invités au décryptage du symbolisme des lieux et des objets. À la différence du groupe de textes précédents, la seconde partie du *Cinquiesme livre* se superpose donc en partie à un récit d'itinéraire initiatique ; mais comme dans les deux premiers romans, des énoncés viennent assaillir de toutes parts la trame événementielle, sous la forme non seulement de descriptions allégoriques, mais aussi de dialogues entre les personnages et les habitants rencontrés précédemment dans les îles. La tendance de l'essentiel des derniers romans de Rabelais est donc celle à l'accumulation d'unités de nature linguistique qui prennent une valeur narrative. De plus, l'enchaînement monotone d'énoncés semblables dans leurs principes signe un rejet violent du récit d'éducation ou d'initiation, en faveur de l'affirmation de la dépendance totale de la narration par rapport aux paroles collectées.

Dès lors, par des procédés variés, nos romanciers contribuent à mettre la trame diégétique en retrait, en greffant sur elle une masse d'énoncés homogènes stylistiquement et isolables les uns des autres. Doit-on conclure, pour autant, comme le fait M. Jeanneret pour les livres de Rabelais où la structure narrative est la plus lâche, que nous avons affaire à des fictions dont les épisodes fonctionnent comme des « modules » détachables, tout à fait amovibles et lisibles séparément⁶⁵³ ? Précisons, d'abord, que cette radicalisation de la mise en cause de l'histoire n'est valable que dans le cas où les unités verbales constituent à elles seules les épisodes, autrement dit dans le *Tiers livre*, le *Quart livre* et, en partie, le *Cinquiesme livre*. Dans les autres romans, la concurrence des régimes narratif et discursif demeure tout à fait opérante. Le constat nous semble, par ailleurs, exagéré : de la noyade des moutons par Panurge à la capture des Pantagruélistes par les Chats-fourrés, en passant par la guerre contre les Andouilles, il existe bien des passages de premier plan qui sont traités de manière totalement ou partiellement narrative. Il est bien évident, par ailleurs, que nos œuvres perdraient tout leur intérêt à être fragmentées...

2 - Langages, modes, formes, genres : essai de typologie des discours convoqués

Si les énoncés ajoutés à la trame narrative sont assez aisément repérables, il convient de savoir les décrire avec précision. Nous nous proposons ici de fournir quatre critères d'analyse, qui renseignent sur une bonne part de la spécificité de chaque unité

⁶⁵³ *Le Défi des signes...*, op. cit., p. 55.

stylistique : le langage, le mode, la forme et le genre. Nous ne voulons pas engager de débat à leur sujet, notre but étant l'isolement de principes permettant d'établir une discrimination entre les divers discours convoqués dans les romans ⁶⁵⁴. De même, quoique les types de ces énoncés soient en nombre élevé mais pas illimité, nous ne visons en rien leur relevé systématique.

Par « genre », nous entendons un type de discours englobant, qui induit des contraintes d'écriture à l'échelle d'une œuvre entière. Parmi les genres, reconnus ou non à la Renaissance, nous trouvons représentés dans nos romans, à des échelles diverses, l'histoire, le théâtre ~ il y a un statut scénique des échanges que Panurge a avec Trouillogan et avec un frère Fredon ~ et le lyrisme ~ Panurge, frère Jean et Pantagruel parlent en rimes « **par fureur poétique** ». Quant aux genres narratifs, ils sont bien sûr très présents : l'épopée marque de son empreinte le récit des exploits de frère Jean défendant la vigne de Seuillé ; le roman de chevalerie et la chanson de geste tardive s'imposent dans la présentation du combat de Pantagruel contre Loup-garou, de Quézinstra contre l'amiral qui tient le siège de la ville d'Élivéba et d'Alector contre deux loups-cerviers des montagnes d'Arménie. De plus, des chapitres entiers reprennent la forme du conte ; c'est le cas, par exemple, de l'histoire de Thanaise et de Désaléthès, de celle du tour de Panurge à une « **haulte dame de Paris** » et de celui d'un laboureur de Papefiguière à un petit diable.

Par « **forme** », nous entendons une réalisation textuelle soumise à des règles de composition, mais dont l'étendue est moindre que le genre. Par ce moyen, nous souhaitons distinguer, par exemple, la poésie lyrique du sonnet. Très nombreux sont les poèmes à forme fixe dans nos romans : des brocards de carabins aux chansons de grand-mère en passant par les épigrammes licencieuses et les énigmes, toute la gamme des compositions versifiées, souvent pratiquées dans la lignée des grands rhétoriciens, est représentée. Citons également des formes comme la lettre, la réflexion morale, le développement philosophique, l'épithaphe, la *declamatio*, le sermon, la plaidoirie et la prédiction. Rien n'empêche, d'ailleurs, les auteurs de détourner d'anciennes formes pour en créer de nouvelles. À grand renfort de jeux sonores, Rabelais invente le blason composé seulement d'adjectifs, la description des « contenances » anatomico-morales, la classification de mets raffinés selon qu'ils sont viandes ou poissons et l'exposé de l'ascendance généalogique qui remonte jusqu'aux origines bibliques ; il présente souvent ces énoncés sous forme de listes, de manière à en faire sentir la cohésion. De son côté, Des Autels se plaît à imaginer, en guise d'éthopée de Trigory et de Fanfreluche, un « calepin d'injures », pour l'un, et une succession interminable de comparaisons dégradantes, pour l'autre.

Par « mode », nous entendons une modalité énonciative et un acte de communication particulier. Il s'agit surtout des cinq types d'énoncés suivants : descriptif, narratif, argumentatif et didactique, les modes interrogatif et injonctif apparaissant moins souvent dans le roman. Ce sont des catégories essentielles pour la définition des unités

⁶⁵⁴ Nous suivons les données des trois ouvrages de référence suivants : J.-M. Adam, *Les Textes, types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992 ; P. Larthomas, *Notions de stylistique générale*, Paris, P.U.F., 1998 ; K. Cogard, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, « Champs Université », 2001.

stylistiques du roman puisque, à la différence du genre et de la forme, elles tiennent compte de l'instance à l'origine du discours. Par exemple, nous avons des récits de songes dans *Alector* et dans les *Angoysses* assumés par le narrateur tandis que, dans le *Tiers livre*, c'est Panurge qui relate son rêve. De même, la description d'un personnage ~ Panurge par Alcofribas et Alector par son père ~ n'a pas la même portée selon l'identité du locuteur qui la produit. Mais les modes entrent très souvent en combinaison avec d'autres catégories. Ainsi, les récits de combat font toujours intervenir des genres ~ épiques ou chevaleresques ~ aux procédés repérables. Par exemple, l'argumentation de Bridoie devant le tribunal de Mirelingues met en œuvre le mode argumentatif dans le cadre d'une plaidoirie ainsi qu'un jargon de mauvais latiniseur, mêlé de patois. De plus, un locuteur peut prendre les traits d'une autre instance d'énonciation : dans sa description de Durat puis de Priscaraxe, Franc-Gal parle en naturaliste ; Quézinstra s'adressant aux rebelles de Bouvaque et Franc-Gal aux peuples scythes parlent le langage politique.

Enfin, nous pouvons parler de « langage », terme dont nous usons par ailleurs dans un sens non spécifique, pour définir trois choses différentes : soit une langue existante ou inventée, soit un énoncé émanant d'un représentant archétypique d'un champ du savoir, soit un discours tenu par un des personnages du roman. Autrement dit, hormis dans le cas de l'usage strictement linguistique, un langage peut renvoyer aux propos que l'on attribue par convention au théologien, au scientifique ou à l'homme de loi ~ sans qu'ils s'actualisent dans une forme spécifique ~, ou bien il peut désigner la prise de parole ponctuelle d'un protagoniste. Le langage monacal de frère Jean collecte ainsi des bribes de latin de cuisine, mais ne se présente pas souvent sous les espèces de l'homélie. Les figures des savants du *Tiers livre* sont assez connues pour que nous omettions d'illustrer précisément la superposition entre le langage érudit abstrait et la prise de parole singulière des intervenants : dans ce roman, les personnages rencontrés par Panurge sont détenteurs d'un savoir. Le discours amoureux est peu représenté dans *Alector* et dans la *Mythistoire*, tandis que la casuistique sentimentale occupe diverses autorités, civiles et religieuses, dans les *Angoysses*. Au sujet de la restitution de la parole des personnages, notons que le dialogue occupe une place essentielle dans nos huit romans. Mieux, ils s'ingénient à mêler récit et discours : dans la première partie des *Angoysses*, le discours narrativisé constitue une variante du monologue intérieur, tandis que ce type de témoignage chez Rabelais, appliqué à des protagonistes secondaires, est plutôt le signe d'une déformation de leurs paroles ~ elles peuvent être restituées, selon la terminologie de Genette, sous la forme d'un discours soit direct, soit indirect, soit indirect libre, soit narrativisé. Il est flagrant de constater combien nos romanciers tirent parti de cette pluralité des manières d'introduire la parole de personnages. Or si le narrateur a souvent les moyens de s'immiscer dans le propos des personnages, est sérieusement remise en cause l'idée d'une ligne narrative pure : dans nos romans, la narration, difficilement séparable de langages rapportés, s'avère d'abord un récit de paroles.

En somme, le nouveau roman de la Renaissance introduit dans son entité une quantité étonnante de genres, fort anciens ou contemporains ; il rassemble des acquisitions formelles de toutes sortes et fait état des connaissances et de l'érudition de son temps. Pour cerner les capacités métamorphiques de celui-ci, nous avons tenté de recenser des outils d'analyse valables pour chaque unité discursive. Notre balisage reste

cependant limité : il n'inclut pas le discernement de la tonalité ou de l'idéologie adoptées par le locuteur, qui supposent toutes deux une étude globale des discours en présence ; il permet seulement de faire un premier repérage et, surtout, d'orienter la saisie des énoncés dans une perspective stylistique, énonciative et générique, plutôt que thématique, génétique ou psychologique.

3 - Fondation d'un usage extraordinaire de la narration : le récit en son miroir

De l'envahissement du récit par une foule bariolée de discours, nous ne saurions conclure à une mise à mort de l'histoire dans nos romans. Si la ligne des faits passe généralement au second plan, jamais l'action n'est méprisée en soi ; même dans les dernières œuvres de Rabelais, la désagrégation de l'exposé traditionnel des faits est palliée par l'instauration d'un rythme narratif authentique : sur un fond d'épisodes monotones, la variété tient à des phénomènes d'innovation linguistique au sein d'un schéma modulaire indéfiniment reproductible. Du coup, l'opposition que nous avons établie au début de notre analyse entre le régime narratif et le régime discursif, empruntée à Benvéniste, peut-elle encore tenir ? Si dans nos textes le récit s'avère largement le relais de propos, les paroles des personnages peuvent aussi devenir le support d'une histoire. Le récit persiste donc, mais sous une forme inhabituelle : il est net que la narration n'est pas conçue, par Rabelais, H. de Crenne, Des Autels et Aneau, comme une simple trame à dévider, mais comme une matière verbale riche à travailler.

Afin de rompre avec les règles ancestrales de composition des romans, nos romanciers imaginent une solution tout à fait originale pour l'époque, à laquelle Rabelais est le seul à ne pas souscrire. Nous avons vu comment cet auteur, pourtant marqué aux deux bouts de son œuvre par le récit non entrelacé des *Grandes Croniques* et par la trame solidement ficelée du *Songe de Poliphile*, se plaisait à détruire le principe même de la causalité narrative dans ses trois derniers romans. Nous avons également établi qu'il allait très loin dans le dynamitage de la frontière entre les régimes narratifs et discursifs. Ajoutons, à ce sujet, que l'épisode de la tempête du *Quart livre* a ceci de remarquable qu'outre la description initiale du déchaînement de la mer et du ciel et une petite transition narrative, la présentation des événements ~ les manœuvres entreprises par le pilote et frère Jean pour sauver le navire, l'arrêt par l'équipage de ses efforts ainsi que les dangers encourus par la nef en fonction de l'évolution de la tempête ~ n'est donnée que dans le cadre du dialogue entre les voyageurs et du monologue de Panurge, qui oublie parfois de gémir pour décrire ce qu'il voit. Rabelais fait donc tout pour que récit et paroles soit intimement liés dans son texte. Nous voudrions montrer à présent que cela tient au moins autant, sinon plus, à une réforme de la conception de la narration qu'à une volonté de détruire le récit. De fait, il nous semble que l'obsession de ce romancier est de constituer le mode narratif en production verbale autonome : il veut faire de la mise en histoire une opération linguistique à part entière. Pour cela, comme nous venons de le rappeler, il a recours au procédé de rupture de la trame par des unités stylistiques délimitées, qui n'empêchent pas la progression des événements mais qui la relie inextricablement à un matériau verbal. Le second moyen dont se sert l'auteur consiste dans la délégation du récit à un personnage. Cela permet qu'un locuteur autre

qu'Alcofribas marque la narration de l'empreinte de sa verve et de son idéologie. Panurge s'avère le relais que le narrateur principal privilégie. Nous pouvons évoquer ainsi l'apologue du lion et du renard dans *Pantagruel*, où l'on remarque que le lion adopte les tics d'expression de son conteur⁶⁵⁵ comme une parole menteuse et des jeux de mots scatologiques et sexuels. Dans le *Tiers livre*, ses récits sont plus courts, mais non moins délectables : l'anecdote de la femme muette rencontrant un jeune Romain et celle de sœur Fessue, par exemple, sont censées prouver à Pantagruel que, parmi les muets, il vaut mieux avoir affaire aux hommes qu'aux femmes... Quant à l'histoire du seigneur de Baché au *Quart livre*, qualifiée ensuite par Pantagruel de « narration », elle pallie le manque d'action sur l'île des Chicanous : elle illustre le fait qu'il faut battre les gens de loi, dont les Chicanous sont précisément l'emblème. Non content de reproduire par trois fois le même schéma narratif, Panurge se plaît à insérer l'histoire racontée par Baché à ses gens de la vengeance prise par F. Villon à l'encontre du cordelier Tappecoue⁶⁵⁵. Finalement, tant par les îlots verbaux du *Tiers* et du *Quart livre* que par l'instauration ponctuelle de narrateurs seconds, Rabelais contribue à l'invention d'une forme où récit et discours apparaissent comme des actes de production de paroles.

H. de Crenne, Des Autels et Aneau, pour leur part, vont ériger en règle d'or cette délégation du récit à des personnages ; mais sous leur plume, la fragmentation qui lui est corrélatrice va emporter avec elle la frontière entre récit principal et récit secondaire. C'est ce qui se produit, d'abord, dans les *Angoysses*. Si la passation de parole entre Hélienne et Guénélic montre un contrôle total de la narratrice sur le récit, le relais pris à la fin par Quézinstra après la mort des amants, pour raconter le devenir de leurs âmes, est abrupt et disqualifie l'idée d'une maîtrise totale de l'histoire par une seule instance. Il faut plutôt comprendre que le locuteur initial, en fonction des données de la diégèse, laisse parler les *je* qui ont la capacité de rendre compte *de visu* des faits. En ce sens, malgré la diversité des points de vue, la linéarité de l'histoire est maintenue : le début du récit de Guénélic, par exemple, ne résume qu'en quelques lignes la partie racontée par Dame Hélienne⁶⁵⁶. Mais une entorse est faite à ce programme, qui perturbe le jeu savant des relais narratifs : vers la fin de la troisième partie, alors qu'a été annoncée une « **ample et accommodée narration faite par le magnanime Quezinstra** » et que les amants ont été enterrés, le narrateur ajoute un conte mythologique, dont la présence est justifiée par le « recit » que lui aurait fait Mercure d'une querelle entre Pallas et Vénus⁶⁵⁷. Qui plus est, l'histoire de la rédaction et de la publication du livre d'Hélienne, que nous avons entre les mains, est passablement embrouillée : le manuscrit du récit a été trouvé et brûlé par le mari d'Hélienne au premier livre, après quoi celle-ci s'engage à le réécrire ; à l'extrême fin du livre, nous apprenons qu'Hélienne a pu parler « **en la personne de Guenelic** » aux parties II et III parce que la nuit de leurs retrouvailles, elle avait demandé à celui-ci de lui « narrer » sa vie depuis leur séparation⁶⁵⁸ ; quant à Quézinstra lui-même, il découvrira le « petit paquet couvert de soye blanche » près du corps d'Hélienne, le transmettra à

⁶⁵⁵ Respectivement *Pantagruel*, chap. 15, pp. 269-271 ; *Tiers livre*, chap. 19, pp. 410-411 ; *Quart livre*, chap. 12 à 15, pp. 568-575.

⁶⁵⁶ *Les Angoysses douloureuses...*, partie III, p. 287.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, partie III, respectivement pp. 486 et 499.

Mercure, qui en parlera avec les dieux sur l'Olympe, et sera finalement chargé de le faire imprimer, une fois qu'il l'aura complété ! Là encore, une obscurité demeure : à y regarder de près, comment expliquer que Guénélic évoque sa mort ou même qu'il raconte celle d'Hélisenne alors qu'il n'a jamais eu accès au livre des *Angoysse* ? Pourquoi la narration de Quézinstra commence-t-elle si tard ? Nous pensons que cette incohérence est voulue : elle a pour but d'assurer la continuité de l'histoire en dépit des multiples changements de locuteurs.

Quoique la question de la réécriture du récit ne se pose pas dans la *Mythistoire*, l'alternance entre les narrateurs est ménagée et le brouillage sur l'origine du savoir dont ils font part reste de mise. Le chapitre 1 amène déjà son lot de surprises : alors que nous nous attendions au récit des amours des personnages éponymes, Songe-creux annonce qu'il va rapporter la généalogie de Fanfreluche et qu'il le fera sans mentir puisque celle-ci la lui a racontée par le passé. Or il lui délègue la parole et elle la gardera jusqu'à la fin du chapitre 8 ! La présentation omnisciente de la part de Fanfreluche de la rencontre de ses parents, de leur mariage, de leur brouille et de leur réconciliation n'est nulle part justifiée. Par contre, après que celle-ci a évoqué la façon dont elle est sortie du ventre de sa mère, il semble que nous ayons affaire à une focalisation interne, l'histoire se recentrant sur l'expérience du personnage. Au chapitre 9, alors que vient de s'achever le retour en arrière, Songe-creux reprend la maîtrise du récit pour évoquer l'histoire de Gaudichon. Mais on ignore les sources de son récit : quand est-il entré au service de celui-ci ? A-t-il assisté au dévergondage de ce dernier dans la forêt de « Biere » ? Il semble que oui, puisque Songe-creux affirmera qu'il est resté au pied du Mont fourchu lors de la visite de l'Hélicon par son maître⁶⁵⁹. Le récit reprend, toujours centré sur le devenir de Gaudichon mais avec des incursions du *je*, sous la seule forme d'incises telles que « dis je ». Une fois que les héros se sont rencontrés, l'ultime chapitre amorce un récit qui porte sur un « nous » réunissant enfin les trois protagonistes, mais qui s'arrête au bout de quelques lignes. On voit donc la subtilité avec laquelle Des Autels propose des énoncés narratifs différents, mais aussi complémentaires que dans les *Angoysse*. Il apporte, par ailleurs, deux éléments à notre étude du renouvellement de la conduite du récit : il offre un traitement tout à fait original d'un double sujet à savoir l'ascendance de Fanfreluche et le passé de Gaudichon et, par les deux immenses retours en arrière auxquels le texte se résume, Des Autels montre que le temps est une matière riche à travailler.

Aneau va apporter la preuve définitive que les expérimentations des nouveaux romanciers se posent en faux par rapport aux modes de narration romanesques de leur époque et qu'elles visent à l'établissement d'un rapport particulier du lecteur à la temporalité de l'histoire. Ayant deux personnages vedettes qui ne vivent qu'en partie simultanément, il emprunte au roman grec le procédé de la dispersion des voix narratrices ; cela lui permet de s'intéresser tout autant à Franc-Gal qu'à Alektor, alors qu'ils sont séparés dans le temps et dans l'espace. D'autre part, Aneau reprend le procédé des histoires secondaires ; mais à la différence des épopées et de la plupart des romans grecs, à l'exclusion de celui d'Héliodore, il ménage un lien entre celles-ci et le

⁶⁵⁸ *Ibid.*, partie III, p. 446 ; voir p. 489 pour la déduction faite par Quézinstra.

⁶⁵⁹ *Mythistoire barragouyne...*, chap. 14, p. 74.

devenir des héros : par exemple, le récit du prêtre Croniel, rencontré par Franc-Gal alors qu'il cherche son fils, explique l'origine de l'existence du serpent des arènes et engage donc la destinée d'Alector et de son père. Enfin, si le texte s'ouvre sur une situation incompréhensible, les narrateurs-personnages vont donner progressivement au lecteur des éléments pour lui permettre de comprendre les causes des faits inauguraux et l'identité des protagonistes principaux : dans les *Éthiopiennes*, c'est le rôle du long récit enchâssé de Calasiris, personnage qui intervient directement dans l'histoire principale ; dans *Alector*, c'est celui de Franc-Gal, qui parle pendant presque tout le roman et dont l'histoire porte sur environ neuf cent ans... Cette dernière notation doit nous alerter sur la distance que prend Aneau par rapport au roman grec : s'il a été séduit par l'« ingénieuse liaison » de ces œuvres nouvellement traduites, il a fait en sorte d'accentuer par toutes sortes de moyens le décalage entre le récit et l'histoire racontée. Cela passe, d'abord, par la réduction de l'histoire assumée par le narrateur principal, omniscient et extradiégétique, à quelques chapitres : si celui-ci ouvre le roman et rapporte, au passé, le combat d'Alector contre les Gratians et son procès, il s'efface dès que des témoins se font entendre, pour ne réapparaître que dans les six derniers chapitres, quand Alector se prépare à affronter le serpent. Son récit couvre exactement cinq journées et est centré sur la ville d'Orbe. Entre le chapitre 6 et le chapitre 21, c'est-à-dire entre la mise en présence de Croniel et de Franc-Gal et l'arrivée des deux vieillards à la cité, nous aurons une foule de récits enchâssés, portant soit sur le passé des héros, soit sur celui d'Orbe, soit sur un temps mythique. Le narrateur intradiégétique le plus présent est sans conteste Franc-Gal : c'est lui qui raconte tout à la fois son passé et celui de son fils, qu'il a pu savoir par diverses sources. Il est ainsi surprenant d'entendre Alector, personnage éponyme, raconter son histoire par la voix de son père, auquel un narrateur principal, présent seulement par les incises, délègue la parole... Mais un chapitre entier permet à l'auteur de formaliser la théorie de l'échange des paroles et, surtout, de l'interruption des récits les uns par les autres : au chapitre 8, Croniel, qui a invité Franc-Gal à lui raconter ses pérégrinations et celles de son fils, demande la permission de rapporter une autre histoire, à condition que son interlocuteur accepte ensuite de « **reprendre [s]es brisées** ⁶⁶⁰ ». Est définie ici une technique de narration où le « devis [est] plus gracieux estant alterné que continué, et le fait mieux remembré et entendu ⁶⁶¹ ». Le lecteur se trouve donc ménagé, malgré le va-et-vient incessant entre les espaces, les temps et les sujets présentés : Aneau a le souci de reposer l'esprit par la variété des locuteurs. Cela peut sembler paradoxal, vu le foisonnement de la matière narrative, mais est tout à fait significatif de l'extrême maîtrise par l'auteur de sa composition : si certains événements sont racontés jusqu'à quatre fois, c'est pour permettre de retrouver du connu parmi les informations déconcertantes apportées. Les concepts qu'il fait manier à ses personnages attestent la conscience qu'il a de sa transformation de la linéarité du roman de chevalerie et, en partie, du roman grec ⁶⁶². Il exploite donc de manière magistrale la technique du récit délégué à plusieurs personnages en mêlant à tout moment les niveaux de narration ainsi que les phénomènes d'anticipation et surtout de retour en arrière. Sous sa plume enfin, le temps romanesque

⁶⁶⁰ *Alector*, chap. 8, p. 59. Il donne pour justification à sa demande la nécessité d'une « respiration interlocutoire ».

⁶⁶¹ *Ibid.*, chap. 7, p. 54.

s'épaissit, le lecteur ayant plus qu'ailleurs conscience que l'auteur lui donne de faire une « **expérience temporelle fictive** ⁶⁶³ ».

Dans nos romans, l'activité de mise en récit est donc en quelque sorte présentée en son miroir. Plus que leurs contemporains, les auteurs veulent démontrer que la narration implique un acte autonome de production verbale, supposant un locuteur et un destinataire ; c'est ainsi que nous expliquons leur choix de ne pas souscrire à une forme de récit monolithique et continu. Sans réellement s'en tenir à un effritement de l'intrigue, ils orientent le dynamitage du récit principal vers la production de plusieurs unités narratives en partie indépendantes les unes des autres. L'histoire s'avère bien essentielle pour eux ; ils désirent seulement corrélér de façon systématique sa mise en œuvre à un régime discursif.

Au terme de cette étude, nous pensons que les notions de *varietas* et de *copia* sont tout à fait propices à la définition de la poétique du genre romanesque qui prend forme entre 1532 et le début des années 1560. Certes, hormis une ébauche de théorie de la fragmentation au début d'*Alector*, le métadiscours des œuvres représentatives de cette écriture ne nous guide pas pour l'élection d'un mot capable de saisir la voie de création explorée par les auteurs. La seule assurance que nous ayons de leur part est qu'ils réfléchissent à la façon de rénover la production narrative de fiction. Tel est, de fait, l'enjeu des notions de *véritable histoire* et d'*histoire fabuleuse* sous leur plume : par leur biais, ils revendiquent l'existence d'un récit en marge de l'histoire, de l'épopée et du roman de chevalerie. Mais leur innovation, ce sont surtout les principes qui se dégagent des œuvres qui nous permettent d'en rendre compte : elle tient à l'emploi d'un matériau langagier disparate qui modifie en profondeur la structure dans laquelle il s'insère. Si cette conception du récit ne porte pas de nom à l'époque, les notions d'abondance et de variété, qui sont alors fort en vogue dans la théorie de la prose, dans la réflexion sur les *loci* rhétoriques et même en philosophie naturelle, peuvent lui servir d'appellatifs, à condition d'infléchir leur acception dans le sens du rassemblement d'unités linguistiques. Deux remarques s'imposent à ce sujet, qui nous permettrons de préciser notre angle d'étude. D'abord, c'est une tendance générale des érudits du XVI^e siècle de manifester un goût pour la diversité et de tenter d'embrasser le monde dans sa plénitude. Selon M. Jeanneret, cela tient à l'émergence à la fin du Moyen Âge d'un nouveau rapport au monde :

Devant l'extraordinaire diversité des phénomènes, les hommes de la Renaissance tendent à observer, à admirer, plutôt qu'à choisir et classer. Naturalistes, encyclopédistes, moralistes sont tous plus ou moins des compilateurs et, animés d'une intarissable curiosité, gonflent leurs livres de multiples merveilles, crédibles ou non, recueillies au hasard des lectures, des légendes, des ouï-dire. II

⁶⁶² Selon É. Wolff, dans *Le Roman grec et latin*, Paris, Éditions de la Sorbonne, « Thèmes et études », 1997, p. 17, le bouleversement de la chronologie dans les romans grecs ne gêne en rien la perception du déroulement de l'histoire, même si les *Éthiopiennes* ont tendance à compliquer la limpidité de la perception globale du récit : Certes le passage d'une section à l'autre se traduit par un retour en arrière plus ou moins important, mais un jeu de symétrie et le retour de certains thèmes assure le lien. À cette réserve près, la structure chronologique des romans est linéaire.

⁶⁶³ P. Ricœur, *La Configuration du temps dans le récit de fiction*, in *Temps et récit*, op. cit., t. II, p. 150.

s'agit moins pour eux d'analyser, d'ordonner, que d'embrasser le vivant foisonnement et la merveilleuse profusion des choses⁶⁶⁴ .

Montaigne verra ainsi en 1580 ses premiers essais comme une « galimafrée de divers articles », une « marqueterie mal jointe » ou comme une collection hétéroclite de morceaux « ***rappiepez de divers membres sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite*** »⁶⁶⁵ . Au niveau de l'analyse littéraire d'autre part, plusieurs spécialistes se sont attachés à montrer que des œuvres contemporaines ou postérieures aux nôtres étaient composites et ont usé de notions définitives semblables⁶⁶⁶ . J.-R. Fanlo affirme ainsi, dans le préambule d'un volume sur le texte composite, que « ***sans chercher un polissage qui unifie en surface, [les textes de la Renaissance] jouent de la disparate des genres, des ruptures de codes, de la bigarrure des citations*** »⁶⁶⁷ . En somme, tant en vertu des lois des œuvres que selon une tendance actuelle de la critique, nombreuses seraient les pratiques d'écriture du XVI^e siècle à réaliser une pluralité formelle et à composer avec des écrits antérieurs. Si nous souscrivons à cette idée, nous pensons qu'il est indispensable d'user avec circonspection des différentes notions. En somme, il faut savoir de quoi l'on parle : le texte montaignien est-il « divers » et « versatile » comme le sont les recueils d'emblèmes ou d'histoires plaisantes ? Quant à nous, notre démarche repose sur l'étude stylistique de la représentation d'images de langages. Dans les nouveaux romans, tout se passe comme si la variété, propre à toute une époque, infléchissait de manière particulière les lois intemporelles du genre dans le sens d'un éclectisme ostentatoire. S'il est d'autres formes de composition qui usent de l'hétérogénéité linguistique, il revient à la suite de notre travail de les comparer à la poétique romanesque.

Chapitre 2 Le problème de l'unité du roman : un récit sans forme ou au carrefour de toutes les formes ?

***Doucement me reconforte Une chatte à moitié morte Qui chante touz les jeudis
Une alleluye si forte Que le clichés de nos porte Dist que siens est li lendis,***

⁶⁶⁴ *Des Mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance, Paris, Corti, 1987, p. 164. Dans Perpetuum mobile, Paris, Macula, « Argô », 1997, p. 10, le même auteur explique que la « sensibilité métamorphique prôtée au baroque est déjà largement répandue de 1480 à 1600 ».*

⁶⁶⁵ *Les Essais, op. cit., respectivement I, 46, p. 331 ; III, 9, p. 177 ; I, 28, p. 231.*

⁶⁶⁶ Nous rappelons que M. Jeanneret emploie les termes de « *varietas* », de « bigarrure » et de « mélange » pour toute une série d'œuvres qui va des *Adages* d'Erasmus aux *Essais* en passant par des recueils de contes et de nouvelles. De même, les concepts de *copia* et de *cornucopia* ont été mis au jour par T. Cave, dans *Cornucopia. Figures de l'abondance...*, *op. cit.*, en tant que principes, à la fois rhétoriques, grammaticaux et thématiques, de production textuelle.

⁶⁶⁷ « *D'une fantastique bigarrure* ». *Le texte composite à la Renaissance, Études offertes à André Tournon, Paris, Champion, 2000, p. 7.*

S'en fu uns leus si hardis Qu'il ala, maugré sa sorte, Tuer Dieu en paradis, Et dist : « Compains, je t'apporte Celle qui mon cuer a pris. » Fatrasie de Watriquet de Couvin⁶⁶⁸ .

Quelle idée François Rabelais, Hélisenne de Crenne, Guillaume des Autels et Barthélemy Aneau pouvaient-ils se faire de leurs compositions romanesques ? Quelle impression les contemporains ont-ils retenue de textes déroutants, si différents des formes d'écriture de l'époque ? Il est presque impossible de répondre à une telle question. L'exigence de pluralité linguistique, que nous estimons primordiale pour le renouvellement du genre, ne devait pas être perçue, sinon très intuitivement, par les lecteurs de la Renaissance. Pour eux, les œuvres concernées ne ressortissaient d'ailleurs pas au roman ; elles se caractérisaient simplement par leur appartenance à la littérature de divertissement. Il est frappant de constater que les auteurs eux-mêmes ont fait peu d'efforts pour situer leurs productions dans le système des genres alors en vigueur ou pour les comparer aux types de récits non envisagés par les arts poétiques : l'emploi des notions de « véritable histoire » et d'« histoire fabuleuse » présente l'avantage de cristalliser la haute idée qu'ils ont d'une forme neuve de narration, sans induire de classement typologique précis. En dehors du relevé lexical, il est d'autres indices qui nous permettent de confirmer cette analyse : en diverses occasions, les auteurs ont livré des éléments qui renseignent, directement ou indirectement, sur leur mise en œuvre d'une poétique atypique. Pour commencer, Aneau et Des Autels ont exprimé une conception similaire de la prose française. Le *Quintil horacien*, sûrement publié dès 1550, et l'édition de 1551 de la *Replique aux furieuses defenses de Louis Meigret* s'en prennent conjointement à la *Défense* : ces discours reprochent à Du Bellay de défendre une poésie lyrique affectée et pensent que l'illustration de la langue vernaculaire doit passer par l'imitation de Cicéron. Ouvrant son commentaire sur le second livre de la *Défense*, Aneau préconise ainsi aux « bons orateurs Français » de mettre par écrit les « **belles et bonnes, et prudentes oraisons, harangues, Actions, Conseils, Sentences et paroles** » qu'ils prononcent à voix haute. En effet,

[...] en très bon et pur langage Français [y] sont traitées et déduites diverses choses graves et honnêtes appartenantes et nécessaires à la vie commune, et à la conservation de la socialité des hommes, et non pas plaisantes folies, et sottes amourettes, fables et propos d'un nid de souris en l'oreille d'un chat⁶⁶⁹ .

Aux formes de discours héritées de la rhétorique grecque et latine, Aneau oppose de manière méprisante des écrits hétéroclites de type lyrique⁶⁷⁰ comme il dit plus loin, « **la subtile jonglerie de la plus grande partie des Poètes** » : ce qu'il promet, c'est une écriture en prose de type oratoire. Il en va de même pour Des Autels : constatant le manque laissé par l'inachèvement de l'*Orateur français* de Dolet, il s'engage à montrer à l'avenir qu'il existe des « **nombres en prose** »⁶⁷⁰ . S'il se montre réticent à l'égard des réalisations des prosateurs du début du siècle, il formule son espoir de voir un jour l'écriture non versifiée porter les belles couleurs de l'éloquence :

⁶⁶⁸ Citée par D. Poirion dans *Le Moyen Age, op. cit., t. II, 1971, p. 46. Nous précisons que « le clichés » est le loquet, « li lendis », l'argent et « uns leus », un loup... si tant est que cet étrange poème du début du XIV^e siècle puisse faire sens par-delà le culte qu'il affiche pour l'incohérence verbale.*

⁶⁶⁹ *Quintil horacien, in Traité de poétique et de rhétorique..., op. cit., II, 1, p. 205.*

Je ne parleray point des proses Françaises, pource que nous en avons bien peu de nostre invention, après l'institution de Budé et quelques œuvres de theologie : car en Jean le Maire quel bon cerveau recevra en prose, ces prolixes descriptions poétiques ? Mais j'espere que cest heureux siecle y pourvoira, et nous fera naistre comme des Poëtes, des Historiens, des Orateurs, et des Philosophes⁶⁷¹ .

Mais la misère de l'*imitatio ciceroniana* sera telle qu'en dehors des arts rhétoriques ramistes, aucun traité portant spécifiquement sur « l'elocution Française » ne paraîtra au XVI^e siècle. Au niveau des productions, ceux-là même qui prônent une pratique de la prose d'intérêt public et à visée didactique seront parmi les premiers à choisir de cultiver le domaine de la fiction. N'est-ce pas la preuve qu'Aneau et Des Autels, se mettant à l'écart de la politique culturelle d'appropriation du prestigieux *numerus oratorius*, inventent en toute conscience une prose distincte de l'éloquence ? Chez H. de Crenne et Rabelais, le hiatus entre la hiérarchie officielle des formes d'expression et la marginalité de leurs textes est explicitement formulé dans le métadiscours romanesque. Dans l'épître finale de la première partie, Dame Hélisenne s'excuse ainsi d'avoir dû traiter d'« Amours impudiques » et de n'avoir su le faire dans un « langaige plus orné et modeste » :

Bien suis certaine que ceste mienne petite œuvre se trouvera de rude et obnubilé esperit, au respect de celles que povez avoir leu, qui sont composées par les Orateurs et les Hystoriographes, lesquelz par la sublimité de leurs entendemens composent livres, dont les matieres ne sont moins jocundes que difficiles et ardues : mais en cela me doibt servir d'excuse, que nostre condition fœminine n'est tant scientificque que naturellement sont les hommes⁶⁷² .

Sous une modestie féminine qui relève de la *captatio benevolentiae*, elle affiche son choix d'une matière amoureuse et refuse l'érudition au profit de la peinture fidèle des sentiments : « **comme celle qui totalement est studieuse et affectée pour [...] faire congnoistre [s]on affection** » à ses lectrices, la romancière explique la distance de son texte par rapport à la prose savante des orateurs et des historiens par le respect du serment qu'elle a fait de révéler une vérité personnelle. En faisant référence ensuite à la science de « littérature », elle se montre également consciente des exigences de la création artistique et place son récit en compétition avec les différentes parutions contemporaines. Dans le prologue du *Cinquiesme livre*, probablement rédigé vers 1544, le retournement du *topos* de l'incapacité en promotion d'une forme basse de littérature est plus spectaculaire encore. Rabelais commence, en effet, par exalter toute une génération de « **poëtes et orateurs Galliques** » antérieurs à la Pléiade ; il loue leur traitement de matières élevées et déplore d'être incapable de les imiter :

Je contemple un grand tas de Collinets, Marots, Drouets, Saingelais, Sallets, Masuels, et une longue centurie d'autres poëtes et orateurs Galliques. Et voy que par long temps avoir en mon Parnasse versé à l'escole d'Apollo, et du fons Cabalin beu à plein godet entre les joyeuses muses à l'eternelle fabrique de

⁶⁷⁰ La Replique aux furieuses defenses de Louis Meigret est citée et analysée par K. Meerhoff dans *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle...*, op. cit., pp. 165-168 et ici p. 168.

⁶⁷¹ Ibid., pp. 167-168.

⁶⁷² Les Angoysses douloureuses..., partie I, pp. 221-222.

notre vulgaire, ils ne portent que marbre Parien, Alebastre, Porphire, et bon ciment Royal, ils ne traitent que gestes heroïques, choses grandes, matieres ardues, graves et difficiles, et le tout en rethorique armoisine, cramoisine : par leurs escrits ne produisent que nectar divin, vin precieux, friand, riant, muscadet, delicat, delicieux, [...] imitez les si scavez, quant est de moy imiter je ne les scaurois [...] ⁶⁷³ .

Tout en faisant cet aveu de faiblesse, le romancier défend l'existence de son propre « Parnasse » et le fait qu'il a bu, lui aussi, à la source d'Hippocrène. Il peut ensuite soutenir, en barbe des « **rappetasseurs de vieilles ferrailles latines** », la valeur de la « langue vulgaire » et, par une comparaison avec Ésope, laisser entendre la contribution de l'œuvre d'un « **petit riparographe** ⁶⁷⁴ » à l'enrichissement de la littérature nationale. Du coup, il imagine les lettrés sérieux lisant ses livres avec le même intérêt qu'Alexandre de Macédoine portait aux traités d'Aristote : voilà l'écriture de romans paradoxalement intégrée au mouvement d'illustration de l'idiome national ! Finalement, à des degrés divers, nos quatre romanciers mettent en avant la bouffonnerie, la légèreté, voire l'inutilité, de leurs œuvres afin de revendiquer l'existence d'une forme mineure de composition. Sans militer en faveur d'un genre précis, ils refusent de faire allégeance à la prose rhétorique et cherchent à délimiter un espace propre pour la création romanesque.

Pour expliquer le mutisme des auteurs sur la catégorisation de leurs textes, au delà des précisions archigénériques, nous formulons l'hypothèse qu'ils ne pouvaient défendre les droits à la reconnaissance du genre qu'ils inventaient pour la bonne raison que celui-ci tend à accueillir en son sein toutes sortes de formes d'écriture. De fait, si l'originalité du nouveau roman est indicible, c'est qu'il met en œuvre la bigarrure verbale et le mélange des genres : il ne peut être ajouté aux autres dans le système des genres parce qu'il se constitue par l'intégration de ceux-ci. En cela réside aussi le risque de la mise en péril de sa plastique romanesque. Nous retrouvons ici le problème de la définition du roman en général comme anti-genre : par le réemploi qu'il fait depuis ses origines d'unités stylistiques de toutes natures, donc parce qu'il est au carrefour de toutes les formes, des théoriciens actuels n'hésitent pas à le voir comme un mode d'écriture sans forme ⁶⁷⁵ . Mais si l'ouverture à de multiples catégories littéraires et discours non codifiés constitue une loi intemporelle du genre, chacune de ses manifestations cherche, en fait, à conférer à son hybridité naturelle une unité supérieure. Dans le cas de nos romans, il s'agit donc de déterminer les garde-fous qui leur évitent de tomber dans la fatrasie, quoiqu'ils aient en commun avec le poème cité en exergue de collecter des fragments hétérogènes de

⁶⁷³ *Cinquième livre, « Prologue », pp. 726-727.*

⁶⁷⁴ *Ibid., p. 727.*

⁶⁷⁵ Telle est, par exemple, l'opinion de M. Aucouturier, qui pervertit en partie la pensée du théoricien qu'il traduit : dans la préface qu'il donne à *l'Esthétique et théorie...*, *op. cit.*, pp. 18-19, il affirme que[...] si Bakhtine n'en définit pas les contours de façon précise, c'est que le roman n'est pas vraiment un 'genre', au sens de ceux que nous trouvons définis jusqu'à Boileau et ses émules, et que nous *pouvons* définir parce qu'ils sont essentiellement 'finis', achevés, déterminés, épuisés. En ce sens, le roman est plutôt un anti-genre, toujours inachevé, qui se développe sur les ruines des genres clos, 'monologiques', dogmatiques, officiels, et se nourrit de leur substance.

situations linguistiques. Nous verrons, pour commencer, que les auteurs se plaisent à mettre en cause leur unité compositionnelle en élisant non pas une, mais plusieurs formes pour en régir la structure d'ensemble. Or la possibilité de ranger les œuvres en sous-genres distincts nous semble attester l'existence de principes unifiants de composition dans chacune d'elles. Enfin, une preuve suprême que le nouveau roman n'est pas un genre sans canons sera peut-être donnée par leur rapprochement avec des types de fiction qui allient également la narration et le plurilinguisme ; le tout sera d'établir une discrimination entre les unes et les autres...

I - Des livres inclassables

Nous avons rappelé plus haut comment le système des genres s'est constitué de l'Antiquité à la Renaissance⁶⁷⁶. Si la triade des archigenres que forment l'épopée, le théâtre et la poésie lyrique est entérinée dans les arts poétiques français, nous avons constaté que des confusions se produisent entre ces formes et leurs subdivisions et que le modèle rhétorique déplace souvent la réflexion sur les « **genres d'écrire** » vers celle des *genera dicendi*, c'est-à-dire de l'élocution. Au lieu d'en rester à une démarche de type normatif, qui se bornerait à souligner l'écart entre le classement des formes littéraires et la réalité du roman, d'ailleurs inexistante dans ce cadre, nous souhaitons adopter ici l'angle esthétique de la réception. Les études de l'École de Constance ont sensibilisé au rôle du public dans l'actualisation du genre d'une œuvre : en fonction de sa connaissance des précédents ouvrages qui exploitent une thématique similaire ou qui relèvent de la même forme, le lecteur pourra ou non rattacher le livre à la série historique des productions à laquelle il ressortit. Mais plutôt que l'horizon d'attente des hommes du XVI^e siècle sur le développement du genre romanesque il serait hasardeux de vouloir le reconstituer avec justesse, choisissons notre propre vision pour point de départ à l'analyse de l'appartenance générique des huit textes et voyons comment notre catégorisation évolue en fonction des éléments fournis par l'ordre de la lecture. Mais saurons-nous ranger les œuvres dans un seul cadre générique ? Celles-ci ne nous invitent-elles pas précisément à conclure à leur indétermination formelle ?

1 - Données génériques à l'ouverture des textes

Par le fait qu'il agglomère des styles divers, le roman met en concurrence des formes recyclées, des modes énonciatifs et les discours des personnages. Pourtant, tous ces énoncés ne participent pas à une sorte de « **lutte pour la domination** » sur l'œuvre : seuls ceux que nous pouvons appeler les « genres encadrants », définis par une topique de contenu et des stéréotypes formels, marquent de leur empreinte la structure d'ensemble des romans. Commençons par nous laisser guider par les éléments de classification donnés dans le paratexte des livres : les formules de titre, la préface et quelques pièces poétiques et au début du récit. Nos textes s'inventent-ils une forme en se réappropriant des modèles culturels antérieurs, remettent-ils en cause ces derniers ou bien créent-ils leurs propres catégories typologiques ?

⁶⁷⁶ Voir partie I, chapitre 2, pp. 95-100.

Les œuvres de Rabelais et d'H. de Crenne s'inscrivent, au premier abord, dans une forme romanesque précise, ouvertement signalée et définie pour *Pantagruel*, *Gargantua* et même le *Tiers livre*, mais dont la détermination est impossible, pour le *Quart livre*, le *Cinquième livre* et les *Angoysses*, avant la lecture de l'histoire. Le sous-titre de *Pantagruel*, mentionnant les « faitz et prouesses » d'un petit diable de mystère médiéval, prévient de la nature guerrière du sujet, sans impliquer une inscription de l'œuvre dans la lignée des romans de chevalerie. De manière inattendue, le prologue s'ouvre ensuite sur un éloge des « **grandes et inestimables Chronicques de l'enorme geant Gargantua** ». L'auteur imagine ses lecteurs en « gentilz hommes » faisant de « **beaulx et longs narrez** » de ce texte aux « **honorables Dames et Damoiselles** »⁶⁷⁷. L'auteur fait ensuite du texte « **un aultre livre de mesme billon** », « un peu plus equitable et digne de foy que n'estoit l'aultre », et termine son discours inaugural sur l'expression « **ceste presente chronicque** »⁶⁷⁸. Le terme évoque un genre précis, caractérisé par l'alliance de la figure d'un géant populaire et d'une thématique chevaleresque, le traitement burlesque d'un référent noble et enfin la mise à distance des formes narratives mensongères qui prétendent à un intérêt documentaire⁶⁷⁹. Rabelais tient, d'ailleurs, à démarquer son texte des livres romanesques d'inspiration épique :

Bien vray est il, que l'on trouve en aucuns livres dignes de haulte fustaye certaines propriétés occultes, au nombre desquelz l'on tient Fessepinte, Orlando furioso, Robert le diable, Fierabras, Guillaume sans paour, Huon de bourdeaulx, Montevieille, et Matabrune. Mais ilz ne sont comparables à celluy duquel parlons

680 .

Alors que les *Grandes Croniques* dépendent de la tradition bretonne, les textes énumérés ici relèvent du dérimage de chansons de geste ou, dans le cas du poème de l'Arioste, de la mise en vers parodique de la *Cronique* du Pseudo-Turpin. Cela indique que l'auteur de *Pantagruel* entend faire pièce au succès de la littérature médiévale tardive en faisant allégeance à une forme romanesque d'inspiration récente, qui repose sur le détournement facétieux de la matière arthurienne primitive. Les titres des quatre premiers chapitres du récit confirment le parti pris inaugural : ils font part de la naissance et de l'enfance d'un héros « grand » et « tresredoubté » et mentionnent le personnage de Gargantua. Mais quel lien existe-t-il entre l'histoire de Pantagruel et la « **chronicque**

⁶⁷⁷ *Pantagruel*, « Prologue de l'Auteur », p. 213.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 215.

⁶⁷⁹ Nous avons vu ces différents traits d'écriture à l'œuvre dans les *Croniques admirables*, au chapitre 3 de la première partie, pp. 192-195. La question des rapports entretenus par les formes du roman médiéval, du récit historique et du conte populaire dans l'ensemble des livrets est également abordée par D. Desrosiers-Bonin dans un article intitulé « Les *Chroniques gargantuines* et la parodie du chevaleresque », in *Le Roman chevaleresque tardif*, op. cit., pp. 85-95.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 214. Pour les références exactes de ces titres réels ou fantaisistes, voir les notes de *Pantagruel*, p. 1237. Nous avons trouvé la même distinction dans la liste des personnages de romans rencontrés par Épistémon aux enfers. Apparaissent d'abord les « chevaliers de la table ronde », dont Lancelot et Gauvain, puis les héros des romans arthuriens récents, comme « Jan de Paris » ou « Giglan », puis ceux des épopées dérimées les plus en vogue, tels « Ogier le Dannoys », « Galien Restauré » et « Les quatre filz Aymon » (*Pantagruel*, chap. 30, pp. 323-325).

Gargantuine » de 1532 ? Rien, hormis le choix de donner un fils au géant, l'annonce de prouesses du même ordre et des notations allant dans le sens du gros comique. Tout repose donc sur un ton et sur des déclarations d'intention : le style du prologue des *Grandes Croniques* n'a aucunement la dimension du boniment de camelot, sous le signe duquel *Pantagruel* est placé. Or il est flagrant de constater que, dans les livrets parus en 1533, comme la *Grande et merveilleuse vie du trespuissant et redoubté roy de Gargantua*, rédigée par F. Girault, le *Vroy Gargantua* et les *Chroniques du grant Roy Gargantua*, l'amusement colore la prise de parole de l'auteur et du narrateur. Nous avons ici une preuve tangible de l'influence que le roman de Rabelais a eu sur la suite des chroniques gargantuines : outre le ton jovial, il a légué à la série le thème de l'enfance, la fonction royale du géant et, dans le cas des *Croniques admirables*, le personnage même de Pantagruel⁶⁸¹. Inversement, *Gargantua* arrive à la fin d'une vague de deux années de publication intense de ces petits livrets, durant laquelle le mythe gargantuin n'a cessé de s'amplifier. Parmi eux, les *Grandes Croniques* et la *Merveilleuse vie* ont directement inspiré Rabelais pour certains épisodes, comme ceux des ravages faits par l'immense jument dans les forêts de la Beauce, du vol des cloches de Notre-Dame et les passages truculents de la guerre picrocholine, où la disproportion entre les humains et le géant est amplement soulignée. Quant au titre même du roman, *La vie treshorricque du grand Gargantua*, il vient sans aucun doute de celui donné par F. Girault à son texte. Mais alors que Gargantua est un personnage phare, l'ouverture du roman ne fait aucune mention des récits populaires : le narrateur établit paradoxalement un rapport entre cette nouvelle œuvre et « **la grande chronique Pantagrueline**⁶⁸² », au lieu de la « chronique Gargantuine ». Par cette substitution d'adjectifs, l'histoire des géants rabelaisiens prend une dimension autonome par rapport aux contes élaborés à la même époque. On imagine, d'ailleurs, assez bien Rabelais s'être livré au jeu de prendre part à la rédaction d'une ou plusieurs chroniques gargantuines, d'un côté, et de chercher à en renouveler le genre, de l'autre. De toute évidence, il a été séduit par un matériau que les *Grandes Croniques* ont peut-être puisé dans le folklore national mais rien n'est moins sûr et qui offrait une vision distanciée de la matière dominant la production romanesque au début des années 1530.

Si les deux premiers romans se placent dans le cadre des réécritures de la matière médiévale, rien n'indique, à l'ouverture du *Tiers livre*, que le nouveau texte opère une rupture par rapport aux autres. De fait, à la mention près des « dictz » de Pantagruel dans le titre et des « sentences Pantagruelicques » dans le prologue, aucun élément du

⁶⁸¹ Voici comment M. Françon retrace, dans l'introduction à son édition des *Croniques admirables*, *op. cit.*, p. LXXIX, la transposition mot à mot des chapitres 2, 3 et 4 de *Pantagruel* dans cette seconde compilation de la série, datant environ de 1534 : *Pantagruel* apparaît comme le développement d'un épisode [= la naissance du fils de Gargantua, la mort de sa femme et l'enfance de Pantagruel] qui s'annonce, qui se prépare, dans *Le Vroy Gargantua*, dans *La Merveilleuse Vie*, dans *Les Chroniques du Grant Roy* et qui s'achève dans *Les Croniques Admirables*. Mais parmi les hypothèses formulées ensuite soit Rabelais a recopié ces chapitres, soit il a lui-même rédigé ce passage des *Admirables*, soit le rédacteur a repris le bien du Chinonais, seule la dernière est acceptable au vu de la datation approximative des textes et de la poétique de la réécriture et de l'adaptation pratiquée par tous les auteurs de la série.

⁶⁸² *Gargantua*, chap. 1, p. 9.

paratexte ne précise un changement générique au lecteur. Au contraire, le dizain de Rabelais adressé à M. de Navarre engage à voir le roman comme « **une tierce partie / Des faitz joyeux du bon Pantagruel** ⁶⁸³ ». Il faut dire que depuis 1542 les deux premiers ouvrages sont imprimés dans le respect de l'ordre chronologique des générations : *Gargantua* fait suite à *Pantagruel*. Élisant dans les trois derniers récits le personnage de Pantagruel, Rabelais choisit de privilégier une série cyclique, dont le type est très représenté dans les romans médiévaux et dans les *Amadis*, au détriment d'une série dynastique. Mais pas plus que dans les précédents livres, le lecteur ne connaît la teneur des aventures qui attendent Pantagruel ; il peut seulement constater que, dans le premier chapitre, Alcofribas reprend la narration où il l'avait laissée au début du chapitre 32 de *Pantagruel*, alors que le géant entreprenait de transporter « **une colonie de Utopiens en Dipsodie** ». De plus, de même que les chapitres 50 et 51 de *Gargantua* présentaient respectivement la harangue de tolérance faite par Gargantua à l'armée de Picrochole et les récompenses remises par le roi à ses combattants, le *je* tient dans le *Tiers livre* un discours sur la bonne institution du prince et explique comment Panurge, nouveau châtelain de Salmigondin, dilapide ses biens. Les personnages et les décors sont donc bien reconnaissables et l'on peut s'attendre à un autre épisode « admirable » de la geste pantagruéline. Tel n'est pas le sentiment que donnent les premières pages du *Quart livre* : si le titre renvoie à celui du précédent roman, que la dédicace annonce la « continuation des mythologies Pantagruelicques » et que le prologue promet de « **dire merveilles du noble et bon Pantagruel** » ⁶⁸⁴, il apparaît dès le début du récit que nous n'avons plus affaire à une « chronique ». S'il s'agit toujours de la geste de Pantagruel, celle-ci change de contexte spatial : le géant et ses compagnons vont prendre la mer. Le narrateur présente d'emblée les différents vaisseaux et le parcours de navigation établi par le pilote principal ; la flotte se lance ensuite dans un espace géographique imaginaire. L'île de Médamothi, avec ses « **marchandises exotiques et peregrines** » ⁶⁸⁵, ses licornes et son renne-caméléon, semble augurer d'un voyage vers des contrées merveilleuses. Quant à l'ouverture du *Cinquiesme livre*, elle n'établit aucune rupture avec le roman précédent : le texte liminaire ne donne pas d'indication sur le caractère ou le contenu de l'histoire qui suit et, comme ils avaient passé l'île de Ganabin, voilà les Pantagruélistes qui arrivent à hauteur de l'île Sonnante. À la lecture du commencement des *Livres* de Rabelais, le *Tiers livre* mis à part, deux genres se distinguent donc : le conte populaire, rapportant sur un ton comique les exploits de géants belliqueux, et le récit de voyage maritime.

Venons-en à l'ouverture des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*. Le titre pourrait convenir à un traité de morale ; seule la dédicace précise que nous avons affaire à l'expression par une femme des tourments dont son « **triste cueur a esté, et est continuellement agité** » :

Les anxietez et tristesse des miserables (comme je peulx penser et conjecturer)

⁶⁸³ Pantagruel, « François Rabelais à l'esprit de la royne de Navarre », p. 341.

⁶⁸⁴ *Quart livre*, pp. 517 et 535.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 540.

se diminuent, quand on les peult declarer à quelque sien amy fidele. Par ce que je suis certaine par moy mesmes, que les dames naturellement sont inclinées à avoir compassion. C'est à vous mes nobles dames, que je veulx mes extremes douleurs estre communicquées. Car j'estime que mon infortune vous provocquera à quelques larmes piteuses : qui me pourra donner quelque refrigeration medicamente ⁶⁸⁶ .

Il n'est pas précisé clairement à ce stade si l'aveu des « **angoysse amoureuses** » va prendre la forme d'un récit : seules des indications touchant au passé « en voyant comme j'ai esté surprise », préparent le lecteur à une narration, qui de fait commence juste après par un résumé de l'enfance du personnage. Peut-on parler d'un récit autobiographique, selon la définition actuelle ? Assurément non, même si tous les matériaux sont réunis pour cela. Si le nom du personnage vient se superposer à celui donné en page de titre, si la sincérité de la romancière n'est pas remise en cause par les lecteurs et si le double niveau de l'histoire et de la narration qui vient la commenter est réalisé, nous n'avons nulle part la formulation explicite d'un pacte autobiographique ⁶⁸⁷ . De plus, c'est le nom du personnage Dame Hélienne qui donne son nom à l'auteur, et non l'inverse. Nous constatons seulement que nous est présentée ici une histoire intime, unique et exemplaire, faite à la première personne et où les instances de l'auteur, du narrateur et du personnage se recourent. Puisque manque surtout la définition de l'identité de la romancière, essentielle à tout projet de confession à visée didactique, nous dirons que nous avons affaire à une autobiographie féminine fictive. À la différence des romans de Rabelais, les *Angoysse* élaborent donc une catégorie générique complexe, dont les lecteurs contemporains étaient peu familiers.

Chez Des Autels et Aneau, la situation est toute différente : aucun ensemble d'éléments formels et thématiques convergents n'est décelable ; du coup, le lecteur a bien du mal à ranger, même provisoirement, les romans dans un genre précis. La *Mythistoire barragouyne de Fanfreluche et Gaudichon*, pour commencer, se plaît à ménager un halo de mystère autour de ses personnages et de son contenu. Le titre a déjà de quoi laisser perplexe : le néologisme *mythistoire* et l'emploi adjectival de *barragouyn* ⁶⁸⁸ le rendent en partie incompréhensible. Rabelais a, certes, créé le mot *fanfreluche* dans le sens de *bagatelle* ou *ineptie* ; mais Des Autels semble plutôt se souvenir de l'emploi libre de *fanfrelucher*, apparu dans la bouche de Panurge ⁶⁸⁹ . Quant à l'anthroponyme *Gaudichon*,

⁶⁸⁶ *Les Angoysse douloureuses...*, « *L'epistre de Dame Hélienne à toutes honnestes dames* », p. 96.

⁶⁸⁷ Le narrateur déclare bien à l'occasion : « je m'efforceray d'en [= les pensemens que j'avoye] declarer le plus qu'il me sera possible » (*ibid.*, p. 107), mais cela ne suffit pas à prouver que les événements rapportés par la narratrice sont réellement survenus dans sa vie.

⁶⁸⁸ Rabelais est le premier à avoir utilisé le nom *barragouin*, qui servait à désigner de manière injurieuse un étranger, dans le sens de *langage barbare* (*Pantagruel*, chap. 9, p. 247 et chap. 11, p. 254 ; *Tiers livre*, chap. 34, p. 460). Sous la plume de Des Autels, le « Barragouinois » est le pays natal de Fanfreluche (*Mythistoire barragouyne...*, p. 27). Pourtant, l'affirmation selon laquelle l'héroïne est « estrangere et Barragouyne » (p. 41) laisse penser que l'adjectif, peu employé au XVI^e siècle, se teinte aussi du sens de *barbare*. Quant au titre, il fait selon nous un emploi à la fois géographique et rabelaisien du terme : il s'agit de l'histoire de deux héros dont l'un appartient au peuple des Barragouins et celle-ci est racontée dans une langue incompréhensible.

il évoque en soi peu de choses, sinon peut-être le refrain d'une chanson populaire⁶⁹⁰. Si les cinq pièces liminaires suivantes apportent des informations complémentaires, elles ne sont pas directement exploitables car elles se contredisent. D'abord, l'auteur annonce une « grave matiere » et fait de Fanfreluche une « honneste Dame » ; mais la désinvolture affichée dès la page de titre, le ton gouailleur et l'inscription du texte dans la lignée des romans de Rabelais invalide le sérieux conféré à la matière et au protagoniste⁶⁹¹. Le « Proeme » propose alors plusieurs orientations typologiques, qui s'excluent l'une l'autre : après l'« histoire Fanfreluchique », qui porte sur le devenir du personnage féminin, sont annoncés aussi bien la relation des « faits memorables des Barragoins », traitant des prouesses accomplies par un peuple, que le récit de « l'amour » de Fanfreluche « **avec son amy Gaudichon** »⁶⁹² ! Le sujet sentimental semble pourtant l'emporter à la dernière page du « Proeme », où l'auteur mentionne des « plaintes amoureusement hullées ». Mais le début du récit retrouve le schéma pseudo-chevaleresque de la « chronique » rabelaisienne : comme celui de *Pantagruel* et de *Gargantua*, le narrateur de la *Mythistoire* entend donner la « genealogie » de Fanfreluche. Au lieu de prendre à son compte ce morceau de bravoure, il cède la parole à l'héroïne, qui lui a un jour rapporté sa lointaine ascendance ainsi que l'histoire de ses parents. Voici en quels termes il l'a alors remercié :

Touchez là, di je madame, par la mort-bieu j'en suis content : aussi bien ay-je envie d'en faire un petit mot de Romains à l'advenir. On en a bien fait un de Melusine : Je vous estime bien autant qu'elle, et plus encore, si vous voulez. Or sus donc dit Fanfreluche, avant⁶⁹³.

Ce « Romains » est-il le livre que nous lisons ? Cela semble douteux en regard du discrédit jeté plus haut par le narrateur sur les « Historiens » qui, « **escrivans la genealogie de leurs maistres, ne faillent point à mentir, pour (ce leur semble) decorer leur noblesse** »⁶⁹⁴. Selon nous, l'emploi de *roman* est ici ironique : Songe-creux, singeant les mauvais historiens à la solde des grands seigneurs, feint de vouloir écrire un jour un de ces textes qui mêlent sans discernement histoire et fiction. Il blâme ainsi des romans comme le « Melusine » de Coudrette ou de J. d'Arras, qui, sous

⁶⁸⁹ Le substantif intervient dans l'expression les « Fanfreluches antidotées », tandis que Panurge applique le verbe à de jeunes mariés, qui « fanfreluchoient à chasque bout de champ » (*Gargantua*, chap. 2, p. 11 et *Pantagruel*, chap. 23, p. 298). Dans la *Mythistoire*, ce nom est imposé au personnage parce qu'à sa naissance, elle mettait déjà « le doigt aux fanfreluches de [s]on chose » (p. 25).

⁶⁹⁰ L'idée de ce rapprochement nous est venue à la lecture du plaidoyer de Baisecul, où est fait mention, sans plus d'indication, de « lamibaudichon » (voir *Pantagruel*, chap.11, p. 256 et la note de M. Huchon p. 1286). Des Autels a pu refaire le nom *Baudichon* en *Gaudichon* sur la base du *gaudeo* latin. Du coup, le terme évoque tout à la fois un homme du peuple, comme le rappelle le suffixe péjoratif *-ichon*, et un joyeux drille, un bon rieur.

⁶⁹¹ *Mythistoire barragouyne...*, « Suradvertissement », fol. A1 v° et « À F. R. », fol A2 r°.

⁶⁹² *Ibid.*, fol. A3 v° et A4 r°.

⁶⁹³ *Ibid.*, chap.1, pp. 3-4.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, chap. 1, p. 2.

couvert de traiter d'un protagoniste chimérique, prennent en charge des intérêts dynastiques. En somme, les multiples pistes ouvertes pour catégoriser ce récit ne sont que des leurres : malgré son allégeance aux romans rabelaisiens, Des Autels peut se « **vanter à bon droit d'estre le premier qui l'[a] fait**⁶⁹⁵ ».

L'ambiguïté générique n'est pas moindre au commencement d'*Alector* et elle procède d'effets de brouillage similaires. Le titre de la page de titre, d'abord, est constitué d'un mot grec, qui signifie *coq* et dont le sens animalier peut déconcerter le lecteur. La dédicace fournit une explication sur le référent de ce nom : il s'agit d'un « **prudent, hardy, liberal et vaillant Chevalier** », dont Aneau envoie l'histoire à C. de Coq parce qu'il est son homonyme⁶⁹⁶. Mais voici que les « Propos rompus » font intervenir d'autres thématiques. Le premier est constitué de deux fragments qui relatent respectivement la création des centaures après l'accouplement d'Ixion et d'une Nuée et le devenir de certains de leurs enfants, dont un hippocentaure qui hante « l'obscur forest des hazardz », que le lecteur pourra bientôt reconnaître dans le ravisseur de Noémie ; ces passages prennent la forme d'une fable mythologique. Le second « Propos » établit la généalogie des Gallehaut, dont le chevalier invisible à l'écu vert, qui fera enrager Alector, est à la tête. Plus exactement Gallehaut, le Chevalier Noir, sera présenté comme le petit-fils de Franc-Gal, alors qu'il apparaît ici comme son ancêtre : il se trouve être le fils d'Hector le Brun, lui-même petit-fils d'Hector de Troie, un adversaire du roi Arthur et l'ami de Lancelot. En somme, Aneau mêle le temps troyen et celui de la Table ronde : Gallehaut, personnage de *Gyron le Courtoys*, confère à sa descendance les « **Galz et Gallehauts Macrobes** », une double origine gauloise et chevaleresque. Quant au dernier « Propos », il évoque très brièvement la lignée également ambivalente de la « blanche dame Galatide », Aneau s'ingéniant toujours à user du radical *Gal-* pour désigner des personnages à la croisée des deux traditions⁶⁹⁷. Du point de vue du style, ces deux derniers fragments rappellent les généalogies inscrites au début de certains romans de chevalerie. Le titre qui précède le début du récit semble confirmer cette analogie entre le roman médiéval et l'historiographie établie sur des mythes et à visée politique : *Fragment de l'Histoire fabuleuse du preux Chevalier Alector filz du Macrobe Franc-Gal et de la Royne Priscaraxe*. De fait, le nom composé *Franc-Gal* postule l'identité des Francs et des Gaulois ; *Priscaraxe* évoque l'Araxe de l'Hercule de Lybie, précisément d'origine scythe ; et *Alector* rappelle irrésistiblement à présent la nation gauloise par son correspondant latin *gallus*. Mais une nouvelle perturbation se produit au premier paragraphe du chapitre, dont le titre pourrait tout à fait convenir à un épisode d'*Amadis*. Voici comment le narrateur décrit le spectacle du combat mené par Alector contre les Gratians et leurs domestiques :

Le pavé de marbre blanc en la basse court du palais des Gratians, Seigneur (sic)

⁶⁹⁵ *Ibid.*, « Proeme », fol. A4 r°.

⁶⁹⁶ *Alector*, p. 11.

⁶⁹⁷ Les *Illustration de Gaule* de Lemaire et, selon M. M. Fontaine, le *Roman de Perceforest* faisaient déjà le lien entre les deux temporalités. Mais c'est surtout au Pseudo-Bérose qu'Aneau fait emprunt des éléments sur l'origine mythique des Gaulois (voir les notes d'*Alector*, t. II, p. 325 et pp. 365-373). Quant à Galatide, elle rappelle la Galathée d'Annius de Viterbe : Galathée est, avec Araxe, l'une des deux femmes de l'Hercule de Lybie, à l'origine de la nation gauloise.

citoyens Orbitains, avoit changé sa blanche couleur en rougeur sanguinolente par l'effusion du sang humain et en plusieurs endroitz estoit couvert de corps occis, gisans à l'entour du preux Alector, comme l'herbe abbatue autour du faucheur, les uns du tout outrez, les autres encore tirans le jarret et jectans les derniers souspirs⁶⁹⁸.

Nous avons ici une imitation du début des *Éthiopiennes*, où un groupe de brigands contemple les passagers morts ou agonisants d'un navire. Mais la suite va présenter Alector par ses armes en usant d'un vocabulaire chevaleresque codifié. Le lecteur ne sait alors plus s'il a affaire à un récit mythographique, à un roman courtois ou à un roman grec...

Pour conclure, la catégorisation générique n'est un problème à l'ouverture de nos romans que chez Des Autels et Aneau. Ceux-ci s'ingénient à multiplier les pistes de lecture sans en confirmer aucune. Rabelais et Hélicon choisissent, au contraire, un cadrage formel précis, quitte à en créer eux-mêmes les contours. Mais il se pourrait que celui-ci fonctionne aussi comme un miroir aux alouettes et qu'à l'échelle des œuvres entières, la stratégie de séduction puis de déception du lecteur opère à plein.

2 - Au sein des récits, la mise en concurrence de plusieurs formes encadrantes

Le plus grand effort que les romanciers exigent du lecteur est encore à venir : il s'agit de lui faire accepter au l'idée que plusieurs genres encadrants dominant conjointement la structure romanesque qu'ils inventent. À l'héritage antique de la pureté des types de discours, nos auteurs substituent le mélange des genres par la mise en concurrence de formes qui participent toutes à la définition thématique, modale et structurelle de leurs œuvres.

La poétique rabelaisienne, pour commencer, se place sous le signe de l'« esclave bigarré » de Ptolémée, dont le corps est mi-blanc, mi-noir avec une séparation verticale. Comme celui-ci fut accueilli par les Égyptiens comme un « **monstre infame, créé par erreur de nature** », Rabelais craint que sa propre œuvre ne déplaise⁶⁹⁹. Voyons comment cette mention d'une hybridité formelle, par l'image du monstre, trouve à se réaliser dans les cinq *Livres*. Dans *Pantagruel*, tout d'abord, le genre inaugural de la « chronique » perd vite sa définition primitive, à savoir le récit comique de la geste d'un chevalier. Par la généalogie énoncée au chapitre 1, le héros est rapproché des géants présents dans la Bible, la fable antique et les romans de chevalerie. Du coup, la geste qu'on nous a promise est celle non plus d'un surhomme au service du roi Arthur, mais d'un être aux caractéristiques surnaturelles. La temporalité correspond moins à l'époque d'Uterpendragon, père du premier chevalier de la Table ronde, qu'au passé immémorial

⁶⁹⁸ *Ibid.*, chap. 1, p. 17. Pour une comparaison avec le début du roman d'Héliodore, voici un passage de l'*Histoire Æthiopique traduite par Amyot* (cité par M. M. Fontaine, t. II, p. 376) : [...] le rivage estoit tout couvert de gens freschement navrez, dont les uns ne l'estoient qu'à demy : et y avoit quelques parties de leurs corps qui battoient et remuoient encores. Ce qui donnoit à cognoistre qu'il n'y avoit gueres que le combat estoit fini.

⁶⁹⁹ *Tiers livre*, « Prologue de l'Autheur », pp. 350-351.

du mythe. Certes, le jeu du décalage entre la taille d'un géant bon enfant et les proportions humaines, directement hérité des *Grandes Croniques*, est à l'origine de certains épisodes. C'est le cas des prouesses de l'enfant dans son berceau, du déplacement de l'étudiant par la France « à trois pas et un saut », de sa sortie de terre de la cloche de l'église de Saint-Aignan et des ruses qu'élabore le guerrier contre les Dipsodes⁷⁰⁰. On se rappelle de quelle manière Pantagruel réussit à susciter une soif immense chez le roi Anarque et son armée et de quelle eau il noie les ennemis dans leur camp... Vient alors le combat contre Loup-garou, où il prend, en guise de lance, le mât de son navire et finit par se servir du corps de son adversaire comme d'une faux pour renverser les trois cents géants armés de pierre de taille ; Loup-garou atterrira ensuite sur la place de la ville des Amaurotes, sur le ventre, « **comme une grenoille** ». Dans ces deux chapitres, malgré les références faites à l'épopée et au roman médiéval⁷⁰¹, nous avons affaire à une imitation du genre des *Grandes Croniques* : le géant se place dans un contexte chevaleresque, qu'il dégrade par ses farces scatologiques. Cependant, au cours du roman, Pantagruel a tôt fait de perdre l'identité de défenseur naïf d'un royaume en péril pour suivre le parcours d'une créature aux capacités prodigieuses ; il faut donc toute la subtilité de la prose de Rabelais pour permettre un retour vers la fin du roman à la figure du Gargantua de 1532. L'auteur surprend bien autrement encore le lecteur : il remaille son texte avec un autre fil générique, non plus celui de la chronique, mais celui de l'histoire⁷⁰². Dès le prologue, Alcofribas se présente comme un serviteur à gages qui se pique d'écrire la vie d'un homme d'exception. Il donne des références sur les événements auxquels il a assisté et précise quand il n'y a pas participé⁷⁰³. Dès lors, la fiction bascule dans le temps humain : aux aventures de Pantagruel étudiant succéderont les mauvais tours de Panurge ; hormis des notations éparses sur les traits du personnage populaire qui répand la soif, rien ne rappelle alors le genre de la chronique gigantesque. Nous retrouvons cette double marque générique dans *Gargantua*. Des passages, comme la description de la livrée du géant, les boulets de canons que Gargantua prend pour des raisins et le franchissement du gué de Vède, sont écrits à la manière des petits livrets contemporains. Plus généralement, Gargantua est présenté comme un être appelé à de grands exploits : porté onze mois par sa mère, il sort de son oreille et, avant même de naître, est comparé à Hercule⁷⁰⁴. À côté de cela, l'évolution du héros est celle d'un enfant précoce, dont l'histoire est consignée par celui qui avait déjà servi ou qui allait servir ? son fils. C'est bien une « vie », à la manière de celles d'Apollonius de Tyane

⁷⁰⁰ *Ibid.*, respectivement chap. 4, 5, 7, 28 et 29.

⁷⁰¹ Avant de décrire le combat, le narrateur fait une invocation à Calliope ; il mentionne ensuite l'épisode de la « conflagration de Troye » ; Panurge racontera aux géants les « fables de Turpin, les exemples de saint Nicolas, et le conte de la Ciguogne » (*ibid.*, respectivement pp. 315, 316 et 317).

⁷⁰² Nous reprenons ici une opposition faite par A. Bouchard dans les *Grandes croniques de Bretagne*, parues en 1514 : le chroniqueur s'occupe de faits passés, tandis que l'historien relate les événements dont il a été personnellement témoin (voir l'extrait cité par M. Huchon dans la notice de *Pantagruel*, p. 1214).

⁷⁰³ C'est ce qui se produit après l'inventaire des ancêtres du géant : « n'estoye de ce temps là pour vous en dire à mon plaisir » (*ibid.*, chap. 1, p. 221).

narrée par Philostrate, de Pythagore par Jamblique ou de Pic de la Mirandole par son neveu, qu'il nous donne à lire ; le terme rappelle également le titre de la seule chronique gargantuine qui ne fait pas de référence au monde arthurien. Selon nous, Rabelais procède donc de deux manières pour dérouter son lecteur : sous couvert de reprendre un genre populaire récent, il étend ses caractéristiques à celles d'un récit à sujet mythique ; il invente, par ailleurs, une forme aux contours également flottants, qui hésite entre la biographie d'un noble ou d'un sage et l'hagiographie, et la juxtapose sans ménagement à la première.

Par rapport à ces récits de « faits et prouesses », les trois romans suivants portent plus spécifiquement sur les « dictes » de Pantagruel. Ce changement d'intitulé induit, en fait, une profonde mutation générique. Quand l'auteur nous promet « **un gallant tiercin, et consecutivement un joyeux quart de sentences Pantagruelicques** ⁷⁰⁵ », il considère les nombreux personnages qui y prennent la parole. Dans le *Tiers livre*, par exemple, Pantagruel n'est pas le seul à s'exprimer sur le problème posé par Panurge au chapitre 9, qui lance la série des consultations : doit-il se marier et prendre ainsi le risque d'être cocu, battu ou volé ? En plus des sages inspirés et des savants, frère Jean, personnage repris à *Gargantua*, Épistémon et Panurge lui-même entrent dans la discussion ; la controverse commence même, avant la demande formulée à Pantagruel, sur le sujet des dettes et se poursuit sur la question du jugement des procès. En ce sens la forme du dialogue philosophique constitue la matrice principale du *Tiers livre*. Mais des bribes de récit émaillent tout de même le texte : à Panurge qui le sollicite, Pantagruel le met sur la voie d'une visite aux oracles et d'une quête des enseignements dispensés par les spécialistes de la foi, de la médecine et du droit. Sans tenir compte ici des descriptions des gestes et des paroles de muets, des indications pas tellement hiératiques sont ainsi données par le narrateur sur l'habitation de la sibylle de Panzout, sur les présents offerts par Panurge à Nazdecabre ou à Tribouillet, sur l'entrée de Gargantua dans la salle du banquet organisé par Pantagruel et sur l'arrivée des Pantagruélistes à Mirelingues. En somme, en contrepoint d'un débat dialogué perdure la trame ténue d'un récit de recherche de la vérité. De fait, seule la présence en pointillé de ce mode narratif permet de pallier l'échec des débats langagiers par l'annonce finale du voyage vers l'oracle de la Bouteille : puisque Panurge s'est confronté aux détenteurs d'un savoir humain ou révélé, il peut proposer un déplacement hors des limites de l'espace familial. Le *Quart livre* et le premier groupe de brouillons du *Cinquième livre* rapportent cependant le périple maritime des compagnons, sans presque jamais faire état du problème soulevé par Panurge ⁷⁰⁶. Du coup, au récit de voyage orienté vers un but précis se substitue

⁷⁰⁴ *Gargantua*, chap. 3, p. 15. Le narrateur ajoute que de tels prodiges se produisent pour « quelque chef d'œuvre, et personnage que doibve en son temps faire grandes prouesses ».

⁷⁰⁵ *Tiers livre*, « Prologue de l'Autheur », p. 350.

⁷⁰⁶ Voici les passages où nous avons relevé une légère référence à la question du mariage de celui-ci : Dindenaut voyant dans Panurge « une belle médaille de Cocu », Pantagruel expliquant au vieux Macrobe qu'ils se sont mis en mer « sus quelques difficultez proposées par quelqu'un de la compagnie », Panurge renonçant, sous l'effet de la peur que lui cause le tir des canons, à se marier et frère Jean moquant la « femme future de Panurge » (*Quart livre*, respectivement pp. 548, 598, 668 et 693).

rapidement le compte rendu des visites faites d'île en île, que F. Lestringant rapproche du genre de l'« insulaire⁷⁰⁷ ». Dans la mesure où cette forme renvoie à la Renaissance à des atlas de navigateurs constitués de cartes d'îles et de bribes de récits, elle ne permet pas de catégoriser exactement ces textes, même si l'idée d'une fiction discontinuée est tout à fait probante. Pour le problème qui nous intéresse, nous dirons plutôt que nous avons affaire à deux genres encadrants concurrents, à savoir le récit d'aventures sur mer et le récit de découvertes intellectuelles. Pour ce qui est des événements qui arrivent aux navigateurs, leur extravagance nous éloigne tout à fait des insulaires : il s'agit, par exemple, de la tempête essuyée par la flotte, racontée sur le mode du dialogue, de la visite de l'île des Macréons, du combat de Pantagruel contre le physétère, de la guerre menée contre les Andouilles, de la découverte de paroles gelées, du repas partagé sur la Thalamège, des aventures de Panurge et du chat Rodilardus et de la capture des compagnons par les Chats-fourrés. Parallèlement à ce récit haut en couleurs, se développe la trame de la recherche de la connaissance⁷⁰⁸. Mais cela ne débouche ni sur la présentation de contrées exotiques, contrairement à ce que l'épisode de Médamothi laissait présager, ni sur la consultation d'autorités en matière de savoir, comme dans le *Tiers livre*. Sont, en fait, insérées dans le texte des pensées et des façons de vivre étrangères, par le biais soit d'une description ou d'un récit assumés par le narrateur, soit de la prise de parole d'un habitant de l'ailleurs. Ainsi, tandis que le narrateur explique l'histoire de Bringuenarilles et qu'il décrit les alliances lexicales de l'île des Ferrements, Homénaz fait état de la valeur des décrétales pour le peuple des Papimanes, maître Aeditue définit la caste religieuse des oiseaux de l'île Sonnante et Grippe-minaud montre la corruption à l'œuvre dans son tribunal. En un mot, les aventures renvoient à des rouages du fonctionnement civil et religieux de la société humaine ou ont pour intérêt le modelage d'un matériau appartenant au domaine symbolique du langage. Les deux dimensions du voyage et de la découverte d'éléments abstraits nous semblent perdurer dans le deuxième groupe de brouillons du *Cinquiesme livre*, jusqu'à l'arrivée de la flotte au pays de Lanternois. C'est alors que le récit de voyage linéaire, qui a commencé au chapitre 17 avec la transformation progressive du parcours sur l'océan en un cabotage fluvial⁷⁰⁹, prend le dessus ; comme nous l'avons déjà vu, le roman s'achève sous la forme d'un récit initiatique. Du coup, nous semble confirmée dans les cinq *Livres* de Rabelais l'hypothèse d'une tension mise en place entre deux genres, qui sont eux-mêmes soit empruntés à une tradition et redéfinis par l'auteur, soit créés de toutes pièces par lui.

⁷⁰⁷ Voir les articles suivants : « L'insulaire de Rabelais, ou la fiction en archipel (pour une lecture topographique du *Quart livre* », in *Rabelais en son demi-millénaire, Actes du colloque de Tours, 24-29 septembre 1984*, J. Céard et J.-C. Margolin (dir.), in *Études rabelaisiennes*, 1988, t. XXI, pp. 249-274, et « D'un insulaire en terre ferme : éléments pour une lecture topographique du *Cinquiesme livre*, ou l'autre monde de Rabelais », *Le Cinquiesme Livre*, in *Études rabelaisiennes*, 2001, t. XL, pp. 81-101.

⁷⁰⁸ Pantagruel formule bien cette idée quand il s'adresse, en discours indirect, au vieux Macrobe : « Une et seule cause les avoit en mer mis, sçavoir est studieux desir de veoir, apprendre, congnoistre » (*Quart livre*, p. 598).

⁷⁰⁹ Pour cet aspect, voir F. Lestringant, « D'un insulaire en terre ferme... », *art. cit.* et la notice du *Cinquiesme livre*, pp. 1603-1604. Selon M. Huchon, l'île de la Quinte renvoie à Brest, celle des Odes à l'estuaire de la Loire, l'île des frères Fredons à l'île d'Oléron, le pays de Lanternois à La Rochelle, tandis que le temple de la Bouteille se situerait à Chinon.

Chez H. de Crenne et Des Autels, l'hybridation ne passe pas par l'actualisation concomitante de deux genres différents, mais par la prise de relais saisissante d'un genre par un autre. Dans le récit autobiographique de Dame Hélienne, d'abord, la relation établie entre la narratrice et les lectrices s'atténue peu à peu, sans disparaître totalement. Avec cette confession féminine, les descriptions physiologiques de la passion, l'analyse fine des sentiments et les élégies pleines d'emphase oratoire, cette première partie des *Angoysses* peut être rapprochée de la *Fiammetta* de Boccace. La seconde et l'essentiel de la troisième, pour leur part, reprennent la thématique et la structure du *Peregrino* de Caviceo : comme Pérégrin est allé chercher Genève jusqu'au mont Sinaï et aux enfers, Guénélic annonce à Quézinstra qu'il est prêt à surpasser les exploits d'Ulysse, d'Hercule, de Thésée, d'Énée et d'Orphée pour retrouver sa dame⁷¹⁰. De fait, il va parcourir une partie du monde en visitant des lieux où se sont déroulés des épisodes mythologiques amoureux et surtout en accomplissant des épreuves propres à un chevalier. Après avoir affronté des brigands, les compagnons participent à Goranflos à un tournoi, qui s'étale sur trois journées : le narrateur décrit avec minutie le défilé des princes invités puis le combat où Zélandin, fils du seigneur de Goranflos, est blessé et les faits d'armes par lesquels Quézinstra s'illustre. Dans l'épisode d'Élivéba, les jeunes gens portent secours à une reine affligée ; Guénélic, confondu par l'armée ennemie avec Quézinstra, est fait prisonnier, puis relâché ; le conflit se soldera par un duel entre Quézinstra et l'amiral qui tient le siège de la ville. À Bouvaque, après qu'ils ont aidé le prince à reconquérir sa cité, Quézinstra participera aux négociations entre le vainqueur et les vaincus. La quête amoureuse et chevaleresque s'achève, comme dans le *Peregrin*, par la découverte de la femme aimée, sa libération puis la mort des amants. Comment expliquer le saut brutal de la première partie, si intimiste, au dynamisme de la seconde et, d'un point de vue stylistique, une telle solution de continuité entre un récit sentimental et une narration de quête chevaleresque ? La réponse n'est pas aisée, mais le lecteur n'est pas au bout de ses peines : s'il a pu être surpris qu'après l'annonce de son enfermement dans la tour du château de Cabasus, Hélienne mette fin à sa « **doloreuse complainte**⁷¹¹ » puis qu'apparaisse une seconde partie où Guénélic entend traiter des « œuvres belliqueuses et louables entreprises » qu'il a accomplies avec Quézinstra, voici que les événements s'accélèrent à partir de l'enlèvement d'Hélienne. Selon l'expression d'H. Coulet, les *Angoysses* « **cous[ent]** » ainsi à la donnée initiale « **un petit récit de chevalerie et une nouvelle tragique**⁷¹² », à savoir la courte narration de la destinée malheureuse des deux amants jusqu'à leur mort dans la forêt. Mais que penser du conte mythologique final

⁷¹⁰ *Les Angoysses douloureuses...*, partie II, p. 246. Pour un résumé des deux modèles, voir l'introduction de C. de Buzon aux *Angoysses*, pp. 34-36 ; pour leur rapprochement partiel avec les *Angoysses*, voir les articles de M. J. Baker, « *Fiammetta and the Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* », *Symposium*, New-York, Syracuse University Press, vol. XXVII, n° 4, 1973, pp. 303-308 et de M. Campanini Catani, « *Le Angoysses douloureuses di Hélienne de Crenne e il libro del Peregrino di Jacopo Caviceo : due romanzi a confronto* », *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento...*, op. cit., pp. 165-178.

⁷¹¹ *Les Angoysses douloureuses...*, partie I, p. 220. La mention « *Fin du livre* » apparaît avant l'adresse finale aux lectrices, qui s'achève cependant sur la formule : « *Cy finist la premiere partie des Angoysses D'amours* » (p. 223).

⁷¹² *Le Roman jusqu'à la Révolution*, op. cit., t. I, p. 105.

par lequel Quézinstra, après une description des enfers inspirée de l'*Énéide*, narre successivement l'arrivée des âmes aux champs élyséens et la brouille entre Pallas et Vénus ? Comme les fables au XVI^e siècle, il est placé sous le signe du « **delectable stile poétique**⁷¹³ ». Le plus surprenant est que le sujet de cette querelle porte précisément sur la nature du livre que nous avons entre les mains : sous prétexte qu'il « **traicte de choses amoureuses et veneriennes** », Vénus reproche à Mercure d'avoir offert le manuscrit d'Hélisenne à Pallas ; celle-ci lui rétorque qu'il contient des « **choses belliqueuses** ». Jupiter doit intervenir pour faire cesser la dispute : il se voit obligé de confisquer la « **chose contentieuse** », mais il faut bien dire que la polémique demeure aujourd'hui⁷¹⁴ ... Dans la *Mythistoire*, la passation de parole d'un narrateur à l'autre produit également des changements de genre, de sujet et de ton. Fanfreluche commence ainsi un roman de lignée : elle ne se contente pas de rapporter la généalogie de ses parents, mais expose aussi leur rencontre, leur mariage, leur dispute, sa naissance puis fait le récit de ses enfances et de son devenir au couvent. Nous serions ici devant une série médiévale, si le sujet était chevaleresque, et devant *Gargantua* et *Pantagruel* à la fois, si les personnages avaient une destinée plus glorieuse. Après avoir inventé sa propre forme de narration dynastique, Des Autels se lance dans un roman d'éducation : Songe-creux rapporte les étapes du parcours intellectuel de Gaudichon. Le traitement des amours des héros sera bâclé, bien sûr, dans le petit chapitre final. Il est intéressant de noter le long commentaire que fait Songe-creux, au milieu du texte, sur le fait que les lecteurs n'auront pas le roman d'amour annoncé. Il défie les « **gens chatoüilleux des oreilles** » de s'en plaindre : s'il n'est « **au premier chapitre entr[é] en la matiere** », c'est que nul ne connaissait qui était sa maîtresse ; il va à présent, « **(deuss[ennt-ils] pisser vinaigre) devant que entrer en matiere, [leur] faire sçavoir de l'estat de monsieur [s]on bon maistre le Capitaine Gaudichon** »⁷¹⁵. Par conséquent, ici comme dans les *Angoysses*, la mise en crise de la structure de l'œuvre et de sa catégorisation est montrée avec ostentation par le romancier.

Alors que chez Rabelais, H. de Crenne et Des Autels s'opère une juxtaposition, soit simultanée soit successive, de genres, dans *Alector* le brouillage catégoriel est tel que le lecteur ne saurait isoler les genres encadrants. Essayons de voir quelles formes spécifiques de composition sont susceptibles de déterminer la structure de l'œuvre. On pourrait penser le roman grec est de celles-là. Or il n'en est rien : hormis pour le cadre antique des aventures et quelques éléments thématiques, Aneau s'inspire peu d'Héliodore ; peut-être les cinq journées de ce chronotope rappellent-elles les cinq livres des *Éthiopiennes*, mais la comparaison s'arrête là. Le genre du récit utopique informe certainement, pour sa part, les derniers chapitres du roman : au fur et à mesure que

⁷¹³ *Les Angoysses douloureuses...*, partie III, p. 486.

⁷¹⁴ *Ibid.*, partie III, pp. 501 et 503. G. Reynier aurait souhaité que soit imprimée à part la première partie, autrement dit ce que l'œuvre a de « vraiment moderne » (*Le Roman sentimental...*, op. cit., p. 122) ; des éditeurs n'ont pas hésité à le faire. Il pressent cependant l'essentiel du fonctionnement des *Angoysses* quand il y voit un ouvrage « si peu cohérent dans sa composition, où s'expriment tour à tour, sans crainte de s'opposer, toutes les tendances de cette époque ».

⁷¹⁵ *Mythistoire barragouyne...*, chap. 9, pp. 40-41.

Franc-Gal évolue dans Orbe, le narrateur omniscient fait un exposé didactique des fonctions des lieux et de l'organisation sociale de la ville. Pourtant, des éléments manquent pour que l'on ait une réécriture exacte de l'*Utopia* de T. More : si le pouvoir est réparti entre des hommes vertueux, le Potentat et les magistrats choisis par le peuple et conseillés par le sage Croniel, archiprêtre du temple de Jove, ce qui assure une justice et une morale dans le système politique, les habitants ne travaillent pas, la ville est infestée par le mal et, comble de l'imperfection pour le professeur qu'était Aneau, aucun système scolaire n'est instauré ! Du coup, nous avons affaire à un récit utopique imparfait qui, à la manière de Thélème, a d'abord une visée corrective de la réalité contemporaine⁷¹⁶. Si un cadre de dialogue est donné à l'ensemble des histoires racontées dans le roman, le père d'Alector et Croniel s'entretiennent en rapportant des histoires de plusieurs natures. Quand il prend en charge les aventures de son fils, Franc-Gal adopte souvent le ton du roman de chevalerie : après son combat contre les loups-cerviers, Alector acquiert un bouclier dans des conditions merveilleuses, puis il tentera sans succès de se faire adouber. Vu la prégnance de la matière chevaleresque, on comprend que la réécriture du roman au XVIII^e siècle par un certain Couchu puisse avoir été rangée par la *Bibliothèque des romans* dans la section des romans de chevalerie⁷¹⁷. Pourtant, *Alector* n'est pas plus un roman d'aventures médiéval ou grec qu'une narration utopique ou un récit de voyage à visée civilisatrice : il est tout cela à la fois. Démultipliant la technique de la juxtaposition des genres adoptée par ses prédécesseurs, Aneau pratique le mélange des thèmes, des formes et des tons dans le mouvement même où il rend délicate l'intelligibilité du schéma narratif d'ensemble de son roman.

Dès lors, les formes d'innovation romanesque de la Renaissance agencent l'hétérogénéité des énoncés englobants qu'elles convoquent dans la perspective d'une mise en cause de l'unité des œuvres. Alors que les théoriciens italiens du *romanzo* ne sauront pas conceptualiser la mixité autrement qu'en créant un discours théorique hybride, nos auteurs lancent ouvertement un défi à la conception antique de l'ordre des compositions et de l'homogénéité du style. De fait, au lieu de cacher les points de rupture génériques, ils les accentuent ; au lieu d'atténuer les effets de disparate, ils les soulignent. Ils énoncent ainsi indirectement le principe de l'ouverture de leurs textes, de leur inachèvement : laboratoire privilégié de la profusion et de la diversité, le nouveau roman se doit de libérer un discours à proprement parler excentrique, sans chercher à uniformiser la totalité de ses éléments.

II - Détermination de l'appartenance sous-générique de nos œuvres

La notion d'hybridation que nous avons montrée à l'œuvre dans nos huit textes est le

⁷¹⁶ Nous nous inspirons, pour ces conclusions, de deux travaux de B. Biot : « Barthélemy Aneau, lecteur de l'*Utopie* », *Moreana*, Angers, vol. 32, n° 121, 1995, pp. 11-28 et « De Lyon à Orbe, ou de l'évocation de réalités lyonnaises à l'expression d'aspirations politiques dans l'œuvre de Barthélemy Aneau », *Barthélemy Aneau et le milieu intellectuel lyonnais...*, *op. cit.*, pp. 73-91. L'auteur insiste cependant pour dire que la « Corographie » de la ville d'Orbe constitue la première utopie d'architecture urbaine de la littérature française.

⁷¹⁷ Voir à ce sujet l'introduction de M. M. Fontaine à *Alector*, t. I, pp. XCVI-XCVII.

résultat de la seule expérience esthétique du lecteur ou plutôt d'un lecteur préoccupé d'histoire littéraire. C'est lui qui, cherchant à déterminer le genre des ouvrages qu'il fréquente, élabore ici l'idée d'un croisement de formes d'écriture disparates. À comparer les textes les uns avec les autres, on ne peut que constater que chacun possède des caractéristiques stables qui la distinguent de ses congénères. Autrement dit, un certain nombre de données convergent vers l'instauration d'un profil thématique, compositionnel et expressif propre à chaque roman. Quelle est la nature de ces traits distinctifs qui permettent de percevoir des sous-catégories au sein du roman nouvelle manière⁷¹⁸ ? Il ne s'agit pas, à coup sûr, d'une forme intercalaire qui impose ses normes à l'œuvre tout entière : nos auteurs recourent précisément à au moins deux types d'énoncés englobants, de manière à brouiller les indices de classement de leurs textes. S'il n'y a pas de domination d'une forme sur une autre, il faut chercher ce que les formalistes russes appellent la « dominante » de l'œuvre dans la co-présence de ressemblances entre ses divers niveaux de fonctionnement⁷¹⁹. En passant en revue nos romans les uns après les autres, nous travaillerons donc sur ce qui permet à des œuvres bigarrées d'être conçues comme des assemblages de genres qui adhèrent solidement entre eux.

a - Les cinq *Livres de Rabelais*

Bien qu'ils portent dans leur ensemble sur les aventures d'un même lignage et se recentrent dès 1546 sur un personnage principal, les « *livres Pantagrueliques*⁷²⁰ » ressortissent à des genres différents. Rien de commun, en effet, entre les premiers récits de prouesses gigantesques et la mise en débat des savoirs dans le *Tiers livre* ou le voyage imaginaire relaté dans les deux derniers. Pourtant, une visée comique caractérise ces romans et confère à la série une unité : des « *balivernes et plaisantes moquettes* » données pour le « passetemps joyeux » des lecteurs aux « *joyeux et fructueux livres de pantagruelisme* », en passant par les « joyeuses matières » traitées, les « joieux escriptz » porteurs d'un plaisir différé et l'image de la « *cornucopie de joyeuseté et raillerie* »⁷²¹, l'auteur insiste d'un bout à l'autre de son œuvre sur la visée humoristique de sa prose. Mais ce choix de la facétie met en jeu l'écriture romanesque bien au delà de la tonalité de la formulation : l'humour est une donnée essentielle dans la construction de

⁷¹⁸ Il va de soi que, si la distinction entre genre et espèce est acquise au XVI^e siècle, la perspective adoptée ici est résolument moderne : puisque les contemporains n'identifient pas la singularité générique de nos œuvres, ils ne peuvent réfléchir à leur classement sous-générique... Selon G. Genette, d'ailleurs, pour pouvoir être parfaitement conceptualisée, cette subdivision suppose une définition à la fois énonciative, formelle et thématique des catégories englobantes, ce qui n'était pas acquis à l'époque (*Introduction à l'architexte, op. cit.*, p. 69). Parmi les espèces qu'a produites le roman au cours des siècles, nous pouvons citer le roman de chevalerie, le roman picaresque, le roman épistolaire, le roman policier, le roman de science-fiction, etc.

⁷¹⁹ Selon Jakobson, dans *Huit Questions de poétique*, Paris, Seuil, « Point », 1977, « La dominante », pp. 77-85, « la dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure. La dominante spécifie l'œuvre. ». Pour illustrer son propos, l'auteur définit la fonction esthétique comme dominante de l'œuvre d'art ; pour notre part, nous ne nous attacherons qu'aux faits de style qui donnent une pertinence formelle aux textes.

⁷²⁰ *Pantagruel, chap. 34, p. 337.*

l'appartenance générique des cinq *Livres*.

Quoique *Pantagruel* et *Gargantua* s'inscrivent dans la continuité de la littérature médiévale vulgarisée, nous avons constaté qu'ils font emprunt de leur matière à d'autres sources, de sorte que le parcours des géants rejoint tant celui de héros mythiques que celui de personnages historiques qui se sont illustrés par leur sagesse. La distance établie par Rabelais avec le monde arthurien est telle qu'il ne constitue pas l'univers dans lequel les protagonistes évoluent. Certes les réminiscences chevaleresques qui parsèment les textes prouvent que l'auteur a dû se délecter en son temps de « **quelque histoire plaisante des anciennes prouesses** ⁷²² ». Mais en plus de reléguer les chevaliers des chansons de geste et des romans bretons en enfer et de faire dire par Grandgousier que le temps des exploits guerriers est révolu ⁷²³, il traite quelques épisodes de la guerre picrocholine sur le mode des réécritures déformantes des vieux romans. Peut-on dire alors que Rabelais se livre à une parodie des codes du récit chevaleresque à la manière des auteurs de *romanzi* ⁷²⁴ ? Chez Pulci, Morgant est l'auxiliaire de Roland : d'abord méchante brute persécutant les moines d'une abbaye, il est converti à la foi chrétienne et devient l'écuyer du défenseur du royaume de Charlemagne. Rabelais a pu être inspiré par le mélange de comique et de sérieux dans le traitement de cet être appartenant au merveilleux des romans de chevalerie et, plus généralement, par la déconstruction des conventions du genre. Sur ce terrain, on le sait, l'Arioste excelle : loin de souscrire à une éthique courtoise dégradée, il adopte le ton de l'histriion pour substituer au récit annoncé d'affrontements féroces et de tendres retrouvailles, l'histoire risible d'une folie au sens propre suscitée par l'amour. Rabelais a probablement été séduit par cette mise à distance des vieux sujets dans *Morgante Maggiore* et *Orlando furioso*. Mais pas plus sur leur modèle que sur celui du livret français de 1532, il ne compose une parodie du roman de chevalerie ⁷²⁵. Des éléments essentiels

⁷²¹ Respectivement, *ibid.*, p. 336 ; *Cinquième livre*, « Prologue », p. 725 ; *Gargantua*, « Prologue de l'Auteur », p. 6 ; *Quart livre*, « À [...] mon Seigneur Odet cardinal de Chastillon », p. 521 ; *Tiers livre*, « Prologue de l'Authheur », p. 352.

⁷²² Cette périphrase désigne le genre de livres dont on fait lecture à *Gargantua*, placé sous la tutelle de Ponocrates, en début de repas (*Gargantua*, chap. 23, p. 66). Pour un recensement des modèles de Rabelais, voir l'ouvrage, toujours d'actualité, de J. Plattard *L'Œuvre de Rabelais (sources, invention et composition)*, Paris, Champion, 1967, et en particulier pp. 1-33 pour l'utilisation des romans de chevalerie et des *Grandes Cronicques*.

⁷²³ Celui-ci oppose un discours chrétien à l'héroïsme des armes : « ce que les Sarrazins et Barbares jadis appelloient prouesses, maintenant nous appellons briguanderies, et mechansetez » (*Gargantua*, chap. 46, p. 124).

⁷²⁴ C'est le sujet de l'article de B. Périogot intitulé « L'Arioste et Rabelais face au roman » », in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, R. Gorris-Camos (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, « Cahiers V.-L. Saulnier », 2003, pp. 39-52. Si les rapprochements entre les textes de l'Arioste et de Rabelais sont fins, nous trouvons discutables les arguments en faveur d'une identification des procédés et de la portée de la parodie chez les deux auteurs.

⁷²⁵ Selon J. Céard, dans « Rabelais, lecteur et juge des romans de chevalerie », in *Rabelais en son demi-millénaire*, *op. cit.*, pp. 237-248, il y a beaucoup trop de différences de forme entre les romans de Rabelais et les textes médiévaux et les emprunts de l'un à l'autre sont trop restreints pour que l'on puisse voir dans *Pantagruel* et *Gargantua* une « parodie » des textes chevaleresques.

manquent, comme la thématique chevaleresque et, plus encore, la matière amoureuse : alors que depuis l'*Orlando innamorato* le grand sujet du *romanzo* est l'amour, le monde rabelaisien est dépourvu de sentimentalisme. Rappelons-nous le chapitre 24 de *Pantagruel*, où Pantagruel reçoit une lettre d'une dame de Paris qui lui reproche de l'avoir abandonnée ; il contient tous les éléments d'un épisode de galanterie chevaleresque, mais Rabelais se refuse à l'écrire. Si parodie il y a, elle se produit en fait à l'égard de la mauvaise historiographie. Dans *Pantagruel*, outre la réflexion menée sur l'« histoire veridicque », Rabelais se plaît ainsi à mimer les défauts des historiens fustigés par Lucien dans *Sur la Manière d'écrire l'histoire*⁷²⁶. Si le narrateur de *Gargantua*, tout attaché à son rôle d'historiographe, manifeste d'abord un souci des preuves, il traite bien vite avec négligence la question de la véracité de son récit⁷²⁷. Du coup, les chronotopes de l'histoire et du mythe et les dimensions du réel et du merveilleux se rejoignent : alors même que l'auteur déplore la confusion des ouvrages sérieux et didactiques avec les fictions, sa parodie tant de l'historiographie profane et sacrée que des récits pseudo-historiques, le conduit paradoxalement à assurer que le plus incroyable est vrai et que le plus acceptable est douteux. Voilà comment, selon nous, les plans du devenir d'un héros fabuleux et de l'histoire d'un humain rapportée par un témoin s'accordent sans peine. *Pantagruel* et *Gargantua* nous rapportent la vie d'un homme exceptionnel : celui-ci appartient à la catégorie des personnages historiques au destin exemplaire, tels les sages et les saints, mais ses capacités sont au moins égales à celles héros épiques, des chevaliers et des géants populaires. C'est d'ailleurs bien à ces narrations dans leur ensemble – vies, épopées, chansons de geste romancées et chroniques gargantuines – que les deux romans empruntent leur structure : la généalogie, la naissance accompagnée de prodiges, l'enfance et les hauts faits constituent une trame conventionnelle, qui n'est pas propre seulement aux romans de chevalerie. Rabelais mêle toutes les formes de biographie, ce qui lui permet de convoquer alternativement ou simultanément des matériaux disparates et de les concilier par le biais de la parodie de l'histoire.

Avec le *Tiers livre*, nous quittons le roman de formation et la collection d'épisodes de la vie de géants héroïques. Pantagruel prend un physique humain et la composition du livre ne nous reporte en rien au trajet de l'éducation intellectuelle et morale d'un être surdoué. Le premier élément d'innovation tient au changement du personnage principal :

⁷²⁶ Pour un recensement des procédés imités par Rabelais, voir la notice de *Pantagruel*, pp. 1215-1217, et pour la mise à distance, dans les épisodes du combat contre Loup-garou et de la résurrection d'Épistémon, des romans de chevalerie qui se prétendent historiques, voir J. Céard, « L'histoire écoutée aux portes de la légende : Rabelais, les fables de Turpin et les exemples de saint Nicolas », in *Études seiziémistes offertes à V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 1980, pp. 91-109.

⁷²⁷ Après avoir transcrit le texte des « Fanfreluches antidotées trouvées en un monument antique » et s'être enquis auprès de témoins oculaires de l'enfance du géant, Alcofribas déclare ne pas se soucier de corroborer la mort de Gargamelle ni de narrer la fin de la vie de Picrochole (*Gargantua*, respectivement chap. 2, p. 11 ; chap. 7, p. 24 ; chap. 37, p. 102 ; chap. 49, p. 132). Dans *Pantagruel* déjà, il avait pris de la liberté par rapport à sa tâche en manipulant ouvertement le lecteur : l'introduction du dicton « 'Car si ne le croiez, non foys je', fist elle » au sein du récit sape les conventions narratives, tout comme le flou affiché sur la datation des événements « quelque jour je ne sçay quand » (*Pantagruel*, chap. 1, p. 222 et chap. 6, p. 232).

si Pantagruel est à l'origine de nombreuses consultations, son acolyte rusé et espiègle passe au centre du roman. Cependant, par rapport au premier livre de la série, il a changé : il est toujours « **bon topicqueur** » mais il a perdu son assurance à toute épreuve et, face au fou, au médecin, au philosophe et au légiste, il ne sait que penser ni à quoi se résoudre. Une philautie démesurée le domine, le poussant à s'opposer aux prédictions et aux analyses qui lui promettent que si sa femme est aussi soucieuse que lui de sa propre satisfaction, il sera bel et bien cocu. Panurge se lance donc dans une quête existentielle, interrogeant successivement la volonté divine et ce que préconise le savoir humain. Ce qui unifie ici la tension générique de l'œuvre n'est pas exactement la parodie, mais le procédé de la distanciation. Il porte sur tous les discours énoncés de manière dogmatique, autrement dit sur les réponses données au protagoniste. C'est ce qu'atteste le métadiscours du prologue définitif du *Tiers livre*, construit sur l'implicite de l'anecdote du chameau et de l'esclave « biguarré » présentés par Ptolémée à la foule. Elle permet à Rabelais d'évoquer ses craintes à l'égard de la réception d'un livre « **ridicul[e] et monstrueu[x]** » et de faire appel à l'alliance du dialogue et de la comédie prônée par Lucien dans l'opuscule *À celui qui a dit* : « **Tu es un Prométhée en discours** ». La satiriste y rapporte la même histoire pour promouvoir un genre nouveau de dialogue philosophique, dont la tonalité comique, qui puise à la liberté bachique, permet de railler les réflexions éthérées et fait tourner le dialogue à la farce⁷²⁸. Dans le roman de Rabelais, cette irrévérence vis-à-vis des savoirs se traduit par l'échec de la quête de Panurge et entraîne, sur le plan narratif, une répétition monotone du schéma de la consultation. En somme, la moquerie met à l'épreuve le dialogue philosophique et suscite une forme spécifique de narration : au lieu de lui faire concurrence, le récit ténu de la recherche de la vérité est en lien étroit avec l'absence d'aboutissement du programme philosophique.

Dans le *Quart livre* et dans les trente-et-un premiers chapitres du *Cinquième livre*, au roman de la quête existentielle se substitue le roman de l'épreuve existentielle. Tous les personnages embarqués sur la Thalamège vont devoir affronter des coups du sort, telles la tempête et la guerre. Ils testeront leurs connaissances et leur éthique de vie respectives à la fois dans ces moments difficiles et face aux systèmes de pensée, de morale et de religion des peuples indigènes. De toute évidence, l'*Histoire véritable* et son voyage dans des contrées situées au delà du monde connu servent d'archétype à ce récit. Dans le texte de Lucien, le *je* et ses compagnons n'ont pas de but précis, sinon qu'ils veulent connaître les limites de l'océan et l'identité des habitants de l'autre rive. Le navire va d'île en île, par mer ou dans les airs, et ils font des découvertes aussi étranges que des vignes-femmes changeant en végétal ceux qui s'unissent à elles, la bataille des Solaires et des Lunaires, le séjour des Bienheureux et celui des Impies et une énorme île en forme de fromage durci. Rabelais, qui se délecte de la fantaisie des mondes décrits par Lucien, reprend cette trame narrative dans le *Quart livre* et prolonge la déconstruction de l'illusion réaliste du prologue dans le récit lui-même⁷²⁹. Mais à la différence de ce qu'il

⁷²⁸ Pour la citation complète du commentaire de Lucien, voir la notice du *Tiers livre*, p. 1345. Nous ne souscrivons pas tout à fait à l'idée de M. Huchon selon laquelle la comédie lucianique définie marque de son empreinte le *Tiers livre* au niveau de la seule forme théâtrale de certains échanges : si quelques épisodes prennent l'aspect de saynètes à plusieurs personnages, il nous semble que c'est surtout dans la présentation distanciée des propos des mages et des savants que se traduit ici l'héritage de Lucien.

a fait dans *Pantagruel* et dans *Gargantua*, il ne se lance pas dans une parodie généralisée des invraisemblances des récits historiques et des fictions qui se prétendent vraies. Les personnages ne sont pas confrontés à un matériau encyclopédique dont le fondement est faux, mais à des modes de vie et des constructions intellectuelles étrangers aux leurs. Or la manipulation facétieuse de schèmes linguistiques et mentaux rejoint sans difficulté le cadre du voyage imaginaire lucianique : par l'infléchissement du modèle narratif grec, la mise à distance d'un fonctionnement social cohabite sans heurts avec la mise à l'épreuve de l'assise intellectuelle et spirituelle des sujets dans le récit d'aventures maritimes. À partir du chapitre 17 du *Cinquiesme livre*, nous avons vu qu'une tension s'établit entre ce type de narration et l'initiation des personnages à un savoir ésotérique. Alors que la contradiction se résout dès l'instant où les Pantagruélistes abordent en Lanternois, il n'est pas sûr que la quête de la sagesse qui les anime alors soit tout à fait déconnectée des épreuves existentielles précédentes. De même, le fait que le vin soit ici élixir de vérité et que le récit soit placé sous le signe des activités vaines des officiers de la Quinte et de la figure du gueux alchimiste Henri Cotiral, rencontré par les voyageurs à sa sortie du royaume d'Entéléchie, peut amener à douter du sérieux de l'expérience qui suit. Disons donc qu'à partir du chapitre 32 nous avons affaire, sans aucun doute possible, au genre du récit initiatique, mais que le sujet de celui-ci est tout à la fois trivial et élevé.

Dès lors, Rabelais nous donne la preuve qu'il sait allier la récupération de multiples genres, antiques, médiévaux ou contemporains, à la création d'ensembles romanesques dont les éléments sont solidaires les uns des autres. Il inscrit ses romans dans des formes littéraires précises, ne serait-ce que pour démobiliser le lecteur par leur incompatibilité et le forcer à trouver les points de convergence entre elles. En l'occurrence, la tonalité de sa formulation est pour beaucoup dans l'agrégation de catégories typologiques hétérogènes.

b - Les Angoysses douloureuses

Dans le roman d'H. de Crenne, le projet littéraire s'organise également autour du lecteur : c'est à lui qu'il incombe de trouver une unité entre les histoires successivement racontées par Dame Hélisenne, Guénélic et Quézinstra. Le premier critère qui l'incite à saisir l'œuvre dans son entier est la présence d'une continuité de style d'un narrateur à l'autre. De fait, les marques distinctives du premier récit se retrouvent dans le suivant : outre les ouvertures de type poétique qui signalent le début de chaque grande étape de l'histoire

« Mais l'heure venue que Proserpine delaisse sa mere, pour retourner aux tenebreux Royaulmes de son mary, lors... »⁷²⁹, Guénélic adopte la même démarcation stylistique entre la narration et les pièces insérées qui requièrent une prose oratoire⁷³⁰. D'ailleurs,

⁷²⁹ Aux multiples « je veids » ou « veismes », fait contrepoint le déni de la vérité des faits : « Croyez le si voulez : si ne voulez, allez y veoir », « Il est escript. Il est vray. Je l'ay veu », « je vis derriere je ne scay quel buysson je en scay quelles gens, faisans je ne scay quoy, et je ne scay comment, aguisans je ne scay quels ferremens, qu'ils avoient je ne scay où, et ne scay en quelle maniere » (*Quart livre*, chap. 38, p. 628 et chap. 52, p. 672 ; *Cinquiesme livre*, chap. 9, p. 747). De ce point de vue, l'épisode du pays de Satin, où le narrateur décrit des êtres de tapisserie, qui vont du plus exotique « J'y vy un Rhinoceros » au plus abstrait « J'y vy la my-caresme à cheval », constitue un sommet dans l'exhibition de la fausseté de la narration (*Cinquiesme livre*, chap. 29). Au chapitre suivant, nous verrons Ouï-dire apprendre aux historiens à être de faux témoins.

Guénélic commence par écrire à la manière de la narratrice l'histoire de sa propre expérience amoureuse ; nous est donnée à lire une pseudo-autobiographie masculine rapportée, en quelque sorte... Pour évoquer les qualités de celle qui a pris son cœur, il allègue certains des exemples de femmes mythiques qu'elle-même, souhaitant à ses lectrices toutes sortes de qualités, vient de citer⁷³¹. Une fois qu'il a exposé la douleur causée par l'amour, il engage un long débat avec Quézinstra sur l'assujettissement amoureux et sur les extrémités auxquelles il conduit. C'est alors que débute, de manière presque inopinée, le voyage des amis : la rencontre de brigands sur le chemin de Sirap constitue un récit chevaleresque enchâssé dans un roman d'amour ; de fait, après cet épisode, un nouveau dialogue s'engage entre les jeunes gens. Quand les personnages seront à Goranflos, le récit de Guénélic se sera complètement converti en roman d'aventures ; toujours est-il que les considérations sentimentales occuperont encore largement l'espace du texte, sous la forme soit de confidences de Guénélic à Quézinstra, soit d'entretiens de ceux-ci avec d'autres personnages. Nous passons en quelques pages, en somme, d'un récit sentimental augmenté de confidences aux narrataires, d'élégies et de débats multiples portant communément sur l'amour, à des controverses sur le même sujet mais sur un fond d'aventures chevaleresques. Or le maintien de la première personne produit un effet d'intériorisation des événements et crée une homogénéité entre la narration des exploits physiques et les prises de parole relatives à la peine du personnage. Ce primat des actions sur les sentiments convient parfaitement aux retrouvailles des amants et au récit de la libération d'Hélisenne vers la fin de la troisième partie. La formulation connaît alors un nouvel infléchissement : dans la mesure où il ne traite pas d'amour, Quézinstra adopte une expression sobre et qui va à l'essentiel. Au niveau du style du roman, nous avons donc affaire à un changement dans la continuité. Quant aux différents thèmes abordés, ils nous semblent trouver une cohérence autour de l'« angoyse », c'est-à-dire la souffrance amoureuse. De fait, si le premier récit est défini comme le « **livre d[es] angoysses** » d'Hélisenne, Guénélic revendique lui-même son lot d'« anxietez », d'« afflictions » et de « **peines intolerables** »⁷³². Les faits d'armes sont donc présentés comme une partie obligée du service d'amour : le jeune homme déclare d'emblée aux lecteurs qu'il observe « **les coutumes que le vray amoureux doit avoir** »⁷³³. Dès lors, loin de constituer des excroissances inutiles, les divers récits qui suivent

⁷³⁰ C'est ce que nous avons établi au chapitre 1 pour le récit d'Hélisenne, pp. 327-328.

⁷³¹ *Les Angoysses douloureuses...*, partie II, p. 234-235 et partie I, p. 222. Les notes de C. de Buzon expliquent que les deux passages sont une reprise de la même page du *Peregrin*.

⁷³² *Ibid.*, partie II, p. 237, partie III, p. 440 et partie II, p. 237. L'auteur joue de l'ambiguïté du terme, qui renvoie autant à un sentiment qu'au titre même de l'ouvrage. La première partie s'intitule ainsi « *Commencement des angoysses amoureuses de Dame Helisenne, endurées pour son amy Guenelic* », où le syntagme « *angoysses amoureuses* » est à la fois employé en mention et en usage. La seconde distingue les deux sens par une antanaclase : « *La seconde partie des angoysses douloureuses : composée par dame Helisenne [...] : Où sont relatées les angoysses dudict Guenelic* ». La déclaration finale de Quézinstra fige définitivement le terme en l'utilisant par référence au titre du roman : « [...] tous lecteurs qui s'occuperont à lire ces angoysses douloureuses [...] » (*ibid.*, respectivement pp. 98 et 231, p. 506).

⁷³³ *Ibid.*, p. 232.

celui d'Hélisenne se révèlent une « **solution à l'impasse psychologique décrite dans la première partie de l'ouvrage** ⁷³⁴ ». Enfin, une même tonalité pathétique caractérise l'ensemble de la matière narrative des *Angoisses*, largement empruntée au « **piteux et larmoyant style** » de Flamette : dans le mouvement même où ils relatent leurs « angoisses », Hélisenne et Guénélic cherchent à susciter la « **compassion** ⁷³⁵ » du lecteur. L'auteur invente donc une langue singulière qui trouve sa cohésion dans le récit de l'amour malheureux de deux jeunes gens.

c - La Mythistoire barragouyne

Chez Des Autels, la thématique sentimentale ne parvient pas à unifier les divers énoncés englobants pour la bonne raison que le roman ne parle pas beaucoup d'amour. Malgré les déclarations de la fin du « **Proeme** » et de l'« Epilogue », il n'est pas question des « **plaintes amoureusement hullées** » des personnages éponymes, mais de celles des parents de Fanfreluche ainsi que des débuts de Gaudichon dans la vie. De plus, en dépit de l'annonce d'une histoire remarquable, les quatre personnages n'ont aucune destinée particulière : Trigory rencontre Biéatrix « **un jour de feste, qu'il ne faisoit rien non plus qu'aux jours ouvrant (sic)** ⁷³⁶ ». Mais ne seraient-ils pas exemplaires dans leur médiocrité même ? Biéatrix, par exemple, « **culletoit desjà à double quarillon en l'aage de sept ans** » et l'on connaît les performances de Fanfreluche dans le domaine. En ce cas, la *Mythistoire* pourrait se rapprocher du roman picaresque, où les personnages connaissent un destin trivial et ne visent pas à satisfaire d'autre exigence que l'assouvissement de la faim. De fait, quoiqu'il n'ait pu s'inspirer ni de *La Vida de Lazarillo de Tormes* ni de *Guzmán de Alfarache*, respectivement publiés en 1554 et en 1599, Des Autels a en commun avec les romanciers espagnols l'intérêt qu'il porte aux contingences matérielles de l'existence et le choix d'anti-héros. Cependant, à partir de données similaires à ses homologues, il n'élabore pas une narration picaresque. De fait, Songe-creux ne narre pas sa propre vie malheureuse, mais celle d'autres personnages. Alors qu'Alcofribas lui a montré comment privilégier la forme de l'histoire au détriment de la chronique chevaleresque, il n'utilise pas le caractère testimonial du récit comme une mise à distance de la hauteur des romans de chevalerie. De plus, Des Autels fait choix d'introduire non seulement un, mais deux narrateurs-personnages. Enfin, les quatre protagonistes principaux sont présentés comme appartenant à la noblesse. Or s'il se conforme de loin aux prouesses gigantesques de son modèle – plutôt qu'aux romans médiévaux –, c'est pour mieux creuser un décalage avec celles-ci. Alors que Fanfreluche nous fait miroiter une généalogie prestigieuse, elle déclare ainsi qu'il n'y a princesse en tout le territoire de la Creuse, de plus antique race qu'[elle] » puis explique qu'elle descend d'Adam... De même, l'épithète de Trigory composée par frère Gribouille déploie des vers seulement pour spécifier qu'il n'y a rien à dire de cet homme ⁷³⁷. En un mot, la

⁷³⁴ J.-P. Beaulieu, « La dualité structurelle des *Angoisses douloureuses* qui procedent d'amours de Marguerite Briet », *Revue Frontenac/Frontenac Review, Kingston (Canada), n°2, 1984, pp. 1-8 et ici p. 4.*

⁷³⁵ *Les Angoisses douloureuses..., partie I, p. 96.*

⁷³⁶ *Mythistoire barragouyne..., chap. 2, p. 6.*

Mythistoire détourne les formes du roman de lignée et du roman d'éducation par le choix de quatre personnages insignifiants. Ce projet démystificateur donne sa cohérence à la diversité des sujets traités.

d - Alector

Comment définir un fil directeur au roman d'Aneau quand une première lecture ne saurait donner du schéma narratif lui-même une vision d'ensemble ? Comment trouver des similitudes entre les genres qui concourent à présenter le destin de Franc-Gal et le devenir chevaleresque de l'« Escuyer errant » Alector ? Comment intégrer, enfin, à l'histoire respective des deux héros la « **Corographie** » de la ville d'Orbe ? Ces questions trouvent une réponse dans l'articulation de deux niveaux dans la destinée respective de Franc-Gal et d'Alector : une dimension personnelle et une portée collective. Le premier « **se marie** » avec Priscaraxé si tant est que l'on puisse considérer ainsi l'échange d'un anneau, et attend d'elle un enfant ; ses aventures seront scandées par l'apport de nouvelles de Scythie, par la promesse qu'il a faite à la reine de revenir la voir et par la recherche d'Alector. Mais le vieux Macrobe est aussi un des premiers hommes de la terre et son parcours est placé sous le regard d'un Dieu tout-puissant⁷³⁸. Après un déluge universel, il civilise les populations qui ont survécu à la montée des eaux et leur inculque les principes sociaux et politiques de la vie en société. Quant à Alector, il semble un temps n'avoir que des préoccupations personnelles : tout en cherchant à retrouver son père, il acquiert de belles armes et en use pour sauver sa vie et celle de son amie. Or le jeune homme accomplit un bienfait civique à la fin du roman en libérant Orbe du serpent, « **terrestre ennemi de l'homme**⁷³⁹ ». Très précisément, à la suite de sa demande au « **Souverain Dieu JOVA** » de venger la malheureuse Noémie, la flèche meurtrière qu'il lance en l'air va redescendre vers les arènes sous la forme d'un faisceau ardent et faire brûler tout vif Coracton. Du coup, la mise à mort par Alector de la bête malfaisante et du soupirent rejeté réunit finalement les niveaux divin, civil et amoureux. Parallèlement, les bienfaits de Franc-Gal pour l'humanité s'achèvent juste après ses retrouvailles avec son fils : il rend alors son âme à Dieu, qui remonte au ciel en fumée. Du coup, le roman retrace, sur un ton à la fois emphatique et facétieux, la destinée singulière mais à portée collective, voire universelle, de héros d'une même lignée.

Pour clore cette étude, nous pouvons dire que les auteurs déploient toutes sortes de moyens pour éviter d'inscrire leurs œuvres dans un seul genre. Si le nouveau roman se constitue comme le creuset de nombreuses formes, il ne rejoint pas pour autant la catégorie de l'informe. Contrairement aux formules un peu faciles employées parfois pour classer ces textes, il faut considérer ici l'existence d'une stratégie de brouillage de leur

⁷³⁷ *Ibid.*, chap. 2 pp. 4-5 et chap. 8, p. 39.

⁷³⁸ Sa destinée est présentée dans le mythe d'Anange, raconté par Franc-Gal lui-même : la vie des hommes est comme un cerje, reçu en dépôt « du plus grand Roy de tous les Roys » ; ceux qui ont des conduites honorables vont jusqu'au bout du chemin pour le lui rendre « en son temple » (*Alector*, chap. 12, p. 84).

⁷³⁹ *Ibid.*, chap. 23, p. 167. Dès lors, on comprend l'importance de la description utopique de la ville par le narrateur principal : elle donne une dimension abstraite aux hommes pour lesquels Alector va œuvrer.

classement au sein d'une typologie claire. Celle-ci ne passe pas par une dissolution au sein du roman du contour des genres, mais par l'établissement d'une tension entre des formes encadrantes incompatibles. L'unification de cette diversité formelle peut être opérée par le lecteur s'il prête attention à la récurrence de données thématiques, stylistiques et compositionnelles. C'est à lui de transformer l'hybridation effective des romans en agrégation de formes.

III - Aux marges du roman : le dialogue et la nouvelle

S'il est à présent établi que l'existence d'une spécificité sous-générique pour chacun des nouveaux romans atteste une harmonisation en son sein de la disparate des énoncés convoqués, ne peut-on trouver des critères de définition communs à l'ensemble de ces textes ? De cette enquête dépend l'attribution du statut de genre à la forme romanesque qui s'élabore entre 1530 et 1560. Jusqu'à présent, nous avons cerné deux de ses éléments constitutifs, à savoir l'introduction de multiples langages et le travail de la trame narrative. Mais ces dimensions ne suffisent pas pour cerner son fonctionnement propre : il existe au XVI^e siècle une concurrence entre de multiples œuvres qui réalisent un dosage variable des composantes de la conversation et de la narration. Ainsi, le dialogue littéraire fait intervenir des hommes qui parlent et la nouvelle se plaît à donner vie à un groupe de devisants et à les laisser conter librement. Si le roman nouvelle manière a un caractère mixte, la question se pose donc de son rapprochement avec l'échange de propos à portée morale ou philosophique et le recueil d'histoires. Pour dégager leur spécificité, nous allons confronter nos textes à des productions qui leur sont contemporaines en nous interrogeant sur des notions tels le morcellement de la matière narrative en actes autonomes de discours, les rapports de hiérarchie entre le récit et le discours et la structure d'ensemble.

1 - Le dialogue littéraire et la construction narrative

Si l'on définit le dialogue comme « **la formulation écrite d'un débat autour d'une question théorique et pratique**⁷⁴⁰ », le dialogue littéraire a la particularité d'ajouter à l'entretien canonique des éléments de fiction, au niveau soit du choix des personnages, soit de l'élaboration d'un contexte pour leur entretien, soit enfin de l'invention d'un devenir pour les interlocuteurs. À la Renaissance, la finalité de la forme discursive dans son ensemble va ainsi du débat d'idées à la narration d'événements survenant aux interlocuteurs ; entre ces deux pôles, les œuvres se soumettent dans des proportions variées à des fins narratives. Prenons un représentant des diverses tendances et voyons en quoi nos romans se rapprochent ou diffèrent de lui du point de vue de la construction narrative.

Les *Dialogues* de Jacques Tahureau, pour commencer, ont paru de manière posthume en 1565, mais ont été rédigés au plus tard en 1555, année de la mort de leur auteur. Ils font converser deux personnages : le Démocritic est persuadé des « **grans abus et sottés inventions qui sont entre les autres hommes**⁷⁴¹ », tandis que le

⁷⁴⁰ A. Godard, *Le Dialogue à la Renaissance*, Paris, P.U.F., « Écriture », 2001, p. 5.

Cosmophile goûte naïvement la vie, sans exercer son esprit critique à l'égard de la conduite de ses semblables. Leur rencontre a lieu après que le second, sans être vu, a écouté le premier soliloquer ; les indications de lieu et d'action sont données dans le discours du Cosmophile. Mais une fois que le sujet de l'entretien est posé, à savoir l'enseignement de la voie de la moquerie des « **mondain[s]** », toute référence au cadre des propos disparaît, les personnages eux-mêmes n'agissant plus. À la fin du premier dialogue cependant, le Démocritic évoque un de ses amis intimes, le Monirien, puis invite son interlocuteur à se rendre à sa demeure, qu'il lui montre du doigt. Quelques lignes des répliques de ce passage et du début du second dialogue font office de didascalie : le nouveau décor est sommairement décrit ; on fait allusion à un repas et à la fraîcheur de l'ombre des lauriers. Les propos reprennent aussitôt, avec toutefois une brève digression sur l'âme de voyageur du Cosmophile et sur les étapes que le Démocritic a effectuées par le passé pour arriver à la connaissance et les choix de vie qui en sont la conséquence. À la fin, les deux personnages promettent de se revoir, une fois que le Cosmophile sera revenu d'une expédition de cinq à six mois. Les données narratives sont donc bien maigres : l'arrière-plan fictionnel est à peine ébauché. Certes, les personnages racontent à l'occasion quelques histoires, comme celle d'un soldat fanfaron dans une auberge en quête d'un bonnet de nuit ou une cure miraculeuse obtenue grâce à des crottes de chèvres ; mais elles sont très courtes et reliées au principal sujet de l'œuvre, la sanction des vices de la société contemporaine. Il s'agit donc d'un dialogue sans intention narrative et l'on ne saurait en rien l'annexer à la prose des romans.

Le *Cymbalum Mundi*, quant à lui, a paru en 1537 et a été attribué dès le XVI^e siècle, par H. Estienne et Pasquier, à Bonaventure des Périers. Il réalise nettement la combinaison lucianique du dialogue et de la comédie : dans les quatre dialogues, des personnages prennent successivement la parole, sans être simultanément en présence, et leur discours donnent de nombreux éléments sur la mise en scène. Ils parlent seuls, à deux ou à plus puis se trouvent à nouveau seuls, sans que l'absence de didascalies empêche la compréhension des situations. Au premier dialogue, Mercure parle ainsi du livre de Jupiter qu'il tient à la main et qu'il doit aller faire relire ; deux larrons arrivent alors, reconnaissent le messager des dieux et élaborent un plan pour lui subtiliser le précieux volume. Ils mettent à exécution leur projet dans une auberge lorsque Mercure, habitué à chaparder des objets, se sera un peu trop éloigné de sa table. Des actions ont donc lieu et les répliques donnent toutes les précisions voulues sur les gestes, les costumes et les décors. À part ça, les « **quatre Dialogues Poétiques, fort antiques, joyeux et facetieux** » prennent en partie la forme du théâtre : dans chacun d'eux, une intrigue se déroule et la dimension comique est savamment ménagée, comme dans la dispute de philosophes aux « areines », comparant des grains de sable pour retrouver la pierre philosophale que Mercure a un jour brisée en mille morceaux, ou dans le discours du cheval Phlégon, auquel Mercure vient de donner la parole et qui explique à la foule comment son maître le traite. Mais la disjonction entre les quatre dialogues demeure : à part Mercure, les personnages ne réapparaissent pas d'un acte à l'autre et la trame narrative n'est pas continue. La différence essentielle entre ce texte et celui de nos romans qui, par sa forme dialoguée et son sujet philosophique, s'en rapproche le plus le

741 *Les Dialogues, op. cit., « Premier dialogue », p. 15.*

Tiers livre réside dans le mode de présentation du dialogue : dans l'un, nous avons affaire à des échanges de paroles énoncés sans jamais la médiation d'un narrateur, tandis que dans l'autre, Alcofribas use du discours rapporté pour reproduire les discussions, donne des précisions sur le cadre dans lequel elles se déroulent et les relie entre elles par des repères chronologiques. De fait, la trame diégétique du *Cymbalum Mundi* n'est pas prise en charge par une instance de surplomb, condition essentielle à tout genre narratif ; de plus, sa composition en forme de « **Dialogues Poétiques** » le rapproche plus des *Dialogues* de Lucien et des *Colloques* d'Érasme que du roman. L'enjeu de cette distinction entre le mode dramatique et le mode narratif mixte, pour reprendre les catégories platoniciennes, est de taille, puisqu'il traduit des rapports hiérarchiques distincts entre les modes énonciatifs du récit et du discours. L'œuvre de Des Périers est donc significative, par contraste, de l'importance accordée à la narration dans le *Tiers livre*, qui se signale par la présence d'un fil principal et de plusieurs récits enchâssés.

Considérons à présent un recueil de dialogues situé en dehors de notre période d'étude et au delà même du XVI^e siècle : les *Avantures du baron de Fæneste* d'Agrippa d'Aubigné, dont les quatre livres paraissent entre 1617 et 1630. Non seulement il est tout empreint des techniques de composition narrative de la Renaissance, mais il offre pour notre propos une belle manifestation d'un glissement de la visée intellectuelle du débat d'idées le sous-titre de la première publication indique qu'il s'agit de « Dialogues » vers l'entassement de contes. Il commence, comme les *Dialogues* de Tahureau, sur la rencontre d'un cavalier et d'un gentilhomme qui se promène dans son parc. La conversation s'engage entre deux postures sociales et morales : conformément à l'étymologie de leurs noms, Énay représente l'être et Fæneste le paraître. Très vite, Fæneste dévoile sa vie de *pícaro*, rapporte moult anecdotes plaisantes sur les hommes de guerre et débat de politique et de religion avec son interlocuteur. Mais des unités verbales bien délimitées s'inscrivent également dans l'œuvre, tout à fait à la manière de nos romans : descriptif de l'habillage à la cour, propos de table, pièces de vers, énigme, lettre d'amour, « Traitté » écrit par Fæneste sur le modèle de *Don Quichotte* au sujet d'un homme de guerre devenu hypocondriaque, sermon rapporté du père Ange et finalement *ekphrasis* de quatre contre-triomphe se succèdent sans que leur intrusion perturbe le bon déroulement du dialogue. Celui-ci introduit-il une évolution chronologique ou, tout au moins, rapporte-t-il une histoire continue qui fédère ces énoncés disparates ? Si l'histoire du voyage du jeune gascon allant chercher fortune à Paris et des escroqueries dont il est la facile victime occupe une bonne part du livre I, les bons contes d'Énay et de Beaujeu alternent par la suite au hasard avec les souvenirs personnels de Fæneste et avec des querelles sur la théologie ou l'éthique du combattant. Les personnages se déplacent, mangent, rencontrent Beaujeu, l'ami d'Énay, et Charbonnière, le valet de Fæneste, et les font entrer dans la conversation, mais l'évolution de chacun d'eux n'est pas au premier plan du texte. En l'absence de tout récit principal, les *Avantures du baron de Fæneste* se rapprochent donc à la fois du recueil de contes et du dialogue, sans être un roman⁷⁴².

Un cas plus proche de notre période d'étude est à envisager ; il s'agit du *Dialogue treselegant intitulé le Peregrin traictant de l'honneste et pudique amour concilié par pure et sincere vertu*, traduit par François Dassy en 1527. Si ce texte donne pour cadre à la narration la forme dialoguée, cela lui vient du caractère didactique du roman sentimental

italien et espagnol, lui-même hérité des traités médiévaux⁷⁴³. De fait, l'ombre du Pérégrin apparaît le soir et disparaît au matin pour faire un récit de ses amours passées et débattre avec des devisants sur la passion. L'histoire-cadre est donc très développée et elle possède une orientation morale. La narration par épisodes ne souffre en rien de cette structure par enchâssement : s'il y a roman ici, c'est bien par le développement linéaire d'une histoire.

En somme, le nouveau roman se démarque de la forme du dialogue par le souci qu'il porte à la narration et par le fait que sa mise en œuvre du plurilinguisme ne passe pas seulement par un échange de répliques. D'autre part, il nous semble qu'il faut militer en faveur de traits spécifiques du dialogue à tendance platonicienne ou lucianique de la Renaissance : il possède une dominante qui est l'entretien dialogué à tendance réflexive. Du coup, la construction narrative ne constitue pas pour cette forme un intérêt majeur, alors qu'elle est l'objet premier de nos romans.

2 - L'introduction d'une société de conteurs dans les recueils de nouvelles : un équilibre spécifique du récit et du dialogue

S'il est difficile de placer nos romans sous la bannière de la forme dialoguée, un rapprochement avec la nouvelle peut se justifier en raison de la finalité narrative de plusieurs textes publiés dans la seconde partie de notre période d'étude. Saurons-nous différencier la poétique du nouveau roman de celle des recueils contemporains de nouvelles, en particulier de ceux où les contes sont relatés par un groupe de devisants ? Pour éclairer le fonctionnement propre des nouvelles à cadre, nous commencerons par une mise au point sur les recueils qui ne disposent pas du procédé d'enchâssement. Nous nous demanderons ensuite, à partir de quelques œuvres pourvues du double dispositif narratif, quel dosage de la narration et du dialogue pratiquent les romans qui nous préoccupent.

Si l'on admet que le sens littéraire moderne de *nouvelle* existe en français depuis les *Cent Nouvelles nouvelles* médiévales et qu'il désigne le *récit d'un fait divers récent et divertissant*, il faut constater que cette définition a conduit à l'invention d'un type particulier de recueils, où l'auteur-narrateur principal se prétend ou prétend connaître le témoin des histoires qu'il juxtapose l'une à l'autre. Tel est, au XVI^e siècle, le contenu du paratexte liminaire des *Cent Nouvelles nouvelles* de P. de Vigneulle, du *Paragon de Nouvelles*

⁷⁴² Nous ne souscrivons donc à pas à l'affirmation d'H. Weber, dans son introduction aux *Avantures du baron de Fæneste*, in *Œuvres*, H. Weber (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, pp. 667-830 et ici p. XLVI, selon laquelle « avec le refus de l'intrigue, le souci d'un entrelacement des langages ou plus généralement de la diversité des modes d'expression », l'œuvre est un « ancêtre du roman moderne ». Nous pensons plutôt, mais pour les mêmes raisons, qu'elle reprend des formes de narration et de conversation propres à des œuvres non romanesques du XVI^e siècle.

⁷⁴³ Selon C. de Buzon, « La parole d'Amadis. Serments et secrets dans le *Second livre d'Amadis de Gaule*, in *Les Amadis en France au XVI^e siècle*, op. cit., pp. 53-72, quatre courants confluent dans l'ensemble de la littérature sentimentale de la Renaissance : « la tradition courtoise, la tradition italienne, la tradition chevaleresque et la tradition médiévale du *tractatus* ». Dans notre analyse de la traduction du texte de Caviceo, nous nous inspirons des conclusions de M. Thorel dans l'article intitulé « Le *Peregrin* : roman d'amour ou dialogue d'amour ? », in *Le Renouveau d'un genre...*, op. cit.

honnêtes et delectables et du *Grand parangon des Nouvelles nouvelles* de N. de Troyes. Voyons comment B. des Périers reprend à son compte ce premier mode d'accumulation des contes dans les *Nouvelles Recreations et Joyeux Devis*, écrites avant 1544 mais qui ont paru de manière posthume en 1558. Nous avons affaire à un narrateur facétieux, s'exprimant avec la même verve qu'Alcofribas et feignant d'établir une communication orale avec son lecteur. En l'assurant que les « comptes » ou « nouvelles » s'enchaînent au hasard, que ce qu'il va conter n'est peut-être « **pas vray** » et qu'il n'a d'autre but que de le faire rire⁷⁴⁴, celui-ci déconstruit le motif de la véracité des faits rapportés et définit la forme du recueil comme une collection sans ordre de bonnes histoires. Après ce préambule irrévérencieux envers Boccace, il raconte sa première anecdote où, comme dans les suivantes, il fait fortement sentir sa présence de commentateur ; à la morale attendue à la fin de chaque conte se substituent quelques considérations comiques. Prenons donc le cas d'un recueil où s'élaborent des histoires plus longues et plus structurées et où s'ébauche la structure italienne de la *cornice*. Les *Comptes du Monde aventureux*, publiés anonymement en 1555, établissent ainsi un contexte dans lequel les devisants prennent la parole : l'auteur-narrateur principal raconte comment il a rencontré récemment un gentilhomme et une jeune femme malade dans le Dauphiné. Il présente son attirance pour celle-ci, expose les premiers échanges de paroles puis son déplacement avec cette compagnie⁷⁴⁵. Viennent alors les histoires qui, contre toute attente, sont racontées par ce narrateur ; à la différence des recueils précédents toutefois, chaque récit est précédé d'un sommaire moralisateur et d'un sermon adressé « aux Dames ». Du coup, l'œuvre est en rupture avec les collections commerciales compilées par les libraires, qui restent dans la lignée des premiers recueils du siècle, sans être non plus écrite sur le modèle boccacien – notons que les *Comptes amoureux* de J. Flore avaient déjà francisé la technique du double niveau de récit. Les nouveaux romans n'ont pas grand chose en commun avec ce type de textes où la quasi-absence de lien entre les histoires se double d'une éviction totale du mode du dialogue. Il faut donc nous tourner vers ceux qui pratiquent l'alternance entre un dialogue encadrant et des récits.

L'*Heptameron*, publié en 1559 par C. Gruget mais écrit avant 1549, a pour but affiché d'être un *Décameron* français. Marguerite de Navarre adopte le principe de l'emboîtement des contes dans une histoire dont les acteurs sont ceux qui les rapportent. Celle-ci est mise en place dans le prologue : dix personnages, accablés par les fatigues de leur parcours respectif dans les Pyrénées – attaque d'ours, violences infligées par des voleurs, subite montée des eaux – se trouvent réunis dans l'abbaye de Sarrance. Ils décident que, pour passer le temps, chacun rapportera « **quelque histoire qu'il aura veüe ou bien ouy dire à quelque homme digne de foy** »⁷⁴⁶. Le programme des journées est planifié d'emblée : après la messe du matin, la plus âgée du groupe lira et commentera un passage du Nouveau Testament et l'après-midi, avant que ne sonne l'heure de vêpres,

⁷⁴⁴ *Les Nouvelles Recreations et Joyeux Devis*, in *Conteurs français du XVI^e siècle*, P. Jourda (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, pp. 359-594 et ici p. 368.

⁷⁴⁵ *Les Comptes du monde aventureux*, 2 t., F. Frank (éd.), Genève, Slatkine Reprints, 1969, t. I, pp. 2-9.

⁷⁴⁶ *L'Heptameron*, *op. cit.*, « Prologue », p. 66.

sera consacré à la récitation de dix histoires. Le *je* de la narratrice principale disparaît alors définitivement, la brève présentation des mouvements des devisants et du décor ainsi que de leur parole ne se faisant plus que de manière impersonnelle. L'espace textuel de chaque « *journee* » est principalement dévolu aux récits enchâssés, qui s'enchaînent simplement par changement de sexe du conteur et par association ou opposition d'idées, et aux commentaires qu'ils suscitent. Pouvons-nous établir un rapprochement entre le triple mode énonciatif du recueil ~ narration de l'histoire des devisants, narration au second degré de leurs contes et rapport de leurs débats ~ et l'interférence du récit et du discours dans nos romans ? Tout d'abord, la présence de la *cornice* permet la dimension de l'adresse des récits, si chère à nos auteurs. De même, l'insertion d'histoires intercalées dans la trame narrative constitue un point sensible de leur poétique. Dans la première partie de la *Mythistoire* par exemple, Fanfreluche, tout en conversant avec Songe-creux, évoque le passé de sa famille ; dans *Alector*, le procédé prend une ampleur remarquable puisque Franc-Gal et Croniel, en chemin vers Orbe, rapportent l'essentiel de la matière narrative. Cependant, ces récits portent soit sur le passé du narrateur intradiégétique, soit sur des événements qui le concernent directement ~ la vie de ses parents, pour Fanfreluche, les aventures d'Alector, pour Franc-Gal, et l'histoire du prêtre Calliste et de ses conséquences pour la ville, pour Croniel. Alors que les devisants de M. de Navarre parlent d'événements qui se situent le plus souvent en dehors de leur expérience personnelle, nous comprenons que, dans le roman, les histoires de premier et de second niveaux sont solidement reliées entre elles. Hormis dans *Alector*, l'idée d'un récit à cadre ne préside, par ailleurs, en rien au fonctionnement intrinsèque de nos œuvres. Chez Rabelais, le fait est qu'Alcofribas, tout en déléguant la parole à des personnages, la monopolise souvent ; dans les *Angoysses* et dans la *Mythistoire*, le narrateur principal possède des avatars successifs plutôt qu'il ne se dégage de la fonction qu'il a de rapporter des faits. Dès lors, si nos œuvres choisissent de destituer le narrateur principal de sa position de surplomb, ce n'est nullement pour fleurter de près ou de loin avec ce qui apparaît bien comme le « genre » de la nouvelle à cadre.

Reste que des éléments semblent *a priori* communs aux lois des deux formes ; établissons à présent une comparaison entre elles, point par point. En ce qui concerne l'authentification des faits, d'abord, la nouvelle entretient la fiction de la véracité, alors que le roman détourne précisément ce *topos* pour assurer qu'il ressortit à la littérature d'imagination. Que M. de Navarre utilise le fonds commun de la tradition orale ou bien des fabliaux, beaucoup plus qu'elle ne se fonde sur des faits historiques, importe peu : tout l'intérêt consiste dans sa volonté de se démarquer des récits mensongers qui ont la réputation de ne transmettre aucune vérité apte à toucher le public. De fait, la nouvelle se démarque au XVI^e siècle, sinon dans les termes du moins littérairement, du conte en ce qu'elle repose sur un projet de vraisemblance et prétend faire le tableau moral et social de toute une époque⁷⁴⁷. Outre l'argument du témoignage employé au début du siècle, le meilleur moyen qu'a vite trouvé le genre pour garantir la fiction essentielle d'oralité, de nouveauté et d'authenticité est précisément la forme de l'histoire-cadre. Ensuite, la notion

⁷⁴⁷ Telle est la thèse de G. A. Pérouse dans ses *Nouvelles françaises du XVI^e siècle...*, *op. cit.* Sur l'opposition du merveilleux et du vraisemblable dans le conte et la nouvelle, voir le chapitre 1 de notre première partie, pp. 53-54.

de la brièveté, invoquée pour elle-même, rend en partie floues les frontières du roman et de la nouvelle⁷⁴⁸. Évoquons à ce sujet la réticence de Parlamente à rapporter l'histoire médiévale de la châtelaine de Vergi. Elle dit hésiter à la raconter pour « **sa grande longueur** », parce qu'elle « **n'est pas de notre temps** » et enfin parce qu'elle « **a esté escrit[e]** » auparavant. Dame Oisille la rassure en lui disant que personne de la compagnie n'en a entendu parler et qu'ils leur reste une « **bonne heure** » devant eux⁷⁴⁹. De fait, malgré le fait qu'elle se déroule sur plusieurs années, l'histoire des amours d'Amadour et de Floride ou celle de la châtelaine de Vergi use de dialogues serrés et vifs, multiplie les actions et refusent la précision du détail : elle repose sur le principe de la *brevitas*. De plus, il est probable, comme le suggère Oisille, que la longueur des nouvelles reste en-deçà d'une heure d'écoute, ce qui constitue un véritable critère normatif. Si les nouveaux romans sont plutôt brefs, ils sont bien loin d'un roman fleuve comme l'*Astrée*, le traitement des dialogues et la longueur des répliques chez Rabelais, l'introspection progressive des âmes chez Hélienne ou le jeu extrêmement complexe entre les différents fils temporels que tisse à des centaines d'années d'écart *Alector* n'ont rien de commun avec la facture des contes de M. de Navarre. C'est donc la conception du temps et la manière de le travailler qui varient de la nouvelle au roman. Constatons, pour conclure, que le mot *nouvelle*, les rares fois où il apparaît dans nos romans, n'a pas son acception littéraire⁷⁵⁰. Rabelais évite ainsi d'utiliser le substantif autrement que dans le sens d'*information récente* ; dans l'épisode des chevaux factices de Gargantua, le maître d'hôtel et le fourrier du seigneur de Painensac, après s'être faits abuser par l'enfant, vont raconter à Grandgousier non pas la « **nouvelle** », mais « **ceste nouvelle histoire** »⁷⁵¹. Tout se passe comme si les romanciers avaient délibérément jugé impropre l'emploi de ce terme afin qu'aucune équivoque ne soit faite entre leur art et la relation de choses présentées comme vraies et dont la finalité est la vraisemblance.

⁷⁴⁸ Le critère de la longueur n'est d'ailleurs pas assez déterminant pour que l'espagnol change dès le XVI^e siècle l'appellation de *novela* en *novela corta*. Le fait que le roman reprenne ensuite à son compte le substantif *novela* est une preuve supplémentaire de la porosité de ces deux genres. Le phénomène le plus patent de ce point de vue est bien l'association étroite de la nouvelle classique avec la forme du petit roman. Comme l'explique F. Deloffre, dans *La Nouvelle en France à l'âge classique*, op. cit., p. 43, entre 1660 et 1680 la longueur n'est un élément fondamental ni pour les poéticiens ni pour les nouvellistes.

⁷⁴⁹ *L'Heptaméron*, op. cit., « Septième journée », nouvelle 69, p. 559.

⁷⁵⁰ La seule exception vient de Des Autels : Songe-creux demande à Fanfreluche de poursuivre ses « nouvelles », à savoir l'histoire des ébats de son père et de sa mère (*Mythistoire barragouyne...*, op. cit., chap. 3, p. 13). Le terme a ici la double acception de *choses nouvelles et surprenantes* et de *récits qui traitent l'action sans retardement*. Nous avons vu cependant la légèreté avec laquelle l'auteur convoque des catégories littéraires fort précises, mais qui ne conviennent pas à son roman ; de fait, l'histoire de Fanfreluche sera fort circonstanciée.

⁷⁵¹ *Gargantua*, chap. 12, p. 38. Nous rejoignons la conclusion de G.-A. Pérouse, dans *Nouvelles françaises du XVI^e siècle...*, op. cit., p. 101, selon laquelle[...] non seulement il n'applique cette dénomination ni à son ouvrage lui-même (c'était hors de question) ni à aucune de ses parties (cela aurait pu se justifier pour telle histoire intercalée), mais il ne fait pas même état de l'acception littéraire du terme : pour lui le mot « nouvelle » signifie en essence (comme vingt ans auparavant pour Philippe de Vigneulles) « annonce d'un fait récent » et l'on dirait même qu'il évite délibérément de l'employer en un autre sens [...].

Nous voudrions, pour finir, envisager des œuvres qui allient les codes⁷⁵² puisque codes il y a⁷⁵³ de la nouvelle à cadre et du dialogue. Une mutation du genre narratif, aujourd'hui bien enregistrée, est décelable dans les années 1580 sous la plume de Bouchet, Du Fail et Cholières. Une rupture de l'équilibre entre la société conteuse et ses contes déplace alors l'intérêt de la narration vers la discussion : le mouvement du dialogue prime les quelques historiettes racontées par les devisants⁷⁵². Du coup, les *Dialogues* de Tahureau et l'*Heptameron* constituent simultanément deux patrons pour ce courant, que nous pourrions appeler le « **mélange de propos** » et auquel l'essai montaignien est redevable⁷⁵³. Or une phase préparatoire à l'avènement de cette nouvelle poétique a lieu lors de notre période d'étude ; voyons si nos romans sauront se distinguer cette troisième forme avec laquelle ils entrent en concurrence. Prenons d'abord les *Propos rustiques* de Léon l'Adulfi, alias Noël du Fail, parus en 1547. Le narrateur explique qu'il a fait la rencontre de vieux paysans un jour de fête ; un de ses amis lui a donné le nom et l'état de chacun d'eux⁷⁵⁴. Il a alors écouté leur conversation à bâtons rompus puis l'a transcrite : sous sa plume, un campagnard se plaint de l'évolution des temps, un autre surenchérit en déplorant le changement dans la coutume des festins, un autre reproduit la harangue que les plus âgés avaient par le passé l'habitude d'adresser aux plus jeunes après la danse ; tous mêlent à leurs considérations des histoires qu'ils ont vécues. Au premier plan de l'œuvre, s'élabore donc un discours qui, à la différence de celui de l'*Heptameron*, relie étroitement le cadre de la parole aux récits. De même, les *Discours des Champs faëz* de Claude de Taillemont présentent le double dispositif de narration et gonflent la part du contexte enchâssant. La réflexion sur l'amour est lancée par le personnage-conteur, qui rapporte d'ailleurs les deux récits encadrés du recueil. Sur le modèle des *Azolains* de Bembo, le texte insère des pièces lyriques ; au dialogue moral s'ajoutent, d'ailleurs, aussi bien des contes que des lettres, des épitaphes et des descriptions symboliques⁷⁵⁵. Hormis cette introduction d'unités verbales diverses, le lien entre cette œuvre et nos romans⁷⁵⁶ à part, toujours, pour le cas-limite du *Tiers livre*⁷⁵⁶ est

⁷⁵² Voir à ce sujet G.-A. Pérouse, « De Montaigne à Boccace et de Boccace à Montaigne : contribution à l'étude de la naissance de l'essai », in *La Nouvelle française à la Renaissance*, L. Sozzi (dir.), Genève, Slatkine, « Bibliothèque Franco Simone », 1981, pp. 13-40. L'auteur souhaite ranger ce qu'il appelle les « discours bigarrés » dans la catégorie de la nouvelle car les œuvres s'ouvrent sur le récit de la réunion des entreparleurs et contiennent des histoires insérées. Comme ce sont d'abord des commentaires dialogués, nous avons souhaité les distinguer, dans notre Annexe II, de la forme canonique des recueils de nouvelles par une trame grise.

⁷⁵³ Nous souhaitons mettre en garde contre la tendance actuelle à l'intégration des *Essais* au mode du récit : s'ils rapportent des anecdotes ou des cas illustres, ils ne formulent aucun projet narratif. En revanche, comme le montre G.-A. Pérouse, ils peuvent faire emprunt aux dialogues facétieux de la formulation d'une question et de l'échange de propos et de raisonnements pour y répondre.

⁷⁵⁴ *Propos rustiques*, in *Conteurs français du XVI^e siècle*, op. cit., pp. 597-659 et ici pp. 607-608.

⁷⁵⁵ Nous empruntons cette présentation de l'ouvrage à l'article de J.-C. Arnould intitulé « Plaisirs du récit et difficulté de la narration dans les *Discours des Champs faëz* de Claude de Taillemont (1553) », in *La Nouvelle. Définitions, transformations*, Lille, Presses Universitaires de Lille, « Travaux et recherches », 1990, pp. 59-72.

ténu. Dans ce recueil comme dans les *Propos rustiques*, le discours entre les personnages ne l'emporte pas quantitativement mais hiérarchiquement sur la narration. Si la solidarité entre les deux dimensions rappelle que les entretiens, dans les romans, ont souvent lieu aussi autour d'une question afférente à la narration principale, la conversation désordonnée entre devisants n'est pas leur objet premier. Une exception doit être faite pour *l'Amant resuscité* de Denisot. Ce roman a la particularité de mettre en place une *cornice* au premier livre et de faire alterner, dans les deux derniers, la « **brieve narration** ⁷⁵⁶ » de l'amant souffrant avec des débats sur l'éducation des jeunes gens ou la divination. Entre temps, au chevet de l'amant, le personnage-narrateur, la comtesse, Florinde, Trébatio et un médecin s'entretiendront de la mélancolie amoureuse et du parfait amour ; Florinde, pour prouver la supériorité de la cruauté des hommes en amour par rapport à celle des femmes rapportera l'histoire de Didon et Énée, dans une traduction fidèle du livre IV de *l'Énéide*. Nous avons réunis ici tous les critères d'une histoire-cadre : l'amant distribue la parole entre les devisants, qui s'interrompent en fin de journée et reprennent leurs propos le lendemain. Mais trois éléments nous éloignent des lois de la nouvelle et nous rapprochent de celles du commentaire dialogué : l'importance des discours, la participation du *je* aux débats, qu'il consigne par écrit, et la longueur de l'histoire enchâssée finale. La discussion est ici envahissante et elle n'a pas le naturel de celle des seigneurs et nobles dames de M. de Navarre. Pourtant, le fait que l'un des devisants rapporte sa propre histoire, annoncée d'emblée comme le sujet du livre, rejoint la narration à la première personne des *Angoysse*s. Le procédé de l'encadrement de ce récit a en fait un but didactique, hérité du roman sentimental italien et espagnol : il invite le lecteur à réfléchir sur l'histoire de l'amant et permet de l'ériger en contre-exemple. Le contenu principal de l'ouvrage est moins une histoire d'amour malheureux qu'une dissertation sur les dangers de la passion : il s'agit d'un roman qui compose avec la forme du traité illustré et qui, pour cette raison, se démarque des romans que nous avons choisi d'étudier.

Par conséquent, si le roman nouvelle manière allie narration et discours des personnages, il le fait d'une autre façon que les recueils de dialogues et de nouvelles contemporains. Il établit entre eux une hiérarchie particulière, qui ne passe ni par la restitution mimétique de conversations à visée conceptuelle, ni par l'introduction d'une société conteuse, ni par la mise en œuvre d'un mélange de propos. En son sein, le plurilinguisme s'introduit à tous les niveaux et de manière plus variée que sous les seules espèces du récit bref et du débat d'idée. Chacune des œuvres que nous avons envisagées réalise un dosage spécifique de procédés d'écriture communs à plusieurs genres entre 1530 et 1560. Il ressort, par corollaire, que la notion de mixité, envisagée ici sous l'angle des interférences du récit et du discours, n'invalide pas la particularité du fonctionnement générique des œuvres.

Au terme de cette étude, nous avalisons le postulat selon lequel le roman est une forme spécifique d'écriture, apte à recevoir une définition : si tout langage peut s'intégrer au roman, toute œuvre narrative n'est pas romanesque. Tout en se situant sur un plan différent des formes traditionnelles, le roman n'annule pas en son sein la notion de genre. Notre enquête sur une variante historique de ce type de création narrative, qui offre un

⁷⁵⁶ *L'Amant resuscité...*, *op. cit.*, livre IV, p. 213.

exemple remarquable de ses capacités assimilatrices, nous a conduit à admettre que le genre possède des critères distinctifs intemporels et que ses avatars successifs prennent, à un moment donné de l'histoire littéraire, des caractères tout à fait discernables. En l'occurrence, le nouveau roman de la Renaissance se distingue par le foisonnement de sa matière verbale, par le mélange de nombreux énoncés, parmi lesquels certains déterminent sa structure d'ensemble : parce qu'il n'a pas de cadre théorique à respecter, il peut imiter toutes sortes de modèles, littéraires ou non. Mais il s'agit en même temps d'une forme assimilatrice qui digère la multiplicité de ses composantes genres, modes et discours. La force antigénérique qui le travaille et qui lui donne une nature hybride ne procède pas à une dissolution des contours des énoncés englobants, mais à la juxtaposition affichée de ceux-ci. C'est pourquoi, sans trahir cette recherche de l'indétermination générique, les auteurs établissent des points de cohésion entre les unités disparates : le lecteur perçoit la discontinuité de cette forme et en fait, dans une reconstruction intellectuelle, un amalgame concerté de langages. Nos romans utilisent donc des ressources diverses pour substituer à leur anomie originelle, c'est-à-dire à leur absence d'organisation naturelle par rapport à la typologie des formes reconnues, une dominante qui les définit intrinsèquement. Ils réalisent tangiblement le paradoxe qui consiste à rendre cohérente une foule bariolée, à faire d'une potentielle bâtardise une véritable poésie de la *varietas*.

Chapitre 3 *Varietas* romanesque et imitation

Et Jacques s'est servi du terme engastrimute ?... Pourquoi pas, lecteur ? Le capitaine de Jacques était Bacbucien ; il a pu connaître cette expression, et Jacques, qui recueillait tout ce qu'il disait, se la rappeler ; mais la vérité, c'est que l'Engastrimute est de moi, et qu'on lit sur le texte original : Ventriloque.

***D. Diderot, Jacques le Fataliste et son maître*⁷⁵⁷.**

La rhétorique antique a établi un lien étroit entre les concepts d'imitation et de variation : lorsque l'on s'inspire d'un modèle, on subordonne l'original à une finalité qui lui est étrangère. Au Moyen Âge et à l'époque classique, la pratique de l'allégation fait toujours autorité⁷⁵⁸. Mais à ce mouvement de transposition systématique des formes, des genres et des œuvres des bons auteurs, la Renaissance confère une orientation nouvelle : l'*imitatio* et la *varietas*, entendue dans un sens rhétorique strict et parfois, de manière plus floue, en tant que principe de foisonnement libre du texte, garantissent la mise à distance des sources convoquées. Chez Érasme déjà, le sujet affirme son indépendance par rapport aux modèles dont il s'inspire par un exercice de transformation stylistique, qui peut

⁷⁵⁷ Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche classique », 1961, p. 226.

⁷⁵⁸ Pour un traitement approfondi du phénomène d'intertextualité généralisé à la Renaissance et à des époques antérieures, nous renvoyons aux ouvrages ou parties d'ouvrages suivants : A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979 ; *Cornucopia...*, op. cit., « Imitation », pp. 62-103 ; *Histoire des poétiques*, J. Bessières, E. Kushner, R. Mortier et J. Weisgerber (dir), Paris, P.U.F., « Fondamental », 1997, « La poétique de la Renaissance », pp. 111-117.

aller de la paraphrase à la traduction et à la réécriture⁷⁵⁹. On conçoit que les questions de l'innutrition des auteurs du passé et de la création d'une richesse des mots et des idées prennent une dimension particulière dans le roman : la production du discours y est conditionnée par la convocation de paradigmes de toutes natures et la *copia* régit, plus encore que la variété d'un style univocal, la pluralité des énoncés rassemblés dans la prose. Or la catégorie de l'imitation doit être confrontée à celle de la représentation du réel. On sait, en effet, que de la fin du Moyen Âge à celle du XIX^e siècle un idéal de précision référentielle s'est instauré dans la littérature occidentale et qu'il a connu sa mise en œuvre la plus poussée dans le roman⁷⁶⁰. Si l'entreprise de Rabelais, d'H. de Crenne, de Des Autels et d'Aneau n'a évidemment rien de commun avec l'idée de certains auteurs du XIX^e siècle pour lesquels la restitution de la structure sociale, économique et politique d'une époque est le matériau premier du roman, il ne faudrait pas conclure trop vite que ceux-ci ne sont pas concernés par ce problème. Pour les y confronter, il faut poser deux préalables. D'abord, la notion de « réalisme » consiste en un ensemble de conventions textuelles : elle ne repose pas sur la reproduction fidèle de la réalité mais sur la création de l'illusion d'un discours vrai ; en somme, si le lecteur a l'impression que les romanciers copient le réel, c'est qu'ils le lui font croire. Ensuite, les relations entre la fiction romanesque et la vérité du monde qu'elle produit sont loin de se limiter à la tentative d'observation minutieuse de la société industrielle commençante : de tout temps, le roman a souhaité explorer la porosité des limites entre ce qui est vérifiable tangiblement et ce qui ne l'est pas ; le paysage imaginaire de chaque œuvre donne des règles au lecteur pour être admis en tant que tel. Il est ainsi possible de refonder le concept de *mimèsis* en en faisant, comme Aristote, le garant de l'invention d'un univers auquel le réel ne préexiste pas, qui lui soumet au contraire son mode de fonctionnement. La question se pose donc de savoir comment le nouveau roman de la Renaissance articule, dans la variété qui le caractérise, le dépècement de l'œuvre d'autrui et *summum* de l'affirmation d'une singularité par rapport aux modèles, la construction d'une référence qui lui est propre. En somme, en quoi l'*imitatio* romanesque est-elle compatible avec l'instauration d'un rapport au monde spécifique ?

Selon la *Poétique*, la *mimèsis* narrative est nécessairement mixte d'un point de vue énonciatif : le poète représente à la fois des actes accomplis, par le biais du récit, et des parole prononcées, par le biais des dialogues. G. Genette approfondit et mésinterprète la distinction de ces modes d'imitation en revenant au livre III de la *République*, qui analyse un passage de l'*Illiade* où tous deux sont convoqués :

Si l'on appelle imitation poétique le fait de représenter par des moyens verbaux une réalité non-verbale, et, exceptionnellement, verbale (comme on appelle

⁷⁵⁹ Voir le chapitre 1 de cette partie, p. 319.

⁷⁶⁰ Voir É. Auerbach, *Mimèsis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, C. Heim (trad.), Paris, Gallimard, « Tel », 1968 [1^{ère} éd. Buchdruck, 1945] et quelques études sur les périodes où s'affirme la volonté d'ouvrir une béance sur des réalités non nobles et sur la vie individuelle : G. Reynier, *Les Origines du roman réaliste, op. cit.* et *Le Roman réaliste au XVII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1971 [1^{ère} éd. Paris, 1914] ; J. Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII^e siècle*, Paris, Minard, 1981 ; pour le courant « réaliste » du XIX^e siècle, H. Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, P.U.F., « Écriture », 1986 [1^{ère} éd. 1980].

imitation picturale le fait de représenter par des moyens picturaux une réalité non-picturale), il faut admettre que l'imitation se trouve dans les [...] vers narratifs, et ne se trouve nullement dans les [...] vers dramatiques, qui consistent simplement en l'interpolation au milieu d'un texte représentant des événements, d'un autre texte directement emprunté à ces événements : comme si un peintre hollandais du XVII^e siècle, dans une anticipation de certains procédés modernes, avait placé au milieu d'une nature morte, non la peinture d'une coquille d'huître, mais une coquille d'huître véritable⁷⁶¹ .

S'il faut distinguer la reproduction d'une réalité non verbale et celle du discours des personnages, doit-on conclure pour autant que quand le romancier redit, il renie la fonction représentative du langage ? La citation de *Jacques le Fataliste* suffit à prouver le contraire. Alors que Jacques vient de qualifier Rabelais d'« hérétique Engastrimute », la narrateur suppose que le lecteur proteste contre ce mot mis dans la bouche d'un valet et admet finalement que le terme est de lui ; mieux, il aurait falsifié le « texte original », idéalement objectif, de l'entretien de Jacques et son maître. Diderot revendique ainsi l'art du mensonge que tout romancier pratique, tant dans l'invention de la fiction narrative que dans les propos échangés : le narrateur est responsable du dialogue comme du récit ; à tous les niveaux de la production verbale, il impose sa présence linguistique et idéologique. Dès lors, après avoir étudié la manière dont nos romans construisent un monde fictionnel et le caractère déconcertant de celui-ci pour le lecteur, nous verrons que l'imitation de discours est l'aspect essentiel de leur fonctionnement. Au lieu de transcrire servilement une source linguistique préexistante, chaque locuteur cherche à faire porter aux données qu'il imite littéraires ou non un univers de référence nouveau, conforme à sa vision du monde. Selon la typologie des langages représentés, selon leur origine et selon leur « rendu », nous chercherons enfin à cerner deux veines d'écriture au sein des nouvelles formes romanesques de la Renaissance.

I - Des paysages fictionnels composites

Si l'on envisage, pour commencer, la seule narration, sans les propos des personnages, le contenu référentiel de nos romans a de quoi surprendre. Il ne semble pas répondre à l'exigence de conformité avec le réel que Platon assigne au poète : les auteurs n'ont pas pour but de copier le monde et si certains éléments peuvent donner l'impression que les textes sont en prise sur l'histoire et la société, il ne s'agit là que d'effets formels épars, de surcroît. Quant à la notion aristotélicienne de vraisemblance, qui soumet la fiction à des normes d'acceptabilité et d'universalité, il s'avère que les écrivains commencent à y prêter attention, sans en faire encore une norme pour leur création. Faut-il alors rattacher nos œuvres à la catégorie des *ficta impossibilia*, qui ne sauraient avoir de contact avec le quotidien ni même, par leur évidente fantaisie, être envisagées par l'esprit ? Cette conclusion, là encore, paraît réductrice. Le roman nouvelle manière est un laboratoire privilégié où s'expérimentent les relations de la fiction et du réel ; si la représentation qu'il bâtit n'est ni réaliste, ni possible, ni irrationnelle, c'est qu'elle est tout cela à la fois : des

⁷⁶¹ « Frontières du récit », *Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit*, *Communications*, Paris, n° 8, 1966, pp. 152-163.

références composites perturbent l'instauration d'un univers imaginaire stable.

1 - Des catégories incompatibles : vrai, vraisemblable, impossible

Plutôt que d'envisager l'imitation poétique en termes d'assujettissement de l'art à la nature, il semble intéressant, pour des types de fiction aussi mensongers que le mythe ou le roman, de considérer autrement que de manière figée les rapports de la littérature et de la réalité empirique. Selon T. Pavel, le rôle d'un auteur est ainsi de créer des mondes possibles qui ont d'autant plus d'attrait qu'ils sont éloignés de celui dans lequel évolue le lecteur⁷⁶². Du coup, la nature et non la validé d'un espace-temps fictif doit être évaluée en fonction de sa plus ou moins grande proximité avec la normalité : des individus réels aux êtres non existants, il existe une large palette d'entités qui acquièrent un statut ontologique dans la fiction romanesque. Les catégories du vrai et du vraisemblable elles-mêmes ne sont que provisoires et relatives puisqu'en fonction des époques et des cultures, les modèles du monde quotidien donnés par les œuvres et les schémas mimétiques rendus acceptables par les conventions sociales varient. Voyons donc quels les univers fictionnels nous proposent Rabelais, H. de Crenne, Des Autels et Aneau.

Rappelons, d'abord, en quels termes se pose au XVI^e siècle le problème de la représentation romanesque et comment nos auteurs se situent par rapport à celui-ci. Nous avons vu qu'il n'est pas formulé de la même façon en France et en Italie⁷⁶³. De l'autre côté des Alpes, si l'on affirme que le *romanzo* admet la fiction totale, le paradoxe veut que l'on cherche à établir que les textes de l'Arioste puis de B. Tasso, comme les poèmes épiques, transforment le faux en vraisemblable. Giraldi et Pigna prônent l'idée que le caractère incroyable du *romanzo* est acceptable si le sujet merveilleux appartient à la tradition littéraire tels les exploits de Roland ou d'Hercule et si l'organisation d'ensemble des actions et des « digressions » trouve un principe quelconque d'unification dans le recentrement autour d'un personnage unique, par exemple. On sait les contradictions que cette théorie soulève en elle-même ainsi que le décalage entre les analyses des doctes et les réalisations des auteurs. Le Tasse ira jusqu'au bout de la synthèse entre l'art épico-romanesque et la vraisemblance aristotélicienne ; le XVII^e siècle français reprendra le double impératif de l'adéquation du contenu et de la forme de l'œuvre épique, théâtrale et romanesque aux conventions de l'imitation littéraire, en y ajoutant la compatibilité aux prévisions de la raison et aux bonnes mœurs⁷⁶⁴. Au XVI^e siècle, la France ne connaît pas, avant l'*Abrégé de l'art poétique français* et surtout les

⁷⁶² Voir son ouvrage de référence : *L'Univers de la fiction*, T. Pavel (trad.), Paris, Seuil, « Poétique », 1988 [1^{ère} éd. Cambridge (Massachusetts), 1986]. L'idée d'un remplacement de la réalité une et indivisible par une multiplicité de versions également valides du monde se trouve aussi exposée dans *l'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1996, en particulier pp. 316-317. L'auteur s'élève contre une approche formaliste de la référence fictionnelle, défendue par les linguistes russes et par les structuralistes français, et milite en faveur de la pluralité des relations entre le monde réel et les mondes des œuvres imaginaires.

⁷⁶³ Nous allons résumer les conclusions de notre première partie au chapitre 2, pp. 120-121, 124, 126-129, 126-129 et 148-153 et au chapitre 4, pp. 248-251, 254-256, 264-265, 272-275 et 281.

préfaces de la *Franciade*, d'analyse systématique sur le vraisemblable en tant qu'irrationnel institutionnalisé par l'autorité des grands auteurs. Mais les préfaciers de quelques romans traduits réfléchissent de manière précoce aux rapports entre une forme d'écriture particulièrement extravagante et la nécessité pour le poète « **d'imiter, inventer, et représenter les choses qui sont, qui peuvent être, ou que les anciens ont estimées comme véritables** ⁷⁶⁵ ». La réflexion française sur la référence romanesque prend une orientation différente de celle du *romanzo* dans la mesure où les rapports du mensonge et de la vérité fictionnelle ne sont pas posés seulement en termes de vraisemblance : l'opposition entre les formes narratives de fiction et la chronique historique conduit moins à des analyses sur l'illusion d'un discours littéraire vrai que sur la cohérence et la logique de l'histoire, d'un côté, et sur l'exemplarité du roman, de l'autre. La première position est assumée par Amyot, qui anticipe les attaques d'érudits comme Baïf, Jodelle et La Noue contre le merveilleux magique des romans de chevalerie. Le traducteur de l'*Histoire Æthiopique* loue les romanciers capables d'élire un sujet antique, de le traiter sans contrevenir à la vérité historique et de le disposer d'une manière raisonnable et harmonieuse. Si idéal de « verisimilitude » et de convenance il y a sous la plume d'Amyot, il tient au respect du précepte horacien selon lequel « **il faut que les choses faintes, pour delecter, soient aprochantes des veritables** » et de la théorie de l'*ordo artificialis* qui suppose un agencement méticuleux et sans discordance des parties du récit. Sevin et Gohory, pour leur part, se montrent soucieux du *decorum* dans le traitement des personnages, mais s'ils assimilent le vraisemblable et le nécessaire, c'est en les comprenant comme une manifestation particulière de l'*utile dulci*. Dans le discours présentatif des *Amadis*, est peu envisagé l'effet majeur que la tradition rhétorique attend de la production d'un discours, à savoir la conviction du lecteur : le vrai est déclassé au profit de la recherche d'une correspondance entre la fiction romanesque et un vraisemblable normatif qui, au lieu de se conformer aux attentes du public, élabore précisément l'image d'une société policée dont l'aristocratie a besoin. Du coup, la prise en compte des seules choses « possibles, bonnes et imitables » évacue la réflexion sur la construction d'une fiction plausible ; il ne s'agit pas de faire vrai ou de créer l'illusion du vrai, mais d'élaborer une convention sociale, de faire de l'univers imaginaire des *Amadis* un schéma culturel pour certains lecteurs. Comment les auteurs de nouveaux romans se positionnent-ils par rapport à ces conceptions de la référence de la fiction romanesque qui s'élaborent à partir de la fin des années 1540 ? Rabelais, Des Autels et Aneau expriment leur point de vue à ce sujet dans leurs manipulations lexicales autour de la notion d'histoire fabuleuse. Mais il est bien sommaire : sans prendre en compte la question de la transformation du faux en vraisemblable, ils soutiennent de concert que l'objet du roman n'est pas plus la véracité que l'édification. Comme Gohory, qui a suivi en partie Rabelais dans sa théorie, ils partent de l'idée que la tentative d'établir des rapports entre l'histoire

⁷⁶⁴ Pour une étude de l'influence du Tasse sur les théories classiques de la fiction romanesque et du dévoiement foncier de la *Poétique* par la définition d'enjeux pragmatiques au vraisemblable, voir l'article d'E. Bury intitulé « À la recherche d'un genre perdu : le roman et les poéticiens du XVII^e siècle », in *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e siècle*, Actes du colloque de Padoue, 1-3 octobre 1998, Slatkine, 2000, pp. 9-33, en particulier pp. 21 et 28.

⁷⁶⁵ *Abrégé de l'art poétique français*, op. cit., p. 472.

et la poésie est vaine et que le roman a pour champ d'exercice le mensonge. Des trois termes de la *Rhétorique à Herennius*, à savoir la *fabula*, qui repose sur des choses ni vraies ni vraisemblables, l'*historia*, qui traite de faits réels mais éloignés de notre mémoire, et l'*argumentum*, qui porte sur des événements fictifs mais qui auraient pu se produire, nos écrivains, à la différence des théoriciens classiques, élisent, dans le sillage de Lucien ou de Macrobie, les deux premiers pour les opposer : le roman nouvelle manière prend le contre-pied de l'histoire et s'installe dans la fiction totale de la fable. Nous avons vu comment le modèle de la chronique pseudo-historique sert de repoussoir à la poétique romanesque dans *Pantagruel*, *Gargantua* et la *Mythistoire* et comment les narrateurs de ces récits se gaussent de la prétention des historiens à la véracité événementielle. Pour prendre un point de comparaison parmi les genres narratifs non codifiés de la Renaissance, le programme mimétique du roman se situe ainsi aux antipodes de celui de la nouvelle, qui recherche la vraisemblance pour produire la conviction du lecteur. Il est intéressant de remarquer que le Grand Siècle se souviendra de l'histoire fabuleuse, précisément pour la condamner comme une forme de récit surannée. On peut estimer, de fait, qu'Huet fait allusion à ce genre particulier quand il déclare, après avoir opposé le romancier et l'historien et avant de le confronter au fabuliste :

J'exclus aussi du nombre des Romans de certaines histoires entièrement controuvées et dans le tout et dans les parties, mais inventées seulement au défaut de la vérité. [...] Je mets la mesme difference entre les Romans, et ces sortes d'ouvrages, qu'entre ceux qui par un artifice innocent se travestissent et se masquent pour se divertir en divertissant les autres ; et ces scelerats qui prenant le nom et l'habit de gens morts ou absents, usurpent leur bien à la faveur de quelque ressemblance. Enfin je mets aussi les Fables hors de mon sujet : car les Romans sont des fictions de choses qui ont pû estre, et qui n'ont point esté : et les fables sont des fictions de choses qui n'ont point esté, et n'ont pû estre⁷⁶⁶.

Le théoricien classique brise ici le bel équilibre qu'ont trouvé les humanistes : le roman se trouve distingué de l'histoire fabuleuse, elle-même ravalée au statut de masque grotesque et grimaçant de la réalité. La « vraysemblance » est devenue un concept noble, dont il faut à présent bannir toutes les formes d'extravagance. Ce faisant, Huet met un terme au concept d'« histoire fabuleuse », par lequel les romanciers de la Renaissance ont réussi à établir que l'engendrement de la fiction n'est pas asservi à l'imitation de la nature et de la vérité.

En pratique, le roman se plaît à inventer des objets fictifs de toutes natures, soit qui appartiennent au réel, soit qui sont envisageables par l'esprit malgré leur évidente contradiction avec les lois naturelles, soit qui relèvent également de l'impossible mais que l'on ne veut nullement rendre acceptables par le lecteur. Pour éclaircir la présence de ces trois aspects dans nos textes, confrontons-nous à quelques indices fictionnels qu'ils soumettent à l'esprit de tout un chacun. Chez Rabelais, la fiction puise allègrement dans l'histoire et la géographie contemporaine⁷⁶⁷. L'espace-temps du Chinonais sert ainsi de cadre à la guerre picrocholine ; dans le *Tiers livre*, la mise en scène des figures d'Agrippa et de Rondelet, sous des noms approximatifs, crée une complicité certaine entre l'auteur

⁷⁶⁶ Lettre à M. de Segrais de l'Origine des Romans, op. cit., pp. 150-151.

et le public au fait de l'actualité scientifique et médicale du temps ; les descriptions du caméléon et de la baleine font état des connaissances de la Renaissance en matière de zoologie. Or les références à l'actualité contemporaine sont amenées à basculer dans l'univers fictionnel : le déplacement de Pantagruel et de ses compagnons de Paris au non-lieu d'Utopie suit la route traditionnelle de l'Inde puis se perd sur les rivages de pays imaginaires ; de même, le trajet de la navigation du *Quart livre*, quoique reprenant à son début les points de repères cosmographiques d'explorateurs tels J. Cartier et J. Alphonse, accumule vite des précisions ambiguës et fait hésiter entre un périple vers l'ouest et un voyage vers l'est⁷⁶⁸. Un degré supérieur d'invraisemblance est atteint dans les romans rabelaisiens par la mention d'éléments dont l'identification avec une quelconque réalité empirique est impossible⁷⁶⁹. Il s'agit d'abord d'êtres chimériques que l'auteur du *Quart* et du *Cinquiesme livre* se plaît à placer sur le parcours de la Thalamège : des trois « Unicorns » de l'île de Médamothi aux gens de l'île de Ruach, qui se repaissent d'air, en passant par Bringuenarilles, avaleur de moulins à vent, et les andouilles belliqueuses, le merveilleux populaire est convoqué, comme il l'était déjà dans le *Disciple de Pantagruel*. L'accent est mis à ce niveau sur l'étrangeté d'un règne humain et animal dont les lois font concurrence au régime de l'habituel ; la fantaisie veut ici séduire les amateurs d'histoires mythiques ou de contes de grand-mère... Mais il est des entités romanesques qui s'éloignent délibérément de l'imaginaire instauré par une longue tradition narrative pour rejoindre le monde de l'abstrait. Il s'agit, par exemple, de toiles achetées à Médamothi qui représentent les Idées de Platon, les Atomes d'Épicure et l'écho ; des habitants d'Ennasin dont les noms et la parenté sont déterminés par des rapprochements lexicaux tel procès est souvent sur tel bureau, tel œuf dans telle omelette, etc. et par le défigement d'expressions lexicalisées un pois et une gousse font un *pois en gousse*, une corne et une muse font une *cornemuse*, etc. ; d'îles qui s'organisent en couples par un effet de paronomase sur leur appellatif ; ou des poissons d'avril et autres bêtes à deux dos de l'île de Frise⁷⁷⁰. Quant aux êtres contre-nature qui personnifient un vice moral, tels

⁷⁶⁷ Pour les allusions historiques présentes en arrière-plan des épisodes romanesques, voir M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, A. Robel (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970 [1^{ère} éd. Moscou], essentiellement pp. 433-450.

⁷⁶⁸ Voir, pour ces deux glissements, *Gargantua*, chap. 24, p. 301 et la notice du *Quart livre*, pp. 1458-1460.

⁷⁶⁹ L'étude qui suit, portant sur ce que la seconde scolastique appelle les *entia rationis*, s'inspire de deux articles de M.-L. Demonet-Launay : « L'essence du *Quint Livre* », in *Le Cinquiesme Livre*, op. cit., pp. 227-241, et « Les mondes possibles des romans renaissants », in *Le Renouveau d'un genre...*, op. cit. L'auteur montre qu'au début du XVI^e siècle la catégorie des êtres inexistantes mais ayant une réalité pour la raison est en passe d'acquiescer un statut logique ; la métaphysique est, en somme, en train d'élaborer la théorie des mondes possibles. Pour les besoins de notre perspective, nous ajouterons à ce travail une distinction au sein des possibles non réalisés.

⁷⁷⁰ *Quart livre*, chap. 2, p. 541 ; chap. 9, pp. 556-560 ; chap. 17, p. 581 ; et *Cinquiesme livre*, chap. 29, p. 802. Notons que la *Briefve declaration* glose le nom « Idées » par « Espèces et formes invisibles » et le terme « Atomes » par « Corps petit et indivisibles » (p. 706). Bien sûr, des dissociations d'expressions proverbiales et des jeux de mots rendant le réel maniable sous la plasticité du langage sont présents à d'autres endroits de l'œuvre de Rabelais (voir en particulier *Pantagruel*, chap. 31, p. 328 et *Gargantua*, chap. 11, pp. 33-35).

Carêmeprenant, Grippe-minaud et Oûi-dire, allégories respectives du jeûne, de la justice corrompue et de la médisance, tout en relevant de l'abstraction, ils sont déjà présents dans la littérature médiévale ; la Quinte-essence, pour sa part, est une figure nouvelle qui matérialise la substance impalpable que cherchent inlassablement à isoler les praticiens des sciences occultes. En ce cas, l'extraordinaire recule devant la valeur symbolique d'entités signifiantes qui, avant de posséder une unité visible pour l'œil, se présentent comme des signes à décrypter. Nous pouvons donc distinguer les chimères qui participent d'un ordre naturel duquel l'homme n'est pas familier, d'un côté, et les *realia* produites par des manipulations linguistiques ainsi que, quoique sur un plan un peu différent, les manifestations figurées de mœurs intellectuelles ou morales, de l'autre : au merveilleux, défini comme un surnaturel accepté en tant que tel par le lecteur, s'oppose l'essence abstraite d'idées incarnées, que le narrateur cherche rarement à animer d'une vie propre. Si l'on retrouve un peu ici la dichotomie entre les catégories du vraisemblable et de l'impossible, il faut surtout constater que chaque classe d'objets fictifs rabelaisienne renvoie à un univers ayant un fonctionnement spécifique et qu'elle appelle des modalités particulières de lecture. Chez nul autre de nos romanciers les *ficta impossibilia* n'atteignent ce degré de décalage avec le réel, pas même le cheval de mer Durat que dompte Franc-Gal. Il est plutôt le produit d'un mélange entre des éléments communs et des éléments exotiques, en l'occurrence le castor, la loutre, le dauphin et l'hippopotame⁷⁷¹. D'un animal habile à la nage, Aneau fait un commode véhicule amphibie⁷⁷² après l'avoir domestiqué, le père d'Alector lui a planté des ailes dans le dos et l'a doté d'une armure ; pourvu de nombreuses pattes, il a pour manière privilégiée de déplacement la course au ras de l'eau. Son caractère colérique et son unique prise de parole ne lui donnent pas un caractère humain : Durat appartient exactement à l'univers du merveilleux populaire. En somme, on peut inventer une matière neuve et lui donner un caractère traditionnel, comme on peut reprendre des données léguées par des normes littéraires ou sociales antérieures et leur conférer une unité nouvelle. C'est ce qui se produit pour bon nombre de personnages principaux de nos romans : si la plupart des protagonistes secondaires sont des types figés⁷⁷³ le mari jaloux d'Hélisenne, sa belle-sœur la dame « maldisante », l'usurier Mammon, le valet de comédie Olophor, le théologien Janotus de Bragmardo, le mauvais prince Picrochole, frère Gribouille et les sœurs paillardes du couvent de Fanfreluche⁷⁷⁴, il est clair qu'Hélisenne, Guénélic, Alector, Franc-Gal, Pantagruel, Gargantua, Panurge, frère Jean, Fanfreluche et Gaudichon subissent un processus d'individuation au cours du récit⁷⁷⁵. De fait, ils ne se réduisent pas à incarner la mélancolie amoureuse, la sagesse des fondateurs de civilisation ou des libérateurs de cité, le stoïcisme et le platonisme antiques, la ruse populaire, la débauche monacale ou la trivialité sexuelle ; n'étant qu'en partie dotés d'une « épaisseur psychologique », ils voient leurs qualités abstraites s'enrichir de caractéristiques singularisantes et finissent par échapper à l'abstraction mécanique du type. Voilà confirmée, au niveau de la présentation des héros et de leurs acolytes, l'idée que la distance que les matériaux fictionnels entretiennent avec le « **paysage ontologique**⁷⁷⁶ » de la Renaissance dépend de la

⁷⁷¹ Pour la description zoologique de Durat par Franc-Gal, voir *Alector*, chap. 14, p. 89.

⁷⁷³ *L'Univers de la fiction, op. cit., p. 176. Pavel entend par là les capacités imaginatives d'une société en fonction de la réalité empirique à une époque donnée.*

capacité créatrice des auteurs. Par rapport aux pratiques référentielles de la prose didactique et aux schémas conventionnels de la littérature chevaleresque, les nouveaux romanciers font preuve d'innovation dans la mise en œuvre d'objets de discours pour lesquels l'axiome d'existence est à établir par le public. Qu'ils reprennent des codes anciens de la production fictionnelle ou qu'ils bâtissent de toutes pièces des monstres extravagants, ils font preuve d'originalité dans la construction d'objets fictifs variés et en appelant le lecteur à coopérer à la *mimésis* fictionnelle.

Si nos auteurs ne souscrivent pas à la notion de poésie romanesque vraisemblable et s'ils postulent la liberté complète de l'écrivain en matière d'invention, ils maîtrisent à la perfection le degré de rapprochement ou d'éloignement des possibles fictionnels par rapport au réel. En ce sens, ils vont plus loin que les théoriciens contemporains du mensonge et de la vérité des romans d'aventures grec ou espagnol : tout en réfléchissant aux catégories du vrai, du vraisemblable et de l'impossible, ils montrent qu'elles sont insuffisantes pour cerner la complexité des rapports entre le monde réel et les mondes de la fiction. Ils illustrent plutôt les analyses des philosophes scolastiques sur la supposition logique, tout en montrant que des univers imaginaires distincts peuvent cohabiter dans la même œuvre. Ils appliquent finalement à la lettre l'aphorisme d'Horace qui enjoint de mêler le vrai et le faux, à ceci près qu'ils s'autorisent une licence infinie dans leur activité de production mimétique.

2 - Variété des genres et déstabilisation de la référence

Si le romancier est un créateur d'univers, construit-il un ou plusieurs mondes possibles ? Au vu de bon nombre de productions de la littérature occidentale, il semble légitime d'affirmer que, le plus souvent, il invente un ensemble de personnages et un espace-temps ~ ce que Bakhtine appelle un « chronotope » ~ dont les caractéristiques convergent vers l'instauration d'une référence unique. Or dans le nouveau roman de la Renaissance, il est flagrant de constater que la complétude et la cohérence du produit de l'imitation sont remises en cause par l'incompatibilité de nature entre certains objets fictifs et partant, entre les univers qui les abritent. Autrement dit, le mécanisme de la variété préside non seulement à la manipulation de langages, mais aussi à la construction référentielle de chacune des fictions. Comment expliquer ce phénomène atypique ? Nous

⁷⁷² Dans « Les quatre Apostoles : échos de la poétique érasmienne chez Rabelais et Dürer », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 6, 1995, pp. 887-905, J. Lecoq fait la démonstration pour les personnages rabelaisiens. Ils échappent par moments à l'emprise du *decorum personae* horacien pour être caractérisés individuellement ; ils deviennent des êtres protéiformes et inépuisables, qui possèdent une présence sur la scène de l'écriture et qui, malgré des ruptures de la cohérence dans l'évolution du récit, sont accessibles à une certaine forme de rationalité. Sans probablement avoir en tête *Alector* et la *Mythistoire*, A. Lorian fait remarquer avec justesse qu' hormis Du Fail, ce sont Rabelais et H. de Crenne qui, parmi les conteurs de la Renaissance, parviennent le mieux à singulariser leurs personnages (*Tendances stylistiques...*, *op. cit.*, p. 32) : La matière traitée dans les contes, les nouvelles et les romans du XVI^e siècle suit en général la tradition et ménage peu de surprises au lecteur tant soit peu familier avec la littérature des époques antérieures. [...] Combien de protagonistes viables, non conventionnels, reste-t-il de cette immense littérature ? Combien qui soient autre chose que fantoches, abstractions et thèses ? Aucun, si on laisse de côté Panurge et quelques personnages rabelaisiens épisodiques, dont Frère Jean des Entommeures ; peut-être aussi, sauvés de l'oubli total par leur sincérité, l'*Eutrapel* de Noël du Fail et l'*Hélisenne* de Marguerite Briet.

émettons l'hypothèse que le manque d'unité de la représentation dans nos textes tient à une autre de leurs particularités, à savoir la coexistence en leur sein de plusieurs genres encadrants. Au lecteur revient donc la tâche d'évoluer entre des paysages fictionnels composites.

La relation entre les mondes imaginaires des romans est à la fois rendue délicate et facilitée par le fait que chaque choix générique des auteurs circonscrit un paysage littéraire précis, innovant ou non par rapport à la tradition. Mais la disjonction entre des possibles au fonctionnement disparate a de quoi rebuter et dissuader d'entrer dans autant de pays merveilleux... Dans les *Angoysses*, le problème se pose de manière aiguë. Dans la première partie, nous avons affaire à la confession féminine d'un amour adultère et, si l'on veut, un « réalisme » psychologique est à l'œuvre dans la peinture des sentiments. À ce niveau, l'usage de la première personne produit un effet de sincérité, qui appelle lui-même une identification de la part du lecteur. Certes, les indications temporelles et spatiales sont bien maigres : on ignore le nom et la situation géographique de la « ville » où Hélisenne et son mari se rendent et où aura lieu la rencontre de Guénélic ; le « temple », lieu de rendez-vous des amants, n'est pas décrit. Seuls les éléments essentiels au déroulement du récit sont donnés ; le reste, comme la datation absolue et relative des événements, n'apparaît qu'avec une imprécision concertée. Puis, un monde masculin ouvert se substitue au chronotope confiné de la narration d'Hélisenne. La logique du roman chevaleresque s'installe alors dans l'œuvre, avec son panel de *topoi* : les épreuves se succèdent les unes aux autres de manière répétitive ; des combats ont lieu épisodiquement, où les héros trouvent des opposants de grande force ; la quête de Guénélic, enfin, est motivée par l'amour qu'il porte à sa dame. Dans le cadre de l'aventure, le décor change : outre les toponymes du monde méditerranéen, qui désignent parfois des lieux prestigieux de l'Antiquité, les lieux portent des noms fantaisistes, parfois empruntés par anagramme à la géographie de Picardie et des environs : *Sirap* est Paris, *Eliveba* Abbeville, *Gorenflos* le fief de la famille de l'auteur. Mais le lecteur n'a pas fini d'être dérouté : dans le passage qui fait suite à la mort des amants, la mythologie est convoquée. Quézinstra rapporte ainsi sa descente aux enfers puis son arrivée aux champs élyséens en compagnie de Mercure et il saura par celui-ci tous les détails de la querelle de déesses. Face à ces univers variés, le lecteur est tenté de chercher des points de passage entre eux. Celui qui apparaît le plus nettement est la permanence d'un trait de caractère chez les deux personnages principaux : la mélancolie amoureuse⁷⁷⁴. De fait, ils sont des illustrations de la théorie de la passion à base humorale : les amants sont marqués du sceau de la froideur et de l'absence de pouvoir et de vouloir ; ils manifestent tous les signes de la pathologie mélancolique : aux symptômes psychiques de l'abattement s'ajoutent les effets somatiques du changement de couleur, des palpitations cardiaques, de la perte de la parole et de l'évanouissement. Comment Guénélic peut-il être un bon chevalier s'il est d'un tempérament languissant ? Nul doute

⁷⁷⁴ Pour un exposé de l'incidence de la conception antique de l'amour-maladie sur la littérature à partir du Moyen Âge, voir M. Simonin, « *Aegritudo amoris et res litteraria* à la Renaissance : réflexions préliminaires », in *La Folie et le corps*, J. Céard (dir.), Paris, Presses de l'É. N. S., « Arts et langage », 1985, pp. 83-90. L'auteur montre que les *Angoysses* n'ont rien d'original en leur temps puisque d'autres textes narratifs, comme les romans de J. de Flores, le *Tristan* de Sala et l'*Heptameron* mais aussi, nous l'ajoutons, les romans d'amour italien, font usage d'une présentation similaire des comportements amoureux.

que cette donnée perturbe sensiblement le trajet initiatique annoncé : le héros n'a pas l'initiative des combats ; il craint la mort et Quézinstra, sur qui est reportée l'image du parfait guerrier, lui reproche à plusieurs reprises sa pusillanimité⁷⁷⁵. Seulement, dans cette perspective, on comprend mieux que le surnaturel soit largement absent de ce chronotope chevaleresque : hormis la notation sur le fait que Quézinstra est doté de l'épée d'Hercule et d'un cheval de la race de Pégase⁷⁷⁶, les éléments du récit se situent dans un univers héroïque où les défis et les épreuves qualifiantes soit ont lieu lors de tournois d'apparat soit sont dégagés du schéma d'aventures médiéval. La contradiction entre le cadre chevaleresque et la personnalité de Guénélic est d'ailleurs telle, que la narratrice se sent obligée, dans son discours en tête de la seconde partie, de s'en expliquer. Elle soupçonne que les « lecteurs benevoles » s'étonnent de deux invraisemblances : qu'un « pauvre gentilhomme » ait des « vertus » à la fois morales et militaires et qu'il devienne tout d'un coup un « **cordial amy** »⁷⁷⁷. Sa première réponse consiste à aller à l'encontre du déterminisme social : si Guénélic est pauvre, il peut s'élever au-dessus de sa condition et acquérir des qualités nobles. La seconde est plus embarrassée : elle accuse d'abord les « faux delateurs » de lui avoir menti puis elle reconnaît qu'il n'a pas hésité à salir son honneur mais explique que depuis, il s'en est repenti. Que l'on conclue en faveur de l'individuation progressive du personnage ou de l'incohérence entre l'*ethos* de celui-ci et la geste à laquelle il prend part, il faut remarquer combien est dérangeant le changement d'univers fictionnel au cours du roman.

La lecture d'*Alector* est d'une certaine manière plus aisée. Une fois qu'il est établi qu'aucun genre précis ne permet pas de rendre compte du parcours spécifique de chacun des héros⁷⁷⁸, il suffit de se laisser porter par le merveilleux à l'œuvre à tous les niveaux du texte. De la double naissance d'Alector à la mort singulière de Franc-Gal en passant par la rencontre d'une femme-serpente créée tout exprès par le soleil et la terre pour le Macrobe, le ravissement de leur fils par un esprit aérien et les colères de Durat, il n'est rien qui ne surprenne et n'enchanter à la fois. Pourtant, même si l'univers fictionnel du roman n'est pas unifié, il existe des principes d'attraction qui agissent entre des personnages, des lieux et des temps, d'un côté, et des procédés de production de l'imaginaire, de l'autre. Chaque chronotope a ainsi un mode spécifique de fonctionnement : celui des pérégrinations de Franc-Gal se déploie sur la longue durée et dans un espace immense, qui inclut la Scythie ; celui d'Alector jusqu'à sa septième

⁷⁷⁵ Ce constat a été fait par de nombreux critiques. Voir en particulier M. J. Baker, « *France's first sentimental novel and novels of chivalry* », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, Genève, Droz, t. XXXVI, vol. 1, 1974, pp. 33-45 et M. Stanesco, « Mélancolie amoureuse et chevalerie dans les *Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne », *Du Roman courtois au roman baroque*, op. cit. Si comme *Amadis* et à la différence des vieux romans réimprimés au XVI^e siècle, les *Angoysses* redonnent à l'amour le rôle de moteur de l'action chevaleresque et qu'il reçoit un traitement sérieux, il n'est pas sûr que ce soient des sentiments courtois qui animent Guénélic ; d'autre part, Quézinstra lui-même, n'entendant servir que Dieu, fait entorse à l'éthique médiévale.

⁷⁷⁶ *Les Angoysses douloureuses*..., partie II, pp. 319 et 365.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, partie II, pp. 229-231.

⁷⁷⁸ C'est ce que nous avons montré au chapitre précédent, pp. 367-368.

année, qui comprend sa vie avec sa mère et la recherche de son père, est plus réduit ; et celui Orbe, non situé, ne connaît pas le cycle naturel des âges et des saisons et ses lieux sont découpés abstraitement⁷⁷⁹. Du coup, les incidents qui surviennent à Franc-Gal sont souvent ceux des récits de voyages maritimes, tandis qu'Alector est plutôt confronté aux aventures des chevaliers. Quant aux phénomènes surnaturels qui se sont produits à Orbe lors de la jeunesse de Croniel – le comportement lubrique de la sage Thanaisie à son agonie après avoir mangé une pomme empoisonnée, la nécrophilie de Mammon sur le corps de la jeune fille, la naissance de Désaléthès avec deux couleurs, la tête tranchée de celui-ci qui s'adresse au peuple –, ils relèvent du conte populaire, comme le permet leur appartenance à une histoire insérée. En somme, une certaine organisation de la matière fictionnelle est repérable à la lecture. Mais cela n'empêche pas Aneau de mêler avec plaisir les univers : avant qu'Alector n'affronte le centaure, sa monture et celle d'Arcane s'entretiennent en « langage caballistic » et en « jargon mulois » ; après le départ de Franc-Gal de Scythie, Protée avec ses phoques, tenant une côte de baleine à la main, apparaît à Priscaraxe ; Gallehaut, mort-vivant, « **la cervelle toute boillonnant de vers** », explique à Alector les circonstances de son trépas⁷⁸⁰. Dès lors, H de Crenne et Aneau se jouent des lois de la *mimésis* narrative en déployant des mondes possibles distincts au sein de leurs romans.

Chez Rabelais et Des Autels, à la déstabilisation de la référence romanesque s'ajoute la mise à distance des normes qui régissent la production fictionnelle. Alors que depuis l'Antiquité chaque style contient des impératifs de forme et de contenu, ces auteurs décident de détruire des affinités pluriséculaires et d'en créer de nouvelles. Nous allons donc voir comment leur refus de cloisonner les genres, les sujets et les tons implique la création de mondes possibles spécifiques. Pour prendre le cas de *Pantagruel* et de *Gargantua*, l'interférence entre le récit des exploits d'un héros surnaturel et la biographie d'un homme hors du commun confère au récit un double univers fictionnel. D'un côté, les géants semblent tout juste émerger des eaux du Déluge : leur ville est Amaurotes, lieu proprement utopique ; ils laissent leur marque sur le monde humain par une auge immense rompue en un endroit, par de grosses chaînes visibles à La Rochelle, Lyon et Angers ou par la pierre levée de Poitiers ; ils affrontent des monstres de leur taille, comme le féroce Loup-garou et ses trois cents géants. En même temps, Panurge appartient au cadre parisien des farces aux soldats de la garde et les rois folkloriques eux-mêmes évoluent en partie dans la France de la fin du XV^e siècle⁷⁸¹. Du coup, le lecteur ne sait pas toujours dans quel univers situer les actions : la mention de Geoffroy de Lusignan a-t-elle pour rôle de donner à Pantagruel un ancêtre en lien avec l'abbaye de

⁷⁷⁹ Voir, pour ce découpage temporel et spatial, l'introduction d'*Alector*, t. I, pp. LXXVIII-LXXIX. Il apparaît, par ailleurs, qu'Aneau se plaît à souligner l'élasticité de l'âge d'Alector, comme pour insister sur l'appartenance de Franc-Gal, d'Alector et de Croniel à une temporalité en dehors du commun : à quelques lignes d'intervalles, l'enfant est aussi « prudent et avisé d'esprit » à cinq ans que les autres enfants à quinze, puis il n'avoit son pareil à vingt ans, jasoit qu'il n'en eust pas six » (chap. 17, p. 113).

⁷⁸⁰ *Ibid.*, chap. 3, p. 38 ; chap. 16, p. 108 et chap. 20, p. 140.

⁷⁸¹ C'est ce que l'on peut déduire de l'allusion à l'importation de l'imprimerie en Utopie (*Gargantua*, chap. 6, p. 136). Pour le calcul de l'année de naissance de Gargantua, voir la note p. 1102.

Maillezais ou bien fait-elle du héros un digne successeur du terrible Geoffroy à la grande dent ? Ici comme dans ses autres romans, Rabelais veille à ménager l'hésitation entre les espaces-temps antiques et contemporains, entre la logique du merveilleux et celle du réel et entre les personnages historiques et ceux d'origine littéraire. On a avancé que la particularité de son œuvre consistait dans l'attachement qu'il manifeste à la vie quotidienne : à tous les niveaux de fiction, il établirait une zone de contact avec l'immédiateté sensible du réel⁷⁸². Cela n'est acceptable que si l'on précise que l'auteur fait contrepoids à l'association habituelle de la trivialité aux formes littéraires basses par une représentation exubérante du domaine matériel. Pour pallier la fixité des images du vivant dans l'immense majorité des textes qui précèdent les siens, il convoque l'imaginaire du folklore médiéval et confère démesure et animation aux opérations d'ingestion, de digestion et de reproduction⁷⁸³. Rabelais dépasse donc les impératifs des genres et met en crise la hiérarchie habituelle entre l'esprit et le corps, l'idéal et le trivial, l'essence et l'existence ; quel que soit son sujet, il use de tous les registres et tous les styles dans le dessein d'embrasser le monde, de refléter la vie dans son entier.

On pourrait penser que Des Autels rêve également de créer une nouvelle vision du réel en réconciliant les plans du matériel et du corporel, d'un côté, et du sacré et du spirituel, de l'autre. Une analyse des mondes possibles qu'il élabore va nous montrer, en fait, que le romancier privilégie un seul mode d'écriture qui entérine plutôt qu'il ne déconstruit, l'univers de référence qui lui sert de repoussoir. Nous l'avons dit, la *Mythistoire* prend avant tout pour modèle les chroniques rabelaisiennes : bien qu'elle introduise la thématique amoureuse, la fiction s'intéresse au devenir d'êtres nobles dans le monde historique. Or au lieu d'incarner les plus hautes capacités de l'homme comme le font les géants de Rabelais, leur taille a évidemment une signification symbolique, les quatre personnages de Des Autels n'excellent que dans la médiocrité : ils ont un parcours banal au sein d'un monde bien proche du commun. Outre la mention de la Creuse, pays d'origine de Fanfreluche, les toponymes sont pour l'essentiel inventés et leur valeur dépréciative est évidente : Trigory vient du « bas pays de Rusterie » ; Fanfreluche est mise dans un couvent « aux hautes montaignes de Crolecul en Barragouynois » ; Gaudichon a une parenté avec « la royne Gilon de Croquelardie » ; après son séjour à Paris, celui-ci se rend à « ***l'Université de Peu d'estude en la basse desbauche*** »⁷⁸⁴. Certes, dans la forêt de Bière, Gaudichon rencontre des satyres et voit la déesse Délie sur une nuée ; dans son ascension du Mont Fourchu, il discute avec des cyclopes ; et au

⁷⁸² Voir É. Auerbach, *Mimésis...*, *op. cit.*, « Le monde que renferme la bouche de Pantagruel », pp. 267-286. L'idée est que Rabelais, au lieu de se limiter au style bas, traite avec sérieux la réalité dans sa concrétude. S'il n'intègre pas la vie des personnages au grand mouvement de l'histoire contemporaine et s'il ne détaille pas les *realia* à la manière d'un Zola, il ne se refuse la description d'aucun milieu social.

⁷⁸³ Voir la thèse de M. Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.* Il propose l'expression « réalisme grotesque » pour définir le caractère outré de l'imagerie comique » rabelaisienne (pp. 28-29).

⁷⁸⁴ *Mythistoire barragouyne...*, chap. 2, p. 6 ; chap. 7, p. 31 ; chap. 9, p. 42 ; et chap. 14, p. 75. Notons que la rusterie est un plat populaire. Dans ses notes, M. Françon tente d'identifier certains de ces noms fantaisistes, mais il n'arrive pas à une conclusion ferme (pp. xxxvi-xxxviii).

sommet, le château d'Hélicon lui apparaît, avec des muses devenues des putains depuis que Cupidon a évincé Apollon à la tête de la troupe. Mais c'est là un rappel du cadre noble des aventures, comme le sont aussi la lettre d'Happe-bran à son fils, la leçon publique sur un problème de droit et l'arrestation de Gaudichon à Noli pour avoir porté une épée alors qu'il ignorait qu'un décret venait de l'interdire dans la ville⁷⁸⁵. À partir de l'hypotexte rabelaisien, Des Autels choisit d'introduire un « style » vulgaire : tout en conservant une matrice héroïque par les personnages et l'action d'ensemble, il ravale la hauteur de son modèle à l'univers de la beuverie, du sexe et du pédantisme ; nous sommes proprement dans le cas de ce que Gérard Genette appelle le « **travestissement burlesque** »⁷⁸⁶. On saisit alors la différence entre le projet du maître et celui de l'épigone : l'un tient à traiter avec sérieux une matière en partie triviale et à rabaisser par le rire des sujets élevés, tandis que l'autre cherche à attenter à la dignité d'un monde dont il a bien perçu la part de noblesse. Dès lors, la *Mythistoire* n'est pas un mauvais pastiche de *Pantagruel* : il s'agit d'un roman qui met à plat l'association rabelaisienne des genres, des sujets et des tons dans l'optique d'une confrontation dégradante entre les domaines du haut et du bas. Or si l'effet de familiarité que produit le burlesque donne l'impression d'une représentation de la réalité pratique, il est clair que le travestissement n'invalide pas l'univers de l'œuvre parasitée ; au contraire, il le rend présent au niveau de l'invention et de l'élocution⁷⁸⁷. En somme, Rabelais, par les hésitations qu'il suscite à tout moment entre un monde humain et empirique et un univers noble et idéalisé parvient à faire saisir au lecteur un système unitaire et dynamique. Des Autels, de son côté, accentue la tension entre le commun et le fabuleux et restaure ainsi une vision duelle du monde : l'exagération grotesque n'a pas pour lui le rôle d'ouvrir le texte à la diversité infinie du réel, mais de sensibiliser à la laideur et la médiocrité de la vie.

L'analyse des mondes possibles déployés dans le roman de la Renaissance a montré que le problème de la fiction est au centre de la nouvelle poétique de Rabelais, d'H. de Crenne, de Des Autels et d'Aneau. Au lieu de choisir entre la représentation de la vérité factuelle, la production vraisemblable d'*entia rationis* et la recherche de l'incroyable, ceux-ci s'attachent à produire des références plurielles. Chez le plus facétieux d'entre

⁷⁸⁵ Dans un article intitulé « Contribution à l'étude de la langue facétieuse au XVI^e siècle. *La Mythistoire Barragouyne de Fanfreluche et Gaudichon* », *Le Français moderne*, Paris, vol. 12, n° 4, 1944, pp. 281-295, V.-L. Saulnier énumère les épisodes directement imités de *Pantagruel*. Il montre surtout que Des Autels calque sa prose sur les procédés de style de Rabelais, auxquels il ajoute des proverbes, des calembours et des lapsus de son crû. Au vu des nombreux exemples cités, nous précisons que les reprises comme les néologismes de forme ou de sens portent souvent sur des réalités triviales sexuelles avant tout.

⁷⁸⁶ *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Essais », 1982, p. 193. *L'exemple canonique du mode burlesque est le Virgile travesti de Scarron, écrit sur le modèle de l'Énéide. Le critique le définit comme la transcription en « style vulgaire d'un texte noble », le terme de « style » étant employé ici au sens large d'ensemble des procédés de traitement d'une matière. Voici les précisions qu'il donne à ce fonctionnement : [...] la discordance stylistique s'établ[is] précisément entre la noblesse conservée des situations sociales (rois, princes, héros, etc.) et la vulgarité du récit, des discours tenus et des détails thématiques [...].*

⁷⁸⁷ Comme le dit T. Pavel, on n'arrive aucunement ici à une « perception immédiate du quotidien, puisque cette perception ne parvient pas de son propre chef à fonder un système cohérent » (*L'Art de l'éloignement...*, op. cit., p. 283).

eux, la variété des objets imités est un garant de proximité avec l'existence humaine : quand bien même les paysages produits demeurent en partie codifiés, le roman rabelaisien restitue dans sa foisonnante créativité le dynamisme du monde vivant. Sans reproduire le quotidien dans ses détails, le romancier invente un univers dont la diversité des chronotopes ne veut pas « **faire concurrence à l'état civil** », mais à une *natura naturans*.

II - La représentation de discours : une approche verbale du réel

La part du récit est relativement maigre dans nos romans. Nous l'avons dit, non seulement les personnages prennent allègrement la parole, mais la narration est parfois en bonne part intégrée au dialogue⁷⁸⁸ comme dans la *Mythistoire* et *Alector* ; elle peut, par ailleurs, être adressée au lecteur et porter des marques d'oralité ; enfin, le narrateur ne se prive pas de prendre à son compte des énoncés bien délimités. En somme, analyser les objets fictifs de la narration ne suffit pas : le grand sujet du roman étant la représentation de discours, il faut s'interroger sur la référence des images langagières. Acceptons d'emblée que celles-ci ne reproduisent ni des choses ni des concepts, ce qui supposerait qu'un univers non verbal leur préexiste. Dès l'aube de la Renaissance, une réflexion nouvelle sur les rapports des mots et des objets de la pensée voit le jour⁷⁸⁸. Pour ne citer que cet aspect, nos auteurs savent que la relation entre les signes linguistiques et le monde est arbitraire⁷⁸⁹. Chez Érasme déjà, les *res* et les *verba* sont indissociables : les choses-mots appartiennent à un même domaine⁷⁹⁰ le langage et non à deux domaines distincts⁷⁹⁰ le langage et la pensée. Si nous la transposons au roman, cette analyse implique qu'en amont, les unités discursives imitent non pas une réalité extralinguistique, mais des paroles écrites ou orales et qu'en aval, elles sont porteuses de véritables représentations du monde. À tous les niveaux de son fonctionnement donc, l'imitation romanesque suppose une approche verbale du réel.

1 - Redire la littérature ou le réel ? De la source au produit de l'imitation

Puisque le roman ne copie pas un hors-texte mais qu'il redit des énoncés, la question se pose de savoir dans quelle proportion respective il imite des sources littéraires et des parlars oraux. Il y a fort à parier que nos romanciers puisent sans cesse dans le

⁷⁸⁸ Voir M.-L. Demonet-Launay *Les Voix du signe*, *op. cit.*, pp. 87-129 et pour les idées linguistiques de Rabelais en particulier, *ibid.*, pp. 176-187, T. Cave, *Cornucopia*, *op. cit.*, 137-146 ; et l'introduction de M. Huchon aux *Œuvres complètes* de Rabelais, pp. XVIII-XLV.

⁷⁸⁹ Rabelais et Aneau aiment à moquer l'idée d'une langue innée ; pour ce faire, ils parodient le *becus* des enfants que Psammetic a fait élever hors de tout commerce humain. À sa naissance, Gargantua ne s'écrit pas « du pain, du pain », mais « à boire, à boire, à boire », tandis qu'Alector dit en italien « *Beco, Beco* » (*Gargantua*, chap. 6, p. 22 et *Alector*, chap. 16, p. 112). Évidemment, quand Franc-Gal stipule que le mot est phrygien, il insiste sur son incongruité dans la bouche d'un enfant scythe ; Alector étant coq par son nom, on peut juger de l'humour du passage...

⁷⁹⁰ Sur l'aspect unitaire de la *copia verborum et rerum* dans le traité d'Érasme, voir *Cornucopia...*, *op. cit.*, pp. 46-61.

patrimoine des textes autorisés par la culture humaniste ; mais certains d'entre eux, font parler divers représentants de corps de métier, de classes sociales et d'institutions civiles et religieuses. Nous allons voir que la nature de la matrice linguistique ne conditionne pas le type du langage reproduit : il est possible que des langages sociaux aient été canonisés par une tradition littéraire et qu'inversement, des discours emphatiques soient placés dans la bouche de personnages humbles. Ce qui compte avant tout, c'est l'effet que veut produire chaque énoncé.

Si nous définissons la source d'un langage romanesque comme son modèle verbal le plus direct, il faut admettre que, dans nos romans, celle-ci est le plus souvent de nature littéraire. Même si une unité stylistique peut actualiser plusieurs sources et que la convocation d'un matériau entraîne sa reconfiguration par le romancier, la typologie des discours que nous avons dressée plus haut ⁷⁹¹ montre assez que nos œuvres sont écrites par ravaudage de pièces empruntées à des textes antérieurs. L'Antiquité classique fournit son lot de genres : épopée, récit de voyage, comédie, histoire, mythe et de formes littéraires : anecdote, apologue, *ekphrasis*. Outre des poèmes comme le fatras, le blason, la ritournelle, l'énigme et la litanie, la production du Moyen Âge, pour sa part, offre de précieux types de narrations, tels le roman, le conte, le fabliau et la nouvelle. Mais à côté de ces modèles pratiqués de longue date par les écrivains et des sources canonisées par la littérature du début du siècle, des énoncés extra-littéraires ont séduit nos romanciers. Gargantua, Quézinstra et Franc-Gal se plaisent ainsi à tenir des harangues militaires ; Alcofribas apparaît tantôt sous les espèces d'un spécialiste en herborisation et en zoologie, tantôt comme un amateur d'architecture et d'ésotérisme ; tandis que Bridioie et Gaudichon ergotent sur des points de droit, Pantagruel formule un sermon sur le fait de s'en remettre à Dieu dans les cas où la puissance humaine est inopérante ; la Quinte tient un discours alchimique et Bacbuc élabore un exposé platonicien sur les trésors enfouis dans les entrailles de la terre. On le voit, c'est surtout dans le propos des personnages qu'un langage propre à une caste sociale érudite trouve à se manifester : quand c'est un représentant un domaine de la connaissance ou de la croyance qui parle, le discours est souvent placé dans la bouche de protagonistes. Dans les *Angoysse*, la vieille demoiselle au service d'Hélisenne expose ainsi la doctrine médiévale des cinq degrés d'amour sur un mode didactique et le prince de Bouvaque adopte la posture tout à la fois du philosophe et de l'homme d'Église. Tandis que le prêtre Croniel, remettant la couronne civique à Alector, tient un discours de législateur, la muse Calliope décrit par le menu le nom et la qualité des poètes de l'Hélicon. Dans le *Tiers livre*, Pantagruel se pose comme le détenteur de plusieurs types de savoir : il statue sur la vaticination par les songes, sur le contenu prophétique des signes des muets, sur les capacités divinatoires des poètes avant de mourir, etc. Les divers exemples que nous venons de citer soulèvent deux problèmes d'importance : y a-t-il, en terme de *decorum*, une convergence entre le discours tenu par un personnage et son statut social ? Et chacun s'identifie-t-il tout au long de l'œuvre à la classe qu'il représente ? Autrement dit, la question se pose du rapport entre la source supposée réelle de la prise de parole et le discours produit ; cela nous invite à analyser l'origine des énoncés non livresques et à envisager la construction éventuelle d'un type humain. Chez Rabelais, il faut d'emblée constater la présence de

⁷⁹¹ Voir partie II, chapitre 1, pp. 335-337.

candidats au dialogue qui appartiennent à des couches déterminées de la société : en plus des nobles et des clercs, les bourgeois et le petit peuple urbain et campagnard sont sollicités pour exprimer leur point de vue. *Gargantua*, en particulier, puise parmi les bas niveaux de la hiérarchie des métiers : après la foule mélangée des « bien yvres », des fouaciers, des bergers, des soldats et un moine paillard se font entendre. Ce dernier définit son appartenance sociale dès sa première apparition, dans un épisode fameux : alors que les religieux du cloître entonnent un chant incompréhensible à plusieurs voix et en décalage avec leur couardise, frère Jean « **des entommeurs** » remplit d'emblée le programme que lui assigne son nom ; il affirme son humeur batailleuse et son goût pour la cuisine, en l'occurrence pour le bon vin. Pour raisonner les autres frères, il déploie toute sa verve d'« hyvrogne » en soutane dans un style dynamique et enjoué :

Escoutez messieurs vous aultres : qui aimez le vin, le corps Dieu sy me suyvez : car hardiment que saint Antoine me arde sy ceulx tastent du pyot qui n'auront secouru la vigne. Ventre Dieu, les biens de l'eglise ? Ha non non. Diable, saint Thomas l'Angloys voulut bien pour yceulx mourir, si je mouroyz ne seroys je saint de mesmes ? Je n'y mouray jà pourtant, car c'est moy qui le fait es aultres

792 .

S'il utilise des locutions et des dictons fréquents chez les moines, parfois formulés en latin, il recourt à toute occasion à des jurons, des déformations lexicales et des paronomases. Quant au sociolecte de Panurge, il n'est parfois pas très loin de celui de frère Jean⁷⁹³ : l'« apte à tout » connaît le latin de cuisine et quelques termes de scolastique et il excelle dans les jeux de mots scatologiques et sexuels. Les particularités de son vocabulaire, de sa syntaxe et de ses références apparaissent, par exemple, au moment de sa première tentative pour connaître l'avenir de son mariage. Tandis que Pantagruel lui explique que la détermination du sort par les dés relève de la charlatanerie, Panurge rétorque par des calembours les « **beaulx dez** » sont des *baudets* et le jeu du « verd du Diable » est rapproché de celui où il ne faut pas être pris « **sans verd** ». Il évoque ensuite le nombre de fois où il « belute[ra] » sa femme lors de leur nuit de noces, mais Pantagruel lui rétorque sèchement qu'il s'avance un peu vite ; indigné, il présente alors avec prolixité ses qualités viriles :

Oncques ne feut faict solœcisme par le vaillant champion, qui pour moy faict sentinelle au bas ventre. Me avez vous trouvé en la confrairie des faultiers ? Jamais, jamais, au grand fin jamais. Je le fays en pere et beat pere sans faulte. J'en demande aux joueurs⁷⁹⁴ .

L'introduction de parlars sociaux non spécifiquement de type savant ne manque donc pas de donner une énergie à la prose romanesque. Cela est confirmé dans la *Mythistoire*, à ceci près que le babil railleur des personnages est inattendu par rapport à leur rang

⁷⁹² *Gargantua*, chap. 27, p. 79.

⁷⁹³ Dans son *Étude sur la syntaxe de Rabelais comparée à celle des autres prosateurs de 1450 à 1550*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 [1^{ère} éd. Paris, 1894], E. Huguet note ainsi que, par rapport à la prose « périodique » de Pantagruel et Gargantua, Panurge et frère Jean usent d'un « style vif, bref et coupé » (p. 424-426).

⁷⁹⁴ *Tiers livre*, chap. 11, p. 384.

princier. Que Songe-creux, dont le nom est emprunté à une locution populaire⁷⁹⁵, tergiverse sur le goût du vin chez les Barragouines, sur le caractère insatiable du désir des femmes et sur l'odeur d'un « estron », le tout saupoudré de références livresques mais détournées de leur contexte, n'a pas de quoi surprendre : comme Alcofribas, le narrateur se pique d'érudition et il en fait souvent usage pour traiter de sujets triviaux. Mais faire expliquer par Fanfreluche les principes de la « *nouvelle religion* » qu'elle a connue au couvent de Crolecul et qu'elle a expérimentée avec un « *petit Ganimes* » est en soi un coup d'éclat stylistique pour Des Autels :

[...] sainte Brigide, dit elle, faisoit mettre les religieuses en haut, et les moines en bas, nous mettions religieux dessus, et les Nonnains dessous. Mon Dieu, combien de fois nous ont trouvé les religieuses l'une (sic) dessus l'autre, jouans aux chausses madame, et le plus souvent ne faisoient pas semblant de nous veoir, pour en avoir le passe-temps, et puis en faisoient de beaux contes ensemble⁷⁹⁶.

L'effet du décalage burlesque entre l'appartenance sociale des personnages et la bassesse de leur propos s'atténue peu à peu au cours de la lecture ; d'ailleurs, l'anthroponyme des héros a vite fait de les installer dans la vulgarité. Finalement, Gaudichon incarne en partie l'acquisition inepte d'un savoir, Fanfreluche la malice inculte et Biétri et Trigory la pulsion sexuelle et brutale⁷⁹⁷ ils se frappent et s'injurient en toute occasion. Si le repérage de types est possible chez Rabelais et Des Autels, il serait dangereux de s'en tenir, pour évaluer la nature des langages produits par les personnages, à une distinction entre les sources livresques et les modèles sociaux censés appartenir à la sphère du réel. Nombre de langages populaires ont été officialisés par la littérature de la fin du Moyen Âge : le parler du moine ribaud, du sot et du bouffon ont été figés dans les petits genres narratifs et théâtraux. Sont convoqués dans nos romans des formes en usage dans la vie sociale, comme la lettre, le sermon, la plaidoirie ou la généalogie ; mais elles ont de longue date acquis le statut de formes de discours semi-littéraires. C'est d'abord à des réminiscences érudites que Rabelais fait appel quand il met des historiettes, des propos de table, des proverbes et des calembours dans la bouche de ses farceurs. Entre autres, l'histoire de l'anneau d'Hans Carvel rapportée par frère Jean dans le *Tiers livre* figure dans les *Facéties* du Pogge et dans les *Cent Nouvelles nouvelles* ; du coup, la différence entre les apophtegmes ou les récits mythologiques avancés à l'appui de discours sérieux et ce type d'anecdotes s'amenuise⁷⁹⁷. Les *Grandes Croniques* elles-mêmes ne se présentent-elles pas comme la transcription d'une tradition folklorique orale, tandis que leurs variantes ne peuvent qu'être la réécriture savante de cet opuscule ? Dans le cas de parlers dialectaux, au contraire, c'est bien le modèle social qui prime les données littéraires. En définitive, chez nos quatre auteurs, un prisme livresque fait obstacle à l'imitation de langages parlés par des individus

⁷⁹⁵ *Songer creux* signifie *imaginer des chimères, rêvasser*, comme le rappelle Panurge au sortir de sa nuit de rêves agités (*ibid.*, p. 390).

⁷⁹⁶ *Mythistoire barragouyne...*, chap. 7, pp. 35-36.

⁷⁹⁷ C'est ce que montre l'article de F. Joukovsky intitulé « Les narrés du *Tiers livre* et du *Quart livre* », in *La Nouvelle française à la Renaissance*, *op. cit.*, pp. 209-221.

de la vie courante ou de jargons spécialisés utilisés par des doctes. Quelle que soit la nature de leur source, les énoncés intégrés dans les romans prennent toujours la forme d'une représentation littéraire : l'étude de l'origine des unités verbales trouve ses limites dans le fait que celles-ci sont le résultat d'une esthétisation.

Si les personnages parlent plus comme des livres qu'à la manière de prototypes réels et que des réseaux textuels relient toujours l'écriture romanesque à une culture, tous les langages de nos œuvres ne s'équivalent pas. Même s'il est inventé, l'apologue du lion et du renard conté par Panurge à Pantagruel se trouve ainsi proche par son style de l'histoire de l'anneau d'Hans Carvel ; inversement, le prêche de l'archer Croniel cherchant à persuader les Orbitains de la générosité de Jove dans sa création du monde n'a rien de commun, par ses images en lien avec la nature, ses répétitions et sa structure circulaire, avec la complexité et la concision de l'explication d'Hippothadée sur la liberté de l'homme dans le projet divin. Plutôt que de comparer un discours à son modèle, il vaut donc mieux voir quel effet cherche à susciter le contenu, l'agencement et le rythme des prises de parole. Chez Rabelais, le langage propre à un individu ressort souvent par contraste avec celui de ses interlocuteurs. C'est ce qu'attestent les propos de table échangés par les Gargantuistes lors du banquet offert par Grandgousier : après que le page Eudémon a lancé une pique contre les moines en citant un vers de Virgile, le père de Gargantua, avec sa bonhomie provinciale, fait montre de tolérance, tandis que son fils élabore une diatribe contre les tares des religieux. Reprenant les arguments de l'*Éloge de la folie*, il blâme tour à tour leur inactivité, leur absence de foi sincère et leur attachement à des rites superficiels, ce à quoi il oppose les principes de saint Paul. Par un retournement du plus haut comique, frère Jean lui-même poursuit la satire : « **Je foyz (dist le moyne) bien dadvantage**⁷⁹⁸ » ; à grand renfort de proverbes, d'interjections et d'équivoques, il énumère les pièges qu'il confectionne pour attraper du gibier. Il explique ensuite la longueur de son nez par l'anecdote des « tetins moletz » de sa nourrice et cite le début du psaume *Ad te levavi* pour sous-entendre qu'un autre de ses membres est de la même proportion... La parole de protagonistes en conversation les distingue donc nettement les uns des autres et exhibe les qualités abstraites qu'ils incarnent respectivement : la verdeur et la rapidité de la pensée du moine débauché, la pondération et l'effacement du vieillard, la fougue et le militantisme du jeune érudit. Pourtant, les héros rabelaisiens ne se réduisent pas aux propriétés de la classe d'individus qu'ils représentent : le lecteur peut déceler l'esquisse d'un caractère individuel au fil de leurs diverses interventions verbales⁷⁹⁹. Dans le cas cité, frère Jean échappe à la catégorisation au sein des mauvais religieux par le fait que la formulation et le contenu de son discours témoignent qu'il n'est jamais inactif ; son naturel dynamique sera renforcé dans le *Quart livre*. Panurge, pour sa part,

⁷⁹⁸ *Gargantua, chap. 40, p. 111.*

⁷⁹⁹ Nous reprenons ici la perspective de J. Lecointe dans « Les quatre Apostoles... », *art. cit.*, au détriment de celle de G. Demerson dans « Le plurilinguisme chez Rabelais », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 14/2, 1981, pp. 3-19. Ce dernier affirme que les figures de Rabelais ne possèdent que des traits épisodiques, ce qui les empêche d'avoir une cohérence psychologique et sociale et d'orchestrer un « plurilinguisme romanesque » (p. 5). Nous disons, au contraire, que les personnages ont d'abord une référence collective, dont ils se désolidarisent ensuite ; leurs caractères leur permettent donc d'infléchir la vision du monde véhiculée par le discours social.

évolue sensiblement de *Pantagruel* au *Tiers livre* : il quitte l'*ethos* du bohème astucieux pour se faire tout à la fois clerc, peureux et lunatique. Après avoir quitté Raminagrobis, il fait se perd dans des formules marquant sa peur superstitieuse des diables et revient sur son intention première qui était de retourner voir le vieux poète :

Ho, ho, je me abuse, et me esguare en mes discours. le Diable me emporte si je y voys. Vertus Dieu, la chambre est desjà pleine de Diables. Je les oy desjà soy pelaudans et entrebattans en Diable, à qui humera l'ame Raminagrobicque, et qui premier de broc en bouc la portera à messer Lucifer. Houstez vous de là. Je ne y voys pas. Le Diable me emporte si je y voys⁸⁰⁰ .

Le personnage se démarque donc du type par sa complexité même : il est arrogant quand l'occasion le lui permet face au clerc Thaumaste ou au marchand de Taillebourg et conscient de sa finitude lorsqu'il passe par les épreuves de toute vie d'homme. Le mouvement d'individuation progressive des protagonistes par leur parole ne se produit pas chez Hélienne et Aneau dans la mesure où ils ne sont jamais vraiment des représentants archétypiques d'une classe humaine. Quézinstra, par exemple, n'hésite pas à conseiller à Guénélic, avant qu'ils ne partent à l'aventure, de changer d'objet de désir dans la mesure où il ne peut obtenir satisfaction avec Hélienne :

Vous savez que en ceste cité y a grand nombre de belles dames disposer à aymer et à estre aymées. Disposez vous donc de vous conformer au vouloir de quelque belle dame : laquelle facilement se submettra à vostre plaisir, tant à l'ocasion de vostre beaulté que de vostre florissante jeunesse. Et par ce moyen de l'aultre dame vostre liberté retirez⁸⁰¹ .

Guénélic tiendra moins encore les propos du parfait chevalier. Dès lors, si une cohérence psychologique des personnages se dessine Hélienne est une amante éplorée avide d'assouvir sa passion mais travaillée par le remords, Guénélic un courtisan impatient et dont l'amour pour Hélienne se veut absolu, Quézinstra un Hippolyte définitivement hostile au sentiment amoureux et attiré par les exploits chevaleresques, l'écart par rapport à des modèles figés est d'emblée mis en place dans l'œuvre : en fonction des besoins du moment, chaque protagoniste peut recourir à n'importe quelle forme de discours socialisé. Ainsi, alors que Mercure commence à s'adresser à Quézinstra de manière presque badine, lui notifiant qu'il n'a pas intérêt à descendre aux « lieux obscurs et tenebreux » à moins qu'il veuille ressentir de « **douloureuses anxiétés** », celui-ci se lance dans une explication sur les causes du châtement des impies qui leur apparaissent⁸⁰² . De même, Hélienne ne s'adresse pas à son mari comme elle fait une tirade élégiaque pour elle-même. Du coup, l'idiolecte des personnages principaux se dissout quelque peu dans la reprise constante qu'ils font de sociolectes variés, auxquels ils ne s'attachent jamais que provisoirement. De même, dans *Alector*, la détermination du caractère des héros ne passe pas par leur démarcation par rapport à un type social ou littéraire. La première fois qu'elle prend la parole dans le roman, Noémie tient ainsi un

⁸⁰⁰ *Tiers livre, chap. 23, pp. 420-421.*

⁸⁰¹ *Les Angoisses douloureuses..., partie II, pp. 244-245.*

⁸⁰² *Ibid.*, partie III, p. 489 et pp. 493-494.

discours de type délibératif adressé à ses frères et ses amis pour leur enjoindre d'épargner Alector, qui lui a sauvé la vie et auquel ils doivent les services de l'hospitalité. Juste après, blessée à mort, celle-ci tient à son ami un discours tout aussi emphatique mais de type courtois et pétrarquiste :

Las ! Je suys ferue à mort pour vous (mon amy Alector). De noz amours a esté brieve la jouissance, et bien triste la defaillance, la fleur de ma beauté et jeunesse aussi tost passée, comme la rose matinale au soir descheüe et flaistrie. Mais la mort m'est d'autant moins grieve de ce que je suys occise vous sauvant du coup mortel et de ce que je meurs entre vos mains, mon doux ami, vous en laissant la vengeance⁸⁰³ .

Alector sait aussi jouer sur toutes les cordes de la rhétorique : outre son remarquable plaidoyer devant le tribunal du Potentat Dioclès, il demande congé à sa mère en développant longuement l'image des oiseaux qui quittent le nid de leurs « peres et meres » et lance aux arènes une imprécation pleine d'animosité contre le « **meutrier (sic) Sagittaire** » de Noémie. Nous sommes donc aux antipodes de la manière de construire un caractère chez Rabelais et Des Autels : pour ceux-là, un personnage assume d'abord une posture sociale stable, qui lui impose d'adopter un parler conventionnel, et s'en démarque ensuite en créant son propre idiolecte. Ainsi, les parlers triviaux et nobles interfèrent souvent : aucune des grandes figures des cinq *Livres* ne résiste à la tentation de colorer son idiolecte de la verve populaire. Par exemple, alors que les fouaciers de Picrochole et les bergers de Gargantua emploient des images en rapport avec la réalité rurale⁸⁰⁴ Marquet dit à Frogier qu'il a « prins cornes », autrement dit qu'il est agressif comme un taureau, et celui-ci lui rétorque qu'il le trouve « bien acresté ce matin », c'est-à-dire combatif comme un coq⁸⁰⁵, le narrateur lui-même se met à parler par comparaison et locution campagnardes⁸⁰⁵ : « les mestaiers [...] frapperent sus ces fouaciers comme sus seigle verd », les « **beaulx fouaciers glorieux [...] avoient trouvé mal encontre, par faulte de s'estre seigneur de la bonne main au matin** »⁸⁰⁴ . De même, Épistémon n'hésite pas à raconter l'anecdote des femmes et du secret, Pantagruel le conte de la fumée du rôti et Bridoie l'épisode du Gascon Gratianauld. Chez Des Autels inversement, les personnages qui affichent leur inculture se trouvent parler parfois comme des clercs. C'est le cas de Fanfreluche : elle cite des exemples de philosophes et de rois de l'Antiquité bons buveurs, rapporte le mythe étiologique de l'octroi aux Barragouines par Hercule, passant par Gueule sèche, du droit de boire leur « benoist saoul » et discute avec Songe-creux de la confusion des états des « vilains » et des « **Gentils-hommes** »⁸⁰⁵ . Ce genre de mélange a tendance à briser le mouvement d'individuation des personnages, au lieu de dynamiser leurs propos⁸⁰⁵ nous y reviendrons. Le procédé rabelaisien est, au contraire, imité avec succès par Aneau : le caractère composite du langage des protagonistes ne parasite pas la spécification des caractères puisque sont introduits non des références livresques, mais des traits de style inhabituels, reproduisant les techniques populaires de renforcement de la vigueur des propos. Croniel invite ainsi

⁸⁰³ Alector, chap. 1, p. 22.

⁸⁰⁴ Gargantua, chap. 26, pp. 74-75.

⁸⁰⁵ Mythistoire barragouyne..., respectivement chap. 3, pp. 10-11 ; chap. 3, pp. 12-13 ; chap. 6, pp. 26-27.

Franc-Gal à lui confier son histoire citant le dicton rimé : « **Compaing par voie bien parlant / Vault bien un chariot branlant** » ; mais les zeugmes, tel « descharge ton corps de tes armes [...] et ton corps de tes passions », et les paronomases, comme « **mieux seantes sont les armes que les larmes** », donnent à l'évocation de la réalité douloureuse un ton mi-comique, mi-tragique⁸⁰⁶. Il en va ainsi de bien des prises de paroles de Franc-Gal et d'Alector ainsi que du narrateur extradiégétique : lors de l'épisode inaugural, celui-ci file la métaphore de la « **sagette empennée de legiere inconstance et ferrée d'un fer de dur courroux** », tandis qu'Alector s'irrite contre le « cruel Tygre », « insiadeur Aspic » et « couard et malin Crocodile » qui a ôté la vie à sa fiancée⁸⁰⁷. Nul doute que la coloration du style donne de l'attrait aux prises de parole des divers personnages.

Dès lors, nos auteurs reconfigurent les matériaux textuels dont ils s'inspirent et leur assignent de nouvelles valeurs culturelles : ils décident en large mesure du caractère livresque ou parlé, emphatique ou populaire, érudit ou trivial des langages qu'ils convoquent. Si l'étude de la proportion comparée des modèles littéraires et réels peut avoir de l'intérêt nous ne nous sommes pas lancée dans une analyse aussi vaste, c'est en tant qu'elle permet de juger de leur innovation dans la matière narrative qu'ils travaillent. S'attachant, par ailleurs, à faire des personnages des représentants de classes abstraites ou à leur conférer des caractères bien individualisés, nos romanciers attestent que le roman se doit d'imiter des hommes parlants et non des hommes en action, tâche qu'Aristote a assignée aux genres antiques.

2 - L'image d'un énoncé et son contenu idéologique

On pourrait penser qu'à présent que les unités verbales compilées dans nos romans ont été déclarées, pour l'essentiel, en relation d'intertextualité avec des œuvres antérieures, le problème du rapport du langage au réel ne se pose plus. En fait, il apparaît sous une forme nouvelle : on peut dire que chaque énoncé romanesque est porteur d'un univers de référence qui a sa logique propre et qui engage une vision subjective du monde. Nous touchons ici au fondement de la conception bakhtinienne du roman : contre les formalistes, qui ferment le récit sur lui-même et ne s'intéressent qu'à sa « **morphologie** », le théoricien russe déclare que l'écriture romanesque ne peut être que « **sociologique**⁸⁰⁸ ». Cela ne se réalise pas au niveau de l'œuvre entière, mais de chaque

⁸⁰⁶ Alector, chap. 6, pp. 53-54.

⁸⁰⁷ Ibid., chap. 1, pp. 21-22.

⁸⁰⁸ *On connaît les affinités marxistes et la dissidence politique de Bakhtine, qui lui valurent l'arrestation puis l'exil ; il faut donc employer l'adjectif sociologique avec précaution. L'intérêt de son travail consiste dans le fait qu'il considère que le roman n'est coupé ni de l'histoire ni de la société ; il estime que la mise en œuvre de la signification dans ce genre littéraire implique la prise en compte de facteurs culturels (Esthétique et théorie..., op. cit., p. 120) : Le dialogue intérieur, social, du discours romanesque exige la révélation de son contexte social concret, qui infléchit toute sa structure stylistique, sa « forme » et son « contenu », et au surplus, l'infléchit non de l'extérieur, mais de l'intérieur. Car le dialogue social résonne dans le discours lui-même, dans tous ses éléments, tant ceux qui concernent le « contenu » que la « forme ».*

entité verbale produite : l'individu qui parle, le type de discours sollicité et l'expression utilisée construisent une approche linguistique du réel. Autrement dit, contre la notion d'intertextualité qui a dévoyé la richesse de celle de dialogisme⁸⁰⁹, il faut affirmer que tout univers langagier possède un contenu culturel et une intention, qui sont paradoxalement élaborés par le fonctionnement stylistique du discours. Voyons donc comment imitation et idéologie ont partie liée pour nos romanciers.

L'idée que toute représentation verbale porte en elle un système de référence singulier est plus malaisée à montrer dans nos romans que dans des traductions. Alors que, par exemple, la configuration de l'univers chevaleresque d'Herberay apparaissait clairement par contraste avec celui de l'*Amadís* de Montalvo, l'axiologie véhiculée par l'image d'un langage doit être saisie, dans le cas présent, par l'analyse de ses propriétés stylistiques intrinsèques. Parfois cependant, la connaissance de la source d'un énoncé permet encore de raisonner en termes de changement d'intention⁸¹⁰. C'est ce qu'atteste, par exemple, la description de la fin du combat entre Quézinstra et le roi d'Athènes lors du tournoi organisé par le prince de Gorenflos⁸¹¹. Le narrateur reprend mot pour mot le passage des *Illustrations de Gaule* qui relate la victoire d'Hector sur son frère Pâris. Pour cela, il a soin de faire s'affronter les personnages à la « lutte », après que l'usage de la lance et de l'épée n'ont pu les départager. Le déplacement d'un épisode guerrier antique dans un récit chevaleresque ne choque pas dans la mesure où le style de Lemaire réactive lui-même les traits de la prose des romans médiévaux. Mais le lecteur averti de la reprise peut soupçonner que le choix d'un tel extrait n'est pas anodin : il infléchit le texte d'Hélisenne dans le sens d'une opposition symbolique entre la figure du preux combattant et celle de l'amoureux. Cela fait écho au reste de la seconde partie : par ses actes, Quézinstra est le champion d'une éthique de la virilité et de la sagesse, alors que, par ses seules paroles, Guénélic incarne l'inactivité et la mélancolie amoureuses. Prenons à présent un passage qui ne transcrit pas directement un modèle : au début de sa relation avec Guénélic, Hélisenne a une discussion houleuse avec son mari au sujet de joueurs d'instrument venus la poursuivre jusque sous les fenêtres de leur demeure ; celui-ci n'a alors plus de doute sur la cour pressante de Guénélic ni sur l'« appetit venerien » qui domine sa femme. Par exception, Hélisenne décide de cesser de lui mentir ou de tenter de se justifier et, sous la menace de son mari d'« user de crudelité, et ignominie » envers elle, elle lui avoue la flamme qui la dévore :

Certes je croy que quelque esperit familier vous revele le secret de mes pensées, ce que je pensoye estre reservé à la divine prescience, et vrayement je l'ayme, effusement et cordialement, et avecq si grande fermeté, que aultre chose que la

⁸⁰⁹ Ce point est développé par A. Compagnon dans *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1998, p. 119. L'auteur constate que « le dialogisme de Bakhtine a perdu tout enracinement dans le réel en devenant intertextualité », à la suite de quoi il propose de « refonder le concept de *mimésis* » défendu par Aristote, les humanistes et les marxistes (p. 120).

⁸¹⁰ Nous avons abordé la question de l'intérêt du discernement du modèle d'un énoncé pour la détermination de sa visée intentionnelle au chapitre 1 de cette partie, pp. 310-315.

⁸¹¹ Voir *Les Angoysses douloureuses...*, partie II, pp. 312-313 et les notes de C. de Buzon pp. 580-581.

mort ne me scauroit separer de son amour. Venez doncques avecques vostre espée, faictes transmigrer mon ame de ceste infelice prison corporele, je vous en prie : car j'ayme mieulx mourir d'une mort violente, que le continuer (sic) languir, car mieulx vaudroit estre estranglée, que d'estre tousjours pendant, et pourtant ne tardez plus, transpercez le cueur variable, et retirez vostre espée taincte et sanguinolente⁸¹².

La confession est osée : l'amante éplorée ne demande pas la mort pour être châtiée de sa faute, mais pour mettre fin à son désespoir ; comme elle l'a affirmé dans un de ses monologues antérieurs, elle préfère qu'Atropos vienne couper le fil de sa vie plutôt que de cesser de voir son ami. Or cette formulation de l'inassouvissement de son désir prend une dimension anticonformiste dans la mesure où Hélienne s'adresse à l'instance sociale qui la première est censée le lui en faire reproche. On ne peut s'empêcher de penser à l'aveu d'une autre héroïne, qui manifeste aussi tous les symptômes physiologiques de la mélancolie amoureuse : « ***J'aime... à ce nom fatal je tremble, je frissonne. / J'aime...*** ». Mais Phèdre est hésitante et Œnone ne représente pas l'autorité morale, alors qu'Hélienne dépasse d'emblée l'obstacle de l'indicible et expose son insoumission aux codes de la société civile et religieuse : s'il y a chez elles deux une nostalgie de la pureté, comme le montre l'allusion suivante à la vierge Polyxène, ce n'est pas chez Hélienne un souhait de retour à la normalité, mais la proclamation d'un amour absolu, sans bornes. Le sacrifice de soi se fait ici offrande au dieu Amour : l'héroïne enjoint son propre mari de lui permettre de réaliser l'acte d'allégeance suprême à la concupiscence de la chair.

Le fait que tout point de vue sur le monde est déterminé par l'instance qui l'énonce nous est confirmé par le diptyque constitué par les lettres de Gargantua et de Pantagruel au début du *Quart livre*⁸¹³. Le père s'inquiète du commencement de la navigation : il parle par adages populaires et use de quelques archaïsmes lexicaux. Le fils, pour sa part, formule sa reconnaissance envers la gentillesse de celui qui vient de se dire son « ***pere et amy*** » : la phrase cicéronienne prend ici de l'ampleur, tandis que le vocabulaire se fait latinisant. Des références platoniciennes, stoïciennes et évangéliques sont alléguées : le thème de l'impossibilité de rendre les bienfaits d'un homme généreux est traité de manière à faire l'éloge du destinataire de la missive. Dès lors, tandis que Gargantua se révèle allier la sagesse antique et la sagesse populaire, Pantagruel cherche à accorder, par son style, la philosophie antique et la révélation chrétienne. Bien que les protagonistes partagent les mêmes valeurs, s'affirment donc des optiques intellectuelles et spirituelles différentes. Mais aux critères thématiques, lexicaux, syntaxiques et énonciatifs d'analyse doit s'ajouter la prise en compte de la tonalité des énoncés. La narration du combat de Pantagruel contre le physétère fait assez comprendre que la sélection d'une matière et l'inscription dans une tradition littéraire ne suffisent pas pour déterminer le projet de celui qui assume le discours. Rabelais reprend, en l'occurrence, une source biblique : l'affrontement de Job contre le Léviathan. Le début du chapitre montre l'invulnérabilité du monstre, insensible aux javelots comme aux boulets de canon, ce qui permet à Alcofribas

⁸¹² *Ibid.*, partie I, p. 118.

⁸¹³ Voir *Quart livre*, chap. 3, pp. 544-545 et chap. 4, pp. 545-547 et les notes de M. Huchon pp. 1502-1503.

de faire ressortir par contraste la force de Pantagruel. Pourtant, le narrateur s'amuse du procédé de la surenchère : il fait citer aux lecteurs de nombreux exemples de prestigieux lanceurs de flèches » ***Vous dictez, et est escript, que... »***, « ***Vous nous dictez aussi merveilles de... »***, « ***Vous faictez pareillement narré de... »*** , pour finalement les repousser au profit de l'adresse de son héros. Après une longue parenthèse sur les lances utilisées habituellement par Pantagruel, qui ressemblent à des piles de pont, et sur l'incroyable précision de ce tireur, le combat arrive enfin :

Avecques telz dards, des quelz estoit grande munition dedans sa nauf, au premier coup il enferra le Physetere sus le front de mode qu'il luy transperça les deux machouoires et la langue, si que plus ne ouvrit la gueule, plus ne puysa, plus ne jecta eau. Au second coup il luy creva l'œil droict. Au troyzieme l'œil gausche. Et feut veu le Physetere en grande jubilation de tous porter ces troyz cornes au front quelque peu panchantes davant, en figure triangulaire æquilaterale : et tournoyer d'un cousté et d'autre, chancellant et fourvoyant, comme eslourdy, aveigle, et prochain de mort⁸¹⁴ .

Ayant désamorcé l'emphase de son modèle, Alcofribas peut choisir un style à sa convenance : l'animal biblique surnaturel est désacralisé par la précision mathématique de l'offensive de Pantagruel. Après d'autres assauts, il ressemble à la quille d'un navire ; finalement, il se renverse « ***ventre sus dours, comme font tous poissons mors*** » ; la série des comparaisons indues s'achève sur le rapprochement avec un « ***serpent à cent pieds*** ». Le physétère change donc de statut au cours du chapitre : de monstre infernal, il devient un objet fictif, présenté comme improbable par l'instabilité et l'incongruité des comparants, puis un simple poisson. Le comique infléchit donc l'orientation du passage et démythifie tant l'imaginaire des récits merveilleux que la réalité décrite par les traités d'histoire naturelle : la facétie et la dérision militent ici en faveur d'une approche rationnelle du réel. Telle n'est pas l'idéologie qui anime le narrateur du combat d'Alector contre le serpent des arènes. Le héros a déjà vu son père affronter un monstre marin à Tangut⁸¹⁵ : il s'agissait d'une pêche au gros transposée dans les airs, Durat saisissant le « ***Trolual*** » par les crocs ; l'avatar du physétère ne résistait pas longtemps hors de son milieu de vie. À la fin de l'œuvre, Alector mène sa propre action héroïque, tout en reprenant certaines astuces de Franc-Gal et d'un de ses compagnons ; avant de transpercer le cœur du « ***monstre draconic*** » en enfonçant son épée dans sa gueule, il maintient ainsi celle-ci ouverte avec un javelot :

Alector n'ayant dequoy se defendre luy presenta l'escu et s'advisant de la sagette qu'il avoit croisée à son baudrier, la saisit promptement et la planta en la gueulle bée de ceste male beste, en sorte qu'elle en estoit baillonnée ; et comme plus vouloit serrer les dens pour empoigner le bras d'Alector, de tant plus se enferroit plus profond du fer de la flesche. Et qui plus est, se sentoît grievement offensé du fust de la sagette, qui estoit de fresne, bois alexitheriac et naturellement contraire au genre serpentín. Parquoy ce monstre draconic se retira en se destordant horriblement par grande douleur et angoisse qu'il sentoît, tant des plaies que de la flesche, et plus encore du fust contreserpentin que du fer, pour

⁸¹⁴ *Ibid.*, chap. 34, p. 619.

⁸¹⁵ *Alector*, chap. 21, pp. 148-149.

lequel arracher, il n'avoit piedz ne mains. Parquoy il mettoit en sa gueule le bout de sa queüe pour se oster ce curedent nuisant⁸¹⁶.

L'humour est autrement plus présent dans le style de cet extrait que précédemment : l'impuissance du serpent est plaisamment soulignée par la mention de son absence de pieds et de mains ; sa peur et sa quasi-superstition sont raillées par l'usage du néologisme « contreserpentin » ; le rapprochement burlesque entre l'univers humain et l'univers animal trouve son apogée dans l'expression « ce curedent nuisant ». Le monde fictionnel de cette lutte n'est celui ni de l'épopée ni du roman de chevalerie ni même de la chronique rabelaisienne : c'est celui du conte de nourrice, qu'Amyot décriait tant. Un merveilleux de convention est sollicité dans la présentation du serpent-dragon à trois rangées de dents, à la langue trifourchue et d'une longueur d'une vingtaine de mètres ; le motif de l'élixir protecteur et de l'arme magique apparaît dans la matière dont sont faits le fourreau de l'épée et la flèche d'Alector. Aneau connaît les virtualités comiques du style qu'il imite ; il les exploite en mêlant toutes sortes de références à des pratiques bien réelles : le vocabulaire de l'escrime et de la pêche donne la fantaisie nécessaire à un passage qui rapporte les faits d'armes d'un enfant. En somme, le ton s'adapte au sujet décrit : le chant du coq finalement poussé par Alector juché sur le dos du serpent est là pour attester que la présentation de la première grande épreuve du héros associe dramatisation et légèreté. La tonalité des unités discursives rassemblées dans la *Mythistoire* n'est jamais aussi bon enfant : le locuteur exprime toujours un jugement moqueur sur sa matière. Le procédé du récit intégré à un dialogue établit même, dans les huit premiers chapitres du roman, une complicité entre deux narrateurs-personnages. Voici, par exemple, comment Fanfreluche et Songe-creux commentent le choix par Biérix d'un surnom pour Trigory :

Ma mere pour la grande familiarité qu'elle avoit à mon pere luy changea son nom de Jean Gippon, et commença à appeler Trigory, quasi Tresgorier. Voylà aussi galande etymologie, dy je lors, que celle de Paris, Guillori, quasi Guigne aureilles. Ma foy, dit elle, aussi estoit il tres-gorrierement habillé à la façon de son pays. Il vous avoit tout premierement un beau gros chapeau de feurre (sic) tout neuf, ou autant vaut, car il n'y avoit que dix ans qu'on commençoit à le porter. Puis une belle blaude de grosse fine toile, souz laquelle il avoyt une bien gorgiase (sic) jaquette de bureau : mais jamais on ne la sçeut desgarnir de poux, quelque pouillement qu'on y feit⁸¹⁷.

La glose approximative du surnom par Fanfreluché « Tresgorier » signifie *très élégant*, d'un côté, et une glose du même genre faite par Songe-creux « Guigne aureilles » doit désigner *celui qui lorgne les oreilles*, de l'autre, annoncent la tonalité ironique de la présentation suivante. De fait, le décalage entre la description d'un vêtement vieux et sale et des termes laudatifs « *tres-gorrierement habillé* », « beau chapeau », « tout neuf », « une belle blaude », « bien gorgiase jaquette » ne cessera de se creuser. La conclusion prend alors une portée vivement dégradante : « *avec ses gvestres et sabots, non sans raison, pour sa gorgiaseté receut ce nom de ma mere* ». Les propos des deux personnages possèdent donc ici la même visée idéologique.

⁸¹⁶ *Ibid.*, chap. 25, p. 187 ; nous nous inspirons, pour l'analyse, des notes de M.-M. Fontaine, t. 2, pp. 804-806.

⁸¹⁷ *Mythistoire barragouyne...*, chap. 3, pp. 13-14.

Dans nos romans, il est net que chaque image d'un énoncé possède une référence et une intention, qui lui viennent en partie seulement de sa source. Seule la naturalisation par le locuteur de son modèle littéraire en général procure à chaque prise de parole une orientation spécifique, de nature livresque, savante, populaire, etc. Dès lors, l'écriture romanesque n'est pas fidèle au réel en ce qu'elle imite un sujet appartenant à la vie quotidienne ou qu'elle prend par endroit une apparence documentaire, mais en ce qu'elle représente les perspectives axiologiques de groupes humains : tout acte de *mimésis* verbale, informé par une topique intertextuelle, est créateur de son propre imaginaire. Si nos romans sont réalistes, c'est en tant qu'ils font découvrir de véritables systèmes de représentation. Au lieu de concevoir le discours comme un système normatif articulant des idées abstraites, les auteurs travaillent donc à faire de chacune de ses manifestations une « **concrétion socio-idéologique vivante**⁸¹⁸ ».

III - Les deux veines romanesques du *corpus*

Notre étude sur l'imitation a cherché jusqu'à présent à soulever des questions délicates et à y apporter les réponses suggérées par le fonctionnement des œuvres. Nous voudrions ici, sinon systématiser, du moins approfondir l'idée que les mécanismes de production d'images de langages ne convergent que jusqu'à un certain point au sein de notre *corpus* de romans. Pour ce faire, nous choisissons pour critères distinctifs la typologie des langages imités, leur portée référentielle et la diversité des champs du réel qu'ils prennent en charge. Ce genre d'ancrage stylistique évite les aléas des partis pris et des antithèses rapides, ce à quoi n'a pas échappé la seule classification des romans de la Renaissance que nous connaissons⁸¹⁹. Forte de nos analyses antérieures, nous présenterons à grands traits deux tendances au sein de la poétique romanesque des années 1530 à 1560 : selon que le plurilinguisme et l'ouverture sur le monde seront réalisés de manière plus ou moins poussée, nous parlerons de « *copia* restreinte » ou de « *copia* étendue ». Les deux types de romans seront confrontés selon leur mise en œuvre des principes de l'imitation de discours et de la représentation du réel, en somme du double point de vue de l'*imitatio* et de la *mimésis*.

a - Une *copia* restreinte

⁸¹⁸ *Esthétique et théorie...*, op. cit., p. 114.

⁸¹⁹ Il s'agit de celle d'A. Lorian, dans l'article cité en introduction : « Vieux roman, roman nouveau et anti-roman à la Renaissance ». Le spécialiste du style de la prose narrative eu XVI^e siècle propose la répartition suivante pour des romans publiés entre 1450 et 1560 : dans les « vieux romans », il range *Saintré*, *Jehan de Paris*, *Amadis* et *Alector* ; il définit le roman sentimental comme le « roman nouveau » et y rattache pêle-mêle la première partie des *Angoysses*, *Daphnis et Chloé* et *l'Amant resuscité* — quoiqu'il s'apparente encore assez sensiblement, selon lui, au roman d'aventures ; quant au « roman satirique et philosophique » ou « anti-roman », il le voit réalisé dans les œuvres de Rabelais et *la Mythistoire*. Bien que les analyses restent valables dans leurs grands traits, ce classement souffre du défaut de l'anachronisme : si la fin du siècle va faire du récit sentimental un sous-genre de prédilection pour le roman, à l'époque qui nous concerne, il est par bien des aspects moins innovant que les *Livres* rabelaisiens. De plus, le critique admet lui-même que des « cas-limites » invalident en partie sa catégorisation.

La variété des images verbales dans les *Angoysses* et *Alector* est relativement limitée. De fait, les romans produisent beaucoup d'énoncés qui ressortissent à des genres ou à des formes semi-littéraires ; en dehors de l'insertion de pièces intercalaires reconnues de longue date, cela se traduit par le fait que les personnages parlent selon des types de discours conventionnels, comme la rhétorique judiciaire, politique ou courtoise. En somme, la seule forme de discours extra-littéraire qu'ils convoquent est celle des savants, à savoir les hommes de loi, les théologiens, les médecins, etc., mais elle est fortement conventionnelle. Du coup, les énoncés prennent une orientation littéraire ou livresque. Ce phénomène est accentué par un élément annexe : la prose d'H. de Crenne et d'Aneau est marquée par une tendance à l'ornementation qui s'applique uniformément à toutes les unités verbales, quoique le style de chacune d'elle reste particulier. La coloration rabelaisienne de la formulation d'Aneau, éloignée du bien parler d'*Amadis* H. de Crenne, pour sa part, ne l'aurait pas désavoué, donne un caractère vivant au texte, sans l'empêcher de s'ennoblir à tout instant des procédés de la prose oratoire. Au niveau de la présentation des personnages, si tout type d'individus peut prendre la parole, le même langage emphatique est utilisé : le mari d'Hélisenne s'exprime comme le serviteur qui lui conseille de la faire se confesser à un religieux ; de même, Désaléthès n'a pas moins de verve que Croniel ou Franc-Gal. D'ailleurs, aucun des héros n'est le reflet d'un groupe social ou d'une caste de savants : leur emprunt de sociolectes variés rend assez difficile le discernement de leur caractère propre. Quelle vision les *Angoysses* et *Alector* donnent-ils du réel ? Comme l'épopée, la tragédie ainsi que le roman héroïque et le roman pastoral au siècle suivant, ces œuvres ont tendance à rejeter une présentation matérielle de la vie quotidienne⁸²⁰. Alors même qu'Hélisenne fait le choix de s'intéresser à des gens d'extraction moyenne et qu'elle entre dans leur existence privée, son roman et celui d'Aneau donnent une représentation noble et élevée du monde commun. La conséquence de ces divers traits de fonctionnement ne se fait pas attendre : nous avons affaire à des textes qui sélectionnent leur matériau linguistique, qui le naturalisent dans une prose ornée et qui l'orientent vers l'imitation d'un monde idéalisé.

b - Une copia étendue

Chez Rabelais et Des Autels, ce qui arrête d'emblée l'attention est la représentation de langages extra-littéraires : du latin savant au latin dégradé des *disputatores* de la Sorbonne en passant par le jargon des médecins et des juristes et les patois des professions populaires, tout est bon pour imiter le langage des différents groupes sociaux. Du coup, en marge du sérieux et de l'affectation des personnages des *Angoysses* et d'*Alector*, se dressent les types populaires et les figures hautes en couleur des romans facétieux. Plutôt que la prise de parole de savants, c'est en effet surtout la proportion de discours non érudits qui est ici remarquable. Quoique le passage à l'écrit suppose une esthétisation de données réelles ou supposées telles, la grande nouveauté apportée par ces textes à la poésie romanesque est l'insertion de parlars autres que ceux de la verve

⁸²⁰ Selon T. Pavel, une tension existe dans l'histoire du genre romanesque, de l'Antiquité au XIX^e siècle, entre les œuvres qui tendent à la « représentation idéalisée de l'existence humaine » et celles qui mettent en cause cet « idéal » (*La Pensée du roman*, op. cit., p. 12). Le choix d'une vision « empirique » du monde a donc été fait avant les romanciers dits « réalistes », par des moyens différents des leurs.

littéraire. Bien sûr, les fouaciers, les marchands et les serviteurs peuvent s'exprimer de manière plus « **sociolectale** » que dans la réalité : l'accentuation des tics de langage donne à l'occasion une image peu authentique des conventions familières des gens de métier et des classes sociales. Mais il est précisément notable que Rabelais ait été le premier à rendre conventionnel les propos des populations de la ville et de la campagne. Des Autels bénéficie déjà de ce figement. Ce « **pseudo-réalisme ludique**⁸²¹ » permet de donner un statut littéraire à des couches sociales prises en compte en partie, toutefois, par la tradition antérieure. Il ne faudrait cependant pas réduire ces œuvres à l'expression d'une culture populaire : il s'agit de proses de nature bipolaire, qui insèrent des matériaux bas dans un contexte savant et qui, inversement, dynamisent les langages littéraires en les affublant de vulgarismes et d'accents du sociolecte campagnard et urbain. Ajoutons que si les romans de Rabelais arrivent à rendre le réel dans sa multiplicité, il semble que la *Mythistoire* réussisse moins bien à faire de la variété linguistique le garant d'une saisie totalisante du monde. Les deux auteurs s'insurgent néanmoins de concert contre l'idéalisme outré du roman chevaleresque et du roman sentimental : contre l'imitation ennoblissante de leurs congénères, ils veulent réévaluer l'univers quotidien ; dans ce projet, le comique leur est évidemment un allié précieux. En somme, les cinq *Livres* et la *Mythistoire* se définissent par l'absence de bornes fixées à l'invention verbale, par le refus de la production exclusive de langages élevés et par l'ouverture du discours à toutes sortes de représentations idéologiques.

Les deux veines romanesques que nous venons de dégager s'opposent donc en ce qu'elles ne choisissent pas les mêmes types d'énoncés, qu'elles engagent une conception distincte de l'écriture en prose et qu'elles induisent une perception différente du réel. Cette dichotomie, qui repose sur la nature et la visée axiologique des images de langages, s'inscrit au sein d'une pratique de l'écriture narrative qui charrie des réminiscences verbales de procédés et d'images littéraires. On ne saurait donc forcer la distinction entre elles sans oublier que le plurilinguisme constitue le fonds commun de leur variété. En ce sens, notre terminologie et nos analyses ne recoupent que partiellement ici celles de M. Bakhtine⁸²².

Transposée au nouveau roman de la Renaissance, la question de l'imitation est indissociable de celle de la représentation de discours multiples. De fait, le

⁸²¹ Expression employée par V. G. Mylne, dans *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas, 1994, p. 125, au sujet de la tentative de simulation du parler de tous les jours par un auteur comme Sorel.

⁸²² Le théoricien identifie avec justesse les « deux lignes stylistiques du roman européen » (*Esthétique et théorie...*, op. cit., pp. 183-233). À la première, née avec le roman grec, il rattache le roman de chevalerie, le roman sentimental des XV^e et XVI^e siècles, le roman héroïco-galant et les romans de Rousseau et de Richardson. À la seconde, qu'il ne voit pas apparaître avec les textes d'Apulée ou de Pétrone mais avec ceux de Rabelais, il intègre *Don Quichotte*, le roman picaresque, les histoires comiques jusqu'aux romans de Fielding, de Sterne et de Jean-Paul. Si ces filiations romanesques sont tout à fait pertinentes, nous refusons de radicaliser l'opposition entre les deux types de composition : à l'instar de ce qu'il a déjà affirmé au sujet d'*Amadis*, l'idée d'une « stylisation abstraite et idéalisante » dans la première « ligne » se transforme par endroits, sous sa plume, en proclamation du caractère « purement monologique » de cette prose (p. 188). En somme, son approche rétrospective de l'histoire du genre romanesque valorise les principes du roman comique par rapport à ceux du roman sérieux ; l'auteur anticipe ainsi la victoire des premiers sur les seconds, qu'il date du début du XIX^e siècle (p. 226).

fonctionnement de l'univers imaginaire de nos œuvres est directement lié à la production d'images de langages : la pluralité des genres insérés tend à faire cohabiter en leur sein des objets fictifs et des mondes possibles a priori sans interférence. Le caractère composite des chronotopes, des types de personnages et de la logique fictionnelle modifie donc en permanence l'horizon d'attente du lecteur. Mais l'infinie variété des unités discursives imitées a une conséquence plus essentielle encore : si les énoncés ne représentent pas une réalité extralinguistique, mais déjà des paroles, ils sont également le vecteur de visions du monde disparates. La notion de mimésis fait ainsi peau neuve : au lieu de mesurer sa validité selon le degré de fidélité d'un auteur à la vie quotidienne, il faut l'envisager en termes de construction d'une référence feinte et subjective. L'imitation romanesque reconnaît donc que l'accès au réel, dès lors qu'il est médiatisé par les mots, engage une représentation nécessairement partielle et partielle du monde ; le plus « réel », dans nos œuvres, est donc le dessein discursif, le rapport de valeur que le locuteur instaure à l'égard de l'énoncé qu'il produit. Par corollaire, plus l'hétérogénéité des langages convoqués est grande, plus le roman embrasse de rapports au monde différents ; à ce titre, il est possible de dire qu'un romancier comme Rabelais, qui se plaît pourtant à déconstruire sans cesse l'illusion réaliste, restitue l'existence dans sa variété. Cherchant à recréer les façons de parler de toutes les couches sociales de son temps, tout en compilant des formes de discours littéraires, cherchant aussi à donner figure humaine à des positions idéologiques, il organise, dans la masse de ses cinq Livres, un plurilinguisme auquel il ne fixe aucune limite. Des Autels le suit dans cette entreprise, quoique la brièveté de son roman et le projet spécifique qu'il forme produisent une réalisation bien moins « copieuse ». H. de Crenne et Aneau, au contraire, sont peu disposés à ouvrir leur texte à n'importe quel système de valeurs, à admettre la langue vulgaire dans le dialogue et à rire de tout : une pulsion idéalisante travaille en profondeur leur écriture. Il est donc possible d'opposer, dans certaines limites, le fonctionnement de l'éclectisme verbal entre ces deux groupes de romanciers par leur utilisation respective d'une prose comique et d'une prose à dominante sérieuse.

Alors que la pratique de la translation de romans au XVI^e siècle réalise à un premier niveau l'idée d'une création par transcription du discours d'autrui, la nouvelle forme de composition romanesque qui s'élabore entre 1532 et 1564 exploite ce principe d'une manière tout à fait saisissante. Décidant de n'employer que les mots qu'ils ont reçus de la tradition littéraire ou des conversations du monde qui les entoure, Rabelais, H. De Crenne, Des Autels et Aneau choisissent de laisser envahir la trame de leurs récits par toutes sortes d'unités stylistiques allogènes. S'ils n'ont pas produit de métadiscours explicite à ce sujet, il semble que tous quatre aient été conscients qu'ils mettaient en œuvre une poétique originale : leur réflexion subtile sur les clichés linguistiques véritable histoire et histoire fabuleuse prouve une volonté commune de placer la fiction romanesque en marge des lois établies pour les grands genres, en particulier l'épopée. De fait, leurs œuvres ne s'apparentent à aucune forme de composition contemporaine, pas même le dialogue ou la nouvelle à cadre : laboratoire privilégié de la profusion linguistique, le nouveau roman donne l'image d'énoncés foisonnants sans chercher à freiner la dynamique centrifuge de sa prose. Mais son hybridité naturelle, le morcellement de la narration en actes autonomes de discours et la juxtaposition de genres encadrants concurrents trouvent une organisation supérieure dans la hiérarchie instaurée par le récit

sur le discours et dans l'adhérence forte des unités stylistiques entre elles. Le nouveau roman n'est donc pas un genre sans canons : par les discours qui s'insèrent dans la trame des œuvres, l'exigence de pluralité linguistique semble toujours sur le point de mettre en crise leur unité structurelle sans jamais y réussir tout à fait. Ainsi, la mixité verbale reçoit un agencement qui lui donne le statut de véritable poétique de la *varietas*. Enfin, les romanciers se distinguent des traducteurs de romans contemporains en ce qu'ils établissent une relation essentielle entre le discours et son objet, entre le locuteur et sa parole : ils font de chaque image de langage le vecteur d'une perception du monde. Selon la technique de référentiation, la nature des énoncés imités et la vision du réel produite, nous sommes ainsi parvenue à distinguer les œuvres de notre corpus à partir des catégories de « ***copia de langages restreinte*** » et de « ***copia étendue*** ». Du coup, le procédé fondamental du roman ~ l'imitatio ~ devient compatible avec l'activité de mimésis : un rapport médiatisé au savoir peut permettre de donner une nouvelle jeunesse à des langages usés et de revivifier leur idéologie.

Troisième partie Les enjeux esthétiques de la facture romanesque : interaction langagière, conflit idéologique et conscience subjective

Plus que tout autre créateur de fiction, le romancier est sensible à la parole des autres hommes ~ auteurs, représentants d'un savoir, hommes parlant des dialectes sociaux. Mieux, il écrit par imprégnation du discours d'autrui ; il accepte d'entrer jusqu'au bout dans des univers verbaux auxquels il est étranger, de se décentrer du joug du langage et de la pensée uniques. Or sa parole, née de celles d'autrui et stimulée par elles, cherche toujours à se libérer du carcan verbal et idéologique qu'impose chacun des locuteurs qu'il convoque dans son œuvre : s'il transforme des modèles linguistiques abstraits en images vivantes, sans donner exclusivement la préférence à l'un ou à l'autre, le locuteur-scripteur entend les éclairer de ses propres opinions. Dès lors, dans tout roman, chaque langage est représenté au moment même où il représente une vision du monde. Cela implique deux idées. Tout d'abord, nous l'avons vu, l'auteur se nourrit de la structure sociale de chaque énoncé, c'est-à-dire de sa saturation interprétative et axiologique ; pour lui, une parole est autoritaire et intrinsèquement persuasive. Ensuite, il se réfère aux propos d'autrui en prenant position par rapport à eux, en parlant avec eux : la confrontation à l'altérité se fait le lieu de naissance d'une subjectivité. À la Renaissance, alors que la

production littéraire rend compte d'une nouvelle perception du monde et d'une remise en cause de certaines valeurs éthiques, politiques et religieuses, le principe romanesque d'une « *cognition dialogique incluant tant sa valorisation que sa réponse*⁸²³ » ne pouvait que séduire des esprits convaincus de l'écart non seulement entre l'homme et le monde, mais encore entre le langage et la pensée, la parole et la vérité, le sujet et son discours. La variété stylistique des compositions de Rabelais, d'H. de Crenne, de Des Autels et d'Aneau participe de cette *épistémè* en conceptualisant ses certitudes et ses doutes à partir des notions d'interaction langagière, de conflit idéologique et de conscience subjective. Or la subtilité des enjeux de la facture romanesque qui s'invente entre 1532 et 1564 semble prendre largement sens dans l'activité de lecture. De fait, l'instance lectoriale est appelée à mesurer l'incidence à la fois herméneutique et épistémologique de l'hétérogénéité formelle des textes : c'est à elle de saisir le brouillage de leur sens et l'obscurcissement de l'accès au monde qu'ils proposent ; c'est à elle également de tenter de construire la position d'écriture adoptée par le romancier. L'approche esthétique du fonctionnement de nos romans va donc nous permettre de voir en quoi ceux-ci sont un lieu d'expérience de l'équivoque des signes et des pièges du discours, voire de l'aporie spéculative entraînée par les jeux verbaux.

Pour explorer cette idée de l'importance dévolue à la réception, perçue comme co-créatrice du texte, nous commencerons par évaluer les liens entre la représentation de nombreux discours et le constat de l'infinie diversité des croyances et des jugements. De fait, aucun système totalisant n'est mis en œuvre dans nos romans pour atténuer les oppositions idéologiques : la poétique de la bigarrure linguistique a pour effet premier une diffraction du sens. Une étude centrée sur les *Livres* de Rabelais montrera ensuite comment un maître-conteur facétieux réussit à donner une impression pénétrante des liens entre langage, connaissance et subjectivité : le décryptage de ses textes se perd dans les eaux troubles de conceptions multiples charriées par des discours contradictoires. Mais rompu à une méthode de pensée ni dogmatique ni sceptique, le lecteur se trouve finalement invité à reconnaître une position de parole, même provisoire et évolutive, parmi la somme des discours qui lui sont offerts ; parallèlement, n'acquiert-il pas lui-même un nouveau rapport à la culture, à la lecture et à la vie ? Au terme de l'analyse, nous comparerons la poétique et l'esthétique romanesque de la Renaissance avec celles de deux œuvres qui proposent, chacune à leur manière, une conceptualisation différente de la diversité langagière : le *Moyen de parvenir* et *Don Quichotte*.

Chapitre 1 Pluralité des discours et diffraction du sens

Au Moyen Âge, le nom *roman* a vu son emploi littéraire lié à une forte valeur polémique : il était le parler du peuple, par opposition au latin, utilisé par les clercs. De fait, dès son

⁸²³ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 170.

origine, le genre se veut critique à l'égard de l'autorité sociale et du langage dominant. Mais il ne rassemble pas seulement des discours officieux, s'opposant à ceux des savants et des gens influents : en tant que forme pluristylistique, il intercale dans la masse de sa structure toutes sortes de prises de parole sur le monde et les fait résonner comme des partis pris contradictoires. Un des procédés d'écriture distinctifs du roman consiste donc en la mise en « action dialogique mutuelle » de « **voix individuelles** »⁸²⁴. Cette poétique pluriséculaire connaît un infléchissement spécifique à la Renaissance, alors qu'émerge le rapport « galiléen » au langage dont nous avons parlé plus haut :

Dans les années 1520 et 1530, la question du langage, que chaque grande étape de la culture occidentale avait affrontée avec ses propres systèmes philosophiques et littéraires, réapparut avec une force particulière. Le statut épistémologique du langage subissait de violentes pressions, consécutives à la réévaluation généralisée des Écritures et de la culture antique, c'est-à-dire de tout le corpus écrit consacré ; les fissures qui se dessinaient dans les structures théologiques et éthiques établies suscitaient, à l'intérieur de chaque camp, le désir pressant de colmater les brèches et d'empêcher la fragmentation du logos

825 .

La confusion linguistique de Babel emporte avec elle à cette époque une approche rassurante du monde et de la vérité ; d'un point de vue littéraire, la pluralité langagière rend difficile l'établissement du sens de certaines œuvres. Nous pensons que le roman qui s'élabore entre 1530 et 1560 est le creuset privilégié de l'expérimentation du lien entre langage, diversité des opinions et nouvelle herméneutique de la fiction : l'abondance des discours convoqués se traduit par une diffraction ~ c'est-à-dire étymologiquement une *mise en morceaux* de la position de l'auteur. De fait, bien éloignés de l'archétype du récit exemplaire, les romans de Rabelais, H. de Crenne, Des Autels et Aneau se caractérisent par l'exploitation systématique d'un procédé plastique ~ la bigarrure discursive ~ et l'orientent vers l'exposition d'une crise idéologique et herméneutique. Nous analyserons la tâche que ces perturbations textuelles confèrent au lecteur : institué sémiologue et herméneute par un romancier omniprésent mais aux intentions mystérieuses, il se doit de déchiffrer tant les signes linguistiques que les indices narratifs disséminés dans la composition.

L'analyse que nous allons mener des relations entre poétique de la pluralité et esthétique de l'ambiguïté ne peut se passer d'un postulat essentiel : le roman, qui est un ensemble artificiel de styles, possède une instance verbale dernière qui tente de définir son point de vue sur les langages qu'elle représente. Autrement dit, les images de discours ne sauraient avoir une fonction ornementale ou purement gratuite ; elles sont le vecteur d'une perception de la réalité, qui est elle-même médiatisée par la voix diffuse de l'écrivain. Mais cette instance subjective qui harmonise la polyphonie est toujours prête à se dissoudre dans le chaos textuel, ce que nous montrerons de deux manières dans nos romans. D'une part, la *persona* de l'auteur se voit destituée de sa position de surplomb

⁸²⁴ *Esthétique et théorie...*, *op. cit.*, respectivement pp. 90 et 103 ; tel est le phénomène que M. Bakhtine appelle indifféremment « plurivocalité », « polyphonie » ou « dialogisme ».

⁸²⁵ *T. Cave, Cornucopia...*, *op. cit.*, p. 182.

par la prise de parole de plusieurs narrateurs et des causeurs invétérés que sont les personnages. De l'autre, l'imitation langagière est la première étape de la plurivocalité : une posture critique est perceptible dans le mouvement d'adaptation et de transformation des matériaux allogènes qui investissent la trame romanesque ; celle-ci cherche à leur conférer une orientation idéologique neuve et une fonction propre dans le contexte où elles s'insèrent. Nous aborderons, enfin, la question de l'ambivalence interprétative sous un angle différent de celui de l'équivoque des signes verbaux en nous demandant quelles informations la mise en intrigue peut nous livrer sur le sens des romans : la structure narrative de chacun d'eux véhicule une conception de l'herméneutique fictionnelle qui dépasse les données de l'allégorisme médiéval et qui exploite autrement que les récits traditionnels la technique de la suspension du récit.

I - Brouillage de l'instance d'écriture

Selon Benvéniste, « *est 'ego' celui qui dit 'ego'* ⁸²⁶ ». Cela signifie qu'avant de renvoyer à un sujet historique ou psychologique, la prise de parole à la première personne donne un statut linguistique au locuteur ; un tel acte énonciatif suppose un destinataire du propos, qui ne désigne pas non plus un individu. Cette idée selon laquelle les pronoms *je* et *tu* échappent au fonctionnement de « tous les autres signes du langage » trouve une application saisissante dans les nouveaux romans de la Renaissance : ces récits ont la particularité d'être écrits, tout ou partiellement, à la première personne. Mais au lieu d'une maîtrise de la narration par le porte-parole officiel de l'auteur, s'y produit un brouillage entre l'instance de production du texte, celles qui rapportent la diégèse et celles à qui on délègue la parole au sein de l'histoire. Du coup, les propos auctoriaux se voient concurrencés par ceux de locuteurs de tous ordres ; le lecteur ne peut que ressentir un trouble face à cette interférence entre les éléments de subjectivité. Nous tenterons de mettre en lumière les effets du refus de la narration univocale en nous demandant non pas à qui *je* se réfère, mais quels sont ceux qui disent *je* dans nos romans.

1 - Auteur et narrateurs

Le premier niveau de brouillage énonciatif concerne la passation de parole de l'auteur non pas à un seul, mais à plusieurs narrateurs ; eux-mêmes s'avèrent des personnages qui racontent leur propre histoire ou celle d'autres protagonistes. La perturbation est instaurée dès le paratexte liminaire et, fait nouveau, est confirmée dans le *desinit* des œuvres ⁸²⁷ : au début et à la fin des romans, est exposée une réflexion sur les rapports entre l'espace de la création et celui de la réception ainsi que sur la conduite de l'intrigue et sur sa portée. Notons au passage la différence de dimension et de contenu entre les ouvertures

⁸²⁶ Formule extraite du chapitre intitulé « De la subjectivité dans le langage », in *Problèmes de linguistique générale*, 2 t., Paris, Gallimard, « Tel », t. I, pp. 258-266 et ici p. 260.

⁸²⁷ Sur le fait que le discours initial est une loi du genre depuis le XII^e siècle, voir P.-Y. Badel, « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *Littérature*, Paris, n° 20, 1975, pp. 81-84.

de nos œuvres et celles des dérimages et des traductions contemporaines de romans sentimentaux, par exemple. Il faut voir une empreinte de l'humanisme dans cet étoffement du propos de l'auteur et dans son souci de réfléchir à la production du texte, de rejeter des consignes de lecture anciennes et de définir de nouveaux rapports avec le lecteur. Par ailleurs, s'opère au cours du récit un jeu savant de mise à l'écart du conteur principal, sous la forme soit de narrations insérées dans la trame d'ensemble, soit de narrations déléguées à d'autres instances intradiégétiques. Dans les deux cas, à la voix de l'auteur se substituent celles d'êtres de langage, c'est-à-dire de sujets exprimant des intentions personnelles dans leur récit-discours.

Si l'instauration d'un axe auteur-lecteur est privilégiée au début des huit livres, une passation de relais se produit avant la fin de la pièce d'introduction au profit, le plus souvent, d'un *je* qui prend la parole pour rapporter des événements auxquels il a assisté. Après la clôture du récit, des interférences se produisent parfois à nouveau entre l'espace de production de l'œuvre, celui de la narration et celui de la fiction. Dans *Pantagruel* et *Gargantua*, les instances auctoriale et narratoriale se confondent ainsi dans le nom, aux consonances arabes, de « **maistre Alcofrybas Nasier**⁸²⁸ ». Ce masque comique de l'auteur frappe par sa verve enjouée, spécialement déclamatoire, vigoureuse et bouffonne dans les prologues et dans les passages du récit où il entend convaincre de la véracité des faits qu'il rapporte. Du coup, celui qui donne à méditer sur la source de son texte les *Grandes Croniques* puis la « **chronique Pantagrueline** » et sur son contenu des « **matieres [...] joyeuses** » avec une « **doctrine plus absconce** » et qui congédie brutalement ses « amours » de lecteurs en détournant le procédé de la *captatio benevolentiae* démystifie l'acte traditionnellement sérieux de présentation d'une œuvre. Il façonne du tout au tout le lecteur-narrataire auquel il s'adresse : ce « vous » désigne de bons compagnons » Beuveurs » et « Verolez », de sexe masculin et au surplus, en 1532, d'avidés lecteurs qui aiment les entretiens avec les dames. Or cette confusion entre le *je* qui donne son « livre » à un public et celui qui a pris congé de Pantagruel pour visiter « [s]on pais de vache » et, bien sûr, pour écrire le récit qu'il annonce disparaît à partir du *Tiers livre* : le nom « **François Rabelais** », souligné par la périphrase « l'Auther susdit », apparaît en page de titre. L'auteur traite alors des calomnies dont il a été la cible dans le premier prologue du *Quart livre* puis dans la dédicace de 1552 et des motivations qui l'ont poussé à écrire n'être pas inutile en temps de guerre, faire recouvrer la santé, en tant que « **docteur en médecine** », à des lecteurs malades et participer humblement au mouvement d'enrichissement de la littérature nationale ; quant aux « **Goutteux** », il les enjoint de cultiver les vertus de la bienveillance, de l'allégresse et de la médiocrité. Alcofribas, pour sa part, s'affirme alors comme narrateur-personnage, même quand il assure, en chroniqueur badin, rapporter une « **veritable histoire** ». Nous pouvons ajouter que, même si le glissement de la figure de l'auteur à celle de l'espèce de commis aux écritures du royaume d'Utopie était vertigineuse à la fin du prologue de *Pantagruel*, il n'empêche qu'une rupture de style permettait déjà de différencier la narration du discours inaugural. Plutôt qu'un brouillage des voix, se produit donc dans les *Livres rabelaisiens* une délégation maîtrisée de la parole, même si le choix d'une autorité

⁸²⁸ En 1537, nous aurons la précision « feu M. Alcofribas » ; le second roman est signé de la périphrase « L'abstracteur de quinte essence » jusqu'en 1542, date à laquelle s'impose l'anagramme en tête de *Pantagruel*.

première écrivant sous l'emprise du vin et d'un narrateur à la fois raisonneur et désinvolte a de quoi déstabiliser le lecteur. Une telle délégation contrôlée de la production du roman se retrouve dans les *Angoysses*, où Dame Hélienne est érigée en instance de contrôle du récit. Le discours inaugural, intitulé « epistre dedicative », est tenu par la narratrice-personnage, qui s'adresse aux « honnestes dames » pour leur annoncer qu'elle va leur rapporter son histoire ; la fin de la première partie prévient, dans les mêmes conditions d'interlocution, de l'enfermement de l'héroïne dans une tour et de l'arrêt du récit. Même si nous avons affaire à une autobiographie fictive, il est notable qu'une superposition s'opère d'emblée entre l'auteur, la narratrice et le personnage. Si l'écrivain refuse de se définir à l'ouverture du texte, toutes les instances du roman convergent vers la figure d'un être souffrant ; le choix du pseudonyme « Helienne » est, d'ailleurs, notable par sa proximité avec les noms « Helene », « Lucesse », « Genevre » ou « Yseul »⁸²⁹. Du coup, par l'absence de pacte de sincérité et par le retrait total derrière une *persona* fictive, Marguerite Briet ou tout autre personne bafoue sans s'en justifier la pudeur sociale et religieuse en avouant les pulsions libidineuses d'une jeune femme. Dans *Alector*, la complexité du statut de l'instance auctoriale se révèle grâce à un détail surprenant : Aneau ne signe pas le roman, bien qu'il déclare dès l'ouverture de la dédicace qu'il est celui qui en prend en charge la publication. Se prétendant le traducteur et l'arrangeur d'un manuscrit au titre grec, il ne peut revendiquer la paternité totale du livre ; pour la même raison, il ne délègue pas sa voix au narrateur extradiégétique qui ouvre le récit. Du coup, il y a une solution complète de continuité entre eux et le pseudo-compileur se montre submergé par la matière narrative, déclarant en tête des « Propos rompus » qu'il n'a pas su assembler tous les éléments du puzzle narratif dont il a hérité. Cet effacement pur et simple de l'auteur primitif se double ainsi logiquement de l'absence du *topos* des deux précédents ouvrages, à savoir la superposition des postures de l'auteur, du narrateur et d'un des personnages de la diégèse. Des Autels, quant à lui, se plaît à allier ces deux grandes techniques de présentation du récit, en dépit de leur incompatibilité foncière... L'anonymat est affiché en tête de l'œuvre par la mention du terme « Autheur » suivie des vingt-trois lettres de l'alphabet ; un mystérieux locuteur se gausse ensuite du procédé :

Notez que pour sçavoir et trouver le nom de l'Autheur, il faut oster les lettres superflues, et faire servir les autres autant de fois qu'il sera besoin⁸³⁰.

Dans le « *Suradvertissement* » suivant, ce *je* déclare facétieusement qu'il ignore l'identité du rédacteur, sans revenir sur l'annonce inaugurale d'« une exemplaire escrite à la main » ; le lecteur peut seulement conjecturer que c'est ce bonimenteur hardi qui l'a trouvée et qu'il la restitue sans la modifier. Mais tandis que cet auteur second prétend ne pouvoir donner aucune information sur la « matiere » ni sur l'« Escriture » du livre, voici qu'un sizain latin affirme énergiquement le choix d'une expression simple et sans affectation ; le dizain suivant place le roman dans le sillage de l'histoire de Pantagruel. Comment savoir, dès lors, à qui créditer la rédaction du « Proeme » ? Puisqu'il traite en

⁸²⁹ Cette analyse des parentés lexicales est faite dans l'introduction des *Angoysses douloureuses*..., pp. 20-28. C. de Buzon rappelle que ces femmes illustres que cite plusieurs fois l'héroïne finissent toutes leur vie tragiquement à cause de l'amour.

⁸³⁰ *Mythistoire barragouyne*..., « *Advertissement au Lecteur* », fol. A1 v°.

partie de ce dont la *persona* comique du second rédacteur avait refusé de parler, c'est-à-dire du sujet de l'histoire, de sa véracité et de celui qui semble être tout à la fois l'auteur, le narrateur et un personnage secondaire, il devrait être le fait du premier écrivain ; or la proximité de ton entre les quatre pièces liminaires et ce discours incite le lecteur à assimiler les deux figures auctoriales. Du coup, comme dans *Pantagruel* et dans les *Angoysses*, s'affirme ici une tendance à la confusion des niveaux de fonctionnement du texte et, comme dans *Alector*, un obscurcissement de ses conditions de production ; finalement, Songe-creux, étant tout le monde et personne à la fois, ne peut être nommé en page de titre⁸³¹. Si le narrataire est mentionné à la fin du « Proème », les nombreux discours finaux lui définissent un *ethos* instable : lui sont successivement adressés un « Epilogue » qui porte sur l'inachèvement du récit ; un passage intitulé « **Songe-creux à son Gallonneur la salutifere Fievre quartaine** » qui annonce une suite de quatorze volumes ; un huitain, ayant de nouveau pour titre « **Songe-creux au petit Gallonneur** », qui insiste sur la matière amoureuse de la précédente histoire ; enfin, une pièce rédigée en prose et en vers qui ne convoque plus les narrataires rabelaisiens, mais rend hommage « Aux Dames ». Dès lors, tout se passe comme si Songe-creux ne voulait pas rendre sa liberté au lecteur, peut-être caché derrière la figure mystérieuse du « **petit Gallonneur** », comme s'il souhaitait maintenir son emprise sur lui le plus longtemps possible. Par ce moyen, il exhibe sa totale maîtrise de la production de la matière narrative ; il congédie les lecteurs avides d'entendre la suite de l'histoire dans les mêmes termes qu'Alcofribas à la fin de *Pantagruel* :

Or messieurs vous avez ouy un commencement de l'histoire horrificque de mon maistre et seigneur Pantagruel. Icy je feray fin à ce premier livre: la teste me fait un peu de mal et sens bien que les registres de mon cerveau sont quelque peu brouillez de ceste purée de Septembre. Vous aurez la reste de l'histoire à ces foires de Francfort prochainement venantes [...] ⁸³².

Finalement, nos quatre auteurs s'emploient à parasiter la disjonction entre l'instance de production de l'œuvre et celle de la narration, mais leur stratégie de mise en mouvement du récit diffère : un premier offre une vision dégradée de l'auteur, qui passe la relève à un narrateur peu digne de confiance ; un second adopte la fiction trinitaire de l'auteur-narrateur-personnage pour laisser le champ libre à la reconstitution d'une relation amoureuse ; un troisième rend problématique tant l'unité que le caractère maîtrisé du roman en rendant son origine obscure ; un quatrième brouille, enfin, toutes les positions énonciatives et malmène allègrement le lecteur.

Cette instabilité de l'instance de contrôle des romans se double d'une importance nouvelle dévolue à un ou plusieurs narrateurs, qui sont tous dotés d'une voix singulière : tout est fait dans les romans pour présenter le récit comme un acte discursif et son résultat comme une forme linguistique à part entière. Le modèle de la narration adressée est sensible dans les cinq *Livres* de Rabelais, où la figure du narrateur comique, Alcofribas Nasier, est conservée d'un bout à l'autre de la production romanesque. Les

⁸³¹ Le « Proème » souligne l'obscurité savamment ménagée autour de cette instance sous la forme d'une tautologie : « moy, qui suis Songe-creux, ou [...] Songe-creux, qui est moy » (*ibid.*, fol. A4 r°).

⁸³² *Pantagruel*, chap. 34, p. 336.

prologues de *Pantagruel* et de *Gargantua*, qui le confondent encore avec l'instance auctoriale, lui confèrent un *ethos* tout à fait reconnaissable : le serviteur « à gaiges » des géants se présente comme un érudit cocasse, qui recourt à toutes sortes de moyens pour envoûter le lecteur ; son but n'est pas de l'endormir par des contes inconsistants, mais de le tenir toujours en éveil afin qu'il fasse l'épreuve de sa toute-puissance sur le récit. Sa verve intarissable lui permet d'asseoir son influence sur le même « vous » que dans les prologues en le contraignant à accepter les tours et détours de son esprit railleur. Pour faire continuellement sentir sa présence, il interrompt la narration par des exposés de type livresque : il fait état des effets de « l'année des grosses Mesles » sur les premiers hommes, tergiverse sur la durée de la grossesse, évoque le symbolisme des couleurs de la livrée de Gargantua, élabore des discours à la gloire du Pantagruélion et de « messere Gaster », présente en naturaliste les caractéristiques du tarande et donne des précisions en « abstracteur de quinte essence », autrement dit en alchimiste, sur les matériaux de décoration du temple de la Dive Bouteille. À toute occasion, il se plaît à rappeler qu'il parle directement au lecteur, maintenant le ton d'oralité qu'il s'est octroyé dans les prologues : des formules telles que « je me doute que ne croyez... », « **pour vous donner à entendre** », « notez que... », « Advisez beuveurs si... » participent de son style de conteur enjoué⁸³³. Souvent, le rappel de la vérité de son récit l'incite à dynamiser sa prose par des traits de langage à la fois familiers et grandiloquents, comme dans cette évocation du festin partagé par Pantagruel et Thaumaste :

[...] croyez qu'ilz beurent à ventre deboutonné (car en ce temps là on fermoit les ventres à boutons, comme les colletz de present) jusques à dire, « dont venez vous ? » Sainte dame comment ilz tiroient du chevrotin, et flacons d'aller, et eulx de corner, « tyre, baille, paige, vin, boutte de par le diable, boutte », il n'y eut celluy qui ne beust vingt cinq ou trente muys. Et sçavez comment, sicut terra sine aqua, car il faisoit chault, et dadvantaige se estoyent alterez⁸³⁴.

Chez les autres romanciers, la prise de parole axiologiquement marquée du narrateur se double du procédé de la diversification des relais narratifs⁸³⁵. Dans les *Angoysses*, Dame Hélisenne s'adresse tout au long de la première partie à des lectrices qu'elle souhaite à la fois sévères et compatissantes à l'égard de sa conduite passée. Elle reconnaît que l'« impetuosité d'Amours avoit rompu en [elle] les laqz de temperance et moderation », mais sait qu'elle ne trouvera pas de compassion chez « **ceulx qui n'ont expérimenté Amours** »⁸³⁶. Au début de la seconde partie, elle promet, aux « **lecteurs benevoles** » cette fois, l'histoire des souffrances que son amant a éprouvées lors de leur

⁸³³ *Pantagruel*, pp. 222, 291, 295, 334, etc. ; *Gargantua*, pp. 10, 22, 28, 46, etc. ; *Quart livre*, pp. 618, 656, etc. ; *Cinquiesme livre*, pp. 750, 789, etc. Pour des compléments sur cette imitation d'une narration orale, voir l'article d'A. Bayle, « Les enjeux génériques de la théâtralité dans les romans rabelaisiens », in *Le Renouveau d'un genre...*, op. cit.

⁸³⁴ *Pantagruel*, chap. 21, p. 291.

⁸³⁵ Nous avons étudié en détail la différence entre le recours aux récits insérés chez Rabelais et la délégation de la narration à au moins un narrateur-personnage chez H. de Crenne, Des Autels et Aneau au chapitre 1 de notre partie II, pp. 338-343 ; nous reprendrons ici les résultats de cette analyse dans leurs grandes lignes.

⁸³⁶ *Les Angoysses douloureuses...*, partie I, pp. 128 et 129.

séparation ; mais elle délègue *in extremis* le contrôle du récit à celui-ci, qui rédige de manière surprenante, après la sienne, sa propre adresse aux lecteurs. Si le sujet et le genre du récit changent, il est clair d'emblée que le sentiment d'insatisfaction amoureuse accompagnera les aventures du héros : comme Hélienne a raconté ses « preterites douleurs » sans que l'écriture ait affaibli ses « angoisses », Guénélic annonce que « **le déclarer de [s]es peines intolérables ne se p[ourra] narrer sans augmentation de douleur** »⁸³⁷. Si les marques d'interlocution sont cependant presque absentes de son récit, le fait qu'une première personne assume l'exposé de ses propres exploits~ difficulté qui explique en partie la présence de Quézinstra~ ainsi que sa permanente détresse psychologique donnent une coloration particulière au récit chevaleresque. Le *je* de la narratrice ne s'efface pourtant pas encore : dans une mise à distance remarquable, un nouveau discours aux « nobles lecteurs » prévient, au début de la troisième partie, que Guénélic va retrouver « ce que tant affectueusement desiroit » ; comme elle avait demandé l'aide de la Vierge dans son épître inaugurale et comme Guénélic avait invoqué Dieu avant de commencer son récit, elle fait ici appel à la bonté divine pour porter secours aux narrataires. Après la mort des amants, Quézinstra poursuit, à la troisième personne du pluriel, l'histoire de leurs âmes et explique, à la dernière page du roman, les raisons qui l'ont poussé à achever le récit, à savoir l'intérêt que « tous lecteurs » peuvent avoir à le lire. Finalement, par ses interventions à des points charnières de l'organisation de la matière narrée, l'auteur-narrateur souligne le caractère concerté de sa délégation de parole à des *je* qui ont assisté, souvent directement, aux événements. Dans la *Mythistoire*, le procédé est repris : dès le chapitre 2, Songe-creux passe le relais à Dame Fanfreluche, tout à fait flattée de la proposition de raconter ses origines. Comme celui-ci a juré « de ne mentir jamais [...] en chair sallée, ni en beurre fraiz », la princesse originaire de la Creuse affirme, à l'occasion d'une discussion sur la capacité de l'homme à assouvir le désir sexuel de la femme, qu'elle non plus « **ne daigneroy[t] mentir** »⁸³⁸. Après cette attestation de sincérité, elle rapporte, en adoptant un regard mi-naïf, mi-critique, l'histoire de ses parents puis sa propre enfance, encouragée par les interventions de l'expert en loi, religion, vin et amour qu'est le narrateur premier. Celui-ci reprend le contrôle du récit après que Fanfreluche est arrivée à l'époque que son interlocuteur connaît. Une fois que Songe-creux et Gaudichon se seront rencontrés dans la diégèse, moment qui n'est pas précisé mais qui est antérieur à celui de la conversation inaugurale de Fanfreluche et de Songe-creux, le récit à la troisième personne alternera avec celui à la première du pluriel : le « nous » inclut Gaudichon et son serviteur puis, à la fin du le dernier chapitre, également Fanfreluche. Dans *Alector* enfin, le phénomène de « métadiégèse » que décrit G. Genette, c'est-à-dire le récit par un personnage de son histoire ou de celle d'autres protagonistes, permet de pallier l'inexistence d'un narrateur principal intradiégétique⁸³⁹. Après le récit de la mort de Noémie, du procès d'Alector et de la rencontre de Franc-Gal et Croniel par un narrateur extérieur aux événements, au chapitre 6 Franc-Gal commence

⁸³⁷ *Ibid.*, partie II, pp. 230 et 232.

⁸³⁸ *Mythistoire barragouyne...*, chap. 2, pp. 2 et 9.

⁸³⁹ Pour un exposé des divers rapports de participation des narrateurs à l'histoire rapportée, voir *Figures III*, Paris, Seuil, « Points », 1966, pp. 238-239.

« [s]on histoire » dans le cadre d'un dialogue ; Croniel l'interrompt au chapitre 8 pour lui rapporter les déboires de la belle Thanaise, qu'il qualifiera ensuite de « compte ». Après avoir exposé l'essentiel de sa vie, sans omettre de donner des détails sur la naissance de son fils puis sur son départ de Scythie, le vieux Macrobe s'arrête sur les premières expériences d'écuyer d'Alector. À la fin du chapitre 20, celui-ci s'endort sur l'herbe d'on ne sait quelle contrée ; au début du suivant, Franc-Gal revient à son propre parcours et explique comment, au petit matin, il a reconnu un jeune enfant, couché sur un écu vert, par les traits de son visage... Tandis qu'il est précisé que Croniel « **larmoy[e] piteusement** ⁸⁴⁰ » durant le récit de la séparation quasi immédiate du père et du fils, le temps de l'histoire rejoint celui de l'énonciation, les deux personnages ayant achevé leur rétrospective à l'arrivée à Orbe, et le narrateur extradiégétique reprend le contrôle du récit pour décrire la cité. En somme, Aneau adopte la technique de l'enchâssement de voix narratives de second degré, tandis qu'H. de Crenne et Des Autels optent pour une juxtaposition plus linéaire. Toujours est-il que, comme dans la *Mythistoire*, la prise de parole de narrateurs-personnages dans le cadre d'un échange communicationnel permet de souligner l'existence d'un axe narrateur-narrataire et de mimer les effets impressifs recherchés sur le lecteur.

Comme nous l'avons déjà constaté, le récit univocal et débrayé de toute instance d'énonciation autre que conventionnelle, qui constitue à quelques variantes près un modèle pour les romans chevaleresques traduits à la Renaissance, est érigé en repoussoir par nos romanciers. Par le double biais de la perturbation de la hiérarchie entre l'auteur et le narrateur et du soulignement des implications idéologiques de tout acte narratif, ceux-ci proposent de renouveler la conception de l'agencement des récits et de différencier les voix qui participent à son élaboration. Si chez Rabelais et Aneau, la distinction entre récit principal et récit secondaire est maintenue, alors que chez H. de Crenne et Des Autels le mouvement du discours emporte avec lui cette dichotomie, la prise de parole par des instances mi-sérieuses, mi-comiques chez l'un et le point de vue limité chez l'autre ont suffisamment de quoi déconcerter l'auditeur-narrataire.

2 - Prise de parole intempestive des personnages

Si l'auteur se voit dépossédé linguistiquement du contrôle du texte romanesque, cela tient non seulement au trouble créé entre sa propre voix et celle des conteurs, mais encore au brouillage des rapports entre le discours de ceux-ci et celui des personnages. Autrement dit, la pluralité des relais discursifs intradiégétiques est telle que les narrateurs se voient supplantés par les multiples instances actantielles qui envahissent la trame du roman. Un premier problème est posé par le fait que toutes nos fictions possèdent au moins un narrateur-personnage ; ce dédoublement ne peut que susciter des conflits entre les deux instances concernées et entraîner une déstabilisation du schéma habituel de production du récit. Un autre point fait évidemment difficulté : la façon dont un narrateur délègue le discours à d'autres êtres parlants en dit long sur l'instauration ou, au contraire, la subversion de l'ordre établi entre les niveaux énonciatifs. Voyons donc en quoi les voix de l'histoire interfèrent avec celles de la narration.

⁸⁴⁰ Alector, chap. 21, p. 152.

Pour commencer, les conteurs de nos romans jouent un rôle, même mineur, dans la fiction. De narrateur extradiégétique, Alcofribas se fait ainsi narrateur intradiégétique : alors qu'il parlait jusque-là en expert ou en érudit, à partir du chapitre 17 de *Pantagruel* il apparaît dans l'histoire, sans que nous connaissions son nom avant la fin du roman au personnage qui surgit de sa barbe, le géant demandera : « **Dont viens tu, Alcofrybas**⁸⁴¹ ? ». Il est notable que les relations entre le commentateur et le compagnon de Pantagruel il apparaît peu en tant que personnage dans *Gargantua* évoluent d'un livre à l'autre, en particulier en fonction du poids que les contraintes génériques font peser sur le récit. Ainsi, alors que dans les deux premiers livres ses gloses occupent une large place et que le protagoniste intervient occasionnellement, il est plus présent dans les aventures des deux derniers, soit en tant qu'interlocuteur des héros, soit, le plus souvent, en tant que voyageur inclus dans le *nous* des Pantagruélistes. L'influence de *l'Histoire véritable* se fait, d'ailleurs, sentir dès la fin du *Tiers livre*, où le narrateur amorce sa description du Pantagruélion par un « **je veids**⁸⁴² » lucianique. Dans le *Quart* et le *Cinquième livre*, les lois du récit de découvertes puis du récit d'initiation rendent essentielles la présence d'un témoin oculaire : le projet narratif lui-même impose que le conteur soit pris dans la diégèse et qu'en même temps il s'élève au-dessus d'elle. Alcofribas devient donc à la fois un chroniqueur fidèle ce qu'il a largement été lors des précédentes consultations de Panurge, lorsqu'il transcrivait un dialogue philosophique, un explorateur rendant compte de mœurs sociales variées ou de facéties linguistiques et, comme toujours, un érudit faisant étalage de son savoir. Cependant, aussi surprenant que cela puisse paraître, les textes parviennent à établir non pas une confusion, mais une parfaite distinction entre les deux Alcofribas quant au troisième, celui qui se pose en auteur chaque fois qu'il rappelle que l'histoire est vraie, son statut extradiégétique le distingue sans ambiguïté des deux premiers. De fait, le narrateur-commentateur prend la parole sous une forme stylistiquement reconnaissable : à l'énumération de références livresques, s'ajoutent la volonté tenace de démontrer une thèse et la formulation de pointes comiques. Cela s'applique, par exemple, dans son *excursus* sur les êtres mi-serpents, mi-hommes : il est plausible que Pantagruel et ses familiers aient rencontré des andouilles sur pattes puisque des mythes, des romans et des ouvrages d'histoire naturelle attestent leur existence⁸⁴³. Ses interventions occupent cependant rarement un chapitre entier ; elles sont nombreuses mais ponctuelles et le lecteur n'a aucune peine à débrouiller ce qui relève du témoignage et ce qui est ajouté par le pédant. Le voici parsemant sa description du rite auquel Bacbuc soumet Panurge de ses propres connaissances religieuses :

Somme je pense, que Numa Pompilius Roy second des Romains, Cerites de Tuscie, et le saint Capitaine Juif, n'instituerent oncques tant de ceremonies, que

⁸⁴¹ *Pantagruel*, chap. 32, p. 333. Notons que le fait que *Gargantua* n'ait pas été publié sous le nom de « M. Alcofribas » avant 1542 permet à Rabelais d'utiliser cet appellatif dans son second texte pour désigner un personnage de commis (chap. 8, p. 27) ; à partir de l'édition de F. Juste, dans ce passage, le personnage ne se superpose pas pour autant au narrateur.

⁸⁴² *Tiers livre*, chap. 49, p. 500.

⁸⁴³ *Quart livre*, chap. 38, pp. 628-629.

lors je vy, n'aussi les vaticinateurs Memphitiques à Apis en Egipte, ne les Euboïens en la cité de Rhamnes à Rhamnasia, n'à Jupiter Ammon, n'à Feronia n'userent les anciens d'observances tant religieuses, comme là je considerois⁸⁴⁴

Finally, a clear distinction is established between the *je* of the narrator-chronicler and the narrator-character at the very moment when the text ingeniously superposes them. In *Alector*, Franc-Gal reveals the main intradiegetic teller, since Croniel does not report a story in which he has intervened, even if it took place during his adolescence, and since *Alector* is deprived of the right to tell his past at the only occasion when he can do so, during his trial. Or Aneau pleads to be granted the prerogatives of the visionary to his privileged substitute; for example, when he rides his aerial mount, this one knows how to expose and analyze the signs of the rising waters that are preparing on earth. It is also the father of *Alector* who takes charge of the recital of the myth of Anage, whose symbolism radiates over the whole of the novel. It is remarkable that, in order to preserve the fiction of a knowledge by experience, the novelist feels obliged to interrupt Croniel's presentation of the life as a « long way » beginning with the handing over of a candle at the level of a tower where presides Anage, the Necessity, and s/heaven, for the men who follow the virtue, by the arrival at the « **temple du souverain** »⁸⁴⁵. The archer then teases his interlocutor: he had to invent this description of Dame Anage and of her daughters, Cléromone, Zodore and Termaine, equivalent to the three Parques. Franc-Gal explains that he has knowledge of the infernal world placed under the tower and of the paradise situated at its summit by a revelation: a « calodaimon », incarnated in a bird, once stole his spirit, he has made him know the two extremities of the edifice and he has explained its function. When Franc-Gal resumes his exposition, he will therefore use in his discourse elements of nature at once mythical and empirical:

Au plus hault de celle grand tour ronde estoit un comble, en façon d'une ronde lanterne, ouverte à clair jour et fenestrée de toutes pars, tellement qu'elle avoit regard universel, et là dedans estoit residente une grande Dame tresancienne et de redoubtée autorité, et ayant souveraine puissance sur tout ce qui estoit au dessoubz d'elle, et sur tout et sur tous jectant son regard, par lequel seul, selon qu'elle estendoit ou retiroit, elevoit ou abaissoit son aspect d'universelle conduite, elle avançoit ou arrestoit, surhauçoit ou deprimoit les hommes et les affaires humains à elle soubmiz, sans que aucunement on peust au contraire résister, ne que autrement il se peut faire, et pourtant est elle appelée Anage [...] Et telle je la vi sur le plus hault de la tour, alors que l'oyseau blanc (comme cy dessus je t'ay racompté) me tira l'esperit à un baiser, et l'eleva jusques là dessus

⁸⁴⁶ .

⁸⁴⁴ Cinquiesme livre, chap. 43, p. 830. Un même usage de références culturelles personnelles se produisait déjà dans la présentation du monstre Grippe-Minaud : « Je ne vous le sçaurois mieux comparer, qu'à Chimere, ou à Sphinx et Cerberus, ou bien au simulachre d'Osiris, ainsi que le figuroient les Egyptiens [...] » (chap. 11, pp. 751-752).

⁸⁴⁵ *Alector*, chap. 7, pp. 55-56.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, chap. 12, pp. 81-82.

Alors qu'Alcofribas se voulait porteur de vérités tirées des livres, Franc-Gal se définit donc comme le détenteur d'une sagesse surhumaine ; en ce sens, les tensions entre le temps du narrateur et celui du protagoniste passé sont peu saillantes. Tel n'est pas ce qui se produit pour Fanfreluche dans la *Mythistoire* : alors que la situation de Songe-creux est à peu près semblable à celle d'Alcofribas, son modèle, c'est-à-dire que les instances se complètent assez bien, le personnage féminin possède un *ethos* particulier, qui la pousse, peut-être par la conscience du sérieux de son entreprise biographique et autobiographique, à ne pas adopter le caractère dépravé de ses parents et de l'enfant qu'elle a été. Nous avons vu la fillette de sept ans ne pas craindre d'instituer un nouvel ordre religieux avec un petit « **Ganimedes** » ; mais quand elle donne rétrospectivement des indications sur les pratiques des sœurs du couvent, elle fait la naïve. À Songe-creux qui suppose que celles-ci avaient déjà vu « un cas posé », au double sens juridique et sexuel du substantif, elle rétorque vivement :

Ha non, dit-elle, elles n'oseroient, elles sont trop saintes, et font trop grande pénitence. Je vey que le jour mesme de Caresme prenant, au diable l'une qui eschappa sans se faire bailler la discipline. Et au lieu que les autres femmes du monde font grand chere ce jour là, les povres religieuses portent la haire tant de nuit comme de jour, et baillent en charité au premier qui leur demande l'aumosne de tout ce qu'elles ont. Chacune d'elle s'en alla en son oratoire, avec un bon frere confesseur savant, et qui entend bien la maniere de confesser, et ne s'en alloyent jamais lesdits beaux peres, sans bailler la solution de deux Brelingues pour le moins⁸⁴⁷ .

Le lecteur se délecte de cette pudibonderie et des sous-entendus grivois qu'elle autorise : alerté par les hyperboles « **aumosne de tout ce qu'elles ont** » et les jeux de mots sur *confesser*, il a tôt fait de comprendre la nature du tourment continuels de la « haire » des religieuses et leurs prédispositions non pour la charité, mais pour le commerce. La voix de la narratrice entre ainsi en résonance tant avec l'effronterie du personnage de son récit qu'avec la gauloiserie pédante de Songe-creux, sans toutefois se confondre avec leurs idiolectes. La première partie des *Angoysses* repose sur le même décalage entre *je* narrant et *je* narré, qui n'exclue finalement pas une complicité entre eux. Alors que Guénélic ne se manifeste presque pas en tant que narrateur dans la suite de l'œuvre, il est notable que la *persona* d'Hélisenne qui s'adresse aux lectrices, dans une confusion des instances auctoriale et narratoriale, tiens d'abord à mettre à distance sa conduite passée ; sa pseudo-autobiographie entre dans une sorte de démarche de confession pénitentielle. Mais il est surprenant qu'elle laisse échapper par endroits l'aveu qu'elle aime encore⁸⁴⁸. Tandis que l'épître dédicatoire initiale annonçait déjà que le « triste cueur » d'Hélisenne « **a esté, et est continuellement agité, par infiniz desirs et amoureux aguillonemens** », le passage juste avant la fin du premier récit se veut un

⁸⁴⁷ *Mythistoire barragouyne...*, chap. 7, pp. 33-34.

⁸⁴⁸ En voici deux exemples, où il faut relever l'emploi du futur et du présent d'énonciation : « Je continuay celle penible douloureuse vie, qui me causa une maladie qui m'accompagnera jusques à la mort » ; « Car combien que celluy qui est possesseur de mon cueur ne soit egal à moy en noblesse ny en opulence de biens et de richesses, il m'est sublime, et je suis basse et infime » (*Les Angoysses douloureuses...*, partie I, pp. 158 et 203).

appel au « **magnanime courage** » de l'amant et une demande à Cupidon de « **ne souffrir le nombre de ses adorans diminuer** »⁸⁴⁹. Une subtile transition entre le passé de la souffrance et la déclaration au présent de la persistance des sentiments de la narratrice s'est opérée juste avant par la notification du moment où Dame Hélienne a pris la décision d'écrire :

Moy estant en telle deliberation, subitement je donnay comencement à l'œuvre presente, estimant que ce me sera tres heureux labour : et si ceste felicité m'est concedée qu'[']elle tombe entre les mains de mon amy : je luy prie qu'il ne me veuille frustrer de mon esperée et attendue suavité, et luy supplie qu'il veuille considerer que de toutes choses qui sont soubz le ciel il est copiosité, voire abondance grande, sinon de loyaulx amys. Et pource qu'il luy seroit impossible (combien que sa vie fust longue) de recouvrer amy ou amyé qui l'aymast aussi fidelement que moy [...]⁸⁵⁰.

On voit le retournement de perspective qu'une telle déclaration implique : de moralisatrice, la voix d'Hélienne-narratrice se fait à la fois suppliante et brûlante d'amour. Chez les quatre romanciers en somme, la dichotomie entre le *je* narrateur et le *je* personnage est brouillée par toutes sortes interférences : il revient au lecteur de reconnaître le même et l'autre dans la voix qui lui parle.

Un phénomène accentué de manière évidente cette dualité instaurée dans le récit : le narrateur intradiégétique doit céder la parole aux autres locuteurs que sont les protagonistes. Cela se manifeste différemment d'un texte à l'autre, mais toujours aussi clairement. Prenons le cas des deux premiers romans de Rabelais. Nous pouvons constater qu'à partir du chapitre 8 de *Pantagruel* et du chapitre 17 de *Gargantua*, l'érudition d'Alcofribas s'efface au profit d'une certaine objectivité dans la restitution des propos des personnages, sans qu'il cesse de maintenir le procédé de la communication directe avec un auditoire. Avant cela, il n'hésitait pas à prendre parti : après le châtement infligé par Pantagruel à l'écolier limousin, il conclut qu'« il nous convient de parler selon le langage usité » et fait sans partage l'éloge du page Eudémon dans l'épisode qui confronte sa manière de discourir à l'enseignement de Maître Jobelin Bridé⁸⁵¹. Mais Alcofribas n'est pas, loin s'en faut, le porte-parole de Rabelais : au même titre que Panurge racontant ses histoires de Turcs rôtis et des procès qui lui ont fait perdre les florins qu'il a acquis lors de la croisade, Alcofribas fait le récit de son exploration des entrailles de Pantagruel. Panurge le surpasse sur le plan des contes facétieux et des bons mots : c'est grâce aux guenilles dont celui-ci affuble le roi Anarche que le narrateur peut faire un calembour sur les couleurs « pers et vert » de la ceinture choisie ; il le laisse s'expliquer au sujet de « **monsieur du Roy de trois cuittes** » et sur le fait que la femme

⁸⁴⁹ *Ibid.*, partie I, pp. 97 et 220.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, partie I, pp. 218-219.

⁸⁵¹ *Pantagruel*, chap. 6, p. 235 et *Gargantua*, chap. 15, p. 45. La rupture de ton dans l'idiote de narrateur est suggérée par F. Rigolot dans un article intitulé « Vraisemblance et narrativité dans la *Pantagruel* », *A Rabelais Symposium, L'Esprit créateur*, Lawrence (Kansas), vol. XXI, n° 1, 1981, pp. 53-68. Le critique constate qu'à partir de la discussion sur le gain des pardons, Panurge prend le rôle du « charlatan » et du « bonimenteur », tandis qu'Alcofribas devient le « chroniqueur » et l'« indiciaire ».

qu'il lui a donnée « *n'a garde de peter* »⁸⁵². Si le personnage Alcofribas taxe ouvertement son interlocuteur de « *larron et sacrilege* » dans l'épisode des « pardons » et refuse de prendre part à ses mauvais tours, le narrateur s'amuse de ses « deux cens quatorze » manières de dépenser de l'argent, « *hors mis la reparation de dessous le nez* »⁸⁵³. En un mot, la voix du narrateur intradiégétique n'est pas celle du personnage correspondant et elle peut être concurrencée par celle d'un autre protagoniste. Dans la *Mythistoire*, la mise en retrait de la voix du narrateur-personnage est plus évidente encore, dans la mesure où Songe-creux et Fanfreluche sont deux à remplir cette tâche... Leur conversation durant les huit premiers chapitres du roman montre assez la diversité de leur idiolecte. Dans la deuxième partie, le récit univocal assumé par Songe-creux n'invalide pas la possibilité d'une confrontation de points de vue puisqu'à partir du chapitre [13], au sein du récit de l'ascension par Gaudichon du Mont Fourchu, le dialogue reprend. Le premier discours de Gaudichon, qui n'a pas de voix en tant que narrateur, résonne ainsi différemment des éloges qu'a faits de lui Songe-creux : il exprime sa peur des satyres et sa superstition⁸⁵⁴. L'opinion de la narratrice des *Angoysses*, déjà difficile à cerner vu la persistance du sentiment amoureux au moment de l'écriture, se distingue également de celle des locuteurs qu'elle laisse parler. Au tout début du récit, se font ainsi suite, sans explication, le discours tenu par Hélienne à son mari sur les menteurs qui l'auraient informé qu'elle aimait quelqu'un d'autre, l'aveu qu'elle se fait à elle-même qu'elle « brule et consume » puis la remarque potentiellement réprobatrice de la narratrice au sujet de sa passion immodérée⁸⁵⁵. Il est donc impossible de connaître les véritables motivations des locuteurs sans écouter ce qu'ils ont à dire. Toutes ces analyses sont valables pour *Alector*, où les divers personnages surprennent par le fait que la mise en mots de leur position axiologique excède celle que formulent à leur sujet les narrateurs. En raison même de la subtilité du double montage narratif et énonciatif, comment savoir si le récit fait par Alector à Noémie sur la façon dont il a su qu'elle était en danger, est à attribuer au fils de Franc-Gal puisqu'il est rapporté par la bouche d'Arcane lors du procès ? D'un conteur à l'autre, d'ailleurs, l'histoire prend une coloration différente : l'attendrissement amusé de Franc-Gal pour les premiers exploits chevaleresques de son fils n'a rien de commun avec l'animosité dont Croniel fait montre à l'égard du « marchand temporel » qui s'intéresse aux biens temporels et, en tant qu'usurier, qui vend le temps « à compte et mesure » qu'est Mammon⁸⁵⁶. Le moins que l'on puisse dire, c'est que, tout en adoptant une voix qui les distinguent des personnages, les narrateurs n'ont pas le dernier mot avec eux.

Nos œuvres réalisent, par conséquent, au plus haut point la « perte de la voix » dont

⁸⁵² *Pantagruel*, chap. 31, pp. 328 et 329.

⁸⁵³ *Ibid.*, chap. 17, pp. 278 et 280.

⁸⁵⁴ *Mythistoire barragouyne...*, chap. [13], pp. 62-63.

⁸⁵⁵ *Les Angoysses douloureuses...*, partie I, pp. 112-113.

⁸⁵⁶ *Alector*, chap. 8, p. 60.

parle P. Zumthor pour définir la poétique du roman par opposition à celle du lyrisme. Ils sont la preuve que le genre romanesque est caractérisé par l'« étouffement » d'une voix originelle, alors que celle-ci s'affirmait pleinement dans les autres formes littéraires du Moyen Âge⁸⁵⁷ ; cela explique en partie l'absence de transparence de leur écriture. Au lieu de constituer des unités discrètes, les figures de l'auteur, du narrateur et du héros se scindent ainsi en positions de discours plurielles. Le trouble que ressent le lecteur face à l'interaction de ces différentes voix tient à plusieurs facteurs, dont les principaux sont l'absorption de l'instance auctoriale par la fiction, le morcellement de l'exposé de la diégèse dans la bouche de plusieurs narrateurs, l'intervention de ceux-ci dans l'histoire et la liberté laissée aux personnages de discourir. En un mot, un moyen essentiel utilisé par Rabelais, H. de Crenne, Des Autels et Aneau pour produire de la polyphonie est de faire intervenir de multiples instances linguistiques et de les distinguer les unes des autres et de les faire entrer en dialogue.

II - L'art de la glose romanesque : présence diffuse d'une posture critique

L'originalité de la pratique du romancier réside à la fois dans la représentation de discours doués d'une visée idéologique et dans la distanciation de l'intentionnalité de chacun d'eux. Nous avons montré la réalisation de ce double mouvement dans le *Premier livre de Amadis*, où s'élabore un modèle de vie pour la société aristocratique en même temps qu'est montré ce qu'il a d'artificiel⁸⁵⁸. Mais les moyens mis en œuvre par nos auteurs pour représenter un langage, l'interpréter et, ce faisant, nuancer sa perspective sont plus variés que ceux d'Herberay. Nous allons ainsi exposer trois types de rapports entre imitation et commentaire, en somme les grands principes de fonctionnement de la glose romanesque : le premier, reposant sur un rendu objectif du discours, ne fait pas résonner la voix du locuteur dernier dans l'unité langagière, mais à l'extérieur de celle-ci ; les deux autres, où le caractère subjectif de la représentation est d'emblée sensible, laissent plus ou moins de marge au lecteur pour déterminer les intentions de l'auteur par rapport à l'énoncé. Pour mesurer la diversité des degrés de manifestation d'une conscience qui évalue les « limites⁸⁵⁹ » du discours étranger, nous allons passer en revue les cas que nous avons dégagés : imitation fidèle et retrait maximal de la voix de l'auteur, inflexibilité d'intention et absence de netteté du projet du second énonciateur puis franche distanciation et limpidité relative de la position axiologique de celui-ci.

a - L'imitation fidèle

Le moyen le plus subtil trouvé par nos romanciers pour réfracter leurs intentions est de

⁸⁵⁷ *La Lettre et la voix. De la 'littérature' médiévale*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, pp. 299 et 302.

⁸⁵⁸ Voir partie I, chapitre 3, pp. 218-221.

⁸⁵⁹ Selon Bakhtine, créer une image verbale suppose de révéler « non seulement la réalité, mais les virtualités du langage donné, ses limites idéales, si l'on peut dire, son sens total, cohérent, sa vérité et sa limitation » (*Esthétique et théorie...*, op. cit., p. 173).

retranscrire des unités stylistiques sans intervenir dans leur formulation. Seulement, si la parole de celui qui prend en charge l'énoncé n'est pas mise à distance intrinsèquement, elle l'est par des éléments de son contexte d'insertion : sans être totalement évanescence, la présence de l'auteur apparaît dans la contestation qu'opposent à un langage les propos qui l'encadrent. Une réalisation remarquable de ce décalage entre des discours qui seraient le produit d'une imitation au premier degré est le dialogue conflictuel entre des personnages : pour compenser la fidélité avec laquelle il élabore des images de langages sociaux ou institutionnels, le romancier se plaît à construire une objection intradiégétique à leur axiologie. À ce niveau, le nouveau roman tend vers le modèle théâtral : se voulant représentation de paroles, *mimésis* au sens platonicien, et organisant une opposition dramatique entre elles, il instaure des débats de type parfois scénique ; mais on le sait, ce genre imite bien plus de langages que les dires des personnages et son dialogisme va au delà de la seule reproduction de situations dialoguées.

Le désaccord des voix des protagonistes est central chez H. de Crenne et Rabelais. Dans les *Angoysses*, un débat s'instaure dès le début du roman entre les partisans de l'amour ~ Hélienne et Guénélic ~ et ceux de la raison ~ le mari d'Hélienne, le religieux avec qui elle s'entretient, Quézinstra, le prince de Bouvaque et l'ermite d'une île ; les déesses Vénus et Pallas reprendront la discussion sur un mode comique⁸⁶⁰. Les arguments des opposants aux héros n'ont rien d'original : ils sont hérités du roman sentimental italien, de la théologie chrétienne ~ quelque peu simplifiée ~ et de la morale sociale du temps. Or la ratiocination sur l'amour ne commence pas entre Hélienne et son mari : les conflits entre eux sont verbalement et physiquement violents, mais Hélienne évite d'exposer ses vues à un homme qui l'accable de ses reproches. Le plus souvent, l'héroïne lui ment au sujet de ses relations avec Guénélic : hormis lors de la scène d'aveu brûlant que nous avons signalée, elle nie tout ce qu'il avance et le laisse parler seul⁸⁶¹. Au contraire, la citation de cas illustres, l'allégation de passages bibliques et les conseils personnels se déploient pour convertir l'âme pécheresse des amants à partir de la rencontre d'Hélienne avec un homme d'Église⁸⁶². Au début, celle-ci n'est pas disposée à s'entretenir avec un vieillard « **tout refroidy, impotent, et inutile aux effectz de nature** » ; puis elle réalise qu'il est tenu par le secret de la confession et décide de profiter de l'occasion pour « **parler de celluy qu[elle] ayme plus ardemment, que jamais amoureux fut aymé de sa dame** ». Le religieux la prévient que le fait de vouloir attenter à ses jours pourrait la conduire à avoir éternellement une « triste demeure ». Il se fait la voix de la morale chrétienne et de l'honneur aristocratique : les hommes sont d'invétérés

⁸⁶⁰ J.-P. Beaulieu a bien noté, dans « Où est le héros ? La vacuité de la quête chevaleresque dans les *Angoysses douloureuses* d'Hélienne de Crenne », in *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance. Les avatars de l'épopée, Actes du colloque de Saint-Étienne*, 21-23 octobre 1994, D. Alexandre (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, pp. 135-145, que les propos échangés par Guénélic avec différents interlocuteurs, dans les deuxième et troisième parties, non seulement diluent son entreprise chevaleresque dans le discours, mais se terminent toujours sur le *statu quo*.

⁸⁶¹ Pour la violente réaction du mari à la découverte des « escriptures » à la fin de la première partie, voir *Les Angoysses douloureuses...*, pp. 205-206 ; on trouvera les mensonges conjugaux d'Hélienne aux pp. 106, 108-109, 114 et 136.

⁸⁶² Nous ne préciserons pas les références des citations, le passage s'étendant sur les pages 145 à 157.

séducteurs et abusent les femmes à plaisir ; il faut couper le mal à la racine, ne plus voir Guénélic et son affection pour lui s'éteindra d'elle-même ; une fois perdue, la chasteté ne peut se recouvrer. Hélienne oppose à cette invitation au repentir l'idée de sa totale impuissance face à l'empire d'Amour ainsi que le souhait qu'elle a de mourir plutôt que de vivre sans assouvir son désir : les flammes qui la consomment sont plus douloureuses que les « **peines infernales** » qui l'attendent. Comme il ne fléchit pas comment pourrait-il le faire ? , Hélienne s'irrite et se confirme à elle-même qu'elle ne souhaite que la mort. Alors que Guénélic attend lui aussi le trépas au début de la seconde partie, Quézinstra, le chevalier hostile par nature à la « **libidosité** », propose également, exemples antiques à l'appui, une solution humaine aux souffrances de l'amant : il doit se disposer à aimer une autre dame ⁸⁶³ . Or Guénélic répond par le serment d'aimer toujours Hélienne et par la décision de partir à sa recherche à travers toute la terre et, s'il le faut, de descendre aux enfers. Outre le religieux et Quézinstra, les relais de la condamnation sans appel de l'amour adultère et, plus généralement, du « **cultivage de la concupiscence** ⁸⁶⁴ » sont nombreux dans le roman : les discours du prince de Bouvaque et de l'ermite, dans leur confrontation avec celui de Guénélic, remettent de nouveau en avant le débat aporétique entre Amour et Raison. Il est remarquable qu'entre les amants eux-mêmes une question similaire se pose. Un exemple nous est donné à l'avant-dernière rencontre avant leur séparation forcée ⁸⁶⁵ : tandis que Guénélic se plaint des sourires moqueurs qu'il a cru apercevoir sur les lèvres d'Hélienne et de son mari, Hélienne lui reproche que, sans considération de son « honneur », il certifie à qui veut bien l'entendre qu'il a joui de ses charmes. Guénélic, « **avecq une grande audace et superbe outrecuydance** », en profite pour lui demander la « premiation » de sa longue « servitude » et la menace tout bonnement de la quitter. Elle lui répond laconiquement qu'elle craint que son mari n'arrive et qu'elle le verra à une autre occasion, mais un monologue intérieur nous révèle qu'elle a peur qu'il profite de son accord pour lui « **engendrer perpetuelle infamie** » par ses bavardages ; quant à l'« indiscretion » et « iniquité » dont il fait preuve, elle reconnaît que cela lui cause « **une extreme et angoisseeuse douleur** ». Pas plus qu'avec les autorités familiale, civile et religieuse, Hélienne n'est donc en accord avec Guénélic : face à son amant, elle adopte, par stratégie, la position de la société et de l'Église sur la recherche du plaisir des sens. De telles oppositions sont omniprésentes dans les *Livres* rabelaisiens, où les protagonistes entrent sans cesse en conflit, leur voix dialoguant d'ailleurs, comme dans le dernier passage des *Angoysses*, avec celle du narrateur. Deux exemples nous le montrerons. Le chapitre 22 du *Tiers livre*, pour commencer, est, à une remarque descriptive prêt, entièrement constitué des propos de Panurge, frère Jean et Épistémon ⁸⁶⁶ . L'objet du débat s'avère moins l'interprétation du poème prophétique donné par Raminagrobis que celle des imprécations jetées par le poète à l'agonie contre « **un tas de villaines, inmondes, et pestilentes bestes** » qui l'auraient détourné de la

⁸⁶³ Voir pour l'ensemble de la conversation *ibid.*, partie II, pp. 239-247.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, partie II, p. 390.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, partie I, pp. 182-186.

⁸⁶⁶ *Tiers livre*, chap. 22, pp. 418-420.

contemplation du bien céleste qui l'attend. Panurge comprend l'expression comme une image courante, de fait, sous la plume des partisans de l'évangélisme pour désigner les moines mendiants, qui ont la particularité de presser les mourants de faire des legs charitables ; il s'offusque de l'attitude du poète, qu'il juge blasphématoire. De son côté, Épistémon prend ces mots au sens propre et suppose que soit le vieillard est importuné dans sa chambre par divers insectes, soit il a le ver solitaire ! Frère Jean, enfin, refuse de polémiquer à ce sujet, déclarant que de toute manière, ce sont de mauvais religieux. Trois attitudes s'opposent donc, qui impliquent trois conceptions des rapports humains : comme l'explique Épistémon, l'une consiste à juger sévèrement son prochain, en l'occurrence tant Raminagrobis que les cordeliers, et l'autre à « **interpréter toutes choses à bien** », quitte à fermer les yeux sur certains écarts de conduite ; frère Jean, quant à lui, postule l'acceptation du jugement d'autrui sans manifestation ostentatoire d'accord ou de désaccord. On le voit, la question du rapport entre les signes linguistiques et l'intention qu'ils véhiculent soulève des problèmes de compréhension : c'est à un effort interprétatif que nous invite Rabelais dans la plupart des épisodes du *Tiers livre*. Prenons le cas, à présent, de la fin du *Cinquiesme livre*. Le passage de la caricature de l'Église dans les chapitres de l'île Sonnante à une invitation à la connaissance contemplative des mystères dionysiaques à partir du chapitre 33 n'est pas évident pour le lecteur. D'un côté, le narrateur, très présent dans la deuxième série de brouillons, mobilise largement la parole : en amateur de science hermétique, il décrit avec enthousiasme l'ouverture magique des portes du temple de la Bouteille, la mosaïque qui lui sert de pavement, le fonctionnement alchimique de la lampe qui l'éclaire et la préciosité de sa fontaine. Or en marge de cet éloge sans réserves du savoir ésotérique, les personnages ont peu la parole ; chacun de leur propos est donc à considérer minutieusement, ce que nous allons faire pour le chapitre 35⁸⁶⁷. Pantagruel et ses compagnons pénètrent sous terre par un escalier en marbre, dont les marches sont séparées par des « repos ». La Lanterne qui les guide fait compter à Pantagruel le nombre de « degrez » qu'ils vont avoir à descendre pour parvenir à la porte du temple : par ce calcul du « nombre fatal », tous deux adoptent la perspective d'une initiation platonicienne et pythagoricienne. Panurge, pour sa part, comme durant la tempête et devant le physétère, manifeste sa peur : il fait des analogies entre le lieu où ils se trouvent et les enfers païens et s'attend à voir arriver des lutins. Frère Jean promet de le défendre de son « bragmard » contre les diables et fait un jeu de mots sur les futures cornes de cocu de Panurge ; celui-ci contre-attaque et, mis au pied du mur par l'avertissement de la Lanterne qu'il est impossible de revenir en arrière, se prétend finalement plein d'audace. Nul doute que cet écart comique n'entache le sérieux de la relation d'une expérience promise à la révélation de hauts mystères : face à la plongée du récit dans l'occultisme, des personnages évoquent leurs craintes et usent de références autant chrétiennes que mythiques ou folkloriques : Alcofribas choisit ici, par exception, la révérence portée au vin, déclarant que pour descendre ils ont surtout eu besoin de leurs jambes : sans cela ils auraient roulé comme tonneaux en cave basse ! Ce faisant, le narrateur se rallie à la visée dégradante des discours de Panurge et de frère

⁸⁶⁷ *Cinquiesme livre*, chap. 35, pp. 811-813. M. Huchon signale qu'il a dû être écrit à la même époque que l'épisode des Chats-fourrés du *Quart livre* et qu'il bénéficie d'un degré supérieur d'élaboration par rapport aux chapitres qui l'entourent (notes du *Cinquiesme livre*, p. 1667).

Jean, au détriment de l'intention idéalisante de la Lanterne et de Pantagruel.

À la différence de Rabelais, Des Autels privilégie peu le dialogue conflictuel : Fanfreluche et Songe-creux sont plutôt complices dans la gaillardise et la moquerie et la part faite aux échanges est restreinte dans le récit de la formation de Gaudichon. L'avant-dernier chapitre confronte cependant Gaudichon et son serviteur au sujet de la signification des insignes des docteurs ès droit⁸⁶⁸. Songe-creux fait étalage de ses connaissances en matière de parure juridique : les « Floscules verd et rouge » signifient que la personne est savante en droit civil et canon, le livre ouvert qu'elle connaît les lois et le livre fermé qu'elle hait la mauvaise foi, l'anneau d'or qu'elle surpasse les autres hommes en vertu et connaissance, etc. Son maître lui rétorque qu'avec ses « allegories », il a bien « Songé creux » : les couleurs que porte le docteur sont signe qu'il est « bon raillard » et bon buveur, le livre qui s'ouvre et ferme en un moment qu'il a peu étudié, l'anneau d'or qu'il est cupide, etc. Gaudichon cite à l'appui de sa thèse, qu'il formule dans une verve pleine d'entrain et de moquerie, de lourdes références juridiques, en particulier des passages d'Accurse. Déjà, le débat entre les deux visions du monde n'est plus objectif puisqu'il possède une visée nettement dépréciative. Un autre exemple nous est donné de ce phénomène dans *Alector*. À l'ouverture du procès d'Alector, dans la seule confrontation polémique de personnages du roman, les échanges sont encore moins équitables puisque l'auteur prend parti assez ouvertement pour l'un des locuteurs. Le discours des deux frères de Noémie est rapporté de manière indirecte, ce qui autorise une manipulation de la part du narrateur ~ manœuvre discursive impossible dans l'art théâtral. Celui-ci dépeint les Gratians abattus « ou par vray dueil, ou par artifice de fumée sulphurine » puis énumère leurs chefs d'accusation en une phrase d'une page. Ils donnent leur vision des relations d'Alector et de Noémie, de la tuerie des amis et serviteurs de la maison au petit matin et du meurtre de leur sœur : l'« estrangier, espion, insidiateur de lictz pudiques, violateur d'hospitalité » a passé la nuit avec la belle, n'a pas hésité à porter le glaive contre ses hôtes et a fini par faire expirer la « jeune pucelle » qui s'était inconsidérément réfugiée entre ses bras. Une telle démesure dans l'argumentation et la formulation ne se retrouve pas dans la bouche d'Alector, qui s'exprime en discours direct dans une prose cicéronienne parfaite : point par point, celui-ci retourne l'accusation contre ses agresseurs et montre qu'ayant délivré Noémie du Centaure, il n'aurait jamais pu vouloir lui nuire ; il ne cache pas, par ailleurs, qu'il l'a aimée et l'aime encore. Mais si les images données des deux interventions laissent percevoir un jugement partial de la part du narrateur, il s'avère que le lecteur reste dans le doute par le fait même qu'en ce début de roman il est incapable de distinguer le vrai du faux : le débat judiciaire le pousse à quêter des indices pour reconstituer les faits dans leur exactitude⁸⁶⁹. Dans une analyse rétrospective, il pourra constater qu'Alector lui-même a quelque peu falsifié la vérité : les Gratians ont beaucoup exagéré les effets pervers pour leur sœur de la fréquentation du jeune homme, qui ne l'a évidemment pas tuée, tandis que celui-ci a menti en déclarant qu'il a passé la nuit en « Gentilhomme » auprès d'elle et que ses hôtes l'ont attaqué pour

⁸⁶⁸ *Mythistoire barragouyne...*, chap. 16, pp. 82-91.

⁸⁶⁹ Comme l'écrit M. M. Fontaine, *Aneau allié habilement*, ici et pour le reste du récit, les procédés « de l'instruction judiciaire et de l'investigation romanesque » (notes d'*Alector*, t. II, p. 395).

lui voler ses armes ; quant au fait qu'ils ont fait ce coup d'éclat dans la chambre de Noémie afin de « **diffamer leur sœur et trouver occasion de la priver de son dot** », c'est un fait qui ne pourra jamais être ni rejeté ni validé. Aneau va donc loin sur le chemin de l'enquête judiciaire et herméneutique : il détourne la technique de l'affrontement d'idéologies vers la confrontation de versions contradictoires des événements. Contrairement aux précédents romanciers, le débat d'idées est chez lui à la fois une mise en scène de la pluralité des opinions, une demande au lecteur de soupeser leur valeur respective et une invitation à saisir la complexité de l'organisation narrative.

La restitution objective du style d'un énoncé est donc le plus souvent réalisée dans nos romans par le biais de la confrontation dialoguée de points de vue, même s'il peut arriver que le langage d'un des interlocuteurs commence à être distancié. À ce niveau, la voix personnelle du romancier est difficilement perceptible : elle semble se dissoudre dans ce que le plurilinguisme implique à l'état latent, la plurivocalité ; pour reprendre la métaphore musicale bakhtinienne, elle se perd dans l'ensemble polyphonique que constitue chacune des œuvres. Mais il ne faut pas s'y tromper : dans le roman, tout discours qui en représente un autre parle simultanément comme lui et avec lui, en lui et hors de lui ; pour le lecteur, la difficulté consiste le plus souvent à déterminer l'orientation adoptée par la conscience critique en considérant l'éclairage qu'elle donne des divers ensembles linguistiques et idéologiques.

b - L'infléchissement d'intention

Envisageons donc le cas où le locuteur-romancier intègre sa pensée à la représentation du langage d'autrui. Dans un même discours fusionnent alors l'intention du locuteur premier et celle d'un commentateur qui réinterprète ce point de vue sans en violer la visée ni l'originalité propres : deux positions individuelles, deux voix, deux accents « **se combattent sur le territoire de l'énoncé**⁸⁷⁰ ». Cette construction d'une unité bivocale introduit cette fois de plain pied le lecteur dans l'univers de la subjectivité discursive : il ne peut envisager le contenu du discours sans prendre en compte les instances énonciatives qui s'y expriment.

Alors qu'H. de Crenne recourt peu à la mise à distance intrinsèque des unités verbales qu'elle imite, Aneau affectionne particulièrement la technique de l'infléchissement d'intention. Il en use par le biais de la surcharge stylistique, comme nous avons pu voir dans l'épisode de la tempête essuyée par Franc-Gal et ses hommes, dans le combat d'Alector contre le serpent des arènes et, à l'instant, dans le plaidoyer des Gratians. Le sérieux du sujet, conféré par le contexte des événements et le grossissement stylistique du péril ou de l'offense, est nuancé par la relation quasi affective qu'entretiennent les narrateurs du roman avec les héros. Ceux-ci n'hésitent pas à rire à leurs dépens, si bien que le pathétique des situations est désamorcé ; du coup, il est souvent difficile pour le lecteur de savoir quelle attitude adopter face aux faits décrits. Prenons le cas de l'initiation d'Alector aux faits d'armes. Son premier combat après son départ de Scythie a lieu contre deux loups-cerviers en Arménie⁸⁷¹ : au lieu de l'enfant, c'est le cheval qui est au centre de la narration chevaleresque il tue de ses ruades

⁸⁷⁰ *Esthétique et théorie...*, op. cit., p. 177.

impétueuses l'une des bêtes ; Alector n'apparaît que comme son second, mis d'ailleurs à pied d'œuvre par la chute que sa monture lui impose... Le fils de Franc-Gal fait des erreurs et son chevalier de père n'hésite pas à les signaler : il se fait mordre faute d'avoir regardé si son adversaire était bien mort. La difficulté qu'auront Alector et un pêcheur, le combat fini, à retirer les dents de son bras » à force de mains, de coups de caillou sur les maschoires du loup, et avec un cousteau » fait inévitablement sourire. Mais Franc-Gal-narrateur n'insiste pas moins sur la « noble hardiesse » dont son fils a fait preuve : il avait plus peur pour son cheval que pour lui-même ; d'ailleurs, il a bien récompensé ce dernier en lui faisant faire des bardes de la peau de « sa despoille ». La même ambiguïté apparaît dans la rencontre que fait plus tard ce nouveau Perceval avec un rieur invisible⁸⁷². Ignorant l'inviolabilité des trophées, il s'approche d'un arbre pour y décrocher un bel écu vert avec un coq d'or ; comme il est trop haut pour lui, il étend les côtes le plus qu'il peut, mais son cheval, soudain attiré par la vue d'une fontaine, se dérobe sous lui. Franc-Gal se plaît à nouveau à se moquer tendrement de son fils et un rire lui fait écho dans l'histoire : « comme il estoit de nature assez colere et superbe », Alector s'irrite et cherche jusqu'à la fin du jour le personnage derrière les buissons ; il finit par tuer par erreur un lièvre, dont il fait son souper. La discussion qu'il a au chapitre suivant avec le Chevalier Noir est des plus savoureuses : au revenant qui lui reproche de lui avoir volé son écu et d'avoir mangé un de ses « compagnons d'habitation », Alector répond, dans son premier discours de rhétorique judiciaire, avec des arguments d'enfant. Le décalage entre la solennité de sa défense et ses hésitations sur l'identité de son adversaire est à son comble dans le développement sur la couardise du lièvre, dont le moqueur a fait preuve, sur la croyance populaire en la transformation des diables en lièvres et sur l'absence de peur d'un chevalier. Autrement dit, Alector veut savoir s'il a affaire à un diable réincarné, à un homme vivant en compagnie de rongeurs ou à un fantôme ricanant ! La scène médiévale de la confrontation avec un phénomène surnaturel chargé de signes est donc fortement désacralisée : « montre moy tes oreilles et me di qui tu es », finit par demander le harangueur perplexe. L'inconnu expliquera qu'il appartient à la lignée des Macrobes il s'agit du Chevalier Noir du deuxième « Propos rompu » et qu'il est l'esprit protecteur d'Alector ; sans qu'il le sache, il lui a déjà sauvé la vie et il continuera de le faire. On le voit, les notations burlesques s'immiscent dans des unités linguistiques traditionnellement traitées sur un mode élevé ; mais elles n'aboutissent jamais vraiment, dans *Alector*, à la caricature des matériaux hérités.

L'instauration d'un discours bivocal, où un sujet commence à faire sentir que le mot d'autrui lui est étranger, se retrouve à l'occasion dans les *Livres rabelaisiens*, ce qui constitue l'un des facteurs de perturbation de leur sens. Commençons par évoquer deux passages qui ont fait couler beaucoup d'encre : la lettre de Gargantua à son fils au chapitre 8 de *Pantagruel* et l'épisode de Thélème à la fin de *Gargantua*⁸⁷³. L'épître se

⁸⁷¹ *Alector*, chap. 19, pp. 130-131.

⁸⁷² *Ibid.*, chap. 19 et 20, pp. 134-143.

⁸⁷³ *Pantagruel*, chap. 8, pp. 241-246 et *Gargantua*, chap. 52 à 63, pp. 137-153. Nous utiliserons ici successivement des analyses de G. Defaux dans *Rabelais agonistes...*, *op. cit.*, p. 135 et de F. Rigolot dans *Les Langages de Rabelais*, *op. cit.*, pp. 82-85.

présente comme un hymne au savoir nouveau, tournant le dos au « **temps [...] tenebreux et sentant l'infelicité et calamité des Gothz, qui avoient mis à destruction toute bonne literature** ». Cependant, ce chapitre est beaucoup plus latinisé que les autres et Rabelais a tenu, au cours de ses corrections, à accentuer les traits lexicaux et syntaxiques tirés des manuels de rhétorique. Qui plus est, Gargantua semble finir par encourager Pantagruel à se comporter comme un cerveau à bourrelets, lui demandant de tenir « conclusions en tout sçavoir publiquement envers tous et contre tous ». Comment concilier ce style désuet et cet éloge de l'humanisme, cette aspiration à la reconnaissance publique et le rejet de la « vanité » par le chrétien, sciemment rappelé à la fin de la lettre ? Un problème du même genre se pose pour la prose utopique qui clôt *Gargantua*. Une uniformité stylistique est repérable, en particulier aux chapitres 55, 56 et 57, dans la description de l'architecture de l'abbaye fondée « au contraire de toutes aultres » : l'enthousiasme du narrateur s'épuise dans la récurrence de formules laudatives peu variées et dans l'énumération interminable de l'extérieur et de l'intérieur du bâtiment ou de pièces du vêtement. Quant aux notations qui louent le principe de la complaisance mutuelle des Thélémites, signifient-elles que le narrateur adhère à la règle libertaire « Fay ce que voudras », qui harmonise le vouloir divin et le vouloir humain, ou qu'il blâme ce qu'elle implique potentiellement, le refus de singulariser les êtres ? Un troisième exemple nous est donné par le long apologue de Couillatrix et de sa cognée inséré dans le prologue du *Quart livre*⁸⁷⁴. L'auteur le présente comme tiré des *Fables* d'Ésope, mais il est évident qu'il modifie tant le contenu que la morale de son modèle, « Le Bûcheron et Hermès ». D'abord, il le convertit en une promotion de la « médiocrité » chrétienne : le pauvre homme de l'histoire a invoqué humblement Jupiter de lui rendre son outil de travail, sans souhaiter d'autre don, a été exaucé, alors que les voisins cupides, qui ont préféré la cognée d'or qui leur était offerte à la restitution de ce qu'ils possédaient, ont eu la tête tranchée. Or chez Ésope, Mercure se contentait de garder leur cognée et la morale était que la divinité est hostile aux gens malhonnêtes, mais favorable aux honnêtes ; ici, la réflexion ne porte pas sur l'appât du gain, mais sur la reconnaissance de la finitude humaine et de la bonté de Dieu. Serait-ce là la leçon positive des divers *Livres* rabelaisiens ? Rien n'est moins sûr : l'auteur se plaît à détourner le récit de cette fin par des considérations faites par Jupiter sur l'actualité politique et philosophique autour de 1550 et par deux longues interventions de Priape. Celui-ci propose, dans un style proche de celui du narrateur-romancier, une façon badine de faire cesser le débat entre Ramus et Galland : puisque tous deux s'appellent « Pierre », il faut les pétrifier ; il donne ensuite un échantillon de ses capacités en matière de bouffonnerie linguistique par de gaillardes équivoques et syllepses sur le terme *cognée*. Finalement, les *excursus* burlesques ou grivois ôtent en partie leur dignité au traitement de la fable et du sujet religieux : le lecteur reste incertain face à la question du sens des « mythologies Pantagrueliques » expression qui prend un sens oxymorique⁸⁷⁵ comme les contemporains l'ont été pour le débat entre les Ramistes et les Aristotéliens. Il en va de même, dans la *Mythistoire*, de la lettre d'Happe-bran à Gaudichon⁸⁷⁵. Le contexte d'insertion invite à voir dans ce petit

⁸⁷⁴ *Quart livre*, « Prologue de l'Autheur », pp. 526-534.

⁸⁷⁵ *Mythistoire barragouyne...*, chap. 10, pp. 47-48 et, pour les autres passages mentionnés, chap. 9, pp. 43-44 et chap. [12], p. 58.

texte autre chose qu'une simple stimulation au travail scolaire ~ ce qu'elle est essentiellement, à la différence de la lettre de Gargantua. En présentant le père de Gaudichon, Songe-creux avait fait l'éloge de ce sage qui « **aymoit trop mieux acquérir à son fils vertu et richesse eternelle de sçavoir, que les thresors et grands bien de ce monde** » et qui pensait qu'il vallait mieux « **mettre aux jeunes gens des chasteaux en leur teste qu'en leurs terres** ». Il avait même cité le poème qu'il avait un jour composé sur le fait que les hommes peuvent passer de la richesse à la pauvreté et qu'ils n'ont pas à s'estimer plus grands que les « Anges des cieux » parce qu'ils ont « un petit de pecune » ; les antanaclases sur la déesse Fortune et la fortune matérielle allaient bon train. Ces insistances sur la vanité des biens du monde prennent donc, à la différence de l'apologue rabelaisien, une coloration quelque peu triviale : le lieu commun du sermon chrétien semble douteux dans la bouche d'un « mangeur de merde » et d'un songeur à l'affût de toutes les manifestations de la misère humaine. Du coup, la mention, au début de l'épître, du fait que Gaudichon n'a « pas mal employé [s]on temps, ni [l']argent » d'Happe-bran et, à la fin, de l'envoi de cent modestes écus, pose question ; d'ailleurs, quand il quittera le collège de Bourgogne, le jeune homme aura « plus de coillons que de deniers ». La lettre est-elle alors un appel à étudier pour parvenir à la « Verité » et de la vérité à la « vie », dans un raccourci saisissant de l'éthique de Gargantua, ou bien une manière de se gausser du décalage entre les aspirations humanistes et la réalité des conditions d'apprentissage ? Le doute est permis.

Le choc de deux intentionnalités au sein d'un même énoncé se fait donc bien sentir dans les romans d'Aneau, de Rabelais et de Des Autels : deux points de vue sont dialogiquement corrélés sans que l'un cherche à mettre ouvertement l'autre à distance. Il s'agit pour le romancier de montrer qu'il désolidarise son point de vue de celui du locuteur premier, mais il fait en sorte de rendre le discernement de ses intentions malaisé. Le lecteur perçoit les limites de l'idéologie véhiculée par le langage dominant, sans pouvoir clairement cerner celle qui s'oppose intrinsèquement à elle.

c - La franche distanciation

Dans le cas d'une nette prise de parti du locuteur ultime, il n'y a plus un mais deux langages actualisés dans un même énoncé : le discours critique ne demeure pas en dehors du discours principal, réfractant de l'extérieur sa visée, mais introduit sur le terrain du premier son propre matériau linguistique. D'où la confrontation non seulement de deux locuteurs et de deux perspectives axiologiques, mais aussi de deux ensembles thématiques et stylistiques au sein d'une prise de parole unique. La stylisation du discours représenté est alors à son comble : on choisit des éléments expressifs typiques et on transcrit le symbolisme qu'ils véhiculent, mais la sélection est partielle et l'imitation exagérée. Le lecteur entre ici sur le terrain de la parodie ou du pastiche satirique⁸⁷⁶. Or si l'intervention du locuteur-romancier est évidente pour le lecteur, toute la subtilité de l'écriture romanesque, à la différence de genres pratiquant une stylisation purement

⁸⁷⁶ Rappelons que G. Genette, dans *Palimpsestes...*, *op. cit.*, pp. 32-39, rapproche les deux notions en raison de leur visée critique commune mais fait de la parodie l'adaptation d'un texte précis tandis que le pastiche repose sur la reproduction d'un style. Les cas dont nous allons traiter relèvent tous du pastiche satirique, mais nous emploierons aussi, par facilité, le terme *parodie* à leur sujet.

polémique, trouvant sa fin en soi, consiste à permettre un vrai dialogue entre la parole représentée et celle qui la représente : « **le langage parodié oppos[ant] une vive résistance dialogique aux intentions étrangères qui le parodient**⁸⁷⁷ », une conversation animée s'instaure entre le propos imité et le mot personnel de l'auteur.

La mise en place d'une franche distanciation linguistique et idéologique est favorisée par l'adoption d'un ton comique ; cela explique qu'elle soit le procédé favori de Rabelais et de Des Autels. Sous leur plume, le décalage entre le langage du locuteur premier et celui du commentateur peut être simplement tourné vers la satire, intention que la *Briefve declaration* définit comme « **une manière de mesdire d'un chascun à plaisir, et blasonner les vices**⁸⁷⁸ ». Un exemple minimal de ce phénomène apparaît dans la définition qu'un Chicanous donne de lui-même au seigneur de Baché : envoyé par un prieur, il se dit « **serviteur de Moinerie, appariteur de la mitre Abbatiale**⁸⁷⁹ » ; par le biais du néologisme bouffon et de la métonymie généralisante, un discours dépréciatif distancie le verbiage utilisé. Les manifestations rabelaisiennes les plus élaborées de la satire reposent sur le détournement du traitement traditionnel de certaines matières : alors que des sujets comme la mort, l'amour et la guerre ont reçu une adaptation littéraire surtout sérieuse depuis l'Antiquité, l'auteur des cinq *Livres* se plaît à déjouer l'attente du lecteur en proposant des voisinages inhabituels entre les mots et les idées. Le « repertoyre » des titres d'ouvrages supposés appartenir à la bibliothèque de Saint-Victor offre une application remarquable du procédé⁸⁸⁰. L'appellation de chacun d'eux est constituée par un couple antithétique : un lexique du bas corporel, pour reprendre l'analyse bien connue de Bakhtine, vient perturber la dignité des lettrés cités, de leurs écrits et du temple parisien du savoir. Des notations scatologiques, gastronomiques et sexuelles s'immiscent dans les références aux maîtres de la Sorbonne : « *Maneries ramonendi founellos*, par M. Eccium », « **Gerson de auferibilitate pape ab ecclesia** », « **Le peloton de theologie** », aux maîtres de rhétorique : « *Decrotatorium scholarium* », « *Maioris de modo faciendi boudinos* », aux religieux : « *La cocqueluche des moines* », « **Le retepenade des cardinaux** », « **La profiterolle des indulgences** » et aux juristes : « *Le chatfourré des procureurs* », « *Le maschefain des advocatz* ». L'utilisation du latin de cuisine, dont les clercs font usage, a un effet des plus caustiques puisqu'elle permet de prêter le langage moqueur aux victimes même de la satire. Outre les discours bilingues bien connus de l'écolier limousin et de Janotus de Bragmardo, qui usent tous deux du jargon ampoulé des rhéteurs pour exprimer des réalités triviales, nous pouvons rappeler le débat incompréhensible de Baisecul et d'Humevesne⁸⁸¹. Nous avons affaire à un plaidoyer juridique en bonne et due forme, avec un récit des faits et une demande, de la

⁸⁷⁷ *Esthétique et théorie...*, op. cit., p. 221.

⁸⁷⁸ *Briefve declaration...*, in *Quart livre*, p. 704.

⁸⁷⁹ *Quart livre*, chap. 14, p. 571.

⁸⁸⁰ *Pantagruel*, chap. 7, pp. 236-241.

⁸⁸¹ *Ibid.*, chap. 11 à 13, pp. 254-262.

part les plaignants, puis une sentence exposant l'une après l'autre les conclusions du procès, formulée par Pantagruel. Or la surcharge de termes animaliers, agricoles et scatologiques démonte la belle organisation syntaxique des phrases et disperse le sens. Cette ironie par polyphonie veut-elle condamner toute forme de plaidoirie ou prêcher le recours à une « **parole familière et saine** ⁸⁸² » dans le sociolecte des hommes de loi ? Très souvent, d'ailleurs, l'emballement de la rhétorique parodique laisse percevoir une certaine complaisance dans le traitement de l'image verbale stylisée. C'est ce qui se produit tant dans la confession entreprise par Panurge d'un frère Fredon que dans la description de l'anatomie de Carêmeprenant ⁸⁸³. Détournant le sérieux de l'interrogatoire mené par les religieux auprès des pénitents, Panurge fait avouer à un moine dépravé que son couvent entretient des « **garses** » et que son ordre franciscain, sans doute est prompt à châtier les justes. Mais la satire n'occupe pas tout l'espace du dialogue : non seulement le frère répond par monosyllabes, mais la série des questions et des réponses s'organise par groupes homosyllabiques, ce qui confère un caractère mélodieux aux échanges ; ce principe de production poétique de la parole explique que plusieurs demandes n'aient pas de sous-entendus destructeur. Quelle signification accorder exactement au discours second de ce passage, qui semble nuancer la démythification des rites religieux à laquelle se livre Panurge ? Ce qui est sûr, c'est que, même non révisé par Rabelais, le *Cinquiesme livre* ne se présente pas comme une attaque univocale de l'Église romaine et des gens de loi ou de finance. De même, si les allégories du *Quart livre* font retour sur le réel, elles ne sauraient être considérées comme de simples satires imagées ; nous en voulons pour preuve les deux chapitres de présentation du corps de Carêmeprenant par Xénomanes. La description des membres du monstre par des comparants induit outils, vêtements, parties d'animal parodie, certes, la formulation des anatomistes, mais le texte outrepassé les lois du rapport d'autopsie : des éléments immatériels, comme les esprits animaux, la mémoire, la raison et le désir, sont également décrits. Du coup, plutôt qu'à condamner comme anti-naturelle une personnification du jeûne et de l'ascèse, le romancier ne nous invite-t-il pas à plonger avec lui dans une rêverie sur l'analogie et sur les rapports de l'abstrait et du concret ? Quand il dépouille une matière de ses enveloppes verbales et idéologiques traditionnelles, celui-ci forme donc un projet qui n'est pas seulement subversif : il engage une dispute entre des langages divers sans expliciter son adhésion à l'un ou à l'autre.

Dans la *Mythistoire*, la même ambiguïté se retrouve dans la manifestation d'une intention burlesque. Nous avons vu à l'œuvre ce mécanisme, récurrent chez Des Autels, du plaquage d'un style bas sur un sujet élevé dans la présentation de la généalogie de Fanfreluche, dans le langage amoureux de Trigory et de Biétrix, dans le commentaire de l'étymologie du nom *Trigory* ou encore dans l'analyse menée par Gaudichon sur les insignes des juristes. Venons-en à la « **disputation publique** » de Gaudichon sur la

⁸⁸² F. Rigolot, *Les Langages de Rabelais*, op. cit., p. 47. En ce cas, le langage premier, qui permet d'identifier la cible du parodiste, serait en fait valorisé et le second, par la lourdeur de ses expressions et l'obscurité de son lexique, distancié.

⁸⁸³ *Cinquiesme livre*, chap. 17 et 18, pp. 792-796 et pp. 798-799 ; et *Quart livre*, chap. 30 et 31, pp. 608-612. Nous reprenons aux notes de M. Huchon, pp. 1656 et 1541, l'analyse sur la constitution du discours de Panurge en « confession » et sur l'usage de la comparaison dans les traités d'anatomie contemporains.

signification des abréviations *ff.* et *§* chez les commentateurs de droit et sur la raison de la distinction entre « *Digestum vetus, novum, et infortiatum* »⁸⁸⁴ : il s'agit d'un des épisodes où, comme dans la transcription du procès de Baisecul et d'Humevesne qui lui sert de modèle, la portée de la mise à distance n'est pas évidente. Des Autels ne fait pourtant pas les mêmes choix que Rabelais : il laisse parler Gaudichon de manière claire et la dénonciation des lourdeurs du droit se fait par un usage tout à fait dévoyé des procédures des spécialistes de droit ; en somme, l'orateur poursuit le brouillage du code romain occasionné par les commentateurs médiévaux. Songe-creux explique que son maître a commencé par lire « toutes les gloses de Accurse, sans le texte », sans y trouver « de raison bien raisonnée » ; en tant que « magister juré », il produit alors ses propres analyses. Pour le premier problème, après avoir rapporté les mauvaises conclusions des glossateurs, il avance que c'est par rivalité avec l'ordre des médecins que les légistes ont inventé l'abréviation *dd* et, comme à leur habitude, ils l'ont ensuite tournée sens dessus dessous ; de même, la marque du paragraphe est « **renversée à la façon de ceux qui renversent tout** ». Pour l'appellation des volumes des *Digestes*, selon lui, les deux premiers ont été nommés sans raison *vieux* et *nouveau* et le troisième, longtemps perdu, a été retrouvé dans la maison d'un certain Fortiat. À tout hasard, pour prouver la véracité de ses hypothèses, Gaudichon amène un vieux billet attestant que sa grand-mère savait guérir la fièvre quarte ! Autrement dit, au lieu de rejeter, comme Pantagruel, les « subversions de droit », le héros de Des Autels, relayé dans son discours par Songe-creux dans un flottement énonciatif remarquable, s'y complaît : refusant de procéder selon l'« équité evangelicque et philosophique »⁸⁸⁵, il démonte de l'intérieur les fonctionnements de la justice honnie des humanistes. La question se pose, comme dans plusieurs épisodes, du degré d'adhésion des locuteurs à leurs propos et, indirectement, du statut conféré par le romancier à des personnages mi-héroïques, mi-triviaux. Doit-on penser que Gaudichon termine son parcours intellectuel sur une controverse de clerc poussiéreux et que, sans avoir réussi à atteindre un savoir éclairé, il reste, tel le premier Pantagruel, un maître « en toutes sciences » loué par les lavandières ? Ou doit-on estimer qu'il n'est pas dupe du discours codifié qu'il utilise et qu'il s'approprie jusqu'au bout ses traits de style et ses vues ridicules, l'auteur comptant sur le lecteur pour faire la part d'affectation dans cette adhésion à la trivialité et aux valeurs anti-humanistes ? En tous cas, tandis que chez Des Autels la distanciation par rapport au langage parodié relève toujours de la dégradation du haut par le bas, la portée de la satire étant parfois brouillée, le heurt de références contradictoires produit chez Rabelais un spectre bien plus varié de perturbations sémantiques.

Dès lors, le nouveau romancier ne rassemble jamais de matériaux linguistiques sans manifester la perception qu'il en a : réfractaire à l'idée de collectionner des pièces stylistiques auxquelles il serait tenu de conserver la forme et l'intentionnalité d'origine, il se fait tour à tour pasticheur de génie, imitateur insoumis et parodiste acerbe. Dès l'instant où un langage pénètre dans sa composition plurilingue, il en infléchit la portée en instaurant un dialogisme avec un autre énoncé ou en insérant un second langage au sein

⁸⁸⁴ *Mythistoire barragouyne...*, chap. 15, pp. 75-81.

⁸⁸⁵ *Pantagruel*, chap. 10, p. 253.

du même énoncé. Il ne peut concevoir de conceptualiser son point de vue autrement qu'à la lumière de discours autres, étrangers, se les appropriant au point de les faire siens. Nécessairement, le didactisme des œuvres a à pâtir de ces interactions langagières et leur déchiffrement devient ardu. Nous avons constaté, en outre, une affinité entre la tonalité générale des romans et certains procédés d'appropriation verbale et axiologique : tandis que les textes mettant en œuvre une *copia* restreinte recourent essentiellement à la transcription fidèle ou à l'infléchissement d'intention, les romans les plus ouverts à la pluralité stylistique sont attachés à souligner le caractère subversif du choc des discours et des opinions⁸⁸⁶.

III - Structure narrative et cadre herméneutique : divers niveaux d'interférence

Après le brouillage de l'instance d'écriture et l'interaction conflictuelle entre diverses voix, un second mécanisme vient perturber l'interprétation des nouveaux romans de la Renaissance : à la différence des traducteurs d'*Amadis*, qui tentent de plaquer artificiellement un sens à la fois extérieur et étranger sur l'histoire rapportée, Rabelais, H. de Crenne, Des Autels et Aneau jugent nécessaire la transformation du modèle herméneutique médiéval. Pour brouiller le symbolisme des aventures, ils choisissent d'agir sur l'axe horizontal de l'action et déforment par toutes sortes de variations la ligne narrative traditionnelle. Du coup, pour eux, le *mythos* ne consiste pas en la mise en ordre du réel, mais en la restitution du chaos du monde. Cette proximité entre le travail de l'agencement du tissu narratif et celui de la portée métaphysique ou morale des romans transparaît, d'abord, au niveau des consignes de lecture fournies par leur métadiscours : soit celles-ci déconstruisent d'emblée les méthodes d'exégèse des textes sacrés et profanes, soit elles s'y soumettent mais le mouvement de la fiction a tôt fait de les contredire. L'extrême concertation dont font preuve nos auteurs dans l'organisation du récit se manifeste également dans leur manière de ménager le suspens : ils procèdent à des interruptions contrôlées de l'avancée de l'histoire qui agissent comme un catalyseur important de la désorientation interprétative du lecteur.

1 - Ordres et contrordres interprétatifs

On sait qu'en réaction à la fixité des quatre niveaux de sens imposés par l'exégèse biblique, les humanistes militent en faveur de nouvelles modalités de lecture : sous l'influence conjuguée du néo-platonisme et de l'évangélisme, le commentaire prend à la Renaissance un caractère philologique, tandis que se produit une récusation progressive de l'allégorisme médiéval et une libération des capacités personnelles d'interprétation⁸⁸⁷. Nous pensons que le roman nouvelle manière est une forme qui travaille de manière privilégiée à la problématisation de l'herméneutique fictionnelle : sa trame foisonnante oppose au déchiffrement figé et possiblement en décalage avec le mouvement narratif

⁸⁸⁶ Notons que nous rectifions à nouveau la tendance de Bakhtine à privilégier les romans de la « seconde ligne » du roman européen : selon lui, les textes humoristiques sont les seuls à réaliser pleinement « la nature dialogique du plurilinguisme », alors que la plurivocalité resterait largement virtuelle dans les œuvres ressortissant à la seconde (*Esthétique et théorie...*, *op. cit.*, p. 222).

des significations mobiles qui résistent à l'unification. Il n'est pas anodin que nous ayons constaté, dans l'ébauche de réflexion sur le genre que constitue l'usage des syntagmes *véritable histoire* et *histoire fabuleuse*, une certaine fébrilité de nos auteurs à appliquer un sens supérieur à la fable romanesque⁸⁸⁸. Mais la théorie de l'interprétation élaborée dans les romans ne se réduit pas à cette manipulation lexicale : considérons à présent les consignes de lecture offertes soit dans le paratexte, soit dans les passages métadiscursifs du récit. Certains romanciers soumettent, dans un premier temps, la fiction au principe de l'exemplarité, quand d'autres, plus facétieux, installent d'emblée le lecteur face à l'ambiguïté du discours.

Les *Angoysse*s et *Alector*, pour commencer, affichent plus ou moins ostensiblement une entreprise didactique : aux multiples adresses moralisatrices au lecteur dans les premières, fait pendant la revendication laconique d'un « **sens mythologic** » dans la dédicace du second. Si un parallèle peut être fait avec les réflexions de Des Gouttes, Martin, Sevin ou Gohory⁸⁸⁹, il trouve vite ses limites : l'évolution constante du programme d'H. de Crenne et la brièveté de celui d'Aneau sapent en partie les codes de la procédure allégorique. Voyons précisément les annonces faites par les trois narrateurs des *Angoysse*s et demandons-nous, à la lumière de nos précédentes analyses du texte, si elles trouvent une application fidèle dans la fiction ; autrement dit, comme nous l'avons fait pour les *Amadis*, mesurons s'il existe un écart entre la théorie et la pratique et, le cas échéant, tentons de définir son incidence sur le décryptage du roman. L'« epistre dedicative de Dame Helisenne » reformule le projet boccacien d'exposé de la force débilissante de l'amour : le personnage est blâmé par la narratrice d'avoir cédé à son désir et est élevé au rang de contre-exemple pour l'ensemble du sexe féminin. De même, l'au revoir aux lectrices assure que l'expérience de cette « furieuse folle » est « **utile et profitable** »⁸⁹⁰. Seulement, au sein du récit, le beau mécanisme démonstratif s'enraye. Par exemple, après une longue tirade sur l'avisement causé par la passion, le *je* narrateur avoue, au présent toujours, qu'il ne « **[s]'en scauroye desister, tant [s]a pensée, [s]on sens et liberal arbitre sont surpris, soumis, et asservis** »⁸⁹¹ ; nous avons vu plus haut d'autres cas d'interférence entre le vécu amoureux et l'instance de contrôle de l'écriture. Au début de la seconde partie, le projet d'Hélisenne change : dans

⁸⁸⁷ Voir à ce sujet les analyses de M. Jeanneret dans « L'exégèse à la Renaissance », in *Le Défi des signes...*, op. cit., pp. 21-31. Le critique montre qu'en matière littéraire, la mutation des méthodes de lecture a influencé l'« histoire brève » plutôt que le roman, invitant par sa faible longueur à réfléchir immédiatement à sa signification (p. 62). Nous suivons d'autant moins cette conclusion que Jeanneret lui-même fait de Rabelais, qu'il refuse de voir comme un romancier, un des auteurs qui réalisent le mieux la déstabilisation des certitudes du lecteur.

⁸⁸⁸ Voir l'étude, au cas par cas, du sémantisme des expressions au chapitre 1 de la deuxième partie, pp. 303-309.

⁸⁸⁹ La théorie du *docere* romanesque formulée dans les textes présentatifs des traductions de textes italiens et espagnols a été exposée au chapitre 2 de la première partie, pp. 132-141.

⁸⁹⁰ *Les Angoysse*s douloureuses..., partie I, pp. 97 et 221.

⁸⁹¹ *Ibid.*, partie I, p. 204.

son récit des exploits de Guénélic, parti à sa recherche, elle entend « **exite[r] [...] les gentilshommes modernes, au martial exercice** ». Mais elle revient au sujet amoureux, déclarant que son amant s'est « **repent[ij]** » de sa mauvaise conduite envers elle et qu'il s'est racheté par les « **peines indicibles, qu'il a souffertes, en s'esforçant de parvenir à la fruition d'Amours** »⁸⁹². On ne peut manquer de rester partagé, à la fin de ce discours, au sujet de l'attitude et des motivations de Guénélic : entre le récit d'Hélisenne et le sien, est-il devenu un parfait chevalier, ayant renoncé à la satisfaction brutale du désir le double lettré et mélancolique de Galaor se serait converti en Amadis ou aurait pris les traits du jeune Saintré, ou bien est-il guidé par cette « folle Amour » qu'Hélisenne prétend partout condamner ? L'introduction de Guénélic à son récit semble éclaircir le problème, si l'on veut bien prêter attention aux subtilités de sa formulation : il déclare vouloir « **exhorter les jeunes jouvenceaux** » à éviter « **la seigneurie de Cupido** », tout au moins s'ils ne veulent pas être serfs d'« Amours », « **en observant les coutumes que le vray amoureux doit avoir** »⁸⁹³. Avant d'énumérer les qualités de l'amant courtois, le narrateur met donc deux restrictions au rejet de la passion : si les lecteurs sont attirés par de tels délices, ils peuvent y succomber, mais ils le feront, après avoir lu ses « angoisses », en connaissance de cause et le sentiment n'est blâmable que s'il est éprouvé par des êtres indignes. Nécessairement, le projet didactique initial s'effrite, d'autant plus que Guénélic n'exclut aucunement l'idée d'une réalisation de l'amour charnel ; il regrette seulement d'avoir laissé passer sa chance pendant qu'il lui était possible de manifester sa constance à sa dame. La tonalité chrétienne du discours d'Hélisenne à l'ouverture de la troisième partie nous fait nettement sentir le décalage entre la perspective des deux héros-narrateurs : pour nous « instiguer à la resistance contre [n]ostre sensualité » et nous engager à « **detester cest abhominable vice de desordonnée amour** »⁸⁹⁴, elle allègue l'opposition paulinienne de l'esprit et de la chair. Cet appel à la conversion de la passion humaine en contemplation de Dieu trouve une reformulation dans l'adresse finale de Quézinstra qui, à la suite de la mort subite des amants, a décidé non seulement de ne plus s'arrêter aux « choses transitoires » et de se faire ermite, mais aussi de poursuivre l'histoire de leurs âmes pour préserver les lecteurs de « succomber en ceste lascivité » qui domine la raison⁸⁹⁵. Dès lors, dans les deux dernières parties, s'affrontent des projets contradictoires : Guénélic, qui prend en charge l'essentiel du récit, milite en faveur d'un amour chevaleresque qui vise à la « fruition de ce où gist la felicité », comme le dit si bien Oriane, tandis que la narratrice qui parle « en [s]a personne » et le narrateur ultime prêchent pour un rejet complet des sentiments humains au profit des biens spirituels. Du coup, si les *Angoysses* sont asservies à un projet de moralisation, le message qu'elles véhiculent est *in fine* difficilement identifiable, tant à cause de l'écart entre les déclarations d'intention et les réalisations narratives qu'en raison de la disparité des sermons d'un narrateur à l'autre.

⁸⁹² *Ibid.*, partie II, pp. 229 et 231.

⁸⁹³ *Ibid.*, partie II, p. 232.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, partie III, pp. 399 et 398.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, partie III, p. 506.

Dans *Alector*, le brouillage du sens ne tient pas à une incompatibilité entre les divers projets didactiques ; tout simplement, aucun conteur, pas même le narrateur extradiégétique, ne forme le vœu de réformer la conduite des lecteurs par la narration d'une histoire admirable. Seule la dédicace, inspirée sûrement par la réflexion de Macrobie sur les mystères contenus dans les mythes, désigne le roman comme une « histoire fabuleuse couvrant quelque sens mythologic ». Mais Aneau ne donne pas de précision sur la nature de ce sens ; mieux, il en corrige le caractère sérieux par une foule de compléments, dont le premier est « dramatique » et le dernier « Comique » : malgré le contenu nettement philosophique, religieux et politique de son œuvre, il souhaite insister sur l'opposition entre action et interprétation et sur la dimension du rire⁸⁹⁶. Pour connaître la position d'Aneau en matière d'interprétation de la fiction, il faut se reporter à la « **Préparation de voie à la lecture** » place en tête des trois premiers livres des *Métamorphoses* : on y trouve un commentaire détaillé de la façon dont les poètes antiques ont caché sous « **la mensonge figurée** » des éléments de philosophie morale et naturelle⁸⁹⁷. Cela atteste que l'auteur d'*Alector* est partisan de l'existence non point d'un sens supérieur derrière les figures fictionnelles, mais d'une multiplicité de significations ; du coup, sa défense du pluralisme allégorique se rapproche de la stimulation au décryptage des préfaciers du *Roland furieux* et du *Songe de Poliphile* : Des Gouttes invitait les lecteurs à appréhender les sens qui leur sont « **propres et peculiars** », tandis que Martin les renvoyait à « l'exercice de [leurs] études ». Le choix d'ouvrir le roman sur des « Propos rompus », appartenant à la diégèse mais sans avoir de place déterminée, éclairant le récit mais sans être aisément compréhensibles, laisse entendre que son caractère énigmatique tient à l'effet de désorganisation narrative. Pour le dire autrement, la quête herméneutique n'est pas lancée ici par le fait que des personnages aux capacités surhumaines évoluent dans un univers crypté : elle est suscitée par les multiples interrogations que soulève chez le lecteur le traitement de l'action. Sans déflorer ici l'analyse que nous allons mener plus loin sur la dimension idéologique de la disposition narrative, nous souhaitons aborder les difficultés qui surgissent quand on veut établir le symbolisme du roman. Commençons par la question politique, pour laquelle nous ne saurions faire l'économie d'une confrontation entre les allusions gauloises de la fiction et les réflexions des mythographes celtomanes, comme P. Desrey, J. Trithème et J. Lemaire de Belges, à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e

⁸⁹⁶ M. M. Fontaine explique à juste titre que pour Aneau « l'allégorie paraît sans doute immobiliser la lecture au niveau 'moral', aux dépens de la lecture 'littérale' du récit » et qu'il la perçoit en contradiction avec le *drama* (notes d'*Alector*, t. II, p. 357). Ajoutons qu'Amyot était déjà plus préoccupé par l'analyse de la facture du roman d'Héliodore que par l'explication de son sens ; il n'évoquait qu'incidemment qu'il contenait des « moralitez ».

⁸⁹⁷ Aneau établit un lien explicite entre l'histoire fabuleuse et la révélation de vérités morales, philosophiques et religieuses (*Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide*, op. cit., « Préparation de voie à la lecture », p. 11) : [...] la Poésie ancienne conjoint avec la Physique et la Metaphysique, aussi la Morale : et l'une et l'autre elle prouve et clarifie par exemples memorables des Histoires veritables, en faulses fables defigurées. Velà l'utilité qui doit estre cherchée en l'intelligence des fables Poëtiques. Nous renvoyons à l'exposé complet de J.-C. Moisan sur les fondements scolastiques de la lecture allégorique et sur la survivance de celle-ci à la Renaissance dans l'introduction à son édition, pp. XVIII-XXXIX. M. Jeanneret a mis au jour, par ailleurs, le fait que cette préface fait de la lecture une activité personnelle et dynamique (*Le Défi des signes...*, op. cit., pp. 39-40).

siècle⁸⁹⁸. Nous avons fait état des rapprochements entre les noms des héros, de la correspondance entre le rôle civilisateur dévolu à Franc-Gal et les figures de Noé, de l'Hercule de Libye et de l'Hercule Gallique et de l'importance de la souveraineté du peuple dans le système de gouvernement d'Orbe, idéal politique que l'on pensait en vigueur chez les Celtes. Reste qu'Aneau traite avec humour nombre de références gauloises : il mêle sans vergogne la descendance de Francus à celle d'Uterpendragon, se plaît à transformer insidieusement *becus*, mot censé attester que la langue phrygienne est la plus naturelle, en *beco* et s'amuse, de manière générale, à rappeler les particularités des gallinacés⁸⁹⁹ : cri du coq, allure altière, peur suscitée chez le serpent⁸⁹⁹. Dès lors, *Alector* ne constitue pas une œuvre d'allure historique et à visée propagandiste à la manière des *Illustrations de Gaule* ; de plus, la figuration latente du héros enfant en volatile perturbe sérieusement la promotion de la nation française et la croyance en la valeur des anciens mythes. Se pose alors la question de la portée de la *prisca theologia*, qui soulève celle des implications religieuses et philosophiques du roman. Si l'on définit le concept de *prisca theologia* comme une forme de pensée syncrétique qui postule que Dieu a transmis la Vérité successivement à Moïse, Hermès Trismégiste, Zoroastre, Orphée, Pythagore, Platon, les Druides, Mahomet, etc., on peut dire qu'il se traduit par une volonté d'accorder les sagesses de l'Antiquité⁹⁰⁰ judaïque, hermétique, orphique, brahmanique et autres⁹⁰⁰ avec le christianisme⁹⁰⁰. Il est vrai que le mythe d'Anage est ainsi une adaptation du mythe d'Er platonicien : par l'image d'un parcours au début duquel les hommes reçoivent un cierge et dont le but est le « temple souverain », Aneau associe les notions de Providence, de prédestination et d'immortalité de l'âme. Quant à la religion des Orbitains, ses principes⁹⁰⁰ assez flous⁹⁰⁰ sont énoncés dans le prêche de Croniel : celui-ci présente un Jova créateur qui rassemble les figures de Jupiter et du Soleil et insiste sur la libre reconnaissance de ses bienfaits par l'homme ; il termine en mentionnant l'idée augustinienne et évangélique d'un choix des élus, mais n'envisage pas l'existence d'un Rédempteur. C'est ce qui fait conclure à M. M. Fontaine qu'Aneau tente de concilier « **le monde gréco-latin et le monde biblique pour fonder une sorte de religion universelle, qu'il situe avant l'avènement du Christ**⁹⁰¹ ». Or cette présentation des

⁸⁹⁸ Pour une présentation des hypothèses sur l'origine troyenne des Français, qui descendraient de Francus, fils d'Hector, et sur la connaissance qu'Aneau en avait, voir B. Biot, *Barthélemy Aneau, régent de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Champion, 1996, pp. 420-423 et les notes de M. M. Fontaine dans *Alector*, t. II, pp. 325-326.

⁸⁹⁹ Dans *Les Voix du signe*, *op. cit.*, p. 481, sur la base de ces constats, M.-L. Demonet-Launay conclut en faveur d'une « utilisation romancée et irrévérencieuse [par Aneau] du matériel fourni par la *prisca theologia* » ; voir également son article « La singularité lyonnaise », in *Lyon et l'illustration de la langue française...*, *op. cit.* Rappelons que les faux d'Annius de Viterbe, donnés au public en latin en 1441 et traduits en 1509, ont été contestés à la Renaissance, en particulier par Rabelais et par l'auteur des *Discours non plus melancoliques que divers*.

⁹⁰⁰ Pour cette définition de la *prisca theologia* et la correspondance entre le culte de « nature hermétiste et kabbaliste évidente » de la ville d'Orbe et l'« arrière-plan perceptible des Druides gaulois », voir l'introduction d'*Alector*, t. I, pp. XXVI-XXXII. M. M. Fontaine voit finalement le roman comme le véhicule d'une connaissance ésotérique, ce qu'elle confirme dans un article où elle analyse la portée des références à l'alchimie : « Les interprétations alchimiques d'*Alector* (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Alchimie : art, histoire et mythes, Actes du colloque de Paris*, 14-16 mars 1991, D. Kahn et S. Matton (dir.), Paris, S.É.H.A., « Textes et travaux de Chrysopœia », 1995, pp. 443-467.

fondements d'une philosophie religieuse nous paraît si imprécise que nous doutons qu'Aneau cherche à instaurer un système logiquement structuré ; mieux, des passages du roman tournent en ridicule tant le culte solaire, par exemple dans l'évocation de la venue au monde d'Alector, que les soi-disant vérités « caballisti[ques] ». Faut-il, d'ailleurs, chercher à harmoniser le mythe stoïcien de la Nécessité-Providence avec les principes du culte formulés par Croniel, qui est plutôt un prêtre de type biblique et un sage pythagoricien ? Comment ne pas voir, de même, que le discours de Franc-Gal établissant une monarchie parlementaire en Scythie n'est pas superposable avec l'organisation politique d'Orbe, qui délègue le pouvoir aux citoyens vertueux ? En somme, si le romancier puise abondamment dans les mythes et qu'il y trouve matière à explication du monde matériel et divin, la saisie de l'idéologie qu'il veut instaurer est problématique : l'humour dont il fait preuve et la variété des plans du récit offrent une résistance à l'établissement d'un sens politique, religieux et philosophique univoque. Comme dans les *Angoysses*, la narration fait obstacle à la formulation de projets didactiques ; en outre, contre la stérilité de l'interprétation donnée d'avance, ces deux auteurs formulent des consignes de lecture en partie contradictoires ou n'évoquent que par allusion l'existence d'une vérité cachée. En tout état de cause, l'action remet ici en jeu le sens.

Rabelais et Des Autels n'ont pas à construire de décalage entre le modèle d'analyse exposé dans les marges du roman et la fiction elle-même : s'ils font le choix d'édifier une véritable théorie du sens, ce n'est pas pour verrouiller les possibilités de recherche, mais pour stimuler le lecteur dans sa démarche de compréhension. Chez Rabelais, le décodage allégorique n'est qu'un leurre offert par les prologues. Certes, l'auteur use à l'occasion du motif de l'interprétation éclairée, mais la prose du marchand forain, la démystification de l'instance de contrôle du texte et l'envahissement du paratexte par l'histoire mettent à mal le sérieux de ses prétentions : les « petites joyusetés » que sont les *Grandes Croniques* contiennent du « fruct », mais l'imitation que nous avons entre les mains ne veut qu'« accroistre [n]os passetemps davantage » ; les « **utilitez et fruitz parceuz** » à la lecture de « l'histoire Pantagrueline » sont aussi plaisantes que la dégustation d'un bon vin ; il ne faut pas « **egousse[r] mais devore[r]** » les fèves que sont les récits⁹⁰². Le texte qui emploie le plus les lieux communs de l'exégèse allégorique et qui les détourne le mieux est, bien sûr, le prologue de *Gargantua* ; revenons rapidement sur le retournement spectaculaire qui s'opère dans le mouvement du discours⁹⁰³. D'abord, l'auteur rapporte l'adage érasmien des silènes d'Alcibiade pour faire entendre qu'il est préférable que la laideur extérieure d'une chose soit compensée par sa

⁹⁰¹ *Notes d'Alector, t. II, p. 426.*

⁹⁰² Respectivement, *Pantagruel*, « Prologue de l'Authur », pp. 213 et 215 ; *Quart Livre*, « Prologue » de 1548, p. 717 ; *Cinquiesme livre*, « Prologue », p. 728.

⁹⁰³ Nous allons ici donner la compréhension que nous en avons en puisant dans des commentaires contradictoires qui en ont été faits : voir T. Cave, *Cornucopia...*, *op. cit.*, pp. 124-127 ; M. Jeanneret, *Le Défi des signes...*, *op. cit.*, p. 79 ; M. Huchon, notes de *Gargantua*, pp. 1060-1066 ; E. Duval, « *Interpretation and the 'Doctrine Absconce' of Rabelais's Prologue to Gargantua* », in *Études rabelaisiennes*, 1985, t. XVIII, pp. 1-17 ; G. Defaux, *Rabelais agonistes...*, *op. cit.*, pp. 362-382. Nous ne préciserons pas les références de chaque citation du « Prologue de l'Authur », que l'on trouve dans *Gargantua*, pp. 5-8.

beauté intérieure plutôt que l'inverse. Recourant aux images de l'« escorce » et de la « mouelle » employées par Marot, et avant lui par Érasme, pour vanter la profondeur philosophique, morale et spirituelle du *Roman de la Rose*, il encourage ensuite à interpréter son texte « à plus hault sens » et conclut en précisant que la « doctrine plus absconce » du roman recouvre les domaines de la philosophie morale que sont la « religion », « l'estat politicq et vie oeconomicque ». Après avoir fait miroiter l'existence d'un *altior sensus* protection contre l'accusation de frivolité du roman obligé, il envisage, de manière inattendue, les excès auxquels peut conduire une interprétation terroriste : Homère et Ovide n'ont jamais pensé aux sens figurés, parfois absurdes, que des commentateurs ont décelés dans leurs histoires. Puis par un tour de passe-passe rhétorique, l'auteur invite le lecteur à dépasser le sens littéral de ses contes pour trouver des sens symboliques, mais lui laisse la responsabilité de son interprétation. Pour sa part, il n'a écrit que sous l'effet du vin : peut-être « **les matieres icy traictées ne sont[elles] tant folastres, comme le tiltre au dessus pretendoit** », mais il n'y est pour rien. Se produit donc un déplacement du pôle de la production du texte vers celui de sa réception, qui engendre une conception neuve de l'ancienne discipline auxiliaire de la théologie qu'est l'herméneutique : l'interprétation littéraire suppose une interrogation sans fin du texte ; les lecteurs attentifs aux subtilités de la construction fictionnelle doivent tenter de saisir son sens mais en le cherchant comme une promesse. On sait la rigueur avec laquelle le récit rabelaisien met en application ce programme : la pratique de la double glose des signes linguistiques ou événementiels rencontrés par les personnages mime à la perfection le rejet inaugural d'un décryptage sémiologique unique et vrai. Outre le discours de Raminagrobis dont nous avons parlé, tout le *Tiers livre* et certains épisodes du *Quart livre* se présentent comme l'exposition d'un fait énigmatique puis d'interprétations plurielles⁹⁰⁴. Il est notable que la *Mythistoire* reprenne cette idée de la controverse intradiégétique ainsi que la théorisation ludique et volontairement confuse du prologue de *Gargantua*. De fait, dans le « Proeme », la référence à Lucien permet d'emblée d'invalider la réflexion allégorique traditionnelle. Mais la contradiction ne se fait pas attendre : « ceux qui ont cherché de belles allegories sur le pas d'une mousche » ont fait honneur à Homère, qui pourtant n'a tâché que de « bien mentir » ; cela n'empêche pas « **que l'on pourroit aussi bien le faire au livre de Morgand, ou de Fierabras** »⁹⁰⁵. Nul doute que Des Autels a compris le prologue de *Gargantua* de la manière que nous avons exposée plus haut : il ne dément pas que des récits profanes peuvent contenir des références riches de sens et il faut en chercher dans les romans, mais il s'élève contre les excès de l'allégorisation. Quant à lui, il n'a fait son roman que « pour [n]ous faire rire » ; nous n'avons pas à y « **aiguis[er] la rondeur de [n]os esprits** »⁹⁰⁶. Nous avons donc un second exemple, quoique moins travaillé et plus allusif que le premier, de la construction d'un discours complexe pour exprimer l'idée tout à la fois de l'existence d'une

⁹⁰⁴ Pour des exemples de la thématization romanesque des problèmes posés par l'interprétation, voir *Le Défi des signes...*, *op. cit.*, pp. 93-96.

⁹⁰⁵ *Mythistoire barragouyne...*, fol. A3 v°.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, fol. A4 r°. Il y a ici un écho au dizain de Rabelais placé en tête de *Gargantua* : « Vray est qu'icy peu de perfection/ Vous apprenez, sinon en cas de rire » (« Aux lecteurs », p. 3).

signification du roman sur un plan métaphysique ou moral et de la lecture comme expérience singulière et toujours recommencée des obscurités de la fiction.

Par conséquent, par le biais d'un dispositif fait d'ordres et de contrordres, Rabelais et Des Autels formulent une conceptualisation de la nouvelle exégèse que demande de mettre en œuvre le roman de la Renaissance. H. de Crenne et Aneau, pour leur part, appliquent à leur manière cette théorie biaisée de l'interprétation : s'ils font allégeance à des systèmes plus classiques de décryptage de la fable, ils en parasitent toutefois la portée dans le corps de l'histoire. L'opposition entre ces deux façons d'articuler mise en système du décodage et pratique de l'encodage relève en partie de la diversité de fonctionnement des « seuils » dans les fictions comiques et dans les fictions sérieuses⁹⁰⁷. Mais les auteurs tombent d'accord pour rejeter un mode de lecture qui voudrait ramener le multiple narratif à l'un idéal et qui neutraliserait l'agencement « dramatique » au profit d'une vision unitaire du monde. Pour eux, la variété du roman excède toutes les gloses et l'on ne saurait appliquer à chaque livre un ensemble de valeurs supérieures sans trahir sa facture narrative.

2 - Suspens et quête du sens

Plongeons donc dans les flots tortueux du récit, puisque les romanciers nous y invitent ! Pour mesurer la portée d'une telle immersion, il faut partir du postulat selon lequel l'ordre narratif adopté par quelque créateur de fiction que ce soit implique une vision particulière du réel et invite de manière originale le lecteur à la découvrir⁹⁰⁸. Du coup, tous les indices de la mise en récit sont porteurs de signification, de l'agencement des épisodes au dénouement en passant par les effets d'annonce, de retardement et de retour en arrière ; ces différents facteurs modèlent l'expérience par le lecteur d'une attente anxieuse de l'issue des événements, autrement dit du suspens. La Renaissance constitue une période clé dans l'histoire de ce phénomène puisque les humanistes Pigna et Gibaldi, pour l'Italie, et Amyot, pour la France, sont les premiers à théoriser la notion, sans encore employer *suspens* et ses dérivés dans un sens artistique étroit⁹⁰⁹. Il n'est pas anodin, selon nous, que cette conceptualisation ait été suscitée par la fréquentation de romans même chez

⁹⁰⁷ Voir à ce sujet l'article de M. Jeanneret intitulé « La lecture en question : sur quelques prologues comiques du seizième siècle », in *Le Défi des signes...*, pp. 75-85 et spécialement p. 83.

⁹⁰⁸ Nous retrouvons ici les analyses de P. Ricœur, déjà mentionnées, sur la mise en intrigue par laquelle doit passer tout travail mimétique. En particulier, une approche phénoménologique des rapports du récit au temps humain est développée dans *L'Intrigue et le récit historique*, op. cit., « Temps et récit. La triple *mimésis* », pp. 105-162.

⁹⁰⁹ Ce constat est fait par T. Cave dans un chapitre de ses *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, « Les seuils de la modernité », 1999, « Pour une pré-histoire du suspens », pp. 129-141. M. M. Fontaine ajoute quelques informations sur la théorisation italienne de l'*ordo artificialis* dans l'épopée et le *romanzo* dans l'introduction d'*Alector*, t. I, pp. LXXI-LXXV. Quant à l'article déjà cité de M.-L. Demonet-Launay intitulé « Les mondes possibles des romans renaissants », il montre comment l'exigence aristotélicienne de logique se traduit, dans certains romans français, par la mise en œuvre d'une « contexture » au lieu de la « conjointure » chevaleresque. Pour notre part, nous avons confronté la réflexion de Pigna et de Gibaldi avec la poétique de l'*Orlando furioso* et celle d'Amyot avec la facture des *Éthiopiennes* au chapitre 4 de notre première partie, respectivement pp. 245-248 et pp. 256-258.

des poéticiens centrés sur l'analyse de l'épopée, comme Scaliger. Rappelons que si la *Poétique* a insisté sur l'intérêt de produire la surprise chez le spectateur par un changement de fortune des personnages et, plus généralement, sur le fait que le plaisir esthétique naît de l'imitation, c'est-à-dire d'une construction cohérente des faits, elle n'est pas allée jusqu'à relier stratégie narrative et psychologie de la lecture. Pigna et Giraldi, au contraire, confrontent en 1554 l'ordre de l'épopée et celui du *romanzo* et articulent l'interruption de la trame, résultant elle-même de la pluralité d'actions, à la production d'une jouissance chez le lecteur. Ils sont sûrement conscients que l'entrelacement, défini comme le fait de « **pligiare ed intermettere infinite cose infinite, e sempre con arte** »⁹¹⁰, contredit l'idée aristotélicienne d'une construction globale du récit. Un peu plus tôt, Amyot, prenant à sa manière en compte le critère du goût, analyse avec précision la disposition des *Éthiopiennes* et constate que l'émoi suscité chez le lecteur met en jeu l'ensemble de l'agencement narratif ; comme le dit T. Cave, il théorise un nouveau suspens, non point « ponctuel et épisodique » mais « **global et téléologique** »⁹¹¹, qui fait attendre la fin du récit comme « **un bien ardemment désiré, et longuement attendu** ». Si nos romanciers ne connaissent probablement pas ces analyses, hormis Aneau pour l'une d'elles, il est notable qu'à leur époque émerge une réflexion sur l'impact esthétique de l'organisation des épisodes. Puisqu'ils s'intéressent à la manière de renouveler tant l'intrigue traditionnelle que l'enquête herméneutique, il y a fort à parier que leurs expérimentations dans le domaine n'ont rien à envier à celles d'Héliodore et de l'Arioste. De fait, ils font du suspens la pierre de touche non seulement de leur contrôle parfait du récit mais aussi de l'expérience par le lecteur d'une perturbation de l'accès au savoir.

Commençons par voir comment se traduit la maîtrise de la mise en intrigue de la part des quatre romanciers : quels choix font-ils quant à l'organisation de l'histoire, en général, et des épisodes, en particulier ? Sur quels principes fondent-ils la cohérence du récit ? La diversité des schémas narratifs des œuvres a, bien sûr, une incidence sur la sélection des procédés de contrôle du récit et oriente déjà le processus d'*hermènéia*. Pour ce qui est de l'ordre global du récit, les auteurs se partagent entre les deux possibilités mises en avant par les théoriciens antiques et contemporains de la narration, à savoir l'*ordo naturalis* de l'histoire, qui présente les faits de manière linéaire et chronologique, et l'*ordo artificialis* de l'épopée et du roman grec, qui traite les événements à partir d'un point de la diégèse et opère un retour en arrière jusqu'au début de l'histoire. Dans les *Éthiopiennes* plus encore que dans l'*Illiade* ou l'*Énéide*, comme l'a bien vu Amyot, le récit maintient longtemps en attente le lecteur : ce n'est qu'à la moitié du roman que les événements antérieurs à la scène inaugurale de carnage sont totalement connus ; jusque-là, le mystère est levé au moyen de récits rétrospectifs liés aux haltes du voyage qui constitue l'objet principal de la narration et aux rencontres de protagonistes informés. Or tandis que Rabelais et H. de Crenne élisent la technique de la narration historique, Des Autels use à deux reprises de l'ordre artificiel : dans le récit par Fanfreluche de l'histoire de ses parents et, fait

⁹¹⁰ *I Romanzi*, op. cit., p. 44. Pigna, ajoutant que la composition des romanzi est variée parce que les personnages sont des chevaliers errants, affirme ainsi l'existence d'un type de suspens propre au roman de chevalerie et au romanzo.

⁹¹¹ *Pré-histoires. Textes troublés...*, op. cit., p. 136.

totallement original, une seconde fois dans le récit de la formation de Gaudichon. Du coup, la narration se résume à deux longues analepses⁹¹² définies comme l'évocation après-coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve : sur le chemin qui les conduit au moulin, Songe-creux et sa maîtresse évoquent un passé familial puis personnel ; à la fin du récit, ils donnent le blé à moudre puis Songe-creux-narrateur décide de parler des études de son premier maître. S'il met à distance le procédé, le romancier se sert de sa double utilisation comme d'un moyen suprême pour dérouter le lecteur, qui devra patienter jusqu'à la dernière page pour qu'on lui reparle de l'histoire annoncée primitivement. Aneau, au contraire, loin de faire un usage ludique de l'*ordo artificialis*, combine la conjonction que le procédé implique entre structure narrative et débit contrôlé des informations avec celui de l'ouverture *in medias res*. Horace insiste pour dire que le commencement au milieu des faits ne doit pas résumer le récit tout entier. Précisément, le début d'*Alector*, ne donnant pas le sens de l'entreprise des personnages, stimule le lecteur à suivre leur mystérieuse destinée ; d'ailleurs, Aneau redouble le procédé en plaçant trois fragments ostensiblement incomplets avant un texte lui-même fortuitement « sans forme de principe ». À partir de là, plusieurs récits de personnages secondaires, lors du procès, et de Franc-Gal et de Croniel, lors de leur avancée vers Orbe, rapportent le passé énigmatique constitué par l'histoire respective d'Alector et de Franc-Gal bien que ce personnage n'apparaisse pas dans la scène d'ouverture⁹¹² et celle de la ville d'Orbe, le tout équivalant en partie au récit de Calasiris dans les *Éthiopiennes*. Cependant, comme nous l'avons déjà noté, Aneau va plus loin qu'Héliodore dans le bouleversement qu'il fait subir à l'agencement historique de l'intrigue : le retour à la narration principale n'a lieu qu'à la fin du vingt et unième chapitre du roman, qui en compte vingt-cinq ; la trame globale s'avère donc moins progressive encore que celle des romans grecs et l'effet suspensif de l'ouverture plus durable. Passons à la question de l'agencement des épisodes romanesques : les romanciers peuvent choisir l'entrelacement propre aux histoires de paladins dès lors qu'au moins deux actions impliquant des lieux et des personnages différents se déroulent au même moment. Or il est notable que tous évitent soigneusement, le cas échéant, de recourir au procédé⁹¹² ou alors, comme chez H. de Crenne et Rabelais, c'est dans le dessein d'imiter ponctuellement et ostensiblement le style chevaleresque⁹¹². Même H. de Crenne ne souhaite pas briser l'unicité de l'action des deuxième et troisième parties des *Angoysses*, craignant de tomber dans l'in vraisemblance narrative des romans où les personnages ne cessent de se chercher, de se croiser et de se séparer. Dans les *Livres* rabelaisiens, tout est fait également pour ne pas alterner ostensiblement les lignes narratives : le contrepoint recherché entre les événements graves en Utopie et les études paisibles de Gargantua à Paris est admirablement ménagé par des transitions presque imperceptibles ; Pantagruel préfère reporter l'entretien avec Triboulet à son retour de la cour de Mirelingues afin que les compagnons assistent tous ensemble aux deux dernières consultations sur le sort du mariage de Panurge ; l'envoi d'une lettre par Gargantua permet de connaître les

⁹¹² C'est ce qui se produit, par exemple, à la fin de *Pantagruel*, quand le narrateur dit « Laissons icy Pantagruel avecques ses apostoles. Et parlons du roy Anarche et de son armée » (chap. 28, p. 312), et dans le récit des combats du tournoi de Goranflos, Guénélic usant de formules telle « pour le present me deporteray de ce propos, pour reciter [...] » (*Les Angoysses douloureuses...*, partie II, pp. 286 et 302).

sentiments d'un père juste après le départ de son fils pour un voyage périlleux⁹¹³. Dans *Alector*, enfin, le fait que Franc-Gal soit narrateur et personnage permet d'atténuer la lourdeur du passage d'un espace-temps à un autre : « **Tandis que ces choses se faisoient en la Scythie interieure [...], je remontay [...]** », « **Ce temps pendant que j'estoie en mes loingtains peregrinations, Alector estoit d'autrepart [...]** », dit-il à Croniel⁹¹⁴. Paradoxalement, le récit où la relation de choses fausses et incroyables devrait être le plus en contradiction avec la possibilité de convaincre le lecteur est celui qui réalise le mieux la vraisemblance et la nécessité aristotélicienne : *Alector* échappe à l'effet d'incohérence par l'agencement impeccable des voix narratives qui prennent en charge l'exposé de l'histoire. Par exemple, comme Franc-Gal n'a pas assisté en personne aux événements advenus en Scythie orientale, il indique la source de sa narration. Il raconte l'accablement de Priscaraxe après son départ grâce à une lettre de celle-ci, amenée spécialement par un messenger ; il saura ensuite d'Alector les faits advenus dans le royaume⁹¹⁵. En définitive, les effets de décalage maîtrisés magistralement par l'auteur entre le plan de l'histoire et le plan du récit forcent le lecteur à constater la beauté de l'architecture d'*Alector*, tandis que la linéarité de la trame adoptée par les autres romanciers lui laisse plus de liberté pour s'interroger sur la justesse des rapports de consécution des propos aux actes ou des motivations psychologiques aux réalisations effectives. Par exemple, il peut être surpris qu'Hélisenne refuse obstinément de se donner à Guénélic, alors qu'elle fait part de ses pulsions dans ses monologues, ou qu'il finisse par la retrouver par hasard au bout du monde. Dès lors, l'engagement des nouveaux romanciers dans la réflexion sur le suspens est sensible dans leur refus de la « *varietà* » chevaleresque et, pour Aneau, dans le choix de recréer « **l'ebahissement et la delectation qui procede de la nouvelleté des choses estranges et pleines de merveilles** ». Tout en cherchant à concilier plaisir et réflexion, ils font percevoir au lecteur qu'il a à partir en quête d'indices narratifs et que cette activité cognitive de reconnaissance et d'anticipation doit l'amener vers la révélation du sens de l'histoire : ils lui font entendre que le déchiffrement du fonctionnement de l'intrigue est une voie essentielle de l'analyse de sa portée herméneutique.

Le meilleur moyen de faire miroiter au lecteur le dévoilement d'un *telos* est de jalonner le récit d'éléments qui l'orientent vers sa fin, où lui sera donnée la clé ultime de l'œuvre⁹¹⁶. Alors que la *dispositio* paratactique du roman de chevalerie n'incite pas à considérer l'issue ultime des péripéties, la césure de la fin d'un livre étant à peine plus appuyée que celle d'un épisode, nos romanciers s'adaptent au fait que les lecteurs ont entre les mains un ouvrage facilement manipulable, clos, où la fin peut être mise en rapport avec l'ouverture ou avec tout autre passage narratif. Du coup, ils usent d'une autre façon que les adaptateurs du vieux fonds romanesque de la technique de suspension du récit : comme Gargantua envoie les vaincus de la guerre picrocholine «

⁹¹³ *Gargantua*, chap. 25, p. 73 ; chap. 28, p. 82 et chap. 34, p. 96 ; *Tiers livre*, chap. 38, pp. 473-474 ; et *Quart livre*, chap. 3, pp. 544-545.

⁹¹⁴ *Alector*, chap. 18, p. 128 et chap. 19, p. 130.

⁹¹⁵ *Alector*, chap. 16, p. 107 ; chap. 17, p. 121 et chap. 21, p. 147.

tirer les presses de son imprimerie », le dénouement des *Angoysse*s passe par l'exposé du devenir du « petit paquet couvert de soye blanche » trouvé en forêt⁹¹⁷. Mais si les romans peuvent renvoyer à leur genèse, il faut constater la volonté de nos auteurs de mettre le lecteur en déroute par leur refus d'aller directement à la conclusion, comme le font les nouvellistes⁹¹⁸. Chacun d'eux met ainsi en place une articulation spécifique entre suspension du récit et mise en déroute de la quête épistémologique : chez Aneau, l'interrogation sur le devenir de l'histoire est maximal mais l'existence d'une vérité intelligible est postulée par la facture narrative ; chez Rabelais, malgré la mise en place de cadres allégoriques ou téléologiques, la dispersion intrinsèque du récit invalide la possibilité de l'accès à une connaissance du sens supérieur des textes ; chez H. de Crenne et Des Autels, à la promesse d'une révélation limpide du savoir véhiculé par une narration conventionnelle se substitue une stratégie de désorientation tant des attentes que du savoir du lecteur. Explicite au cas par cas ces constats. Dans *Alector*, d'abord, aux phénomènes d'analepse et d'organisation parfaite des prises de parole, s'ajoutent les multiples prophéties, dont les supports sont aussi bien des oracles que des songes, des visions, des discours d'animaux et des chants. Par le caractère systématique de leur emploi et par l'obscurité de leur formulation, celles-ci ont pour rôle de lancer le lecteur dans une enquête quasi policière⁹¹⁹. Pour nous rendre compte de la façon dont Aneau s'y prend pour mettre en place et maintenir tout au long de l'œuvre cette investigation judiciaire, considérons le début du récit et deux prophéties citées plus tard dans l'œuvre. On se souvient du combat d'Alector au petit matin chez les Gratians ; pour donner le minimum suffisant de clés au lecteur pour la compréhension de la situation, le narrateur présente successivement Alector, les Gratians, Noémie et le Potentat Dioclès, qui arrive à la fin du chapitre pour ouvrir l'enquête sur la mort de Noémie. Le narrateur ménage cependant des surprises : « **Voicy à cest instant sortir du palais une jeune fille** », « **commençoient jà à sa retirer et lever les armes, quand un brave mignon [...]** », « **soudain se trouva saisi de six puissans hommes** »⁹²⁰. Mais il brouille aussi les pistes en faisant croire qu'Alector a tué le troisième frère de Noémie, qui a en fait trouvé la mort

⁹¹⁶ Une étude générale du rôle du dénouement de l'histoire dans l'interprétation de son sens a été faite par A. K. Mortimer dans *La Clôture narrative*, Paris, Corti, 1985. Pour le roman du XVI^e siècle, deux articles sont à signaler : celui de M. M. Fontaine intitulé « Finir un roman. Les réajustements des genres narratifs à la Renaissance », in *Du Roman courtois au roman baroque*, op. cit., qui insiste sur la volonté des romanciers de tout fonder sur la fin, et celui d'U. Langer intitulé « Plaisir du roman, éthique du plaisir à la Renaissance : le plaisir du fini chez Nicolas Denisot », *ibid.*, qui met au jour une théorisation cicéronienne du récit de malheurs et de la jouissance que produit le choix d'une issue exemplaire pour les événements.

⁹¹⁷ *Gargantua*, chap. 51, p. 136 et *Les Angoysse*s douloureuses..., partie III, p. 489.

⁹¹⁸ Voir *La Clôture narrative*, op. cit., p. 17.

⁹¹⁹ T. Cave termine le chapitre cité de *Pré-histoires. Textes troublés...*, op. cit., sur le rapport entre les formes de suspens à la Renaissance et celui du roman policier : à la différence du roman feuilleton, ce type de récit instaure un équilibre entre le ménagement de l'incertitude du lecteur et la conscience qu'il lui procure que l'histoire possède un agencement supérieur, qui lèvera finalement ses doutes.

⁹²⁰ *Alector*, chap. 1, pp. 20, 21 et 23.

en défendant sa sœur contre l'Hippocentaure : quand les Gratians voient devant eux, sur le pavé, le corps mort de Floridan, c'est en fait une vue de l'esprit ; le lecteur ne le sait pas et il a tendance à considérer, comme les accusateurs au début du procès, qu'Alector est « **criminel** »⁹²¹. La sentence sera finalement donnée par Croniel, qui aura eu une révélation divine pendant la nuit : Alector va subir l'ordalie, c'est-à-dire le jugement de Dieu, en affrontant le serpent. Mais le suspens sur les conditions de la mort de Noémie demeurera jusqu'à celle de Coracton, que la flèche vengeresse désignera comme coupable ; c'est dire le délai ménagé par Aneau pour satisfaire le désir de savoir du lecteur. Les prédictions produisent un effet différent de l'ouverture *in medias res* : une fois que la curiosité du lecteur a été alertée, elles peuvent dévoiler une partie de la suite du récit et l'inciter à vérifier la justesse des événements annoncés ; il n'a pas à trembler pour les personnages puisqu'il sait d'avance ce qui va leur arriver. Alector vaincra le serpent et Franc-Gal mourra. Tandis que la double naissance d'Alector est une « apophétie », selon M. M. Fontaine⁹²², toutes les annonces touchant des événements postérieurs au combat chez les Gratians sont de véritables prophéties. Aneau crée donc un suspens qui met totalement en confiance le lecteur, tout en le déconcertant bien sûr par la masse des informations qu'il a à assimiler. Le comble de ce procédé est non seulement l'absence de toute surprise dans la résolution, mais l'annonce d'un second livre, dont les éléments essentiels sont donnés au milieu du premier ! De fait, le poème laissé par Protée sur l'eau après le départ de Franc-Gal de la Scythie annonce à Priscaraxe qu'Alector la quittera aussi pour suivre son destin, qu'il aura le don de prophétie et qu'elle-même se transformera en Mélusine et fondera en Aquitaine la dynastie des Lusignan⁹²³. Ce dénouement, qui allie dimension gauloise et références alchimiques, laisse miroiter une destinée française pour Alector et sa mère, mais il ne donne pas le sens de notre roman, bel et bien achevé. Il faudra chercher l'explication de sa facture et de ses énigmes dans les retrouvailles de Franc-Gal et Alector à Orbe, mais c'est une autre affaire...

Les *Livres* rabelaisiens, au contraire, se plaisent à lancer les lecteurs dans une enquête sur l'évolution de l'action et sur le sens du monde, mais cette mise en attente est trompée par deux types de phénomènes : soit un cadre progressif et porteur de sens est mis en place mais il est subverti à la fin des romans, soit le désir de connaissance suscité au départ s'épuise avec le piétinement du récit. Le premier cas de figure est réalisé dans *Pantagruel* et *Gargantua* : le sous-genre biographique assure un enchaînement chronologique des aventures, mais la façon qu'à l'auteur de congédier le lecteur est brutale et rompt la cohérence narrative antérieure. Après la fin de la guerre contre Anarchie, deux épisodes se greffent ainsi sur une trame achevée et posent question : pourquoi narrer l'exploration par Alcofribas du monde d'au delà des dents de Pantagruel

⁹²¹ *Ibid.*, chap. 1, p. 18 et chap. 2, p. 24.

⁹²² Le terme vient de la préface des *Tragiques*. Il s'agit d'une « lalalissade qui consiste à énoncer comme un oracle un fait déjà réalisé l'"analepse" de notre temps » (introduction d'*Alector*, t. I, p. LXXXIV).

⁹²³ *Alector*, chap. 16, pp. 108-109. Les prédictions non réalisées de cette prophétie, c'est-à-dire l'adoubement d'Alector, son arrivée en Gaule, la métamorphose de Priscaraxe en Mélusine et d'Alector en coq, seront réaffirmées à la fin du roman (chap. 16, pp. 199-200).

puis l'opération de cure de ses entrailles ? Si le sens de la destinée héroïque est évidemment remis en jeu par ces considérations intestinales, le dernier chapitre, sans titre dans l'édition de 1532, surprend plus encore : le narrateur y annonce la rédaction d'une suite, dont le contenu serait l'histoire du cocuage de Panurge, la recherche de la pierre philosophale par Pantagruel, son mariage avec la fille du légendaire prêtre Jean, sa victoire sur les diables et son voyage sur la lune, à la manière des navigateurs de Lucien. Le ton du bonimenteur reparaît donc magistralement et il faut comprendre que ce genre de promesses n'a pas pour but d'être tenu. Du coup, non seulement les derniers chapitres démontent l'agencement serré du roman, mais l'envoi de l'auteur, en forme de diatribe à partir de 1534, est loin de donner un sens cohérent à l'ensemble du volume. Dans *Gargantua*, le lecteur s'aperçoit vite que le groupe de chapitres consacrés à l'ordre religieux des Thélémites ne répond pas au temps de retraite monastique de certains héros chevaleresques, *Gargantua* ne fondant pas Thélème pour y vivre. Qui plus est, toute certitude herméneutique est brisée par la discussion qui termine l'œuvre : alors que *Gargantua* comprend l'« énigme en prophétie » trouvée « **aux fondemens de l'abbaye** » comme un exposé des persécutions dont pâtiront les « **gens reduictz à la creance evangelique** » et de la rétribution par Dieu de leur persévérance, frère Jean fait une lecture allégorique du poème et l'entend comme une description d'une partie de jeu de paume. Rabelais revient donc *in fine* sur la difficulté de l'exégèse au moment de fermer son roman : la suspension du sens est totale. À partir du *Tiers livre*, nous avons vu que l'hypothèse d'un enchaînement cyclique des romans s'effrite, Panurge passant au centre du récit et la question de son mariage étant oubliée jusqu'à l'arrivée au royaume de la Dive Bouteille. Or le programme philosophique de recherche du savoir est un échec et cela se traduit par le schéma analogue des épisodes : le lecteur doit se faire peu à peu à l'idée que, tout comme le système de prophéties ne fonctionne pas dans le *Tiers livre*, il n'y aura pas de mariage heureux. La seule chose qu'il puisse prévoir est que la désorientation de Panurge bouche l'horizon narratif et épistémologique ; l'appel au voyage est, dès lors, inattendu mais doit être compris comme une intervention du *deus ex machina* qu'est le narrateur, moins pour trouver une solution au problème posé le périple est encore à faire et aucun détail ne fait mention d'une suite que pour se réserver un ultime espace de parole. La même déconvenue est infligée au lecteur du premier et du second *Quart livre* : tandis que se met en place le modèle du voyage maritime, dont le but est l'oracle de la « **dive Bouteille Bacbuc** ⁹²⁴ », à l'épreuve existentielle se superpose un déchiffrement des signes rassemblés en épisodes. De fait, chaque confrontation à un mode de vie ou à une construction intellectuelle donne lieu à une discussion ou à une expérimentation, si bien que le récit, outre les éléments d'allégorie dont il fait clairement usage, adopte une construction épisodique monotone, qui ne peut s'achever. Si le *Quart livre* a une suite, on sait qu'elle n'est pas le fait de Rabelais ; quant à l'agencement des chapitres ou des groupes de chapitres, il est partiellement aussi aléatoire. Mieux, E. Duval a montré que l'épisode de l'initiation au temple de la Bouteille avait été écrit avant la publication du *Tiers livre*, ce qui confirme l'hypothèse du dessein de Rabelais de

⁹²⁴ *Quart livre, chap. 1, p. 537. La modification de l'hébreu bacbouc en Bacbuc permet de rapprocher le terme tant de Bacchus que de but (note de M. Huchon, p. 1495). Ajoutons que le narrateur piège le lecteur quand il précise à la fin du premier chapitre que le voyage s'est effectué sans encombre « en moins de quatre mois » (p. 540).*

supprimer le *telos* des aventures de ce roman et, nous l'ajoutons, du suivant⁹²⁵. À partir de l'arrivée « **à l'oracle de la Bouteille** », une véritable quête du Graal se met en place. Mais le doute est permis sur le sérieux du traitement du genre et sur la hauteur du savoir ésotérique visé. Le *Cinquiesme livre* se termine sur un discours de la Pontife Bacbuc, d'orientation hermétiste et platonicienne, portant sur les trésors cachés dans les entrailles de la terre ; il pourrait clore de manière parfaite le parcours initiatique si l'enivrement de Panurge et de frère Jean ne les faisait débiter des blagues paillardes sur le mariage. Finalement, le lecteur, qui a pu sentir le suspens changer de nature à partir du chapitre 17, ne sait quelle attitude adopter face à cette mise en cause mi-sérieuse, mi-comique du principe rabelaisien de la suspension du récit et du jugement. S'il considère que ce choix d'une clôture romanesque n'est pas la volonté de Rabelais, il peut comprendre que l'originalité de cet auteur consiste dans l'effort qu'il a fait pour démonter les cadres allégorique où chaque épisode a un sens déchiffrable, et téléologique, où le suspens est orienté vers le contenu interprétatif de l'issue du récit.

Les romans d'H. de Crenne et de Des Autels réalisent une sorte de moyen terme entre le récit tendu vers une fin et vers la révélation d'un sens suprême et ces livres inachevés ou dont la fin déçoit par son manque d'exemplarité : ils reprennent à des modèles contemporains une forme narrative simple, censée trouver un éclairage dans son dénouement, et la mettent à distance par des procédés qui détruisent les certitudes du lecteur. Dans les *Angoysses*, d'abord, l'histoire se calque sur la trame des romans d'amour italiens et espagnols qui, tels le *Peregrin*, la *Prison d'amours*, *Arnate et Lucenda* et le *Jugement d'Amour*, sont des récits qui s'achèvent par la mort de ceux qui aiment le plus souvent les deux jeunes gens. Le lecteur connaît donc plus ou moins l'issue de la relation des amants, d'autant que le nom *Helisenne*, qui rappelle étrangement les « **champs Helisiens** », contient un présage sinistre. Au cours de la première partie, la coercition qu'exerce sur Hélisenne son mari verrouille ainsi toute issue narrative favorable ; les amants ont beau se voir, ils sont constamment menacés par l'œil jaloux du mari, la partie se terminant sur l'enfermement d'Hélisenne. Or si une fin heureuse n'est jamais vraiment envisageable, la discussion entre l'héroïne et sa nourrice dans la tour laisse alors présager un épisode de bonheur amoureux : puisque Guénélic fera tout pour parvenir « **à la fruition du désiré plaisir par luy prétendu** »⁹²⁶, il va essayer de la retrouver. Comme s'il avait entendu son appel à l'héroïsme, le jeune homme accepte l'errance chevaleresque. Contrairement à ce que l'on pouvait attendre, au récit non entrelacé des péripéties guerrières et des voyages, qui laisse de côté le but ultime des efforts accomplis, font contrepoint des discussions sur l'amour ainsi que des songes et des prédictions qui rappellent au lecteur l'existence d'un *telos*. De fait, comme Hélisenne avait rêvé de la mort de son amant, Guénélic rêve à celle de sa maîtresse ; mais alors que rien ne contredit le présage d'Hélisenne, le songe de Guénélic reçoit une première interprétation funeste puis une seconde, plus sibylline, qui annonce leurs retrouvailles avant deux ans⁹²⁷. Un certain doute s'introduit dans l'esprit du lecteur dans la mesure où il fait la double expérience d'un suspens épisodique, lorsque la quête piétine, et d'un

⁹²⁵ « De la Dive Bouteille à la quête du *Tiers livre* », in *Études rabelaisiennes*, 1998, t. XXXIII, pp. 265-278.

⁹²⁶ *Les Angoysses douloureuses...*, partie I, p. 217.

suspens téléologique, lors des rappels de l'existence d'une issue à l'histoire d'amour. Le dénouement restant incertain, le système exégétique instauré en tête des parties est mis en cause : pour que le message moral qu'Hélisenne entend démontrer le danger de la passion amoureuse édifiât le lecteur, il aurait fallu que les événements prissent un tour toujours plus sombre. Or la romancière s'ingénie à rendre ambigu tant les discours que les amants échangent durant leur agonie il faudra y revenir que la « *transmigration* » des âmes aux champs élyséens, précisément demandée par l'héroïne à la fin de la première partie.

Sans maintenir aussi loin l'ambiguïté sur le type de suspens convoqué, la *Mythistoire* procède à une déconstruction facétieuse de la logique exemplaire du récit biographique. Si les deux narrations rétrospectives sont censées avoir un impact sur l'existence des adultes que sont Fanfreluche et Gaudichon, aucun des quatre personnages évoqués ne connaît de destin glorieux : les jeunes gens ne se forgent pas de bagage intellectuel ou spirituel puisque seuls le sexe, les injures, les méthodes d'apprentissage sclérosées, voire l'avarice, caractérisent l'existence de leurs parents ou leur passé. Qui plus est, l'histoire annoncée des héros n'est jamais traitée, le grand chapitre 9 s'ingéniant à irriter les lecteurs davantage en soulignant le fait que les promesses inaugurales ne seront peut-être pas tenues⁹²⁸. Dès lors, Des Autels use bien autrement que Rabelais des interventions du conteur pour casser périodiquement l'accoutumance des lecteurs à la drogue narrative : il ne s'agit pas seulement ici de les forcer à avoir un rapport de type critique à la fiction, mais de parodier le procédé même du suspens romanesque. Du coup, la construction du sens est tout à fait problématique dans ce *Jacques le Fataliste* avant l'heure : l'orientation du récit vers son dénouement n'est plus seulement problématique, elle est montrée comme un procédé artificiel.

Si les nouveaux romanciers tiennent à faire sentir leur toute-puissance sur les faits rapportés, c'est donc pour montrer que, loin d'être l'application fidèle d'un programme philosophique ou moral, la structure narrative est l'enjeu d'une perturbation contrôlée du sens. Peut-être tous les auteurs n'auraient-ils pas souscrit à cette conception de l'herméneutique romanesque, formulée par Rabelais en réaction aux principes de la procédure allégorique ; toujours est-il que la forme de récit qu'ils mettent en place réalise ce brouillage de la direction de l'action et de son interprétation. Chez Aneau, la connaissance partielle des éléments de la trame narrative invite à la reconstruction de l'histoire dans sa globalité et fait attendre l'issue des événements. Chez H. de Crenne, au contraire, un but moral est exhibé en début d'œuvre mais le récit s'essouffle et avec lui le caractère édifiant du dénouement. Chez Des Autels, l'arrivée ultime au présent de l'écriture ne représente pas le point d'aboutissement d'une accumulation formatrice de savoirs. Les romans les plus déceptifs de ce point de vue sont le *Tiers* et le *Quart livre* : aux antipodes de l'orientation téléologique du suspens d'Amyot, ils refusent de construire une intolérable fin. Est-ce un hasard si l'ouverture de ces textes expose le mieux la dissémination du message auctorial ?

⁹²⁷ Voir *ibid.*, partie I, p. 190 et partie II, pp. 274 et 276.

⁹²⁸ Ce point a été traité au chapitre 2 de la seconde partie, p. 367.

Il apparaît donc que, par la productivité centrifuge de son écriture, le roman qui s'invente en France entre 1532 et 1564 met le lecteur au défi de déchiffrer la portée d'unités discursives et d'indices narratifs troublants. Tant en raison de l'opacité voire de l'absence de prévisibilité de l'orientation du récit qu'à cause de la diversité polémique des discours qui s'y entrechoquent, le lecteur fait l'expérience de l'éclatement de son sens et de celui du monde. Le premier constat que nous avons fait a été l'éparpillement de la parole du romancier dans les discours de locuteurs multiples : la convocation d'idiolectes et de sociolectes de toutes natures permet de laisser s'exprimer auteur, narrateurs et personnages au sein d'un entretien qui parasite les niveaux traditionnellement distincts de la régie du texte, de la narration et de l'histoire. Aussi l'instance auctoriale cesse-t-elle d'imposer ses vues ou d'orienter l'interprétation au moment où elle se fait parole parmi d'autres. Mais elle ne saurait représenter quelque unité linguistique que ce soit sans manifester, clairement ou obscurément, sa propre vision du monde. À ce niveau, comme l'écrit M. Bakhtine, le travail de réappropriation linguistique et intentionnelle donne lieu à une plus ou moins grande adhésion de l'« auteur » aux langages recensés par le « prosateur » :

***Le langage du prosateur se dispose sur des degrés plus ou moins rapprochés de l'auteur et de son instance sémantique dernière : certains éléments de son langage expriment franchement et directement [...] les intentions de sens et d'expression de l'auteur, d'autres les réfractent ; sans se solidariser complètement avec ces discours, il les accentue de façon particulière (humoristique, ironique, parodique, etc.), d'autres éléments s'écartent de plus en plus de son instance sémantique dernière et réfractent plus violemment encore ses intentions ; il y en a, enfin, qui sont complètement privés des intentions de l'auteur : il ne s'exprime pas en eux (en tant qu'auteur) mais les montre comme une chose verbale originale : pour lui ils sont complètement objectivés*⁹²⁹ .**

Même dans ce dernier cas, où le langage imité ne possède pas de marques saillantes de subjectivité, les intentions du discours d'autrui sont contrebalancées par le moyen de l'introduction d'autres discours étrangers. Outre ce lien entre interaction langagière et brouillage idéologique, nos romans travaillent à associer, à des degrés divers, les effets esthétiques qu'induit l'agencement de l'action et la suspension de la finalité de la narration.

Chapitre 2 Langage, connaissance et subjectivité dans le roman. Le cas exemplaire des *Livres rabelaisiens*

[...] Il me semble que c'est un vray dictionnaire que son livre. S'il parle d'un fou, il mettra toutes les Epithetes que l'on luy peut donner, s'il parle de jouer, il nommera tous les jeux, et il en fait de mesme de toutes les autres choses. Si l'on

⁹²⁹ Esthétique et théorie..., op. cit., p. 119 ; les italiques sont de l'auteur.

vient aussi à parler des Divinations, il vous les dit toutes, et s'il vient à son sujet d'y coudre quelques vieux lambeaux de pedanterie, il le fait sans y établir aucun ordre : et c'est pour cela que les idiots ont cru qu'il estoit fort sçavant voyant qu'il parloit un langage qu'ils n'entendoient pas : mais que l'on lise le moindre livre qui traicte de toutes ces choses, l'on y en trouvera cent fois d'avantage. [...] Je serois donc d'avis que Rabelais eust fait une clef pour son livre afin que la posterité y entendist quelque chose. C. Sorel, Remarques sur les XIII livres du Berger extravagant⁹³⁰.

Si Rabelais, H. de Crenne, Des Autels et Aneau exploitent la mobilité des unités discursives dans le sens du détournement de l'idéologie qu'elles véhiculent, il nous semble intéressant d'explorer l'enjeu cognitif du principe de la *varietas*. L'étude pourrait évidemment porter sur nos huit romans, mais elle sera consacrée aux seuls *Livres* rabelaisiens : ceux-ci présentent l'avantage non seulement de pousser à son plus haut degré d'accomplissement la poétique du roman nouvelle manière mais aussi de radicaliser les effets de perturbation épistémologique ; les conclusion auxquelles nous arriverons seront donc largement transposables aux autres textes. Posons la prémisse suivante : le texte humoristique possède par nature une affinité avec l'insertion dans la ligne énonciative principale d'unités stylistiques hétérogènes⁹³¹. Tandis que la satire et la parodie, cultivées par Des Autels, n'invitent le plus souvent qu'à se gausser des ridicules, le maître de l'humour qu'est Rabelais se complaît dans l'alliance déconcertante de problèmes ardues et de questions mesquines. La disposition d'esprit qu'il adopte face à des sujets sérieux et l'intérêt qu'il prête à ce qui semble relever du badinage, qui ont peu à voir avec le gros comique, sont des catalyseurs privilégiés de la recherche de la vérité. La fantaisie qui consiste à dépouiller toute question de ses fausses enveloppes idéologiques produit chez le lecteur un renouvellement de sa perception du monde : le « **rire est, pour la philosophie, le moyen de secouer la gangue des discours et des idées admises**⁹³² ». Inspirée autant par la puissance démystifiante du folklore médiéval que par les formes du dialogue et de la comédie antiques, l'écriture comique de Rabelais est donc un ressort privilégié de l'activité spéculative. Conformément au genre qu'elle cultive, elle met en jeu de manière conjointe les notions de langage, de connaissance et de subjectivité. Dès lors, des questions de taille se présentent à qui veut chercher dans le roman les critères d'obtention d'un savoir valable : si la vérité d'un énoncé est acceptable pour celui qui la formule, quelle relation entretient-elle avec la Vérité recevable par tous les hommes et de tout temps ? Le roman autorise-t-il à dépasser la formulation d'opinions pour l'atteindre ? Pour répondre à ces problèmes, nous verrons s'il existe, dans la masse des jugements de valeur en dialogue dans les *Livres* rabelaisiens, un discours qui s'impose par sa vérité. Dans le cas contraire, nous devons nous résoudre, faute de garantie intellectuelle et pratique, à interroger le mouvement même des querelles langagières.

Dans son aveu d'incompréhension de l'œuvre romanesque de Rabelais, Sorel donne

⁹³⁰ *Op. cit.*, 1628, « Remarques sur le XIV. livre », p. 747.

⁹³¹ Cette idée est développée par F. Gray dans *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris, Champion, 1994, en particulier pp. 7 et 23.

⁹³² *D. Ménager, La Renaissance et le rire, Paris, P.U.F., « Perspectives littéraires », 1995, p. 116.*

un précieux renseignement sur une des causes du brouillage du sens qui s'y produit : le déploiement incontrôlé du langage, l'enflure verbale, la prolifération de séries paradigmatiques parfois inappropriées à l'objet décrit perturbent la clarté d'intention des prises de parole. Au lieu d'être le support d'une vérité facile à cerner, certains énoncés attirent ainsi vers la surface du langage et font perdre de vue leur volonté de signifier. Ce constat d'une prolifération verbale énigmatique sert de point de départ à notre approche des problèmes posés par le *logos* dans le roman rabelaisien, au double sens de *parole* et de *faculté de raisonner*. Cet écartèlement voulu entre les pôles discursif et spéculatif interroge sur la présence d'une idéologie dans chaque unité verbale et mieux, fait envisager la possibilité que la vérité dernière des romans échappe au langage. À cette folie du discours s'ajoute un autre moyen employé par le romancier pour retirer au lecteur toute sécurité intellectuelle et morale : il privilégie les formes rhétoriques qui sollicitent une pensée antithétique. Le dialogue, par le choc des points de vue qu'il réalise, et l'éloge paradoxal, par la dimension aporétique qu'il confère au rassemblement des contraires, sont le lieu de la mise en œuvre paroxystique du dialogisme. Le mode de jugement qu'appelle l'œuvre de Rabelais se révèle alors avec netteté : il s'agit de faire l'épreuve au sein du langage d'un rapport problématique au savoir et à la morale pour espérer saisir le dessein subtil de l'humour.

I - Philosophie et folie : la vérité est-elle hors discours ?

Rabelais, spécialiste de l'énumération et de la totalisation, démontre à tout endroit de ses romans l'indépendance de l'univers des *verba* et de celui des *res*. Sa pratique de la liste, de la litanie ou de l'hyperbole est une manière de céder aux reflets chatoyants de la *species* du langage : sans craindre l'atténuation de la valeur axiologique des énoncés, il se plaît à laisser proliférer des termes en brisant la syntaxe de la phrase. Cette mise en cause de la vérité portée par les discours, qui se traduit par une dissociation maximale de l'*oratio* et de la *ratio*, a pour fond la prégnance du mythe babélien chez les humanistes⁹³³. Alors que dans le régime théologique médiéval les gloses des savants ont pour rôle de déployer la profondeur des sens du *Logos* divin, la nouvelle *épistémè* de la Renaissance prend acte du fait que l'intelligible résiste à la systématisation langagière. Il existe bien une vérité ultime, confirmée par la Révélation, mais tout discours qui tente de la reformuler ne peut que l'appauvrir et accentuer la distance entre le Verbe de Dieu et la ratiocination des hommes. Cette défiance vis-à-vis de la médiation linguistique suppose que le langage ne recèle pas l'essence des choses, qu'il peut tout au plus rendre compte de la rationalité du monde empirique. Rabelais entérine ainsi le partage entre le monde d'ici-bas où des voix multiples s'interpellent vainement et un ailleurs où un Seul dit la Vérité. Or l'emballement de sa plume sur des sujets anodins ne dit-il rien d'autre que le caractère inaccessible de la connaissance pour le langage ? Les énumérations démesurées, les coq-à-l'âne et les jeux de mots inattendus ne sont-ils que bavardage ?

1 - De Socrate à Diogène : la sagesse, le dire et le rire

⁹³³ Le bref résumé que nous allons faire de la question est inspiré de plusieurs passages du *Défi des signes...*, *op. cit.*, pp. 25-26, 45, 66, 77, 103, etc.

Les figures tutélaires des prologues de *Gargantua* et du *Tiers livre* vont nous arrêter un instant. Du point de vue de l'histoire des idées, certains rapprochement peuvent être faits entre la pensée du Socrate historique – plutôt que celui de Platon – et celle de Diogène de Sinope, son quasi-contemporain : le premier professe qu'il ne sait rien, quand l'autre remet en question les principes tout faits et les conventions sociales ; celui-là déconsidère les biens extérieurs et déclare qu'ils n'ont aucune valeur, tandis que celui-ci dénonce le superflu qui porte atteinte à l'ordre naturel, vit dans un tonneau d'argile et prend pour référence le chien ; l'un fait penser tout un chacun, de l'esclave au roi en passant par les hommes imbus de savoir, et l'autre prétend que pour suivre la voie courte de l'ascèse il n'est pas besoin de grandes connaissances. C'est probablement la proximité relative de leur enseignement originel qui a valu à ces sages atypiques d'être appréciés de l'auteur. Cela n'empêche pas ce dernier de souligner que leurs doctrines s'opposent fondamentalement dans l'approche des domaines théorique et moral ; qui plus est, il complète le portrait des philosophes en assignant à chacun d'eux un rapport spécifique au langage et au rire.

Le « **Prologue de l'Auteur** » de 1535 place le second roman de Rabelais sous le patronage de Platon⁹³⁴. La présentation de Socrate en silène est une traduction presque littérale de l'adage d'Érasme intitulé *Sileni Alcibiadis*, même si l'éloge par le bel Alcibiade de son précepteur dans le *Banquet* est invoqué comme source. Mais le penseur hollandais est resté fidèle aux indications données par le jeune galant quant à l'« exteriore apparence » du « prince des philosophes » : il était « laid », « pauvre », insolent, aimait à boire et se moquait de ses interlocuteurs. Or sa « vertu », son « entendement » et son mépris des affections humaines lui conféraient une magnifique beauté intérieure. En cela, la double face de Socrate était semblable aux boîtes décorées d'images de satyres et d'autres êtres contrefaits qui renferment des statues de dieux – des ingrédients aux vertus pharmaceutiques, des onguents et des pierres précieuses, selon Rabelais. Or le romancier ne souhaite pas en tirer de conclusion morale et déclarer, avec Érasme, que les hommes de son temps sont des silènes inversés. Il entend, pour sa part, transposer l'analogie à des livres facétieux dont il se prétend l'auteur et surtout à *Pantagruel* et *Gargantua*. Cela débouche sur une équivalence à six termes : il y a, d'un côté, la surface des boîtes, l'aspect repoussant de Socrate et les « **tiltres** » des œuvres et, de l'autre, les « fines drogues », la perfection de l'âme du sage et un « **plus hault sens** » contenu dans les ouvrages. Ce subtil maniement des rapprochements, redoublé par des expressions proverbiales qui thématissent l'opposition de l'être et du paraître, permet au romancier de placer sa production sous le signe de la sagesse socratique. La figure souriante du penseur préside aux analogies ludiques utilisées – l'image du débouchage d'une bouteille et la transformation de la moelle de l'arbre en os à moelle –, de même que certains traits du portrait initial du philosophe participent à l'élaboration de l'*ethos* de l'écrivain « joyeux », qui s'épanche sur son goût pour le vin. Nous avons noté que le retournement sophistique de l'orientation du propos à la fin du prologue n'est pas exactement une palinodie. L'auteur ne nie pas la présence de « **haultes matieres et sciences profundes** » dans son œuvre ; il refuse seulement d'assumer la responsabilité des interprétations que le lecteur pourra en faire, l'invitant à quêter sans répit le sens juste.

⁹³⁴ Nous ne précisons pas les références des citations du prologue : voir *Gargantua*, pp. 5-8.

Cela explique, semble-t-il, son insistance sur l'idée d'un texte écrit sous l'emprise de la boisson, comme ceux d'Homère : Rabelais allègue indirectement le caractère mystérieux de l'inspiration pour justifier l'absence de corrélation entre l'activité d'encodage et celle de décodage. Cela ne contredit en rien l'importance qu'il accorde au mode de vie de Socrate ; il admire le rire intérieur du philosophe qui consiste à dissimuler sa sagesse et met lui-même en œuvre un discours qui permet, pour peu que l'on soit attentif à chacune de ses composantes, de saisir une vérité « plus absconce ».

Le prologue du *Tiers livre* est placé, au contraire, sous l'égide de « **Diogenes le philosophe Cynic** », également évoqué dans l'adage des silènes d'Alcibiade⁹³⁵. Cette nouvelle figure permet à Rabelais de donner une dizaine d'années plus tard une conception nouvelle des rapports entre pensée, parole et humour dans ses romans. D'emblée, l'expression et le ton adoptés surprennent par leur facétie : les déductions logiques sur de mauvais postulats si le lecteur a aperçu le philosophe antique, c'est qu'il a une meilleure vue que « **l'aveugle né** » des Évangiles, les passages du sens figuré au sens propre le « **bruyt et nom** » de Diogène résonne toujours « **par l'aër** » et le jeu de devinette pour entendre il faut avoir ce que Midas possédait, en dehors de ses écus vont bon train. Le sage clochard n'est pas encore entré en scène que le verbe se disperse joyeusement dans les bons mots. Qui plus est, ce début de discours définit une façon marginale de philosopher : il s'agit de boire pour décrire la substance non pas des choses qui se présentent à l'entendement, mais « **du benoist et désiré piot** » ; à ce prix, le lecteur pourra être des conseillers de Bacchus ! Le récit de la manière dont Diogène a participé à l'activité suscitée dans Corinthe par l'annonce de l'avancée des Macédoniens vers la ville confirme cette volonté de démontrer stylistiquement le passage d'une recherche incessante de la vérité à une sagesse provocatrice⁹³⁶. On sait le mimétisme produit dans le texte entre le mouvement du discours descriptif et, d'un côté, l'affairement frénétique des Corinthiens, qui renforcent les remparts, creusent les fossés, remettent en état les habits de guerre et affûtent les armes et, de l'autre, la pantomime de Diogène secouant son « tonneau fictil » à l'écart de la ville. Dans ce second cas, les longues chaînes lexicales ressortissent également au domaine de l'agriculture, de l'équitation et des armes. La différence est qu'elles s'appliquent de manière métaphorique à la gesticulation incongrue du personnage : Diogène s'active à la façon des autres habitants mais dans un contexte qui paraît ne donner à son geste aucune cohérence. Reproduisant de manière burlesque la conduite des hommes à l'approche du danger, il engage ceux qui veulent bien comprendre la portée de son geste à mesurer le néant des prétentions et à se déprendre des réactions socialisées. Avec cette anecdote, la vérité du corps, après celle de la raison, fait son apparition sur la scène conceptuelle ; de plus, à la tension vers

⁹³⁵ Voir le *Tiers livre*, « Prologue de l'Autheur », pp. 345-352. L'esquisse de ce texte, qui servira de prologue au *Cinquième livre*, fait mention du « tonneau Diogenic » (p. 726) ; Rabelais a considérablement amplifié cette unique référence au philosophe dans la version de 1546 en sollicitant une anecdote racontée, entre autres, par Lucien dans *Sur la Manière d'écrire l'histoire*, en énonçant des détails pittoresques de sa vie et en rapportant certains de ses propos.

⁹³⁶ D. Ménager et A. Tournon ont analysé ainsi la substitution de la figure de Diogène à celle de Socrate, respectivement dans *La Renaissance et le rire*, op. cit., pp. 97-99 et « *En Sens agile* ». *Les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion, 1995, p. 54.

le savoir, se substitue une mobilisation pour l'agir. Bien qu'il soit difficile d'établir avec exactitude ce que Rabelais connaissait de la doctrine cynique⁹³⁷, il semble clair qu'il en a retenu que pour Diogène la libération du sujet ne passe pas par une réflexion métaphysique, mais par une action qui porte atteinte aux conventions sociales. Le sage doit scandaliser ses contemporains pour réveiller en eux l'être de nature et pousser les candidats à l'ascèse à s'extirper intellectuellement de l'asservissement des lois imposées par la communauté⁹³⁸. En somme, pour Diogène, la vérité de l'action prime toute proposition vraie sur un plan théorétique⁹³⁹. On comprend, dès lors, que dans la Corinthe du IV^e siècle avant notre ère comme sous la plume de Rabelais, « **la gratuité du mouvement diogénique n'a d'égal que l'efficacité de son discours**⁹⁴⁰ ». Or le fait que l'auteur se présente lui-même comme le second terme de la comparaison « Je pareillement quoy que je soys hors d'effroy, ne suis toutesfoys hors d'es moy » permet au reste du discours de transposer à la poétique romanesque le thème et le style qu'il vient d'attribuer au diogénisme : il défend l'idée d'une dépense inutile d'énergie sur un plan matériel mais mystérieusement efficace sur un plan philosophique. Parmi les images qui développent l'analogie, nous trouvons d'abord la métaphore du « **tonneau Diogenic** ». Comme il a commencé de le faire dans le prologue de *Gargantua*, Rabelais développe ici la théorie du poète *vates* : assimilant sa bouteille à l'« Helicon » et à la « **fontaine Caballine** », il use du néologisme « **Enthusiasme** » pour s'inscrire dans la lignée d'auteurs inspirés. Quoi de plus approprié pour définir une pensée qui entend détourner l'usage habituel de la raison que de recourir à la thèse de l'*Ion* et de *Phèdre* en la soumettant à des fins anti-platoniciennes ? La formule « **je riz, j'escripiz, je compose, je boy** » synthétise parfaitement l'idée d'une écriture produite sous l'emprise de la fureur bachique : le déploiement du verbe se veut incontrôlable et, associé au comique, a valeur d'énigme pour les lecteurs. Vient alors la mention de l'édification de Thèbes sous le charme de la lyre d'Amphion : comme elle, les « **sentences Pantagrueliques** » ou «

⁹³⁷ Il a pu lire les *Épîtres diogéniques* traduites en français en 1546 et fréquenter les livres de philosophie morale compilant les « faits et des dits » des sages. M. Clément développe les divers aspects de la réception et de l'utilisation de cette doctrine dans *Le Cynisme à la Renaissance*, à paraître.

⁹³⁸ Pour cette définition de la méthode ascétique, l'opposition entre *physis* et *nomos* et l'usage de la *parrhêsia* comme déchaînement de la force corrosive du verbe, voir l'« Avant-propos » de M.-O. Goulet-Cazé en ouverture des *Cyniques grecs. Fragments et témoignages*, L. Paquet (trad.), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/Classiques de la philosophie », 1992 [1^{ère} éd. Ottawa, 1975], pp. 5-24.

⁹³⁹ A. Comte-Sponville, dans « La volonté cynique », in *Valeur et vérité. Études cyniques*, Paris, P.U.F., « Perspectives critiques », 1994, pp. 25-53, établit une dissociation entre l'intellectualisme moral de Platon et la philosophie des Chiens (pp. 42-43) : L'absolu n'est plus théorique mais pratique (il n'est pas l'objet d'une contemplation mais d'une action, pour le sage, et rien n'est à contempler, pour les autres, que cette action même), non plus universel mais singulier, non plus intelligible mais sensible ou concret. Il conclut à l'existence d'un « relativisme pratique » et d'un « universalisme théorique » (p. 50) dans la pensée cynique, qui impliquent que toutes les vérités ne se valent pas on peut chercher les postulats valables de manière collective et intemporelle mais que le vrai est inutile pour juger les actions.

⁹⁴⁰ Formule de F. Rigolot pour définir la célébration de la dépense du geste et des mots dans le prologue, dans *Le Texte de la Renaissance des rhétoriciens à Montaigne*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1982, p. 117.

Diogenicques » veulent agir sur le réel. La prose encomiastique déployée ensuite au sujet du livre-tonneau confirme l'existence d'une signification à deviner derrière les gesticulations ridicules de l'écriture : l'« estude » du lecteur ne reçoit pas la garantie de la découverte d'une « **sustantifique mouelle** » mais d'un « **bon espoir** », d'une envie de vivre et de tendre vers un bonheur vertueux. La diatribe du dernier paragraphe fait culminer l'assimilation de la pratique romanesque à la pensée diogénique telle que la conçoit Rabelais : la mise en œuvre de la forme inventée par le cynique Ménippe associe la prise à partie violente de l'auditeur, la contestation des valeurs sociales représentées par les gens de justice, les faux dévots et les docteurs en théologie et l'usage d'une parole libérée de toute contrainte. Le bâton de Diogène est finalement présenté au lecteur à la fois pour le pousser à se déprendre des coutumes et des opinions imposées de l'extérieur et pour le rendre autonome dans sa démarche d'interprétation : morale, satire et esthétique se rejoignent dans la création d'un nouveau dire cynique.

Du prologue de *Gargantua* à celui du *Tiers livre* une mutation s'est donc opérée dans les rapports de la théorie de la connaissance, de la portée du langage et de la conception de l'humour dans l'esprit de Rabelais. Alors que le texte de 1535 postule l'existence d'une vérité intelligible derrière la surface grossière du comique, celui de 1546 médiatise l'accès à la vérité par un discours de prime abord déconcertant et gratuit. Il s'agit dans les deux cas de prôner une recherche individuelle de la sagesse, mais la façon de conceptualiser la démarche et le résultat de l'enquête varient selon le rôle assigné à la prose humoristique. Deux passages résumant à la perfection les propriétés de chacun des modes de pensée et d'écriture : d'un côté, il faut « **estimer ces beaux livres de haults gresse, legiers au prochaz : et hardiz à le rencontre [...] avecques espoir certain d'estre faictz escors et preux à ladicte lecture** » ; de l'autre, il tient à tout un chacun de ne pas se laisser tout à fait griser par les mots « pour en vin, non en vain » philosophe.

2 - Valeur du silence et vérité du geste

Il est admis que la doctrine que Rabelais élabore sur l'obscurité du vrai, la nécessité des considérations morales et l'utilisation facétieuse du langage met en cause l'idée d'un accès à une connaissance positive. Or le romancier tient à qualifier cette conception longuement mûrie de « **Diogenicque** », même si elle fait en partie entorse aux préceptes de la secte antique quant au maniement de la parole : les cyniques avaient en haine les tirades emphatiques, les raisonnements oiseux, les arguties et cultivaient en contrepartie la *parrhèsia*, redonnant aux mots leur sens propre et choisissant des formules qui touchent au plus vrai de l'être. Ainsi, selon Diogène, le discours n'engendre pas la vérité, il s'y soumet ; il doit servir à guider l'interlocuteur vers la voie de la vertu. Les paroles peuvent donc toucher au but : dire « **Il faut de la raison, ou une corde** » ou lancer au grand Alexandre « **Ôte-toi de mon soleil !** » a une nette incidence morale. Mais se rouler l'été dans le sable brûlant et embrasser en hiver les statues couvertes de neige, traverser la place du marché en traînant derrière soi un hareng ou faire l'amour en public ne scandalise-t-il pas davantage ? En somme, le geste est l'expression supérieure de la vérité et le silence un garant suprême de l'action juste. Rabelais ne fait-il pas précisément preuve de sa compréhension fine de la pensée cynique en choisissant de laisser s'exprimer le corps dans certains épisodes de ses romans ? Quant à l'importance

accordée au mutisme, elle pourrait tenir à la conscience qu'il a de l'évolution des hommes dans un monde où les significations de la parole sont difficiles à saisir.

Le romancier appelle, d'abord, le lecteur à mesurer l'inutilité des prises de parole oratoires ou savantes du point de vue de la détermination morale de l'individu. Dans le *Tiers livre*, alors que des spécialistes en tous genres sont invités à prendre une décision sur un cas humain particulier, ceux-ci se révèlent incapables de dépasser leur domaine d'exercice pour guider Panurge dans sa quête existentielle. Her Trippa est un bon occultiste, la sibylle de Panzout une pythonisse avisée, Rondibilis un médecin au fait du fonctionnement corporel du désir, mais aucun d'eux n'a de compétence dans le domaine de l'action juste⁹⁴¹. La leçon est claire et semblable à celle d'autres humanistes : la parole a, dans son origine divine, un lien direct avec la vie pratique⁹⁴² mieux, le « dire » du Christ « **est en un moment par effect représenté** »⁹⁴², mais elle perd son efficacité dans la bouche des hommes. Tandis que les beaux discours des deux premiers romans étaient les auxiliaires de la pratique de la vertu, ceux des suivants semblent s'être dépris de l'incidence éthique que les cyniques confèrent au parler laconique et percutant. Au sein de l'abondance verbale, l'épisode des paroles gelées thématise ainsi l'idée que la force vive de la parole doit venir du corps et s'échanger d'ami à ami. Les morceaux de glace que Pantagruel jette sur le tillac sont réchauffés dans les mains des compagnons et le narrateur fait des syllepses sur la couleur de ces « **dragée[s] perlée[s]** »⁹⁴³. Le géant répond en des phrases courtes et pleines de saveur à ceux qui, tels Homénaz ou Grippe-minaud, se croient autorisés à immobiliser la puissance du verbe : à Panurge qui veut qu'il lui donne ou qu'il lui vende des mots glacés, il rétorque que ce serait faire « **acte des amoureux** » ou « **de advocatz** » ; il empêche Alcofribas d'en conserver dans de l'huile, « **disant estre follie faire reserve de ce dont jamais l'on n'a faulte, et que tous jours on a en main, comme sont motz de gueule entre tous bons et joyeux Pantagruelistes** »⁹⁴⁴. Dès lors, quand Panurge regrette à la fin du chapitre de n'avoir pas trouvé là « **le mot de la dive Bouteille** », on comprend que s'il devait y avoir une réponse à sa question, elle serait parmi ces mots qui ont gardé leur pureté primitive et qui ont la vigueur des injures ou des sons. L'approche de la mort est une autre occasion de manifester, dans le cadre d'une réflexion théologique, les différents rapports que les personnages rabelaisiens entretiennent au langage. La terrible tempête du *Quart livre* fait apparaître trois attitudes, engageant un mode de discours et une relation à Dieu spécifiques : Panurge exprime sa peur de manière inarticulée et débite superstitieusement quelques bribes de prière au Seigneur, à la Vierge et aux saints ; frère Jean donne des ordres aux matelots et jure sans cesse ; Pantagruel parle seulement au moment critique en remettant l'équipage entre les mains de Dieu. Il faut ajouter qu'Épistémon prend le

⁹⁴¹ C'est ce qu'explique V.-L. Saulnier dans *Rabelais dans son enquête*, 2. t., Paris, S.É.D.E.S., 1983, t. I, pp. 182-183. Il montre également que tous les donneurs de conseil, hormis Hippothadée et Rondibilis, sont en partie ridicules.

⁹⁴² *Tiers livre*, « Prologue de l'Autheur », p. 345.

⁹⁴³ *Quart livre*, chap. 56, p. 670.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 670-671.

temps d'adresser à Panurge une remontrance soignée sur l'inutilité des testaments faits sur mer, à laquelle celui-ci répond par une longue série d'exemples antiques. La logorrhée va donc de pair avec l'intérêt porté à soi-même ~ même la promesse faite à saint Nicolas de lui édifier des chapelles au cas où ils arriveraient à terre sains et saufs manipule pernicieusement les mots. L'usage d'une parole performative, qui veut agir sur le réel, devient blasphématoire dans la mesure où elle surestime les capacités de l'homme. Au contraire, l'humble demande d'aide, dégagée des intérêts terrestres et tournée vers le ciel, fait de Pantagruel le coopérateur de Dieu. Tenant fermement le mat, le géant formule ainsi au début du passage une « **oraison publique en fervente devotion** ⁹⁴⁵ » ; grâce à ce choix de la médiocrité et de la mesure dans les propos, le navire sera sauvé. Mais sa prière ne nous est pas restituée : n'est-ce pas un signe que la parole juste doit s'abolir dans le silence ? La décision mûrement réfléchie de Rabelais de ne pas donner à Panurge le mot de la fin dans le *Tiers* et le *Quart livre* peut s'expliquer ainsi. Si le terme qu'a initialement envisagé Rabelais pour la quête est bien la révélation d'une parole, l'unique mot « Trinch » n'a rien d'un discours organisé ; ce choix est en parfaite cohérence avec la défiance cynique à l'égard des propos qui n'invitent pas à l'action. Les rares passages des romans où il est notifié qu'un personnage garde le silence sont ainsi lourds de sens : ils révèlent mieux que toute parole, sa pensée et ont une orientation pratique. Quand Pantagruel ne répond pas à Panurge après ses développements grivois sur l'importance des braguettes pour la protection des vases spermatiques, ou après son interprétation obscène des vers de la sibylle, il est clair que ce refus de parler est une marque de désapprobation ⁹⁴⁶ . Mais dans le dernier cas, la suite du dialogue révèle que Pantagruel a une réaction juste et altruiste : à Panurge qui lui demande s'il doit se marier, il répond que tout « decre[t] » qui est le résultat d'une « ferme deliberation » ne doit pas être discuté mais mis à « execution ». Le verbe de Pantagruel est en quelque sorte inspiré à cet endroit : il donne au silence le poids de l'action et consacre la justesse de la réflexion. Quand le mutisme se double d'une gestuelle, le message reste-t-il aussi aisément décryptable ? Rien n'est moins sûr, y compris dans les premiers romans. À entendre Thaumaste expliquer à Pantagruel qu'il n'est pas bon de « **disputer pro et contra comme font ces sotz sophistes** » ou « en la maniere des Academicques par declamation » mais « **par signes seulement sans parler** » parce que la complexité de la matière excède les capacités conceptuelles des mots ⁹⁴⁷ , on pourrait penser que la sémiotique du geste est chez Rabelais un relais salutaire à celle du langage humain. Or de la communication entre le savant anglais et Panurge naît l'ambiguïté. Si les signes de l'un sont univoques, ceux de l'autre n'ont pas la même signification pour l'interlocuteur intradiégétique et pour le lecteur : le lecteur considère la mimique du farceur comme injurieuse, alors que Thaumaste y voit de hauts mystères ⁹⁴⁸ . Les gesticulations de Nazdecabre sont même diversement interprétées par les personnages : Pantagruel comprend les taloches que supporte mal de recevoir Panurge ~ » Il m'a presque poché les œilz au beurre noir ⁹⁴⁹ » ~ comme de sages prédictions. La

⁹⁴⁵ *Quart livre, chap. 19, p. 584.*

⁹⁴⁶ *Tiers livre, respectivement chap. 9, p. 377 et chap. 19, p. 408 .*

⁹⁴⁷ *Pantagruel, chap. 18, p. 282.*

gestuelle risque donc à tout moment de se perdre dans la gesticulation, sauf quand le geste traduit une action. La prophétie de la sibylle de Panzout n'est pas pervertie par l'usage de la voix : ses paroles sont jetées « au vent » et le fait qu'elle se retrousse jusqu'aux aisselles est glosé par une brève formule syllephtique à portée comique⁹⁵⁰. La vérité du corps féminin est donc mise sous les yeux du questionneur absorbé par sa seule philautie et lui rappelle assurément quelque chose de juste sur la réalité du mariage. De même, la morosité qui gagne les Pantagruélistes au large de Chaneph et qui se traduit par une foule de questions oiseuses trouve une solution dans un geste du géant : alors qu'il rapporte une anecdote pour montrer que les « **signes, gestes, et effectz** » ont plus de prix que « **longs ambages et discours de paroles** », Pantagruel actionne la cloche du repas⁹⁵¹. Seulement, la joie retrouvée des compagnons ne sera sensible que dans leur façon de formuler à nouveau des bons mots. En somme, non seulement le geste a toujours besoin de la formulation du narrateur pour trouver place dans le roman, mais la discussion par signes non linguistiques retrouve souvent les problèmes de la communication verbale.

En fait, Rabelais ne fait pas le procès de la parole dans ses *Livres*. Si celle-ci est d'argent quand le silence est d'or, la critique du parler dogmatique ne se traduit pas par une apologie du mutisme ; de même, malgré l'importance que revêtent toujours leurs actes, les personnages ne renoncent pas à discourir. L'idéal d'un silence directement édifiant, d'une action ouvertement expressive et même de propos retrouvant la pureté et l'efficacité du *Logos* divin n'est rappelé que ponctuellement par le romancier. Prenant acte de l'incarnation du Verbe et de la Vérité, celui-ci invite à chercher dans le langage humain les traces d'une connaissance valable, voire d'une détermination dans le domaine pratique⁹⁵². Par conséquent, il n'est pas d'indicible et il existe un lien nécessaire, même s'il est problématique, entre le discours, la vérité et la morale.

3 - Fureur langagière et déraison

La transposition de la conception cynique du langage, de la signification et de l'action à la poésie romanesque se traduit sous la plume de Rabelais non pas par l'usage d'une parole brève et franche, mais par le « tribalement » frénétique de la matière verbale. Nous avons vu que l'humour participe à cette exacerbation d'une *copia* rhétorique et que,

⁹⁴⁸ Cette dispute par signes est analysée d'un point de vue sémiologique par F. Rigolot dans *Les Langages de Rabelais*, *op. cit.*, pp. 49-50 et par M.-L. Demonet-Launay dans *Les Voix du signe...*, *op. cit.*, pp. 275-282. Nous reprenons leurs conclusions sur les autres passages où une gestuelle intervient.

⁹⁴⁹ *Tiers livre*, chap. 20, p. 414.

⁹⁵⁰ Panurge dit à Épistémon : « Par le sambre guoy de boys, voy là le trou de la Sibylle » (*Tiers livre*, chap. 17, p. 404).

⁹⁵¹ *Quart livre*, chap. 63, p. 689.

⁹⁵² Le maniement du langage dans le roman rabelaisien est donc aux antipodes de celui de la théologie négative : l'expérience mystique achoppe sur l'impossibilité de représenter Dieu ; faire sans cesse le constat des limites du savoir humain est une manière de signifier la radicale transcendance de l'ontologie divine.

sans lui faire perdre son efficacité, il confère à la mise en œuvre du *furor* bachique une portée en un premier temps déconcertante. La question se pose de savoir jusqu'à quel point la folie langagière peut faire perdre au discours son sérieux intellectuel et moral. En somme, quelles sont les limites qui bornent le jeu de la déraison par laquelle le romancier feint de vouloir ôter à certains énoncés leur vouloir-dire ? Si l'on conçoit ce que peut avoir d'anti-rationnel la libération des entraves linguistiques, il est difficile de croire que l'entraînement régulier des locuteurs dans la spirale enivrante des mots parvienne à mettre en cause la règle romanesque de la visée idéologique de chaque prise de parole.

Il est deux manières fréquemment employées par Rabelais pour faire sortir un énoncé de la voie axiologique qu'il s'est fixée : l'une consiste dans le fait de glisser au sein d'un discours nettement structuré des propos insensés, l'autre dans la création d'une unité nettement détachable et close sur elle-même dont le style échappe aux règles sémantiques ou syntaxiques. Il s'agit chaque fois d'introduire des propos non soumis au contrôle de la raison dans un cadre stylistique et idéologique clair, quoique le délire verbal soit plus exacerbé dans un cas que dans l'autre. Les propos que tient Panurge sur les ordres mendiants au sortir de l'entretien avec Raminagrobis fournissent un parfait exemple de décrochage expressif à l'intérieur d'une prise de parole aisément interprétable. Après avoir blâmé le vieux poète pour son discours « Hæreticque », Panurge se livre à l'éloge des *frates* :

Il mesdict des bons peres mendians Cordeliers, et Jacobins, qui sont les deux hemisphæres de la Christianté, et par la gyrognomonique circumbilivagination des quelz comme par deux filendopoles cœlivages, tout l'Antonomatic matagrabolisme de l'eclise Romaine, soy sentente emburelucoquée d'aulcun baragouinage d'erreur ou de hæresie, homocentricalement se tremousse. Mais que tous les Diables luy ont fait les paouvres Diables de Capussins, et Minimes
953 ?

Les néologismes calqués sur le vocabulaire latin de la physique et de l'astrologie coexistent avec des mots farfelus de formation française ; le déroulement syntaxique de la phrase est perturbé par l'enchâssement de propositions relatives et par l'obscurité des termes accumulés. Non seulement la souche des noms et adjectifs n'a pas toujours de relation avec le sujet métaphorique de la cosmologie ~ il est question de sentence, d'antonomase et de nombril ~, mais les connotations clairement dysphoriques de « matagrabolisme » ou de « se tremousse » opposent une résistance intrinsèque à la visée encomiastique. Il même possible de relever la formulation de véritables griefs à l'encontre de l'Église romaine : chaque fois qu'elle est la cible d'attaques, elle envoie sur les calomniateurs les fléaux que sont les « **bons peres mendians** »⁹⁵⁴. On le voit, la vénération des moines se convertit en satire et le réquisitoire contre Raminagrobis, qui reprend ensuite son cours, est discrédité : la folie que Panurge perçoit dans l'attitude du vieillard déteint sur les ordres religieux et sur lui-même ; même s'il semble qu'il a mieux décrypté qu'Épistémon le sens des propos du poète, sa parole perd la garantie de la

953 *Tiers livre, chap. 22, p. 418.*

954 A. Tournon voit dans la mention des mouvements autour d'un même centre une référence satirique aux tournées des quêteurs et des prédicateurs, qui deviennent ainsi des fauteurs de trouble (« *En sens agile* »..., *op. cit.*, p. 111).

justesse. Le juge Bridioie est un autre personnage à être happé par la fureur langagière⁹⁵⁵. Sous ses airs de juriste rompu aux formalités des procès et de la controverse sur des points de droit, il se laisse aller à des spéculations aberrantes, toujours motivées par des citations de brocards. D'un côté, il bâtit une argumentation de bon rhéteur : aux juges qui lui reprochent de déterminer ses jugements par le lancer d'un dé, il répond en détaillant les étapes de sa démarche habituelle : il montre qu'il applique point par point les lois et qu'il agit en conformité avec les adages du droit. Cependant, l'organisation ferme de son plaidoyer est dynamitée de l'intérieur par toutes sortes de glissements. Du point de vue sémantique, l'orateur a la facétie de prendre certaines formules de la chicane au sens propre : les « **alea judicorum** » sont les dés à jeter, comme la clarification des propositions opposées par leur juxtaposition dans le discours s'obtient par la mise aux deux bouts d'une table des sacs contenant les pièces respectives de l'accusation et de la défense. Au niveau de l'organisation phrastique, le mouvement des idées est interrompu par l'insertion des brocards formulés en latin ; le système d'abréviation des textes du droit romain et du droit canon achève de rendre le discours incompréhensible au lecteur qui n'est pas versé dans les langues anciennes ou qui n'est pas spécialiste des modes de citation des textes juridiques. Dans l'ensemble de la défense enfin, le style de Bridioie ne varie pas : alors que Panurge perdait le cap de son discours le temps d'une phrase, le juge fou débite un développement où rhétorique juridique et déraison se côtoient de manière inquiétante. Même dans le récit de l'appointeur des procès et dans celui du gascon Gratianaud, il ne renonce pas à ses prises à partie du tribunal et à l'allégation d'adages. Le lecteur ne sait pas s'il faut considérer ses chicaneries comme un souci de respecter la lettre des textes de droit ou comme l'imitation satirique du formalisme des représentants de la profession ; il hésite, qui plus est, à réprover un ergoteur si gai et amusant dans son délire. Le narrateur se livre lui aussi à diverses occasions à la vaticination langagière et l'orientation générale de son propos s'en ressent. Cela se produit, par exemple, lors de la description des activités des officiers de la Quinte au *Cinquesme livre*. Nous avons déjà montré que la série énumérative du chapitre 21 se place sous le signe de l'*adynaton* et qu'elle est une variation sur des adages qualifiés de « vains » ou d'« absurdes » par Érasme. Avant que la dépense verbale ne prenne la forme de la recherche interminable de synonymes, l'abstracteur Alcofribas présente les manières de guérir que pratiquent les personnages⁹⁵⁶. Nous sommes encore sous le charme de la beauté des lieux, de la saveur du repas et de la grâce des chants de la dame quand commence la description de leurs étranges procédés : en un instant, ils soulagent les vérolés, les hydropiques et les « goutteux ». Des notations comiques détonnent cependant par rapport au pouvoir surnaturel et quasi divin qui leur semble conféré : tandis qu'une queue de renard est nécessaire pour soulager de la fièvre, la mise d'une boîte pleine d'écus au cou des nobles atteints du « mal saint François », c'est-à-dire de la pauvreté, ne manque pas de conférer à l'épisode un caractère humoristique. Quant à la restitution de la jeunesse à des « **vieilles edentées, chassieuses, riddées, bazanées, cadavereuses** », elle est présentée dans le cadre

⁹⁵⁵ *Tiers livre*, chap. 39 à 42, pp. 474-485.

⁹⁵⁶ *Cinquesme livre*, chap. 20, pp. 770-773.

d'un récit trivial : non seulement « **la bande des vieilles** » est impatiente, mais l'imperfection de l'opération de rajeunissement des officiers se traduit par le raccourcissement des talons des jeunes filles, ce qui les rend « **faciles à tomber à la renverse** » ! Les références mythiques interfèrent avec les considérations grivoises, si bien que la détermination du sens de ces dérapages déraisonnables au sein d'un énoncé qui affiche sa visée encomiastique se révèle délicate. Il apparaît donc que la dérive du discours de fous en puissance balaie toute garantie interprétative.

La désorientation du lecteur ne peut que s'accroître face à l'*hybris* d'une parole ouvertement signalée comme incontrôlable. La création de listes non bipolaires et sans portée clairement satirique relève avant tout d'une complaisance amusée envers la verbosité humaine. Mais il est possible que ce flot de mots détachés de la construction syntagmatique habituelle soit une façon subtile de produire une signification qui n'appartient pas au domaine du langage. De la même façon que nous venons de voir l'axiologie d'un discours être perturbée par des dérapages intrinsèques, le fait de placer l'énoncé joyeux dans un cadre sérieux détruit l'univocité des unités stylistiques encadrantes. Cela apparaît dans deux passages que nous avons déjà analysés : le caractère lyrique de la confession à laquelle Panurge soumet un frère Fredon atténue la condamnation de l'observance franciscaine dans les îles bretonnes et la réflexion sur l'analogie poétique à laquelle invite la description anatomique de Carêmeprenant distraie un long moment du blâme des rites de carême⁹⁵⁷. Dans ce dernier cas, la forme du compte rendu médical est détournée au point que l'on oublie qu'on est censé découvrir ce que révèle le scalpel du chirurgien ; on ne sait plus de quoi parle le pilote, ni quant au comparé ni quant au comparant. Moindre est la déstabilisation créée par la longue liste des jeux que Gargantua pratique sous la férule de ses premiers précepteurs, qui tient au décalage entre son contexte d'insertion et son contenu : elle a toutes les apparences d'un *index* de jeux prohibés par la Sorbonne, alors que Thubal Holoferne et Jobelin Bridé ont les traits de docteurs en théologie. Pourtant, l'enthousiasme bachique qui anime cette énumération de termes pittoresques séduit irrésistiblement... De même, style euphorique et intention dépréciative entrent en conflit dans la double description énumérative des plats consommés par les Gastrolâtres⁹⁵⁸. Le récit stigmatise le vice des sacrificateurs : faisant fi des recommandations de saint Paul, ils servent leur ventre avant le Christ et organisent des cérémonies où le pain et le vin de la Cène sont consommés à belles dents et à plein gosier ; ils révèrent la statue Manduce comme des pratiquants portant une révérence outrée aux objets de la messe. Mais dès que défile devant le narrateur et sous nos yeux le convoi des mets de choix destinés à Gaster, l'eau vient à la bouche et nous sommes prêts à succomber à l'intempérance. Les nourritures cuisinées ne sont plus de honteux *ex-voto* quand les paradigmes de la viande puis du poisson alternent avec ceux du vin et quand les trouvailles lexicales, la précision des modes de composition et la variété des sons constituent un vibrant éloge de la gastronomie. Ces analyses nous ramènent au constat antérieur : la jovialité de la prolifération du langage dément l'intention moralisatrice du discours qu'il interrompt. Or il semble que ces séries verbales

⁹⁵⁷ Voir le chapitre 1 de cette partie, pp. 467-468.

⁹⁵⁸ *Quart livre*, chap. 59-60, pp. 676-681.

ont pour but de dégager une joie qui n'a pas d'autre effet que de se propager dans l'esprit des personnages et du lecteur. Cela se produit avec l'accumulation de noms d'animaux qui suspend les propos des Pantagruélistes lors de leur festin devant l'île de Chaneph⁹⁵⁹. Alors qu'Eusthène a formulé une question sur la raison du caractère venimeux de la salive de l'homme à jeun, il fait appel, en guise de réponse, aux charmes de la poésie du bestiaire médiéval. L'élan verbal est ici signe de l'élan vital : les compagnons ne sombrent plus dans la morosité, mais ressentent à nouveau la magie incantatoire du verbe. L'antiféminisme de la réplique suivante de frère Jean, qui rapproche « **tels animaux veneneux** » de l'épouse future de Panurge, redonne *in extremis* une orientation idéologique à un discours qui avait voulu s'en dégager. En définitive, l'outrance verbale rabelaisienne retrouve une valeur cynique : servant à falsifier un autre délire, celui de signifier, elle convertit le vouloir-dire du discours qu'elle formule en vouloir-faire. Pourtant, même dans les cas où la visée intentionnelle du déploiement du langage semble inexistante, il apparaît que l'énoncé n'est jamais totalement déconnecté du contexte qui le motive et que celui-ci se charge de lui conférer une idéologie. La loi de la signification romanesque n'est donc pas abandonnée mais atténuée par une verve comique.

La fameuse paronomase de Panurge résume, par conséquent, à elle seule l'idée que le parcours du champ des possibilités verbales est un moyen de déjouer la raideur des mots tout en abordant les problèmes existentiels les plus ardues : la « fine follie » se fait *in fine* « **philosophie** »⁹⁶⁰. Les romans de Rabelais attestent que la vérité et la morale doivent être explorées par la médiation symbolique de la fiction, mais qu'il s'agit paradoxalement de donner du poids au verbe en brouillant sa portée. Dans le monde de la Vérité déchue et du soupçon, le langage s'affirme comme un instrument indirect de la connaissance ; celle-ci excède à coup sûr ses capacités, mais elle ne lui échappe pas. Dans ce cadre, le choix de la déraison par l'outrance de la diction s'affiche comme un moyen non pas de résoudre, mais de dire autrement les lancinantes questions de la vie humaine. Il est des formes moins exubérantes et moins déroutantes, tout au moins *a priori*, qui mettent en crise les rapports de la parole, de la vérité et de la morale. Dans la perspective de ces prémisses, nous allons voir en quoi le fonctionnement du dialogue et du pseudo-éloge invitent à tomber dans les pièges du discours pour y quêter une sagesse.

II - La forme du dialogue non dialectique

Plus encore qu'H. de Crenne, Rabelais a à cœur de pratiquer le dialogue conflictuel, qui permet une interrogation sur le rôle du langage dans la recherche de la vérité. Il y voit une forme qui associe la mise en scène d'hommes parlants et l'art de raisonner à plusieurs : par sa « **capacité d'autoréflexivité** »⁹⁶¹, c'est un lieu privilégié où s'expérimentent les rapports du discours à la connaissance intellectuelle et à la détermination pratique. La

⁹⁵⁹ Cinquiesme livre, chap. 64, pp. 691-692.

⁹⁶⁰ Tiers livre, chap. 18, p. 408.

⁹⁶¹ A. Godard, *Le Dialogue à la Renaissance*, op. cit., p. 10.

promotion de la discussion entre des consciences aux partis pris incompatibles se double sous sa plume de la raillerie de la *disputatio pro et contra*, encore largement diffusée par la Sorbonne⁹⁶². Contre cet exercice d'école, le romancier puise à la source vive des productions des maîtres antiques du genre que sont Platon et Lucien. Du premier, il retient l'idée d'une conjonction des deux pôles du *logos*, à savoir la parole et la réflexion, dans l'enquête philosophique ; du second, il reprend la manière indisciplinée de disputer, le caractère théâtral des échanges et la satire des discoureurs qui prétendent détenir un savoir infaillible⁹⁶³. Il manifeste cependant une nette préférence pour le dialogue lucianique : doutant de la possibilité de résorber les contradictions entre les locuteurs, il rejette la dialectique comme mode de pensée dogmatique et articule forme discursive et irrésolution de la pensée. Pour mesurer l'originalité de l'utilisation rabelaisienne du procédé, nous allons ici procéder par comparaison avec d'autres usages qui sont faits du dialogue à son époque⁹⁶⁴.

1 - Disputer sans conclure

Une première série de constats ressort de la confrontation de la pratique rabelaisienne du dialogue et de celle de J. Tahureau : nous trouvons dans les *Dialogues* un cas exemplaire d'usage assertif d'une forme située à mi-chemin entre la philosophie et la littérature. La conversion intellectuelle et morale qu'opère le Démocrite sur le Cosmophile implique un infléchissement des potentialités de la maïeutique socratique. De fait, alors que sous la plume de Platon, le dialogue s'organisait en questions successives qui amenaient l'interlocuteur à consentir, au terme de son propre cheminement réflexif, à l'évidence de la vérité, le Démocrite mène, certes, une enquête en bonne et due forme sur les *a priori* du Cosmophile, mais son discours prend un peu vite un tour assertif. De plus, le refus de l'errance verbale préliminaire à la fondation du vrai se double d'un blâme quasi général de l'espèce humaine. Rabelais et Tahureau vont ainsi vite s'opposer sur des points sensibles telles l'expression verbale de la satire, la formulation d'une morale et la possibilité de clore la recherche rationnelle.

Les deux dialogues de Tahureau sont placés sous le signe de Démocrite, perçu à la Renaissance comme un railleur impitoyable de la folie des hommes⁹⁶⁵. S'il suit son illustre modèle dans l'étude acharnée de la *stultitia*, le Démocrite s'en distingue par sa volonté non pas de déterminer les causes de la folie, mais d'en présenter les conséquences en établissant par le menu les vices de son temps. Deux composantes du style de l'œuvre sont la marque de la conversion du rire du vieux Démocrite en « rizée » et « **moquerie** » : la généralisation et l'exagération. Elles ne sont pas neuves : comme l'atteste l'*Éloge de la folie*, elles sont le lot de toute anthropologie critique, c'est-à-dire de

⁹⁶² Pour la maîtrise de l'échange de *quaestiones* imposée par le *cursus* scolastique, voir l'article d'Y. Delègue intitulé « Du dialogue », in « *D'une fantastique bigarrure* »..., pp. 145-156 et ici pp. 147-148.

⁹⁶³ Nous avons signalé que le *Tiers livre* est placé sous le patronage de Lucien, dont l'écriture combine de manière originale le dialogue et la comédie : voir partie II, chapitre 2, pp. 372-373.

⁹⁶⁴ L'étude que nous allons faire des *Dialogues* de Tahureau, du *Cymbalum Mundi* et de l'*Heptameron* se place dans la continuité de celle du chapitre 2 de la seconde partie, respectivement pp. 380, 380-381 et pp. 385-388.

toute satire impitoyable de la condition humaine. Mais les *Dialogues* se singularisent par leur volonté affichée de n'exclure aucune cible de leur procès de la société contemporaine : le Démocrite prend position aussi bien sur la pratique de l'amour par les dames et les courtisans et sur les mauvais nobles que sur l'abus du recours au duel et la croyance en un *judicium dei* pouvant départager les combattants, ou encore sur l'introduction de la danse à l'italienne en France et les remèdes dégoûtants et inefficaces des médecins. L'exposé de ses griefs se fait selon une organisation ferme : tandis que le « **Premier dialogue** » tourne en ridicule la femme, le service amoureux, le meurtre en duel, les passions que sont l'envie, la médisance et la flatterie puis l'activité des avocats et des médecins et enfin l'attitude de ceux qui affectent la mélancolie, le « Second dialogue » est essentiellement centré sur les fausses sciences que seraient l'astrologie, la magie et l'alchimie, ce qui amène ensuite une réflexion sur les religions et une mise en question des fondateurs de cultes. Dans l'ensemble des prises de parole du Démocrite, quand il s'agit d'isoler une classe sociologique, comme les « damoiselles » ou « **Messieurs les escoliers et autres clerics tonsurés** »⁹⁶⁶, l'usage d'articles génériques et du présent de caractérisation est constant. À l'inverse de Rabelais donc, Tahureau n'explore pas la comédie humaine par la mise en scène d'individus singuliers ; les deux uniques personnages sont eux-mêmes, d'ailleurs, des types abstraits, des postures philosophiques. À la différence de la Folie érasmienne pourtant, le Démocrite occupe une place physique dans le cadre d'un dialogue ; il reconnaît qu'il doit par moments « **contrefai[re] du mondain** »⁹⁶⁷. De fait, deux moyens sont utilisés par ce personnage austère pour opérer la *mimésis* de la folie : il recourt soit à la citation de discours d'hommes aveuglés par la déraison, soit à la description de l'attitude de ces derniers. Mais le premier procédé est rarement utilisé ; le plus souvent la caricature s'opère par le biais de l'exposé des attitudes de la classe décriée, comme dans cette moquerie à l'égard des dames trompant leur mari :

Je ne dis pas que si elles ont argent qu'elles ne se traitent à souhait, qu'elle ne boivent du meilleur de la ville, s'engorgeant de viandes et de vin de telle sorte que leurs maris, estant couchés la nuit auprès d'elles, n'en auront autre chose qu'un parfum d'urine et de vomissement dont elles rempliront tout le lict [...]. L'un[e] s'enamourera d'un borgne ou d'un chassieux, cette-cy d'un boiteux ou d'un prestre, cette-là d'un punais ou de quelque gros valet qui sentira son epaule de mouton, l'autre d'un bossu ou d'un vilain tout rempli de fistules, et qui tombe desja par pieces tant il est pourri de verole et de ladrerie⁹⁶⁸.

⁹⁶⁵ Dans l'*Éloge de la folie*, P. de Nolhac (trad.), Paris, Garnier, « GF-Flammarion », 1964, pp. 13, 35, 57 et 59, la Folie en appelle ainsi à plusieurs reprises à la radicalité de la condamnation démocriteenne de la bêtise. L'épître dédicatoire de l'ouvrage associe le nom du sage d'Abdère, évoqué en première page, à « une satire qui n'excepte aucun genre de vie [et] ne s'en prend à nul homme en particulier, mais aux vices de tous » (*ibid.*, « Erasme de Rotterdam à son cher Thomas Morus », p. 15). Pour le rôle de Démocrite dans la satire humaniste, et en particulier dans les *Dialogues*, nous nous permettons de renvoyer à notre article sur « Les 'raisons de la moquerie' de Démocrite selon Jacques Tahureau », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 56, 2003, pp. 27-39.

⁹⁶⁶ *Les Dialogues*, *op. cit.*, « Premier dialogue », pp. 50 et 53.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, « Second dialogue », p. 194.

Un moyen évident aurait pu servir la satire des affairments futils et des convictions irréfléchies du *vulgum pecus*, à savoir la mise en scène des propos et des actions de quelque fou farcesque. Le nom même du Cosmophile le prédisposait à jouer ce rôle ; or l'interlocuteur du Démocritic fait partie du dispositif réflexif et, à ce titre, il ne peut se laisser happer par la fiction. Un tel glissement ne se produit qu'à la fin du premier dialogue, encore est-ce de manière distanciée. Croyant avoir surpris le Démocritic, juste avant leur rencontre, soliloquant avec son ombre dans un lieu solitaire, il lui reproche alors de faire la critique des mélancoliques. Avant de lui révéler la présence d'un autre personnage avec qui il a conversé un court moment des « **folies et erreurs communes** ⁹⁶⁹ », le Démocritic se plaint à blâmer la facilité du Cosmophile à se persuader de choses en ne regardant que les apparences. Ce passage n'a pas d'autre but que de justifier la présence d'un second dialogue, dont le « Mondain » lui-même reconnaît la nécessité. Il n'est qu'un passage où la satire quitte les aphorismes gnomiques pour se soumettre à la représentation d'êtres singularisés par une vie propre : la raillerie des sciences occultes se fait dans le cadre d'une longue narration. Rapportant sa rencontre avec deux fous, un nécromant et un soldat fanfaron, le Démocritic expose leurs discours et façons d'agir et rapporte une saynète où le nécromant prétend faire apparaître le visage d'une personne connue dans son miroir magique ; la chute est comique, le Démocritic répondant au mage qu'il n'a rien vu sinon « **la représentation de [leurs] deus faces** ». Le mystificateur prend, un temps, directement la parole, même si le jugement du Démocritic transparait derrière les propos caricaturaux qu'il lui prête :

« Il n'est jà besoin » (me dit-il) « de vous alleguer les principes et fondemens d'un tel art, car vous n'y estes point apprentif. [...] Je n'ai que faire pareillement de vous raconter les especes de magie, comme hydromance qui se fait avecques de l'eau, leucomance qui se fait avecques des bassins, pyromance qui se fait avecques le feu, geomance par le moien de la terre, necromance laquelle est divisée encores en deux parties, en scyomance et necyomance, lesquelles se pratiquent en parlementant avecques les esprits malins, ou en suscitant les umbres et idoles errantes des morts ; capnomance, qui se fait avecques suffumigations dont on parfume et fait-on sacrifices aux demons ⁹⁷⁰ .

Avant que le récit et le discours indirect ne reprennent leurs droits, le personnage acquiert donc une véritable ampleur. L'envie est grande de le comparer à son prototype rabelaisien, Her Trippa ⁹⁷¹ . Dans le *Tiers livre*, l'entrée en scène du personnage a lieu dans le cadre d'un entretien, même s'il s'agit d'un dialogue de sourds. Le phénomène d'accumulation dénonce à lui seul la fatuité d'un expert en charlatanisme, sans qu'il soit besoin du narrateur pour commenter ses manières. Le spécialiste en sciences occultes a droit sans mesure à la parole : son énumération de méthodes de divination de plus en plus farfelues n'est pas freinée par les injures que lui lance Panurge. Her Trippa et

⁹⁶⁸ *Ibid.*, « Premier dialogue », pp. 34-35.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, « Premier dialogue », p. 133.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, « Second dialogue », p. 145-146.

⁹⁷¹ *Tiers livre*, chap. 25, pp. 427-431.

Panurge possèdent, ensuite, des *ethoi* différents, bien que l'humour de la scène tienne au fait qu'ils sont tous deux des cocus en puissance : l'un est « **glorieux** » et « **oultrecuydé** » en raison du savoir qu'il possède, tandis que l'autre dénonce l'imposture de ce faux mage et ravale le savoir occulte à la scatologie⁹⁷² » Quand (dist Panurge) tu mettras ton nez en mon cul, soys recors de deschausser tes lunettes » ! Du coup, leurs voix sont dialogiquement corrélées, tandis que dans les *Dialogues* le Démocritic impose sa vision du monde par la satire de l'idéologie de son interlocuteur. De manière générale, à la polyphonie complexe mise en œuvre par Rabelais s'oppose la clarté du blâme de la société chez Tahureau.

La satire et sa traduction littéraire ont pour finalité, dans les *Dialogues*, de promouvoir la prise de conscience par le sujet pensant de ses capacités de jugement. Interrogeons-nous sur la nature de la vérité que l'œuvre entend établir, en nous appuyant sur le fait que le personnage principal explicite la méthode cognitive à laquelle il soumet le Cosmophile. Le jeu de mots entre *Démocrite* et *Démocritic* fait prendre tout son sens à l'adjectif *critique*, qui renvoie non seulement au censeur, mais aussi, dans son sens étymologique, à celui qui a la faculté de juger. Il n'est donc pas innocent que le Démocritic substitue, dans la métaphore démocritéenne de la voie droite de vertu, le terme *raison* à celui de *vertu*⁹⁷². Selon lui, tout savoir doit faire l'épreuve d'une conscience singulière, quitte à finalement le cautionner ; il invite donc le Cosmophile à user de son jugement sur la société qui l'entoure. Voici la définition qu'il donne de son activité de satiriste : la « **moquerie, c'est le mepris non aucunement feint ni dissimulé d'une chose sote et ridicule, fait avecques raison et bonne grace** » et il ajoute qu'il faut « **le sain et vrai jugement en la cognoissance de cela que l'on entreprend de moquer** »⁹⁷³. Il entend donc fustiger un usage de la « raison » de la part du plus grand nombre pour fonder à nouveaux frais un esprit critique individuel, capable de peser les données de la tradition tout autant que la nature des êtres et des choses :

Je ne veus pas neanmoins tant severement rejeter les autorités des anciens auteurs que je ne les veuille bien quelquefois recevoir, et principalement quand elles ne sont point tant fondées sur une opinion, que la verité et preuve raisonnable n'y soit apparente [...] ⁹⁷⁴.

Le mot est lâché : l'« opinion » est bannie du havre de la vérité. Même si elle est « **approuvée par une longue coustume observée de cette grand'beste de plusieurs testes** », c'est-à-dire le peuple, ou si elle est admise par une tradition savante, seule « **une ferme raison** » est fiable dans l'accès à la connaissance. Cette idée de la sanction de la *doxa* comme mode de libération des capacités rationnelles du sujet pourrait plaire à Rabelais ; toutefois, il ne saurait souscrire au passage de la dénonciation des vices à la transmission didactique d'une morale épicurienne. Tahureau propose, en effet, par la voix

⁹⁷² *Ibid.*, respectivement pp. 14 et 17. L'expression exacte est « suivre la vraye voye qui [...] guide tout droit au sentier de raison ». Le renouvellement philosophique et la doctrine que Tahureau défend en usant du substantif *raison* sont présentés par M. Gauna dans son introduction, *ibid.*, pp. XVI-XIX.

⁹⁷³ *Ibid.*, « *Second dialogue* », pp. 199 et 201.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, « *Second dialogue* », p. 208.

du Démocritic, de faire le partage entre le bien et le mal selon l'utilité sociale du fait et la satisfaction individuelle qu'il procure : une action est considérée comme juste si elle contribue à la préservation de l'espèce humaine ~ par exemple, la copulation est nécessaire, non le mariage ~ ou si elle procure un plaisir personnel ~ le caractère désirable du partenaire importe plus que son habileté à composer des poèmes flatteurs. L'auteur va donc loin dans son refus de la métaphysique et de toute spéculation intellectuelle, valorisant le seul domaine pratique ; qui plus est, par son détournement de l'entretien platonicien, il ne laisse aucune possibilité de contestation au lecteur. De fait, le *Cosmophile* n'est pas un véritable contradicteur : il est une voix qui reformule l'enseignement du Démocritic et qui l'entérine ; sa fonction principale est de servir le projet de moralisation du texte ; ses répliques servent à passer d'un sujet de réflexion à un autre, à faire alterner la prise de parole dans l'exposé ou à introduire une nuance. Même si les personnages prétendent « **que la dispute de quelque chose que ce soit fait le plus souvent éclaircir les choses douteuses et ambiguës** ⁹⁷⁵ », la puissance heuristique du dialogue n'est pas ici utilisée. Il est vrai que, sous la plume de Rabelais, la satire se double parfois de la formulation explicite d'une morale acceptée par tous les personnages ; même dans ce cas, qui semble être réalisé dans l'épisode de l'île Sonnante ⁹⁷⁶, qui va ici nous intéresser, il n'est pas sûr que les procédés de la critique explicite égalent en subtilité ceux de l'ironie par polyphonie. Dans leur visite de l'endroit, Pantagruel et ses compagnons sont guidés par le sacristain maître Aeditue qui leur présente point par point l'origine des oiseaux qu'ils voient, la hiérarchie qu'ils ont instaurée et leurs mœurs. La transposition des volatiles au clergé est facilitée par les variations lexicales sur *pape-papegaut*, *evesques-evesgaux*, *prestres-prestregaux*, etc. et par les traits reconnaissables de l'organisation ecclésiastique. Les compagnons sont relativement passifs lors de l'exposé qui leur est fait ; leurs questions donnent seulement rythme et agencement au discours d'Aeditue. Le chapitre 4 est ainsi remarquable par la coopération qu'il instaure entre les interlocuteurs : alors que le guide explicite les causes principales de l'entrée en religion, Panurge acquiesce par une facétie phonique et Pantagruel oppose le recrutement des serviteurs du culte dans cette religion et dans celles de l'Antiquité ; étonnement lucide, Aeditue surenchérit en blâmant les mères qui se débarrassent lâchement de leurs enfants. Mais la condamnation et la leçon morale ne sont pas aussi claires quand le sacristain reprend naïvement la défense de l'organisation à laquelle il appartient : la polyphonie reprend ses droits au chapitre 8, où celui-ci, dans sa présentation de la cour papale, invite le lecteur à condamner les activités frauduleuses et les décisions tyranniques du saint Père. De plus, son appel incessant à la boisson renvoie à la débauche des religieux en général et l'assentiment qu'il trouve auprès des Pantagruélistes est à lire comme un refus de leur part d'en entendre plus sur le sujet. Du coup, à l'anéantissement rapide de la thèse adverse, Rabelais oppose la liberté laissée à son représentant de la formuler, la satire se faisant au sein même de son langage ; une

⁹⁷⁵ *Ibid.*, « Premier dialogue », p. 76. Voyant dans le texte une « œuvre de propagande », M. Gauna affirme ainsi que « le potentiel du dialogue en matière d'ambivalence n'est guère exploité que dans le cas précis de la religion, et même là l'obscurité nécessaire n'est pas le fait du genre » (p. XV).

⁹⁷⁶ Cinquième livre, chap. 1 à 8, pp. 729-746.

vérité unique s'impose bien parfois, mais elle passe d'abord par l'opposition des opinions singulières.

Alors que la prose des *Dialogues* se veut proscriptive et, à l'occasion, prescriptive, celle des romans de Rabelais ne réduit donc pas l'humour au piquant de la moquerie ; le rire affecte le sens des propos échangés et interdit presque totalement les situations où un seul personnage détient la vérité. Le romancier pratique une tout autre forme de dialogue, celle que M. Jeanneret définit ainsi :

Contre le dogmatisme d'une scolastique devenue rigide, contre les idéologies exclusives et abusives, le dialogue exhibe la relativité des opinions, il illustre l'historicité et l'instabilité des théories. Il donne la parole aux représentants de tendances adverses, sans chercher nécessairement à surmonter leurs différends. Sur un thème donné, les idées surgissent librement, les contradictions sont étalées au grand jour, dans une recherche collective de la vérité, qui sera peut-être atteinte, ou ne le sera pas ⁹⁷⁷ .

Les deux premiers entretiens du géant dans *Pantagruël* avec l'écolier limousin et avec Panurgé prouvent assez qu'il faut parler le même langage pour se comprendre et que, dans le dialogue rabelaisien, chaque locuteur est autorisé à s'exprimer son point de vue sur le monde, quel que soit son degré de ridicule ou d'étrangeté.

2 - La discordance des opinions au delà du dialogue lucianique

Puisque les situations romanesques dialoguées ne se réduisent pas à l'expression du jugement d'un sujet unique, qui serait le porte-parole de l'auteur, il faut analyser le fonctionnement de l'entretien ouvert entre des locuteurs partageant des opinions contradictoires. Le *Cymbalum Mundi* nous semble réaliser cette quête incertaine de la vérité : tournant le dos à la sévérité du dialogue philosophique et à l'exposé sentencieux des « **raisons** » du blâme du genre humain, l'opuscule se place dans le sillage de la production de Lucien. Parce qu'ils n'épargnent aucune situation sociale et qu'ils préfèrent déboucher sur la suspicion généralisée plutôt que de figer dans une position discursive une pensée définitive, les quatre « **Dialogues** » peuvent donc servir de point de comparaison intéressant aux débats rabelaisiens. Reste à savoir si les auteurs font un usage semblable de la satire et si le choc des idées engendre le même type de questionnement dans le roman et dans le dialogue lucianique.

Il est aujourd'hui admis que le thème général du *Cymbalum* est l'imperfection du langage humain ⁹⁷⁸ . Le réquisitoire contre la folie des hommes est orienté vers la critique des prises de parole oiseuses : tous les personnages qui entrent en scène adoptent une position spécifique sur cette question. Les philosophes qui s'interpellent aux arènes se vantent ainsi de posséder une partie, même infime, de la pierre philosophale. Or en

⁹⁷⁷ *Des Mets et des mots...*, op. cit., p. 165.

⁹⁷⁸ Voir le chapitre intitulé « Le dialogue satirique de type lucianique : Bonaventure Des Périers » de M. K. Bénouis dans *Le Dialogue philosophique dans la littérature française du XVI^e siècle*, Paris, Mouton, 1976, pp. 112-130, et l'éclairante introduction d'Y. Delègue dans son édition du texte, Paris, Champion, « Textes de la Renaissance », pp. 9-40, intitulée « Le *Cymbalum Mundi* ou la parole en question ».

amont, l'existence de la vérité qu'elle contient repose sur leur croyance en un mot supposé, celui que Mercure a prononcé sur ses pouvoirs avant de la briser et de la rendre semblable aux autres grains de sable ; en aval, leur examen ne produit que discours vains et querelles d'enfants. De même, Phlégon dénonce la violence des maîtres envers les bêtes sous prétexte qu'ils ont le don du langage. Après lui, deux chiens doués de la parole depuis qu'ils ont mangé la langue d'Actéon transformé en cerf par Diane débattent de l'usage qu'ils doivent faire de leur étrange capacité : Hylactor prêche pour le rôle du bavardage dans le commerce humain, tandis que Pamphagus défend le parti d'une sagesse silencieuse. S'il existe ainsi un sujet commun aux interventions des multiples protagonistes, un deuxième phénomène caractérise l'œuvre dans son ensemble : des billets écrits par les dieux à l'adresse de Mercure à la lettre des Antipodes en passant par le récit, le débat pseudo-philosophique, le *lamento* et les procédés théâtraux, toutes sortes de styles, modes et genres occupent l'espace de l'écriture. Le constat de cette bigarrure stylistique invite à supposer une imitation du roman rabelaisien, mais il est plus sûrement à mettre en relation, selon nous, avec le genre spécifique de la satire ménippée : le *Cymbalum* se présente comme le creuset d'énoncés et de matières variés à l'encontre desquels se déchaîne une dérision sans bornes. Rappelons que la diatribe aurait été inventée par le cynique Ménippe et qu'elle a fait la joie de Lucien⁹⁷⁹. Chez les deux épigones du satiriste grec que sont Rabelais et Des Périers, un tel procédé aboutit parfois à la formulation d'une vérité positive. Prenons pour exemples la discussion des chiens du « **Dialogue IV** » et le débat des **Pantagruélistes sur l'Institution de Quaresme** »⁹⁸⁰. D'un côté, Pamphagus dénonce la « **gloire de causer** » et illustre la formule de saint Paul selon laquelle le monde est une « **cymbale qui tinte** » ; Hylactor déclare qu'il n'est pas de son « opinion » et qu'il veut jaser. De l'autre, Épistémon formule une condamnation d'ordre médical des nourritures de carême ; il fustige également le fait que le châtement des âmes justifie des rites telles la confession et la flagellation. Pantagruel abonde ironiquement en son sens en déclarant que le « **bon Pape, instituteur du Saint quaresme** » a pu vouloir favoriser la consommation de denrées aphrodisiaques, aidant ainsi à « **la multiplication de l'humain lignage** ». Mais voici que frère Jean déclare que les confesseurs produisent une telle épouvante chez les hommes mariés que « **plus ne biscotent leurs chambrières [et] se retirent à leurs femmes** » ; Épistémon croit cette intervention contradictoire avec ses propos, bien qu'elle ne le soit pas. Les passages que nous confrontons sont donc relativement proches : si les interlocuteurs ne sont pas d'accord, les gêneurs finissent par se taire et s'effacer devant la formulation limpide de la morale. Reconnaissons que, dans le *Cinquiesme livre*, la satire

⁹⁷⁹ Le « Deuxième avis de l'imprimeur » de la *Satyre Ménippée ou la vertu du Catholicon*, 1594, Paris, Librairie des Bibliophiles, « Nouvelle Bibliothèque classique », s. d., pp. 4-28 et ici pp. 11-14, rappelle avec précision l'origine du genre : Varron a vulgarisé la ménippée dans le monde latin et a établi qu'à l'origine, la *satura* était « une façon de pâtisserie ou de farce où l'on mettoit plusieurs sortes d'herbages et de viandes ». Du coup, la « Satyre » est présentée comme « farcie et remplie d'ironies gaillardes, piquantes toutesfois et mordantes » ; il est remarquable que, parmi les praticiens du genre, le nom de Rabelais soit allégué. Pour une présentation de la forme, voir M. Jeanneret, *Des Mets et des mots...*, op. cit., pp. 144-145.

⁹⁸⁰ *Cymbalum Mundi*, P. H. Nurse (éd.), Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1983, « Dialogue IV », pp. 39-41 et *Cinquiesme livre*, chap. 28, pp. 797-799.

de l'Église romaine est formulée de manière plurivocale mais parfois univoque : en l'occurrence, comme le discours final de Pamphagus regrette la curiosité des hommes, la critique par Épistémon des principes imposés par l'Église romaine n'est pas nuancée par l'intervention badine d'un moine débauché. Dans l'ensemble des *Livres* rabelaisiens et dans le *Cymbalum*, plus troublants et plus nombreux sont pourtant les cas où les cibles de la satire détiennent une partie de la vérité intellectuelle ou morale. Parmi les « philosophes » présomptueux, Cubercus affirme ainsi que Mercure a donné la pierre philosophale aux hommes non pour créer des dissensions entre eux, mais pour les faire « **s'entr'aym[er] l'ung l'autre comme freres** ⁹⁸¹ », ce qui rappelle l'entretien final du Christ avec ses apôtres. Parallèlement, les soldats de la Quinte qui accueillent les voyageurs venus de Touraine leur demandent, en bons aristotéliens, de faire la distinction entre « Entelechie » et « Endelechie » puis se gaussent des hommes qui ne cessent de « parler » et de « disputer » de problèmes métaphysiques ⁹⁸². Par l'ambiguïté qui affecte tous les discours, les plus didactiques comme les plus saugrenus, le dialogue fonctionne donc à ce niveau de manière assez similaire chez Rabelais et Des Périers.

Pourtant, les débats inachevés du *Cymbalum* n'opposent pas des langages socialement caractérisés, ce qui atténue leur caractère conflictuel : chaque énoncé est porteur d'une sagesse ou d'une hérésie, voire des deux, mais son ancrage idéologique n'excède pas le cadre de l'abstraction. À la différence des personnages de Rabelais et de ceux de la *Satyre Ménippée* de 1594, les acteurs n'y jouent pas de rôle humain déterminé : tandis que Janotus de Bragmardo représente les mauvais théologiens et que les orateurs assemblés aux États de Paris se succèdent à la barre pour vanter leurs méfaits religieux et politiques, les discoureurs de Des Périers n'adoptent pas le langage d'une classe sociale déterminée. Si Hylactor s'imagine en orateur vedette qui subjugué les foules par le charme de son verbe et que Pamphagus semble adopter une résignation stoïcienne, rien n'indique qu'ils soient respectivement le type du rhéteur et du sage dégagé des affections terrestres ; de même, Phlégon n'incarne pas un groupe précis d'opprimés. Les philosophes du deuxième dialogue, quant à eux, ont une psychologie propre : Drarig est ridicule par sa vantardise et ses emportements ; Cubercus veut que la pierre philosophale réalise tout ce qu'il souhaite mais devine qu'elle doit être à présent « toute esventée » ; Rhétulus, le plus prolix, a compris qu'un discours, même sans la caution divine, a la faculté de soumettre ceux qui l'écoutent et fait tout pour entretenir le mythe des vertus de la pierre, dont il prétend détenir des morceaux. Mais si la posture des trois faux alchimistes illustre les dangers et les illusions de la parole en exercice, comment déterminer par le seul style de leur discours – au delà de leurs noms – s'ils représentent les cercles de la religion, comme ont semblé le penser la Sorbonne et Calvin ? Le caractère abstrait de l'attitude de chaque locuteur dans le *Cymbalum* est, d'ailleurs, attesté par la multiplicité des interpolations qu'on a voulu leur imposer : l'œuvre anonyme a successivement été perçue comme un pamphlet contre la religion catholique et contre le protestantisme ainsi que comme une défense des valeurs de l'évangélisme et comme un ouvrage d'athée... Le fait que Byrphanes et Curtalius voient un « **blasphem[e]** ⁹⁸³ »

⁹⁸¹ *Cymbalum Mundi*, op. cit., « Dialogue II », p. 16.

⁹⁸² Cinquième livre, chap. 18, pp. 766-767.

dans les propos de Mercure sur la qualité supérieure du vin de Beaune par rapport à l'ambrosie ne tient qu'à eux : le texte ne permet pas d'attester avec précision que le dieu se moque de manière cryptée de l'eucharistie. En somme, malgré sa dimension farcesque, le *Cymbalum* privilégie le dialogue au détriment du dialogisme et en partie la philosophie au détriment de la fiction. Les *Livres* rabelaisiens, au contraire, ne laissent pas planer de doutes sur la catégorie des sots ou des escrocs auxquels ils s'en prennent : mêlant le risible et le louable et sollicitant un panorama historique et sociologique, le romancier réalise la difficile gageure de conférer une intentionnalité bien trempée à chaque prise de parole et de lui faire porter du sens au delà de la satire. Prenons l'entretien de Pantagruel et de Panurge sur la manière de renforcer les murailles de Paris⁹⁸⁴. Le géant prétend que la ville est assez défendue par la « vertu des citoyens et habitans », tandis que son nouvel acolyte estime qu'il est besoin d'une défense matérielle. Or sa proposition consiste à prendre au sens propre l'apophtegme selon lequel la chasteté des femmes est un rempart contre tous les maux et le retourne contre le sexe faible : son esprit déluré lui représente un rempart fait des « **callibistrs des femmes** » et des « bracquemards » des moines. Après avoir usé d'équivoques obscènes sur des termes d'architecture et de guerre, Panurge déclare la peur de la « **grosse verole** » suffisamment dissuasive pour décourager les ennemis d'aller plus avant. Pantagruel rit à gorge déployée, attestant que les aphorismes moraux sont souvent en décalage avec la réalité du désir et qu'ils pèchent par idéalisme. Du coup, la satire cède la place à la polyphonie : tout en campant des personnages à l'*ethos* reconnaissable, Rabelais fait disputer des visions du monde ; plutôt que de confronter des réflexions mi-profondes, mi-vaines sur le thème du langage humain, il fait débattre des locuteurs de toutes sortes de sujets et relie chaque pensée à une posture sociale ou intellectuelle.

Par conséquent, sous la plume de Rabelais, les langages ne sont pas réduits à incarner les différents aspects de la vacuité de la parole : ils entrent en conflit dans la mesure où chaque style s'accorde à l'idéologie qu'il véhicule et où les réflexions sont développées par des citations, des exemples, des énoncés gnomiques, des contes et des bons mots. Du coup, le romancier n'en reste pas à un constat de mœurs et d'opinions : il fait dialoguer des *logoi* dans le but de mener une enquête d'ordre spéculatif et moral. À la pratique de la satire ménippéenne, il préfère le dialogisme romanesque : si les deux procédés sont également riches de potentialités cognitives, celui qu'il a élu lui impose la représentation de discours sociologiquement reconnaissables et l'exhibition, à tous les niveaux du texte et pas seulement au niveau du dialogue entre les personnages, de débats idéologiques.

3 - L'affirmation de vérités singulières

Nous pouvons à présent envisager de confronter l'instauration de points de vue singuliers parce que stylistiquement reconnaissables dans le dialogue romanesque aux modalités d'échange des idées entre les devisants de M. de Navarre. Rompant avec la définition

⁹⁸³ *Cymbalum Mundi*, op. cit., « Dialogue I », p. 9.

⁹⁸⁴ *Pantagruel*, chap. 15, pp. 268-269.

contemporaine du recueil de nouvelles, l'*Heptameron* est une fiction qui invite le lecteur à faire l'épreuve des difficultés de la prise de parti face à une multiplicité d'opinions probables. Alors que chaque postulat est tenu pour vrai par celui qui l'énonce, il ne réussit pas, une fois soumis à l'examen critique du reste de la compagnie, à emporter l'adhésion et à acquérir ainsi une portée universelle. Comme dans les dialogues rabelaisiens, le concert des voix rend ici problématique l'articulation du particulier et du général.

La stratégie qu'adopte la nouvelliste pour dynamiser les oppositions discursives est inconnue de Boccace. Si la narration est prise en charge par un personnage qui annonce d'emblée la leçon qu'il en tire, ses auditeurs s'expriment ensuite sur la tournure que les faits ont prise et sur l'attitude morale que leur suggère le cas exposé. À un récit orienté vers une signification morale explicite, souvent rapporté d'un point de vue omniscient, se substituent donc des analyses psychologiques et idéologiques ; l'opinion individuelle met alors en crise le modèle de l'exemplarité. L'histoire comique rapportée par Hircan sur la manière dont une femme et sa chambrière ont ridiculisé un mari empressé auprès de la jeune fille restituée ainsi le déroulement des événements et la colère de celui-ci, surpris en train de bluter à la place de sa servante⁹⁸⁵. Mais le commentaire dialogué fait vite oublier qu'Hircan invitait les femmes dont le mari était volage à une résignation souriante. Après l'allusion piquante de Parlamente à la frivolité de Simontault, qui rétorque, agacé, que sa femme n'a pas à se plaindre de lui, le sujet devient le suivant : de quoi les femmes ont-elles besoin pour être satisfaites de leur mariage ? C'est dire l'importance du décalage entre l'orientation première du récit et les objections qu'il suscite. Pour chaque nouvelle de l'*Heptameron*, une division insurmontable semble ainsi instaurée entre un discours et ses sens : le déroulement de la narration ne permet pas de trancher entre les diverses interprétations qu'en font les devisants ; dans la mesure où le narrateur ne peut valider aucune idéologie en particulier, véracité et exemplarité cessent d'aller de pair⁹⁸⁶. Cela s'applique, entre autres, au conte des premières amours de François I^{er}⁹⁸⁷. Parlamente annonce une histoire qui prouve que la vertu des faibles les transfigure dans l'adversité : malgré l'acharnement qu'a mis le prince de quinze ans à séduire une fille bâtarde et de condition modeste, celle-ci l'a repoussé en lui déclarant qu'elle l'aimait mais qu'elle voulait préserver son honneur, puisque son rang l'empêchait de l'épouser. Les femmes louent de concert ce souci de pureté, tandis que les hommes s'acharnent à déprécier celle qu'elles ont présentée comme une nouvelle Lucrèce : Hircan imagine qu'elle était engagée ailleurs, tandis que Saffredent se lance dans un long réquisitoire contre l'« honneur » féminin, qui complique parfois les relations amoureuses les plus sincères ; avec mauvaise foi, il loue également le prince d'avoir considéré comme son égale une jeune fille pauvre. Longarine semble aller dans son sens en reconnaissant « **qu'il a vaincu la commune**

⁹⁸⁵ *L'Heptaméron*, op. cit., « Septième journée », nouvelle 69, pp. 556-558.

⁹⁸⁶ Ce point est développé par P. de Lajarte dans « *L'Heptaméron* et la naissance du récit moderne. Essai de lecture épistémologique du discours narratif », *Littérature*, n° 17, 1975, pp. 31-42 et ici pp. 40-41. Il est repris dans l'étude de l'œuvre par M. Jeanneret intitulée « Le récit modulaire et la crise de l'interprétation. À propos de *L'Heptaméron* », in *Le Défi des signes...*, op. cit., pp. 53-74 et ici pp. 67-71.

⁹⁸⁷ *L'Heptaméron*, op. cit., « Cinquième journée », nouvelle 42, pp. 409-421.

malice des hommes », mais elle adresse là une nouvelle pique à l'auditoire masculin ; pour dissiper les contradictions, un autre conte commence alors. En somme, de la même façon que les incertitudes portant sur des phénomènes attestés empêchent de valider la justesse d'une opinion, l'hétérogénéité des points de vue ne se résorbe pas ici dans la formulation d'une morale définitive. Un dernier exemple complète cette analyse et nous ramène au dialogue rabelaisien : il s'agit des discussions qui suivent le récit par Dagoucin de l'assassinat d'Alexandre de Médicis par son cousin et serviteur Lorenzo⁹⁸⁸. Alors que le résumé donné par le conteur condamne par avance le meurtrier, la narration et le titre choisi par Grugeŕ mettent l'accent sur la protection que le tyrannicide a souhaité apporter à sa sœur, convoitée par le duc, sur l'infidélité que celui-ci prévoyait de faire à sa femme et sur la violence de son maître ; le conteur conclut en affirmant que Lorenzo a été l'instrument de la vengeance de Dieu contre le « pecheur ». Comme à l'accoutumée, l'histoire engendre « diverses opinions » parmi les interlocuteurs, qui ne sont d'abord que résumées, peut-être pour des raisons d'actualité politique. Le débat prend ensuite une nouvelle tournure : la préservation de l'« honneur et conscience » des femmes peut-elle aller jusqu'à engendrer de tels meurtres ? Parlamente, suivie en cela par Dagoucin et Guébron, défend la notion d'« honneste amitié », qui implique que la femme prenne soin de sa vertu et que l'amant aussi veille à la préserver, voire à l'accroître. Mais voilà qu'Hircan, Simontaut et Saffredent ravalent l'idéalisme des considérations courtoises : ils affirment avoir toujours cherché à entacher la blancheur morale de celles qu'ils ont courtisées. Mieux, ils reprochent à Guébron de ne pas réaliser que son discours est précisément utilisé par eux de manière hypocrite pour faire succomber les « plus sages » ! Le naïf Guébron fait pâle figure à côté du caustique Saffredent, qui n'hésite pas à parodier le langage chrétien et platonicien :

– Vrayement dist Guebron, je vous pensois autre que vous ne dictes, et que la vertu vous feust plus plaisante que le plaisir. – Comment ? dist Saffredent, est il plus grande vertu que d'aimer l'homme comme Dieu l'a commandé ? Il me semble que c'est beaucoup mieux fait d'aimer une femme, comme femme, que d'en idolatrer comme d'une ymage. Et quant à moy, je tiens ceste opinion ferme, qu'il vaut mieux en user que d'en abuser⁹⁸⁹.

La doctrine de la licence érotique contraste donc violemment avec l'idolâtrie à laquelle conduit la théorie de l'amour parfait sans qu'aucune de ces vues ne réussisse à entraîner la conviction de la partie adverse. Les différends n'étant pas réglés, il est ainsi évident que la possibilité de formuler un discours universel sur la réalité empirique et sur les normes de l'action est mise en péril dans les débats de l'*Heptameron*. Alors que Socrate parvenait à amener ses interlocuteurs de leur croyance en une opinion à l'*alèthéia*, c'est-à-dire à une vérité fondée en raison, ou encore de la connaissance individuelle ou sensitive à une connaissance de l'universel, aucun devisant n'arrive à démontrer l'évidence de sa position. Autrement dit, le particulier n'est pas généralisable et la diversité des actions et des caractères rend suspecte l'existence de lois valant pour l'ensemble des hommes : comme le dit M. Jeanneret, « **aucune construction intellectuelle ne peut, sans la**

⁹⁸⁸ *Ibid.*, « Deuxième journée », nouvelle 12, pp. 167-176.

⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 175.

mutiler, rendre compte de la diversité du réel⁹⁹⁰ ». Nous avons là toute la leçon du *Tiers livre* : les consultations de Panurge pour savoir s'il fait bien de se marier sont vouées à l'échec parce que le sujet des propos relève de la philosophie morale, qui suppose en dernier ressort la mise en œuvre du jugement et de la volonté personnels. Quand il demande l'avis de Pantagruel, le géant le renvoie à sa propre détermination en usant du principe de la chanson de ricochet : ses réponses laconiques rebondissent sur le dernier mot des répliques de son interlocuteur, qui touchent pour le coup aux angoisses qui le travaillent⁹⁹¹. Là où Panurge ne voit que « **sarcasmes, mocqueries, et redictes contradictoires** », il y a la formulation d'un postulat épistémologique : certaines vérités changent de sens selon le point de vue d'où elles s'envisagent. De même, l'entretien avec le « **philosophe Ephectique et Pyrrhonien** » Trouillogan met en scène l'impossibilité de résoudre le problème sur un plan abstrait⁹⁹² : par l'application systématique du principe sceptique de la contradiction des énoncés, le personnage est, certes, ridicule, mais il démontre que les savants ne peuvent donner de solution pratique à un problème de cette nature. Si les dires de Pantagruel dans le roman sont sages, ils ne sont pas parole d'Évangile : le système de double glose des prédictions a pour rôle d'inviter le lecteur à prendre en compte de la même manière chaque jugement personnel. Dès lors, l'*Heptameron* a en commun avec les romans rabelaisiens, spécialement le *Tiers livre*, d'élaborer des disputes véritablement ouvertes ; si leur formulation et leur organisation sont d'ordre didactique dans l'*Heptameron*, cela ne débouche sur aucune certitude. On pourrait chercher des distinctions entre la pratique de la polyphonie par M. de Navarre et par Rabelais : la structure de la nouvelle à cadre limite la diversité des débats et sépare encore trop clairement le narratif du discursif ; l'appartenance des devisants à un même milieu social n'actualise pas aussi bien que le couple Pantagruel-Panurge ou Pantagruel-frère Jean les oppositions idéologiques ; enfin, la relative uniformité des manières de s'exprimer des devisants fait qu'ils se singularisent plus par leurs idées que par un style propre. Toujours est-il que, dans ces fictions, le dialogue ou plutôt le dialogisme s'impose communément « **comme la formule attendue pour recueillir en vérité des éclats de la Vérité**⁹⁹³ ».

À ce point de notre étude de l'épistémologie fondée par le roman rabelaisien, la subjectivité empiète dangereusement sur le champ de la connaissance : le recours à une forme dialoguée non dialectique et l'établissement de la prééminence de la singularité des opinions n'est pas loin de nous faire conclure à la relativité des savoirs. De l'affirmation que le langage est le véhicule de vérités personnelles socialement et historiquement déterminées, au postulat selon lequel il n'y a pas du tout de vérité objective, il y a un pas que nous ne saurions franchir sans examiner de près la théorie de ceux qui estiment que le vrai et le bien ne sont qu'un effet de langage, à savoir les sceptiques et les sophistes.

⁹⁹⁰ « *Le récit modulaire...* », art. cit., p. 68.

⁹⁹¹ *Ibid.*, chap. 9, pp. 377-379.

⁹⁹² *Ibid.*, chap. 35-36, pp. 458-463.

⁹⁹³ Y. Delègue, « *Du dialogue* », art. cit., p. 151.

Nous allons bâtir notre réflexion plus spécifiquement à partir de la doctrine des seconds, même s'ils ont en commun certains postulats, comme la réfutation possible de tout discours par une argumentation en sens contraire, et certaines conclusions, comme l'impossibilité d'arrêter un jugement vrai universellement. Selon Protagoras et Gorgias, la vérité est un jugement de valeur subjectif que le discours se charge de formuler ; ce qui semble à chacun est en vérité tel qu'il lui semble et le « discours fort » s'avère celui qui est susceptible de recueillir l'assentiment d'une majorité de sujets ; le discours est donc le lieu de la construction d'un savoir limité, même s'il n'y a pas de connaissance hors discours⁹⁹⁴. Rabelais récuserait-il le dogmatisme verbal au profit d'un relativisme radical ?

III - Rhétorique de l'aporie : la mise en équivalence d'énoncés contradictoires

Parmi les formes que Rabelais emprunte à la rhétorique, le panégyrique comique nous intéresse en ce qu'il a été pratiqué par les sophistes antiques et que, caractérisé par la soumission complaisante aux artifices du verbe, il engage un mode de pensée par contradiction : les orateurs cherchaient à expérimenter le pouvoir séducteur et illusionniste du *logos* en même temps qu'ils refusaient les principes de la philosophie platonicienne. Tout en utilisant les procédés démonstratifs chers à la sophistique, l'éloge paradoxal se situe à la croisée de la tradition ménippéenne et de celle des rhéteurs⁹⁹⁵. L'utilisation rabelaisienne du procédé associe la rhétorique à une réflexion qui privilégie le mouvement de la quête de la vérité plutôt que son point d'aboutissement. Or quand le dialogisme romanesque s'inscrit dans le cadre d'un discours qui argumente de façon sérieuse sur un sujet dérisoire ou qui loue avec amusement une matière grave, les divergences idéologiques se renforcent au point que les unités langagières s'opposent terme à terme : le lecteur est contraint d'envisager simultanément, et non plus successivement, les postures énonciatives et intentionnelles. Nous allons voir que ce renforcement de la polyphonie par l'imposition d'une saisie concomitante des termes du contrepoint se réalise selon deux modalités dans les romans : soit les langages incompatibles se répartissent en deux énoncés disposés parallèlement, soit les voix invitées à s'exprimer sur le sujet, dont l'une est celle la *doxa*, se mêlent dans un énoncé

⁹⁹⁴ Voici comment A. Comte-Sponville, dans « La volonté cynique », *art. cit.*, p. 40, définit l'articulation de la connaissance, du langage et de la subjectivité dans la doctrine de Protagoras : Les sophistes enseignaient qu'il n'est aucune vérité objective qui soit accessible aux hommes, et que ceux-ci ne peuvent par conséquent sortir de la relativité des points de vue. De là le règne du discours, qui triomphe non en tant que voie d'accès à l'être (puisque'une telle voie est interdite et peut-être sans objet) mais comme créateur de valeur, de « vérité », de consensus : non comme voie d'accès à l'être, mais comme instance d'engendrement de ce qui en tient lieu !

⁹⁹⁵ Le lien entre les deux écoles est accompli dans l'œuvre de Lucien, qui excelle aussi bien dans le genre de la diatribe que dans celui du prône facétieux. Pour l'adaptation du procédé lucianique de la contradiction par Rabelais, voir l'article d'A. Tournon intitulé « Le paradoxe ménippéen dans l'œuvre de Rabelais », in *Rabelais en son demi-millénaire*, *op. cit.*, pp. 309-317. Pour l'invention et le développement de cet exercice de rhétorique dans l'Antiquité, voir P. Dandrey, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, P.U.F., « Écriture », pp. 9-35.

unique.

a - L'éloge et le blâme facétieux assumés par plusieurs locuteurs

La capacité de débattre de toutes les manières possibles sur une matière saugrenue ou sur une question de morale relève de ce que la Renaissance appelle la *declamatio*. Cette forme travaille sur la mobilité énonciative des locuteurs et l'interchangeabilité des actes linguistiques. À ce titre, elle participe au mouvement de refonte de la dialectique : au début du siècle, certains humanistes entendent libérer le raisonnement logique des plaidoyers ostentatoires et de l'argumentation *pro et contra* de la scolastique⁹⁹⁶. Comme l'explique C. Agrippa, qui fait paraître en 1527 une « *declamatio invectiva* » sur la vanité des sciences, un tel exercice d'école propose à la fois des vérités et des affirmations douteuses, que l'orateur reprend plus ou moins à son compte⁹⁹⁷. La difficulté consiste évidemment à faire le partage, dans le système d'équivalence, entre les énoncés valables et ceux qui ne le sont pas. La forme de l'*encomium* a la particularité, par rapport à la déclamation, de porter sur une matière saugrenue ; nous allons ici nous intéresser aux cas où deux discours épidiectiques ~ d'éloge ou de blâme ~ contradictoires sont tenus sur le même sujet.

Le *Tiers livre* affectionne particulièrement l'argumentation ostentatoire : en plus des déclamations magistrales sur le mariage et sur la divination, il sollicite la sagacité du lecteur sur des questions de toute envergure. Nous pouvons distinguer deux sortes d'éloges rabelaisiens, en fonction de leur dominante spéceuse ou critique⁹⁹⁸. La première manière de dispute a moins pour but de convaincre que d'étourdir et de séduire par des arguties intellectuelles et des jongleries verbales. Le choix d'énoncés antithétiques construits sur une même forme rhétorique souligne mieux encore le fait que l'établissement de leur sens est différentiel ; les deux exemples que nous allons analyser en relèvent⁹⁹⁹. Les deux blasons du « couillon », d'abord, interviennent à un moment où Panurge, interrogeant frère Jean sur la décision qu'il doit prendre quant à son mariage, se dit « *tout matagrolisé en [s]on esprit* » : il a trop consulté d'autorités inspirées ou savantes, expertes dans leur domaine mais incapables de l'aider à faire son choix. Maintenant que Pantagruel lui assure qu'il sera cocu, il veut du réconfort : se tournant

⁹⁹⁶ Sur cette conciliation de la dialectique et de la rhétorique dans la pédagogie de R. Agricola et de P. Melancton, nous renvoyons aux notes de *Pantagruel*, pp. 1103-1104 et à ce passage de *Cornucopia...*, *op. cit.*, p. 183 :[...] La logique, objectaient les humanistes, ne préserve la rigueur qu'en faisant abstraction des circonstances habituelles d'emploi du langage : de la performance (au sens linguistique du terme). D'où la volonté d'Agricola et de quelques autres de construire une logique performative (la dialectique) qui garantisse la validité de chaque énonciation au moment où elle se produit.

⁹⁹⁷ Sur ces propos d'Agrippa et sur la pratique de la déclamation par Rabelais, voir la notice du *Tiers livre*, pp. 1347-1351, où M. Huchon précise que l'argumentation, chez les théologiens médiévaux, s'achève sur une « détermination », tandis que la redescription rhétorique ne cherche pas à conclure de façon dogmatique.

⁹⁹⁸ Nous reprenons ici la distinction de P. Dandrey entre le « pseudo-*encomion* dérisoire » et le « pseudo-*encomion* critique ».

⁹⁹⁹ *Tiers livre*, respectivement chap. 26, pp. 432-484 et chap. 28, pp. 439-441 puis chap. 38, pp. 470-473. Pour l'analyse de ces passages, voir F. Rigolot, *Les Langages de Rabelais*, *op. cit.*, pp. 164-166 et pp. 167-172.

vers le moine ribaud, il cherche assurément autre chose qu'un nouveau discours de spécialiste. Panurge se lance donc dans l'apologie enthousiaste à la fois du membre viril de son interlocuteur et, par métonymie, de celui-ci. En réponse, frère Jean l'invite à prendre femme puis émet une recommandation de taille : Panurge devra veiller à toujours « **bien lier et continuer [s]es coups** » s'il veut éviter d'être cocu. Suit alors la liste des faiblesses de Panurge, qui prend la forme d'un contre-blason du sexe masculin. Les défaillances physiques et les tares morales énoncées renvoient à la fois à la vérité du corps vieillissant et à l'incapacité du personnage à se décider. Du coup, les litanies de Panurge et de frère Jean disent des vérités ontologiques, mais en jouant de manière comique le drame de l'existence. Le délire admiratif ou dépréciatif a, par ailleurs, une efficacité puisque, sur un fond de psychodrame, il propage une énergie immense. Pour leur part, les discours respectivement tenus sur le « **fol** » Triboulet posent les jalons d'un système de pensée diacritique. À la différence des blasons du couillon, qui s'enchaînent successivement, ceux de la folie sont tenus simultanément par Panurge et Pantagruel, qui quitte alors son *ethos* d'austère prédicateur. Cette description outrée à deux voix mêle forme lyrique et dialogue et fait correspondre presque termes à termes les antonymes adjectivaux à valeur ontologique. La plurivocalité est alors à son comble : outre le travail de la sonorité des mots, chaque discours se caractérise par sa volonté de faire admettre une vision spécifique de l'identité de Triboulet. Pour Pantagruel, il s'agit d'un sage-fou dont le regard est porté vers la voûte céleste ; pour Panurge, il ne mérite que des épithètes dépréciatives en lien avec la vie terrestre. L'ambivalence des catégories axiologiques a un enjeu de taille puisqu'elle rejoint la double nature de la folie définie par Érasme : si le personnage vit dans l'amour chrétien, oubliant les affections humaines pour se tourner vers le Très-Haut, on pourra considérer ses propos comme inspirés par Dieu ; mais s'il n'est qu'un benêt « **bien mentulé** » qui ne se soucie que de la « **prime cuvée** », ses dires et ses actions passeront pour grotesques. Évidemment, Rabelais ne tranche pas plus ici qu'ensuite : chaque personnage interprétera les signes du fou ou du saint « **à son devis** ». En eux-mêmes, les discours ne permettent pas au lecteur de déterminer la validité de l'une ou de l'autre opinion : aucun critère linguistique ne peut les départager sur la question de la vérité de l'être et sur la valeur à lui accorder ; chaque locuteur est, en somme, la mesure de toute chose.

Sous le masque de l'exagération ou de l'absurde, le panégyrique comique affecte le sens des langages, rend instable leur axiologie et déplace les critères de leur énonciation ; ce faisant, il propose une appréciation nouvelle de la réalité. Mais si l'on peut affirmer une chose et son contraire au sujet d'une même idée, il devient envisageable que la valeur et la vérité ne résultent que d'un certain agencement plus ou moins efficace du discours : dans le cadre d'énoncés ambivalents, tout est opinion si les prises de parole sont également justes et si la contradiction est indépassable. Les blasons parallèles mais contradictoires semblent railler le projet d'accéder à une vérité. Doit-on alors se réjouir de l'engendrement incontrôlé des vérités subjectives et langagières et se résigner à être payés de mots ?

b - L'éloge paradoxal proprement dit

De même que l'éloge et le blâme assumés par deux personnages prennent, sous la

plume de Rabelais, la forme d'équivalences duelles, l'*encomium* comique produit par un même personnage est loin d'exclure les contradictions idéologiques. Il se définit par son caractère para-doxal, c'est-à-dire par son rejet de l'opinion commune : adoptant, comme les premiers, un ton *joco serius*, il procède à la mise en crise des croyances collectives en mêlant de manière dissonante la frivolité et la gravité¹⁰⁰⁰. L'idée reçue y est supposée à titre de norme sans être rappelée : le point de vue du *vulgum pecus* ou des institutions civiles et religieuses possède le statut de voix romanesque, sans ancrage actantiel, mais il est conçu comme un postulat à contourner ou à dépasser. L'énoncé paradoxal rassemble donc deux opinions singulières et le discernement de ce sur quoi débouche le « **mouvement de transvaluation**¹⁰⁰¹ » spéculative et morale y est plus délicat que dans le premier cas de figure. Si la redescription des valeurs sème le doute plutôt qu'elle ne procède par la recherche dialectique du vrai et du bien, ne débouche-t-elle pas sur une forme nouvelle de vérité, proprement paradoxale ?

Les nombreux éloges paradoxaux des *Tiers* et *Quart livres*, qui portent aussi bien sur les dettes et sur les décrétales que sur le lin, le mouton et le ventre, trouvent dans l'*Encomium Moriae* d'Érasme un de leurs archétypes essentiels¹⁰⁰². Par son double caractère lucianique et évangélique, l'opuscule se répand alternativement dans le blâme le plus aigre et dans l'éloge le plus fervent de la sagesse chrétienne. Le problème est que le repère énonciatif initial et le mélange suivant du blâme et de la louange rendent délicate l'appréciation des jugements du moraliste. De fait, l'œuvre commence sur cette déclaration : « **C'est la Folie qui parle** ». L'auteur, revendiquant ensuite « **cet acoutrement inusité** », explique qu'il lui a plu « **de faire quelque peu le sophiste** » et demande au lecteur de lui prêter l'oreille... de Midas transformé en âne¹⁰⁰³. La Folie prend donc la parole et s'exprime sur des sujets comme le mariage, la vieillesse, l'enfance, l'héroïsme, la philosophie, le bonheur et le suicide. Emportée par sa verve, elle tient, pour un même thème, des propos contradictoires ; ses idées s'enchaînent globalement selon un catalogue social, mais dans le détail, les arguments se retournent de manière souvent imperceptible. À bien écouter l'oratrice-vedette, l'esprit d'enfance est ainsi une grâce offerte aux gens âgés, mais la volonté des adultes de remonter le temps par des artifices est dérisoire ; vu le rejet du sage par la société, la science est inutile au bonheur et même lui nuit, mais l'ignorance est une tare ; il y a de l'humilité à reconnaître ses faiblesses, tandis que qui les cultive et se vante de ses capacités est dans l'erreur ;

¹⁰⁰⁰ Sur la vogue de l'éloge paradoxal en Europe à la Renaissance, voir P. Dandrey, *L'Éloge paradoxal...*, *op. cit.*, pp. 47-136, et sur la pratique du paradoxe dans de nombreuses formes de composition, voir R. Colie, *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1966.

¹⁰⁰¹ Expression utilisée par T. Cave, dans *Pré-histoires...*, *op. cit.*, p. 49, au sujet du procédé du paradoxe, dont il fait le propre de l'époque « pré-cartésienne ».

¹⁰⁰² L'épître dédicatoire rappelle la tradition antique du pseudo-*encomium*, sans privilégier la source essentielle de l'ouvrage que sont les éloges de Lucien. Notons qu'Érasme présente le texte comme « une petite déclamation » (*Éloge de la folie*, *op. cit.*, « Érasme à Morus », p. 13).

¹⁰⁰³ *Ibid.*, p. 17.

etc. En somme, il y a une bonne et une mauvaise folie et la manière de faire le partage entre la satire des vanités humaines et l'éloge de l'illusion nécessaire à la conservation de la vie et de l'oubli de soi, dont le Christ est l'emblème, n'est autre que l'étude du style. En effet, outrance dans l'exposé des vices, pointes assassines et détails caustiques sont mis en œuvre pour dénoncer la folie mondaine, tandis qu'expression mesurée, citation d'adages et références chrétiennes vont de pair avec l'apologie de la sagesse évangélique. Malgré le refus de Dame Folie de conclure à la dernière page du texte, il apparaît donc qu'il existe dans l'opuscule érasmien des critères fiables pour approcher la vérité. Tel n'est pas le cas de l'écriture pseudo-encomiastique de Rabelais : sous sa plume, le problème axiologique posé par une argumentation qui se propose de tout justifier, la vertu comme le vice, se double de celui des abus de langages, qui induisent des rapprochements intellectuels superficiels. En somme, la difficulté se formule ainsi : selon ceux qui vendent la sagesse et selon la plus ou moins grande complaisance qu'ils montrent à céder aux artifices du verbe, le paradoxe qu'ils cultivent ouvre sur un champ essentiellement facétieux ou sur un domaine critique. L'association de la facétie burlesque et de l'enthousiasme louangeur est réalisée, selon nous, dans les discours à la gloire du mouton et des décrétales¹⁰⁰⁴. Dans le premier, Dindenaut use de références politiques, médicales et mythiques pour louer un produit de commerce : des vertus curatives des excréments à l'importance des osselets pour la récréation des hommes, en passant par le rôle fertilisant des cornes broyées, tout est bon pour vanter les « **moutons à la grande laine** ». Le but du marchand est clair : il entend faire patienter Panurge, en lui assenant sa supériorité arrogante, et tirer un bon prix du mouton qu'il vendra ; son éloge n'est que méchante plaisanterie et la suite de l'histoire châtera cruellement l'orgueilleux topiqueur. Il en va de même dans l'apologie des décrets papaux par Homénaz. L'évêque des Papimanes imagine un monde où les hommes passent leur temps à lire les lettres envoyées par Rome aux universités ; mais il se présente comme un panégyriste naïf, qui fait le blâme plutôt que l'éloge de sa cause :

O comment lisant seulement un demy canon, un petit paragraphe, un seul notable de ces sacrosainctes Decretales, vous sentez en vos cœurs enflammée la fournaise d'amour divin : de charité envers vostre prochain, pourveu qu'il ne soit Hereticque : contemnement asceuré de toutes choses fortuites et terrestres : ecstastique elevation de vos espritz, voire jusques au troizieme ciel : contentement en toutes vos affections.

Le titre du chapitre 53[~] » ***Comment par la vertu des Decretales est l'or subtilement tiré de France en Rome*** »[~] atteste que nous avons affaire à une louange parodique de l'idolâtrie des commandements du « **Dieu Pape en terre** », qui se fait au détriment de l'enseignement du Christ. En marge de ces assertions à peu de frais, qui ne parviennent pas à passer pour vraies aux yeux du lecteur et qui, au lieu d'ébranler ses certitudes, les renforcent, une autre forme de paradoxe invite à une quête de la bonne attitude morale. Au badinage lyrique, se substitue un discours aporétique qui procède au détournement critique de l'opinion courante : il s'agit alors de mesurer non pas la valeur intrinsèque, mais la valeur relative de chaque langage par rapport à l'autre ; au terme de cette transvaluation, une vérité peut être formulée de manière biaisée. Les éloges du

¹⁰⁰⁴ Quart livre, chap. 7, pp. 552-554 et chap. 51 et 53, pp. 656-658 et 662-665.

Pantagruéliion et de Gaster faits par le narrateur ont les dehors d'un jeu savant de devinette tout au moins, dans le second cas, pour le lecteur qui n'entendrait pas le grec et ils permettent de redécouvrir le génie de l'invention humaine¹⁰⁰⁵. En glorifiant le lin ou le chanvre, Alcofribas convoque indirectement dans son discours la condamnation de la plante de la part de Polydore Virgile en raison des usages nocifs que les hommes eux-mêmes en ont faits¹⁰⁰⁶. Après avoir étudié son apparence, l'origine de son nom et son mode de préparation, le naturaliste se laisse gagner par l'élan du verbe : il énumère avec emphase et bouffonnerie les usages qui la rendent indispensable à notre existence ; du coup, des objets ou des matériaux triviaux, comme les sacs de farine, les bottes et les linceuls, sont poétisés. Mais cet humble agent de la civilisation se transforme bientôt et se met à figurer d'autres rêveries humaines : il quitte sa nature de fibre pour celle de moyen magique pour séparer l'eau et le vin, de puissance secrète capable d'inquiéter les dieux et peut-être, par son caractère incombustible, de pierre philosophale. Comment comprendre cette activité vertigineuse qui anime l'humanité à la fin de l'*encomion* ? Elle renvoie aux désirs prométhéens de la créature, mais le souhait d'une communication universelle est présenté de manière non réprobatrice : si les condamnés à la pendaison craignent le Pantagruéliion ou que les dieux se préparent à affronter un second soulèvement des géants, la tonalité ludique employée fait envisager sans inquiétude les excès de la *métis* humaine. La position adoptée sur le sujet par le narrateur semble plus nuancée dans son apologie du ventre : si le dénuement et la nécessité de satisfaire les besoins vitaux ont joué un rôle essentiel dans l'organisation de la vie en société et qu'ils ont poussé l'homme à étudier le monde afin de le soumettre à son ingéniosité, un ton de condamnation apparaît pour dénoncer la soumission de l'homme à ses besoins brutaux. Gaster est donc tout à la fois le symbole de l'égoïsme, de la cupidité, de l'injustice et de la violence il a inventé la guerre et celui de l'évolution économique et culturelle de l'humanité ; sans trancher entre les deux aspects du « **maistre es ars du monde** », Alcofribas nous introduit à la complexité de la vie. L'éloge des dettes, fait par le topiqueur le plus audacieux des romans, achève de nous introduire au fonctionnement spécifique de la contradiction rhétorique¹⁰⁰⁷. Panurge tente, d'abord, de convaincre Pantagruel des avantages de la dépense en se lançant dans un réquisitoire paradoxal contre la richesse. Déjà, au delà des arguments de circonstance, de l'éloge gratuit de la sauce au blé vert, de la satire des fêtes d'intronisation des évêques parisiens et de la parodie de la philosophie éthérée de Ficin, des vérités paradoxales se disent : l'épargne est contraire au principe du « **vivre joyeux** » et il faut porter secours aux « **gentilz compaignons** » et aux « **bonnes gualoises** » affamés surtout si celles-ci sont prêtes à donner de leur personne. La louange des « **debteurs et emprunteurs** » amène ensuite la prophétie d'un « aage

¹⁰⁰⁵ *Tiers livre*, chap. 49-52, pp. 502-513 et *Quart livre*, chap. . Nous renvoyons aux analyses de F. Rigolot sur ces deux panégyriques comiques dans *Les Langages de Rabelais*, *op. cit.*, pp. 145-160.

¹⁰⁰⁶ Voir à ce sujet les notes du *Tiers livre*, p. 1451.

¹⁰⁰⁷ *Tiers livre*, chap. 2 à 4, pp. 357-367. Il a été de nombreuses fois commenté : voir, en particulier, F. Rigolot, *Les Langages de Rabelais*, *op. cit.*, pp. 139-143 ; P. Dandrey, *L'Éloge paradoxal...*, *op. cit.*, pp. 106-109 ; A. Tourmon, « *En sens agile* »..., *op. cit.*, pp. 38-50 ; et T. Cave, *Pré-histoires II. Langues étrangères et troubles économiques au XVI^e siècle*, Genève, Droz, « Les seuils de la modernité », 2001, pp. 149-157.

d'or », où tous les principes chrétiens seraient réalisés ; or les pastiches du style médical, théologique et mythique côtoyant les précisions monétaires, l'idée sonne assez faux dans la bouche d'un jouisseur tel que Panurge. Finalement, si la redéfinition du système monétaire en système d'échange cosmique et physiologique a du mal à emporter l'adhésion, hormis au sujet du prêt à fonds perdu que constitue la procréation, la vision d'un monde sans dettes, où les gens ne s'entraideraient pas, a de quoi faire réfléchir. Panurge, bien sûr, ne peut aller au bout de la formulation de la vérité, tenu qu'il est par son *ethos* de charlatan : il ne saurait dire que l'Évangile commande de se dépouiller des richesses terrestres ou qu'il faut renoncer à la prévoyance pour s'en remettre à Dieu ; autrement dit, il ne saurait convertir son panégyrique comique de la largesse en éloge sérieux de la charité chrétienne. Mais y gagnerait-on autant si l'on ose encore raisonner en termes de profit après la démonstration de Panurge ? sur un plan heuristique ? Rien n'est moins sûr : les exemples antiques et les aphorismes moraux que formule Pantagruel n'ont pas l'allégresse de l'« apte-à-tout », de celui qui réussit à se sortir des situations les plus épineuses par la ruse et par la folie de sa parole. Qui plus est, la « **sophistique inspirée**¹⁰⁰⁸ » a le mérite de nous faire renier les vérités et les valeurs établies avant de nous entraîner dans le rêve d'un autre monde suscité par la magie du verbe.

Par la luxuriance langagière et la disposition antithétique des énoncés qui la caractérise, la rhétorique épideictique constitue finalement une variante hyperbolique du mode opératoire des romans rabelaisiens : réévaluer un objet trivial par la grâce d'une prose emphatique et facétieuse et substituer au réquisitoire intransigeant l'éloge paradoxal sont des stratégies exemplaires d'un mouvement général de redéploiement et de réévaluation des lieux communs de la pensée. Le paradoxe, en tant que procédé rhétorique et spéculatif, nous semble donc présider à une recherche dynamique du vrai par la saisie concomitante d'idéologies antagonistes, de connexions culturelles inattendues. Le résultat de l'aventure intellectuelle lui-même n'est pas conceptualisable autrement que dans cette mise en tension des ambivalences, ce qu'A. Tournon appelle la découverte du « sens agile » :

[...] il devient possible de saisir les erreurs et les sophismes comme entrant en composition avec les assertions plausibles pour produire un surcroît de signification au delà du réel où fonctionnent les critères du vrai et du faux, et des grilles axiologiques et autres par lesquelles les doctrines tentent en vain de saisir le « sens agile »¹⁰⁰⁹.

Pour le dire autrement, c'est en faisant l'épreuve des variations du langage que le lecteur peut parvenir à comprendre celles du monde. Le mouvement réflexif produit par l'organisation concertée des divers discours impose une interrogation sans fin des termes de l'opposition, sans qu'aucune formulation ne synthétise la nouvelle conscience de la réalité.

Au terme de cette enquête sur les *Livres* rabelaisiens, nous sommes en mesure de circonscrire le mode de pensée que demande de mettre en œuvre le dialogisme

¹⁰⁰⁸ A. Tournon, « *En sens agile* »..., *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁰⁹ *Ibid.*, p. 179. De même, selon R. Colie, « paradox [is] recreative in the highest sens of that term, ever attempting in the imitative recovery of a transcendent 'truth', with all of its ambivalences » (*Paradoxia Epidemica*..., *op. cit.*, p. 508).

romanesque. Par son affinité avec plusieurs postulats cyniques, un tel refus de la démarche dogmatique, qui trouve sa réalisation la plus aboutie dans le *Tiers livre*, tend à admettre que la valeur et la vérité sont dissociées, autrement dit que le savoir des érudits est inapte à juger de la conduite des individus. Cela suppose également que chaque discours construit sa propre idéologie et que, mises face à face, les intentions des unités langagières laissent perplexe le sage paulinien, lui faisant l'effet de « *l'airain qui résonne* » ou de « *la cymbale qui tinte* ». Ces conclusions nous amènent à repenser notre question initiale sur les rapports du sujet au langage et à la connaissance : il s'agit à présent de savoir comment l'écriture romanesque parvient à dépasser le subjectivisme tout en assumant la relativité du jugement théorique et moral pour la conscience. Seule l'expérience que nous avons faite de l'opacité des signes du discours humain peut nous permettre de formuler ainsi la réponse : la connaissance que vise le roman rabelaisien, emblématique en cela de l'ensemble du nouveau roman, est de nature intersubjective ; autrement dit, elle nécessite la collaboration des autres sujets de discours et la composition avec leurs perceptions du monde. À ce titre, le dialogisme ne débouche pas sur le relativisme, malgré l'affinité extrême dans le texte de Rabelais entre une écriture composite et une pensée par fragments. Sous sa plume, la *libido dicendi* est une manière d'assumer le drame de la communication sans dissocier le langage de ses effets pragmatiques : même dans les listes paradigmatiques interminables, dans la pratique du pseudo-*encomion*, la parole n'est jamais tout à fait creuse, son élan joyeux intervenant dans la perception axiologique des prises de parole. Puisque le silence, qui vaut souvent acte, n'a pas la capacité de convaincre, la stratégie de Rabelais consiste à recourir à l'excès de propos pour échapper au carcan des mots pour en faire tout à la fois un objet de suspicion et un moyen d'expérimenter la richesse du pluralisme babélien.

Un point reste à régler : il concerne les relations entre la pensée intersubjective sollicitée par la polyphonie et la doctrine pyrrhonienne. Rappelons, d'abord, que la présence de Trouillogan figure ridicule du *Tiers livre*, s'il en est attesté que Rabelais a assimilé les principes de la philosophie sceptique. Selon Pyrrhon, l'esprit humain ne peut rien connaître avec certitude puisqu'il est toujours possible de soutenir deux opinions contradictoires sur un même sujet ; en conséquence, le sage doit suspendre son jugement. Outre ce personnage, un argument déterminant en faveur de la comparaison entre la pensée sceptique et l'écriture rabelaisienne consiste dans le fait qu'elles fonctionnent toutes deux sur le rapprochement rhétorique et analytique des contraires¹⁰¹⁰. Le discours paradoxal n'est donc pas l'exclusivité de la poétique romanesque puisqu'il a une lourde incidence sur l'herméneutique de l'essai. Quant au résultat de l'effort de saisie des croyances multiples, on sait qu'il débouche communément sur le constat de la disparité irréductible entre ce qui est pensé et ce qui est : selon qui l'envisage, le réel n'est pas perçu de la même manière. Du coup, la notion de « perplexité », que le romancier met au cœur du *Tiers livre*, s'applique aussi bien au sage qui fait l'épreuve de la faiblesse de la raison humaine qu'aux personnages qui ne savent pas comment statuer sur le cas litigieux de Bridoie et au lecteur, qui fait à chaque page l'épreuve des problèmes intellectuels et moraux posés par la pluralité langagière. Mais le rapprochement entre le

¹⁰¹⁰ Voir à ce sujet T. Cave, *Pré-histoires. Textes troublés...*, op. cit., pp. 23-84, et E. Naya, « 'Ne sceptique ne dogmatique, et tous les deux ensemble' : Rabelais 'On Phrontistere et escholle des pyrrhoniens' », in *Études rabelaisiennes*, t. XXXV, pp. 81-129.

nouveau roman et la veine pyrrhonienne s'arrête là : il faut reconnaître une méthode à défaut d'une pensée sceptique à l'œuvre dans les textes de Rabelais. En effet, s'il se reconnaît incapable de certitudes absolues, le nouveau roman envisage la possibilité d'atteindre la vérité en conférant *in fine* à la bigarrure verbale et idéologique un point de mire unifiant. En somme, la volonté, de la part du romancier, de maîtriser l'écriture de la compilation postule le dépassement potentiel de la saisie de vérités partielles. Nous pouvons donc nous rallier à la proposition de M. Jeanneret de désigner le changement d'*épistémè* de la première à la seconde Renaissance par l'opposition des termes « éclectisme » et « **scepticisme** »¹⁰¹¹. Disons que le roman rabelaisien a contribué, par sa levée des certitudes intellectuelles et morales et par sa création d'un langage auto-suspensif, à l'avènement d'un pyrrhonisme philosophique à la fin du XVI^e siècle.

Chapitre 3 La fondation d'une méthode d'accès au sens : performance de la *praxis* romanesque

L'étude du précédent chapitre a révélé, après le constat déroutant de la bigarrure verbale, la possibilité d'une phase constructive du sens. La représentation de discours disparates et labiles dans les nouveaux romans de la Renaissance n'interdit pas au lecteur de peser avec justesse l'axiologie de chacun d'eux et d'établir des sens provisoires. Plus précisément, le lecteur passe par deux phases successives : dans un premier temps, il se trouve confronté au problème de l'éventuelle aporie du sens véhiculé par des unités stylistiques hétérogènes ; après avoir contribué à mettre en crise des codes spéculatifs et moraux, il lui revient de faire usage de son jugement et de réfréner son inclination pour l'*époque* en tentant de composer avec les opinions en dialogue. Ce double rôle qui lui est conféré nous invite à considérer la dimension pragmatique de la narration romanesque. Nous avons déjà vu certains aspects de l'action que nos œuvres, caractérisées par le primat du langage et de l'imaginaire, opèrent sur le réel : elles postulent que toute image d'un énoncé est porteuse d'une vision du monde et inventent de toutes pièces des mondes fictifs¹⁰¹². Nous voudrions étudier ici l'aspect le plus sensible de l'efficacité de la stratégie discursive de nos romanciers, à savoir l'instauration d'un mode opératoire de déchiffrement. Grâce aux analyses de l'École de Prague et des sémioticiens, il est aujourd'hui admis que l'élaboration du sens d'une œuvre littéraire implique de manière complémentaire l'auteur et le lecteur : le destinataire se doit d'« agir interprétativement » comme le destinataire « **a agi générativement** »¹⁰¹³. Cela suppose que le texte éduque son lecteur, qu'il lui donne les moyens d'actualiser avec justesse ses ressources

¹⁰¹¹ Voir, pour l'ensemble du raisonnement, *Le Défi des signes...*, op. cit., pp. 71-72.

¹⁰¹² Voir, pour ces deux aspects, le chapitre 3 de la deuxième partie, pp. 396-410 et pp. 420-425.

¹⁰¹³ U. Eco, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, « Figures », 1985 [1^{ère} éd. Milan, 1979], p. 71. L'auteur développe dans cet ouvrage la théorie du « Lecteur Modèle », capable de répondre aux injonctions herméneutiques de l'auteur.

interprétatives. Nous pensons que la méthode qui lui est proposée par les romans de Rabelais, d'H. de Crenne, de Des Autels et d'Aneau consiste en une pensée par évaluation contrapuntique : par la prise en compte de la contradiction des pensées, nos œuvres peuvent revêtir des significations, certes ponctuelles et instables, mais qui ont valeur de certitudes. Pour les déterminer sans les dénaturer, le lecteur doit être sensible à la façon dont se présentent les énoncés représentés et l'auteur, pour sa part, doit signifier ses intentions au moment où il imite le langage d'autrui. Nous nous proposons donc d'analyser les modalités de coopération entre les instances de production et de réception romanesques dans l'exercice de cognition dialogique.

Partons de l'idée que l'écriture romanesque met en relation deux sujets : par l'épreuve de confrontation à l'altérité discursive qu'ils imposent, nos récits engagent une libération de la conscience singulière tant de l'auteur que du lecteur. D'un côté, en effet, le maître du discours cède la parole à toutes sortes de voix fictionnelles pour trouver une position juste de discours. De l'autre, le narrataire, occupant la place que le texte lui assigne, participe aux débats en tant que co-énonciateur ; cherchant à opposer à son tour un contre-discours aux locuteurs qui mettent en avant leurs idées, il entre dans le concert polyphonique. La création et la compréhension, par leurs implications linguistiques et épistémologiques, ont donc la particularité de susciter l'avènement de deux consciences subjectives : le passage obligé par une relativisation des langages du monde permet au romancier et au lecteur de s'affirmer comme des individus uniques mais ouverts au reste de l'humanité. Pour mesurer la puissance quasi performative de nos romans, nous commencerons par analyser le contrôle exercé par l'auteur sur le lecteur et la flexibilité finalement limitée de leur moule interprétatif. Nous verrons ensuite comment l'utilisation méticuleuse de cette méthode d'accès au sens fait émerger la position du romancier, définitive au terme de chaque processus dialogique. Nous nous demanderons, enfin, de quelle façon s'articulent lecture, savoirs et vie pratique dans nos œuvres : non seulement le lecteur est amené à évaluer les possibilités d'application des savoirs culturels sur un plan humain, mais il lui faut aussi renoncer à son caractère de destinataire idéal et abstrait et agir en tant qu'individu autonome et réfléchi dans la rencontre des autres et de leurs opinions.

I - Sollicitation et orientation de l'exercice interprétatif

La facture protéiforme de nos romans invite par principe le lecteur à faire usage de son jugement ; mais le prologue de *Gargantua* lui recommande de ne pas tomber dans le travers d'une allégorisation trop poussée. À l'instar de Rabelais, H. de Crenne, Des Autels et Aneau peuvent admettre l'existence d'un sens qui leur échappent ils reconnaissent cette qualité à la lecture allégorique, mais ils ne sauraient concevoir qu'un instrument tout-puissant de déchiffrement attribue arbitrairement des significations à leurs textes. De fait, ils nous semblent souscrire unanimement à l'idée de l'existence de limites historiques, stylistiques et compositionnelles qui circonscrivent, même provisoirement, l'analyse d'œuvres aussi ouvertes et plurivocales que les leurs. Comment s'y prennent-ils donc pour imposer des instruments de guidage ou des garde-fous à l'activité interprétative ?

1 - Le dialogisme comme protocole de lecture

Le critère essentiel de limitation de la liberté du lecteur est la relation dialogique établie par le romancier entre certains énoncés. Nous savons qu'elle ne consiste pas en une confrontation d'ordre logique, fût-il dialectique, entre des unités verbales finies, proférées par des instances de parole distinctes : il s'agit d'un mouvement de transvaluation fondé sur une saisie concomitante des unités discursives. Alors que le dogmatisme et le scepticisme rendent artificielle ou inutile la discussion entre les consciences, le dialogisme suppose que le Vrai existe mais que nul ne le connaît *a priori* : chaque homme doit faire usage de sa raison, inventer son langage et confronter ses conclusions à celles des autres hommes pour espérer atteindre l'universelle vérité. L'espoir de convaincre ne passe pas, comme chez les sophistes, par l'élaboration d'un discours fort mais par la création d'une expression antithétique ou contrastive. Par l'analyse de celle-ci, le lecteur peut déterminer le parti auquel s'arrête provisoirement le romancier.

Le fait de privilégier des lectures plurielles en un même instant impose de ne jamais considérer qu'un énoncé est le représentant direct de la position de l'auteur. La tentation de le faire est d'autant plus grande que les romans déroutent et laissent perplexes : même soucieux de ne pas trahir la subtilité des récits, le lecteur a tendance à valoriser les bribes de langage qui ont un caractère plus ou moins édifiant et qui lui paraissent peu mises à distance par le locuteur-scripteur. Or dans les *Livres* rabelaisiens, par exemple, il est rare que les exposés en forme de programme ~ évangelique, humaniste ou autre ~ aient totalement autorité dans le microsystème énonciatif auquel ils appartiennent. La lettre de Gargantua à son fils s'avère, de ce point de vue, exemplaire ¹⁰¹⁴. Le décalage entre, d'un côté, une méditation philosophique et théologique sur la destinée humaine qui débouche sur un encouragement à l'étude éclairée des humanités et, de l'autre, un usage ronflant de la rhétorique cicéronienne ne trouve pas à se résorber dans une position médiane, qui équilibrerait les deux pôles de la formulation. Sans aller jusqu'à dénoncer le pédantisme d'un ignorant, la teinte parodique de l'épître signale une nuance apportée à l'enthousiasme spirituel et culturel du rédacteur : l'idéal de la lettre, écrite « de Utopie », apparaît comme en rupture avec le réel. Le manifeste anti-scolastique et humaniste a une valeur théorique, mais il ne saurait constituer un modèle pour l'action ~ sinon pour la formule bien connue « **science sans conscience n'est que ruine de l'ame** ». Pantagruel ne nous donne-t-il pas lui-même, à la fin de la tempête, une leçon de prudence herméneutique, alors précisément qu'il s'exprime en personnage d'apophtegme ¹⁰¹⁵ ? Tandis que nous étions tout prêts à condamner Panurge pour sa peur paralysante et ses invocations intéressées aux saints et à nous rallier à l'activisme de frère Jean, en dépit de la verve de ses jurons, voici que le géant affirme que la mort sur mer a de quoi inquiéter et qu'il a toujours de l'estime pour son compagnon. Au lieu de tenir un discours sur la confiance dans le projet de Dieu, Pantagruel fait une simple allusion à la nécessité de s'« evertu[er] » et insiste sur les implications émotives, plus que théologiques, de l'épisode. Il ne faut donc pas choisir entre les termes de l'opposition dialogique, mais

¹⁰¹⁴ Nous poursuivons l'étude que nous en avons faite au chapitre 1 de cette partie, p. 463.

¹⁰¹⁵ *Quart livre*, chap. 22, pp. 592-593.

saisir la nuance apportée par chaque langage à l'orientation générale du passage. C'est ce dont témoignent les diverses prises de parole des Pantagruélistes à la fin de leur repas dans le port d'Utopie¹⁰¹⁶. D'une part, Pantagruel confectionne un trophée avec des pièces d'armement et compose un poème à la gloire de la grâce divine et de la *métis* humaine ; de l'autre, Panurge imite les gestes et les dires de son maître en les transposant au thème de la nourriture. Après ces éloges, le registre du sexe entre en scène et un étonnant raccourci exhibe le conflit entre les trois visées axiologiques :

Lors dist Pantagruel. « [...] Il n'est ombre que d'estandartz, il n'est fumée que de chevaux, et clicquetys que de harnois. » À ce commencza Epistemon soubrire, et dist. « Il n'est ombre que de cuisine, fumée que de pastez, et clicquetys que de tasses. » À quoy respondit Panurge. « Il n'est ombre que de courtines, fumée que de tetins, et clicquetys que de couillons. »

Les clichés chevaleresques entrent donc en dialogue avec le discours du ventre et du bas-ventre, ce qui confère à la guerre des proportions humaines. Par le balancement établi entre les deux poèmes et entre les répliques de Pantagruel, d'Épistémon et de Panurge, le récit prend donc le parti d'associer le familier et l'épique. Une fois que Pantagruel se sera prêté au jeu, la dignité héroïque sera réévaluée : l'évocation des pygmées engendrés par ses pets, en lutte perpétuelle avec les grues, prend une tonalité héroï-comique qui inverse la précédente vision burlesque du combat. Dans *Alector* également, il y a danger à vouloir privilégier certaines unités discursives par rapport à d'autres : si les notations comiques ne perturbent pas toujours l'orientation des propos, les paroles du narrateur extradiégétique, de Franc-Gal ou de Croniel ne doivent pas être prises pour argent comptant. Parce qu'*Alector* n'est pas exactement un roman à visée pédagogique et morale, il ne prône pas de manière claire et unifiée un enseignement sous le voile d'un mythe nouveau¹⁰¹⁷. Le dialogisme, c'est-à-dire les phénomènes d'attraction et de répulsion entre la voix du romancier et celle des divers personnages-conteurs, doit être pris en compte dans chaque prise de parole, même solennelle. Prenons l'exemple de la pause que fait Croniel dans son récit de l'enfance de Désaléthès, fils de l'usurier Mammon et de la belle Thanaise¹⁰¹⁸. Son père a confié son instruction à Pseudomanthanon, docteur dans les « **bons arts de faulseté et de mensonge** ». Après une longue liste des connaissances que celui-ci enseigne, qui vont des sciences occultes aux pratiques bancaires en passant par la médecine, le droit et la sophistique, le narrateur énumère les auteurs et les œuvres qui doivent à son éducation :

¹⁰¹⁶ *Pantagruel*, chap. 27, pp. 308-311.

¹⁰¹⁷ Selon M. M. Fontaine, au contraire, il s'agit d'un roman « gaulois » qui a pour ambition de valoriser la descendance française des Troyens et qui affirme l'existence d'un Dieu unique, créateur de l'univers. Sur la question de la mythographie, voir l'introduction d'*Alector*, t. I, pp. LXII-LXVIII, et sur celle de la cohérence interne entre les mythes gaulois et la *prisca theologia*, voir son article intitulé « *Alector*, de Barthélemy Aneau, ou les aventures du roman après Rabelais », in *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, pp. 547-566.

¹⁰¹⁸ *Alector*, chap. X, p. 73. Dans un article intitulé « 'L'enfant desallaité' : envie et création dans la fiction humaniste de la première Renaissance (Des Périers, Rabelais, Barthélemy Aneau) », à paraître, G. Polizzi propose une étude suggestive de la figure de Désaléthès en double du romancier, qui l'amène à souligner l'importance que revêt aux yeux d'Aneau le thème de la fiction.

De l'escole duquel, comme les gendarmes du ventre du cheval Troian, sont sortiz infiniz gens savans, mesmement Grecz, comme Lucian, ès vrayes narrations, Homère et les Poètes quasi tous, excepté Lucan, Lucret, Columel, Caton, Theognis, Phocylides, Arat et quelques autres, qui en furent banniz. De là sont sortiz aussi les plaisans Rommans de Lancelot du lac, de Tristan, Perseforest, Amadis de Gaule, Palmerin et semblables, et mesmement en est procédé le premier exemplaire de l'Alcoran en langue Arabesque, depuis traduit en Latin.

Sauvant de l'autodafé des poèmes historiques, philosophiques et agronomiques ainsi que les recueils gnomiques, Croniel décrie les romans de chevalerie anciens et récents en les mettant sur un pied d'égalité avec le *Coran*. *Alector* étant aussi un ouvrage de fiction, nous avons en fait affaire à un blâme paradoxal de la littérature : la condamnation par le prêtre d'Orbe des inventions humaines qui enfreignent la vérité est conjointement un éloge du mensonge. L'adjectif « **plaisants** » est ainsi employé en syllepse : conformément au caractère polyphonique du discours, il a une orientation à la fois euphorique, signifiant *qui plaisent*, et dysphorique, signifiant *qui font rire, ridicules*. À la manière de Gohory dans les préfaces d'*Amadis*, Aneau invoque ici le *topos* du mensonge romanesque précisément pour organiser la défense du genre, à ceci près, bien sûr, qu'il n'entend pas promouvoir le roman de chevalerie mais l'histoire fabuleuse lucianique. Une même confusion se produit entre les niveaux de récit dans les *Angoysses* : tandis que la narratrice entend se démarquer du personnage qu'elle a été, nous avons établi que le mécanisme du psychorécit distancié s'enraye par endroits. Il ne faut donc jamais prendre au pied de la lettre la formulation par Dame Hélienne d'un discours accablant au sujet de sa passion passée. Si les passages où la narratrice elle dénonce « **[s]on amoureuse** » ou « **oultrageuse folye** », « **la folle amour qui [la] possedoit et seignuroit** » et le fait que « **[s]a pensée estoit occupée de venimeuse amour** »¹⁰¹⁹ entrent en dialogue avec ceux de l'héroïne, rien ne garantit, en fait, la victoire de la vision du sujet de l'écriture sur celle de la femme en mal d'amour. Il se pourrait même qu'une polyphonie se produise dans certains propos du personnage féminin. À un endroit, Hélienne, déçue par la conduite de Guénélic, se reproche « **[s]es multipliées faultes, et exhorbitans pechez** » ainsi que « **[son] cueur variable** » et invoque le « **vivre pudicque** » contre les « **trebuchantz appetitz** »¹⁰²⁰. Par exception, elle entérine la morale de la narratrice et nous prouve que le tiraillement de celle-ci entre le rejet de la passion et l'aveu de la persistance du sentiment se retrouve dans la conscience de l'héroïne. Dame Hélienne admet ici qu'elle aussi éprouve déjà un « **remords de conscience** »¹⁰²¹. La position du narrateur principal de la *Mythistoire* est également difficile à cerner : certaines de ses interventions traduisent de manière certaine un décalage avec le propos tenu sans que l'on puisse être sûr de la portée de la mise à distance. C'est ce qui se produit après l'évocation des événements du 25 juin 1547, où il est dit que Gaudichon a provoqué une émeute en jetant « **par dessus les murs de la ville** » des franciscains¹⁰²². Songe-creux reproduit le dizain que celui-ci a fait sur le caractère honteux de l'attaque d'écoliers sans

¹⁰¹⁹ *Les Angoysses douloureuses...*, partie I, respectivement pp. 144, 145, 162 et 148.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, partie I, pp. 209, 210 et 199.

¹⁰²¹ *Ibid.*, partie I, p. 139.

défense par des moines armés. Il s'exprime lui-même ensuite en ces termes :

Tout iroit mieux, si les Magistrats estoient vigilans à punir telles insolences, pour la conservation de la Republique, selon le devoir de leur charge. Car c'est peu de chose d'avoir les loix, si les Magistrats ne les entretiennent, l. ij ff. §. post orig. jur. cap. ubi periculum. de elect. lib. ij. Dieu le Seigneur y mette ordre, si autre n'y veuille mordre. Amen.

Ainsi s'achève, de manière abrupte, le chapitre. Comment comprendre ces phrases mâtinées d'humour ? Songe-creux milite-t-il en faveur de l'application répressive du droit pour garantir l'ordre public ou son exhibition d'un parti pris légaliste relève-t-elle de l'affectation ? Selon nous, l'invocation divine, la paronomase entre « ordre » et « mordre » et l'allégation pédante d'un titre de loi ne ratifient pas une amorce de satire des hommes de loi, mais servent à donner de la légèreté à l'injonction légaliste précédente et à préparer un retour au récit. Un sens se dégage donc du passage, mais il serait illusoire de prétendre le déterminer en faisant la synthèse de l'opinion des voix qui s'y expriment.

L'exercice de décryptage du dialogisme est donc périlleux : il suppose de cerner la complexité des rapports entre toutes les unités corrélées sans leur surimposer de l'extérieur une signification catégorique. Une fine perception des moyens stylistiques employés est la condition *sine qua non* pour espérer faire jaillir une signification de la mise en tension des divers discours pour saisir celui du locuteur-scripteur. Le lecteur se doit donc d'être polyglotte, d'accepter d'habiter simultanément plusieurs maisons de langage : si chaque homme n'accède qu'à des savoirs et à des valeurs relatifs et incomplets, une conscience multilingue peut espérer atteindre la plénitude du sens.

2 - L'agencement des énoncés dans la structure d'ensemble des romans

Un autre élément contribue à guider le lecteur pour l'interprétation juste du dessein du romancier, à savoir la disposition relative des unités discursives au sein de la construction romanesque. De ce point de vue, pour que des énoncés fort éloignés l'un de l'autre entrent en dialogue, il faut que la structure du roman pousse le lecteur à prendre en compte des prises de parole autres que celles qui se situent dans l'entourage immédiat du discours qu'il considère. L'organisation des énoncés dans un épisode lui apparaît, au contraire, de manière plus évidente : il n'est pas anodin que l'exposé d'une idée apparaisse avant, pendant ou après l'intervention d'un autre locuteur. Pour reprendre les concepts de la pragmatique, nous pouvons dire que l'agencement des microsystèmes romanesques est déterminé par le but qu'ils ont à produire.

Dans les *Livres* rabelaisiens d'abord, le lieu d'insertion d'un énoncé n'a pas la même portée selon que l'on considère un ensemble de discours fédérés autour d'un thème ou un langage spécifique. Du point de vue macrostructural, il est aisé de constater que Rabelais aime à faire fonctionner des épisodes de manière antithétique : l'éducation donnée à Gargantua par Ponocrates est sur de nombreux points l'envers de celle de Thubal Holoferne ; les mondes de Picrochole et de Grandgousier s'opposent de manière manichéenne ; les consultations qui font appel à la science sont le pendant de celles qui faisaient appel à la prescience ; la présentation des Andouilles prend le contre-pied de

¹⁰²² *Mythistoire barragouyne...*, chap. 15, pp. 81-82.

celle de Carêmeprenant ; les Papimanes se comportent à l'inverse des Papefiques ; *etc.* Dans tous ces cas, chaque terme du contrepoint ne peut être analysé sans prendre en compte la présence de son double inversé ¹⁰²³. Même quand un sujet semble totalement loué ou blâmé, la structure de l'œuvre invite le lecteur à saisir le caractère excessif de l'orientation des langages qui entrent en opposition. Le jeune Gargantua passe ainsi de l'extrême paresse à l'extrême surmenage ; au réquisitoire contre le mariage clandestin fait par Gargantua, fait pièce la célébration joyeuse de l'exemption militaire pour les jeunes mariés ; le libertinage de Carnaval n'est pas plus à priser que l'ascétisme de Carême ; les croyants qui remplacent Dieu par le pape ne valent pas mieux que les hérétiques ; *etc.* Le romancier plaide donc pour la saisie de facteurs compositionnels dans l'évaluation de l'axiologie des énoncés, ce qui trouve une application constante dans l'interaction dialogique, à un niveau microstructural. Deux exemples évidents serviront notre démonstration et nous permettront de lever en partie les ambiguïtés de passages que nous avons déjà évoqués ¹⁰²⁴. Le plaidoyer de Bridoie a révélé un juge ergoteur, si attaché aux formules de droit qu'il en fait une lecture littérale : il allègue les gloses juridiques pour justifier n'importe quelle action absurde en l'occurrence, le fait de déterminer une sentence selon le sort des dés. Voyons quelles interprétations suscitent son attitude et sa défense. Face à une question si délicate et « **paradoxe** ¹⁰²⁵ », les magistrats de la cour de Mirelingues décident de suspendre leur jugement et de s'en remettre à la décision de Pantagruel. Celui-ci allègue trois motifs pour l'acquittement du juge : sa vieillesse, sa franchise et le fait qu'hormis son dernier jugement, qui a suscité une procédure d'appel, tout le monde a trouvé équitable sa manière de statuer sur les litiges ; pour expliquer ce dernier point, il suppose que Dieu est intervenu pour faire justice par le sort. Il requiert donc la relaxe de Bridoie : si le tribunal estime que celui-ci est toujours apte à son « **office** », qu'un jeune clerc lui apprenne à se conformer aux « **procédures judiciaires** » ; s'il le démet de ses fonctions, qu'il l'envoie à Pantagruel qui trouvera à l'employer dans son royaume. Pantagruel raconte ensuite « **une étrange histoire des perplexités du genre humain** ¹⁰²⁶ », qui montre les limites de l'exercice de la loi, à laquelle Épistémon réplique par sa propre tentative d'analyse du problème : Bridoie, « **soy deffiant de son sçavoir et capacité** » et « **connoissant les antinomies et contrarietez des loix** », « **se recommanderoit humblement à Dieu le juste juge** » ¹⁰²⁷. À ces considérations pauliniennes sur la toute-puissance de la divinité et la faiblesse de ses créatures, fait logiquement suite un réquisitoire contre l'iniquité et la corruption des jurisconsultes et des praticiens du droit. Les discours de Pantagruel et

¹⁰²³ Pour la mise au jour de la binarité des épisodes du *Tiers livre* selon le principe de l'inclusion concentrique, voir E. M. Duval, « Panurge, Perplexity, and the Ironic Design of Rabelais's *Tiers livre* », *Renaissance Quarterly*, New-York, vol. XXXVI, 1982, pp. 381-400.

¹⁰²⁴ Il s'agit du procès du juge Bridoie et de l'épisode de Thélème : voir partie III, chapitre 2, pp. 506-507 et chapitre 1, p. 463.

¹⁰²⁵ *Tiers livre*, chap. 43, p. 486.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, chap. 44, p. 488.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, chap. 44, p. 489.

d'Épistémon sont donc proches par leur hypothèse commune de l'intervention divine, mais ils se distinguent en ce que le second insiste plus que le premier sur la conscience, de la part du vieux juge, de la perversion de la justice humaine et sur son renoncement à formuler un jugement. Ces pistes de lecture formulées, il faut revenir au langage employé par Bridoie pour tenter de déterminer s'il est un naïf inspiré, comme l'entend Pantagruel, ou un homme de loi avisé et pieux, comme le décrit Épistémon. Nous constatons qu'aucun des deux herméneutes ne détient à lui seul la vérité : Bridoie n'a pas la simplicité et l'humilité du chrétien, son discours ne portant pas trace de sa foi, et il est assez lucide pour employer en sa faveur les axiomes juridiques ; mais il est douteux qu'il renie le droit humain en l'utilisant de manière si habile. Par ailleurs, dans son respect délirant de la manière de statuer sur un cas litigieux ou de se défendre, le sophiste s'avère formuler une sagesse : sa métaphore de la maturation des procès, illustrée par deux histoires drôles, permet de reconnaître l'action apaisante du temps sur les conflits ~ argument auquel Rabelais ajoute ironiquement celui du coût des procédures. Quant à son attitude, aussi grotesque soit-elle, elle a le mérite de ne pas chercher à favoriser un parti plus qu'un autre. Il nous vient alors à l'idée que cette figure insolite du prétoire doit être condamnée et admirée à la fois : se faisant gloire de se conformer avec précision à toutes les chicaneries des hommes de droit, il désamorce inconsciemment l'autorité de la basoche ; formaliste à l'excès, le personnage prête le flanc à la satire en même temps que sa folie rend compte de l'infinie puissance de Dieu ¹⁰²⁸. Plus clairement que Triboulet, Bridoie est donc un « **Morosophe** ¹⁰²⁹ » au sens érasmien du terme, tout en étant le bras de la justice divine : il est l'incarnation de l'arbitraire de la justice mais il remet le sort des querelleurs, comme le sien propre, entre les mains de Dieu ~ il n'est pas anodin que nous ignorions l'issue de son procès. Par conséquent, pour évaluer l'axiologie du long propos du magistrat, nous avons considéré l'ordre des discours dans l'épisode : le tribunal et Pantagruel ont commencé par mettre en doute l'autorité de la justice humaine ; le sage a ensuite placé le problème à un niveau transcendant ; enfin, l'érudit a souligné la maîtrise fine du droit par le discoureur. À partir de là, l'attention portée aux particularités stylistiques de chaque prise de parole a permis d'achever la réflexion. Cette opération peut être renouvelée pour tous les passages des romans ; elle est particulièrement fructueuse pour cerner l'épisode de Thélème. Notre précédent constat de la monotonie du style du narrateur dans la description des lieux et des habitudes des moines et des moniales se trouve confirmé par l'existence d'un discours ludique tenu par Gargantua et frère Jean au seuil de l'abbaye. Au moment de légiférer sur les règles de la nouvelle « religion », « le moyne » laisse parler Gargantua, relayé ensuite par le narrateur ; tous deux énoncent des principes aux antipodes de ceux en vigueur dans les couvents contemporains. Mais voici que frère Jean brise le sérieux de la parole performative :

« Premièrement doncques (dist Gargantua) il n'y faudra jà bastir murailles au circuit : car toutes aultres abbayes sont fierment murées. – Voyre, dist le moyne.

¹⁰²⁸ Tel n'est pas l'avis d'A. Tournon, dans « *En sens agile* »..., *op. cit.*, pp. 133-137, qui part pourtant aussi du constat du caractère chicaneur du juge. Le critique pense que son attitude n'a rien d'inspiré et que c'est la gaîté du personnage qui pousse Pantagruel à le protéger ; il conclut que Bridoie est un fou et sa folie « est préférable aux conclusions de la chicane » (p. 137).

¹⁰²⁹ *Tiers livre, chap. 46, p. 493.*

***Et non sans cause où mur y a et devant et derriere, y a force murmur, envie, et conspiration mutue*¹⁰³⁰ . »**

Le jeu de mots fondé sur une onomatopée permet d'introduire la facétie et d'opposer au principe de la loi celui du désir. On sait comment ils interpréteront l'énigme prophétique finale : l'un y verra le « **decours et maintien de verité divine** » et l'autre une « **description du Jeu de Paulme** »¹⁰³¹ . Rabelais ne nous invite-t-il pas ainsi à nuancer le caractère idéal de son anti-abbaye en soulignant que la jovialité en est exclue ? Ne nous met-il pas en garde, par ce simple agencement des énoncés, contre la perfection des utopies et la difficulté de la réalisation pratique de la liberté en communauté ?

Aneau tire des effets plus spectaculaires encore de l'agencement des langages ; dans une série de sept chapitres, il se plaît ainsi à faire alterner les voix de Franc-Gal et de Croniel pour rapprocher des événements éloignés dans le temps¹⁰³² . La technique du décalage entre l'ordre de la diégèse et celui du récit lui permet de donner un exposé abstrait de la destinée variable des hommes et du sort des âmes après la mort puis deux illustrations fictionnelles de cette théorie philosophique et religieuse. Au chapitre 7, Franc-Gal expose l'architecture de la tour de Dame Anange et de ses filles et la « revelation » qu'il a eue des mondes inférieurs et supérieurs. Croniel l'interrompt pour lier ce mythe à une histoire survenue sept cents ans plus tôt à Orbe, celle de Désaléthès. Or au chapitre 11, la tête tranchée et le corps décapité du menteur se mettent à évoquer leur parcours depuis la mort du personnage : la première, d'une voix « casse et mortelle », dit avoir volé jusqu'au « lieu des bienheureux aseurs » en haut de la « ronde tour » ; le second écrit en lettres de sang sur l'échafaud qu'il est tombé au « bas fondement » de la tour où « **sont mis en prison les malheureux coupables** »¹⁰³³ . Ils déclarent l'un et l'autre que, non repentis, ils vont se précipiter au lieu infernal ; cela fait, la terre referme la « profonde fosse » qui les a engloutis et le soleil, qui ne brillait plus depuis trois jours, reparaît. Nul doute qu'il faut voir dans ces paroles et ces signes surnaturels la manifestation de la Providence : Dieu montre sa toute-puissance, explicitée par la vision de Franc-Gal, en intervenant dans le monde humain pour châtier un coupable. Franc-Gal reprend alors son récit mythique et y introduit les notions de prédestination et de rétribution des fautes et des bienfaits. Pour faire à nouveau un lien entre l'abstraction et la vie commune, Croniel joue le rôle du naïf en demandant à son interlocuteur pourquoi lui-même ne voit pas son « **cierge de veüe, vie et voie** »¹⁰³⁴ ; il comprend ensuite les allégories du « vital lumineux », de la « pérégrination » et de la « maison paternelle ». Le

¹⁰³⁰ *Gargantua*, chap. 52, p. 138.

¹⁰³¹ *Ibid.*, chap. 58, p. 153.

¹⁰³² *Alector*, chap. 7 à 13, pp. 57-88. Nous complétons ici les données que nous avons posées sur le mythe d'Anange au chapitre 1 de cette partie, p. 450, et reprenons l'analyse de l'articulation conceptuelle entre les histoires en question proposée par M. M. Fontaine dans les notes d'*Alector*, t. II, pp. 454-455.

¹⁰³³ *Ibid.*, chap. 12, pp. 79 et 80.

¹⁰³⁴ *Ibid.*, chap. 13, p. 87.

symbolisme chrétien et stoïcien du destin humain s'applique aussi au vieux Macrobe, qui explique pour finir qu'il est un « pèlerin » inhabituel parce qu'il appartient à la génération des hommes vertueux et qu'il a un don de prescience. Toute la subtilité du romancier consiste donc à retarder l'explication du mythe qu'il a construit et à superposer les niveaux de sens ; il fait même tenir par deux fois à Croniel une analyse métadiscursive sur le rôle analogique ou explicatif de son récit par rapport à celui de Franc-Gal¹⁰³⁵. Du coup, les niveaux humains et divins sont mis en relation au sein des diverses trames narratives du roman : le destin de Franc-Gal est celui d'un sage civilisateur, qui est par moments guidé par l'Éternel, tandis que celui d'Orbe est emblématique de celui de toutes les nations et est placé sous le regard divin ; à ce titre, le châtement de Désaléthès et l'action héroïque d'Alector ont une portée providentielle pour la ville.

La longue scène d'agonie des amants des *Angoysses* nous fournit elle aussi un exemple d'agencement didactique des énoncés, même si elle ne résout pas l'ambiguïté du statut de chaque personnage¹⁰³⁶. La conversion d'Hélisenne et de Guénélic est présentée de manière progressive, sous forme de dialogue, pour signifier successivement un éloignement des affections humaines, une perte de la conscience de soi et un appel à une montée vers le Père. De fait, Hélisenne commence à réaffirmer à Guénélic qu'elle l'aime ; sachant qu'elle est condamnée, elle évoque ensuite des figures antiques qui ont su résister à l'appréhension de la mort ; elle se tourne alors vers l'« éternel et souverain Dieu » et, affirmant sa confiance en sa bonté, lui demande la rémission de ses péchés. Au jeune homme désespéré, elle enjoint enfin de veiller au salut de son âme et de renoncer à l'amour charnel :

[...] si jusques à present d'une amour sensuel, tu m'as aymée, desirant l'accomplissement de tes inutiles desirs, à ceste heure de telles vaynes pensées il te fault desister. Et d'aultant que tu as aymé le corps, soys doresnavant amateur de l'ame par charitable dilection. Et donne telle correction à ta vie, que le venin de la concupiscence ne te prive de la possession de ceste divine heritage qui nous est promise. Et pource je prie nostre fabricant, que toy et moy consolez nous y conduise.

Ce discours néo-platonicien constitue le testament spirituel de l'héroïne. Les prises de parole de Guénélic connaissent une évolution à peu près parallèle : le personnage commence par accabler la « **mauldicte fortune** » qui le prive du bonheur au moment où il pensait pouvoir en jouir ; après l'appel d'Hélisenne à une élévation de l'amour à la contemplation du Bien spirituel, le jeune homme fait une élégie sur le thème de la fragilité de la condition humaine et maudit le jour de sa naissance. Une fois que Quézinstra lui aura présenté la mort comme le moyen de parvenir à « **la fruition de la vie bien heureuse** », tout en lui enjoignant de continuer à vivre, il demandera pardon à Dieu et ira rejoindre Hélisenne sur l'« autre rive ». Il s'avère que les interventions des deux amants comme celle de Quézinstra citent textuellement le discours de purification et de

¹⁰³⁵ L'archer dit ainsi au début de son conte : « le mesme ou semblable a esté depuys n'agueres entendu en ceste region » ; il ajoute, à la fin, que sa « digression » se « conform[e] » au « dire vray-semblable » de Franc-Gal (*Alector*, chap. 8, p. 59 et chap. 12, p. 80).

¹⁰³⁶ *Les Angoysses douloureuses...*, partie III, pp. 464-485.

sublimation de Pérégrin avant de mourir : après avoir vu en songe Genève l'inviter à la rejoindre, l'amant de Caviceo renonce à l'amour charnel et tourne son désir vers l'âme de sa maîtresse et vers Dieu. Or nous remarquons dans le roman d'Hélisenne une répartition assez claire des thèmes abordés par Pérégrin selon celui qui assume le discours : à l'héroïne reviennent les formules pauliniennes et le souhait de placer son « **ame avec les esleuz où elle se pourra consoler et letifier** » et à Guénélic l'affirmation d'une passion de nature humorale, l'appel de la mort comme un moyen pour que « **[s]a dolente ame se puisse reunir avec [s]a tres chere dame Helisenne** » et l'expression *in extremis* de la contrition ; Quézinstra occupe la position chrétienne la plus radicale dans la mesure où il appelle à poursuivre la vie sur terre avec le seul appui qui soit fiable, celui de Dieu. Selon nous, les héros ne meurent donc pas avec les mêmes convictions, malgré la convergence partielle de leurs propos : Guénélic prend le parti d'un amour de type idéalisé, tandis qu'Hélisenne renonce plus tôt à la sensualité et, purifiée, aspire à un retour vers son « salvateur » et « redempteur ».

Un autre cas d'organisation problématique des unités discursives dans les romans est réalisé dans le compte rendu que fait Songe-creux de la dispute suscitée par la publication des *Animadversiones* de P. Ramus, qui a eu lieu à Paris lors des études de Gaudichon en 1543, précisons-le. De prime abord, le narrateur semble prendre le parti des « **Ramistes à beaux rameaux de Sapience** », détaillant dans une liste satirique les divers groupes qui se sont ralliés aux « Aristoteliques », parmi lesquels se trouvent « **ces petits chiardeaux d'Humanistes** »¹⁰³⁷. Mais il termine en laissant les opposants s'affronter et en composant un quatrain sur la nécessaire impartialité des juges :

La sentence n'est pas certaine Du juge qui est incité Par grand amytié, ou par haine, Ou par sa propre utilité.

En considérant à nouveau le style de l'exposé de Songe-creux, nous remarquons finalement une réalisation assez poussée de cette suspension du choix entre l'un ou l'autre camp : le déroulement général des débats est présenté et, si les arguments sont largement simplifiés, ils le sont dans les deux cas. Du coup, le poème final met au jour la volonté d'objectivité du narrateur et rectifie l'opinion première que nous nous étions faite de la présentation d'un fait d'actualité culturelle.

Qu'elle aide au décryptage du sens d'un passage ou qu'elle en perturbe la compréhension, la *dispositio* linguistique possède donc une efficacité remarquable et le public idéal doit tenir compte de ce critère pour faire naître une signification de la relation dialogique entre des prises de parole. Nous pouvons à présent conclure que les nouveaux romans de la Renaissance sont des hybrides intentionnels. Le soin apporté par les quatre auteurs au travail de la forme des œuvres est, en effet, la garantie d'une action préméditée de leur part sur le lecteur : Rabelais, H. de Crenne, Des Autels et Aneau ont calculé à la fois la matière et le mouvement de la réflexion du lecteur.

3 - Les implications réflexives de l'organisation du récit

Il est une autre façon employée par nos romanciers pour faire entendre leur projet herméneutique : dans la mesure où ils tiennent communément à construire une trame

¹⁰³⁷ *Mythistoire barragouyne...*, chap. 11, pp. 53-56.

narrative, il est normal que la façon qu'ils ont de conduire le récit renseigne sur leur vision du monde. Nous avons déjà essayé de cerner en quoi le ménagement de pauses intermédiaires et de l'attente du dénouement induit un déchiffrement spécifique des œuvres¹⁰³⁸. Nous voudrions ici envisager de manière plus générale l'activité cognitive suscitée par la mise en intrigue, par le biais d'une question : dans le cas où le *mythos* mime la révélation d'une vérité supérieure, comment le romancier s'y prend-il pour planifier sa découverte dans l'expérience temporelle de la lecture ?

La question de l'orientation de l'histoire vers un *telos*, dont les formes conventionnelles peuvent être les retrouvailles avec la famille, le mariage et l'accès au trône, n'est pertinente que dans le cas des romans qui acceptent de mimer un ordre intelligible. Les *Livres* de Rabelais, en l'occurrence, entrent mal dans ce cadre : en dehors des *Tiers* et *Quart livres* et du début du *Cinquième livre*, les romans présentent bien un parcours intellectuel et spirituel, mais la mise en cause de l'exemplarité dans les dénouements de *Pantagruel* et de *Gargantua* montre assez la réticence qu'il a eu tôt fait d'avoir par rapport aux différents modèles d'orientation téléologique du récit. Arrêtons-nous plutôt sur les *Angoisses* et sur la *Mythistoire*, dont nous connaissons cependant les incertitudes dans la conduite de l'intrigue : le récit d'Hélisenne fluctue sans cesse entre la tension vers le dévoilement d'une destinée édifiante et le piétinement et celui de Des Autels entre une fin heureuse, peut-être à dimension communautaire, et le retour en arrière. Les héros finissent-ils, malgré tout, par retrouver « **leur place dans un ordre moral, politique et social établi** » et perdent-ils « **ce qu'ils ont de particulier** » pour « **accéder au général** »¹⁰³⁹ ? Dans les *Angoisses*, d'abord, il apparaît qu'à part lors de leur agonie, aucun des amants ne subit d'évolution psychologique ou morale. Dame Hélisenne cherche encore des arguments pour disculper son ami au début de la seconde partie, censée avoir été écrite à la même période que la troisième. Quant à Guénélic, les discussions qu'il a à plusieurs reprises avec d'autres personnages démontrent qu'il ne peut être raisonné par personne, obnubilé qu'il est par Cupidon. Par exemple, à l'ermite qui l'enjoint de s'abstenir des « delitz charnels : car continuellement ilz bataillent et sont adversaires de l'ame », le jeune homme répond par le pastiche du sermon de la Dame des Belles Cousines à Saintré¹⁰⁴⁰. Selon lui, l'amour d'une honnête femme permet au « **vray amoureux** » d'éviter les sept péchés capitaux : à l'orgueil se substitue la charité, à l'avarice la prodigalité ; l'envie, la colère, la paresse et la glotonnerie sont évitées par la considération portée à la dame ; la luxure, enfin, est écartée par l'absence de fréquentation des prostituées. Or le décalage entre cette théorie, inspirée de l'éthique provençale de l'amour de loin, et l'« ardent desir » qui travaille Guénélic lors de la conversation ~ il le reconnaît lui-même ~ prouve que le personnage persiste à ressentir un amour voluptueux. De même, son déplacement géographique n'est pas, comme dans les romans de chevalerie, la transposition d'un itinéraire amoureux et

¹⁰³⁸ Voir notre étude sur la mise en œuvre romanesque du suspens au chapitre 1 de cette partie, pp. 483-490.

¹⁰³⁹ Telle est, selon T. Cave, dans *Pré-histoires...*, op. cit., p. 138, la signification du dénouement habituel de l'épopée, du roman de chevalerie et du roman grec.

¹⁰⁴⁰ Les *Angoisses douloureuses...*, partie III, pp. 405-419 et *Saintré*, op. cit., pp. 64-72.

spirituel : en regard de la vaillance dont fait preuve Quézinstra, l'héroïsme de Guénélic n'a rien d'exemplaire ; son adoubement et les épreuves qualifiantes qu'il accomplit paraissent même artificiels. La période pseudo-chevaleresque du jeune homme ne fait donc pas plus de lui un vertueux combattant qu'un parfait amant courtois ou néo-platonicien ; il a beau affirmer qu'il applique les valeurs médiévales, le sentiment qu'il éprouve relève, selon nous, de la *libido* d'un bout à l'autre du roman. Du coup, la sublimation ultime du « fol amour », héritée des romans sentimentaux étrangers, ne constitue pas un *telos* pour le récit ; la fixité actantielle a tendance à démentir la résolution idéale du roman. Des ambiguïtés similaires apparaissent dans les étapes de la diégèse de la *Mythistoire*. Fanfreluche et Gaudichon semblent promis à un destin supérieur ; pourtant, ils vont d'histoires insignifiantes en déconvenues. L'épisode de la rencontre par Gaudichon de satyres et de demi-dieux, bientôt rejoints par la déesse Délie et ses nymphes, est emblématique du manque de hauteur du personnage : alors qu'il prétend « **fai[re] du Poëte** ¹⁰⁴¹ », il prend peur face à ces êtres mythiques, qu'il qualifie superstitieusement de « diables » et de « fantômes ». Au lieu de se confronter au merveilleux des Anciens, il « pren[d] au peton » à travers champs. La tonalité burlesque du récit comme de ses propos rejoint la distorsion ménagée dans toute l'œuvre entre un hypotexte et un contexte nobles, d'un côté, et des caractères et des propos triviaux, de l'autre. Parfois, le lecteur peut avoir l'impression à la fois que la narration perd totalement de vue la rencontre des jeunes gens et qu'aucune norme ne régit leur conduite ; il croit alors lire *Lazarillo de Tormes*. Mais la différence entre le parcours indéterminé des *pícaros* et l'itinéraire dégradé des personnages de la *Mythistoire* est suffisamment nette pour que l'on ne puisse confondre le travestissement burlesque et le désenchantement picaresque ¹⁰⁴². Au sein des deux récits rétrospectifs du roman, l'incertitude sur le devenir des protagonistes rejoint la suspension non téléologique des textes espagnols, mais l'annonce récurrente du caractère exemplaire des deux héros ramène au procédé de substitution du réalisme grossier à l'idéalisme. Finalement, la structure narrative d'ensemble de l'œuvre exhibe le sabotage qu'elle opère de l'évolution des personnages vers une découverte de nature métaphysique ou morale.

L'agencement du récit d'Aneau donne, au contraire, au lecteur la garantie de la signification supérieure des actions. Dès lors, le roman trouve logiquement son sens dans la scène finale des retrouvailles de Franc-Gal et d'Alector. Jusque-là, en dépit du rapprochement opéré par le jeu des voix narratives, chacun des héros a accompli un périple singulier : le Macrobe a rempli sa mission de fondateur d'une humanité nouvelle, enseignant à toutes sortes de peuplades « **Religion d'honneur au Souverain, Vertu, Foy, Justice, Temperance, Mariage** ¹⁰⁴³ », tandis que son fils a commencé de s'aguerrir

¹⁰⁴¹ *Mythistoire barragouyne...*, chap. [13], p. 61.

¹⁰⁴² Notons que, dans *Pré-histoires. Textes troublés...*, op. cit., p. 139, T. Cave analyse de la même manière le suspens dans les romans « picaresques » et « burlesques » : dans les deux cas, l'histoire ne se présente pas comme « le secret plus ou moins bien gardé d'une destinée supérieure, ou l'attente d'un dévoilement merveilleux, sinon surnaturel », mais comme un parcours contingent et accidentel.

¹⁰⁴³ *Alector*, chap. 18, p. 129.

et de connaître l'amour. Quand Franc-Gal se trouve à la porte de la ville d'Orbe, il sait qu'il doit rencontrer son fils aux arènes mais il ignore ce que doit y faire Alector. Il va alors assister à la confirmation de la valeur héroïque de celui-ci ; au moment où son fils sera sacré « **libérateur de la cité** », il expirera. Alors que l'itinéraire cosmopolite de Franc-Gal s'achève sur une réconciliation familiale, les préoccupations amoureuses d'Alector se convertissent en souci de la collectivité et du vouloir divin. Le roman raconte donc à la fois l'histoire de la création providentielle du monde et celle de l'éradication du mal dans une société humaine, comme l'enchâssement du conte de Thanaise dans le mythe d'Anage le laissait supposer. Le lecteur est, en fait, invité à suivre le devenir de deux héros présentés, par les phénomènes de retour en arrière, comme en formation malgré leur différence d'âge. Quand l'ordre du récit rejoint celui de l'histoire, le lecteur comprend ce que la savante construction des relais narratifs lui a fait supposer depuis le début du roman, à savoir le caractère à la fois distinct et complémentaire de la destinée du père et du fils. Autrement dit, *Alector* actualise totalement le potentiel temporel de la mise en récit : la fiction fait évoluer les personnages selon une ligne ascendante et elle use au mieux des mécanismes analogiques et mémoriels que met en œuvre l'opération de la lecture.

Les œuvres qui nous intéressent contiennent une propédeutique à la lecture romanesque : par le mécanisme dialogique, la disposition des énoncés et l'agencement du récit, elles donnent des instructions pour le décryptage de leur sens. Le caractère pédagogique de ces moyens a pour effet essentiel d'établir le lecteur en véritable fonction du texte. Celui-ci n'est pourtant pas réduit à réaliser un programme herméneutique tout fait : craignant d'immobiliser le dynamisme rhétorique et intellectuel des interactions langagières, nos romanciers conçoivent l'analyse interprétative comme la mise en relation d'une subjectivité avec la leur. Se devant de franchir le seuil des œuvres, il apparaît comme une conscience nouvelle, invitée à soupeser les opinions des diverses instances auxquelles les romanciers cèdent la parole¹⁰⁴⁴. De cette rencontre d'autrui, doit jaillir la vérité à laquelle ceux-ci sont parvenus en participant à la conversation des voix romanesques.

II - La saisie d'une position auctoriale

En tant que l'acte interprétatif génère, dans les nouveaux romans, la prise de conscience par le lecteur de ses capacités critiques, nous ne pouvons faire l'économie d'une « **hypothèse d'Auteur**¹⁰⁴⁵ » : le sujet de l'écriture, comme celui de la lecture, est une instance convoquée, ou plutôt produite, par l'esthétique narrative. Supposer que les récits ont un sens, c'est en effet accepter de parler de l'intentionnalité d'une identité qui semble dissoute dans le chaos textuel¹⁰⁴⁶. Nous postulons ici l'existence d'un *je* unificateur qui n'a pas d'autre nature que linguistique, qui harmonise la polyphonie romanesque et dont le dessein discursif est subtil. Pour saisir ce vouloir-dire, le lecteur doit mettre en œuvre

¹⁰⁴⁴ Comme l'écrit M. Bakhtine dans *Esthétique de la création verbale*, *op. cit.*, p. 362, « la compréhension fait qu'[une] œuvre se complète de conscience et révèle la pluralité de son sens ».

¹⁰⁴⁵ *Lector in fabula...*, *op. cit.*, p. 80.

une coopération qui ne trahisse pas le fonctionnement stylistique et énonciatif des fictions. Alors que nous avons défini une méthode herméneutique applicable aux huit romans, nous allons à présent mettre au jour la démarche particulière de chaque romancier pour faire entendre sa position juste de parole au milieu des langages qui envahissent son texte.

a - Répartition des préoccupations du sujet féminin des *Angoisses* entre plusieurs instances de discours

Dans les *Angoisses*, l'écriture se trouve figurée à plusieurs reprises comme captive ; à ce titre, les instances auctoriale et narratoriale cèdent la place à des locuteurs autorisés à parler¹⁰⁴⁷. Cela explique que les propos énonçant un point de vue social, religieux et philosophique sur le sentiment amoureux véhiculent certaines préoccupations de la narratrice elle-même ; en somme, celle-ci présente son désir par le tribunal du langage masculin. Le meilleur moyen trouvé par la romancière pour déjouer l'emprise des discours répressifs ainsi que les emprunts faits aux hypotextes narratifs est de répartir leur formulation dans la bouche de plusieurs personnages. Alors que Boccace faisait exprimer à Flamette à la fois son désir d'aimer et la condamnation de ses instincts sensuels et que Pérégrin tentait le pari fou d'allier au blâme de la concupiscence une réévaluation de l'amour détaché des sens, elle choisit de faire entorse aux principes de la confession pseudo-autobiographique en refusant l'intériorisation du jugement moralisant par l'héroïne – sauf le cas unique, lourd de sens, que nous avons mentionné – et en l'attribuant à d'autres instances de discours.

Selon nous, les débats que les amants ont avec la société, d'un côté, et la disjonction entre l'idéologie de l'héroïne et celle de la narratrice, de l'autre, sont un moyen de démultiplier les effets dialogiques du conflit intérieur du personnage féminin – auteur, narrateur et personnage. Celle-ci s'interroge sur la possibilité de vivre un amour fou sur terre et confronte les postulats des différentes autorités du temps à l'expérience d'un sentiment hors du commun. Du coup, au milieu des tensions invariablement exprimées dans les mêmes termes, il est quelques questions posées par les représentants de la morale qui révèlent le tiraillement d'une femme brûlante d'amour. Dès le début, le lecteur ne peut manquer de trouver pertinente la question du mari à Hélisenne :

Je vous prie dictes moy d'où vous procede vostre tristesse : est ce que pour ce que n'avez l'opportunité d'accomplir vostre vouloir luxurieux et inceste ? ou s'il

¹⁰⁴⁶ Aujourd'hui, la tendance est à la réévaluation du concept d'intention de l'auteur. Mettant en cause les excès du structuralisme, A. Compagnon affirme ainsi, dans *Le Démon de la théorie...*, *op. cit.*, p. 82, que c'est le « seul critère concevable de la validité de l'interprétation » (p. 82). Il ne s'agit pas ici de revenir à la critique lansonienne en prêtant des idées préconçues aux auteurs, mais de considérer le résultat de l'écriture et de trouver des indices convergents pour élaborer sa signification.

¹⁰⁴⁷ Telle est l'analyse de L. Guillem en conclusion de la première partie de *La Traduction française des quatre premiers livres de l'Amadis...*, *op. cit.*, pp. 326-330. Elle remarque que la « narration métaphorise la mise à mort de[s] sujets successifs » (p. 327) qui relaient l'instance narrative première, à savoir Guénélic et Quézinstra, ou qui expriment la position de la société sur l'amour. L'ensemble de ces « dire[s] étranger[s] » est rapproché des « modèles aliénants » qui sont plagiés au cours de la rédaction des *Angoisses* (pp. 328-329).

vous desplaist, avez contrition d'avoir si long temps persisté en voz continuels regards, ne vous voulant desister de vostre folye. Vous repentez vous d'avoir laissé surprendre vostre cueur, voulant commencer une vie detestable et abhominable¹⁰⁴⁸ ?

Il est évident que la cause de la souffrance du personnage vient d'abord du fait que sa volupté est inassouvie, mais il semble également que la culpabilité la ronge, ce que la voix de la narratrice est là pour rappeler. À la différence du religieux peu clairvoyant auquel l'âme en peine se confesse, le mari voit donc juste ici en soulignant la difficulté de l'analyse de la notion d'angoisse : quand la narratrice dit qu'elle ressentait de la « **melencolye** » et une « **laborieuse peine** » ou qu'elle était constamment « **tourmentée et travaillée** »¹⁰⁴⁹, il est difficile de savoir si ce sentiment physique et moral est l'effet d'une *libido* inassouvie ou d'un remords irrépressible. En ce qui concerne Guénélic, qui professe son respect du « **vray amour** », Quézinstra est là pour lui rappeler l'écart entre ses affirmations gratuites et la réalité de sa conduite. Alors que l'amant, venant d'apprendre le départ de sa maîtresse, a formulé une longue élégie où il s'en prend à la « fortune », aux dieux de l'Olympe et aux « custodes infernaux » et a fini par demander la mort, son compagnon répond ainsi par une condamnation radicale de l'« **appetit sensuel** ». Avant de lui proposer de s'attacher à une autre dame, il énonce deux vérités : « pour n'avoir poursuyvy par moyens conveniens » Hélisenne et par son « **inconstance** », Guénélic a causé la « **transmigration** » de celle-ci ; d'autre part, celui-ci est de ces amants qui, « **quand les choses ne viennent selon leurs desirs, subitement veulent mourir** »¹⁰⁵⁰. Autrement dit, le jeune homme est soupçonné de refuser d'assumer la « **faute** » qu'il a commise et de la renvoyer sur la Fortune ou le dieu Amour. Quézinstra n'a-t-il pas raison de rappeler à Guénélic sa part de responsabilité dans la mauvaise fortune du couple, comme Hélisenne elle-même lui signifiera lors de leurs retrouvailles à Cabasus ? Si les arguments qu'il allègue ensuite contre le suicide peuvent paraître spécieux en comparaison de la force amoureuse qui attache les amants, l'un d'eux est convaincant : vouloir quitter la vie dès que la difficulté se présente, c'est méconnaître la « **vertu de vraie patience** ». Le séjour à Goranflos confirme le fait que le discours moralisateur de Quézinstra contient des éléments pour l'apprentissage d'un amour terrestre parfait¹⁰⁵¹. À Guénélic qui lui soutient que, selon sa « **conception** », « **amour fait l'homme prudent en tous cas survenans, facond, magnanime, asseuré, hilaire, discret et liberal** », Quézinstra fait remarquer « **en soubzriant** », dans ce qui nous semble le seul passage

¹⁰⁴⁸ *Les Angoysses douloureuses...., partie I, pp. 113-114.*

¹⁰⁴⁹ *Ibid., partie I, pp. 115, 116 et 117. Des citations de ce genre se trouvent dans toute la première partie ainsi que dans les deux suivantes, si ce n'est que la douleur de Guénélic traduit seulement l'insatisfaction du désir.*

¹⁰⁵⁰ *Ibid., partie II, pp. 241-241.*

¹⁰⁵¹ Cette idée est abordée par D. Stone dans *From Tales to Truths. Essays on French Fictions in the Sixteenth Century*, Francfort, Klostermann, 1973, p. 16. L'auteur constate que Quézinstra est persuadé que l'amour aveugle la raison ; du coup, la présence de ce personnage insensible à la passion se justifie par la volonté de créer un doublet semblable à celui de l'héroïne et de la narratrice dans la première partie des *Angoysses*. Pour notre part, nous allons nous intéresser aux cas où le personnage formule l'aspiration de l'héroïne à un amour sans partage.

ironique de la seconde partie :

Accompagné n'estes tousjours de toutes ces qualitez : car souventesfoys quand pour ceste sensualité estes si douloureux et anxieux et triste, vous n'estes si prudent, discret et constant, que de present vous vous demonstrez¹⁰⁵² .

Après avoir souligné le caractère en partie artificiel des serments courtois de Guénélic, il lui revient d'expliquer à son compagnon la manière d'« estre vray imitateur de vertu¹⁰⁵³ » en amour, c'est-à-dire en accomplissant des actes dignes de renom. Mais Guénélic ne sera pas plus converti par Quézinstra que par ses autres interlocuteurs : alors qu'Hélisenne décidera d'elle-même de se déprendre de la sensualité, il faudra à celui-ci précisément le recours à l'amour charnel pour accepter la repentance et la recherche du salut. Dès lors, chez Hélisenne, le renoncement à une expérience finalement anxieuse de la passion et la paix qui accompagne le retour à la raison se comprennent, selon nous, si l'on perçoit les doutes que le sujet féminin et ses doubles expriment au sujet d'un affranchissement total des valeurs collectives et de la réalisation d'un amour humain parfait. Le constat que le sentiment terrestre est souvent décevant est ainsi fait par le prince de Bouvaque. Celui-ci signale à Guénélic que sa « vie » ne serait pas forcément « douce et tranquille » s'il pouvait jouir pour toujours d'Hélisenne :

Car de plusieurs Amans, telle est la coustume que depuis qu'ilz ont l'accomplissement de leurs desirs : pour timeur et crainte d'en estre spoliez, en deviennent tres solliciteulx et curieulx gardiens : laquelle curiosité, ne peult estre sans passion de cuer [...]¹⁰⁵⁴ .

Même satisfait, le désir humain a donc des chances de ne pas atteindre l'absolu sur terre. La soif finale de transcendance de l'héroïne peut ainsi être comprise comme une aspiration à vivre un bonheur complet dans l'au delà. Mais il ne s'agit pas, comme dans le *Peregrin* ou dans le mythe de Roméo et Juliette, d'un accès à un paradis amoureux : l'arrivée des âmes des amants aux champs élyséens traduit la découverte d'une vie heureuse d'où les sentiments sont exclus.

Dans les *Angoysses*, le discours paulinien du mépris de la chair, formulé par la narratrice au début de la troisième partie¹⁰⁵⁵, l'emporte donc. Pourtant, après un long questionnement sur la légitimité de l'affectivité dans un monde qui réproue la passion, le christianisme aurait pu permettre le choix d'une autre issue, conciliant amour raisonné et bénédiction divine. Comme c'est celle à laquelle se rallie Denisot, après avoir soupesé les mêmes questions qu'Hélisenne, arrêtons-nous sur l'orientation et l'organisation des prises de parole sur l'amour dans l'*Amant resuscité*. Le début du second livre annonce les problèmes traités dans le roman :

En premier lieu de la vraye et parfaite amour, par la comtesse Marguerite.

¹⁰⁵² *Les Angoysses douloureuses...*, partie II, p. 297.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, partie II, p. 295.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, partie II, pp. 390-391.

¹⁰⁵⁵ En voici un passage : « à l'heure pourrez dire comme saint Paul : qui telles paroles prononçoit, Je castige mon corps, et redige en captivité » (*ibid.*, partie III, p. 399).

Secondement de la folle amour par Florinde. Tiercement par le gentilhomme malade de la sienne propre¹⁰⁵⁶ .

Une hiérarchie s'instaure entre le récit et le discours dans l'œuvre, le premier servant le projet de moralisation du second ; il faut, en effet, parler d'un enseignement clair dans la mesure où l'argumentaire annoncé de Florinde n'apparaîtra pas et où le narrateur principal donnera à l'amant la leçon de son histoire. Le récit de la « **folye d'amour** » de celui-ci est cependant intéressant par la dimension polyphonique qu'il possède c'est le seul des langages du roman à en posséder une. Le narrateur second affirme, au cours de sa longue narration, que son amour était honnête, que jamais il n'a cru préférer la créature à Dieu. À la jeune fille qu'il aime, il a ainsi déclaré qu'il ressentait pour elle « **une amour sainte, une amour religieuse, nullement folle, nullement vayne, nullement mondaine** »¹⁰⁵⁷ ». Pourtant, certains des propos qu'il lui a tenus laissent pressentir la perte de sa volonté, sa soumission complète à la passion :

Je diz que l'obligation amoureuse que je me sens avoir à vous est une force forcée, une contrainte, il n'y a riens de ma liberalité et volonté. Que si les choses estans encore entieres, il estoit en mon pouvoir d'evader, je m'enfuerois plustot que de tomber en voz mains, et en vostre puissance¹⁰⁵⁸ .

La jeune femme, qui dit l'aimer également, aura beau lui déclarer que sa raison est aveuglée, qu'il la connaît à peine et que le mariage par consentement mutuel est un abus, qui les pousserait d'ailleurs à bafouer leur honneur, l'amant scellera leur fiançailles par un baiser. Le fait que celle-ci se marie en son absence paraît donc la résolution la meilleure d'un amour voué à l'échec. À la dernière page de l'œuvre, le narrateur principal annonce qu'il va conseiller le jeune homme, revenu vers Dieu, de chercher une bonne épouse pour cultiver la « **vraye amour, de laquelle à esté faite description au second livre** »¹⁰⁵⁹ ». L'ensemble des pièces insérées dans ce « **roman didactique et chrétien** »¹⁰⁶⁰ trouvent donc leur point d'accomplissement dans le discours de propagande philogamique de la comtesse, qui est une variation sur le *De Amicitia* de Cicéron. Le vrai amour consiste donc, pour Denisot, en une conciliation de la foi et de la raison, tandis que celui qui intéresse H. de Crenne suppose l'aiguillon des sens. Si le titre de la première partie des *Angoysses* annonce que l'auteur « **enhorté [...] à bien et honnestement aymer, en évitant toute vaine et impudique amour** », c'est la seule fois du roman qu'est mentionnée l'idée d'un amour autre que sensuel. En somme, la romancière ne fait pas de concession : la *libido* doit être parfaitement accomplie ou ne doit pas être.

¹⁰⁵⁶ *L'Amant resuscité...*, op. cit., livre II, p. 107.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, livre IV, p. 282.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, livre IV, p. 281.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, livre V, p. 384.

¹⁰⁶⁰ V. Duché-Gavet, « *Peinture de la passion dans l'Amant resuscité de la mort d'amour* », in *La Peinture de la passion de la Renaissance à l'Âge classique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, pp. 79-93 et ici p. 88. Voir également à ce sujet la fin de l'article du même auteur intitulé « *L'Amant resuscité de la mort d'amour ou comment Nicolas Denisot a écrit son roman* », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, Paris, n° 19/2, 2001, pp. 33-48.

Le procédé de la répartition en diverses instances de discours des problèmes moraux et psychologiques qui se posent au sujet construit par les *Angoysses* nous révèle la présence du dialogisme là où nous nous en doutions le moins : dans les discours du mari, du combattant vertueux, du sage et de l'homme de pouvoir. Cela confirme, si besoin était, que la subjectivité d'un nouveau romancier possède toujours une inscription linguistique et que c'est dans les unités verbales qu'il faut chercher sa voix et déceler les intentions du texte.

b - Le système des prédictions dans *Alector* : un sens à vérifier

Par le caractère fantaisiste de l'imaginaire qu'il déploie et par les allusions qu'il fait aux mythes gaulois, à la *prisca theologia* et à l'alchimie, *Alector* a suscité à la fois l'enthousiasme et la suspicion. Au XVII^e siècle, Naudé considère qu'il s'agit d'un « mystique roman » qui, à la façon des utopies de More, de Bacon et de Campanella, veut réformer la conduite des hommes, tandis que La Monnoie se gausse de ceux qui y voient un « sens mystic » et compare le texte aux « *Fanfreluches antidotées* »¹⁰⁶¹. Le défaut de ces deux jugements tient au fait qu'ils négligent l'agencement du roman au profit d'un mode de décryptage. Or la particularité de cette œuvre d'Aneau consiste précisément dans la relation qui existe entre récit et interprétation ce que nous avons appelé la forme intelligible de l'intrigue. Une des façons d'interroger l'instauration d'une vision subjective dans *Alector* se trouve être l'étude du système des prédictions : le romancier manifeste sa main mise sur la narration par la voix de nombreux devins, esprits et animaux, qui suscitent chez le lecteur tout à la fois un phénomène d'attente et le besoin d'approfondir le sens des événements.

Aneau reprend l'usage des prophéties, des oracles et autres prémonitions tant à l'épopée et au roman grec et latin qu'au roman de chevalerie. Dans les premiers genres, le but des prolepses était déjà de mettre en valeur la disposition complexe du récit en même temps que de créer un suspens téléologique, alors que les romanciers médiévaux privilégiaient les effets épisodiques d'annonce narrative¹⁰⁶². Mais *Alector* surpasse ces modèles par le fait que les prophéties se font de loin, de manière toujours médiante et que celles qui touchent au dénouement du roman sont énoncées plusieurs fois ; de plus, elles portent non pas sur quelques épisodes importants pour la signification globale de l'œuvre,

¹⁰⁶¹ Pour les citations complètes des deux auteurs, voir B. Biot, *Barthélemy Aneau, régent de la Renaissance lyonnaise*, op. cit., pp. 34-35.

¹⁰⁶² Dans l'introduction d'*Alector*, t. I, pp. LXXXV-LXXXVI, M. M. Fontaine dit ainsi que des romans de chevalerie, tel *Perceforest*, « sont loin d'organiser le récit de façon rigoureuse et surtout exhaustive en fonction des prophéties ». Le *Premier livre de Amadis de Gaule* se signale donc par le traitement concerté des prédictions dans l'organisation du récit. Juste avant de passer sa nuit d'amour avec Héliène, Périon fait ainsi un songe où son cœur est arraché et jeté à la rivière et où on lui déclare que celui qui lui reste lui sera également enlevé (op. cit., t. I, chap. 2, pp. 11-12). Le message sera déchiffré par un « astrologien » comme l'annonce de l'abandon de l'enfant Amadis sur la mer et de l'enlèvement de Galaor ; mais le lecteur voit s'accomplir ces déclarations au bout de quelques pages. Au contraire, les dires cryptés d'Urgande au sujet de la reconquête par Périon de la Gaule et de la libération par Amadis de sa maison trouvent une vérification plus tardive, qui a lieu une dizaine de chapitres après la première prédiction (chap. 16, pp. 115-116).

mais sur tous les passages dont la portée interprétative est à noter. Prenons l'« aenigme assez obscur » énoncé par un devin, auquel le seigneur Spathas, cousin de Noémie, demandait qui ravageait ses terres :

Le tueur ravissant n'est ny homme ny beste, Qui de la bische blanche en brief fera conquete, En tuant le leopard, qui la voudra defendre, Et chassant les deux cerfs, qui n'oseront l'attendre. Mais là viendra l'enfant né de double naissance Qui le delivera du double en corpulance. Puys pour pris de son fait il cueillera la fleur, Dond après s'espandra flux de sang et de pleur¹⁰⁶³ .

L'oracle est rapporté par Tharsidès, le premier témoin cité à comparaître devant le tribunal d'Orbe, qui affirme que « **depuys [il] a été trouvé véritable** ». Spathas a compris sur le coup que la biche blanche pouvait être Noémie ; de fait, celle-ci est enlevée peu après par l'hippocentaure. Il revient à Calestan, le second témoin, le décrypter les quatre premiers vers : le « **double en corpulance** » est l'être mythologique, le « leopard » Floridas, le frère bâtard de Noémie, et les « deux cerfs » Tharsidès et Calestan, qui ont pris la fuite de peur. Le symbolisme des animaux choisis pour figurer le rapt de Noémie est clair : violence brutale, pureté, courage et couardise sont diversement prêtés aux personnages. Quant au lecteur, après cette leçon magistrale de déchiffrement, le voici lancé sur les traces de « l'enfant de double naissance » et des événements qui ont suivi la délivrance de la jeune fille. Arcane ne le fait pas trop attendre : voici qu'Alector surgit des bois ; le récit de leurs amours dans la caverne donnera l'explication du septième vers... Mais pour comprendre le suivant, il faut se reporter au début du roman, où le combat dans la cour des Gratians s'achève sur la mort de Noémie. Le lecteur est également projeté vers la suite du récit : Franc-Gal, dans la présentation de son fils, mentionnera le fait qu'il est « **né deux fois** »¹⁰⁶⁴ ». Dès lors, même quand elles sont expliquées rapidement, les prédictions couvrent d'une manière ou d'une autre une longue durée du récit comme de la diégèse.

Non seulement les prédictions constituent un effet d'appât pour le lecteur, mais elles engagent une interprétation dynamique des faits : rompant avec la fixité de l'allégorie, elles déploient leur sens imagé sur les différents temps du roman, donc sur les divers niveaux de narration. Relecture, saisie de la construction du récit et analyse de sa portée doivent ainsi être conjuguées pour comprendre la réserve de signification que contient chaque annonce, comme l'atteste l'énumération que fait Franc-Gal au début du récit de sa vie des oracles qui lui ont prédit sa mort¹⁰⁶⁵ ! Cela explique la convergence étroite entre l'effet pragmatique des épisodes racontés à plusieurs reprises et celui des prophéties rappelées, résumées ou récapitulées en des endroits variés du roman. Comparons ainsi

¹⁰⁶³ *Alector, chap. 3, p. 32.*

¹⁰⁶⁴ *Ibid., chap. 5, p. 49. Mais pour saisir complètement le sens de la formule, il devra attendre le récit de la naissance du héros, où il est dit que Priscaraxe a enfanté d'un œuf, dont l'enfant a brisé la coquille au bout de neuf jours (chap. 16, p. 111).*

¹⁰⁶⁵ *Ibid., chap. 5, p. 51. Il est remarquable que le lecteur soit alors tout en même temps déconcerté par la récapitulation de l'étrange nature des voix oraculaires et du symbolisme de leur propos et guidé pour son interprétation future de plusieurs messages cryptés.*

le récit du combat de Gallehaut contre Franc-Gal et l'unique annonce de la victoire d'Alector sur le serpent des arènes. Dans le premier cas, Franc-Gal explique d'abord à Croniel qu'après avoir tué les deux loups-cerviers, Alector s'est fait raconter par le pêcheur que son père avait défait une « **Caravane d'Arabes brigandz et voleurs** », placée sous la conduite d'un « **preux et vaillant, mais mauvais chevalier** »¹⁰⁶⁶. C'est ensuite au tour du personnage, mort-vivant, d'exposer son histoire à Alector : il insiste sur le fait qu'il comptait, avant d'être tué, « **[s]e retirer et retourner à [s]a premiere vie honorable et liberale** »¹⁰⁶⁷. Il apparaît alors comme le bon larron, celui qui s'est repenti de sa conduite mais qui est mort par obstination ; il se fera ensuite connaître à l'enfant sous le titre de « grand chevalier noir », s'affirmera comme son esprit protecteur et, si le lecteur pense à rapprocher ce passage du second « **Propos rompu** », prendra la place que l'on sait dans la généalogie des Gals. La seule déclaration au sujet de la restauration de la pureté d'Orbe, par ailleurs, est faite par le prêtre Calliste, le prédécesseur de Croniel dans la charge d'archer du temple de Jove. Elle est racontée par le narrateur extradiégétique en discours indirect :

[...] ès jours festifz que le peuple s'assembloit aux spectacles du Theatre ou des Arenes, il venoit au mylieu des gens, les reprenant aigrement et apertement de leurs vices, et leur prophetisant que du juste sang espandu la terre produiroit l'oblique vengeur qui leurs entrailles devoreroit, jusques à temps que le filz deux fois né devers le Pol arctic les en delivreroit »¹⁰⁶⁸.

Confronté pour la deuxième fois à la périphrase mystérieuse « **le filz deux fois né** », le lecteur est à présent à même d'identifier Alector et, s'il ne connaît pas le sens de l'expression, il suppose que le personnage est un être supérieur promis à un destin exemplaire. Quant au devenir de Calliste lui-même, lapidé par foule, il constitue l'acte originaire de la corruption de la ville ; de son tombeau placé devant la « **cloaque ou esgout** » du théâtre sortira au bout d'un an et un jour le serpent anthropophage. Le lecteur doit donc réaliser que la prophétie est déjà partiellement réalisée au moment où il en prend connaissance : Alector va affronter l'« oblique vengeur », métaphore dans laquelle il lui faut identifier le futur adversaire de celui-ci et la manifestation tangible du châtement des Orbitains. Si l'annonce de la victoire de l'enfant n'est plus jamais rappelée ensuite, ce qui demande une mémorisation exacte au lecteur, il est significatif que l'expression allégorique de la prédiction trouve des échos dans une formulation imagée ultérieure : elle agit au niveau d'autres éléments de la structure narrative, comme le font tous les oracles du roman, en créant en l'occurrence une analogie entre cette faute et un épisode appartenant à une ligne événementielle différente. Par le biais du haut-relief sculpté sur le tombeau de Thanaise, la prédiction du retour périodique du mal dans la ville s'accomplit environ neuf cent ans avant qu'elle ait été formulée par Calliste ! Seule la nette mise en valeur du motif du serpent permet cet établissement d'une continuité chronologique entre le passé récent d'Orbe et l'histoire de la nécrophilie de Mammon. Les éléments essentiels du récit sont gravés dans la pierre, contemplés par Franc-Gal et

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, chap. 19, p. 133.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, chap. 20, p. 139.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, chap. 4, p. 43.

Croniel au cours de leur déplacement vers Orbe et déchiffrés par le narrateur omniscient : la représentation d'un chevalier noir tenant par les crins une jument blanche effarouchée et la transperçant de son épée pour la soumettre figure « **l'efforcement que avoit voulu faire Mammon** » sur Thanaise et son « **empoisonnement** »¹⁰⁶⁹ ; quant au « serpent » qui sort des entrailles de la jument, Franc-Gal ne comprend pas son symbolisme et nous restons sur notre faim. Croniel poursuivra donc l'histoire du corps de Thanaise et le lecteur comprendra de lui-même que l'enfant Désaléthès est le serpent en question ; l'auteur l'aidera cependant en faisant rêver le serviteur de son père d'« une serpente volant » sortie du tuyau de la cheminée¹⁰⁷⁰. Du coup, par cette scène de décryptage sémiologique d'une image, l'auteur se représente en montreur de signes. Par son choix de faire analyser les indices en deux temps, il indique au lecteur non seulement que le mouvement narratif seul est porteur de signification, mais encore que la mise en relation des épisodes produit une superposition plutôt qu'une sélection des sens. Le déchiffrement des oracles est donc ici plus qu'emblématique de l'exégèse romanesque : comprendre l'organisation narrative d'*Alector*, c'est nécessairement déchiffrer son système oraculaire ; comme l'écrit M. M. Fontaine, « **la confusion entre le système divinatoire et le système narratif est totale** »¹⁰⁷¹. Formulons mieux encore la subtilité de la poétique d'Aneau : le jeu des relais narratifs et la prise en charge de tous les chronotopes par des prophéties permet au romancier d'asseoir sa maîtrise du texte et de s'affirmer comme le détenteur d'un sens qui préexiste à toutes les bribes d'histoires : la meilleure manière qu'il a trouvée pour faire sentir au lecteur qu'il contrôle le récit est de veiller avec rigueur au débit de l'information.

Plus que les autres nouveaux romanciers donc, Aneau fait appel aux capacités mémorielles et analogiques des lecteurs. S'il invite à construire le sens du récit en même temps que celui du monde, le système oraculaire mobilise paradoxalement le goût de l'attente de ce que nous savons déjà. Alors qu'une partie de la production romanesque de Rabelais engendre la déception de savoir que ce que nous espérons ne se produira pas, le récit anellien parie sur l'appui que fournit le plaisir d'un suspens contrôlé à la conceptualisation progressive d'une philosophie. Avec la préface des *Métamorphoses*¹⁰⁷², affirmons donc l'existence d'un sens global pour cette œuvre : en dépit de l'obscurité relative de la portée de certains passages traitant de politique et de religion, nous avons

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, chap. 8, p. 65. Dans un article intitulé « *Les images dans le roman de la Renaissance : une poétique critique (l'Amadis de Gaule et l'Alector)* », in *Récits/tableaux*, J.-P. Guillerme (dir), Lille, Presses de l'Université de Lille, « *Travaux et recherches* », 1994, pp. 49-64, L. Guillerme analyse avec brio la description de la sculpture en montrant que « le texte jou[e], dans ce passage par l'image, à représenter en récit, proprement à raconter, sa façon de produire du sens ».

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, chap. 9, p. 67. On notera qu'il y a même une proximité phonique entre le « boyau » de la jument et le « tuyau » de la cheminée de Mammon.

¹⁰⁷¹ *Alector*, t. II, appendice V, p. 850. Un tableau récapitulatif des prédictions du roman est donné p. 848.

¹⁰⁷² Voici ce qu'affirme l'éditeur des *Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide*, op. cit., « Préparation de voie à la lecture, p. 18 :[...] es mythologicques expositions des fables, ne fault trop scrupuleusement chercher les Allegories menues par celles, qui par adventure ne conviendroient aucunement à la principale allegorie de toute la fable laquelle sans plus de scrupule doit suffire.

vu qu'une signification claire[~] à portée personnelle et communautaire[~] des parcours de Franc-Gal et d'Alector est dévoilée au terme du récit.

c - À chaque locuteur, son style : l'attribution des énoncés chez Rabelais

Au contraire d'*Alector*, les *Livres* rabelaisiens ne sont pas construits en fonction de leur dénouement et, s'il est possible de discerner des partis pris constants chez le romancier, l'élaboration du sens des œuvres se veut toujours partielle, en prise sur la microstructure du récit. En dépit de la complexité de chaque système dialogique, il s'avère que Rabelais nous donne un moyen essentiel pour cerner la façon d'évaluer les propos des personnages : la congruence qu'il ménage pour tout énoncé entre l'instance de discours, sa formulation et l'idéologie qu'il véhicule fait naître un idiolecte et un caractère individuel. L'exacte correspondance de ces divers niveaux linguistiques construit, en effet, une figure humaine et permet de mesurer le degré d'adhésion du scripteur à la prise de parole de celle-ci.

Nous avons vu que Rabelais se plaît à particulariser le langage et la psychologie de tous les candidats à la parole¹⁰⁷³. Du coup, l'imitation du langage de chacun d'eux fait paraître ce qu'il pense de lui : c'est dans l'expression même des protagonistes, plutôt que dans le décalage entre le contexte encadrant et l'énoncé enchâssé, que s'expriment les intentions tout à la fois du locuteur et du commentateur. Les sots, les méchants et les érudits douteux, tels le Chicanous qui demande à frère Jean de le battre, Picrochole et Dindenaut, ont ainsi un langage qui les condamne irrémédiablement ; ils sont des importuns sans le savoir, des naïfs dont se désolidarise largement le romancier. La relativisation de la vision du monde des locuteurs est, bien sûr, plus difficile à cerner quand ceux-ci ne sont pas tout à fait dupes de leur bêtise, quand ils montrent avec gaîté le masque grimaçant dont on les affuble. C'est éminemment le cas de frère Jean : il formule, au milieu de la gangue joyeuse de ses histoires débridées et de ses jeux de mots lestes, des réflexions justes ; malgré l'excès de ses propos de bénédictin « hyvrogne », gourmand et débauché, il a en partie la sympathie de Rabelais, et par conséquent du lecteur. Lors du repas de Grandgousier, entre deux théories sur la fraîcheur des cuisses des nonnes, sur le dormir au sermon et sur l'absence de nécessité d'étudier pour être clerc, il se montre ainsi épisodiquement capable de faire la satire des avocats et des médecins ; si son emportement lui fait regretter de n'avoir pu « **couper les jarretz à messieurs les Apostres** » qui ont abandonné le Christ, il cite, même si c'est en détournant la pensée de l'évangéliste, la phrase de Marc sur le danger de s'assujettir au découpage liturgique du temps¹⁰⁷⁴. Plus complexe est encore la portée des discours de Panurge, dont la lucidité, pour le coup, ne fait aucun doute : à partir du *Tiers livre*, son *ethos* perd parfois l'assurance langagière et existentielle qui le caractérisait dans

¹⁰⁷³ La question de la convergence entre le discours d'un personnage et son statut social chez Rabelais, par opposition à l'usage de plusieurs sociolectes sous la plume d'H. de Crenne et d'Aneau, a été traitée au chapitre 3 de la deuxième partie, pp. 411-420 et pp. 426-428. Pour la particularisation du style des locuteurs rabelaisiens et l'écart qui s'instaure pour certains d'entre eux entre le type qu'ils représentent et leur identité propre, nous renvoyons également à ces passages.

¹⁰⁷⁴ *Gargantua*, respectivement chap. 39, p. 107 ; chap. 41, p. 113 ; chap. 39, p. 108 et chap. 41, pp. 113-114.

Pantagruel, si bien que le personnage suscite à la fois le rire et la compassion. À Pantagruel qui vient de lui remettre ses dettes, il commence ainsi par répondre par un éloge de l'affection sans bornes que son maître lui porte. Il « confesse » que cet « **amour [...] transcende tout poix, tout nombre, toute mesure : il est infiny, sempiternel** »¹⁰⁷⁵. Il en vient ensuite, sans prévenir, à évoquer de manière fantasmagorique sa crainte d'être « quitte » : il risquerait de mourir « tout confict en pedz ». Son argument en faveur de la conservation de quelques dettes « pour se exercer » est désopilante après la tirade sur l'absence de calcul que requiert l'amitié ; de l'absolue transcendance, voici que le lecteur tombe dans les bas-fonds de la scatologie « venteuse ». Mais il décèle aussi derrière le grotesque de cette vision l'angoisse que suppose sa mise en mots : Panurge exprime le pathétique de sa situation d'individu isolé, rattaché à aucune lignée ni famille. Du coup, une fois qu'il a pris conscience de la double individuation linguistique et psychologique du personnage, le lecteur est à même d'évaluer avec plus de justesse ses prises de parole en divers contextes, la part de l'humour et celle de l'incertitude que cachent ses facéties oratoires. La posture des détenteurs de savoir peut nécessiter plus de circonspection dans le *Tiers livre*, en particulier en raison de la brièveté de leur apparition. Même l'intervention de Rondibilis, lors du banquet qui est donné par Pantagruel, pour l'examen religieux, médical, philosophique et juridique de la question du mariage, est délicate. Elle tranche avec celle du théologien Hippothadée¹⁰⁷⁶. Celui-ci, par des propos simples et doux il appelle toujours Panurge « mon amy », explique à son interlocuteur qu'il ne peut connaître l'avenir de son couple, qui dépend de la « benignité » de Dieu ; il lui conseille cependant de suivre les « saintz commendemens » bibliques sur la prière, le choix de l'épouse et le comportement vertueux du mari. Le lecteur ne saurait être surpris de la réaction hostile de Panurge, qui n'a pas l'intention de se conformer à ce genre d'exigences. Rondibilis énonce ensuite un long discours sur les manières de réfréner la concupiscence des femmes, sur leur caractère et sur le cocuage, qui peut passer pour une synthèse humaniste convaincante de la doctrine qu'Aristote, Platon et les médecins antiques, à l'exclusion de Galien, ont élaborée sur le sujet¹⁰⁷⁷. Seulement, le personnage se signale d'emblée par une interjection populaire « Par les ambles de mon mulet (respondit Rondibilis) » et par l'allégation systématique de références mythiques, certes très pertinentes, mais qui détonnent dans un exposé médical bien agencé et nourri d'explications techniques. Du coup, sa démonstration sur l'infériorité naturelle de la femme, pourtant en accord avec les écrits de saint Thomas et de Lefèvre d'Étaples, devient douteuse par sa dimension emphatique :

Quand je diz femme, je diz un sexe tant fragil, tant variable, tant muable, tant inconstant, et imperfect, que nature me semble (parlant en tout honneur et reverence) s'estre esguarée de ce bon sens, par lequel elle avoit créé et formé toutes choses, quand elle a basty la femme. Et y ayant pensé cent et cinq foyes, ne sçay à quoy m'en resouldre : si non que forgeant la femme, elle a eu esguard à la

¹⁰⁷⁵ *Tiers livre, chap. 5, pp. 368-369.*

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, chap. 30, pp. 447-448.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, chap. 31, pp. 448-458.

sociale delectation de l'home, et à la perpetuité de l'espece humaine : plus qu'à la perfection de l'individuale muliebrité¹⁰⁷⁸ .

Avant d'expliquer le caractère incontrôlable du sexe faible et l'insatiabilité de ses appétits sexuels par le fonctionnement de l'utérus, le médecin se trahit par l'emportement de sa phrase. Dans la suite de l'épisode, il perd de plus en plus de crédit intellectuel en rapportant l'apologue facétieux de Cocuage et de Jalousie ; Carpalim et Hippothadée comprennent, d'ailleurs, cette fable comme la formulation de l'idée que la licence féminine procède de la méfiance des maris, ce qui discrédite l'exemple donné auparavant par Rondibilis de la sagesse d'Hippocrate, qui avait fait retourner son épouse chez ses parents en son absence. Pas plus qu'avec Hippothadée, Panurge ne tombera d'accord avec le médecin, qui démontrera sa vénalité : ils termineront le dialogue en s'adressant des piques de carabin et de légiste. Cet exemple prouve la nécessité de la saisie du style forgé par le romancier pour un locuteur intradiégétique pour saisir le dessein discursif qu'il exprime derrière les propos de celui-ci en même temps que la possible évolution du langage d'un individu d'un énoncé à un autre. Inversement, la connaissance de l'*ethos* de Pantagrue permet au lecteur de déceler l'ironie de son discours à la fin de l'épisode des Papimanes¹⁰⁷⁹ . Alors qu'Homénaz fait servir des poires pour le dessert, Pantagrue leur octroie un nom :

– Vrayement, dist Pantagrue, quand je seray en mon mesnaige [...] j'en affieray et hanteray en mon jardin de Touraine sus la rive de Loyre, et seront dictes poires de bon Christian. Car oncques ne veiz Christians meilleurs que sont ces bons Papimanes.

Rabelais fait ici un clin d'œil au lecteur en remotivant le sens du nom donné à une variété commune de poires ; un décalage s'opère évidemment entre la vraie foi chrétienne et celle d'Homénaz, qui vient d'achever son éloge des Décrétales. En somme, Rabelais recourt à l'assignation d'un idiolecte définitif à chaque personnage pour faciliter la saisie de la position axiologique qu'il adopte face à ses propos, même si d'un roman à l'autre les caractéristiques en même temps que les parlés peuvent évoluer.

Dans l'attribution des énoncés à des protagonistes bien distincts les uns des autres résident donc à la fois la possibilité et la difficulté pour le lecteur de faire la juste part entre les accents des locuteurs intradiégétiques et celui du locuteur-scripteur. Les instances qui prennent la parole dans les *Livres* correspondent tout à la fois à des types abstraits et possèdent une autonomie par rapport à la classe à laquelle ils appartiennent ; cette latitude langagière et psychologique, qui tend à en faire des individus, rend parfois délicate la réinterprétation idéologique de leurs propos. En tout état de cause, le rôle du lecteur consiste à quêter les indices qui lui permettront de saisir la relation qu'entretient le romancier avec celui qui prend la parole et d'en tenir compte au moment d'écouter ce que celui-ci a à dire.

d - Instabilité de l'*ethos* des locuteurs et brouillage des intentions dans la *Mythistoire*

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, chap. 32, p. 453.

¹⁰⁷⁹ *Quart livre*, chap. 44, pp. 665-667.

Celui de nos romans qui échappe finalement le plus à l'analyse est la *Mythistoire*, sans que cela remette en cause l'idée d'une intentionnalité de sa facture. Un problème majeur se trouve faire obstacle, selon nous, à la détermination de la visée du discours des divers personnages : se dessine dans l'ensemble du roman un flottement énonciatif qui empêche l'établissement de la correspondance rabelaisienne, dont nous venons de parler, entre le contenu d'un énoncé, l'instance qui le formule et la façon dont l'auteur le reproduit. Autrement dit, précisément parce qu'il ne réussit pas à cerner l'*ethos* définitif de chaque protagoniste, le lecteur n'a souvent qu'une assurance limitée sur la position qu'adoptent tant le romancier que le locuteur par rapport au propos énoncé.

Il est des passages de la *Mythistoire* qui peuvent sembler très clairs ; le chapitre 14, intitulé « **Des Poètes François** », est de ceux-là. Il s'agit de l'exposé polémique par Gaudichon, en dialogue avec Calliope, et par le narrateur Songe-creux de la situation de la poésie française dans la première moitié des années 1550¹⁰⁸⁰. Après avoir rencontré les poètes grecs et latins antiques et les poètes italiens contemporains, celui qui s'est autrefois adonné à la poésie s'apprête à découvrir les Français. La muse annonce d'emblée qu'ils savent à peine faire « **un quatorzain rymé ou non rymé (ce leur est tout un)** » et qu'ils ne cessent de se quereller ; Gaudichon confirme son dire en moquant les « outrepors » de ces « pindariseurs », les « tours et contretours » de leurs vers et leurs métaphores habituelles des « traits », des « morts », des « feux » et des « glaces ». Vient alors un passage en revue des principaux poètes en vue au milieu du siècle. En l'occurrence, les membres de l'école lyonnaise, que sont Scève, Peletier, Tyard et Des Autels lui-même, sont modérément vilipendés, tandis que Du Bellay est présenté comme un plagiaire et que Ronsard, qui se fait appeler « sergent de bande », paraît « outrecuidé ». Le dernier à arriver est le « maistre Pedant » Aneau, qui vient frapper d'une poignée de verges le poète à la tête de la Pléiade. Une violente diatribe est alors formulée à l'encontre du censeur de la *Défense*, sur le mode du tutoiement, qui n'est attribuée qu'ensuite à « **quelqu'un de ces fantastiques Poètes** ». Cela a d'emblée de quoi nous alerter sur la complexité des rapports instaurés par le romancier entre un locuteur et le discours qu'il tient : alors que la visée de la prise de parole est clairement destructrice, il est difficile de savoir quelle position il adopte par rapport à celle-ci. De même, si Gaudichon semble énoncer le message du passage en disant qu'il apprécie « **ceux, qui suyvens la propriété de leur langage, donnent facilement à entendre leurs doctes conceptions à tout le monde** », comment comprendre qu'il discrédite « **ce petit jeune amoureux, autant vaut dire, mal avisé** », qui n'est autre que Des Autels lui-même ? Par l'incertitude que laisse planer cette auto-représentation distanciée de l'auteur, il est en fait difficile de juger si le chapitre procède à une condamnation sans appel de l'écriture maniériste, à laquelle Des Autels s'est adonné en 1550 et en 1553. Cela est renforcé par le fait que l'*ethos* de Gaudichon n'est pas stable au cours du roman ; il est donc difficile de savoir s'il peut endosser ici le rôle de porte-parole de

¹⁰⁸⁰ *Mythistoire barragouyne...*, chap. 14, pp. 66-75. Nous avons signalé qu'en raison de la date tardive des canzonnières présentées, il faut supposer que l'ensemble de l'épisode, qui comprend la rencontre par Gaudichon des satyres, l'ascension du mont Fourchu et la visite du château d'Hélicon en compagnie de Calliope, a été écrit après le reste du roman et surtout après le *Repos de plus grand travail* (voir partie II, chapitre 1, pp. 293-294). Un décryptage des références à l'actualité poétique est proposé par M. Françon dans ses notes de la *Mythistoire*, pp. xxxviii-xliii.

l'auteur. Nous avons vu ainsi qu'on ne sait pas au juste si l'analyse que le jeune homme fait en public de problèmes ridicules de droit a une portée satirique indépendamment ou non de sa volonté. Le statut de son père n'est, d'ailleurs, pas mieux défini : le manque de présentation du caractère d'Happe-bran laisse planer un doute concernant l'importance respective qu'il accorde à l'argent et à l'étude. En somme, la dénonciation des mœurs sociales opère à la perfection dans la *Mythistoire*, mais le lecteur, même attentif aux données énonciatives et stylistiques des prises de parole, a du mal à déterminer si les personnages n'en sont que le vecteur ou s'ils en sont aussi la cible. Une première possibilité s'offre à nous d'interpréter ces hésitations récurrentes : on peut penser que le romancier ne cherche pas à trancher entre l'une et l'autre possibilité. En ce cas, son rire destructeur est peu enclin à fonder de nouvelles valeurs, ce qui impliquerait la préservation de l'intégrité des héros ; il attend seulement du public qu'il se gausse avec lui des vices du temps. Ce choix radical du burlesque et de la satire a des conséquences essentielles, non point sur le sens d'ensemble du roman, qui garde une portée démystificatrice, mais sur la disqualification partielle du principe romanesque de contrôle des échanges verbaux par le maître du discours.

Selon nous, Des Autels maintient la pratique intentionnelle de l'imitation langagière, mais il choisit insidieusement de faire durer les doutes du lecteur en prêtant des propos inattendus aux personnages principaux. Intéressons-nous ainsi aux narrateurs Songe-creux et Fanfreluche. Au début, le premier passe pour un clerc poussiéreux : après que Fanfreluche a expliqué la résolution du débat qui s'est élevé entre plusieurs notables sur l'octroi du mariage à Biétreix au vu de son jeune âge, il débite un long plaidoyer en faveur de la justesse de la décision¹⁰⁸¹. Dans un discours qui se veut sérieux, il allègue alors des autorités antiques et des lois plus ou moins farfelues ; en somme, il parle comme Janotus de Bragmardo ou Bridoie et il semble dupe du décalage burlesque. Quant à Fanfreluche, qui interrompt tout à coup sa logorrhée, elle se présente comme une jeune femme éveillée mais inculte. Or ces conteurs, qui sont aussi des protagonistes dans le récit de Songe-creux, sont en partie méconnaissables peu après, quand ils récriminent contre l'audace des « vilains » qui se prennent pour des « Gentilshommes » : tandis que l'une déplore que l'on ne puisse plus « cognoistre une Damoyse d'entre les autres », le premier déclare que la « confusion des états » porte préjudice à la « chose publique » et que la « **tresparfaicte dignité** » des seigneurs ne doit pas s'occuper d'» **affaires viles** »¹⁰⁸². La question est de savoir si le regret de l'avilissement de la noblesse par Songe-creux, qui cite à nouveau des textes de loi, est sincère et si Fanfreluche est dupe de son statut d'aristocrate qui a perdu toute noblesse morale. Pour notre part, nous pensons qu'il y a une vraie revendication exprimée par la bouche des locuteurs et que l'insistance sur leur manque de sérieux permet d'alléger son caractère péremptoire. La question de l'attachement véritable ou feint aux valeurs de la république se présente dans les mêmes termes au sujet du rôle des magistrats dans la surveillance du respect des lois par tous et dans la conclusion de l'épisode parisien du soulèvement des moines contre les étudiants. Le double statut conféré par le romancier à Songe-creux, à la fois pédant

¹⁰⁸¹ *Mythistoire barragouyne...*, chap. 4, pp. 17-19.

¹⁰⁸² *Ibid.*, chap. 6, pp. 27-28.

ridicule et homme de bon sens, lui permet de rendre ambigu plusieurs de ses propos qu'il place en fin de chapitre. Ainsi, après les contes relatifs à la paillardise des moniales, le narrateur s'emporte contre le fait qu'on oublie qu'il existe de « prudes et saintes Nonnains » et de « bons prestres » ; plus loin, ayant été informé que les gueux qu'a quittés Gaudichon attaquent les moines, il affirme que, pour sa part, il « ayme » les religieux¹⁰⁸³. Dans tous ces discours, nous avons affaire à la fois à un moqueur invétéré qui ne manque aucune occasion de dégrader des sujets traditionnels de critique et à un érudit qui a, malgré tout, le souci du respect de la hiérarchie sociale, du bon fonctionnement juridique de l'état et de la considération des ordres religieux. De là à dire que toutes les unités langagières sont attribuées de manière aléatoire ou qu'elles ne valent que pour leur aspect lexical ou syntaxique, en somme que nous avons affaire à « **une œuvre de bon grammairien** »¹⁰⁸⁴, il y a un pas que nous ne saurions franchir. La *Mythistoire* possède à coup sûr un projet d'ensemble, qui se trouve être de démystifier certaines pratiques érudites ~ non seulement celles de la scolastique mais aussi quelques-unes des humanistes ~ et de promouvoir d'autres valeurs de manière ténue.

Au terme de ce passage en revue des moyens utilisés par les nouveaux romanciers pour se situer par rapport aux divers langages qu'ils représentent, osons dire, avec M. Bakhtine, qu'« une absence complète de tout discours direct totalement personnel à l'auteur, n'atténue d'aucune façon, s'entend, l'intentionnalité générale profonde, autrement dit, la signification idéologique de toute l'œuvre »¹⁰⁸⁵. Par ailleurs, au terme de notre enquête, nous constatons une nouvelle fois la répartition des romans innovants de la Renaissance en deux veines d'écriture. La première est constituée par les *Angoysses* et *Alector*, dont l'homogénéité relative aide à la saisie des modalités de reconstruction du sens : dans le roman d'Hélisenne, le projet de moralisation initial trouve finalement à s'accomplir, mais par des voies détournées ; si le texte d'Aneau n'est pas une fiction pédagogique, il faut reconnaître le fonctionnement pédagogique de sa structure narrative. La grande variété langagière des *Livres* rabelaisiens et de la *Mythistoire* contribue, au contraire, à une réfraction plus grande des intentions auctoriales : Rabelais fait longtemps croire à une aporie herméneutique, spéculative et morale des débats dans lesquels il engage ses personnages, tandis que la prose de Des Autels atteste que le comique, même actualisé sous la forme d'un rire acerbe, a la particularité naturelle d'entretenir la perplexité du lecteur.

III - Lecture, savoirs et vie pratique

Mis à part Des Autels, qui a montré son affinité avec l'immoralisme, il s'avère que nos auteurs s'interrogent sur la possibilité de définir une norme pour l'action par le discours. Par corollaire, la subjectivité du lecteur, fondée dans le mouvement même du décryptage, est confrontée, entre autres, à des questions touchant la conduite de la vie : le

¹⁰⁸³ *Ibid.*, chap. 7, p. 37 et chap. [12], p. 60.

¹⁰⁸⁴ V.-L. Saulnier, « Contribution à l'étude de la langue facétieuse... », p. 295.

¹⁰⁸⁵ *Esthétique et théorie...*, op. cit., p. 132 ; des passages sont en italique dans le texte.

soupèusement des langages conflictuels implique de sa part une réflexion, sinon une prise de parti, sur des vérités pratiques. Mais l'esthétique romanesque sollicite de manière plus fondamentale encore cette identité en devenir qui se construit dans l'instant de la réception : l'expérience de la lecture est l'occasion, pour elle, de faire l'épreuve concrète de la validité de ses principes. Autrement dit, le plus haut degré de réalisation de la *praxis* des nouveaux romans articule les domaines de l'herméneutique et de l'éthique. Voyons donc comment chez Rabelais, H. de Crenne et Aneau le questionnement moral ne peut se passer de l'exercice juste de la compréhension.

1 - La dimension éthique de l'interprétation : liberté et responsabilité du sujet

Quel que soit le genre littéraire concerné, il apparaît que l'apprentissage du lecteur ne se restreint jamais à une prise de position théorique. Nos romanciers estiment fondamental, pour leur part, que le public mette en application un principe éthique essentiel, à savoir la pratique volontaire et libre de l'interprétation. L'acte de déchiffrement doit permettre au sujet de faire l'épreuve de sa liberté et d'assumer les jugements qu'il porte sur le monde : l'art de lire est déjà, pour eux, un art de vivre.

Nous ne prendrons que deux exemples de la thématization et de la mise en œuvre de ce phénomène dans nos romans. Le premier est centré sur la figure de Panurge. Dans le *Tiers livre*, celui-ci n'a pas compris qu'il doit se positionner personnellement : il lui faut décider seul de l'opportunité du mariage dans son cas et nul n'est apte à le conseiller dans ce choix. Pour voir enfin le candidat au mariage prendre conscience que dans cette épreuve « **chascun doit estre arbitre de ses propres pensées** ¹⁰⁸⁶ », reportons-nous à la fin ambiguë du *Cinquiesme livre*, qui ne peut précisément être comprise sans la prise en compte de cette promotion d'une éthique volontariste et d'une herméneutique téméraire. D'un côté, nous voyons Panurge, le visage enfariné, chanter le temps des vendanges, louer Noé d'avoir inventé le vin, écouter, en se bouchant une oreille, un bruit de verres entrechoqués et ouvrir grand le gosier pour ingurgiter la glose de cette réponse. De l'autre, nous avons affaire à une cérémonie dionysiaque où le vin a le rôle d'élixir de vérité : l'« Epitelemie » de Panurge affirme que la « divine liqueur [...] tient toute verité enclose », tandis que la Pontife Bacbuc déclare que « non rire, ains boire est le propre de l'homme » et que « **de vin divin on devient** » ¹⁰⁸⁷. Le mot de la Bouteille est-il alors l'occasion pour un joyeux drille de « taster du meilleur » ou une manière métaphorique de signifier l'accès à des connaissances ésotériques ? Il nous semble que, quoique les deux possibilités interprétatives soient parfaitement identifiables, aucune d'elles n'arrive à embrasser la complexité du symbolisme du vin parce que celui-ci est précisément ambivalent. La vérité qui est révélée au personnage n'est pas d'ordre théorétique : elle est une injonction à l'action. « Trinch » est à la fois une onomatopée et l'impératif du verbe *boire* en allemand, tandis que la glose de Bacbuc ramène le sujet à une démarche individuelle de connaissance, l'enjoignant d'être lui-même « interpretes de [son]

¹⁰⁸⁶ *Tiers livre, chap. 29, p. 444.*

¹⁰⁸⁷ *Cinquiesme livre, chap. 44, p. 832 et chap. 45, p. 834.*

entreprinse ». L'idéal moral révélé à Panurge est celui de la possession de soi ; la seule façon qu'il a de l'appliquer est de manifester son adhésion intime à sa propre expérience.

L'» enthousiasme Bacchique » qui s'empare de lui n'est donc pas abstrait mais bien réel :

Qu'est-ce icy ? la paternité De mon cœur me dit seurement, Que je seray non seulement Tost marié en nos quartiers : Mais aussi, que bien volontiers Ma femme viendra au combat Venerien : dieu quel debat J'y prevoy. Je laboureray Tant et plus, et saboureray À guoguo puis que bien nourry, Je suis. C'est moy le bon mari, Le bon des bons. lo pean¹⁰⁸⁸ .

Si l'alliance des registres noble et trivial tend à conférer une dimension burlesque à la scène, elle a pour rôle de signifier qu'une révélation juste doit allier des préoccupations de nature à la fois humaine et supra-humaine. La vérité de Panurge est ainsi d'ordre sexuel. De même, selon les compagnons qui, au chapitre suivant, feront des rimes « **par fureur poétique** », l'inspiration bachique ne révélera pas la même chose : Pantagruel fera un éloge de la poésie, Panurge demandera à frère Jean s'il ne veut pas se marier et le moine réaffirmera que seul le célibat paillard lui sied. Par ce déferlement de paroles à la fois prophétiques et comiques, le lecteur est invité à son tour à prendre en main sa destinée ; s'il a compris le sens du dialogisme de cette fin de roman, il a déjà fait l'épreuve de son libre arbitre. Pour faire entendre la lucidité agile que requiert l'exercice de la lecture romanesque, point est besoin, pour Aneau, de la thématiser par l'ivresse vitale et de l'exprimer par une tension entre idéalisme et dérision. La structure narrative d'*Alector*, avec son usage de la concomitance temporelle et son système de prédictions, fait entrer le lecteur dans un univers où les événements sont inscrits dans la logique du *fatum*. De fait, l'analogie créée au moment de la réception entre des épisodes éloignés dans le temps invite à un rapprochement des causes et des effets : le lecteur prend conscience qu'il évolue dans un monde où chaque fait a une valeur cryptée, qui est éclairée par d'autres signes et dont le sens, ainsi que celui de tous les phénomènes rencontrés, n'achèvera de se révéler qu'au dénouement du roman. En somme, il réalise qu'une nécessité est à l'œuvre dans l'agencement du roman : l'ordre du récit se veut le reflet d'un ordre supérieur. Comme Franc-Gal a connaissance du dessein divin, le lecteur fait l'expérience de l'incursion du divin dans l'immanence pour faire connaître à l'individu qu'un dessein divin régit le devenir de l'humanité et se convainc que le présent trouve une origine dans le passé et qu'il est tendu vers le futur. Alors que le roman grec consacre la toute-puissance du hasard, le mythe d'Anage assure que le montage d'*Alector* ne rend pas l'homme passif, mais admiratif de la prévoyance de Dieu : quand il vérifie que tout ce qui a été annoncé se produit, il a à la fois le sentiment d'être contrôlé par une force supérieure et d'avoir un rôle à jouer dans cette logique qui le dépasse. Du coup, la conciliation de l'art du suspens et de l'art du probable, du principe du hasard et celui de la nécessité dans le roman trouve son accomplissement esthétique dans le principe aristotélicien de la reconnaissance¹⁰⁸⁹ . Alors que Denisot donne d'emblée le caractère de prophéties aux songes de l'amant et manifeste la force de Dieu en faisant ressusciter le pécheur, Aneau laisse au lecteur le soin de découvrir que la réalisation narrative est à l'image du fonctionnement de la vie.

Plus qu'en l'enseignement de la vertu, nos romanciers croient donc en son exercice.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, chap. 45, pp. 834-835.

Ils conçoivent ainsi l'interprétation comme l'expérimentation d'un événement particulier, au cours de laquelle le lecteur ne doit pas agir contre sa conscience ni déformer les intentions de l'altérité qui cherche à s'exprimer. L'agencement concerté d'*Alector* nous permet même de faire un rapprochement, non exagéré, entre la maîtrise de la composition par Aneau et celle de l'existence terrestre par Dieu : l'acte de lecture confronte un point de vue individuel aux choix du Créateur et de l'auteur.

2 - La sollicitation de l'affectivité du lecteur

La manière dont le lecteur réalise que son exercice herméneutique est déterminé à l'avance par le romancier mais qu'il doit accomplir librement et avec discernement le parcours qui lui est proposé peut sembler ne relever que de l'étude intellectuelle. Or une part de la lecture des nouveaux romans fait appel à l'intuition : si l'on reprend la distinction traditionnelle entre « explication » et « compréhension », il faut reconnaître que la justesse du décryptage de l'intention des auteurs sollicite à la fois le jugement analytique, qui procède par reconstruction de concepts, et un mode de connaissance non spéculatif, qui suppose une mise en œuvre de l'affect¹⁰⁹⁰. L'expérience de la lecture est ainsi complète : elle fait revenir le savoir au sujet pensant et vivant.

L'appel à la sensibilité du lecteur est particulièrement net dans les *Angoysses*, où la narratrice use des ressorts du *movere* pour faire entendre ce qu'elle ne peut formuler explicitement. De même qu'elle définit son récit comme une « piteuse complainte » où est rapportée sa « **doloreuse infortune** »¹⁰⁹¹, elle substitue à son annonce d'un enseignement moral la description paroxystique de la souffrance amoureuse. Il revient au lecteur de comprendre que les « angoysses » d'Hélisenne ne sont pas rapportées seulement dans le but de détourner des dangers de la passion, mais pour faire compatir aux tourments d'une âme torturée. Cette recherche de l'empathie chez le lecteur se double par endroits de la tentative de lui faire entendre, toujours par le moyen des sens, que le discours peut ne pas vouloir dire ce qu'il paraît. Cela se produit, en particulier, dans les passages où, sous couvert de souscrire à la morale de la société, Hélisenne avoue qu'elle aime : sa mise en garde qu'elle adresse à Guénélic contre le « laqz deceitif » du sentiment se révèle un encouragement à aimer sans retenue. La lettre de réponse à son amant s'achève, de fait, sur la chute du masque de la moralisation : après avoir donné des exemples des effets nocifs des « **volupteuses lascivitez** », l'héroïne déclare ainsi

¹⁰⁸⁹ Sur l'importance de la notion dans une conception téléologique du récit, voir P. Ricoeur, *L'Intrigue et le récit historique*, *op. cit.*, p. 86. Voici comment le Stagirite définit le plaisir qui naît d'un retournement de situation¹⁰⁸⁹ il en dirait autant de l'*anagnôrisis*¹⁰⁸⁹, semblant résulter d'une préméditation de la Fortune (*La Poétique*, *op. cit.*, 1452 a, pp. 118-119) : [...] parmi les coups du hasard, paraissent les plus étonnants ceux qui semblent s'être produits comme à dessein¹⁰⁸⁹ tel le cas par exemple, de la statue de Mityx à Argos qui tua l'homme coupable de la mort de Mityx en tombant sur lui au moment où il regardait un spectacle : de tels événements ne semblent pas avoir lieu au hasard [...].

¹⁰⁹⁰ Selon A. Compagnon, dans *Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 84, la compréhension serait « la fin la plus modeste de l'herméneutique de l'expérience humaine ».

¹⁰⁹¹ *Les Angoysses douloureuses...*, *partie I*, p. 218.

que les « *doux et attrayans regards* » d'un jeune homme comme lui pourraient faire croire à certaines femmes que « *resident en leurs personnes beaucoup plus de dons et de perfections que Dieu et nature n'y en auroient mis* »¹⁰⁹². Comment ne pas déceler ici une demande de confirmation de sa beauté ? Dans la déclaration qui se dit à demi-mots, elle confesse qu'elle brûle d'amour : « *croyez que se amour de son aurée sagette m'avoit attaincte, que aultre que vous de ma benevolence ne seroit possesseur* ». Plus loin, après que Guénélic lui a signifié de vive voix qu'il l'aime, elle prêche le détournement de « *ceste affection non moderée* » mais lui laisse entendre qu'il pourra, s'il se montre docile et patient, obtenir la récompense qu'il attend de son service amoureux¹⁰⁹³. Elle répète que si elle devait aimer quelqu'un, ce serait nul autre « homme au monde » et, feignant de le dissuader de se livrer aux « ardeurs et enflamemens » sous peine de « tumber en desepoir », affirme qu'elle-même est née sous une mauvaise constellation, ce qui la rend « sujette à amours ». Or avant de faire sa réponse, elle affirmait qu'elle ne voulait pas déclarer à Guénélic le « *secret de [s]on cueur, non pour le bannir ne chasser : mais pour plus ardentement l'enflamber* ». Elle achèvera de nous persuader qu'elle incite le jeune homme à aimer de manière parfaite, c'est-à-dire sans partage, quand elle retournera explicitement son monologue de reproche de la mauvaise conduite de Guénélic ~ auquel elle s'adresse fictivement ~ en appel à transformer le sentiment commun en une totale générosité amoureuse :

Et pource doncques sachant ta partie estre à toy favorable, ne soys du nombre de ces pusillanimes : qui la puissance d'Amours laissent imparfaicte, destituée et desolée : car si toy estant espris de l'amoureuse flamme, te monstre timide et craintif, l'on ne pourra jamais esperer, que quelque foyz tu soys magnanime¹⁰⁹⁴.

De plusieurs manières, Hélienne-narratrice forme donc ses destinataires à décoder la duplicité de ses propos.

La façon dont Aneau sollicite l'affectivité du lecteur est différente de celle d'H. de Crenne puisqu'elle repose entièrement sur les liens entre la conduite de l'intrigue et le mécanisme interprétatif. Dans les deux cas cependant, un enseignement est donné sur la manière de décrypter « *en sens agile* » les propos mi-vrais, mi-faux des personnages. La leçon la plus nette et la moins dogmatique qui soit se situe justement dans la présentation de la vie de l'« enfant de mensonge », Désaléthès¹⁰⁹⁵ : non seulement le sens du nom du personnage est en syllepse, mais les prédictions des fées qui se sont penchées sur lui à sa naissance et l'éthopée que fait de lui le narrateur Croniel sont également placées sous le signe de l'ambiguïté. Après le commentaire du haut-relief sculpté sur le marbre du tombeau de Thanaise, le lecteur voit son attention relancée par l'annonce de l'engendrement de la « vie » dans le « corps mort » de la jeune femme ; de même, après le récit du viol du cadavre par Mammon, des paroles sibyllines prédestinent

¹⁰⁹² *Ibid.*, partie I, p. 131-134.

¹⁰⁹³ *Ibid.*, partie I, pp. 167-168.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, partie I, p. 202.

¹⁰⁹⁵ *Alector*, chap. 9-12, pp. 68-81. *Desalethès* signifie à la fois *qui n'a pas été allaité par sa mère* et *qui ne dit pas la vérité*.

l'enfant à être « le plus grand menteur du siècle », d'une part, et à « **mourir pour dire vérité, et non jamais plustost qu'il l'aura dicte** », de l'autre. Or nous sommes guidée par l'interprétation que fait Mammon de cette dernière prédiction : pensant que son fils mourra dès le jour où il aura cessé de mentir, le méchant usurier nous incite à penser que le mystérieux *pour* employé par la fée a un sens causal ; comme lui d'ailleurs, nous avons toute confiance dans la véracité des oracles, que nous n'avons jamais vus se tromper. Le personnage est ensuite accoutré de « couleurs changeantes », qui couvrent son corps mi-blanc, mi-noir et il fait bientôt ses preuves en dupant son maître Pseudomanthanon dans un débat de sophistes. Le narrateur dresse alors, dans des phrases interminables, un portrait du menteur accompli :

Velà comment Desalethès commença à practiquer la science qu'il avoit apprinse soubz son bon precepteur Pseudomanthanon et (qui pis est) en usa en toutes manieres qu'il peut, s'entremeslant en beaucoup d'affaires de plusieurs gens, mesmement des stupides, oblieux, incurieux, non pensans, malsoigneux, credules, simples, jeunes, desbauchez, estrangiers, loingtains et mors, qui ne mordent ne redarguent, telz estoient ses gens aux quelz il tendoit ses lacz, faisant le devot hypocrite, le frere, jugeant autruy hardiment et se justifiant impudemment, jamais ne jurant qu'il n'y eust mensonge lucrative à parjurer ; sur quoy facilement il faisoit fin de plaid et brider la mule. [...]. Au demourant le meilleur filz du monde, plaisant menteur, gracieux flateur, asseuré vanteur, bien enlangagé, bien parlant et trescourtois Courtisant, et pour cela bien venu en toute compagnie, en conduisant ses fallacieux dictz et faictz si dextrement à la Mercuriale Ulyssée que c'estoit toujours à son profict et avantage, et sans laisser anse par où il peust estre prins ou surprins¹⁰⁹⁶ .

Il y a, selon nous, trois niveaux d'analyse de cette logorrhée, en partie incompatibles. Le premier est décelable par les conditions d'énonciation du discours et par la place qu'il occupe dans le système narratif d'ensemble du roman : Croniel, faisant valoir sa fonction de prêtre, se déchaîne contre un manipulateur, qui est l'emblème, avec son père, de la prolifération infinie du mal à Orbe ; il est remarquable, d'ailleurs, que le vieillard qui le fera arrêter s'appelle Cron. Toutefois, cette interprétation morale ne suffit pas à rendre compte de l'insistance de l'expression sur le thème du double : à côté de l'antiphrase sur « **son bon precepteur** », qui dénote une condamnation sans appel du personnage, le style binaire employé pour décrire les contreparties fallacieuses données à des proies faciles laisse déceler l'imitation du miel de la parole menteuse. À la subtilité du discours « jamais ne jurant qu'il n'y eust mensonge lucrative à parjurer », s'ajoute le plaisir de l'énumération assonancée « roignant, retaillant, cizaillant, changeant », du défigement de locutions proverbiales ou lexicalisées « **jamais ne maniant beurre qu'il n'en eust les mains grasses** » puis « **papiers de raison desraisonnée** », de l'usage du zeugme « **sans laisser anse par où il peust estre prins ou surprins** », etc. La liste rabelaisienne des subtilités rhétoriques de Désaléthès s'achève ainsi sur la mention de deux de ses modèles antiques, Mercure et Ulysse, et d'une figure plus récente de trompeur, convoquée de manière intertextuelle, celle de Panurge. Du coup, nous nous trouvons gênée pour évaluer la mise en scène des pièges du langage : y a-t-il ici la

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, chap. 10, pp. 74-75. Pour les nécessités de l'étude, nous emprunterons également nos citations à la phrase centrale.

formulation d'un blâme du mensonge ou un consentement voluptueux au dire mensonger ? Le dialogisme du passage se résout si nous considérons que les prises de parole ne se situent pas sur le même plan : la voix du narrateur met en garde contre les détours pernicious du discours, quand l'instance qui contrôle le récit se plaît à céder, dans le cadre d'une fiction, aux séductions du verbe. Nous allons pourtant nous heurter par la suite à une nouvelle ambivalence du discours, en lien cette fois avec la suspension narrative. Alors que Désaléthès monte fièrement à l'échafaud et dit : « **Adieu, peuple Orbitan ; je m'en vai mourir** », pensant que cet ultime mensonge le préservera de la mort, nous sommes impatients de savoir si la prophétie de la seconde fée va se réaliser. Le couperet du glaive du bourreau tranche finalement la tête du personnage. Surprise que cette entorse faite à la technique du décryptage rétrospectif, à laquelle le romancier n'a cessé de nous former ! Nous ne manquons pas de penser, avec Franc-Gal, que les « miracles » ont « faill[i] ». Mais voici que Croniel explique que les deux parties du corps vont continuer à vivre trois jours, pour faire part de la vision eschatologique qu'elles auront respectivement eue. Du coup, si la divinité auctoriale n'a pas menti, il faut bien reconnaître qu'elle a dû agir en tant que *deus ex machina* pour corriger le premier sens donné à la préposition *pour* et forcer le personnage à mourir afin d'annoncer la vérité aux hommes. C'est donc, par exception, à une lecture prospective que nous invite Aneau après la mort de Désaléthès : en brisant le plaisir produit par un suspens où nous savons par avance tout ce qui va se produire, il crée ici une autre forme d'envie, celle de désirer connaître des événements que nous ignorons. En tous cas, le romancier élabore, comme Hélisenne, une propédeutique à la saisie du double sens des unités langagières, ce qui trouve un écho direct dans la poétique de Rabelais.

Listes, litanies, énumérations sans fin, déclamations facétieuses et éloges paradoxaux ne relèvent ainsi jamais totalement de la gratuité verbale dans les cinq *Livres* : ces procédés rhétoriques portent du sens sur un plan non point conceptuel, mais affectif ou sensitif. Tout déchaînement langagier porte, en effet, une part de joie, à laquelle les esprits les plus sérieux ne peuvent être insensibles. Les exemples ne manquent pas ; un seul suffira ici. Dans le *Cinquiesme livre*, après qu'Épistémon, Pantagruel et frère Jean ont déclamé contre l'« institution de quaresme », Panurge se complaît à poursuivre sa confession du frère Fredon. Épistémon refuse d'abord de se laisser charmer par la douceur des octosyllabes et la mélodie de l'alternance des voix et reprend vertement Panurge, qui saura bien lui faire comprendre le plaisir des mots :

– Je ne sçay, dist Epistemon, quel plaisir vous prenez, raisonnant avecques ce meschant penaillon de moyne : mais si d'ailleurs ne m'estiez congru, vous me creeriez en l'entendement opinion de vous peu honorable. – Allons de par Dieu, dist Panurge, je l'emmenerois volontiers à Gargantua tant il me plaist : quand je seray marié il serviroit à ma femme de foul. – Voire teur, dist Epistemon, par la figure de Tmesis. – À ceste heure, dist frere Jehan, en riant, as tu ton vin, pauvre Panurge, tu n'eschappe jamais que tu ne sois cocu jusques au cul¹⁰⁹⁷.

La tmèse sur *foult-teur*, substantif du verbe *foutre*, signale qu'une nouvelle position morale est adoptée par Épistémon : cessant de s'adonner à la satire, il participe à l'échange convivial de propos débités sans logique. L'épisode atteste, par ailleurs, que la nouvelle

¹⁰⁹⁷ *Cinquiesme livre, chap. 28, p. 799.*

manière d'appréhender la réalité l'intolérance contre un groupe se fait indulgence pour un individu particulier suppose la création d'une communauté de sujets, à laquelle le lecteur est invité à participer. Un des endroits où les valeurs de l'art de vivre à plusieurs ainsi que l'idée d'une culture vivante sont affirmées avec le plus de force est celui du repas partagé au large de Chaneph. Les personnages déclarent, d'abord, que les questions proposées à Pantagruel ont été résolues par le divertissement des âmes et la restauration des corps ; il revient à Panurge d'expliquer que le bonheur retrouvé est celui du banquet eucharistique, autrement dit de la communion au corps et au sang du Christ :

Sans poinct de faulte nous doibvons bien louer le bon Dieu nostre createur, servateur, conservateur, qui par ce bon pain, par ce bon vin et frays, par ces bonnes viandes nous guerist de telles perturbations tant du corps comme de l'ame : oultre le plaisir et volupté que nous avons beuvans et mangeans¹⁰⁹⁸ .

Le fait que ce discours chrétien lui soit attribué prouve que les compagnons connaissent, par la joie du partage, un moment exceptionnel. Comme après la divulgation du mot de la Bouteille, le vin devient ensuite le centre de toutes les prises de parole. Pantagruel glose avec humour l'expression « haulser le temps », qui signifie en langage maritime *boire ferme en attendant que le temps se lève*, en même temps qu'il fait une allusion au concept platonicien et paulinien de sobre ébriété et à la fureur bachique, signalant ainsi l'élévation des esprits lors du festin. Frère Jean l'interrompt pour raconter un cas d'épargne de vin par le don, tandis que Panurge cite un « proverbe commun » sur le « bon » temps retrouvé dans tout festin. Finalement, aucune valeur n'est discutée dans ce chapitre mais les axiomes de la sagesse commune et les préceptes ésotériques et chrétiens sont formulés de manière spontanée par chacun des voyageurs : Rabelais fait ici entendre que le meilleur savoir est celui qui n'est pas le résultat d'une opération purement contemplative mais qui est vécu de l'intérieur par le sujet et qui réconcilie en lui le corps et l'esprit. Cette alliance de la recherche de la vérité, de la vie pratique et de l'herméneutique est si importante aux yeux du romancier qu'il a forgé un concept pour la définir, celui de Pantagruélisme. Le terme unit précisément les domaines de l'éthique, de la création romanesque et de la réception et signifie l'adhésion de l'auteur et du lecteur aux mêmes principes moraux ; il permet donc de jeter les bases d'une existence sage, joyeuse et bonne à plusieurs¹⁰⁹⁹ . Du coup, l'acte de lecture devient l'occasion de mettre à l'épreuve une nouvelle manière de vivre, de créer concrètement une société restreinte d'individus ayant décidé de valeurs communes largement celles de l'évangélisme : dès l'instant où il accepte d'« interprete[r] » les « faictz » et les « dictz » du romancier « en la perfectissime partie », le lecteur entre dans la communauté des Pantagruélistes. Les *happy few* des *Livres* rabelaisiens sont des hommes dont l'auteur ne craint pas qu'ils prennent un jour « en mauvaïse partie » ce qu'« ilz cognoïstront sourdre de bon, franc, et loyal couraige », tant ils savent que le « bon vouloir » prime son résultat : au sein des réalisations langagières, ils sont capables de déceler avec leur cœur l'intention que

¹⁰⁹⁸ *Quart livre, chap. 65, p. 694.*

¹⁰⁹⁹ Voir les principaux passages essentiellement paratextuels où apparaît la notion de Pantagruélisme : *Pantagruel*, chap. 34, p. 337 ; *Gargantua*, « Prologue de l'Auteur », p. 8 ; *Tiers livre*, « Prologue de l'Autheur », p. 351 ; *Quart livre*, « Prologue de l'Autheur », p. 523.

l'auteur y a mise. En un mot, le public que Rabelais appelle de ses vœux se doit d'oser embrasser avec confiance la diversité des opinions théoriques et morales du monde et en pratiquant la compréhension sur la base d'une théorie de l'action juste.

Sans qu'apparaisse dans *Alector* et dans les *Angoysse*s une conceptualisation de la lecture aussi riche que celle des *Livres* rabelaisiens, il s'avère ainsi que les nouveaux romanciers pensent de concert l'interprétation comme une activité singulière, qui permet de goûter, dans un mouvement volontaire et libre, une réflexion sur les choix de l'existence. Comme cette vérité n'est jamais formulée de manière doctrinale et que son champ d'exercice est la vie pratique, elle ne peut être atteinte que par la sollicitation concomitante de la pensée analytique et de l'intuition sensible. Si pour aucun de nos auteurs, on ne peut affirmer avec certitude que le savoir est la source de la conduite pratique, il ne fait aucun doute que le contenu des valeurs adoptées par chaque sujet est déterminant s'il veut parvenir à ce qui n'a jamais mieux porté son nom qu'ici, une bonne lecture.

À considérer l'importance et la complexité du rôle conféré par Rabelais, H. de Crenne, Des Autels et Aneau au lecteur, nous pouvons affirmer que, dans les nouveaux romans parus entre 1532 et 1564, la dimension esthétique est complémentaire du dispositif de création : les œuvres nécessitent l'acte de coopération du public pour l'élaboration de leur cohérence formelle et herméneutique. Or dans la mise en collision concertée d'unités verbales disparates et d'opinions bigarrées consiste le postulat de la performance discursive des huit textes. Une fois admise cette idée que le nouveau roman n'est pas un montage aléatoire de langages, l'efficacité du mécanisme dialogique trouve sa plus belle manifestation dans la co-naissance d'un sens et d'une subjectivité, au niveau tant de la production que de la réception textuelle. D'une part, en dépit du fait que le jeu interactif des discours échappe en partie à celui qui l'a créé, il s'avère que l'auteur fait entendre sa voix dans les débats engagés entre les instances énonciatives. D'autre part, le lecteur prend conscience de sa singularité en soupesant les élaborations mentales des sujets en discussion. Qui plus est, l'activité de décryptage est ici conçue comme exemplaire : plutôt que de conduire à la transformation morale du lecteur, elle repose sur l'application de principes déterminants pour la vie pratique. Du coup, c'est d'une double manière que la lecture de nouveaux romans met en jeu une *praxis* : elle crée de toutes pièces un sujet « benevole » et le met au plus près de sa vie morale et affective. Au vu des rapports entre cet effet éthico-pragmatique et l'établissement du sens de nos romans, on a pu avancer qu'il s'agissait de fictions « philosophiques » ou « **pédagogiques** »¹¹⁰⁰. Nous pensons, pour notre part, que ces qualificatifs, qui insistent sur le didactisme des romans, sont peu appropriés : la saisie par le lecteur du principe d'autorité restant toujours ponctuelle et provisoire, l'allégorisme n'est certainement pas le mode de signification cultivé que nos auteurs. De fait, les nouveaux romans fondent une méthode qui place le lecteur en situation de quêter sans cesse leur sens, sans jamais pouvoir vérifier la justesse de son jugement dans la formulation explicite de celui-ci.

Chapitre 4 Au delà de la poétique humaniste du

roman. Deux exemples d'un autre rapport du savoir à la diversité

L'AUTRE – Ainsi en est-il de ce livre, qui jadis fut fait en belle rime croisée ; mais celui qui l'a transcrit, sans y aviser, mêlant ce qui était deçà et delà, a fait qu'il n'y ait, ce semble, ne rime ne raison en apparence [...]. B. de Verville, Le Moyen de parvenir¹¹⁰¹. – Yo no apostaré, replicó Sancho, que ha mezclado el hi de perro berzas con capachos. – Ahora digo, dijo don Quijote, que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tiento y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere [...]. Y así [...] mi historia [...] tendrá necesidad de comento para entenderla. – Eso no, respondió Sanson ; porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella [...]. M. de Cervantes y Saavedra, El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha¹¹⁰².

Les romans de Rabelais, d'Hélisenne, de Des Autels et d'Aneau posent les principales questions qui agitent les humanistes : la réflexion qu'ils engagent sur les rapports du sujet au langage et à la vérité reflète l'état d'esprit de ce que l'on a coutume d'appeler la « Renaissance ». Si l'on entend par « **fictions philosophiques**¹¹⁰³ » des textes qui s'attachent à véhiculer une conception spécifique du savoir, ces œuvres en sont parce

¹¹⁰⁰ Dans son introduction à *Philosophical Fictions and the French Renaissance*, N. Kenny (dir.), Londres, The Warburg Institute, « Warburg Institute Surveys and Texts », 1991, pp. 1-6, N. Kenny explique ainsi que le « Renaissance philosophical romance » relève des « *narrationes fabulosae* ». Outre des textes revendiquant ouvertement ce statut, s'y rattacheraient des œuvres comme *l'Amant resuscité*, *les Angoysses* et *les derniers Livres de Rabelais*. Dans l'introduction d'*Alector*, t. I, pp. XLIV et LXI, et dans sa contribution à *Philosophical Fictions...*, intitulée « *Alector de Barthélemy Aneau : la rencontre des ambitions philosophiques et pédagogiques avec la fiction romanesque en 1560* », pp. 29-43, M. M. Fontaine, de son côté, fait de l'histoire fabuleuse un véritable genre, fondé sur l'utilisation ou la création de fables à valeur allégorique. Elle voit son avènement dans des « dialogues ironiques », tels *le Momus d'Alberti*, *l'Éloge de la Folie*, *le Cymbalum mundi*, certains dialogues de Speroni, les dialogues latins de Forcadet et *le Debat de Folie et d'Amour* de L. Labé ; il trouverait sa forme accomplie dans la prose narrative du milieu du siècle. Elle précise, par ailleurs, que l'histoire fabuleuse a eu pour avatar le conte philosophique.

¹¹⁰¹ A. Tournon et H. Moreau (éd.), Aix-en-Provence, Éditions de l'Université de Provence, 1984, chap. 42, p. 105.

¹¹⁰² 2 t., L. A. Murillo (éd.), Madrid, Castalia, « Clásicos », 1978, t. II, chap. 3, pp. 63-64. Voici la traduction du passage (*L'ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche*, 2. t, L. Viardot (trad.), Paris, Garnier-Flammarion, « GF », 1969 et 1981, t. II, chap. 3, p. 29) : – Je parierais, s'écria Sancho, que ce fils de chien a mêlé les choux avec les raves. – En ce cas, ajouta don Quichotte, je dis que ce n'est pas un sage enchanteur qui est l'auteur de mon histoire, mais bien quelque ignorant bavard, qui s'est mis à l'écrire sans rime ni raison. [...] [Ainsi] mon histoire [...] aura besoin de commentaires pour être comprise. – Oh ! pour cela, non, répondit, le bachelier ; elle est si claire qu'aucune difficulté n'y embarrasse.

¹¹⁰³ N. Kenny, *The Palace of Secrets. Béroalde de Verville and Renaissance Conceptions of Knowledge*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 43. L'auteur explique ainsi que les genres qui, au XVI^e siècle, réfléchissent de manière privilégiée à la nature de la connaissance sont le roman en vers ou en prose, la satire ménippée, le dialogue et le banquet.

qu'elles relèvent d'une *épistémè* particulière. Celle-ci se caractérise par l'accueil favorable de la pensée d'autrui et par une conception accumulative et intégrative du savoir. Or après 1580, année où Montaigne publie le premier livre des *Essais*, certaines productions littéraires prennent acte d'une mutation des mentalités. Une ultime étape du processus se produit avec le *Discours de la méthode* : ayant fait le postulat de la *tabula rasa*, Descartes demande au philosophe de rejeter toutes les opinions, même celles déclarées sages par les Anciens, de les soumettre à des catégories claires et distinctes puis de juger de leur validité. Grâce aux mécanismes de l'entendement humain, la vérité se trouve accessible pour quiconque met en œuvre un examen intellectuel rigoureux : la justesse du raisonnement est le garant de l'universalité des connaissances et la condition d'une appréhension de type mathématique du réel. À la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, voit donc le jour un nouveau rapport du savoir à la diversité : l'idéal « encyclopédique » s'altère progressivement, tandis qu'a lieu une mise en cause, au moins de principe, des méthodes et des champs précédents de l'apprentissage¹¹⁰⁴. Ce phénomène nous intéresse en ce qu'il explique le rejet alors du roman éclectique tel qu'il était pratiqué au milieu du siècle. Nous étudierons le devenir de cette forme à travers deux œuvres qui confèrent une portée singulière aux lois qu'elle a établies : le *Moyen de parvenir*, publié anonymement vers 1610, et *Don Quichotte*, dont les deux parties datent respectivement de 1605 et de 1615.

Le choix de textes si différents permet de réaliser que le bilan des excès de l'*imitatio* et de la *copia* a varié selon ceux qui l'ont dressé. Les citations que nous avons placées en exergue donnent un aperçu de l'infléchissement respectif que Verville et Cervantès font subir à la bigarrure romanesque. Si tous deux créent une œuvre « sans rime ni raison », le premier, par la voix d'un de ses personnages, feint de se dédouaner en invoquant l'existence d'un remanieur qui aurait assemblé de manière gratuite et désordonnée des fragments hétéroclites de « texte » et de « glose » : à une réunion primitive d'anecdotes, propre aux recueils de contes, le compilateur facétieux a ajouté des propos de toutes sortes, sans en faciliter le repérage par des marques typographiques ou par l'usage d'une hiérarchie énonciative. Un tel culte de la démesure et de l'incohérence n'est pas partagé par l'auteur espagnol, bien qu'il envisage l'idée que son roman suscite des « commentaires ». De fait, alors que Sancho et don Quichotte s'inquiètent de la présence de la nouvelle intitulée *Le Curieux malavisé* dans la première partie du roman, le bachelier Samson Carraso répond que, si elle n'a pas sa place dans l'histoire d'un chevalier, elle n'entrave en rien la compréhension de l'œuvre et ne lui ôte pas sa clarté. En somme, bien que les deux textes se situent dans la lignée des romans comiques de la Renaissance des *Livres rabelaisiens*, surtout et qu'ils se caractérisent par la richesse de leur métadiscours, leurs analyses du chaos discursif divergent en raison de leurs programmes philosophiques. Nous verrons ainsi que le *Moyen de parvenir* met radicalement en doute la puissance d'investigation du langage et la cohérence de la pensée, tandis que *Don Quichotte* réalise une alliance harmonieuse entre l'interrogation critique des matériaux langagiers, qui présidait à la pratique romanesque humaniste, et l'exigence pré-cartésienne de rationalité.

¹¹⁰⁴ N. Kenny analyse ce phénomène comme le déclin de la notion d'« *encyclopaedism* ». Du début du XVI^e siècle à sa fin, il constate « *a gradual breakdown of the ideal signifiant order* » (*ibid.*, p. 41).

I - Le *Moyen de parvenir* : du dialogue des langages au galimatias

Homme de lettres et homme de guerre, Béroalde de Verville a été formé à l'école de l'encyclopédisme, comme l'atteste l'ampleur et la diversité de sa production écrite : du traité scientifique au discours politique ou moral en passant par la poésie didactique, philosophique ou lyrique et le roman d'aventures, sentimental ou d'analyse, il s'est essayé à tous les genres. Qu'il a lu et assimilé la poétique des romans de la Renaissance, c'est ce dont nous assure l'utilisation qu'il fait de leur métalangage. Jouant sur les rapports entre les substantifs *histoire*, *fable* et *vérité*, il définit ainsi les *Avantures de Floride*, son premier roman, comme une « **Histoire fabuleuse, ou fable historiée** » et intitule le *Voyage des Princes Fortunez* « **Histoire véritable** »¹¹⁰⁵. Seulement, l'évolution de sa production traduit une défiance progressive vis-à-vis du savoir, qui trouve sa manifestation la plus aboutie dans le *Moyen de parvenir*. Étant le « LE CENTRE DE TOUS LES LIVRES », le texte est indifféremment appelé « cet œuvre », « ce volume », « cet ouvrage », « ce livre », « ce bel objet » ou « ces saints mémoires de perfection ». Il ne contient pas, comme les *Livres* de Rabelais, des langages clairement identifiés, mais des commentaires d'ouvrages : il se constitue comme « **une bonne revisitation de textes, paraphrases, commentaires, métaphrases, homélies, annotations, notes, adversaires, lectures, leçons et autres telles négoces et inventions de gloses interlignes et pedantines** »¹¹⁰⁶. La glose livresque, plutôt que le discours des autres, envahit à tel point l'œuvre que l'auteur risque à tout moment de perdre le contrôle de la prolifération verbale. Cette accumulation de prises de paroles hétérogènes est-elle contenue par leur mise en dialogue savante, ce qui inviterait à faire entrer l'œuvre dans la catégorie du roman humaniste, ou bien le pot-pourri d'éléments pris çà et là confine-t-il au galimatias, c'est-à-dire à la confusion et à l'énigme ? Autrement dit, l'éparpillement des énoncés est-il provisoire ou définitif dans le *Moyen de parvenir* ?

1 - Un sympose ? Falsification d'un cadre générique

L'ouvrage est présenté comme conforme aux lois d'un genre, à savoir la relation d'un banquet philosophique : le narrateur se pique d'avoir assisté à un « admirable banquet », à un « **notable sympose** », au « **plus célèbre, scientifique et vénérable Sénat qui fut jamais et jamais sera** »¹¹⁰⁷. Mais nous apprenons rapidement que celui qui a prêté sa

¹¹⁰⁵ *Les aventures de Floride, Rouen, R. du Petit Val, 1601, partie I, « Avertissement », non paginé et L'Histoire véritable ou le Voyage des Princes Fortunez, Paris, C. de la Tour, 1610. Nous remercions G. Polizzi de nous avoir indiqué ces variations sur les expressions véritable histoire et histoire fabuleuse. Verville infléchit sciemment la définition que ses prédécesseurs leur ont donnée : le contexte de la première occurrence insiste sur l'absence totale de vérité événementielle de l'œuvre, « retirée de l'artifice de [l']esprit » de l'auteur, au profit d'un sens supérieur, tandis que l'« Advis aux beaux esprits » revendique, au contraire, le caractère d'« Historien » du narrateur-personnage, qui s'estime moins menteur en racontant sa vie que ne le sont ceux qui rapportent les faits des grands hommes.*

¹¹⁰⁶ *Le Moyen de parvenir, op. cit., chap. 12, p. 30.*

¹¹⁰⁷ *Ibid., chap. 3, p. 6 ; chap. 6, p. 10 ; chap. 4, p. 7.*

demeure pour permettre aux sages de s'entretenir est « notre père se-puisse-tuer » et que l'on nous laisse volontairement sur notre faim quant à l'identité de cette « Madame » qui lui sert d'acolyte ¹¹⁰⁸. Comme le laisse également supposer la désinvolture de la première page, en même temps qu'il est mis en place, le cadre symposiaque est donc détourné : l'imitation de la forme de pensée chère à Platon, aux sophistes, à Lucien et aux humanistes n'a d'autre visée que la parodie. Le « **sympose et souper philosophique** » n'étant pas altéré au point que nous ne reconnaissons plus ses marques génériques, sa présence se justifie par la volonté de Verville de tourner en dérision non seulement les spéculations des philosophes, mais la prétention même de l'homme à connaître le Vrai et le Bien.

Avant que le narrateur ne cède la parole aux personnages, les treize premiers chapitres font office d'exposition : leur dominante narrative place le lecteur en position d'attente des indications de date et de lieu ainsi que de la liste des invités du *convivium*. Or le conteur s'attache à décevoir cet appétit d'indices fictionnels en sapant les conventions du récit. Du point de vue des références spatio-temporelles, d'abord, à la précision exagérée dont il fait montre pour définir l'époque du dialogue fait pendant l'absence pure et simple de mention de l'endroit où il s'est tenu. La première phrase de l'œuvre se lance dans une énumération de repères temporels de plus en plus précis et s'achève sur l'indication facétieuse de l'époque où un changement de balles s'est opéré dans la pratique du jeu de paume ! Aucune datation absolue ni relative ne sera évidemment donnée. La première mention du lieu fait entorse à la construction habituelle de la référence fictionnelle puisqu'il s'agit de l'expression anaphorique « au lieu susdit ». Le boniment initial donne seulement au lecteur, en fait, l'assurance d'un « ici » et « maintenant » de l'écriture. La présentation des personnages, quant à elle, butte sur le défaut de mémoire du narrateur, qui feint de ne se souvenir que de quelques-uns des invités. Le chapitre 6 énumère pourtant certaines figures célèbres, présente leur attitude durant le banquet et les idées principales qu'ils ont développées. Mais si le lecteur se trouve à présent en territoire connu, il a du mal à comprendre qu'après Socrate vienne le roi Alexandre et qu'au milieu des orateurs et des historiens de l'Antiquité, Rabelais apparaisse ; la courte liste se clôt sur l'indication que le personnage-narrateur, qui ne s'est pas présenté, s'assoit lui-même à la table. Au vu du nombre d'invités pris parmi les Anciens, on pourrait penser que l'œuvre a pour modèle la forme spécifique de sympose qu'est l'entretien entre des trépassés. Mais en dehors de sa tonalité satirique, l'œuvre ne doit pas beaucoup aux trente *Dialogues des morts* de Lucien : non seulement des hommes vivants à l'aube du XVII^e siècle y côtoient des morts, mais la concision de l'entretien n'est pas ici de mise. Verville entend créer un sympose gigantesque, qui réunisse l'humanité entière : un convive affirme au lecteur que les très nombreux personnages près de quatre-cents étaient tous là et que « **même ceux du monde avenir y étaient** ¹¹⁰⁹ ». La manière de nommer ceux qui prennent la parole durant le banquet ou de taire leur nom, presque la moitié du temps, pose évidemment problème ¹¹¹⁰. Outre le fait qu'il est possible d'envisager que des protagonistes soient présents sans qu'ils parlent, ceux qui sont nommés soit sont directement identifiables par leur notoriété,

¹¹⁰⁸ Le narrateur la définit comme « l'unique d'entre les sages, la perle des entendues et le parangon de perfection » et nous lance : « reconnaissez-la par ces épithètes, et ne vous enquérez plus qui elle est » (*ibid.*, chap. 4, p. 7).

pour les plus illustres ~ Néron, Ascépiades, Sapho, Budé, Luther, *etc.* ~, soit sont présentés comme connus quoiqu'ils ne soient pas identifiés dans la chaîne du discours ~ comme Cettui-ci, Chose, Messire Gilles, Feu Monsieur, Le Bonhomme, L'enfant, Le ministre, Sacerdos. Le lecteur est donc confronté à un monde imaginaire dont il est censé identifier les composantes bien qu'il ignore presque tout à leur sujet ! La parodie des *topoi* de présentation du festin philosophique trouve son point d'aboutissement dans la souscription on ne peut plus contradictoire du narrateur à la convention de la véracité des faits. Après avoir évité de définir le contenu du récit, le voici qui refuse d'accréditer ses dires :

Hé bien, en cet excellent période il advint ce que vous savez. Et je vous jure, sans jurer, que tout est vrai. Si vous me pressez, je vous défoncerai trois ou quatre ruades toutes brodées de cramoisi, et jurerai comme un homme ; ou bien je prierai mon voisin de jurer pour moi [...] ¹¹¹¹.

Malgré ces perturbations, la narration est maintenue jusqu'à la fin de l'œuvre, de manière cependant très épisodique : nous apprendrons que quelques convives se sont isolés un moment pour préparer une comédie à l'italienne et que la farce n'a pas été jouée ; à la fin, la compagnie est arrivée au dessert. Grâce à ces rappels ponctuels du maintien du projet initial de relater un « ***sympose [...] auquel toutes questions, propositions, théorèmes, problèmes et plusieurs autres ont été solues, résolues, trouvées, démontrées et fidèlement reconnues en toute perfection ¹¹¹²*** », le lecteur a tendance à croire au respect de l'engagement de l'auteur et du narrateur à transmettre un savoir exo- ou ésotérique. D'ailleurs, l'appel à quêter la vérité dans les mailles « ***des tapis de considération et des linceuls de conservation*** » tendus par des scribes pour recueillir les paroles des devisants est de nombreuses fois rappelé au cours de l'œuvre ; la métaphore omniprésente de l'alchimie invite « ***les beaux esprits qui consomment trop de temps au feu*** » à adopter une ***position de recherche personnelle et dynamique*** ¹¹¹³.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, chap. 46, p. 137. Le même personnage l'invite plus loin à compléter la liste et, s'il le souhaite, à s'y insérer (chap. 99, p. 317) : *Si quelqu'un se fâche que je ne l'ai mis ici, ou quelqu'un de ses parents prétérits ou futurs, qu'il y mette ceux qu'il voudra, et lui-même, pour s'apaiser.*

¹¹¹⁰ Dans le texte primitif, près de la moitié des répliques ne sont pas attribuées, alors que l'édition de 1767, qui en est un remaniement apocryphe ou qui se fonde sur une version augmentée de corrections de l'auteur, postérieure à la première édition, rétablit un certain nombre de noms de personnages en didascalie. L'édition de A. Tournon et d'H. Moreau distingue l'attribution des énoncés dans les deux états du texte par l'emploi des majuscules et des minuscules.

¹¹¹¹ *Le Moyen de parvenir, op. cit.*, chap. 1, p. 4.

¹¹¹² *Ibid.*, chap. 11, p. 24.

¹¹¹³ *Ibid.*, chap. 7, p. 14 et chap. 46, p. 136. Rappelons qu'en 1600, Verville a donné une interprétation alchimique du *Songe de Poliphile* dans le paratexte dont il a fait précéder sa révision rapide de la traduction de J. Martin ; on sait, par ailleurs, qu'il a lancé la vogue du roman alchimique avec le *Voyage des Princes Fortunez* (1610), où les héros amoureux sont initiés graduellement à des mystères hermétiques. Les références burlesques à une science fort appréciée de l'auteur prouvent la radicalité de la désacralisation entreprise dans le *Moyen de parvenir*.

Mais pas plus que le parcours narratif, le trajet intellectuel attendu ne se produit : malgré ce qu'annonçait haut et fort le titre de l'œuvre, nous ne « parviendrons » à rien de sûr à l'issue de notre lecture. Le découpage du livre en unités discrètes est ainsi purement artificiel : le flux du dialogue se déverse sans transition d'une section à l'autre et les titres de celles-ci, empruntés à la rhétorique scolastique, s'avèrent totalement indifférents à ce dont elles traitent. Aucune logique thématique ou énonciative ne présidant au découpage des chapitres, chacun d'eux échappe à la saisie de l'esprit et à l'analyse. Mieux, il s'avère que le banquet tourne à l'accumulation d'anecdotes grivoises touchant exclusivement la sexualité et la scatologie : les sujets sérieux sont bannis ou traités sur le mode de la copulation, du boire, du manger ou de la défécation. La manière que les convives affectionnent pour ridiculiser les registres de l'esprit, de la religion et de la politique est de les mêler avec ceux du corps. Un personnage anonyme rappelle ainsi au Mortel, qui se scandalise de la grossièreté des propos abordés, qu'il n'est pas un pur esprit et à « **Monsieur le Doyen du chapitre de la grande église** » qu'il passe une partie de son temps à veiller au nettoyage des lieux d'aisance. Finalement, après les fonctions intellectuelles, c'est l'activité scripturaire qui est rabaissée à la plus vile fonction corporelle :

– Ô pauvre animal mortel, mon ami, ne sais-tu pas bien qu'ayant un corps il faut qu'il se vide ? Et tu consens bien que sa merde soit serrée en tuyaux de brique et belles canes, que souvent on la remue, et que même ho ! Monsieur le Doyen du chapitre de la grande église, vous en faites faire des conclusions en vos registres, et commettez commissaires de bran pour curer les aisances. Ainsi ceux qui ont imprimé ceci sont commissaires d'excréments : ceci est la fiente de mon esprit¹¹¹⁴ .

La trivialité n'affecte pas ici seulement des croyances ou des systèmes de valeur mais bien la conception de la pensée et de la littérature : les conversations et les contes à rire sont souvent le prétexte à une présentation rabaissante des objets de haute admiration des humanistes. Juste avant le passage que nous venons de citer, Rabelais est justement décrit comme « **empêché à trouver l'essence d'un cervelas avec Théodore et Pline...** » ; mais l'effet burlesque du rapprochement entre le domaine métaphysique, qui deviendra bientôt celui de l'alchimie, et celui du repas intéresse assez le narrateur pour qu'il se plaise à filer la syllepse sur *essence* et à remotiver l'étymologie de *cervelas* :

Sur quoi quelqu'un me demandera de quoi il [= le cervelas] était. Je lui dirai qu'il était fait comme nos autres viandes. Sachez donc que cette belle compagnie faisait bonne chère et telle que l'on fait hors du monde, comme nous faisons, nous autres esprits séparés de nos corps.

L'ambiguïté entre les « viandes » de l'esprit et celles du corps et les mentions des sages sous le titre d'êtres de pensée, autrement dit de pures cervelles, aboutit d'assimiler l'homme à l'animal, en l'occurrence au porc... Dans le *Moyen de parvenir*, la dégradation de la vie intellectuelle va donc loin et elle est servie par des jongleries lexicales, des glissements sémantiques et des rapprochements phoniques fort subtiles. Le sujet

¹¹¹⁴ *Ibid.*, chap. 91, p. 295. Pour une étude de l'avilissement des structures mentales et morales de la Renaissance par les références scatologiques, voir l'étude de M. Renaud intitulée *Pour une lecture du Moyen de parvenir*, Paris, Champion, 1997 [1^{ère} éd. 1984], pp. 151-170.

principal de l'œuvre étant la dérision à l'égard d'une culture considérée comme pédante, il se trouve que le seul principe de progression du texte est précisément celui du rebondissement sur les mots : bien que l'on nous affirme que pouvons le lire dans n'importe quel sens parce qu'il est « **partout plein de fidèles instructions** ¹¹¹⁵ », il se présente comme une réflexion sur les signifiants et les signifiés. Par exemple, quand il a eu mentionné le fait que des filets prennent au vol les paroles des convives, le narrateur fait une association d'idée avec la parabole du Semeur ; puis l'évocation du mouvement de chute déplace le propos sur l'inconvenance qui consiste à « **laisser tomber des pets** » ; commence alors le conte de la belle courtisane péteuse. Ailleurs, le thème de l'urine se développe sur plusieurs pages et s'interrompt brusquement, un invité se rappelant que Léri a employé au début de la première histoire, celle du mendiant dispensateur d'un don, le terme « **Minimes** » ¹¹¹⁶ ; après une intervention sur le sens de *très petites choses* de l'adjectif substantivé, prendra place une foule d'anecdotes sur les gens d'Église. De manière plus surprenante encore, une question sur l'expression « intelligence d'écritures » engendre successivement une allusion à la « lumière de la vérité » puis à la « lanterne », qui prend bientôt le sens de « **lumière ecclésiastique** » ¹¹¹⁷. Chaque fois, Verville invite le lecteur à participer à l'approfondissement philologique, à prendre part à l'atelier du langage : si des mots ne sont pas souvent créés, la remotivation d'acceptions oubliées ou totalement en décalage avec celle qui vient spontanément à l'esprit dans le contexte va de pair avec des néologismes de sens. Du coup, contre ceux qui affirment que le *Moyen de parvenir* ne possède aucun ordre ¹¹¹⁸, il faut militer en faveur de l'existence non pas d'une organisation narrative ou spéculative, mais d'un parcours linguistique débridé reposant sur l'arbitraire des signes ¹¹¹⁹. Pour les convives du banquet et pour le lecteur, la seule manière de « parvenir » est donc de parler, de céder l'initiative aux mots.

Verville tient ainsi à maintenir la fiction du sympose pour tromper les attentes de son lectorat : la vocation philosophique du genre lui sert à dégrader les schémas intellectuels en vigueur à la Renaissance, tandis qu'il convertit la chronologie du récit en logique linguistique. De plus, par le saccage concerté des conditions minimales de vraisemblance, l'auteur met un terme aux subtiles relations qui unissaient le roman

¹¹¹⁵ *Ibid.*, chap. 10, p. 21.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, chap. 39 et 40, pp. 108-113.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, chap. 25-26, pp. 60-64. Ajoutons que le personnage d'un des contes sur la vente de lanternes joue lui-même sur le sens propre du mot et sur son sens figuré dans le syntagme prêcher des lanternes il faut comprendre, de la part d'un « ministre » protestant, faire entendre les obscurités de l'évangile.

¹¹¹⁸ Sorel a probablement été le premier d'entre eux : dans ses *Remarques sur les XIII livres du Berger extravagant*, *op. cit.*, 1628, « Remarques sur le XIV. livre », p. 748, il classe l'œuvre, avec celles de Rabelais, parmi les « ouvrages Satyriques et Comiques », mais déclare ne rien comprendre à ce fatras de contes, au point de ne pas même savoir repérer les fautes d'impression !

¹¹¹⁹ Nous devons cette idée à la communication de M. Clément, intitulée « Le roman expérimental : le *Moyen de parvenir* », exposée lors du séminaire « Théorie et pratique du roman aux XVIe et XVIIe siècle », organisé en 2002-2003 à l'université Lyon 2.

humaniste et l'univers fictionnel : le « lieu » des discussions étant l'espace concret du texte, où tous ceux qui entrent acquièrent le statut d'objet littéraire, il instaure « ***l'atemporalité comme principe narratif***¹¹²⁰ ». Il souligne donc le caractère autarcique d'une œuvre qui se veut radicalement en marge du réel. Ce faisant, le *Moyen de parvenir* interdit au lecteur le plaisant exercice de reconstruction d'un monde possible ; il l'enjoint, au contraire, de se laisser entraîner par le dynamisme des propos.

2 - Le mélange de propos : exubérance et confusion

Quoique les répliques des invités occupent la majeure partie de l'espace textuel et qu'elles consistent essentiellement dans la relation de contes et d'anecdotes, le *Moyen de parvenir* n'est pas réductible à un recueil narratif, tout au moins à la manière des *Comptes du Monde aventureux* ou de l'*Heptameron*. De fait, le récit-cadre est miné à la fois par la masse des histoires qui y sont enchâssées et par ce que Verville appelle la « ***glose*** », à savoir les discours échangés par les interlocuteurs, les interventions du narrateur et les remarques de l'auteur. Pour dénoncer les abus de la pratique humaniste du commentaire, celui-ci se plaît non seulement à attribuer la réflexion didactico-morale traditionnelle à plusieurs instances énonciatives, mais encore à la laisser proliférer sans contrôle. Du coup, les interactions entre les différents niveaux du texte modifient constamment la teneur du récit principal et des récits imbriqués en même temps que la narration conditionne l'insertion des propos intercalés. La difficulté que rencontre le lecteur pour distinguer les degrés de prise de parole le contraint à entrer dans un labyrinthe discursif dont il n'est pas sûr de sortir.

Si l'abandon de l'encyclopédisme pour une philosophie anti-systématique à la fin du XVI^e siècle s'est traduit par l'apparition de formes qui fragmentent les domaines du savoir¹¹²¹, cette tendance s'est manifestée dans un genre qui est l'aboutissement des mutations de la nouvelle à cadre et du dialogue. Ce que nous avons appelé le « ***mélange de propos***¹¹²² » consiste ainsi dans l'accumulation de faits et de dits mémorables, de morceaux d'histoire naturelle, de morale ou de philologie, de contes facétieux et de leçons doctrinales. Les *Serées*, par exemple, dont les différents livres paraissent entre 1584 et 1598, rapportent des conversations sur des sujets variés tenues en soirée par des amis : alors que la structure italienne de la *cornice* est présente mais réduite aux informations essentielles, les devisants passent librement d'une question à une autre, sans s'astreindre à respecter un ordre préétabli. Dans ce recueil bigarré plus qu'ailleurs, les conteurs ne s'opposent pas véritablement : ils s'expriment comme des livres et font

¹¹²⁰ M. Renaud, *Pour une lecture du Moyen de parvenir*, op. cit., p. 101. L'analyse se fonde sur l'emploi des déictiques spatio-temporels ainsi que sur les temps utilisés : pour l'« ici » et « maintenant » de l'écriture, les passages situés avant ou après un point donné du livre appartiennent respectivement au passé et au futur en même temps qu'ils peuvent être évoqués au présent, en vertu de la relation synchronique qui unit les composantes de l'objet-livre.

¹¹²¹ Dans *The Palace of Secrets...*, op. cit., p. 60, N. Kenny qualifie ces créations de « *miscellanies* » et les rapproche des *Essais*.

¹¹²² Voir partie II, chapitre 2, pp. 388-389.

étalage de leurs connaissances sans chercher à justifier leurs assertions. Comme l'explique M. Renaud, l'auteur ne parvient pas à faire émerger de cet ensemble disparate une signification nouvelle, à travers laquelle il proclamerait son identité. L'accumulation de bribes de discours savants n'ayant d'autre fin que son ostentation, l'instance d'écriture se dilue dans la quantité des documents rassemblés :

Ce savoir relève de la performance ; il ne s'agit pas tant de savoir que de faire savoir qu'on sait, et qu'on en sait beaucoup. Savoir d'ordre quantitatif : accumuler plutôt que choisir. Pris à ce jeu gravement puéril, l'auteur s'égaré dans les papiers collés, et finit par disparaître de son propre texte, emporté dans une débâcle d'une cuistrerie laborieuse, voix perdue dans l'anonyme cacophonie du livre¹¹²³ .

En va-t-il de même dans le *Moyen de parvenir* ? Le but de l'auteur est-il de mettre à disposition de tout un chacun des composantes de l'érudition humaniste et de la mémoire collective ? Parce qu'ils nous permettent de saisir les particularités de l'organisation énonciative de cette œuvre de Verville, il est bon de mettre au jour les éléments qui la rapprochent des recueils de Bouchet, de Du Fail et de Cholières. Le point commun entre ces pratiques littéraires est l'atténuation de la structure englobante ~ les circonstances de l'entretien entre des familiers ou la relation d'un sympose à l'antique ~ au profit des débats d'idées : le cadre narratif est sapé de l'intérieur par le jeu des questions et des réponses, les *exempla* avancés, les histoires rapportées, les poèmes reproduits, etc. Cependant, même en prenant le « **réjouissant bric-à-brac pseudo-savant**¹¹²⁴ » des *Serées*, où la voix de l'auteur est difficile à saisir, l'agencement des discours dans l'œuvre de Verville est autrement plus complexe que dans les commentaires dialogués. Tout d'abord, alors que la tendance des interlocuteurs à rapporter des contes devrait simplifier encore la hiérarchie des énoncés, les récits sont sans cesse interrompus. L'excroissance monstrueuse de ces histoires héritées du fonds narratif comique ~ les contes à rire de Boccace, du Pogge, des *Cent Nouvelles nouvelles*, de Du Fail, de Des Périers, etc. ~ et de la tradition orale est telle que les répliques échangées par les personnages se bornent souvent à établir des transitions entre elles. Par exemple, le conte du « **faucheur du notaire d[ui] chapitre** » annoncé à la fin du chapitre 22 n'est connu des auditeurs et du lecteur que dans la seconde partie du chapitre 24. Parfois, l'écheveau des récits est presque indémêlable. Asclépiades commence ainsi l'histoire d'un malade alité qui est le témoin des ébats nocturnes de deux moines ; le récit s'arrête sur le contentement des deux « mignonnes » qui sont venues les rejoindre dans la chambre. Le lecteur a à peine le temps de se demander à quoi sert la mention de la présence du premier personnage qu'une devinette anti-monastique survient dans le dialogue. Un nouveau fabliau commence bientôt et, quand il s'achève, César demande de revenir aux deux « amis » qui dorment « chez Conscience », le lieu de la première aventure étant nommé pour la première fois. Asclépiades donne alors la pointe de son récit : dans le noir, le témoin a cru que les moines « **s'entre-culbut[aient]** »¹¹²⁵ . Le lecteur ne sait donc pas toujours où commencent et où s'arrêtent les récits seconds ni, bien sûr, quel est le but de ceux qui les

¹¹²³ « Un bonhomme de livres. Notes vaguement mimétiques et passablement désinvoltes sur les *Serées* de Guillaume Bouchet », in « *D'une fantastique bigarrure* »..., op. cit., pp. 71-88 et ici p. 81.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 83.

rapportent : la narration n'a pas de valeur argumentative, son rôle consistant seulement à morceler des pièces de la mémoire collective de la Renaissance. Inversement, le récit intervient à l'improviste au milieu des propos des convives et il faut souvent se demander, en raison des glissements de temps et de personne, s'il s'agit d'une narration de premier ou de second niveau. Cela se produit de manière exemplaire à la fin du long discours chaotique inaugural, au moment où l'auteur-narrateur cède la parole à ses fantoches. Celui-ci affirme que, pendant qu'il nous parle, il voit un « **glorieux caparaçonneur d'intelligences bigarrées** » qui « **jettera dédaigneusement l'œil sur ce monarque des livres d'humanité** ». Bèze l'interrompt et s'excuse de cette incursion dans son invective contre le censeur :

Je fais cette parenthèse à votre discours : buvez, puis vous achèverez ; mais devant, sachez que quand une femelle s'adonne à un ecclésiastique, elle est le premier mois sa chambrière, le second elle est sa compagne, et le trois sa maîtresse, et ainsi conséquemment¹¹²⁶ .

Alors que le statut du précédent discours narratif ou commentatif n'était pas clair, nous avons bien affaire ici au propos d'un personnage. Mais voici qu'ensuite la première instance reprend son attaque contre le « maître sophiste » et, sur sa lancée, rapporte deux anecdotes, auxquelles elle mêle quelques informations sur le banquet ! On le voit, ce ne sont pas seulement les interruptions continues des prises de parole les unes par les autres qui distinguent le mélange de propos pratiqué par Bouchet et celui mis en œuvre par Verville, c'est surtout l'instabilité de leur régime énonciatif : l'effet de fondu-enchaîné que produit le commentaire dialogué est poussé ici jusqu'à rendre perméables les niveaux traditionnels de discours, auxquels s'ajoute le métadiscours sur le livre en train de se faire. Commençons par le narrateur du sympose, dont nous apprenons dès le premier chapitre qu'il a assisté aux discussions. Pour signaler qu'il est à la fois un être de fiction et qu'il rapporte des événements, il emploie à l'occasion un trait de langage parisien qui consiste en une syllepse d'accord, ce qui donne : « je ne faillîmes à nous trouver » ou « je l'avions juré ». Au lieu d'user du *je* pour commenter une idée et du *nous* quand il s'inclut dans la collectivité des convives, le conteur tient donc à exhiber la dualité de son statut. Dans les quatorze premiers chapitres, il contrôle à lui seul le discours mais il prend les traits de l'auteur pour mener une réflexion sur l'œuvre qu'il écrit. Bien sûr, les dérapages sont encore de mise ; après avoir parlé en auteur, il se met à rapporter le même genre d'histoires que les personnages :

Je vous assure que ce livre était simple, net, beau comme le jour, ainsi qu'il est encore, bien qu'il soit pêle-mêlé de notes et considérations, à la façon du bonhomme Guyon, qui a l'âge de cent ans se mit à vivre capucinement¹¹²⁷ .

Il laisse aussi parler à l'occasion les invités : un protagoniste lui demande, en s'adressant à lui sous le titre de « **notre maître** », des informations sur la noblesse relative du vin et du pain. Il lui répond, en l'appelant successivement « vous » et « lourdeau », qu'il y a «

¹¹²⁵ *Le Moyen de parvenir, op. cit., chap. 60-61, pp. 188-193.*

¹¹²⁶ *Ibid., chap. 14, p. 33.*

¹¹²⁷ *Ibid., chap. 10, p. 20.*

plus d'esprit en une pinte de vin qu'il n'y a en un boisseau de blé » puis poursuit son propos en interpellant les « **doctes buveurs** », qu'on identifie aux lecteurs en vertu de l'intertexte rabelaisien ¹¹²⁸. Du coup, l'axe de la production et de la réception est perturbé par celui de la narration et de la diégèse, tandis que le lecteur se voit capturé dans le texte. Par cette instabilité de la référence, les déterminants et les pronoms de la première personne deviennent ambigus : les trois voix de l'auteur, du narrateur et du personnage fusionnent de manière inquiétante. L'instance auctoriale présente au lecteur, par exemple, après un discours sur le livre, une histoire arrivée à « notre curé » ; or à la fin, elle explique que « nous contions ceci à Paris en la boutique d'un libraire » et fait formuler la pointe du conte par « la dame [qui] écoutait attentivement ». Mais il ajoute : « **je ne sais à qui [elle parlait], d'autant que les deux contes furent achevés en un instant** » ¹¹²⁹. Le brouillage des discours et des récits est ici total : non seulement l'auteur a le don d'ubiquité, puisqu'il s'adresse à la fois au lecteur, depuis l'espace-temps de l'écriture, et à un ou plusieurs inconnus compris dans le « nous », un jour qu'ils étaient à Paris, mais la présentation d'un nouveau cadre de discours fait office de second conte. Une relation synchronique étant établie entre des cadres narratifs hétérogènes, nous sommes même tentés de penser que les contes ont pu être dits en même temps lors du banquet... Du coup, les niveaux intra-, extra- et métadiégétiques ainsi que les discours enchâssants et les récits enchâssés se trouvent mêlés par la verve joyeuse d'un *je* pluriel. Des procédés similaires de perturbation sont utilisés ensuite dans le compte rendu des propos des personnages, quoique la confusion soit moins poussée : l'affranchissement des contraintes spatiales et temporelles permet le passage incongru du récit du sympose aux contes et du moment de la narration à celui des histoires. Mais le plus surprenant est que la glose métadiscursive ne s'interrompt pas : elle est déléguée à la fois au narrateur, qui se comporte toujours en acteur et en témoin, et aux personnages, ce qui produit de fortes distorsions énonciatives. Ainsi, après que le narrateur-commentateur a déclaré que les convives arrivaient « aux résolutions » et qu'il a annoncé l'arrivée d'une domestique, Quelqu'un et L'Autre discutent de l'emploi du mot « serviteuse ». Le narrateur interrompt Le Bonhomme pour expliquer à sa place ce que veut un homme qui attend à la porte ; les convives répondent au *je* comme s'il avait parlé à leur table :

Cette fille nous vint dire qu'il y avait à la porte un personnage qui voulait parler au Bonhomme. Aussitôt il alla à lui, puis revint, et nous dit (je le dirai pour lui, par ce qu'il est empêché à frire l'esprit d'un demi-cent d'écrevisses à la mode de Bourges, où l'on les vend toutes nues : 'C'est un docteur d'Oxford, qui n'est pas encore résolu s'il se doit faire catholique ou huguenot ; et il demande à parler à quelque apôtre, s'il y en a céans. – Vraiment non, dîmes-nous, il n'y en a point ici : ils nous empêcheraient de faire bonne chère ; et puis ils auraient honte de l'ordre hiérarchique et du criblement des ministres, pource que les uns ont trop lardé l'oie, et les autres y ont mis trop d'épices après l'avoir dépouillée de ses fantaisies ¹¹³⁰.

¹¹²⁸ *Ibid.*, chap. 5, p. 9.

¹¹²⁹ *Ibid.*, chap. 12, p. 26.

¹¹³⁰ *Ibid.*, chap. 107, p. 341.

La parenthèse ouverte par le narrateur ne sera pas refermée : il se convertit ici en personnage appartenant au groupe puis devient bientôt auteur en parlant du livre ; le « nous » qui lui répondra à ce sujet sera sans nul doute celui des lecteurs. Ce glissement renseigne sur la portée des interférences discursives dans l'œuvre : elles traduisent l'existence d'une possibilité infinie de masques énonciatifs pour une même instance textuelle. Cela est le plus perceptible pour l'instance auctoriale : comme l'auteur prête sa voix au narrateur pour relater le banquet, il possède des relais intradiégétiques ; ils ont pour noms privilégiés Le Bonhomme, c'est-à-dire l'hôte, et L'Autre, qui est presque une anagramme d'*auteur*. À la fin du livre, Le Bonhomme, en double du narrateur, annonce ainsi aux lecteurs que le « **convive s'achève** » et qu'il ne peut plus poursuivre le récit parce qu'il a quitté la salle ; quant à Quelqu'un, il fait un long développement sur le contenu didactique de l'œuvre, complété par l'intervention anonyme d'un protagoniste qui dit espérer pouvoir un jour commencer ce « **volume** »¹¹³¹. Ainsi, dans la centaine de chapitres qui suit les quatorze premiers, de même que le narrateur peut entrer dans la diégèse et s'en extraire pour commenter le récit, les personnages peuvent conter des histoires, donner des informations sur le déroulement du sympose et réfléchir sur leur propre livre... Les « **hypostases** »¹¹³² du narrateur, de l'auteur et des personnages eux-mêmes sont donc nombreuses puisque chaque fonction textuelle est clairement définie mais est disséminée en une multiplicité d'instances de discours.

En somme, la subtilité du *Moyen de parvenir* tient à ce qu'il n'est pas totalement replié sur lui-même, régi par ses propres lois ou enfermé dans un système auto-référentiel : il s'impose d'imiter, même parodiquement, certains genres pour instaurer le chaos parmi les repères narratifs et discursifs traditionnels. Au niveau de l'énonciation comme pour les autres aspects de son fonctionnement, il fait reposer sa subversion sur les principes de la démesure et de la confusion. En l'occurrence, l'alliance intempestive de ce que Verville appelle le « texte » et la « glose » constitue toute l'originalité de son travail ; elle lui permet de brouiller les frontières communes entre la narration et l'événement narré, d'un côté, et entre la production du livre et son contenu, de l'autre. Les conséquences d'un tel amalgame n'ont rien de superficiel : il oblige le lecteur à avancer par tâtonnements successifs et le met à la merci de possibles fourvoiements. L'instabilité du sujet même de la lecture contribue évidemment à perturber l'exercice de hiérarchisation des niveaux de la narration, de la diégèse, de la production et de la réception ; comme les autres instances, le lecteur se situe à la fois dans l'œuvre et en dehors d'elle.

3 - Le dynamitage des règles humanistes du roman

Dans une enfilade de coq-à-l'âne et de discours à vocation burlesque, Verville formule une conception spécifique du langage, de la connaissance et du monde. Il raccorde ce mode d'écriture à un programme intellectuel : au cœur des circonvolutions du texte, une réflexion philosophique, sinon un sens, attend le lecteur. Mais celle-ci repose sur la

¹¹³¹ *Ibid.*, chap. 111, pp. 356-357.

¹¹³² *Pour une lecture du Moyen de parvenir*, op. cit., p. 66.

destruction de toutes celles qui l'ont précédée : elle affirme conjointement l'artificialité de la parole et l'impossibilité d'arriver au savoir. En ce sens, il nous semble que le *Moyen de parvenir* sape dans leur totalité les fondements du roman de la Renaissance : sans que les *Livres rabelaisiens* soient son seul hypotexte, le vacillement qu'il fait subir au langage et à la pensée prend exactement le contre-pied de leur poétique. Le projet du texte de « **transmue[r]** » la matière verbale qu'il accumule ne conduit pas à « **l'intelligence de la pierre philosophale** »¹¹³³ mais au dynamitage des principes du dialogisme.

Plus encore que Des Autels dans la *Mythistoire*, Verville cherche à produire une distorsion entre le locuteur et l'énoncé qu'il lui attribue. Le moyen le plus simple dont il use est de maintenir de nombreuses répliques dans l'anonymat ou de nommer le discoureur par des pronoms déictiques ou indéfinis ou bien par des termes insuffisants pour singulariser un être. En ce cas, le protagoniste ou l'instance textuelle est strictement réduite à la parole qu'elle prononce et le lecteur est bien en peine de préciser la potentielle intention du discours à la lumière d'une consistance historique ou psychologique de celui qui le tient. Quand il fait le choix de nommer un invité, le narrateur s'ingénie à produire une distorsion entre la pensée ou l'*ethos* d'un personnage connu et ses propos. Certes, Plutarque fait allusion à ses *Apophtegmes* et Érasme évoque un aspect de sa doctrine, mais le discours qu'ils tiennent leur est inapproprié ; de même, entendre discourir Tite-Live, Commines, Euclide ou Vivès sur la fornication ne manque pas de surprendre. Indépendamment de ce décalage avec le savoir du lecteur d'origine culturelle puisqu'à part le chapitre de présentation des premiers convives, aucune indication substantielle n'est donnée par le texte sur leur caractère, les paroles confèrent-elles à chaque locuteur une cohérence ? Cela se produit de manière exceptionnelle. Dans deux chapitres successifs, Madeleine endosse le rôle de la belle débauchée¹¹³⁴. Voici comment elle rapporte son initiation à la paillardise avec des « docteurs » :

[...] pource que je me tenais assez mignonement, on parlait mal de moi ; endà, on avait tort : c'est pource que je n'eusse su faire ce qui déjà était fait. Et puis, comme j'ai appris des docteurs que j'ai fréquentés jour et nuit, le cocuage est un caractère indélébile (sic), tenant comme moinerie au corps et à l'âme d'un profès et bien plus fort, mais non si visiblement, que merde en derrière de chemise.

Mais tout au long de l'ouvrage, Socrate est tout à la fois un convive énervé, un pédant ridicule, un railleur badin, un savant qui sait expliquer la tonsure des moines et un locuteur qui s'exprime comme l'auteur¹¹³⁵. En fait, quand ils n'ont pas, comme L'Autre, des affinités avec des sujets spéculatifs ou métadiscursifs, les protagonistes nommés ou non tendent à s'exprimer de la même manière : ils font des considérations gaillardes sur n'importe quel sujet et peuvent se convertir provisoirement en instance auctoriale, narratoriale ou lectoriale. Du coup, comme le dit A. Tournon, quand il mentionne le nom des devisants, « **Verville ne cherche pas, par delà les incises, la continuité de leur**

¹¹³³ *Le Moyen de parvenir, op. cit., chap. 91, p. 296.*

¹¹³⁴ *Ibid.*, chap. 51-52, pp. 155-159.

¹¹³⁵ Respectivement chap. 38, p. 104 ; chap. 45, p. 134 ; chap. 46, p. 136 ; chap. 47, p. 142 ; et chap. 85, p. 276.

rôle, mais au contraire à accentuer ce que le texte a de disparate¹¹³⁶ ». Le même critique, se fondant sur un bref dialogue de convives anonymes¹¹³⁷, explique que cette distribution aléatoire des propos et des contes facétieux trouve un ancrage métaphysique : le *Moyen de parvenir* met en question l'identité du sujet. Le langage s'avère lui-même impropre à cerner la singularité d'un être puisque, comme le dit Alfonso de Castro au Pogge, un chaudronnier peut s'appeler *Socrate*¹¹³⁸. Le premier aspect de la mise en crise des règles du roman humaniste, à savoir l'aplanissement des particularités linguistiques des locuteurs, est complété par l'infraction faite à la visée idéologique de toute prise de parole. De fait, les discours se veulent souvent des pièces d'éloquence ~ n'oublions pas que le livre s'ouvre sur un « Car » : ils entendent convaincre les auditeurs d'une idée ; mais le plus souvent ils tournent court. Prenons le seul véritable développement intellectuel de l'œuvre, à savoir la réflexion de Paracelse, relayé par L'Autre, sur le « **Monde Pipeur** »¹¹³⁹. Le locuteur fait appel à un aspect de la doctrine du fondateur de la médecine hermétique, qui est la notion de correspondance entre le microcosme humain et le macrocosme universel. Mais il se plaît à décrire le fonctionnement des deux systèmes sur un mode scatologique : l'« éjection » de « matière » par les quatre éléments correspond à l'évacuation de la matière fécale... Le problème n'est pas dans cette transposition triviale mais dans l'absence d'organisation claire du propos : non seulement les groupes sociaux sont nommés sous forme de périphrases alambiquées, mais les articulations du discours ne sont pas claires du tout ~ un principe de progression aussi simple que l'énumération n'est pas respecté. Par le biais d'une fausse consécutive, d'anaphores imprécises, de barbarismes et de l'allusion à une « cinquième essence », qui ne sera définie que bien plus tard, la présentation du discours charlatanesque des marchands tourne à l'amphigouri :

Si que les marchands, ont forcené d'amour après cette invention ; et, passant par l'étamine (et suivant les commentateurs de ruses soporiférantes) le scandale forfantisque, avec grands labeurs et risques, ont trouvé la cinquième essence nécessaire, dont il est tant fait d'état entre ceux qui veulent parvenir.

¹¹³⁶ « La composition facétieuse du *Moyen de parvenir* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 7, 1978, pp. 140-146 et ici p. 141.

¹¹³⁷ Le problème part, notons-le, d'une interrogation sur l'identité du *jē* possiblement l'auteur et se termine en tautologie (*Le Moyen de parvenir*, chap. 45, p. 131) : Comme j'étions attentifs... – Et qui sommes-nous ? – Je sommes ce que je sommes, je jouons. – Et que jouons-je ? – Je jouons ce que j'ons. – Et qu'ons-je ? – J'ons ce que j'ons. Ons-je en jeu ? – Si je n'y ons, j'y fons...

¹¹³⁸ *Ibid.*, chap. 99, p. 316.

¹¹³⁹ *Ibid.*, chap. 35-36, pp. 95-101. Voici comment A. Tournon, dans « La parodie de l'ésotérisme dans *Le Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville », in *Burlesque et formes parodiques, Actes du colloque du Mans, 4-7 décembre 1986, Papers on Seventeenth Century Literature, Tubingen, « Biblio 17 », 1987, pp. 215-230 et ici p. 224, résume cette théorie clé de l'œuvre, qui met en outre l'accent sur l'imaginaire du changement propre à l'ère baroque : [...] les « quatre éléments » de son univers sont des leurrex verbaux, issus des falsifications opérées par les théologiens, les juristes, les médecins et les commerçants ; ils composent le « monde de piperie », ensemble des pratiques discursives socialisées, dont la « quinte essence » est extraite par les financiers qui spéculent sur les équivalents monétaires du réel.*

On pourrait croire que c'est par mimétisme avec le sujet de la parole menteuse que Paracelse parle aussi obscurément ; en fait, chaque fois qu'un convive se lance dans une explication un peu longue, elle est compliquée¹¹⁴⁰. Charabia et interruption des discours les uns par les autres s'avèrent les deux principes de destruction de la cohérence générale des énoncés : l'origine de la prise de parole aussi bien que la fin vers laquelle elle tend se dérobent irrémédiablement¹¹⁴¹.

À quoi mène cette vacuité des paroles ? Au culte de l'artificialité du langage, évidemment. Nous l'avons vu, le principe d'engendrement de la fiction, qui est elle-même une relation de discours, est la dérive des mots. Du coup, en même temps que la visée intentionnelle de ce que l'on ne peut plus appeler des « langages » se perd, la puissance évocatoire des signifiants est libérée. C'est ce qu'atteste l'intervention de Simler pour défendre les « innocents » ministres protestants¹¹⁴². Il évoque « **celui qui prêchait à Dampierre** » lorsqu'il cherchait la « pierre philosophale » ; or on ne saura rien de ce religieux sinon qu'il aimait à « **faire la pierre** » avec du vin blanc et du vin rouge. Le personnage ajoute qu'il avait avec lui « [s]on Pierre » et raconte ensuite l'histoire d'un cordelier dont ils ouïrent le sermon le dimanche suivant¹¹⁴³. Il est évident ici que l'orientation première du propos n'est pas suivie et que le récit compte moins que les drôleries verbales qui l'amènent : le langage, réduit à de purs signes, ne réussit pas à être clair, si bien qu'il se détache du fonctionnement de la pensée, dont il était jusque-là le support. Les conséquences de ce mécanisme sur le traitement de la satire s'avèrent essentielles : puisque l'ouvrage se caractérise par sa dérision, il faut savoir, pour terminer, s'il possède une portée militante apte à conférer une unité supérieure aux discours éparés. L'Autre déclare à l'occasion que le but du texte est de rendre compte des « vices » de « toutes sortes de gens », mais sa phrase se termine en jeux de mots

Pource qu'en vérité ces écrits cesseront, et ne seront plus, quand les vices cesseront, et que toutes sortes de gens ne feront plus de folie : l'ambition et l'impiété des grands, l'ignorance des prêtres, les présomptions des ministres, le désordre des moines, l'envie des chanoines, la fausse science des docteurs, les usures des huguenots, les piperies des papistes, et toute autre contradiction qui fait naître beaux commentaires qui sont compilés de l'étourdissement des hommes et friponnerie des femmes [...]¹¹⁴⁴.

La dérive lexicale invalide à la fois la stabilité de la critique et l'établissement de nouvelles valeurs ou vérités. De fait, dans le mouvement même où il tue la forme du débat d'idées,

¹¹⁴⁰ Voir, par exemple, la définition que le « cousin Zarabel » donne de *chapitre*, chap. 23, p. 53.

¹¹⁴¹ Selon A. Tournon encore, dans « La composition facétieuse... », *art. cit.*, p. 144, Verville réussit à produire un « langage sans frein, dépouillé à la fois de ses justifications téléologiques – les 'vérités' à atteindre et à formuler – et de sa caution originelle – l'"homme" qui s'y exprimerait ».

¹¹⁴² *Le Moyen de parvenir*, chap. 51, pp. 152-153.

¹¹⁴³ *Ibid.*, chap. 51, p. 152.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, chap. 91, p. 297.

Verville met en péril la modalité satirique : puisque que les discours ne mènent jamais nulle part, l'échange de convictions est réduit à des agressions verbales gratuites. Par exemple, l'histoire d'un curé qui, pour se venger de son voisin, lui vole une oie fait mention d'un détournement de sa part de l'évangile de Matthieu : il allègue le précepte « **Si on vous frappe en une joue, baillez une belle et forte jouée en l'autre** ». Alors que le personnage pousse l'impiété jusqu'à mettre au feu son crucifix pour « épargner son bois », l'aventure s'achève sur l'image fantastique du Christ en bronze qui dégouline sur l'oie en train de rôti¹¹⁴⁵. La glotonnerie du curé est ensuite châtiée par ses serviteurs qui, à une autre occasion, mangent son festin en son absence et badigeonnent de jus de viande les bouches des statues des saints de l'église : à son retour, il croit au miracle et fait sonner les cloches. Mais aucune morale n'est donnée aux récits. Si les religieux prêtent souvent le flan à la critique, les attaques demeurent traditionnelles et les contradictions que nous trouvons d'un endroit à un autre nous invitent à conclure à l'absence d'un système satirique global dans le *Moyen de parvenir*¹¹⁴⁶. Du coup, la notion même d'intention de l'auteur est mise en cause : tandis que le monde s'éparpille en une infinité d'images provisoires et que le savoir se disperse en bribes de pseudo-raisonnements, la conscience critique du sujet parlant ultime de l'œuvre s'évanouit. De manière concertée, le délire verbal pousse les propos aux confins de l'inintelligible et le manque de cohérence des discours produit une non-résolution définitive. Comme l'écrit A. Tournon,

en récusant les prescriptions qui régissent le discours, ou l'art, ou la vie, en éliminant même le sujet autonome qui délibère et affirme, et prétend contrôler ses écrits et ses actes, Verville produit un texte qui donne à voir sa propre combinatoire, sa gratuité de jeu et son allègre exubérance, en dépit du bon sens et des bonnes manières. Il parachève ainsi l'opération réflexive par laquelle Montaigne avait intégré les fractures logiques de son discours en son identité problématique de sujet écrivain¹¹⁴⁷.

Dès lors, il est bien net que, malgré sa bigarrure, l'ouvrage participe non plus des interrogations épistémologiques de la Renaissance, mais des mutations qui en annoncent le crépuscule.

Qu'est, en définitive, que le *Moyen de parvenir* ? Nous nous garderons bien de trancher cette question : s'il a subi l'influence du banquet antique et humaniste, du

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, chap. 81, pp. 259-260.

¹¹⁴⁶ Nous ne souscrivons pas tout à fait au classement de l'œuvre par M. Jeanneret, dans l'étude qu'il lui consacre dans *Des Mets et des mots*, *op. cit.*, pp. 223-240, dans le genre de la satire ménippée. Si la forme antique refuse toute catégorisation, elle réussit toujours par définition à atteindre son but, à savoir la mise en cause des mœurs. Or les vieux contes entassés ici perdent leur causticité primitive et traduisent ce que M. Renaud appelle un « iconoclasme désabusé et quasi indifférent » (*Pour une lecture du Moyen de parvenir*, *op. cit.*, p. 275).

¹¹⁴⁷ « *Le maniement logique de l'illogisme de Montaigne à Verville* », in *Logique et littérature à la Renaissance, Actes du colloque de la Baume-les-Aix, 16-18 septembre 1991, Paris, Champion, « Confluences », 1994, pp. 218-234 et ici p. 233. Ajoutons que cette dissolution de l'instance auctoriale n'a rien de commun avec celle qui se produit dans les *Serées*, puisqu'elle est totalement voulue.*

commentaire dialogué ou encore de la satire ménippée, le caractère destructeur de son fonctionnement empêche toute catégorisation stable. Nous pouvons seulement affirmer, pour plagier la formule de Sorel, qu'il est, entre autres choses, un « anti-roman » : affichant une grande diversité formelle, il ne construit pourtant ni sociolectes ni idiolectes et ne fait même pas entendre des voix ; refusant de refonder une vérité après avoir laissé proliférer les discours, il se veut précisément un hybride où toutes les intentions se perdent.

II - Don Quichotte ou les démêlés de la raison et de l'érudition

Comme Verville, Miguel de Cervantès a été formé aux belles-lettres selon les méthodes de l'humanisme : tout en sillonnant l'Andalousie en qualité de commissaire aux vivres puis de collecteur d'impôts, le combattant de Lépante et le captif d'Alger s'est adonné à la lecture en concevant l'imprimé comme un moyen d'accumulation infinie des connaissances. À l'instar des lettrés de la Renaissance, il a mis en œuvre des procédés d'utilisation rationnelle de la masse documentaire ; puisant dans les dispositifs de digestion des textes, il a eu recours au résumé, à la confection d'une table des matières et à l'annotation marginale. Mais voilà qu'en 1605, dans le prologue de *l'Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, il déclare renoncer à la légitimité culturelle que procurent les citations latines, les *marginalia* et les index et à la reconnaissance mondaine que donnent les sonnets liminaires de nobles ou de poètes, pour se contenter d'une histoire « **sans mélange et sans détours** »¹¹⁴⁸. Par le biais d'un dialogue fictionnel entre l'auteur du texte et l'un de ses amis, il fait une satire de l'introduction abusive en littérature de matières extérieures au sujet ; ce faisant, il revendique une « chétive érudition ». Mais après l'invitation lancée au lecteur de se fonder sur son « libre arbitre » pour juger de la qualité de l'œuvre, sans se soucier d'agréer à qui que ce soit, un passage maintient la pratique de l'imitation « pour le style ». En fait, dans le roman qu'il nous propose, Cervantès se situe à la charnière entre l'allégeance à la tradition érudite et le rejet de celle-ci au nom d'une appréhension méthodique du réel. Tout en refusant, comme Montaigne, les gardoires et la doctrine de l'innutrition, il ne se résout pas encore à faire table rase de son savoir et à instaurer l'ordre de la rationalité.

1 - La théorisation d'une nouvelle *copia* romanesque

La raison alléguée dans le prologue pour éviter d'introduire des « **sentences de philosophes** », des « **conseils de la sainte Écriture** » ou des « **oraisons de rhétoriciens** » est que l'œuvre se veut une « **invective contre les livres de chevalerie, dont Aristote n'entendit jamais parler, dont Cicéron n'eut pas la moindre idée, et**

¹¹⁴⁸ *L'ingénieux Hidalgo...*, op. cit., t. I, « Prologue », pp. 43-48. Nous choisissons la vieille et austère traduction de L. Viardot au détriment de celle d'A. Schulman, qui évite les archaïsmes et conserve la vivacité des dialogues. Cela s'explique par la scrupuleuse fidélité du premier au texte des éditions originales alors que la seconde a procédé à des allègements et au redécoupage des paragraphes. Dans la préface qu'il fait à cette traduction de *L'ingénieux Hidalgo...*, 2 t., Seuil, 1997, t. I, pp. 11-14, J.-C. Chevalier explique que le but de la traductrice a été de privilégier l'« efficacité » des prises de parole et leur « drôlerie » et que, s'il ne s'agit pas d'une adaptation, cette version ne s'adresse pas aux « exégètes ».

dont saint Basile n'a pas dit un mot »¹¹⁴⁹. Le projet de blâme des *libros de caballerías* a donc partie liée avec la mise en cause d'une manière d'écrire par emprunts et collages : Cervantès entend tourner le dos à la fois à une forme ancienne de narration et à la fiction qui pratique l'*imitatio*. Mais cette analyse, qui constitue historiquement le premier art sur le roman dans un roman, propose seulement, en fait, un infléchissement de la copieuse diversité humaniste : à l'aube du XVII^e siècle, il faut songer à pratiquer une *varietas* digne de la production des Anciens. Cela va-t-il pour autant conduire l'auteur à abandonner la forme du roman de chevalerie pour une autre conforme aux règles de l'aristotélisme ?

Dans l'élaboration de son programme narratif, Cervantès subit l'influence à la fois des émules espagnols d'Érasme que sont J. L. Vivès et J. de Valdés, d'Amyot dans son analyse des *Éthiopiennes* et des poéticiens du *Cinquecento*¹¹⁵⁰. Il construit son programme narratif en deux temps : il fait la critique de l'écriture chevaleresque puis proclame, par l'intermédiaire des réflexions du Tasse sur le poème héroïque, la nécessaire soumission du roman à la *Poétique*. Le célèbre chapitre de l'« *escrutinio* », où le curé et le barbier condamnent au feu les inepties que contient de la bibliothèque du héros, ne donne pas de renseignements sur les raisons de l'animosité des personnages contre ce type de romans, sinon qu'ils ont tourné la cervelle leur ami¹¹⁵¹. Au contraire, les entretiens conduits par le chanoine de Tolède, rencontré par don Quichotte et la troupe qui le ramène à son village, sont on ne peut plus précis : ils énumèrent les griefs des moralistes à l'encontre des livres chevaleresques et reprennent terme à terme les points de la querelle engagée en Italie autour du *romanzo*¹¹⁵². Se présentant comme un connaisseur des romans de chevalerie, le chanoine commence par les blâmer au nom de leur invraisemblance : l'esprit ne peut se divertir quand il considère un jeune homme « **de seize ans** » tuant d'un coup d'épée un géant haut comme une tour et le coupant en deux « **comme s'il était fait de pâte à massepains** » ! Il en vient ensuite à décrier le caractère paratactique de leur *dispositio*, qui contrevient au principe de l'imitation de la nature, puis, tout d'un bloc, la lourdeur de leur *elocutio*, leur culte de la sensualité et leur infraction aux lois de la probabilité et de la nécessité narratives :

Je n'ai jamais vu de livre de chevalerie qui formât un corps de fable entier, avec tous ses membres, de manière que le milieu répondît au commencement, et la fin au commencement et au milieu. Les auteurs les composent, au contraire, de tant

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, t. I, p. 47.

¹¹⁵⁰ M. Fumaroli termine son article intitulé « Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalric Novel », *art. cit.*, p. 40, en expliquant que la poétique du roman énoncée dans *Don Quichotte* réussit à concilier les disparités des formes chevaleresque et antique, respectivement défendues par Gohory et Amyot, par le biais de la théorie du Tasse. Ajoutons que si ce dernier n'a jamais parlé d'Héliodore, les règles classiques qu'il s'efforce d'appliquer au *romanzo* sont en partie mises en œuvre dans le roman grec, qui est un dérivé de l'épopée.

¹¹⁵¹ *L'ingénieux Hidalgo...*, *op. cit.*, t. I, chap. 6, pp. 78-84. Le barbier loue toutefois le curé, qui préside à la défenestration des mauvais livres, pour son sens de la vérité et de la moralité chrétienne.

¹¹⁵² *Ibid.*, t. I, chap. 47-50, pp. 461-484. Précisons que si le nom *roman* n'est jamais employé, c'est que la langue espagnole use alors de l'expression *libros de caballerías* pour désigner les formes chevaleresques.

de membres dépareillés qu'on dirait qu'ils ont eu plutôt l'intention de fabriquer une chimère, un monstre, que de faire une figure proportionnée. Outre cela, ils sont durs et grossiers dans le style, incroyables dans les prouesses, impudiques dans les amours, malséants dans les courtoisies, longs et lourds dans les batailles, niais dans les dialogues, extravagants dans les voyages, finalement dépourvus de tact, d'art et d'intelligente invention, et dignes, par tous ces motifs, d'être exilés de la république chrétienne comme des gens désœuvrés et dangereux.

Dans le bric-à-brac conceptuel de ce passage, on aura reconnu l'analogie horacienne et aristotélécienne entre le poème et un être vivant, l'éloge de la composition du roman d'Héliodore par Amyot et le rejet de l'immoralité et du mensonge dans la fiction de la part des penseurs chrétiens. Ces arguments viennent à l'appui de la volonté exprimée dans le prologue de « **détruire l'autorité et le crédit qu'ont dans le monde et parmi le vulgaire les livres de chevalerie** » : le chanoine prône un plaisir d'homme cultivé, qui suppose que l'« entendement » est satisfait parce que l'« impossible » est ramené au « croyable » et que l'« esprit » est tenu « en suspens ». La partie constructive de la réflexion n'emprunte pas moins aux règles du goût de l'honnête homme établies de manière convergente par Amyot et le Tasse. Elle commence par l'aveu que la longueur des textes décriés à l'instant permet à l'auteur de déployer avec aisance son art : il peut peindre des protagonistes de diverses conditions ~ une noble dame, un gentilhomme vaillant, un fanfaron impertinent, un prince courtois ~, faire preuve de connaissances dans plusieurs domaines ~ l'astronomie, la géographie, la politique ~ et passer de l'éthique d'un homme à celle d'un autre ~ la libéralité, l'amitié, la fidélité, la trahison, la ruse. Après cette valorisation d'une *copia* d'ordre thématique et sûrement stylistique, l'esthète appelle de ses vœux de nouveaux romans de chevalerie, bien écrits, vraisemblables, qui réunissent harmonieusement les parties qui les composent ainsi que plaisants et instructifs :

Si cela est écrit d'un style pur, facile, agréable, et composé avec un art ingénieux qui rapproche autant que possible l'invention de la vérité, alors l'auteur aura tissé sa toile de fils variés et précieux, et son ouvrage une fois achevé offrira tant de beauté, tant de perfection qu'il atteindra le dernier terme auquel puissent tendre les écrits, celui d'instruire en amusant. En effet, la libre allure de ces livres permet à l'auteur de s'y montrer tour à tour épique, lyrique, tragique, comique, et d'y réunir toutes les qualités que renferment en soi les douces et agréables sciences de l'éloquence et de la poésie, car l'épopée (la épica) peut aussi bien s'écrire en prose qu'en vers ¹¹⁵³ .

Il ne faut pas se méprendre ici sur le vocabulaire, emprunté aux *Discorsi* : le chanoine ne fait pas l'éloge du poème épique mais du « **romanzo héroïque** » et il ne promet pas une pluralité d'actions mais une narration unique réalisant la variété dans les épisodes secondaires et les personnages ; de même, il ne regrette pas la déchéance de l'épopée à la condition de roman, mais formule le souhait que le roman acquière la reconnaissance en se conformant aux lois de la poésie antique. Il énonce, par ailleurs, le principe original d'une bigarrure à visée totalisante, dont il faudra voir la réalisation textuelle. Alors qu'Amyot s'est tourné vers le roman antique et que le Tasse a tenté de créer une forme mixte, à mi-chemin entre le *romanzo* et le poème héroïque, il est remarquable que

¹¹⁵³ *Ibid.*, t. I, chap. 47, p. 463.

Cervantès choisit précisément de défendre le roman de chevalerie. Pour ce faire, il ne peut invoquer ni l'*Orlando furioso* ni les théories de Giraldi et de Pigna, qui ont perdu tous ensemble la bataille face à la réflexion sur l'épopée romancée. Heureusement, le Tasse a reconnu l'attrait du foisonnement de la matière des livres chevaleresques : il a déclaré que leurs ornements et leur merveilleux ont plus d'attrait que l'austérité des vieux poèmes. Contre toute attente, il revient à don Quichotte, passionné des romans de chevalerie jusqu'à la folie, de transposer cette partie de la théorisation italienne. Il s'en acquitte à sa façon, débitant, comme le pense le chanoine en son for intérieur, un « **singulier mélange de vérités et de mensonges** ». À celui-ci qui affirme qu'il n'y a jamais eu dans l'histoire d'Amadis de Gaule ou d'Amadis de Grèce, il soutient que Lancelot et Guenièvre ont existé, que Pierre de Provence a traversé les airs et que la duègne Quitagnone a été « **le meilleur échantillon de vin de Grande-Bretagne** ». S'il est ici la preuve vivante des dangers d'une lecture naïve des contes de paladins et qu'il renforce ainsi la justesse de la défiance des lettrés à leur égard, la suite de son analyse, qui sera interrompue par la reprise du récit, est plus convaincante. Le héros se met à inventer un chapitre de récit chevaleresque : un chevalier se trouve face à un grand lac bouillonnant où nagent des animaux venimeux, il se jette dedans, y découvre un monde enchanteur, soupe dans un château puis une belle demoiselle vient le rejoindre à sa table pour lui demander un don. L'enthousiasme du conteur et l'absence de parodie de ses propos constituent un moyen imparable pour louer auprès du lecteur les pouvoirs de séduction de ces textes. Au curé et au chanoine qui insistent sur la nécessité d'établir une doctrine pour maîtriser la création, don Quichotte répond que l'insoumission des romans de chevalerie à la poétique aristotélicienne leur donne tout leur charme esthétique. Quelle est la position de Cervantès dans tout cela ? Elle n'est pas facile à cerner puisqu'elle s'exprime volontairement par le prisme de la fiction. Disons qu'il laisse disputer dialogiquement les personnages et qu'il retient de leurs discours les arguments sensés : il reconnaît la nécessité d'exigences rationnelles et artistiques pour la production romanesque si elles ne font pas obstacle au libre mouvement de l'imaginaire du lecteur. De fait, la critique nuance aujourd'hui largement l'image d'un Cervantès soumis aux normes classiques¹¹⁵⁴.

En pratique, ce nouvel art romanesque réalise justement une conjonction entre la rigueur des règles aristotéliciennes et une manière libre de conter, qui s'autorise le recours à tous les tons, à tous les styles et à tous les genres. La manière qu'a trouvée Cervantès, dans les deux parties de son roman, pour concilier la *copia* romanesque avec l'exigence d'ordre et de vérité est de hiérarchiser clairement mais sans lourdeur les niveaux de composition : il fait de la *dispositio* la pierre de touche de la nouvelle variété. Au premier plan, se trouve l'histoire de don Quichotte, qui parcourt un espace incertain dans la province de la Manche et dans ses alentours en quête d'exploits à accomplir ; ici sont utilisées les techniques traditionnelles du récit chevaleresque, telles les formules « l'histoire rapporte que... » ou « **le conte dit que...** ». Au second plan, apparaissent des histoires soit insérées et antérieures au récit-cadre, soit ajoutées et qui arrivent à des protagonistes que le héros côtoie ; toutes sont prétexte à l'introduction d'une forme

¹¹⁵⁴ Dans *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velásquez, « Bibliothèque de la Casa de Velásquez », 1989, p. 95, M. Moner milite ainsi en faveur des « contradictions » de l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain ; il constate qu'au regard de la *Poétique*, « elle n'est pas un modèle d'orthodoxie ».

d'écriture spécifique. Le premier cas de figure est réalisé par le conte bucolique, que Sancho s'ingénie à ne pas achever, des amours de Lope Ruiz et de Torralva et par la « *novela* » du *Curieux malavisé*¹¹⁵⁵. Dans ce dernier exemple, le conte, de type italien et dans le goût de ceux qui paraîtront dans les *Nouvelles exemplaires*, a été trouvé dans une malle oubliée par un voyageur dans l'auberge où il en est fait lecture. La primauté du devenir du héros est maintenue par l'interruption de l'histoire par le récit du combat de don Quichotte, qui jusque-là se reposait dans le galetas, contre les outres à vin. Quant aux histoires secondaires qui se produisent sous les yeux du héros et qui ne sont pas de type chevaleresque, elles sont souvent précédées d'une narration, faite à la première ou à la troisième personne, du passé des personnages concernés ; du coup, le procédé de l'enchâssement de récits est intimement lié à l'avancée du récit principal. Deux exemples en sont donnés par la relation du suicide du berger Chrysostome, éconduit par la chaste Marcelle et par celle des noces de Quitéria et de Basile, tous deux écrits sur le mode pastoral¹¹⁵⁶. La première histoire est contée à don Quichotte par des chevriers et, aux deux chapitres suivants, elle trouve un dénouement : alors que l'on s'apprête à enterrer le jeune homme au pied d'une falaise, voici que paraît Marcelle, qui justifie son choix de ne succomber à aucun homme. Dans le second cas, des laboureurs exposent le passé des protagonistes : le riche Camache a obtenu la main de la belle Quitéria, alors qu'un troisième paysan, Basile, qui l'aime et qui est aimé d'elle, a été évincé par son manque de fortune. Don Quichotte se joint ensuite à eux pour assister au retournement théâtral de situation du mariage de Camache et de Quitéria : Basile va feindre de se tuer et une fois que le curé, obéissant à ses dernières volontés, aura accepté de le marier à Quitéria, il reviendra à la vie et s'en ira avec elle. Si le fil de l'action chevaleresque est sans cesse interrompu, jamais ne fait défaut la cohérence qui unit le tout à ses parties. Une série d'épisodes prouve assez que nous avons affaire à une seule composition d'actions et qu'en dépit de l'absence de relation entre don Quichotte et la plupart des personnages qui y interviennent, le roman établit autre chose que des liens fortuits entre leurs aventures. Il s'agit du roman sentimental que constitue la longue histoire de Cardénio, Luscinde, Dorothée et don Fernand¹¹⁵⁷. Cardénio, qui s'est retiré dans la Sierra Morena, raconte au héros le début de ses mésaventures : amant de Luscinde, il s'est vu ravir sa maîtresse par le noble don Fernand ; le jeune homme, en proie à un accès de folie, s'enfuit sans achever son récit. Le curé et le barbier, à la recherche de don Quichotte dans le même lieu, le rencontrent et, sans redire ce que le lecteur sait déjà, il poursuit son histoire ; il accepte ensuite de suivre les deux hommes et de quitter la vie sauvage. Partis à la recherche du paladin errant, tous trois entendent les soupirs d'une jeune femme déguisée en berger ; elle leur révèle qu'elle a été séduite par un ingrat, qui s'avérera être don Fernand. Ayant décidé de se joindre à eux, Dorothée se met à jouer un rôle dans l'histoire de don Quichotte : pour le forcer à prendre la route de son village, elle lui demande un don, à la manière des demoiselles des romans de chevalerie. Du coup, tout en étant pour don Quichotte la princesse Micomicona, Dorothée va faire à don Fernand, arrivé dans

¹¹⁵⁵ *L'ingénieux Hidalgo...*, *op. cit.*, t. I, chap. 20, pp. 184-187 et chap. 33-35, pp. 317-356.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, t. I, chap. 12-14, pp. 117-137 et t. II, chap. 19-21, pp. 131-150.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, t. I, chap. 24, pp. 222-230 et chap. 27-36, pp. 255-364.

l'hôtellerie avec Luscinde, un discours à la manière des *suasoria* d'Ovide ; Luscinde et Cardénio reformeront également leur couple. Finalement, le roman d'amour garde son intégrité tout en étant solidement raccordé à l'histoire principale ; il s'efface à plusieurs reprises pour laisser celle-ci continuer. Quand nous aurons dit que la nouvelle du *Curieux malavisé* est racontée avant la fin de cette intrigue secondaire, on aura compris que cette section de l'œuvre est marquée par une thématique amoureuse, une tonalité tragique et des retournements théâtraux de situation, auxquels font pendant les exploits comiques de don Quichotte contre de faux géants. En fait, toutes les histoires du roman sont morcelées mais sont étroitement liées, de manière diégétique et analogique, au personnage de don Quichotte et à son projet chevaleresque. Sans avoir choisi l'organisation en chants du *romanzo* ni l'architecture artificielle de l'épopée ou du roman grec, Cervantès a inventé une mise en intrigue de type baroque. Par souci de clarté, il a refusé les techniques de l'entrelacement, du début *in medias res* ou des retours prolongés en arrière par la voix d'un personnage secondaire. Il a voulu rapporter plusieurs histoires sur des tons et dans des styles différents « tour à tour épique, lyrique, tragique, comique » en établissant entre elles un principe hiérarchique. Par là même, il a inventé un roman soucieux de la vraisemblance, de la cohérence psychologique et de la morale et lâchant la bride, en même temps, à l'humour et à l'imaginaire.

Par conséquent, en prétendant écrire une « invective » contre les histoires de chevaliers errants, Cervantès tourne le dos aux manières des conteurs médiévaux et de Montalvo. Mais cela ne l'empêche pas de vouloir sauver une forme propice à l'aventure et au rêve en la renouvelant. En pratique, la narration éclectique cervantine ne subsume pas la diversité sous l'unité et ne privilégie pas un style élevé au détriment de tous les autres : elle crée bien une action principale mais de nature protéiforme et ouverte ; sans renoncer à la noblesse des aventures héroïques, elle produit de savants contrepoints entre des formes et des registres variés. En somme, Cervantès a réussi là où le Tasse avait échoué : au lieu de chercher à convertir le poème de l'Arioste en épopée, il a réalisé une œuvre mixte qui, comme l'*Orlando furioso*, a obtenu l'assentiment des doctes et la faveur du peuple.

2 - Un questionnement polyphonique sur le savoir livresque

En France, si l'influence du roman de Cervantès a été immense et rapide, les doctes en ont d'abord perçu l'aspect parodique et burlesque, comme ils l'ont fait quelques décennies plus tôt pour les romans de Rabelais¹¹⁵⁸. Or si Cervantès forme un projet parodique, celui-ci repose d'abord sur la stylisation du langage chevaleresque. Alors que l'*Orlando furioso* fait reposer l'humour sur les remarques assassines du narrateur et sur les actions incongrues prêtées aux personnages, son roman fait polémiquer le langage ennobli du chevalier avec celui de Sancho, de la gouvernante ou de l'aubergiste, en prise sur la

¹¹⁵⁸ Pour un examen complet des traductions partielles et totales du roman ainsi que des imitations qu'il a suscitées au Grand Siècle, nous renvoyons à M. Bardon, *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle : 1605-1815*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1^{ère} éd. Paris, 1931]. Signalons qu'avant le « Traité [...] de Don Guichot » écrit par Fæneste et le *Berger extravagant* de Sorel, le *Moyen de parvenir* atteste déjà son succès par deux allusions qui y sont faites aux fous et aux moulins à vent (*op. cit.*, chap. 33, p. 89 et chap. 80, p. 256, signalées dans *The Palace of Secrets...*, *op. cit.*, p. 147).

réalité quotidienne. Ce souci de l'attribution des propos et de leur visée idéologique n'est pas seulement une reprise de l'opposition rabelaisienne entre les catégories du haut et du bas . Elle trouve sa finalité dans la mise au jour du décalage entre le prosaïsme de la vie familière et l'idéalisme des livres qui en font abstraction . De fait, le dialogisme du roman prend sa plus grande vigueur dans une réflexion menée sur le savoir livresque.

La condamnation du caractère éthéré de la vision du monde proposée par les romans de chevalerie passe par une caricature quasi constante du langage du héros. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, celui-ci ne tient pas tout à fait des discours qu'aurait pu prononcer Amadis, son modèle constant. De fait, ses propos tendant à l'exaltation de la chevalerie errante, l'éthique qu'il lui attribue et que l'on retient communément aujourd'hui pour celle de la Table ronde est une reconstitution outrée des principes d'action des paladins du temps jadis. Pour former le lecteur au décodage de l'outrance des valeurs défendues par don Quichotte, il fallait que Cervantès le fit dialoguer avec un connaisseur de cette littérature. C'est ce qui se produit assez tôt dans le roman, avant l'enterrement de Chrysostome : le cavalier Vivaldo, à « **l'esprit vif et l'humeur enjouée** », demande à don Quichotte en quoi consiste la « **profession** » qu'il exerce¹¹⁵⁹ . Celui-ci explique qu'Arthur, aux exploits insurpassables, était immortel et que, puisqu'il a été transformé en corbeau dans l'attente de reprendre son trône, les Anglais ne tuent jamais de corbeau ; pour sa part, il entend ressusciter l'ordre de la chevalerie dans un âge de fer et se dit prêt à se lancer « **au secours des faibles et des affligés** ». L'image du défenseur de la veuve et de l'orphelin est complétée par les traits psychologiques de l'arrogance et d'une confiance en soi démesurée : le héros blâme l'oisiveté des moines, dont les prières sont à peu de frais pour leur personne, aux périls, aux fatigues et aux privations qu'endure le redresseur de torts ; les paladins se font ainsi « **les ministres de Dieu sur la terre et les instruments par qui s'exerce sa justice** ». Vivaldo contre-attaque sournoisement en lui demandant si, avant leurs combats, ils recommandent leur âme à Dieu. Don Quichotte répond que l'essentiel est qu'ils invoquent la dame de leurs pensées et que, pour le reste, ils trouveront le temps de le faire pendant le combat. L'argument est facilement balayé par Vivaldo, qui ajoute que Galaor ne semblait pas avoir de « **dame attirée, de laquelle il pût se réclamer dans les périls** », sous-entendant que le personnage est volage ; mis au pied du mur, le héros dit tenir « **de bonne source** » qu'il aimait en secret une dame. Outre la polyphonie à l'œuvre dans de nombreuses prises de parole de don Quichotte, la dénonciation de l'irréalisme de l'idéologie chevaleresque intervient de manière privilégiée dans les dialogues du héros et de Sancho Panza. Après sa victoire contre le Biscayen, écuyer d'un convoi de dames et de moines, don Quichotte, qui a été blessé à l'oreille et qui souffre de la faim, explique à son écuyer les vertus du baume de Fierabras et la manière dont les gens de sa sorte s'alimentent¹¹⁶⁰ . L'onguent réparateur, dont il prétend connaître la recette, permet que ressouder les membres des paladins blessés, à qui il arrive « mainte et mainte fois » d'être « fendu[s] par le milieu du corps ». D'autre part, il n'a jamais trouvé mention que « **les chevaliers errants mangeassent, si ce n'est par hasard et dans quelques**

¹¹⁵⁹ L'ingénieux Hidalgo..., *op. cit.*, t. I, chap. 13, pp. 124-128.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, t. I, chap. 10, pp. 106-109.

somptueux banquets qu'on leur offraient » ; selon lui, « **le reste du temps, ils vivaient de l'air qui court** ». Or tout en s'incluant dans le groupe de ces êtres chimériques, le personnage doit satisfaire aux exigences de son corps et trouver des accommodements avec les livres. Il explique donc à Sancho qu'il n'est pas en mesure de préparer le baume en raison du manque de commodités ~ il tentera de le faire dans l'auberge et sa préparation se révélera un puissant vomitif ~ et suppose que les mets que contient le sac de son écuyer ~ un oignon, un peu de fromage et de vieilles croûtes de pain ~ constituaient les repas ordinaires des chevaliers. En somme, il cherche à conformer le monde inhumain de ses romans aux nécessités de l'existence, que Sancho lui rappelle constamment. Le langage du paysan prend une saveur populaire par des images triviales, la citation des fameux proverbes de la Manche et quelques déformations de mots : à la différence du travail poussé sur les niveaux de langue effectué par Rabelais, sous la plume de Cervantès, la syntaxe est rarement affectée par le marquage social et le vocabulaire reste relativement soutenu. Cela n'amoindrit pas la vigueur de l'opposition entre le maître et celui qui affirme n'avoir jamais lu d'histoires » :

Excusez-moi, reprit Sancho : car, ne sachant ni lire ni écrire, comme je l'ai déjà dit à Votre Grâce, je n'ai pas eu connaissance des règles de la profession chevaleresque ; mais, dorénavant, je pourrai le bissac de toutes espèces de fruits secs pour Votre Grâce, qui est chevalier ; et pour moi, qui ne le suis pas, je le pourrai d'autres objets volatiles et plus nourrissants.

Même des personnages moins grossiers que Sancho militent en faveur d'une inscription dans le réel et tournent en ridicule les principes livresques : quand Dorothee, déguisée en princesse Micomicona, demande à don Quichotte d'aller reconquérir son royaume, que lui a ravi un terrible géant, elle emploie volontairement un langage chevaleresque si embrouillé qu'à côté, celui du héros paraît limpide et noble. Là dessus, Sancho reformule la demande de don en disant qu'il s'agit de tuer « **un gros lourdeau** » pour une femme qui n'est pas une « **laideron** » ~ » Que toutes les puces de mon lit ne sont-elles ainsi faites ! », s'écrit-il ¹¹⁶¹ . Le débat le plus savoureux qui met en balance l'idéologie du seigneur et celle du valet est sans conteste celui soulevé par le récit fictif de la rencontre de Dulcinée, la dame de Don Quichotte, qui n'existe que dans l'imagination de celui-ci. Sancho prétend être allé lui porter une missive rédigée par le chevalier, alors qu'il s'est seulement éloigné du chevalier de quelques dizaines de mètres ¹¹⁶² . Chacun des deux locuteurs veut plaquer sur la scène son propre système de pensée : don Quichotte imagine Dulcinée enfilant des perles, baisant la lettre, dégageant une odeur exquise, tenant un discours amoureux et offrant un bijou au serviteur pour récompenser sa fidélité. Sancho déclare, au contraire, qu'il l'a trouvée vannant du blé, qu'elle n'a pas ouvert le pli ne sachant pas lire, qu'elle suait à grosses gouttes, qu'elle a enjoint don Quichotte de cesser ses sottises et qu'à lui même, elle a donné un morceau de pain et de fromage. Chaque réplique étant contredite par une information en sens inverse, il est bien clair que le choix des mots est la source des litiges : ceux du héros sont tirés de livres aux situations invraisemblables quand ceux de son acolyte sont dictés par le principe de

¹¹⁶¹ *Ibid.*, t. I, chap. 29, pp. 285-286 et p. 294.

¹¹⁶² *Ibid.*, t. I, chap. 31, pp. 301-304.

réalité ; quand l'un parle de la grandeur de la dame, l'autre réplique qu'en effet, elle mesure trois doigts de plus que lui ! Plus tard, pour l'apaiser, Sancho présente au chevalier la première paysanne venue comme étant Dulcinée et s'exerce à parler à une « **reine, princesse et duchesse de la beauté** »¹¹⁶³. Don Quichotte, pour sa part, tient à celle-ci un discours qui insiste précisément sur le décalage entre l'idéal et le réel :

[...] ô divin extrême de tous les mérites, terme de l'humaine gentillesse, remède unique de ce cœur affligé qui t'adore ! puisque le malin enchanteur qui me poursuit a jeté sur mes yeux des nuages et des cataractes, et que pour eux, mais non pour d'autres, il a transformé ta beauté sans égal et ta figure céleste en celle d'une pauvre paysanne, pourvu qu'il n'ait pas aussi métamorphosé mon visage en museau de quelque vampire pour le rendre horrible à tes yeux [...].

Sans pouvoir renoncer au langage courtois attendu pour cette première rencontre les insultes et les malédictions de la villageoise n'y feront rien, il est pourtant obligé d'admettre que sa Dulcinée a, comme le dit le narrateur, « **le nez camard et la face bouffie** ».

Si la polyphonie est maintenue d'un bout à l'autre du roman, il est notable que les langages de don Quichotte et de Sancho évoluent : ils essaient respectivement de colorer leur parler de celui de leur double inversé. Dans la discussion animée que Sancho a avec sa femme, au sujet de ce qu'il fera du gouvernement que don Quichotte lui promet, il s'adresse à elle en des termes à la fois triviaux et précieux¹¹⁶⁴. Thérèse le mettant en garde contre l'ambition et la volonté de changer d'état, il déploie un discours où elle ne voit que « **harangues** » et « **rhétoriques** » et qu'elle dit ne pas comprendre. Une comparaison faisant de l'homme une « figure de tapisserie », une locution poétique invitant à se laisser « **emporter par le vent qui souffle dans [leur]s voiles** » et un développement sur le fait que « **les choses présentes, celles que nous voyons avec les yeux, s'offrent à l'attention et s'impriment dans la mémoire avec bien plus de forces que toutes les choses passées** » servent, de fait, à Sancho à contrer ses arguments sur l'acceptation résignée du sort et sur les médisances de l'opinion publique sur la transformation d'un paysan en comte. Le débat est d'autant plus serré que les proverbes de la paysanne, comme ceux de son mari face aux excentricités de don Quichotte, drainent avec eux une vieille sagesse populaire. Il semble que la longueur des répliques de Thérèse milite en faveur de la justesse de sa pensée, au détriment des revendications anticonformistes de Sancho ; toujours est-il que celui-ci se montre à présent capable de tenir un raisonnement fouillé en faisant appel à ses connaissances le sermon du curé au dernier carême, les expressions poétiques bucoliques et les inévitables proverbes. Le lecteur se plaît à voir la situation se retourner deux chapitres plus loin : alors qu'il lui demande de recevoir des gages fixes durant leur prochaine sortie, Sancho voit son altération de *docile* en *fossile* reprise par le chevalier ; mais il se vengera en corrigeant son maître qui, tentant également d'imiter son langage, dira « **à bon rat bon chat** »¹¹⁶⁵. Don Quichotte s'initie donc aussi à un nouveau parler, proche de l'expérience concrète mais qui n'interdit aucunement les images ; de ce point de vue,

¹¹⁶³ *Ibid.*, t. II, chap. 10, pp. 71-72.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, t. II, chap. 5, pp. 39-43.

l'épisode de sa rencontre avec les galériens est décisif¹¹⁶⁶. À chaque prisonnier emmené vers les galères royales, il demande les raisons de son châtement. Tous emploient le langage coloré des voleurs et il lui faut, au départ, un interprète pour le comprendre : l'un a été « amoureux » d'une corbeille de linge, l'autre a embrouillé les généalogistes en folâtrant « avec deux de [s]es cousines germaines, et avec deux autres cousines qui n'étaient pas les [s]iennes », un autre a la qualité de « **serin de Canarie** », autrement dit a avoué son crime, un autre a été « **promené en triomphe dans les rues à cheval et magnifiquement vêtu** », autrement dit a été mis au pilori, etc. Don Quichotte s'imprègne peu à peu de cette manière de parler et de l'enthousiasme qu'elle dégage, ce qui l'amène à faire un éloge paradoxal des entremetteurs. Voici dans quelle langue plaisante il fustige les « membres » incompetents « de cet exercice » :

[ce sont des] gens sans tenue et sans intelligence, femmelettes, petits pages, drôles de peu d'années et de nulle expérience, qui, dans l'occasion la plus pressante, et quand il faut prendre un parti, ne savent plus reconnaître leur main droite de la gauche et laissent geler leur soupe de l'assiette à la bouche.

Il est assez judicieux, d'ailleurs, pour ne pas s'en laisser conter sur l'autre aspect de la profession du vieillard qu'il a devant lui, à savoir la sorcellerie. Quant à son discours contre l'esclavage, qui justifiera sa libération des prisonniers, il aura le caractère d'un demi-mensonge et d'une demi-vérité : si Dieu seul est propre à « **châtier le méchant** » et à « **récompenser le bon** », une justice humaine est nécessaire ; la condamnation aux galères reste, toutefois, abusive. Le curé réprimandera plus tard l'acte du personnage en déclarant que don Quichotte a « **lâché le loup au milieu des brebis** » et a violé les commandements du roi¹¹⁶⁷. Mais la distance qui sépare les deux passages permet d'atténuer la sanction et de préserver au précédent discours une partie de son intégrité : la froide raison et la discipline autoritaire ne l'emportent pas sur une réflexion éclairée par une connaissance des faits. De même, le langage de Sancho ira en s'affinant : suivant les conseils humanistes de bon gouvernement de son maître sans renier sa culture populaire, il dirigera l'île de Barataria en sage ; mettant en accusation certaines pratiques politiques, il se distinguera par des jugements lucides et malicieux. En somme, lui et don Quichotte suivront une évolution parallèle au cours de leurs aventures, l'un s'enrichissant des préceptes des lettrés et l'autre du savoir peuple.

Il est donc un langage juste pour Cervantès : celui qui allie la noblesse de la pensée et des valeurs et l'empirisme du bon sens, autrement dit l'héritage de l'érudition et la connaissance expérimentale. À l'aube du XVII^e siècle, alors que s'instaurent de nouvelles manières d'appréhender le monde, la culture tirée des livres n'a plus la même aura qu'à la Renaissance : même si Rabelais a toujours eu le souci d'articuler le savoir et la vie pratique, tout principe apodictique dicté par un ouvrage de fiction ou autre est jugé douteux tant qu'il n'a pas fait l'épreuve de l'observation directe des phénomènes. L'expurgation des romans de chevalerie menée dans *Don Quichotte* est donc un prétexte

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, t. II, chap. 7, pp. 52-54.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, t. I, chap. 22, pp. 204-211.

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, chap. 29, p. 290.

pour déclarer la guerre aux ratiocinations qui méprisent les données du quotidien. Cependant, la subtilité du dialogisme veut qu'elle ne soit ni un éloge de la vie prosaïque ni un rejet catégorique de la tradition savante.

3 - La folie romanesque : ses dangers et ses appâts

Si le héros de Cervantès est connu pour sa folie, la nature de celle-ci n'a rien de commun avec celle théorisée par Érasme : don Quichotte est *ingenioso*, adjectif qui a ici le sens classique d'*extravagant*, parce qu'il se réveille un matin en croyant que les récits de paladins sont des chroniques fidèles d'un passé prestigieux et qu'il entend régler ses mœurs sur les exemples qu'il y trouve. Autrement dit, le personnage incarne les effets d'attraction que le roman, emblème des genres de fiction, exerce sur le public. Pour ne pas faire sombrer le lecteur dans la même folie que lui, le romancier s'attache à briser le traditionnel pacte de véracité des romans de chevalerie. Tout en présentant le récit principal comme une « *verdadera historia* » rédigée par un « *historiador arábigo* », il ne cesse d'invalider les critères de fidélité, empêchant en même temps le mouvement de croyance aux faits et d'identification aux personnages d'aboutir. Pourtant, tout le secret du roman cervantin ne consiste-t-il pas dans le fait qu'en invitant le lecteur à réfléchir à l'artifice narratif, il suscite tout de même son adhésion ?

La conciliation entre une dénonciation de la perte de la notion du réel, qui passe par le soulignement du caractère arbitraire de la création fictionnelle, et un emploi des mécanismes mimétiques trouve à s'accomplir sous de multiples formes dans *Don Quichotte*. Nous en étudierons deux : la mise en abyme d'une étude sur la production de mondes possibles en même temps que sa mise en œuvre et l'utilisation ambivalente du procédé du suspens épisodique. En premier lieu, Cervantès met en intrigue le problème des rapports de l'univers du roman et de celui des lecteurs en conférant à l'un des mondes possibles du récit le statut de monde actuel¹¹⁶⁸. Tandis que le héros croit évoluer dans un cadre avec chevaliers, dames adorables et princesses en péril, l'histoire du vieux gentilhomme castillan qui fait trois « sorties » dans la Manche en se prenant pour un chevalier est érigée en point de référence rationnel. Les épisodes où se manifeste la folie de don Quichotte sont trop connus pour que nous nous y arrêtions. Il faut noter, cependant, le moyen subtil trouvé par le romancier pour concilier dans la fable la logique du réel et celle des livres : le personnage imagine qu'un enchanteur qui le persécute a changé les géants en moulins, la fille du châtelain en Maritorne, les escadrons de soldats en troupeaux de brebis et les démons qui cherchent à le capturer, et qui finalement y réussissent, en une troupe de joyeuses personnes¹¹⁶⁹. Ce recours à l'explication de la magie permet une compatibilité sans fin entre les deux plans du récit. Un autre procédé permettant de maintenir leur coexistence est d'alimenter la croyance du héros en son monde de chimères : sous prétexte de le ramener à la maison, le barbier et le curé, aidés ensuite par Dorothée, décident de se déguiser et d'entrer dans son système de

¹¹⁶⁸ Dans la brève étude qu'il consacre au roman, T. Pavel explique ainsi que le « monde du récit sert de norme par laquelle la folie du héros peut être comprise et désamorcée » (*L'Univers de la fiction, op. cit.*, p. 82).

¹¹⁶⁹ *L'ingénieux Hidalgo...*, *op. cit.*, t. I, chap. 8, p. 92 ; t. I, chap. 18, p. 163 ; chap. 18, p. 169 ; chap. 47, pp. 455-456.

représentation ; dans la seconde partie, le duc et sa femme, rencontrés par don Quichotte en chemin vers la ville du Toboso, présentent leur belle demeure comme un château où opèrent des enchanteurs¹¹⁷⁰. Les protagonistes engendrant eux-mêmes de la fiction, un vertige inquiétant saisit le lecteur : s'ils se font conteurs d'histoires fausses et metteurs en scène, il se pourrait que le conteur principal soit lui-même un mystificateur et que l'histoire censée contenir le principe juste d'interprétation du réel soit douteuse. De fait, même le personnage de Sancho, qui par sa bonhomie naturelle pourrait briser l'enfermement de don Quichotte dans l'univers fictionnel, tout en avertissant toujours son maître des méprises qu'il commet, ne parvient jamais à le tirer de l'erreur. Mieux, il se plaît lui-même à tenir également un rôle face à son maître : depuis qu'il a réussi à faire croire à l'hidalgo qu'il avait accompli son ambassade auprès de Dulcinée et qu'il s'est agenouillé devant une paysanne en lui présentant l'incomparable don Quichotte comme son chevalier servant, il s'y connaît en matière de double jeu. Seulement, l'humour veut que tout en sachant que le chevalier est le dindon de la farce, il ne peut s'empêcher de croire aussi au fonctionnement de l'univers merveilleux de la chevalerie : il se délecte de l'assurance d'un royaume donnée par la princesse Micomicona, parce qu'il espère obtenir le gouvernement d'un comté ; sa simplicité de caractère lui vaut même de se laisser convaincre par la duchesse que la villageoise dans laquelle il a feint de reconnaître Dulcinée est enchantée, alors qu'il est lui-même l'auteur de la mystification ! En somme, Cervantès propose une analyse de l'illusion romanesque sans en rompre tout à fait le charme : s'il présente un héros leurré par la magie de la fiction, il le fait évoluer dans un univers riche en rencontres, donc attractif pour l'imaginaire. De plus, il prend soin de rendre vraisemblables les articulations entre la réflexion sur la folie romanesque et l'engendrement du récit par le travail des caractères : don Quichotte est un fou et Sancho un naïf, ce qui explique que, malgré les évidences, ils n'arrivent pas à sortir de leur logique. Qui plus est, toujours sans interrompre le fil de l'histoire, il attire le lecteur sur les sentiers de la production fictionnelle en lui montrant l'envers du décor. Cela prend des proportions inattendues dans la seconde partie du livre, où le sens des passages entre la fable et le réel s'inverse : le héros apprend que ses deux premières sorties ont été mises en livre sous le titre de *L'ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche « pour l'universel amusement de tout le monde »*¹¹⁷¹ et que l'auteur cherche à rédiger une seconde partie mais que, faute de matière, il ne l'a pas encore fait. Se sachant lu, chose que n'a jamais su Amadis, et étant reconnu par des personnages qui ont eu la première partie du roman entre les mains, il sort de la fiction et devient une personne. En somme, le monde actuel de la première partie devient pour lui le nouveau monde possible auquel il va devoir se conformer¹¹⁷². De fait, il commence par discuter avec Samson Carrasco, un bachelier qui revient de Salamanque, de la fiabilité de celui qui se donne pour son

¹¹⁷⁰ Le texte annonce qu'ils vont jouer au héros « quelque fameux tour, qui s'accommodât parfaitement au style chevaleresque, et, dans ce genre, ils en jouèrent plusieurs » (*ibid.*, t. II, chap. 33, p. 240). En fait, leur mise en scène de l'apparition de Merlin exposant le moyen de désenchanter Dulcinée, transformée en paysanne, l'épreuve demandée par la duègne Doloride puis la comédie de la fausse mort d'Altisidore occupent plus de la moitié de cette partie, supplantant largement les épisodes où une double lecture des événements était possible.

¹¹⁷¹ *Ibid.*, t. II, chap. 3, p. 26.

auteur, Cid Hamet Ben-Engeli¹¹⁷² il rappelle que les Maures sont réputés menteurs par atavisme¹¹⁷³, demande quels épisodes a préférés le public et cherche à savoir si ses insuccès apparaissent dans le récit. Plus loin, il s'entretient avec les clients d'une auberge sur la suite apocryphe de la première partie rédigée par un certain Avellaneda, qui, de fait, est parue en 1614 et a poussé Cervantès à se hâter de finir de rédiger sa propre continuation. Il leur rapporte ce qu'il lui est vraiment arrivé sur le chemin du Toboso et, refusant le cours de l'histoire suggéré par Cid Hamet à la fin de la première partie et suivi par Avellaneda, il décide de ne pas se rendre, comme il comptait d'abord le faire, aux joutes du harnais à Saragosse. Il visite ensuite une librairie où il trouve le livre de l'imposteur en vente puis la fausse morte Altisodore lui fait croire qu'elle a vu les diables se l'arracher. Il finira par faire constater par un alcade du pays, sur le témoignage d'un des personnages de l'histoire apocryphe, qu'il n'est pas le don Quichotte d'Avellaneda¹¹⁷³ ! Le héros a ainsi tellement pris vie depuis le début de cette partie, et même depuis la fin de la précédente, qu'il faut qu'à la dernière page, la plume de Cid Hamet déclare, dans un monologue insolite, que don Quichotte est né pour elle seule et qu'elle l'enterre définitivement.

La différence entre les références livresques de l'une et l'autre partie se retrouve dans le traitement du suspens. Alors que Cervantès refuse de recourir à l'entrelacement, il se plaît à faire usage, pour la séduction qu'elle exerce sur le public, de la technique de l'arrêt momentané du récit sur un moment de tension extrême des événements. D'un bout à l'autre du roman, il joue sur la brisure que constitue la fin du chapitre pour faire attendre une histoire, qui se révélera parfois seulement surprenante par son manque d'ampleur héroïque. C'est ce qui se produit dans l'épisode des marteaux de moulin à foulon et dans celui du domptage des lions¹¹⁷⁴. Le premier se déroule dans une atmosphère de terreur : de nuit, le chevalier et l'écuyer entendent des bruits sourds frappés en cadence et accompagnés d'un cliquetis de chaînes ; don Quichotte annonce qu'au petit jour il répondra à la violence par la violence et fait promettre à Sancho que s'il meurt, il en avertira Dulcinée. Sancho pleure et, de peur, se tient serré contre son maître tout le reste de la nuit. Or quand le soleil se lève, ils aperçoivent les moulins en activité et Sancho éclate de rire ; don Quichotte s'en offusque et le frappe. Le lecteur ne peut manquer de saisir alors la dimension ironique du titre du chapitre : « **De l'aventure inouïe que mit à fin le valeureux don Quichotte, avec moins de péril que n'en courut en nulle autre**

¹¹⁷² Comme l'écrit M. Foucault, dans *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 62, alors qu'au début, les livres de chevalerie dictaient au personnage sa conduite, le texte de Cervantès devient par la suite objet de son propre récit : La première partie des aventures joue dans la seconde le rôle qu'assumaient au début les romans de chevalerie. Don Quichotte doit être fidèle à ce livre qu'il est réellement devenu ; il a à le protéger des erreurs, des contrefaçons, des suites apocryphes ; il doit ajouter les détails omis ; il doit maintenir sa vérité. [...] Entre la première et la seconde partie du roman, dans l'interstice de ces deux volumes, et par leur seul pouvoir, Don Quichotte a pris sa réalité.

¹¹⁷³ *L'ingénieux Hidalgo...*, *op. cit.*, t. II, respectivement chap. 2-3, p. 25-35 ; chap. 59, pp. 408-411 ; chap. 62, p. 436 ; chap. 70, p. 480 ; et chap. 72, p. 491.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, t. I, chap. 20, pp. 181-192 et t. II, chap. 17, pp. 113-120.

nul fameux chevalier » ! Il en va de même pour celui qui annonce l'exposé du « **dernier terme qu'atteignit et que put atteindre** » sa valeur : don Quichotte fera ouvrir la cage des lions que transporte un charretier mais les bêtes ne daigneront pas même le regarder... L'interruption du récit de la part de Cid Hamet pour louer le courage du héros avant que les fauves ne soit lâchés se retournera finalement contre lui. La deuxième partie affectionne non seulement les effets d'attente qui parodient le modèle chevaleresque, mais souligne le procédé même de la création de l'impatience chez le lecteur. Plusieurs titres de chapitres sont ainsi vides d'informations événementielles mais porteurs de réflexion sur le mécanisme traditionnel d'appât des romans d'aventures¹¹⁷⁵. En somme, le conteur profite de la rédaction de la première partie à la fois pour lui faire attendre des faits dont le héros sort déçu et pour lui donner à comprendre la manipulation qui consiste à lui promettre des faits stupéfiants. Il ne faudrait cependant pas trop caricaturer l'opposition entre l'esthétique des deux parties. S'il est vrai que la distance prise par rapport à la diégèse, dans la première, met l'accent sur la figure d'un narrateur amusé et qu'une analyse métadiégétique crée un décalage avec le récit, dans la seconde, elles s'échangent en partie leurs procédés. La manière dont est rapporté le combat de don Quichotte contre le Biscayen le montre assez¹¹⁷⁶. L'affrontement est violent et, alors que son issue est indécise, le narrateur annonce que « **l'auteur de cette histoire** » n'avait plus de sources pour en raconter la suite et que « **le second auteur de cet ouvrage** », dont on suppose qu'il est le conteur qui maîtrise le récit, s'est désespéré de cet arrêt et qu'il est parti en quête de nouveaux feuillets. La fin du chapitre suspend donc et l'histoire et la production du texte. Au suivant, nous apprenons qu'il a trouvé à Tolède de vieux cahiers contenant la suite du récit du combat ainsi que le reste des aventures qui nous sera livré jusqu'à la fin de cette partie. Quant à ce *je* qui se dit le commanditaire de la traduction de la compilation historique de Cid-Hamet, réalisée par un Maure castillanisé, nous ne saurons jamais son identité exacte ni son rapport avec l'auteur, qui apparaît dans le cadre fictionnel du prologue. Au fil du roman, nous serons ainsi parfois en peine d'attribuer l'ironie réflexive à l'une ou à l'autre des diverses instances extradiégétiques, mais il ne nous échappera jamais que celle-ci se fait à la fois juge et complice de la folie romanesque. *Don Quichotte* apparaît toujours, en somme, comme une réécriture, à la fois parce que le texte est la chronique d'un chevalier des temps modernes et parce qu'il fait retour sur lui-même.

Dès lors, nous pouvons affirmer que la valorisation par Cervantès de l'expérience sensible se double d'une promotion de l'exigence de raison : la conceptualisation de l'écriture romanesque milite en faveur d'une maîtrise étroite de la production littéraire, tandis que les brèches ouvertes dans la fable invitent le lecteur à prendre conscience de la démarche créative. Finalement, le roman reflète moins le parti pris d'une pensée méthodique qu'il ne milite en faveur d'une création fictionnelle consciente d'elle-même,

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, t. II, chap. 9 « Où l'on raconte ce que l'on y verra », p. 63 ; chap. 28 « Des choses que dit Ben-Engeli, et que saura celui qui les lira, s'il les lit avec attention », p. 196 ; chap. 66 « Qui traite de ce que verra celui qui le lira, ou de ce qu'entendra dire celui qui l'écouter lire », p. 455 ; chap. 70 « Qui suit le soixante-neuvième, et traite de choses fort importantes pour l'intelligence de cette histoire », p. 477.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, t. I, chap. 8-9, pp. 96-103.

d'une saisie empirique du réel et d'une mise au jour de l'artifice qui produit l'imaginaire. De fait, la fiction envahit partout la réflexion, la culture livresque gagne peu à peu les esprits simples et, dès le prologue, l'univers du délire s'épanche dans le domaine du vrai, de la raison et du sérieux.

L'étude des rapports du savoir à la diversité dans le *Moyen de parvenir* et *Don Quichotte*, qui constituent deux avatars parmi d'autres de la poétique romanesque de la Renaissance, nous a permis d'affiner, par constate, les particularités de la bigarrure linguistique de la part de Rabelais, d'H. de Crenne, de Des Autels et d'Aneau. Tandis que le premier constitue le point d'achoppement de leur pratique du roman, le second en est plutôt le point d'aboutissement. De fait, Verville se plaît à accumuler des bribes verbales sans ancrage et aux marques éphémères, à substituer les locuteurs les uns aux autres et finalement à laisser le sens se dérober sous les mots : l'extravagante dilatation des matériaux qui se confondent dans son texte aboutit à leur destruction. Cervantès, pour sa part, insiste sur la hiérarchisation de la *copia* selon les niveaux de narration, sur l'établissement de critères pour reconnaître la justesse des vérités ponctuelles énoncées par les personnages et sur le primat de la faculté critique sur l'hétérogénéité des discours. De quelque manière qu'il s'exprime, un recul de l'encyclopédisme se manifeste donc sous la plume de ces auteurs, que M. Jeanneret analyse comme le passage d'un idéal de l'extension des connaissances à une dénonciation de ses excès :

La gestion des connaissances accuse [...] un mouvement de repli. L'humanisme avait cru pouvoir embrasser un savoir quasi illimité : la quantité, la variété, la disponibilité étaient à l'ordre du jour. Cet idéal de totalité est maintenant en crise : l'optimisme épistémologique de la première Renaissance n'a pas abouti à un monde meilleur, mais débouche sur des conflits, comme si le trop-plein d'idées conduisait au désordre, à la guerre des doctrines puis à celle des armes. Le très était peut-être trop¹¹⁷⁷ .

Ce changement de mentalité et cette nouvelle manière d'écrire le monde peuvent être mis en lien avec ce que les historiens de la littérature appellent l'« ère baroque » : entre 1570 et 1640, toute une vague de textes met l'accent sur le problème de l'universelle mobilité des choses, de l'identité du sujet et des liens entre la fiction et le réel. Le banquet vervillien et la narration cervantine, en l'occurrence, s'emploient à rendre la représentation du réel fragmentaire et opaque en imbriquant de manière déroutante les plans du récit et du discours. Leur rejet des langages savants autorisés met en doute, par ailleurs, la possibilité de saisie de la voix ultime qui détiendrait le vrai ; celle-ci ne paraît plus renvoyer à un être unique et stable, capable de donner une cohérence à l'image éclatée du monde que l'œuvre véhicule. L'autocritique de la création fictionnelle prend acte, enfin, de la complexité du réel et de la difficulté de la raison à en rendre compte. Le *Moyen de parvenir* se présente ainsi comme un livre en train de s'écrire en même temps que déjà écrit ; de plus, le « **monde de piperie** » évoqué par Paracelse et L'Autre est ainsi celui où les réalités tangibles sont soustraites à leur fonctionnalité pour être maniées à plaisir par la parole. *Don Quichotte* concentre également l'attention sur sa fabrique : le délire qui saisit le héros est l'effet d'un oubli du système de production du texte ; toutefois, son auteur y préserve l'illusion d'une reconstitution acceptable du monde. En somme, si le

¹¹⁷⁷ *Le Défi des signes...*, op. cit., p. 196.

lecteur peut être rebuté par les déambulations dans un labyrinthe de discours, il prend sans aucun doute un savoureux plaisir à suivre l'itinéraire d'un héros qui s'est trompé de roman.

La poétique romanesque qui s'élabore entre 1532 et 1564 trouve son degré ultime d'accomplissement dans l'expérience esthétique : de manière pleinement consciente, l'acte de réception est sollicité pour parachever l'acte de création. De fait, les romans de Rabelais, d'H. de Crenne, de Des Autels et d'Aneau supposent la collaboration d'un lecteur de bonne volonté pour compléter leur programme narratif ; mais sa formation est prise en charge par le biais d'une sensibilisation au foisonnement de fragments hétérogènes de discours et d'une initiation à la saisie de leur portée cognitive. La première étape de l'activité de la lecture suppose le constat que la bigarrure linguistique est un facteur de désordre, autrement dit qu'elle perturbe la clôture de la plastique romanesque en même temps que son sens. Confronté à la désintégration du modèle de la fable édifiante, le lecteur se laisse ensuite convaincre par des indices de différentes natures que, pas plus que l'interprétation des œuvres ne peut conduire à l'univocité, elle ne dépend de sa seule fantaisie. De fait, si le texte romanesque a tendance à se fragmenter en bribes de discours et son sens en une infinité d'opinions discutables, le locuteur-romancier fait entendre sa voix dans chaque prise de parole et contrôle ultimement le jeu des interactions langagières. Du coup, le lecteur prend conscience que, pour parvenir à cerner la subjectivité qui se dit dans le dialogue romanesque, il lui faut mettre en œuvre son jugement et soupeser la portée axiologique de tous les énoncés qui se présentent à lui. Quand il aura fondé sa propre opinion sur les langages d'un même système dialogique, alors la démarche subjective de recherche d'une vérité dans le discours et non du discours vrai ou juste s'abolira dans la reconnaissance de l'intention qui a présidé à leur confrontation. Alors la quête du sens trouvera provisoirement un terme. L'épistémologie fondée par le nouveau roman consiste donc dans le principe d'une pensée avec les autres : sans s'échouer sur l'écueil du relativisme ou du scepticisme, elle suppose l'existence d'une vérité objective, valable pour tous, mais accessible seulement pour celui qui, auteur comme lecteur, accepte d'entrer en dialogue avec des sujets aux partis pris variés. Ce fonctionnement global de la polyphonie et de sa portée cognitive doit être ajusté en fonction de chacun des romans que l'on considère. Tandis que les *Angoysses* et *Alector* aident le lecteur à résorber la pluralité des sens véhiculés par les fragments langagiers, les *Livres* rabelaisiens et la *Mythistoire* se plaisent ainsi à détourner constamment les matériaux qu'ils utilisent et à brouiller les nuances entre les divers modes de stylisation linguistique. C'est pourtant ce type de romans, celui qui organise de la manière la plus évidente un plurilinguisme polémique, qui a inspiré des humanistes en rupture de ban. Verville et Cervantès, en particulier, ont utilisé les procédés de la narration éclectique pour les faire servir à une mise en cause de la diversité des connaissances par le biais soit de la prolifération incontrôlable des discours, soit de l'organisation et de la sélection rationnelle des savoirs estampillés. Or leurs textes relèvent d'une épistémologie nouvelle, qui pense autrement que celle de la Renaissance les liens entre le sujet, le langage et la pensée.

CONCLUSION

Le moment exceptionnel de la naissance d'un art nouveau donne au livre de Rabelais une incroyable richesse ; tout y est : le vraisemblable et l'invraisemblable, l'allégorie, la satire, les géants et les hommes normaux, les anecdotes, les méditations, les voyages réels et fantastiques, les disputes savantes, les digressions de pure virtuosité verbale. Le romancier d'aujourd'hui, héritier du XIX^e siècle, éprouve une envieuse nostalgie de cet univers superbement hétéroclite des premiers romanciers et de la liberté joyeuse avec laquelle ils l'habitent. M. Kundera, Les Testaments trahis ¹¹⁷⁸.

Le roman du XVI^e siècle a été délaissé par les études des spécialistes du genre comme par celles des seiziémistes. Il faut se réjouir que l'on en vienne aujourd'hui à analyser des textes antérieurs à l'extrême fin du siècle sous le jour soit de la théorie du roman et de la fiction, soit des critères empiriques de distinction entre les formes de récits d'imagination, soit des points de passage avec la production romanesque des Anciens et de l'Europe contemporaine ¹¹⁷⁹. Le caractère massif de la pratique de l'édition ou de la réédition, de la

¹¹⁷⁸ Paris, Gallimard, « Folio », 1993, pp. 11-12.

¹¹⁷⁹ Tels sont les apports essentiels des quatre colloques organisés sur le sujet au cours des dix dernières années : celui de Tours, intitulé *Le Roman à la Renaissance*, a eu lieu en 1991 mais les actes n'en sont pas encore publiés ; celui de Gargnano s'est tenu en 1993 et est publié sous le titre *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento : dall'eredità medievale all'Astrea*, op. cit. ; celui de Saint-Quentin-en-Yvelines, intitulé *Du Roman courtois au roman baroque*, s'est déroulé en 2002 et ses actes devraient paraître sous peu ; il en va de même pour ceux du colloque de Lyon, qui a eu lieu en 2002, et qui s'intituleront probablement *Le Renouveau d'un genre : le roman en France au XVI^e siècle*.

traduction et de l'adaptation explique en partie la désaffection de la critique pour les manifestations du genre à la Renaissance. Il est vrai que nombreux sont les romans de chevalerie en prose écrits au XV^e siècle ou avant à paraître alors ; les translations de romans grecs et latins du passé, de récents *romanzi* et *libros de caballerías* ainsi que de romans sentimentaux et pastoraux font également florès. À y regarder de près, les nouveautés dans le domaine font exception. À part la *Pyrenée* de Belleforest, les *Bergeries de Juliette* de Montreux et les textes de Sala, de Maugin et de Des Gouttes, qui modernisent les techniques d'écriture des cycles médiévaux, peu de romans permettent d'accréditer l'idée que la France a participé au mouvement européen de renouvellement du genre avant 1592, année où commence la vague des récits « **d'amours infortunés** » et où paraît le premier roman de Verville. Il faut peut-être voir les choses autrement et considérer le phénomène d'imprégnation des matières romanesques de l'Antiquité, du passé national et des nations étrangères comme un signe de l'attention portée par le public français à ce type de narration. De fait, les hommes tout autant que les femmes de l'époque sont d'incorrigibles lecteurs de vieux romans, de traductions de romans d'amour et d'*Amadis* : n'en déplaise aux doctes férus de littérature sérieuse et aux autorités religieuses, les romans sont prisés à la cour de François I^{er} et d'Henri II ; les plus lestes d'entre eux sont lus jusque dans les couvents. Des traducteurs entreprennent, pour leur part, de réévaluer certains sous-genres romanesques en élaborant un embryon de théorisation à leur sujet. Mais selon nous, la véritable innovation vient de Rabelais, d'Hélisenne de Crenne, de Des Autels et d'Aneau : ces praticiens ont une conscience assez nette de l'évolution du roman ainsi que de la liberté formelle qui le caractérise pour lui conférer une originalité qui n'a rien à envier aux textes publiés en Italie et en Espagne. De fait, ceux que M. Kundera appelle les « premiers romanciers », dont Rabelais est la figure de proue, inventent une forme « hétéroclite » à partir de matériaux de toute nature. Malgré la difficulté de notre pays à se libérer de l'emprise du fonds médiéval, nous soutenons que le procédé de la variété de nature linguistique, contrairement à la description qu'en donne l'essayiste tchèque et l'enthousiasme avec lequel quelques auteurs le pratiquent ont fait naître un « art nouveau » en France entre 1532 et 1564.

À présent que l'analyse de la poétique romanesque que nous souhaitons mettre au jour est faite, il faut lui trouver un nom. Comme le dernier chapitre de l'étude l'a laissé entendre, nous pensons que cette forme a des affinités étroites avec le courant humaniste, pour plusieurs raisons. D'abord, en dépit du mépris manifesté par de nombreux humanistes à l'égard du roman, certains d'entre eux, comme Amyot, Colet et Gohory, pour la France, et Giraldi, Pigna et Malatesta, pour l'Italie, ont pris le parti de légitimer cette forme. L'expression *roman humaniste* n'est donc pas nécessairement un oxymore. Ensuite, le genre pratiqué par nos auteurs soulève des questions propres à la première Renaissance : outre le fait qu'il engage une conception spécifique du langage, il participe au mouvement de renouvellement des méthodes de pensée et d'exégèse. Enfin, un faisceau d'œuvres contemporaines converge vers l'épistémologie qu'il véhicule. À partir des premières guerres civiles, qui engendrent un processus de dérèglement profond des rapports de l'homme au monde, les productions littéraires reflètent, au contraire, un déclin de l'*épistémè* de ce que l'on pourrait appeler l'« humanisme triomphant ». Puisque la vraie question est dans la délimitation de notre période d'étude, reportons-nous aux textes romanesques qui ne sont pas le fruit d'une traduction et qui ont été composés entre

1564 et 1592 et voyons s'ils allient de la même manière que nos romans narration et plurilinguisme¹¹⁸⁰. Pour ce qui est de la *Pyrenée* de Belleforest, censée combiner le code de l'allégorie à celui du récit, il semble qu'il ne s'agisse pas exactement d'un roman : non seulement la pastorale elle-même n'est pas traitée selon le modèle académique, mais l'intrigue tourne court. Les *Bergeries de Juliette*, au contraire, sans ériger, comme la *Diana*, l'inconstance en système d'organisation des événements, introduisent la dimension du hasard dans le régime académique et confèrent un destin aux personnages ; sous la plume de Montreux, l'allégorie, fiction d'abstractions et non d'individus, se voit dotée d'un « monde possible ». Les *Avantures de Floride*, pour leur part, publiées entre 1592 et 1596, réalisent la diversité formelle de nos romans de manière exubérante : sur mille quatre cents pages, Verville mêle les matières et les codes du récit sentimental, chevaleresque et pastoral. Mais le dynamitage du récit traditionnel prend un tour particulier ici dans la mesure où le narrateur met à tous endroits en évidence son système de production du texte, conférant ainsi non seulement une unité à un ensemble disparate, mais aussi un caractère novateur à son entreprise de restituer l'ordre dynamique de la nature. *Du Vray et parfaict amour*, œuvre mystérieuse par ses conditions de publication et par son attribution, ne relève pas de cette nouvelle poétique, que l'on pourrait qualifier de « baroque narratif ». Le roman a paru en 1599, mais une épître du soi disant traducteur M. Fumée, datée de 1569, atteste qu'il a dû être écrit trente ans avant sa publication. Il s'agit d'une imitation de la forme du roman grec : conformément aux ambitions savantes d'Héliodore, cette histoire des amours de Théogènes et de Charide allie plaisir de la fable et enseignement philosophique et éthique ; les « **plus rares matieres et sentences** » sont rassemblées dans une table à la fin du livre. On le voit donc, sans être oubliée, la technique de composition des romanciers du milieu du siècle, dont l'œuvre de Fumée se rapproche le plus, a été transformée à partir des années 1560. Dans les *Bergeries de Juliette* et *Du vray et parfaict amour*, la cohabitation harmonieuse de modèles variés prend, qui plus est, un accent différent de celle de nos auteurs en raison du choix d'un sous-genre spécifique pour informer la structure de l'œuvre : la pastorale et le roman grec.

À présent que la poétique de nos auteurs est repérable en synchronie et en diachronie, une reprise des diverses conclusions de notre étude et une analyse de sa postérité vont montrer qu'elle constitue un maillon essentiel de l'histoire du roman occidental.

Le roman humaniste : un genre à part entière

Si le roman a vu le jour dans le monde hellénistique et romain des premiers siècles de

¹¹⁸⁰ Les romans en question ont tous été évoqués au fil de notre développement antérieur. Les conclusions que nous allons avancer brièvement nous viennent de trois communications du colloque de Lyon, dont la question de départ était : y a-t-il des romans en France au XVI^e siècle ? Il s'agit des articles de F. Lavocat, « Jeux pastoraux : allégorie et fiction », de G. Polizzi, « Le 'Polypaston' : définitions du roman vervillien » et d'A. Blanckaert, « *Du Vray et parfaict amour* (Martin Fumée, 1599) : une 'histoire' entre imitation et invention », in *Le Renouveau d'un genre...*, op. cit.

notre ère, la souplesse exceptionnelle de sa forme lui a permis d'être pratiqué jusqu'à aujourd'hui. Il faut considérer que du *Satiricon* et des *Éthiopiennes* à *Cent ans de solitude* et aux *Versets sataniques*, en passant par la *Princesse de Clèves*, *Robinson Crusoé* et *l'Idiot*, il s'agit du même genre ; il est né en Europe et a essaimé dans d'autres continents. Parmi ses invariants universels, il en est un fondamental : la mise en corrélation d'images de discours et de visions du monde. Non seulement les nouveaux romanciers de la Renaissance l'ont exploité avec ferveur, mais ils l'ont infléchi dans le sens de l'assemblage éclectique d'énoncés et d'idéologies. En cela, le rapprochement des *Livres rabelaisiens*, des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, de la *Mythistoire barragouyne de Fanfreluche et Gaudichon* et d'*Alector* n'est ni fortuit ni arbitraire.

La première partie de notre étude a tâché de faire le point sur la situation du roman français au XVI^e siècle. Les emplois du substantif *roman* ont révélé le décalage entre les usages linguistiques et la production du temps : tandis que des matières narratives variées se répandent dans le pays, les lettrés continuent à désigner par ce mot les seuls romans de chevalerie ~ ancienne ou nouvelle manière. D'autre part, ses emplois dépréciatifs, qui lui donnent une acception plus restreinte encore, attestent l'animosité éprouvée par les doctes en général à l'encontre des histoires de paladins. Il faudra attendre la première moitié du Grand Siècle pour que le champ sémantique de *roman* s'élargisse au reste de ce que l'imprimerie et les traducteurs appellent des « histoires » ; mais l'utilisation péjorative du nom ne faiblira pas, bien au contraire. À l'époque qui nous préoccupe, les insuffisances du lexique se doublent d'une carence théorique : tandis que les poéticiens italiens débattent, à partir de 1554, du genre de l'*Orlando furioso* et de la *Gerusalemme liberata*, nos translateurs se penchent sur l'intérêt de la lecture de l'*Histoire Æthiopique* et des livres d'*Amadis*... Il est vrai que la France n'a pas à son actif une forme qui reprend les codes d'écriture des romans médiévaux et qui répond en partie aux règles fixées par Aristote pour l'épopée. Elle aurait pu, cependant, faire écho à la codification féconde du *romanzo* ou se lancer dans une analyse des romans sentimentaux ou pastoraux importés d'Espagne ou d'Italie ~ elle aurait, en ce cas, devancé ses voisins. Mais elle est restée bien en deçà des efforts conceptuels des traités du *Cinquecento*. Certes, les auteurs des arts poétiques ont tenté, avant le Tasse, de faire de l'Arioste un modèle à suivre pour écrire des épopées attrayantes et Gohory a cherché à intégrer le roman de chevalerie à la fiction narrative noble, qui assume son caractère fabuleux tout en affirmant une certaine éthique. Mais quand celui-ci fait mention du concept de variété, c'est seulement dans une perceptive oratoire, alors que sous la plume de Giraldis et de Pigna, la *molta varietà* désigne la technique de l'entrelacement ainsi que l'insertion de digressions dans le cours du récit. La réflexion italienne sur le poème chevaleresque n'a donc pas eu d'écho direct dans notre pays ; au XVII^e siècle, seule la théorie de l'épopée romancée a été exploitée par les théoriciens. Un essai de définition d'un genre narratif neuf a pourtant eu lieu : Amyot, en 1548, et Gohory, de 1554 à 1575, ont donné le même nom *histoire fabuleuse* à deux formes romanesques distinctes : l'helléniste, louant la maîtrise artistique d'Héliodore, a rapproché la poétique du roman grec de celles du récit historique et de l'épopée, tandis que le passionné d'alchimie a défendu la liberté imaginative des romans de chevalerie et leur profondeur de sens. Ces ébauches de théorie ont-elles permis que les contemporains repèrent les critères définitionnels respectifs de ces types de romans ? Rien n'est moins sûr. Pour le montrer, prenons ici

l'exemple d'un docte avisé comme Peletier, qui étudie en 1555 la présence du thème de la fortune dans le récit épique, en invoquant les métaphores du « **Théâtre de ce monde, dont le Poème est le miroir** ». Après avoir montré de quelle manière les « infortunes » et les « félicités » alternent dans les quatre premiers livres de l'*Énéide*, le poéticien met en rapport le changement brusque de situation avec la technique de la suspension de la narration et l'effet qu'elle a sur le lecteur :

Et parmi l'universel discours, il fait bon voir, comment le Poète, après avoir quelquefois fait mention d'une chose mémorable [...] la laisse là pour un temps : tenant le Lecteur suspens, désireux et hâtif d'en aller voir l'événement. En quoi je trouve nos Romans bien inventifs¹¹⁸¹ .

Sûrement Peletier songe-t-il au roman d'Héliodore, qui ajoute au procédé celui du début *in medias res* : il semble au fait de l'incidence des tromperies de la *Tychè* sur la structure narrative grecque. Il passe ensuite de la *varietà* causée par un arrangement particulier des actions à la variété thématique en ajoutant « en passant » que le « Poète Héroïque » peut traiter des « **aventures des Chevaliers** », des « amours », *etc.*, à la manière de l'Arioste, qui a fait emprunt de cette matière chevaleresque dans le *Roland furieux*. Après la mention implicite des deux orientations de la théorie du roman au milieu du siècle, tout devient confus : d'un côté, l'*Art poétique* préconise au poète de recourir, par l'agencement savant de la trame narrative, au procédé du suspens à l'œuvre dans les *Éthiopiennes* ; de l'autre, il ne fait pas l'effort de distinguer le roman grec du roman de chevalerie, ni le *romanzo* de l'épopée. Le moins que l'on puisse dire, c'est que les analyses d'Amyot et de Gohory¹¹⁸¹ si toutefois elles ont été lues n'ont pas toujours été bien entendues. Pour notre part, elles nous ont intéressée en ce qu'elles mettent le doigt sur la subjectivité de la notion de plaisir dans la réception du genre romanesque ; en tant que traducteurs, ils savent combien la production de romans est conditionnée par les goûts du public auquel elle est destinée. Cela rejoint ce que nous avons pu déceler de la méthode de francisation des *Amadis* : la volonté d'Herberay d'agrèer à son lectorat lui impose d'adapter le langage et l'idéologie du texte espagnol aux attentes de celui-ci ; la restitution fidèle de la langue étrangère passe ainsi au second plan par rapport au rendu d'une vision collective du texte. Cette manière de pratiquer la traduction au XVI^e siècle, qui se situe dans la continuité de la « **mise en roman** » médiévale, fait du traducteur de romans un artisan du verbe, qui n'exploite qu'en partie les affinités du genre avec la vie de la langue.

Notre seconde partie s'est attachée à montrer qu'en marge de la production romanesque majoritaire, il existe des œuvres qui sont le résultat d'un effort conscient de créativité. Sans considérer que nos quatre romanciers inventent *ex nihilo* le contenu de leurs textes, nous avons montré que nous avons affaire à une écriture de la compilation. De fait, le « **nouveau roman** » de la Renaissance résout sans difficulté le paradoxe que constitue, pour un lecteur du XXI^e siècle, la volonté d'affirmer son originalité, d'un côté, et le fait d'emprunter à tout moment des genres et des formes d'expression à la culture de son temps. Ce qui le place dans la marginalité par rapport aux autres publications, c'est avant tout le caractère problématique de l'agencement des énoncés, autrement dit le fait que chacune de ses manifestations constitue un ensemble hybride et infiniment ouvert. Nous avons constaté, d'abord, que la poétique de la variété langagière s'est affirmée sans

¹¹⁸¹ *Art poétique, op. cit., livre II, chap. 8, p. 310.*

tambours ni trompettes doctrinaux : dans le métadiscours lapidaire qu'ils ont élaboré pour définir l'appartenance générique de leurs livres, Rabelais, Des Autels et Aneau ne sont pas allés à l'encontre des préjugés des lettrés et des hommes d'Église à l'égard du roman ; ils ont seulement tenté de promouvoir la narration fictionnelle en usant des syntagmes *véritable histoire* et *histoire fabuleuse*. Ce faisant, ils ont repris la notion de *fabulosa narratio* forgée par Macrobie au sujet des récits mythologiques à portée philosophique ou ésotérique moins qu'ils se sont inspirés de la conception lucianiste des rapports du vrai et du faux. Ces bribes conceptuelles ont laissé entière liberté à la nouvelle forme romanesque de s'assimiler un large panel de matériaux verbaux : le manque de règles dont elle aurait pu souffrir lui a en fait permis de transformer la bâtardise dont on accablait le roman en une foisonnante bigarrure. Considérant, comme Érasme, que la pensée est inséparable des mots, nos auteurs ont fait le choix de créer des langages qui sont autant d'énoncés singuliers. Certes, les interférences entre le récit et ces diverses prises de parole tendent à rapprocher leurs œuvres d'autres genres pratiqués à la Renaissance, à savoir le dialogue et le recueil de nouvelles. Mais la hiérarchie que le nouveau roman établit entre les modes de la narration et du discours, sa manière de multiplier les actes langagiers et la subtilité avec laquelle il les imbrique les uns aux autres le distinguent finalement des *Dialogues* de Tahureau, des *Propos rustiques* de Du Fail et même de l'*Heptameron*. Pour cette raison et pour l'hésitation constante de sa structure entre plusieurs genres encadrants, nous ne saurions souscrire à l'idée de M. Jeanneret selon laquelle la désaffection des auteurs pour les formes narratives longues s'explique par la prolifération massive de collections de contes et de mélanges savants. Le nouveau roman a, certes, bénéficié de ce découpage des connaissances en « modules » ; sa forme relativement brève lui a même permis d'accentuer la technique de la compilation d'histoires, de pièces de rhétorique, de sentences doctrinales, d'exemples moraux, de descriptions zoologiques, etc., par une intensification remarquable des décrochages énonciatifs. Mais il se distingue des « **répertoire[s] de morceaux détachables** ¹¹⁸² » que sont les recueils narratifs ou les commentaires dialogués en ce que les unités langagières qu'il rassemble, solidement rattachées au récit principal et au mouvement des débats intradiégétiques, ne sont ni supprimables ni déplaçables. De fait, la facture romanesque crée une solidarité forte entre les multiples niveaux narratifs et discursifs qu'elle génère. Il se trouve, par ailleurs, qu'il existe plusieurs niveaux d'infléchissement par lesquels le nouveau roman réinterprète dans la masse de sa structure les éléments étrangers en leur donnant de nouvelles fonctions. De leur côté, les *Angoysses* et *Alector* mettent en œuvre une *copia* restreinte dans la mesure où ils présentent de manière essentiellement idéalisée des genres traditionnels et des langages en vigueur dans les hautes sphères de la société. Les *Livres* de Rabelais et la *Mythistoire*, pour leur part, accueillent joyeusement non seulement des formes érudites de composition et d'expression, mais encore des registres et des types de discours populaires ; en cela, ils pratiquent une *copia* langagière étendue. La *mimésis* romanesque confère donc systématiquement une visée axiologique aux images de langages qu'elle produit : elle ne copie pas un modèle, mais recrée une prise de parole et une vision du monde spécifiques.

¹¹⁸² *Le Défi des signes...*, op. cit., p. 60.

La troisième partie de notre travail a posé le problème des enjeux esthétiques de la fragmentation du texte romanesque. De fait, le lecteur est conçu par les œuvres comme l'instance qui parachève le processus de brouillage herméneutique et cognitif qu'elles produisent et qui essaie de le dépasser. Nous sommes partie du constat selon lequel elles lient intrinsèquement hétérogénéité formelle et obscurcissement de l'accès à la fois à leur sens et au réel. Réactivant les deux sens de *logos parole* et *faculté de raisonner*, les auteurs font s'entrechoquer les points de vue interprétatifs supportés par les divers langages : la signification du texte se perd dans le brouhaha d'une infinité de voix, tandis que la représentation du monde se morcelle en des vérités limitées et provisoires. La complexité de l'imitation langagière tient, en particulier, au fait que le locuteur-romancier ne s'oppose pas directement aux énoncés importés et à leur idéologie, comme c'était le cas dans les petits genres plurilingues des soties ou des fabliaux. Sa posture énonciative est d'autant plus fuyante qu'il ne fait pas des matériaux qu'il imite l'objet d'une parodie purement polémique, trouvant sa fin en soi : il en donne « **une représentation littéraire équitable** ¹¹⁸³ », avant d'en infléchir la portée. L'étude de l'épistémologie véhiculée par les textes de Rabelais nous a montré, par ailleurs, que tout signe linguistique est significatif dans le roman et doit être pris en compte pour cerner les partis pris de la conscience subjective qui s'y exprime. Appelé à mesurer les implications déroutantes de l'incarnation du Verbe divin dans le langage humain, le lecteur se trouve alors confronté au déferlement d'une parole incontrôlable ; la tonalité humoristique qui caractérise les interventions du narrateur et de nombreux personnages l'oblige également à analyser avec précaution les modalités de réinterprétation des énoncés. Mais la présence de formes de discours qui mettent en œuvre une manière antithétique de débattre, tels le dialogue non dialectique et l'éloge paradoxal, nous a permis de comprendre que la pensée dialogique cherche à appréhender des réalités par nature complexes : peut-être un vrai valable pour tous les hommes existe-t-il, mais il faut que chacun des candidats à la parole s'exprime sur le sujet. Du coup, c'est à une saisie concomitante de toutes les unités discursives mises en corrélation que nous sommes appelés : parce que la vérité n'est pas donnée avant sa mise en débat, nul ne peut l'approcher de manière dogmatique et parce que la discussion entre les locuteurs n'est jamais totalement achevée, il faut chercher ce qu'il y a de recevable dans chaque opinion. Or ce passage obligé par une pesée puis par une relativisation des langages d'autrui n'aboutit pas au constat que toutes les vérités se valent : l'exercice de libre examen des implications idéologiques de chaque parler est supposé s'achever dans la reconnaissance de la voix de l'instance auctoriale. Dès lors, la performance de la poétique romanesque se traduit par la genèse concomitante de la subjectivité de l'auteur et de celle du lecteur. Dans l'instant où il fait usage de sa sensibilité linguistique, le lecteur devient un sujet à part entière : la confrontation à l'altérité et l'éventuelle saisie de l'intention du maître des échanges lui permet de prendre conscience de ses capacités critiques. Enfin, le *Moyen de parvenir* et *Don Quichotte* nous ont semblé deux textes symptomatiques de la remise en cause que subit le roman humaniste à partir de la fin du siècle. Tout en utilisant le procédé de la *varietas*, Verville et Cervantès se défient de la culture savante, ce qui se traduit soit par un dynamitage de toutes les formes de *doxa*, soit par une sélection et une organisation

¹¹⁸³ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie...*, op. cit., p. 221.

méthodique des emprunts langagiers. L'équilibre instable qu'avaient réussi à créer les romans de la Renaissance, entre la liberté de parole laissée à autrui et la formulation d'un discours personnel et entre l'éparpillement du sens et son établissement, est alors ouvertement brisé.

Le roman humaniste a plu au public populaire tout en trouvant grâce auprès de lettrés sensibles à son hétérogénéité stylistique et à la prise de conscience qu'il suppose que langage et pensée sont nécessairement intersubjectifs. S'il se présente comme un genre hybride, il est tenu à une cohérence linguistique et herméneutique supérieure. De fait, la disposition des énoncés et son efficace maintiennent à chacune de ses manifestations son ouverture tout en lui conférant une unité organique. En somme, Rabelais, H. de Crenne, Des Autels et Aneau font le constat que le microcosme narratif ne saurait embrasser le réel dans sa diversité et que pourtant, sans lui, celui-ci resterait incompréhensible.

2. Le récit composite de la Renaissance et l'évolution ultérieure du roman

Nul n'ignore que Rabelais, quoiqu'il n'ait pas été considéré par ses contemporains ni par les historiens successifs de la littérature comme un romancier, a été érigé en modèle par de nombreux auteurs : Sterne, Diderot, Balzac, Flaubert, Céline et Rushdie, entre autres, s'en sont inspirés, voire s'en sont réclamés. Est-ce à dire, comme le soutiennent M. Bakhtine et M. Kundera, qu'il est le premier romancier « **moderne** »¹¹⁸⁴ ? Nous éviterons d'entrer dans le débat en affirmant, avec D. Viart, que trop souvent est « **'moderne' ce à quoi l'on choisit de s'intéresser** »¹¹⁸⁵. De fait, ont tour à tour été qualifiés de romanciers modernes D'Urfé, Lesage, Stendhal, Balzac ou encore Flaubert¹¹⁸⁶ ! Le parti pris positiviste qui a marqué les études sur le roman de la fin du siècle dernier jusqu'à ces dernières décennies est également contestable en ce qu'il suppose une évolution linéaire et ascendante du genre depuis ses origines. Nous estimons, pour notre part, que des auteurs phares, parmi lesquels nous osons mettre nos romanciers, ont contribué à développer ses rouages formels et à approfondir ses ambivalences herméneutiques. En ce sens, nous nous proposons d'analyser, dans ses grandes lignes,

¹¹⁸⁴ Tous deux ne départagent, cependant, Rabelais et Cervantès qu'avec moult précautions. L'Esthétique et théorie du roman, op. cit., pp. 130-131, affirme ainsi que Rabelais a eu une « influence immense sur toute la prose romanesque » mais que « Cervantès se dresse aux côtés de Rabelais, et en même temps, en un certain sens, le dépasse ». De même, tandis que L'Art du roman, op. cit., p. 14, fait de Cervantès le fondateur du roman européen, Les Testaments trahis, op. cit., p. 27, saluent en Rabelais celui qui a posé la première pierre de l'édifice romanesque.

¹¹⁸⁵ Le Roman français au XX^e siècle, Paris, Hachette supérieur, « Les Fondamentaux », 1999, p. 8.

¹¹⁸⁶ Voir respectivement G. Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, « Points », 1966, p. 110 ; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1912 (?), p. 669 ; M. Raimond, *Le Roman*, Armand Colin, « Cursus », p. 60 ; P. Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990, p. 150 ; et R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 31.

l'influence des techniques d'écriture du roman humaniste sur les compositions romanesques postérieures.

Rabelais, H. de Crenne, Des Autels et Aneau, nous l'avons dit, n'ont pas inventé de toutes pièces leur manière de composer : ils ont surtout puisé dans la pratique antique du genre de Lucien ou d'Héliodore et dans celle du passé national. Mais à partir de ces manières d'utiliser le récit romanesque en même temps qu'à partir des multiples modes d'expression littéraire et de types sociologiques de parler, nos auteurs ont créé un genre nouveau. Celui-ci se caractérise, tout d'abord, par une conception de la parole non pas comme une donnée, mais comme une hypothèse de travail pour accéder au réel. Plus qu'auparavant, en effet, le roman montre qu'il imite des langages : les signes verbaux s'avèrent à la fois le support d'une vision du monde et l'objet d'une représentation. Il n'est pas besoin d'insister sur le parti qu'ont tiré les romanciers ultérieurs de cette perte de la soudure entre le discours et l'idéologie qu'il véhicule : tandis que Balzac relève les tics de langue de Grandet ou les défauts de prononciation de Gobseck, Flaubert détourne des clichés linguistiques de leur contexte, dans *Bouvard et Pécuchet*, et Camus parodie le jargon médical, la rhétorique judiciaire et l'amphigouri de l'administration ou de la presse à sensation, dans la *Peste*. Une telle réappropriation de discours émanant de diverses autorités constitue la véritable explication du rejet pluriséculaire du roman de la part des doctes :

Si le roman a été considéré comme dangereux et nocif, ce n'est pas seulement qu'il peut tout dire, librement et sous toutes ses formes, [...] c'est qu'il entend le dire sous la forme même, et avec l'autorité même, de ces discours autres. C'est que le roman est par nature impérialiste, il « colonise », et annexe sans vergogne les territoires des alentours, il reprend les thèmes et les procédés de la comédie, de l'histoire, de la satire, du poème lyrique, du poème didactique, de la réflexion philosophique, etc.¹¹⁸⁷ .

Par ailleurs, le roman des années 1530 à 1560 se trouve cultiver une écriture de la variété ; en ce sens, il s'agit de la première organisation évidente du plurilinguisme dans le domaine romanesque. Dès le XVII^e siècle, le principe de la bigarrure langagière a été utilisé comme un critère spécifique de composition : de l'*Astrée* à *Psyché et Cupidon* de Lafontaine, en passant par l'*Histoire comique de Francion*, nombreux sont les romans français à avoir assimilé cet aspect du legs de la Renaissance. La tendance à l'accumulation d'images d'énoncés n'a pas été véritablement codifiée avant le XX^e siècle, mais depuis les analyses de Bakhtine, le repérage du phénomène – souvent sous la forme de métaphores séduisantes – est courant¹¹⁸⁸ . Quant à l'enjeu cognitif de la facture romanesque, qui repose sur l'interrogation des limites du savoir humain, il est parfois présenté comme en lien avec le recul de la vision théocentrique du monde. M. Kundera se plaît ainsi à penser que « **François Rabelais a entendu un jour le rire de Dieu et que c'est ainsi que l'idée du premier grand roman européen est née**¹¹⁸⁹ ». Il a pourtant

¹¹⁸⁷ P. Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, op. cit., p. 5.

¹¹⁸⁸ Outre Kundera, dans *L'Art du roman*, op. cit., p. 82, nous pouvons citer D. Viart : il ouvre son exposé sur *Le Roman français du XX^e siècle*, op. cit., p. 9, sur le constat que « l'histoire du roman est celle d'une continuelle appropriation des formes littéraires à son profit ».

tort d'imaginer, comme Bakhtine, que seul le roman humoristique a la faculté de mettre en cause l'accès à la vérité : les *Angoysse*s et *Alector* montrent assez que la problématisation des rapports entre un locuteur et son langage et les conflits idéologiques sont également le lot de la prose à dominante sérieuse. Mais il a raison de croire que la sagesse du roman est périssable : elle peut être minée à la fois de l'extérieur, quand la censure ou un gouvernement totalitaire interdit la circulation des œuvres, et de l'intérieur, quand des auteurs font paraître sous le titre de « romans » des œuvres « **qui n'apportent aucun changement ni à notre compréhension de l'homme ni à la forme romanesque** ¹¹⁹⁰ ». En dehors de ces trois aspects fondamentaux, nous pouvons signaler des apports plus anecdotiques du roman humaniste à l'histoire du genre. Nos auteurs ont fait, d'abord, la démonstration du principe selon lequel le roman peut investir n'importe quels chronotopes : après quatre siècles d'hégémonie de la matière chevaleresque, Rabelais a choisi de situer ses premiers récits dans l'espace-temps carnavalesque, tandis qu'H. de Crenne a opté pour un univers intimiste favorable à la peinture de la passion féminine ; Aneau, pour sa part, a inventé une forme composite de merveilleux, à mi-chemin entre celui des romans grecs, des romans de chevalerie et des contes de fées, et Des Autels a ramené la noblesse des paysages fictionnels contemporains à la trivialité. De plus, chacun d'eux a évincé le narrateur de sa position de surplomb : la technique du transfert de son rôle sur des doubles intradiégétiques a montré les possibilités offertes par le mélange du récit et du discours et par les niveaux multiples d'emboîtement des histoires ; Aneau, pour sa part, a eu le génie de réaliser un système de relais extrêmement complexe de la voix du conteur sans utiliser le cadre de la narration à la première personne. Avec les *Livres* de Rabelais, les *Angoysse*s et la *Mythistoire*, le lecteur, de son côté, s'est vu largement sollicité soit par l'usage d'une prose orale, soit par la reprise du principe de l'adresse inaugurale en plusieurs endroits du récit. De façon plus générale, la fiction romanesque, ennemie de l'univocité, s'est voulue à partir des années 1530 un laboratoire où expérimenter de nouveaux modes de réception du récit : sa composition bigarrée impose de chercher des critères d'organisation et de s'introduire dans les débats engagés entre une foule d'instances discursives. Les personnages, quant à eux, y sont conçus avant tout comme des locuteurs. Beaucoup de protagonistes secondaires de nos romans restent des types hérités de la tradition narrative ou théâtrale : ils ne possèdent pas de caractères propres. Même mieux dégrossis, les héros incarnent d'abord des positions culturelles ou sociales, qui peuvent changer au cours du récit ; seul Panurge tend, avec ses perplexités existentielles, à acquérir le statut d'un « **vivant [avec] entrailles** ¹¹⁹¹ ». Mais le « réalisme » psychologique n'est pas nécessaire pour que le lecteur soit emporté sur les ailes de

¹¹⁸⁹ *L'Art du roman, op. cit., p. 191. Il complète plus loin cette idée en expliquant que la présence d'un Deux absconditus a entraîné le retranchement des valeurs universelles dans l'univers subjectif des hommes(p. 193) : L'art inspiré par le rire de Dieu est, par son essence, non pas tributaire mais contradicteur des certitudes idéologiques. À l'instar de Pénélope, il défait pendant la nuit la tapisserie que des théologiens, des philosophes, des savants ont ourdie la veille.*

¹¹⁹⁰ *Les Testaments trahis, op. cit., p. 28.*

¹¹⁹¹ *Nous détournons la formule bien connue de P. Valéry dans Tel Quel, citée par P. Hamon en exergue de « Pour un statut sémiologique du personnage », dans Poétique du récit, Paris, Seuil, « Points », p. 115.*

l'imaginaire : le caractère sporadique de la présentation des personnages a-t-il jamais empêché d'entrer dans l'univers fictionnel du *Château* ou de *l'Insoutenable légèreté de l'être* ?

Après la Renaissance, la fin du XIX^e siècle et le début du suivant constituent une autre époque de transition dans l'histoire du roman. Alors que, selon M. Bakhtine, le courant « réaliste » a fini d'imposer à la pratique européenne du genre les caractéristiques stylistiques des romans de Rabelais, de Cervantès, de Fielding, de Smolett ou de Sterne, qui sont celles de la prose humoristique, se manifeste alors une perte de foi en la raison, en la place centrale de l'homme dans l'univers et dans le progrès des connaissances. De grandes sommes tentent de revenir au procédé de la *copia* verbale pour faire du texte le réceptacle du chaos du monde. Mais ce n'est plus avec ce que M. Kundera appelle la « **liberté joyeuse** » des premiers romanciers : si le mécanisme génératif conditionne toujours en partie leur sort interprétatif, les romans encyclopédiques de Proust, de Joyce, de Mann et de Musil se veulent précisément des romans dont l'intention d'ensemble se perd. De manière générale, tous les romans écrits à partir de cette période attestent un parti pris de fragmentation et de désordre, tant dans l'agencement des matériaux linguistiques que dans la mise en œuvre de la signification. En cela, la pratique romanesque du XIX^e siècle subit une mise en cause en partie similaire à celle que l'ère baroque avait infligée à la poétique éclectique humaniste : dans les deux cas, le choix d'une position antirationaliste pousse à prôner l'incapacité de l'esprit humain à rendre compte du sens du monde, à douter de la possibilité pour le langage d'atteindre le réel et à substituer à l'exploration de la vérité philosophique celle du moi. On l'aura compris, les différences entre ces deux moments de la crise de la conscience européenne tiennent à la spécificité de leurs fondements épistémologiques. Robinson formule parfaitement, dans le *Voyage au bout de la nuit*, l'origine de la folie de ce siècle, à savoir le nivellement des valeurs :

« D'abord Ferdinand tout n'arrive-t-il pas à se valoir en présence d'une intelligence réellement moderne ? Plus de blanc ! Plus de noir non plus ! C'est la mode ! Pourquoi dès lors ne pas devenir fous nous-mêmes ?... Tout de suite ! Pour commencer ! Et nous en vanter encore ! Proclamer la grande pagaïe spirituelle ! Nous faire la réclame avec notre démence ! Qui peut nous retenir ? Je vous le demande Ferdinand ¹¹⁹² ? ».

Le premier critère de reconnaissance de ce second mode de composition, en lien avec les postulats nihilistes de la philosophie, les conclusions relativistes de la science et le constat de l'opacité du sujet par la psychanalyse, est qu'il véhicule une vision morcelée de l'existence ¹¹⁹³. Tandis que dans *l'Éducation sentimentale*, un des romans à amorcer le renouvellement du genre, la réalité est traduite en fragments de vie simplement juxtaposés, la *Métamorphose* et le *Procès* soulignent le hiatus indépassable entre la logique sociale et la subjectivité de l'individu. La descente de l'écriture romanesque dans

¹¹⁹² In *Œuvres complètes de L.-F. Céline, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 424.*

¹¹⁹³ Cet aspect du roman du XX^e siècle a été largement commenté. Voir, en particulier, *l'Histoire du roman moderne*, Paris, A. Michel, 1962, de R.-M. Albérès ; *l'Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, « Université », 1993, de B. Valette ; et *Le Roman français au XX^e siècle, op. cit.*, de D. Viart.

le moi ne supplée pas le manque d'intelligibilité du monde extérieur : prenant conscience qu'il évolue dans le temps, le sujet perd tout ancrage ontologique ferme. En lisant la *Recherche du temps perdu*, nous sommes ainsi réduits à suivre les états successifs de la pensée du narrateur-personnage, la discontinuité de ses émotions et les ambiguïtés de ses opinions ; de même, dans l'*Homme sans qualités*, plusieurs vérités nous sont proposées, mais rien ne nous permet d'espérer dépasser nos incertitudes. Il s'avère, par ailleurs, que l'impuissance du lecteur à mettre en œuvre avec succès sa faculté de jugement est renforcée par la dissolution des prises de parole : le mode de pensée dialogique se délite dans la mesure où l'origine des discours est instable et que leur visée polémique cesse d'être cultivée. En l'occurrence, l'effacement des oppositions temporelles ainsi que des marques de distinction entre le récit et le discours des personnages contribue à accentuer la dissolution des actes de langage. Dans la *Route des Flandres*, les différents moments de la diégèse se télescopent ainsi en permanence et nous ne pouvons déterminer l'identité du narrateur. De fait, des idées et des interrogations sont bien exprimées, mais elles portent sur le contenu du récit qui, lui-même, n'est pas régi par le principe de la linéarité temporelle ou causale ; chaque reconstruction mémorielle du passé souligne bien des partis pris idéologiques, mais nous ne saurons jamais à laquelle nous en tenir. Nous découvrons ici un autre aspect : la liste n'est pas exhaustive du roman de l'ère du soupçon, à savoir le caractère auto-réflexif de son écriture. Si les conventions narratives ont été mises à nu par Cervantès, Scarron, Sterne et Diderot, le développement de l'histoire devient un objet essentiel de réflexion pour les romanciers : comme le dit J. Ricardou, le « **récit d'une aventure** » tend à se transformer en l'« **aventure d'un récit** »¹¹⁹⁴. En somme, alors que le réel s'avère de plus en plus complexe, que le vrai se révèle inaccessible, que l'individu se fait étranger à lui-même et que la reconstruction du puzzle formel et herméneutique du texte paraît problématique, le roman du XX^e siècle choisit de cultiver le fonctionnement autarcique de son univers verbal.

Par conséquent, Rabelais, H. de Crenne, Des Autels et Aneau ont inventé entre 1532 et 1564 un art narratif remarquable par son originalité et par la contribution qu'il a apportée à l'exploration des capacités du genre. Sa poétique, l'épistémologie qu'il postule et l'éthique de la compréhension qu'il sollicite font d'un apparent défaut de structure le fondement d'une nouvelle forme d'écriture. Est-il tout à fait anodin que la plupart auteurs ait trouvé dans le foisonnement de la vie lyonnaise un terreau fertile pour la composition de ses textes ? À part Hélistenne, qui est native d'Abbeville, qui a habité à Saint-Germain-des-Prés mais dont on ignore presque tout de l'activité littéraire, le parcours de Rabelais, de Des Autels et d'Aneau est relativement bien connu. Il faut constater ainsi la convergence des idées des deux censeurs de la *Défense* en matière de poésie lyrique et de prose oratoire ; il apparaît qu'ils ont communément fréquenté E. Dolet et de S. Gryphe, également côtoyés par Rabelais à Lyon. Sans affirmer que les trois écrivains se sont rencontrés, il nous semble que le climat de la ville, sensible aux idées nouvelles et tolérante à certaines formes d'hétérodoxie, a pu favoriser l'émergence d'une manière d'écrire qui refuse par nature l'imposition d'un joug à l'exercice de la parole et de

¹¹⁹⁴ Extrait des Actes du colloque de Strasbourg, datés de 1971, cité par B. Valette dans *Esthétique du roman moderne*, op. cit., p. 226.

la pensée. Non sans quelque parti pris, nous nous plaisons à imaginer que Lyon a été le berceau principal de la création d'un roman véritablement français.

Bibliographie des ouvrages cités

I. Bibliographie primaire (littérature et critique avant 1800)

A. Le roman

1. Du XVI^e siècle

a. Les œuvres

ARIOSTO (Ludovico), *Roland furieux*, J. Mallet (éd.) et M.V. Philipon de la Madelaine (trad.), Plan de la Tour, Éditions d'aujourd'hui, « Les Introuvables », 1978.

ANEAU (Barthélemy), *Alector, ou le Coq*, 2 t., M. M. Fontaine (éd.), Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1996.

CRENNE (Hélisenne de), *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, C. de Buzon (éd.), Paris, Champion, 1997.

- DENISOT (Nicolas), *L'Amant resuscité de la mort d'amour*, V. Duché-Gavet (éd.), Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1998.
- DES AUTELS (Guillaume), *Mythistoire barragouyne de Fanfreluche et Gaudichon*, 1578, M. Françon (réimpr.), Cambridge (Massachusetts), Schoenhof's Foreign Books, 1952.
- DES GOUTTES (Jean), *Le premier livre de la belle et plaisante histoire de Philandre et Passerose*, Lyon, J. De Tournes, 1544, *Le premier livre de Amadis de Gaule*, 2 t., Y. Giraud (rééd.), Paris, Nizet, 1986 [1^{ère} éd. H. Vaganay, 1918].
- RABELAIS (François), *Pantagruel, Gargantua, Le Tiers Livre, Le Quart Livre et Le Cinquiesme livre*, in *Œuvres complètes*, M. Huchon (éd.) et F. Moreau (collab.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

b. Les textes théoriques sur le genre

- Amadis en français. Essai de bibliographie*, H. Vaganay (éd.), Genève, Slatkine Reprints, 1970 [1^{ère} éd. Florence, 1906] ; sont recensées les pièces liminaires et les tables des chapitres des livres I à XII d'*Amadis*.
- AMYOT (Jacques), *L'Histoire Æthiopique. Le premier livre de X. de Heliodorus, traduite de Graec en François*, Paris, E. Groulleau, 1548 (n. s.), « Le Proësmes du translateur ».
- DES GOUTTES (Jean), *Roland furieux*, Lyon, S. Sabon, s. d., « À reverendissime Seigneur Monseigneur Hippolyte de Este » et « Au lecteur benivole ».
- DU BELLAY (Joachim), « Ode au Seigneur des Essars sur le discours de son Amadis » de *Flores de Grece*, in *Œuvres poétiques*, 6 t., H. Charmard (éd.), Paris, Droz, 1934, t. IV, pp. 163-178.
- FAUCHET (Claude), *Recueil de l'origine de la Langue et Poësie Française, ryme et Romans*, Paris, M. Patisson, 1581.
- GIRALDI CINZIO (Giovambattista), *Discorso intorno al comporre de i Romanzi*, 1554, in *Giraldi Cinzio. Scritti critici*, C. Guerrieri Crocetti (éd.), Milan, Marzorati, 1973, pp. 43-167. *Lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica*, 1660 [1^{ère} éd. 1557], *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 vol., B. Weinberg (éd.), Bari, Laterza, 1970-1974, vol. 2, pp. 453-476.
- GOHORY (Jacques), *Le trezieme livre d'Amadis...*, Paris, L. Breyer, 1571, « Epistre à l'illustre et vertueuse dame Catherine de Clermont » et « Preface aux lecteurs ». *Le quatorzieme livre d'Amadis...*, s. l., F. Poumar, 1575, « À tresillustre princesse Henriette de Cleves » et « Preface au lecteur ; contenant exposition generale des chiffres des Rommans antiques ».
- HERBERAY des ESSARS (Nicolas), *de Gaule*, 2 t., Y. Giraud (rééd.), Paris, Nizet, 1986 [1^{ère} éd. H. Vaganay, 1918], « Prologue du translateur du livre d'Amadis, d'Espagnol en François » et « Prologue de l'auteur Espagnol d'Amadis, traduit en François », t. I. *L'Hypnerotomachie, ou Discours du Songe de Poliphile*, Paris, J. Kerver, 1546, « Aux lecteurs » et *Le Songe de Poliphile*, Paris, Imprimerie Nationale, « Éditions », 1994.

- JODELLE (Estienne), « Au lecteur » de l'*Histoire palladienne*, in *Œuvres complètes*, É. Balmas (éd.), Paris, Gallimard, 1965, t. I, pp. 92-96.
- LA NOUE (François de), *Discours politiques et militaires*, 1587, F. E. Sutcliffe (éd.), Genève, Droz, 1967, « Sixième discours ».
- MALATESTA (Guiseppe), *Della nuova Poesia, overe delle difese del Furioso*, Vérone, S. dalle Donne, 1590 [1^{ère} éd. 1589].
- MAROT (Clément), « Preamble » du *Rommant de la Rose*, reproduit par B. Weinberg dans *Critical Prefaces in the french Renaissance*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1950.
- MAUGIN (Jean), *Le Nouveau Tristan*, Paris, G. Buon, 1567 [1^{ère} éd. 1554], « À mon Seigneur de Macysas ». *Le premier livre de Palmerin d'Olive*, « Aux nobles, vertueux et illustres François », reproduite par B. Weinberg dans *Critical Prefaces in the french Renaissance*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1950, pp. 131-134.
- PELLEGRINO (Camillno), *Il Carrafa, o vero della epica poesia*, 1584, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 vol., B. Weinberg (éd.), Bari, Laterza, 1970-1974, vol. 3, pp. 309-344.
- PIGNA (Giovan Battista), *I Romanzi. Divisi in tre libri*, Venise, V. Valgrisi, 1554 et *I Romanzi*, S. Ritrovato (éd.), Bologne, Commissione per i Testi di Lingua, 1997. *Le premier livre de l'histoire et ancienne chronique de Gerard d'Euphrate*, Paris, E. Groulleau, 1549, « Epistre au lecteur ».
- RIVAUDEAU (Antoine), *Aman. Tragedie sainte*, 1566, in *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX*, R. Reynolds Cornel (éd.), Paris, P.U.F., 1990, vol. 3, « Avant-parler ».
- SÉBILLET (Thomas), *La vie, ditz et faitz merueilleux d'Apollon le Tyanien*, préface reproduite dans l'article d'É. Miller, in *Le Journal des savants*, Paris, Imprimerie Nationale, 1849, pp. 605-632.
- SPERONI (Sperone), *De' Romanzi*, in *Opere*, Rome, Vecchiarelli, 1989, t. V, pp. 520-522.
- TASSO (Torquato), *Discours de l'art poétique*, F. Graziani (éd. et trad.), Paris, Aubier, « Domaine italien », 1997. *Les Thresor des douze livres d'Amadis...*, « Aux lecteurs », reproduit dans « *Les Trésors d'Amadis. Essai de bibliographie* », *Revue hispanique*, Paris, Klincksieck, t. LVII, 1923, pp. 115-126. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 vol., B. Weinberg (éd.), Bari, Laterza, 1970-1974.
- VINCENT (Jacques), *Roland l'amoureux*, V. Gaultherot, 1549, livre I, « À treshaute et vertueuse dame Madame Dyane de Poictiers ».

2. Des autres siècles

a. Les œuvres

- CERVANTÈS (Miguel de), *L'ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche*, 2. t, L. Viardot (trad.), Paris, Garnier-Flammarion, « GF », 1969 et 1981.

- CHRÉTIEN de TROYES, *Erec et Enide*, J.-M. Fritz (éd.) ; *Cligès*, Ch. Méla et O. Collet (éd.) ; *Le chevalier de la Charrette*, Ch. Méla (éd.) ; *Le Conte du Graal*, Ch. Méla (éd.), in *Romans*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/La Pochotèque », 1994.
- DIDEROT (Denis), *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche classique », 1961.
- HÉLIODORE d'ÉMÈSE, *Les Éthiopiennes, ou Théagène et Chariclée*, in *Romans grecs et latins*, P. Grimal (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, pp. 515-789. *L'Histoire de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne*, G. Michaut (éd.), Paris, E. de Boccard, 1926.
- LA SALE (Antoine de), *Saintré*, Paris, Champion, « Traductions », 1995.
- LUCIEN DE SAMOSATE, *L'Histoire véritable*, in *Romans grecs et latins*, P. Grimal (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, pp. 1345-1384.
- FURETIÈRE (Antoine), *Le Roman bourgeois, ouvrage comique*, 1666, F. Tulou (éd.), Paris, Garnier Frères, s. d.
- BÉROALDE de VERVILLE (François), *Les aventures de Floride*, Rouen, R. du Petit Val, 1601. *L'Histoire véritable ou le Voyage des Princes Fortunez*, Paris, C. de la Tour, 1610.

b. Les textes théoriques sur le genre

- AUBIGNAC (François Hédelin d'), « Observations nécessaires » de *Macarise*, 1664, in *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français : XII^e -XX^e siècle*, H. Coulet (éd.), Paris, Larousse, « Textes essentiels », 1992, extraits recensés pp. 104-107.
- BALZAC (Guez de), *Lettres*, 1624, H. Bibas et K.-T. Butler (éd.), Paris, Droz, 1933.
- BOILEAU (Nicolas), *Lettre à M. Perrault*, in *Poésies et extraits des œuvres en prose de Boileau*, Paris, Hachette, 1914 [6^{ème} éd.], pp. 358-366.
- BOISROBERT (François), « Avis au lecteur qui servira de préface » de *L'Histoire indienne d'Anaxandre et d'Orazie*, in *Le Roman jusqu'à la Révolution*, 2 t., Paris, Armand Colin, 1967, t. II, pp. 37-39.
- CAMUS (Jean-Pierre), *L'Agathonphile*, P. Sage (éd.), Genève, Droz, 1951, « Extraits de l'Eloge des Histoires devotes », pp. 108-128. *Dilude de Pétronille* cité dans l'anthologie d'H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, 2 t., Paris, Armand Colin, 1967, t. II, pp. 29-32.
- CHAPELAIN (Jean), *De la lecture des vieux romans*, J.-P. Cavaillé (éd.), Paris, Zanzibar, 1999. *Lettre ou discours de M. Chapelain à Monsieur Favereau [...] sur le poème d'Adonis du Chevalier Marino*, in *Opuscules critiques de Chapelain*, A. C. Hunter (éd.), Paris, Droz, 1936, pp. 71-111.
- Dictionnaire de l'Académie*, 2 t., Paris, J.-B. Coignard, 1694.
- DU VERDIER (ANTOINE), *La Bibliothèque française*, Lyon, B. Honorat, 1584.
- LA CROIX DU MAINE (François), *La Bibliothèque*, Paris, A. l'Angelier, 1584.

- L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 5 vol., 1751-1776, New-York, Pergamon Press, 1969.
- FANCAN (François), *Le Tombeau des Romans où il est discours I. Contre les Romans. II. Pour les Romans*, in *Le Roman jusqu'à la Révolution*, 2 t., Paris, Armand Colin, 1967, t. II, pp. 33-34.
- FURETIÈRE (Antoine), *Dictionnaire universel*, 3 t., Paris, Le Robert, 1978 [réimpr. de l'éd. de 1690].
- GOURNAY (Marie de), *Le Promenoir de Monsieur de Montaigne*, in *Le Roman jusqu'à la Révolution*, 2 t., Paris, Armand Colin, 1967, t. II, pp. 24-26.
- HUET (Pierre-Daniel), *Lettre à M. de Segrais de l'Origine des Romans*, citée dans *Pour et contre le roman. Anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose du XVII^e siècle*, G. Berger (éd.), *Biblio 17*, suppl. des *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Tübingen, n° 92, 1996, pp. 148-158.
- PASQUIER (Etienne), *Choix de lettres*, D. Thickett (éd.), Genève, Droz, 1956.
- RAPIN (René), *Réflexions sur la Poétique de ce temps et sur les ouvrages des Poètes anciens et modernes*, 1675 [1^{ère} éd. 1674], E. T. Dubois (éd.), Genève, Droz, 1970.
- RICHELET (Pierre), *Dictionnaire françois tiré de l'usage et des meilleurs auteurs de la langue*, 2 t., Genève, Slatkine Reprints, 1994 [réimpr. de l'éd. de 1680].
- SCUDÉRY (Madeleine), « Preface » d'*Ibrahim*, reproduite en partie dans *Le Roman jusqu'à la Révolution*, 2 t., Paris, Armand Colin, 1967, t. II, pp. 44-49.
- SOREL (Charles), *Le Berger extravagant et les Remarques sur les XIII livres*, 1628, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

B. Les autres genres

a. Les œuvres

- A.D.S.D., *Les Comptes du monde aventureux*, 2 t., F. Frank (éd.), Genève, Slatkine Reprints, 1969.
- AUBIGNÉ (Agrippa d'), *Les Tragiques*, F. Lestringant (éd.), Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1995. *Les Aventures du baron de Fæneste*, in *Œuvres*, H. Weber (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.
- BAÏF (Jean-Antoine), *Euvres en rime*, 1573, C. Marty-Laveaux (éd.), Genève, Slatkine Reprints, 1966.
- BÉROALDE de VERVILLE (François), *Le Moyen de parvenir*, A. Tournon et H. Moreau (éd.), Aix-en-Provence, Éditions de l'Université de Provence, 1984.
- BERTAUT (Jean), *Pannarette, Les Œuvres poetiques*, A. Chenevière (éd.), Paris, Plon, 1891.
- BRANTÔME (Pierre de Bourdeille), *Les Dames galantes*, Paris, Garnier, 1967. *Les Croniques admirables du puissant Roy Gargantua*, M. Françon (éd.), Rochecordon, Ch. Gay, 1956. *Cymbalum Mundi*, P. H. Nurse (éd.), Genève, Droz, « Textes

littéraires français », 1983 et Y. Delègue (éd.), Paris, Champion, « Textes de la Renaissance ».

DES PÉRIERS (Bonaventure), *Les Nouvelles Recreations et Joyeux Devis, in Conteurs français du XVI^e siècle*, P. Jourda (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, pp. 359-594.

DU FAÏL (Noël), *Propos rustiques, in Conteurs français du XVI^e siècle*, P. Jourda (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, pp. 597-659.

ÉRASME (Didier), *Le Chevalier sans cheval*, V. Develay (trad.), Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872. *Éloge de la folie*, P. de Nolhac (trad.), Paris, Garnier, « GF-Flammarion », 1964. *Les Grandes Cronicques, in Œuvres complètes de Rabelais*, M. Huchon (éd.) et F. Moreau (collab.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, pp. 155-173.

GRÉVIN (Jacques), *La Tresoriere*, 1562, É. Lapeyre (éd.), Paris, Champion, 1980.

NAVARRÉ (Marguerite de), *L'Heptaméron*, 1559, N. Cazauran (éd.), Paris, Gallimard, 2000.

POISSENOT (Bénigne), *L'Esté*, G.-A. Pérouse et M. Simonin (éd.), Genève, Droz, 1987.

RONSARD (Pierre de), *Sonnets pour Hélène*, A.-M. Schmidt (éd.), Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1974. *La Satyre Ménippée ou la vertu du Catholicon*, 1594, Paris, Librairie des Bibliophiles, « Nouvelle Bibliothèque classique », s. d.

TAHUREAU (Jacques), *Les Dialogues*, 1565 [rédigés vers 1555], M. Gauna (éd.), Genève, Droz, « Textes littéraires français », 1981. *Les trois premiers livres de la Metamorphose d'Ovide*, trsuits par B. Aneau, J.-C. Moisan (éd.), Paris, Champion, 1997.

TURNÈBE (Odet de), *Les Contens*, 1584, N. B. Spector (éd.), Paris, Société des textes français modernes, 1983. *Le Vroy Gargantua, in Œuvres complètes de Rabelais*, M. Huchon (éd.) et F. Moreau (collab.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, pp. 174-207.

b. Les études

CHAMPIER (Symphorien), « À monsieur Merlin de Saint Gelay » en tête des *Gestes ensemble la vie du preulx Chevalier Bayard*, 1525, in *Critical Prefaces in the french Renaissance*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1950, p. 55-57.

LA TAILLE (Jean de), *Saül le Furieux*, E. Forsyth (éd.), Paris, Didier, 1968, « De l'Art de la Tragedie ».

LUCINGE (René de), *La maniere de lire l'Histoire*, 1614, M. J. Heath (éd.), Genève, Droz, 1993.

C. Étudessur les formes littéraires

ANEAU (Barthélemy), *Quintil horacien, in Traités de poétique et de rhétorique de la*

- Renaissance*, F. Goyet (éd.), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/Bibliothèque classique », 1990.
- ARISTOTE, *La Poétique*, M. Magnien (trad.), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/Bibliothèque classique », 1990.
- Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, E. Faral (éd.), Paris, Champion, 1924.
- CICÉRON, *Orator*, A. Yon (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1964. *Épîtres familières*, in *Correspondance*, 11 t., L. A. Constat (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1950. *De Inventione*, G. Achard (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- DEIMIER (Pierre de), *L'Academie de l'art poétique*, Paris, J. de Bordeaulx, 1610.
- DESCARTES (René), *Discours de la méthode*, 1637, F. de Buzon (éd.), Paris, Gallimard, « Folio/essais ».
- DU BELLAY (Joachim), *Défense et illustration de la langue française*, in *Les Regrets*, S. de Sacy (éd.), Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1967.
- ÉRASME (Didier), *Œuvres*, C. Blum, J.-C. Margolin et D. Ménager (éd.), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1992. *De duplici copia verborum et rerum*, in *Œuvres choisies d'Érasme*, J. Chomar (trad.), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/Bibliothèque classique », 1991.
- ESTIENNE (Henri), *Deux dialogues du nouveau langage françois italianisé et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps*, P.-M. Smith (éd.), Genève, Slatkine, 1980, « Epistre de monsieur Celtophile aux Ausoniens ».
- ESTIENNE (Robert), *Dictionnaire Françoislatin*, 1549 [2^{ème} éd.], Genève, Slatkine Reprints, 1972, « Au lecteur ».
- FABRI (Pierre), *Grand et vrai Art de pleine Rhétorique*, A. Héron (éd.), Genève, Slatkine Reprints, 1969.
- FAUCHET (Claude), *La Fleur de la Maison de Charlemagne*, Paris, J. Perier, 1601.
- GARASSE (le P.), *Doctrine curieuse des beaux esprits*, Paris, S. Chappelet, 1623.
- HORACE, *De Arte poetica*, in *Les Épîtres d'Horace*, F. Villeneuve (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1941, pp. 202-236.
- KANT (Emmanuel), *Critique de la faculté de juger esthétique*, in *Critique de la faculté de juger*, A. Renaut (trad.), Paris, Aubier, « Bibliothèque philosophique », 1995.
- PASQUIER (Etienne), *Les Recherches de la France*, 3 t., M.-M. Fragonard et F. Roudaut (éd.), Paris, Champion, 1996.
- PELETIER (Jacques), *Art poétique*, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, F. Goyet (éd.), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/Bibliothèque classique », 1990.
- PLATON, *La République*, R. Baccou (trad.), Paris, Garnier-Frères, « GF-Flammarion », 1966.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, J. Cousin (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1980. *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, E. Langlois (éd.), Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1^{ère} éd. Paris, 1904]. *Rhétorique à Herennius*, G. Achard (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1989.

RONCARD (Pierre de), *Abrégé de l'art poétique français*, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, F. Goyet (éd.), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/Bibliothèque classique », 1990. *Les Odes*, P. Laumonier (éd.), Paris, Didier, 1973 [4^{ème} éd.], t. II, livre III, « À maistre Denis Lambin ». *La Franciade*, in *Œuvres complètes de Ronsard*, P. Laumonier (éd.), Paris, Nizet, 1983 [1^{ère} éd. 1950 et 1952], « Epistre au lecteur », pp. 3-12 et « Preface sur la Franciade, touchant le Poëme Heroïque », t. XVI, pp. 331-353.

SCALIGER (Jules-César), *Poetices libri septem*, s. l., A. Vincentium, 1561.

SÉBILLET (Thomas), *Art poétique français, Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, F. Goyet (éd.), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/Bibliothèque classique », 1990.

SOREL (Charles), *La Bibliothèque française*, Paris, La Compagnie des libraires, 1667 [1^{ère} éd. 1664].

TRISSINO (Giangiorgio), *La quinta e la sesta divisione della Poetica*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 vol., B. Weinberg (éd.), Bari, Laterza, 1970-1974, vol. 2, pp. 5-90.

VAUQUELAIN DE LA FRESNAYE (Jean), *Art Poétique*, 1605, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

II. Bibliographie secondaire (littérature et critique après 1800)

A. Le roman

1. Le roman du XVI^e siècle (hormis les œuvres de notre corpus)

BOILÈVE-GUERLET (Annick), *Le Genre romanesque : des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII^e siècle français*, Santiago de Compostela, Service de Publications de l'Université, 1993.

BUZON (Christine de), « La parole d'Amadis. Serments et secrets dans le Second livre d'Amadis de Gaule », in *Les Amadis en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, « Cahiers Saulnier », 2000, pp. 53-72.

CAPELLO (Sergio), « Il Discours sur les Livres d'Amadis di Michel Sevin », in *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento Rinascimento : dall'eredità medievale all'Astrea*, Actes du colloque de Gargnano, 7-9 octobre 1993, pp. 207-224.

CAPITANI (Patricia de), « Un enigma romanzesco del Rinascimento : la traduzione di Jacques Amyot delle Amours pastorales de Daphnis et Chloé (1559) », in *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento Rinascimento : dall'eredità medievale all'Astrea*, Actes du colloque de Gargnano, 7-9 octobre 1993, pp. 35-49.

- CAZAURAN (Nicole), « Les romans de chevalerie en France : entre 'exemple' et 'récréation' », in *Le Roman de chevalerie au temps de la Renaissance*, M.T. Jones-Davies (dir.), Paris, J. Touzot, 1987, pp. 29-48. « Artus de Bretagne entre tradition et nouveauté », in *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento Rinascimento : dall'eredità medievale all'Astrea*, Actes du colloque de Gargnano, 7-9 octobre 1993, pp. 87-96. « Amadis de Gaule en 1540 : un nouveau 'roman de chevalerie' ? », in *Les Amadis en France au XVI^e siècle*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, « Cahiers Saulnier », 2000, pp. 21-39.
- COLOMBO-TIMELLI (Maria), « La première édition bilingue de l'Histoire d'Aurelio et d'Isabel (Gilles Corrozet, Paris, 1546) # ou : quelques problèmes de traduction d'italien en français au XVI^e siècle », in *Traduction et adaptation en France*, Actes du colloque de Nancy, 23-25 mars 1995, Paris, Champion, 1997, pp. 299-318.
- CONCONI (Bruna), « Calvinismo e letteratura : la critica reformata del romanzo », in *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento Rinascimento : dall'eredità medievale all'Astrea*, Actes du colloque de Gargnano, 7-9 octobre 1993, pp. 237-252.
- COOPER (Richard), « 'Nostre histoire renouvelée' : the reception of the Romances of Chivalry in the Renaissance », in *Chivalry in the Renaissance*, Sydney Anglo (dir.), Woodbridge, The Boydell Press, 1990, pp. 175-193. « Le roman à Lyon sous François I^{er} : Symphorien Champier et Jean des Gouttes », in *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento Rinascimento : dall'eredità medievale all'Astrea*, Actes du colloque de Gargnano, 7-9 octobre 1993, pp. 109-126.
- DESROSIERS-BONIN (Diane), « Les Chroniques gargantuines et la parodie du chevaleresque », in *Le Roman chevaleresque tardif, Études françaises*, Montréal, vol. 32, n° 1, pp. 85-95.
- DUCHÉ-GAVET (Véronique), « Peinture de la passion dans l'Amant resuscité de la mort d'amour », in *La Peinture de la passion de la Renaissance à l'Âge classique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, pp. 79-93.
« L'Amant resuscité de la mort d'amour ou comment Nicolas Denisot a écrit son roman », *Nouvelle Revue du XVI^e siècle*, Paris, n° 19/2, 2001, pp. 33-48.
- FINOLI (Anna-Maria), « L'eredità medievale : al di là delle storie 'che le carte empion di sogni' », in *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento Rinascimento : dall'eredità medievale all'Astrea*, Actes du colloque de Gargnano, 7-9 octobre 1993, pp. 97-108.
- FUMAROLI (Marc), « Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalric Novel », *Renaissance Quarterly*, New-York, The Renaissance Society of America, vol. XXXVIII, n° 1, 1985, pp. 22-40.
- GORDON (Alexander Lobban), « Daniel d'Auge, interprète de la Poétique d'Aristote en France avant Scaliger et plagiaire d'Alessandro Lionardi », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XXVIII, 1966, pp. 377-392.
- GUILLERM (Luce), *La Traduction française des quatre premiers livres de l'Amadis de Gaule. Le discours sur la traduction en vulgaire, ou sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Thèse de doctorat, Université de Paris VIII, 1987. « L'auteur, les modèles et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVI^e siècle », *Revue des Sciences humaines*, Arras, n° 180/3, 1980, pp. 5-31.
- HARDEE (Maynor A.), « Toward a Definition of the French Renaissance Novel »,

- Studies in the Renaissance, New-York, vol. XV, 1968, pp. 25-38.
- HUCHON (Mireille), « Amadis, 'parfaicte idée de nostre langue françoise' », in Les Amadis en France au XVI^e siècle, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, « Cahiers Saulnier », 2000, pp. 183-200.
- KENNY (Neil), The Palace of Secrets. Béroalde de Verville and Renaissance Conceptions of Knowledge, Oxford, Clarendon Press, 1991. Philosophical Fictions and the French Renaissance, N. Kenny (dir.), Londres, The Warburg Institute, « Warburg Institute Surveys and Texts », 1991.
- LE GENTIL (Pierre), « Pour l'interprétation et de l'Amadis », in Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh, 2 t., Paris, Institut d'Études Hispaniques, 1966, t. II, pp. 47-54.
- LORNET (Michèle A.), Jan Martin, traducteur d'emprise. Réflexion sur les constructeurs de textes à la Renaissance, Bologne, Presses de l'Université de Bologne, 1994.
- LORIAN (Alexandre), « Vieux roman, roman nouveau et anti-roman à la Renaissance », in Travaux de Littérature, Klincksieck, n° 7, 1994, pp. 53-64.
- MALIVERNI (Marzia), « Il Melicello di Jean Maugin : echi di un dialogo ideale tra romanzi e poesia », in Il Confronto Letterario, Fasano, n° 33, mai 2000, pp. 83-107. Le Miroir des femmes : roman, conte, théâtre, poésie au XVI^e siècle, 2 vol., J.-P. Guillermin (dir.), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984, vol. 2.
- POLIZZI (Gilles), « La fabrique de l'énigme : lectures 'alchimiques' du Poliphile chez Gohory et Béroalde de Verville », in Alchimie et philosophie à la Renaissance, Actes du colloque de Tours, 4-7 décembre 1991, J.-C. Margolin et S. Matton (dir.), Paris, Vrin, « De Pétrarque à Descartes », 1993, pp. 265-288.
- PREDA (A.), « 'Lector intende : laetaberis', L'Asino d'oro di Apuleio nel Rinascimento francese », in Il Romanzo nella Francia del Rinascimento Rinascimento : dall'eredità medievale all'Astrea, Actes du colloque de Gargnano, 7-9 octobre 1993, pp. 21-33.
- REYNIER (Gustave), Le Roman sentimental avant l'Astrée, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1^{ère} éd. Paris, 1908]. Les Origines du roman réaliste, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1^{ère} éd. Paris, 1912]. Le Roman, C. Becker (dir.), Rosny, Bréal, « Grand Amphi Littérature », 2000 [1^{ère} éd. 1996], chap. 2 intitulé « La crise du roman au XVI^e siècle », pp. 47-76.
- ROTHSTEIN (Marian), « Le genre du roman à la Renaissance », in Le Roman chevaleresque tardif, Études françaises, Montréal, vol. 32, n° 1, pp. 35-47.
- STANESCO (Michel), « Premières théories du roman. Les folles amours des paladins errants », Poétique, Paris, n° 70, avril 1987, pp. 167-180.
- VALENTIN (Émile), « L'Amadis espagnol et sa traduction française ; évolution stylistique et continuité thématique », Linguistica antverpiensia, Antwerpen, n° 10, 1976, pp. 149-167.

2. Les romans du *corpus*

a. Les Livres *rabélaisiens*

- BAKHTINE (Mikhaïl), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, A. Robel (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970 [1^{ère} éd. Moscou].
- CÉARD (Jean), « L'histoire écoutée aux portes de la légende : Rabelais, les fables de Turpin et les exemples de saint Nicolas », in *Études seiziémistes offertes à V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, « Travaux d'Humanisme et Renaissance », 1980, pp. 91-109. « Rabelais, lecteur et juge des romans de chevalerie », in *Rabelais en son demi-millénaire, Actes du colloque de Tours, 24-29 septembre 1984*, J. Céard et J.-C. Margolin (dir.), in *Études rabelaisiennes*, 1988, t. XXI, pp. 237-248.
- DEMERSON (Guy), « Le plurilinguisme chez Rabelais », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 14/2, 1981, pp. 3-19.
- DEMONET-LAUNAY (Marie-Luce), « L'essence du *Quint Livre* », in *Le Cinquiesme Livre*, in *Études rabelaisiennes*, 2001, t. XL, pp. 227-241.
- DUVAL (Edwin), « De la Dive Bouteille à la quête du *Tiers livre* », in *Études rabelaisiennes*, 1998, t. XXXIII, pp. 265-278. E. M. Duval, « *Panurge, Perpexity, and the Ironic Design of Rabelais's Tiers livre* », *Renaissance Quaterly*, New-York, vol. XXXVI, 1982, pp. 381-400.
- GRAY (Floyd), *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris, Champion, 1994.
- HUGUET (Edmond), *Étude sur la syntaxe de Rabelais comparée à celle des autres prosateurs de 1450 à 1550*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 [1^{ère} éd. Paris, 1894].
- JOUKOVSKY (Françoise), « Les narrés du *Tiers livre* et du *Quart livre* », in *La Nouvelle française à la Renaissance*, L. Sozzi (dir.), Genève, Slatkine, « Bibliothèque Franco Simone », 1981, pp. 209-221.
- LECOINTE (Jean), « Les quatre Apostoles : échos de la poétique érasmiennne chez Rabelais et Dürer », *Reviue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 6, 1995, pp. 887-905.
- LESTRINGANT (Frank), « L'insulaire de Rabelais, ou la fiction en archipel (pour une lecture topographique du *Quart livre*) », in *Rabelais en son demi-millénaire, Actes du colloque de Tours, 24-29 septembre 1984*, J. Céard et J.-C. Margolin (dir.), in *Études rabelaisiennes*, 1988, t. XXI, pp. 249-274. « D'un insulaire en terre ferme : éléments pour une lecture topographique du *Cinquiesme livre*, ou l'autre monde de Rabelais », *Le Cinquiesme Livre*, in *Études rabelaisiennes*, 2001, t. XL, pp. 81-101.
- NAYA (Emmanuel), « 'Ne sceptique ne dogmatique, et tous les deux ensemble' : Rabelais 'On Phrontistere et escholle des pyrrhoniens' », in *Études rabelaisiennes*, t. XXXV, pp. 81-129.
- PÉRIGOT (Béatrice), « L'Arioste et Rabelais face au roman », in *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, R. Gorris-Camos (dir.), Paris, Presses de l'École normale supérieure, « Cahiers V.-L. Saulnier », 2003, pp. 39-52.
- RIGOLOT [François], *Les Langages de Rabelais*, Genève, Droz, « Titre courant », 1996 [1^{ère} éd. 1972]. « Vraisemblance et narrativité dans la *Pantagruel* », *A Rabelais Symposium, L'Esprit créateur*, Lawrence (Kansas), vol. XXI, n° 1, 1981, pp. 53-68.
- SAULNIER (Victor-Louis), *Rabelais dans son enquête*, 2. t., Paris, S.É.D.E.S., 1983.
- SCREECH (Michael A.) et RAWLES (Stephen), dans *A New Rabelais Bibliography*.

Editions of Rabelais before 1626, Études rabelaisiennes, 1987, t. XX.

TOURNON (André), « *En Sens agile* ». *Les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion, 1995. « Le paradoxe ménippéen dans l'œuvre de Rabelais », in *Rabelais en son demi-millénaire, Actes du colloque de Tours, 24-29 septembre 1984*, J. Céard et J.-C. Margolin (dir.), in *Études rabelaisiennes*, 1988, t. XXI, pp. 309-317.

b. Les Angoysses douloureuses

BAKER (Michael J.), « Fiammetta and the Angoysses douloureuses qui procedent d'amours », Symposium, New-York, Syracuse University Press, vol. XXVII, n° 4, 1973, pp. 303-308. « France's first sentimental novel and novels of chivalry », Bibliothèque d'humanisme et Renaissance, Genève, Droz, t. XXXVI, vol. 1, 1974, pp. 33-45.

BEAULIEU (Jean-Philippe), « La dualité structurelle des Angoysses douloureuses qui procedent d'amours de Marguerite Briet », *Revue Frontenac/Frontenac Review*, Kingston (Canada), n°2, 1984, pp. 1-8. « Où est le héros ? La vacuité de la quête chevaleresque dans les Angoysses douloureuses d'Hélisenne de Crenne », in *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance. Les avatars de l'épopée, Actes du colloque de Saint-Étienne, 21-23 octobre 1994*, D. Alexandre (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, pp. 135-145.

CAMPANINI CATANI (Magda), « Le Angoysses douloureuses di Hélisenne de Crenne e il libro del Peregrino di Jacopo Caviceo : due romanzi a confronto », *Il Romanzo nella Francia del Rinascimento Rinascimento : dall'eredità medievale all'Astrea*, Actes du colloque de Gargnano, 7-9 octobre 1993, pp. 165-178.

STONE (Donald), *From Tales to Truths. Essays on French Fictions in the Sixteenth Century*, Francfort, Klostermann, 1973.

c. La Mythistoire barragouyne

SAULNIER (Verdun-Léon), « Contribution à l'étude de la langue facétieuse au XVI^e siècle. *La Mitistoire Barragouyne de Fanfreluche et Gaudichon* », *Le Français moderne*, Paris, vol. 12, n° 4, 1944, pp. 281-295.

d. Alector

BIOT (Brigitte), « Barthélemy Aneau, lecteur de l'*Utopie* », *Moreana*, Angers, vol. 32, n° 121, 1995. *Barthélemy Aneau, régent de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Champion, 1996. « De Lyon à Orbe, ou de l'évocation de réalités lyonnaises à l'expression d'aspirations politiques dans l'œuvre de Barthélemy Aneau », *Barthélemy Aneau et le milieu intellectuel lyonnais et au début du XVI^e siècle, Actes de la journée d'études de Lyon, 8 novembre 1997*, Lyon, *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 47, 1998, pp. 73-91.

FONTAINE (Marie Madeleine), « *Alector*, de Barthélemy Aneau, ou les aventures du

roman après Rabelais », in *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, pp. 547-566. « Alector de Barthélemy Aneau : la rencontre des ambitions philosophiques et pédagogiques avec la fiction romanesque en 1560 », *Philosophical Fictions and the French Renaissance*, N. Kenny (dir.), Londres, The Warburg Institute, « Warburg Institute Surveys and Texts », 1991, pp. 29-43. « Les interprétations alchimiques d'Alector (XVI^e-XVIII^e siècles) », in *Alchimie : art, histoire et mythes, Actes du colloque de Paris*, 14-16 mars 1991, D. Kahn et S. Matton (dir.), Paris, S.É.H.A., « Textes et travaux de Chrysopœia », 1995, pp. 443-467.

3. Le roman en général

- ALBÉRÈS (René M.), *Histoire du roman moderne*, Paris, A. Michel, 1962.
- BADEL (Pierre-Yves), « Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge », *Littérature*, Paris, n° 20, 1975, pp. 81-84.
- BAKHTINE (Mikhaïl), *Esthétique et théorie du roman*, D. Olivier (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978 [1^{ère} éd. Moscou, 1975]. *Esthétique de la création verbale*, A. Aucouturier (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1984 [1^{ère} éd. Moscou, 1979].
- BARDON (Maurice), *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle : 1605-1815*, Genève, Slatkine Reprints, 1974 [1^{ère} éd. Paris, 1931].
- BAUMGARTNER (Emmanuèle), *Le Récit médiéval : XII^e -XIII^e siècles*, Paris, Hachette, « Concours littéraires », 1995.
- BESCH (Émile), « Les adaptations en prose des Chansons de geste au XV^e et au XVI^e siècle », *Revue du seizième siècle*, Paris, 1915, t. III, pp. 155-181.
- BURY (Emmanuel), « À la recherche d'un genre perdu : le roman et les poéticiens du XVII^e siècle », in *Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du XVII^e siècle*, Actes du colloque de Padoue, 1-3 octobre 1998, Slatkine, 2000, pp. 9-33.
- CHARTIER (Pierre), *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.
- COULET (Henri), *Le Roman jusqu'à la Révolution*, 2 t., Paris, Armand Colin, 1967.
- DOUTREPONT (Georges), *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1^{ère} éd. Bruxelles, 1939].
- FUSILLO (Massimo), *Naissance du roman*, M. Abrioux (trad.), Paris, Seuil, « Poétique », 1991 [1^{ère} éd. Venise, 1989].
- KUNDERA (Milan), *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986. *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993.
- LAVOCAT (Françoise), *Arcadies malheureuses. Aux origines du roman moderne*, Paris, Champion, 1998.
- LEVER (Maurice), *Le Roman français au XVII^e siècle*, Paris, P.U.F., « Littératures modernes », 1981.
- MAGENDIE (Maurice), *Le Roman français au XVII^e siècle de l'Astrée au Grand Cyrus*, Paris, Droz, 1932.

- MELETINSKIJ (Eleazar Moiseevitch), *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, C. Paniccia (trad.), Bologne, Il Mulino, 1993 [1^{ère} éd. Moscou, 1986].
- MENÉNDEZ PELAYO (Marcelino), *Orígenes de la novela*, 4 t., Santander, Aldus, 1943.
- MITTÉRAND (Henri), *Le Discours du roman*, Paris, P.U.F., « Écriture », 1986 [1^{ère} éd. 1980].
- MOLINIÉ (Georges), *Roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Paris, Service des Publications de l'Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982.
- MONER (Michel), *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velásquez, « Bibliothèque de la Casa de Velásquez », 1989.
- MYLNE (Vivienne G.), *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas, 1994.
- PAGEAUX (Daniel-Henri), *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck, « Études », 1995.
- PAVEL (Thomas), *L'Univers de la fiction*, T. Pavel (trad.), Paris, Seuil, « Poétique », 1988 [1^{ère} éd. Cambridge (Massachusetts), 1986]. *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard « nrf/essais », 2003.
- PLAZENET-HAU (Laurence), *L'Ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Champion, 1997.
- RAIMOND (Michel), *Le Roman*, Armand Colin, « Coursus ».
- REYNIER (Gustave), *Le Roman réaliste au XVII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1971 [1^{ère} éd. Paris, 1914].
- ROBERT (Marthe), *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.
- SERROY (Jean), J. Serroy, *Roman et réalité. Les histoires comiques au XVII^e siècle*, Paris, Minard, 1981.
- SUARD (François), « La production épique française au Moyen Âge et son évolution », in *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Âge*, Caen, Paradigme, « Varia », 1994, pp. 73-91.
- VALETTE (Bernard), *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, « Université », 1993.
- VIARD (Dominique), *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette supérieur, « Les Fondamentaux », 1999.
- WOLFF (Étienne), *Le Roman grec et latin*, Paris, Éllipses, « Thèmes et études », 1997.

B. Critique et histoire littéraires

- ADAM (Jean-Michel), *Les Textes, types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.
- ARNOULD (Jean-Claude), « Plaisirs du récit et difficulté de la narration dans les *Discours des Champs faëz* de Claude de Taillemont (1553) », in *La Nouvelle. Définitions, transformations*, Lille, Presses Universitaires de Lille, « Travaux et recherches », 1990, pp. 59-72. « Jean Martin dans ses préfaces : un traducteur à la

- Renaissance », in *Traduction et adaptation en France, Actes du colloque de Nancy*, 23-25 mars 1995, Paris, Champion, 1997, pp. 335-344.
- AUERBACH (Éric), *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, C. Heim (trad.), Paris, Gallimard, « Tel », 1968 [1^{ère} éd. Buchdruck, 1945].
- BATAILLON (Marcel), *Érasme et l'Espagne*, Droz, Genève, 1998.
- BARTHES (Roland), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, « Essais », 1972.
- BÉNOUIS (Mustapha K.), Bénouis dans *Le Dialogue philosophique dans la littérature française du XVI^e siècle*, Paris, Mouton, 1976.
- BENVÉNISTE (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, 2 t., Paris, Gallimard, « Tel ».
- BERTHÉ de BESAUCÈLE (Louis), *Jean-Baptiste Giraldi, 1504-1573. Étude sur l'évolution des théories littéraires en Italie au XVI^e siècle*, Paris, Picard, 1920.
- BRUNEAU (Charles), « La phrase des traducteurs au XVI^e siècle », in *Mélanges d'histoire littéraire de la France offerts à Henri Chamard*, Paris, Nizet, 1951, pp. 275-284.
- CAVE (Terence), *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle : Érasme, Rabelais, Montaigne*, G. Morel (trad.), Paris, Macula, « Argô », 1997 [1^{ère} éd. Oxford, 1979]. #, *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, « Les seuils de la modernité », 1999. #, *Pré-histoires II. Langues étrangères et troubles économiques au XVI^e siècle*, Genève, Droz, « Les seuils de la modernité », 2001.
- CHAVY (Paul), « Les traductions humanistes au début de la Renaissance française : traductions médiévales, traductions modernes », *Revue canadienne de littérature comparée*, Canada, vol. VIII, 1981, pp. 284-306. « Domaines et fonctions des traductions françaises à l'aube de la Renaissance », *Revue de Littérature Comparée*, Paris, n° 2, 1989, pp. 147-153.
- COGARD (Karl), *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, « Champs Université », 2001.
- COLIE (Rosalie), *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1966.
- COMBE (Dominique), *Poésie et récit. Pour une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.
- COMPAGNON (Antoine), *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1998.
- COMTE-SPONVILLE (André), « La volonté cynique », in *Valeur et vérité. Études cyniques*, Paris, P.U.F., « Perspectives critiques », 1994, pp. 25-53. *Les Cyniques grecs. Fragments et témoignages*, L. Paquet (trad.), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/Classiques de la philosophie », 1992 [1^{ère} éd. Ottawa, 1975].
- DANDREY (Patrick), *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, P.U.F., « Écriture », pp. 9-35.

- DELÈGUE (Yves), « Du dialogue », in « *D'une fantastique bigarrure* ». *Le texte composite à la Renaissance, Études offertes à André Tournon*, J.-R. Fanlo (dir.), Paris, Champion, 2000, pp. 145-156.
- DELOFFRE (Frédéric), *La Nouvelle en France à l'âge classique*, Paris, Didier, 1972.
- DEMONET-LAUNAY (Marie-Luce), *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992.
- DIU (I.) et VANAUTGAERDEN (Alexandre), « Le jardin d'abondance d'Érasme : le *De copia* et la lettre sur les *Adages* non éditée par P. S. Allen », in *La Varietas à la Renaissance, Actes de la journée d'études du 20 avril 2000*, D. de Courcelles (dir.), Paris, Écoles nationale des Chartres, 2001, pp. 43-55.
- DUBOIS (Claude-Gilbert), C.-G. Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, Paris, Nizet, 1577.
- DUBUIS (Roger), « La nouvelle et l'art du récit en France au XV^e siècle », in *Recueil d'articles offert par ses amis, ses collègues et ses disciples*, Lyon, P.U.L., « Littérature », 1998, pp. 21-32.
- ECO (Umberto), *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, « Figures », 1985 [1^{ère} éd. Milan, 1979].
- FOUCAULT (Michel), *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.
- GALAND-HALLYN (Perrine), « La rhétorique en Italie à la fin du *Quattrocento* (1475-1500), in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, M. Fumaroli (dir.), Paris, P.U.F., 1999, pp. 131-190.
- GENETTE (Gérard), *Figures I et Figures III*, Paris Seuil, « Points », 1966. « Frontières du récit », *Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit, Communications*, Paris, n° 8, 1966, pp. 152-163. *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Essais », 1982.
- GIRAUD (Yves) et JUNG (Marc-René), *La Renaissance*, 2 t., Paris, Arthaud, « Littérature française », 1972.
- GODARD (Anne), *Le Dialogue à la Renaissance*, Paris, P.U.F., « Écriture », 2001.
- GOYET (Francis), « *Imitatio* ou intertextualité », in *Poétique*, Paris, n° 71, 1987, pp. 313-320. *Grammaire méthodique du français* de M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, P.U.F., « Linguistique nouvelle », 1997 [3^{ème} éd.].
- HAMON (Philippe), « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, « Points ». *Histoire de la littérature française*, 2 t., A. Ion (dir.), Bucarest, Presses de l'Université, 1981. *Histoire des poétiques*, J. Bessières, E. Kushner, R. Mortier et J. Weisgerber (dir.), Paris, P.U.F., « Fondamental », 1997.
- JAKOBSON (Roman), *Huit Questions de poétique*, Paris, Seuil, « Point », 1977.
- JAUSS (Hans-Robert), *Pour une Esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978. « Littérature médiévale et théorie des genres », in *Théorie des genres*, G. Genette et T. Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1986, pp. 37-76.
- JEANNERET (Michel), *Des Mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987. *Le Défi des signes. Rabelais et la crise de*

- l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, « L'atelier de la Renaissance », 1994. *Perpetuum mobile*, Paris, Macula, « Argô », 1997.
- LAJARTE (Philippe de), « *L'Heptaméron* et la naissance du récit moderne. Essai de lecture épistémologique du discours narratif », *Littérature*, n° 17, 1975, pp. 31-42.
- LANSON (Gustave), *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, 1912 (?).
- LARTHOMAS (Pierre), *Notions de stylistique générale*, Paris, P.U.F., 1998.
- LECERCLE (François), F. Lecerclé, « Théoriciens français et italiens : une 'politique' des genres », in *La Notion de genre à la Renaissance*, G. Demerson (dir.), Genève, Slatkine, 1984, pp. 67-100.
- LORIAN (Alexandre), *Tendances stylistiques dans la prose narrative française du XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », 1973.
- MATHIEU-CASTELLANI (Gisèle), « La notion de genre », in *La Notion de genre à la Renaissance*, G. Demerson (dir.), Genève, Slatkine, 1984, pp. 17-34.
- MÉNAGER (Daniel), *La Renaissance et le rire*, Paris, P.U.F., « Perspectives littéraires », 1995.
- MEERHOFF (Kees), *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle : Du Bellay, Ramus et les autres*, Leyde, E. J. Brill, 1986.
- MORTIMER (Armine K.), *La Clôture narrative*, Paris, Corti, 1985.
- MOUNIER (Pascale), « Les 'raisons de la moquerie' de Démocrite selon Jacques Tahureau », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 56, 2003, pp. 27-39.
- NORTON (Glyn P.), *The Ideology and Language of Translation in Renaissance France and their humanist Antecedents*, Genève, Droz, 1984.
- NYCHEES (Vincent), *La Sémantique*, Paris, Belin, « Sujets », 1998.
- OSWALD (Thierry), *La Nouvelle*, Hachette, « Concours littéraires », 1996.
- PAVEL (Thomas), *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1996.
- PÉROUSE (Gabriel-André), *Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps*, Genève, Droz, 1977. « De Montaigne à Boccace et de Boccace à Montaigne : contribution à l'étude de la naissance de l'essai », in *La Nouvelle française à la Renaissance*, L. Sozzi (dir.), Genève, Slatkine, « Bibliothèque Franco Simone », 1981, pp. 13-40.
- POIRION (Daniel), *Le Moyen Âge*, 2 t., Paris, Arthaud, « Littérature française », 1971.
- RASTIER (François), *Sémantique interprétative*, Paris, P.U.F., « Formes sémiotiques », 1987.
- RENAUD (Michel), *Pour une lecture du Moyen de parvenir*, Paris, Champion, 1997 [1ère éd. 1984]. « Un bonhomme de livres. Notes vaguement mimétiques et passablement désinvoltes sur les *Serées* de Guillaume Bouchet », in « *D'une fantastique bigarrure* ». *Le texte composite à la Renaissance, Études offertes à André Tournon*, J.-R. Fanlo (dir.), Paris, Champion, 2000, pp. 71-88
- RICŒUR (Paul), *Temps et récit*, 4 t., Paris, Seuil, « Essais » ou « L'ordre philosophique », 1983-84-85.
- RIGOLOT (François), *Le Texte de la Renaissance des rhétoriciens à Montaigne*,

Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1982.

TOURNON (André), « La composition facétieuse du *Moyen de parvenir* », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 7, 1978, pp. 140-146. « La parodie de l'ésotérisme dans *Le Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville », in *Burlesque et formes parodiques, Actes du colloque du Mans*, 4-7 décembre 1986, *Papers on Seventeenth Century Literature*, Tübingen, « Biblio 17 », 1987, pp. 215-230. « Le maniement logique de l'illogisme de Montaigne à Verville », in *Logique et littérature à la Renaissance, Actes du colloque de la Baume-les-Aix*, 16-18 septembre 1991, Paris, Champion, « Confluences », 1994, pp. 218-234.

SIMONIN (Michel), « *Aegritudo amoris et res litteraria* à la Renaissance : réflexions préliminaires », in *La Folie et le corps*, J. Céard (dir.), Paris, Presses de l'É. N. S., « Arts et langage », 1985, pp. 83-90.

SOZZI (Lionello), « L'influence en France des épopées italiennes et le débat sur le merveilleux », in *Mélanges de littérature et d'histoire offerts à Georges Couton*, Lyon, P.U.L., 1981, pp. 61-73.

STALLONI (Yves), *Genres littéraires*, Paris, Dunod, « Les topos », 1997.

WEINBERG (Bernard), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vol., Chicago, The University of Chicago Press, 1961.

ZINK (Michel), *Introduction à la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche/Références », pp. 62-63.

ZUMTHOR (Paul), *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972. *La Lettre et la voix. De la 'littérature' médiévale*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

C. Ouvrages de référence : bibliographies et dictionnaires

ARBOUR (Roméo), *L'Ère baroque en France. Répertoire chronologique des éditions de textes littéraires*, Genève, Droz, 1977, première partie (1585-1615), t. I.

BOSSUAT (Robert), *Manuel bibliographique de la littérature française et son Supplément (1949-1953)*, Nendeln, Kraus Reprint, 1971 [1^{eres} éd. respectives Melun, 1951 et Paris, 1955].

CIORANESCO (Alexandre), *Bibliographie de la littérature française du seizième siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1975 [1^{ere} éd. Paris, 1959].

COOPER (Richard), « Outline Bibliography of works on chivalry published in France before 1600 », in *Chivalry in the Renaissance*, Sydney Anglo (dir.), Woodbridge, The Boydell Press, 1990, pp. 193-238. *Dictionnaire historique de la langue française*, 3 t., A. Rey (dir.), Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998 [1^{ere} éd. 1992].

DOUTREPONT (Georges), « Examen critique, historique et bibliographique des proses », in *Les Mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1^{ere} éd. Bruxelles, 1939], pp. 19-314. *Frantext, Base de données textuelles de l'INaLF-CNRS*, Nancy. *Französisches etymologisches Wörterbuch*, 25 vol. *Französisches etymologisches Wörterbuch*, 25 vol., Bonn/Leipzig/Bâle, 1922-2003.

- GIRAUD (Yves) et CLIN-LALANDE (Anne-Marie), Nouvelle Bibliographie du roman épistolaire en France. Des origines à 1842, Fribourg, Éditions Universitaires de Fribourg, « Seges », 1995 [1^{ère} éd. 1977].
- GODEFROY (Frédéric), Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle, 10 t., Nendeln, Kraus Reprint, 1969 [réimpr. de l'éd. de Paris, 1892].
- HUGUET (Edmond), Dictionnaire de la langue française du seizième siècle, 7 vol., Paris, Champion puis Didier, 1925-1967.
- PÉROUSE (Gabriel-André), Nouvelles françaises du XVI^e siècle. Images de la vie du temps, Genève, Droz, 1977, « Bibliographie », pp. 502-527.
- PLAZENET-HAU (Laurence), L'Ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles, Paris, Champion, 1997, « Tableau chronologique des traductions françaises et anglaises des romans grecs aux XVI^e et XVII^e siècles, avec leurs rééditions », pp. 687-702.
- REYNIER (Gustave), Le Roman sentimental avant l'Astrée, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1^{ère} éd. Paris, 1908], « Bibliographie du roman sentimental », pp. 359-387. Les Origines du roman réaliste, Genève, Slatkine Reprints, 1969 [1^{ère} éd. Paris, 1912], « Tableau chronologique », pp. 336-340.
- TILLEY (Arthur), « The prose romances of chivalry », Studies in the French Renaissance, Cambridge, University Press, 1922 [1^{ère} parution 1919], pp. 12-25 et pp. 19-25 pour une table des incunables. Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960), 16 t., dirigé par P. Imbs (t. I à VII) puis B. Quemada (t. VIII à XVI), Paris, Gallimard, 1971-1994.
- WOLEDGE (Brian), Bibliographie des romans et nouvelles en prose française antérieurs à 1500, Genève, Droz, 1975 [1^{ère} éd. Abbeville, 1954] et son Supplément : 1954-1973, Genève, Droz, 1975.

Annexes

Annexe I : Romans français publiés entre 1500 et 1592

Remarques préliminaires

La période historique sur laquelle nous avons choisi de recenser les tirages de romans de langue française s'étend des premiers imprimés jusqu'aux ultimes récits relevant de la poétique romanesque quantitativement majoritaire au XVI^e siècle : celle-ci se définit, selon nous, par le réinvestissement de matériaux anciens ou importés. À partir de 1593, alors que s'achèvent les guerres de religion, les romanciers s'élèvent contre cette politique de modernisation et de « **francisation** » narrative. Les romans d'amours tragiques ouvrent la voie à un raffinement galant aux couleurs nationales, entériné par l'*Astrée*, tandis que les *Avantures de Floride*, dont la première partie est publiée en 1592, bien qu'elles réutilisent en partie les matières des romans traduits précédemment, sont ouvertement conçues comme une invention.

Nous avons opté pour une distinction de nature thématique entre les romans d'aventures chevaleresques (Tableau 1) et les romans d'amour soit d'origine antique, soit de type pastoral ou sentimental sur le modèle italien ou espagnol (Tableau 2). Nous avons isolé les romans-matrice (Tableau 3), dont la matière ne rejoint pas celle des deux premiers groupes historiques de textes ; ils n'ont pas eu d'épigones directs en France sur

la période indiquée, mais ont été très influents et ont pu favoriser à terme l'apparition de certains sous-genres romanesques en France : Béroalde de Verville a lancé la vogue du roman alchimique en revendiquant le modèle du *Poliphile*, tandis que les romans picaresques espagnols ont été massivement traduits à partir de 1600. Au sein de ces regroupements, nous avons tenté de préciser les différentes formes de parutions romanesques : d'abord, les simples reproductions de textes du Moyen Âge, parmi lesquelles nous avons distingué les premières éditions de manuscrits *éd.* des rééditions d'incunables *rééd.*, dans le but d'insister sur la contribution propre de l'imprimerie du XVI^e siècle ; ensuite, les imitations soit de la pratique médiévale, sous la forme de dérimages, de transcriptions ou de créations, soit de sources italiennes ou espagnoles, tels *Melicello* de J. Maugin, *l'Amant resuscité de la mort d'amour* de N. Denisot, *Du Vray et parfait amour* de M. Fumée et les *Bergeries de Juliette* de N. de Montreux ; enfin, les nombreuses traductions de romans ou de sujet chevaleresque, tels *Le Philocope*, *Roland furieux*, *l'Histoire palladienne* et les *Amadis*, ou d'inspiration sentimentale, comme à partir des textes de Tatius, d'Héliodore ou de Longus et des romans quasi contemporains de Boccace, de D. de San Pedro ou de J. de Flores.

Sans mentionner ici les multiples répertoires chronologiques et notices d'ouvrages, parfois erronés, que nous avons consultés, nous rappelons les principales bibliographies qui ont permis de constituer cet inventaire et dont on trouvera les références complètes dans la partie « **Ouvrages de référence** » de notre Bibliographie : B. Woledge (1975) et R. Cooper (1990), qui ne semble pas avoir consulté le précédent, pour les romans de chevalerie ; G. Reynier (1908), Y. Giraud et A.-M. Clin-Lalande (1995) et L. Plazenet (1997), pour les romans à dominante amoureuse ; des recherches ponctuelles ont été faites dans A. Cioranescu (1959). Lorsque les données ne concordent pas d'une référence à une autre, nous avons tranché avec autant de précaution que possible entre les différents nombres d'éditions ou les datations proposés ; nous avons privilégié à plusieurs reprises les renseignements fournis, pour des œuvres précises, par des études de type monographique. Voici le principe descriptif que nous adoptons dans nos tableaux : nous donnons le nombre exact ou approximatif d'éditions sur une fourchette temporelle relativement bien établie en mentionnant, le cas échéant, les incertitudes par le signe (?) ; nous plaçons avant ou après cette dernière, selon le plus de vraisemblance, les parutions qualifiées ici de *s. d.* qui, parmi les non datées, divisent sérieusement les bibliographes et restent, pour nous, non datables par approximation. De manière générale, nous avons choisi le titre le plus représentatif de chacun des romans en maintenant la graphie de l'époque, quand il variait d'un livre à l'autre. L'appellatif *rééd.* concerne les réimpressions d'une même version ; nous distinguons celle-ci d'une adaptation différente de l'œuvre par un autre titre ou par la mention *nouvelle trad.* ; quand la modification a lieu à partir d'un premier texte traduit, nous notons *trad. revue*. Enfin, quand la paternité d'une traduction ou d'une réécriture anonyme a été identifiée, nous plaçons le nom de l'auteur entre crochets, éventuellement suivi du signe ? ; pour tenir compte du degré de liberté prise par l'adaptateur, la mention de l'identité d'un imitateur apparaît avant le titre de son œuvre, tandis que celle d'un dérimé ou d'un traducteur est postposée à celui-ci.

Sont restées hors de notre champ d'investigation les biographies romancées de

chevaliers, comme celles de S. Champier sur Bayard, les catalogues d'héraldique, les traités sur l'art des armes, les diverses cours d'amour ainsi que les contes et les nouvelles nous avons considéré comme telle *Eurial et Lucesse*. Notre inventaire est évidemment le fruit d'une réflexion sur la poétique des catégories narratives du XVI^e siècle, que nous avons exposé au cours de notre étude sur le roman. Cela explique que des textes allégoriques aussi divers que ceux de R. d'Anjou, de G. de Lorris et de J. de Meun et de F. Colonna y aient une place, ainsi que l'*Histoire véritable*. En revanche, nous n'avons pu exclure sans remords tous les romans non publiés : certains d'entre eux apparaîtront entre crochets ; pour des raisons similaires, des traductions incomplètes ont parfois été signalées.

Tableau 1 : Romans de chevalerie ou d'aventures

Romans de chevalerie ou d'aventures à la manière médiévale	
Édition et réédition de romans du Moyen Âge	<p><i>L'Abuzé en court</i> : 3 ou 4 rééd. de 1500 (?) à 1529 (?) puis 1 s. d. <i>Alexandre le grand</i> : 11 éd. de 1506 à 1587 <i>Ami et Amile</i> (constituant huit chap. du <i>Miroir Historial</i> de V. de Beauvais) : 1 rééd. en 1531 <i>Artus de Bretagne</i> : 12 rééd. de 1502 à 1584 <i>Baudoyne de Flandres</i> : 5 rééd. de 1504 (?) à 1520 (?) puis 3 s. d. <i>Berinus</i> : 3 éd. de 1521 à 1540 (?) puis 1 s. d. <i>Beufves d'Anthonnes</i> : 4 éd. de 1500 (?) à 1532 (?) puis 1 s. d. <i>Le Chevalier Doré</i> : 5 rééd. de 1503 à 1577 puis 1 s. d. <i>Clamades</i>, Ph. Camus : 5 rééd. de 1500 (?) à 1590 puis 1 s. d. <i>Cleriadus et Meliadis</i> : 4 rééd. d'après 1506 à 1529 <i>La conquête de Grece faicte par Philippe de Madien</i>, P. Dupin : 1 éd. en 1527 puis 1 s. d. <i>La destruction de Hierusalem faicte par Vespasien</i> (parue dans <i>La vie de Jesu Crist</i> ou de façon indépendante) : 12 rééd. de 1505 à 1556 puis 2 s. d. <i>Doolin de Maïence</i> : 2 éd. en 1501 et 1530 (?) puis 1 s. d. <i>Les faitz merveilleux de Virgile</i> : 5 éd. s. d. <i>Fierabras</i>, J. Baignon : 14 rééd. de 1501 à 1588 <i>Florent et Lyon</i> : 5 éd. de 1540 (?) à 1592 <i>Florimont</i> : 5 éd. de 1528 à 1558 puis 1 s. d. <i>Galien rethoré</i> : 19 éd. de 1500 à 1589 <i>Gerard de Nevers</i> : 3 éd. de 1520 à 1586 <i>Gerart de Roussillon</i> : 3 éd. de 1520 à 1546 <i>Geoffroy à la grand dent</i> (isolé de <i>Melusine</i>) : 4 éd. de 1549 à 1580 <i>Godeffroy de Boulion</i>, P. Desrey : 7 éd. de 1500 à 1580 puis 1 s. d. <i>Guerin de Montglave</i> : 1 éd. s. d. puis 6 rééd. de 1518 à 1585 <i>Guy de Warvich</i> : 3 éd. de 1525 à 1550 (?) <i>Gyron le Courtoys</i> (paru dans la compilation de Rusticien de Pise) : 3 éd. de 1501 à 1519 <i>Huon de Bordeaux</i> : 11 éd. de 1513 à 1586 <i>L'hystoire du petit Jehan de Saintré</i>, A. de la Sale : 1 ou 2 éd. s. d. puis 4 rééd. de 1518 à 1553 <i>L'hystoire du saint greaal</i> (contenant aussi <i>Perceval</i> et la <i>Queste du Graal</i>) : 2 éd. en 1514 (tome 1) et 1516 (tome 2) et 1 complète en 1523 <i>Jason</i>, R. Lefevre : 2 rééd. en 1528 et 1530 (?) <i>Jehan de Paris</i> : 5 éd. de 1533 (?) à 1580 (?) puis 2 s. d. <i>Jourdain de Blaves</i> : 1 éd. en 1520 puis 4 s. d. <i>Lancelot du Lac</i> : 5 rééd. de 1513 à 1591 <i>Le livre des troys filz de roys</i> : 11 rééd. de 1501 à 1579 <i>Livre du Cueur d'amour espris</i>, R. d'Anjou : 1 éd. en 1503 <i>Mabrian</i>, G. Bounay et J. Le Cueur : 11 éd. de 1525 à 1581 puis 1 s. d. <i>Maistre Regnard et Dame Hersant</i>, J. Tenessax : 5 éd. de 1516 à 1551 <i>Maugis d'Aigremont</i> : 8 éd. de 1518 à 1584 <i>Meliadus</i> (paru dans la compilation de Rusticien de Pise) : 7 éd. de 1528 à 1584</p>
Romans de chevalerie ou d'aventures à la manière médiévale	
Édition et réédition de romans du Moyen Âge (suite)	<p><i>Melusine</i>, J. d'Arras : 10 rééd. de 1500 (?) à 1584 puis 1 s. d. <i>Merlin</i> : 5 rééd. de 1505 à 1528 <i>Milles et Amys</i> : 10 éd. de 1502 (?) à 1580 (?) <i>Ogier le danoys</i> : 14 rééd. de 1500 (?) à 1583 <i>Olivier de Castille et Artus d'Algarbe</i>, Ph. Camus : 5 rééd. de 1504 à 1587 puis 1 sur le reste du siècle <i>Paris et Vienne</i>, P. de la</p>

	<p>Sippade : 9 rééd. de 1500 (?) à 1554 puis 2 s. d. <i>Perceforest</i> : 1 éd. en 1528 et 1 autre de 1531 à 1533 <i>Perceval le Gallois</i> : 1 éd. en 1530 <i>Pierre de Provence et la belle Maguelone</i> : 9 rééd. de 1500 (?) à 1560 puis 5 s. d. <i>Ponthus et la belle Sidoine</i> : 8 rééd. s. d. <i>Les proesses et vaillances du preux Hercules</i> (extrait du <i>Recueil</i> de R. Lefevre) : 4 éd. de 1500 à 1520 (?) puis 4 s. d. <i>Les quatre filz Aymon</i> : 18 rééd. de 1506 à 1590 (?) puis 2 s. d. <i>Le Recueil des hystoires troyennes</i>, R. Lefevre : 6 rééd. de 1508 à 1544 <i>Robert le Diable</i> : 9 rééd. de 1505 (?) à 1589 <i>Robert le Diable</i>, 2^{ème} version : 7 rééd. de 1520 (?) à 1576 <i>Le roman de la belle Helayne de Constantinople</i> : 1 éd. s. d. puis 6 rééd. de 1524 à 1586 puis 1 s. d. <i>Le roman d'Edipus</i> : 2 éd. s. d. <i>Les sept saiges de Romme</i> : 1 rééd. s. d. puis 1 en 1577 <i>Syperis de Vinevaux</i> : 4 éd. s. d. <i>Theseus de Coulogne</i> : 3 éd. de 1504 à 1534 <i>Tristan</i> : 4 rééd. de 1506 (?) à 1533 <i>Le triumphe des neuf preux</i> : 1 rééd. en 1507 <i>Valentin et Orson</i> : 10 rééd. de 1505 à 1590 <i>Ysaie le triste</i> : 4 éd. de 1522 à 1550 (?)</p>
Imitation	<p>Dérimages : 1527 : anonyme, <i>Cronique de Charles le grant</i> du Pseudo-Turpin 1535 (?) : G. Corrozet, <i>Rommant de Richart sans paour</i> (1 rééd. en 1560 (?) puis 1 s. d.) 1552 : [P. Durand], <i>Guillaume de Palerne</i> (2 rééd. en 1575 (?)) Transcriptions : 1514 : Ch. de Saint-Gelais, <i>Judas Machabeus</i> (1 rééd. en 1556) 1530 (?) : G. Corrozet, <i>Apolonius, prince de Thir</i> (1 rééd. s. d.) Rédaction de suites : des <i>Quatre filz Aymon</i> : peut-être <i>La Conquete de Trebisonde</i> : 5 éd. de 1517 à 1583. Est-ce une suite du XVI^e siècle ou de la fin du précédent ? d'<i>Ogier le danoys</i> : 1540 : <i>Meurvin</i> (1 rééd. en 1580 (?)). Même incertitude</p>
Romans de chevalerie ou d'aventures à la manière médiévale	
Création	<p>[Œuvres de P. Sala : <i>Chevalier au lion</i> en vers ; <i>Les Hardiesses de plusieurs roys et empereurs</i> ; <i>Tristan</i> écrit entre 1525 et 1529] [[S. Champier (?)], <i>Palanus, comte de Lyon</i>] Entre 1515 et 1520 (?) : C. Platin, <i>Giglan</i> (4 rééd. de 1530 à 1539 puis 1 s. d.). 1544 : [J. Des Gouttes], <i>Philandre et Passerose</i>, livre I 1549 : anonyme, <i>Gerard d'Euphrate</i> (1 rééd. en 1580) 1554 : J. Maugin, <i>Le premier livre du nouveau Tristan et d'Yseulte</i> (3 rééd. de 1567 à 1586)</p>
Traduction de romans italiens et espagnols récents	<p>1519 : <i>Morgant le geant</i>, Pulci/anonyme ; nouvelle trad. en 1536 (2 rééd. s. d.) 1530 : <i>Guerin Mesquin</i>, trad. de l'it. par J. de Cuchermoy (1 rééd. s. d.) entre 1530 et 1533 (?) : <i>Urbain le Mescogneu, filz de l'empereur Frederic Barberousse</i>, C. di Stefano da città di Castello/[C. Sceve (?)] 1540 : <i>Le premier livre de Amadis de Gaule</i>, Montalvo/Des Essars (15 rééd. de 1543 à 1577) 1541 : <i>Le second livre d'Amadis de Gaule</i>, Montalvo/Des Essars (15 rééd. de 1541 à 1577) 1542 (n. s.) : <i>Le tiers livre d'Amadis de Gaule</i>, Montalvo/Des Essars (15 rééd. de 1542 à 1577) 1542 : <i>Le Philocope</i>, Boccace/A. Sevin (2 rééd. en 1555</p>

	<p>puis 1 en 1575) 1543 : <i>Le quatresme livre d'Amadis de Gaule</i>, Montalvo/Des Essars (12 rééd. de 1543 à 1588) 1543 (?) : <i>Roland furieux</i>, Arioste/anonyme (7 rééd. de 1545 à 1571) ; version modifiée par G. Chappuys en 1577, qui y ajoute la trad. de <i>La suite du Roland Furieux</i> de Pescatori en 1582 (1 rééd. en 1582) 1544 : <i>Le cinquiesme livre d'Amadis de Gaule</i>, Montalvo/Des Essars (17 rééd. de 1544 à 1575). Fin de l'<i>Amadis</i> de Montalvo 1545 : <i>Le sixiesme livre d'Amadis de Gaule</i>, trad. de Des Essars (16 rééd. de 1545 à 1577) 1546 : <i>Le septiesme livre d'Amadis de Gaule</i>, trad. de Des Essars (13 rééd. de 1546 à 1577) 1546 : <i>Palmerin d'Olive</i>, trad. de l'esp. par J. Maugin (4 rééd. de 1553 à 1576) 1548 : <i>Le huitiesme livre d'Amadis de Gaule</i>, trad. de Des Essars (12 rééd. de 1548 à 1577) 1549 : <i>Roland l'amoureux</i>, Boiardo/J. Vincent, livre I ; livres II et III en 1550 (1 rééd. complète en 1574) 1550 : <i>Primaleon de Grece</i>, trad. de l'esp. par F. de Vernassal pour le livre I en 1550 (7 rééd. de 1550 à 1580), par G. Landré pour le livre II en 1577 (1 rééd. en 1577) et G. Chappuys la même année (1 rééd. en 1588), par G. Chappuys pour le livre III en 1579 (1 rééd. en 1587) et trad. anonyme du livre IV en 1583 (1 rééd. en 1583)</p>
<p>Romans de chevalerie ou d'aventures à la manière médiévale</p>	
<p>Traduction de romans italiens et espagnols récents (suite)</p>	<p>1551 : <i>Le neufiesme livre d'Amadis de Gaule</i>, trad. de G. Boileau de Buillon ; révisée en 1552 puis 1553 par C. Colet (9 rééd. de 1557 à 1577) 1552 : <i>Le dixiesme livre d'Amadis de Gaule</i>, trad. de J. Gohory (16 rééd. de 1552 à 1577) 1552 : <i>Flores de Grece</i>, trad. de l'esp. par Des Essars, livre I (8 rééd. de 1552 à 1573) 1553 (n. s.) : <i>Palmerin d'Angleterre</i>, trad. de l'esp. par J. Vincent (2 rééd. en 1574) 1554 : <i>L'onzieme livre d'Amadis de Gaule</i>, trad. de J. Gohory (15 rééd. de 1554 à 1577) 1554 : <i>Histoire amoureuse de Flores et Bancheffleur</i>, A. de Reinoso/J. Vincent (2 rééd. en 1561 et 1570) ; <i>Les Amours de Florisée et Clareo</i>, A. de Reinoso/J. Vincent 1555 : <i>Histoire palladienne</i>, trad. de l'esp. par C. Colet (posthume) (3 rééd. de 1555 à 1573) 1556 : <i>Le douziesme livre d'Amadis de Gaule</i>, trad. de G. Aubert (15 rééd. de 1556 à 1577) 1571 : <i>Le trezieme livre d'Amadis de Gaule</i>, trad. de J. Gohory (4 rééd. de 1571 à 1577) 1572 : <i>La plaisante histoire de Gerileon d'Angleterre</i>, trad. de l'esp. par E. de Maisonneufve pour le livre I ; le même donne la trad. séparée du livre II en 1589 ; 1 éd. intégrale en 1586 1574 : <i>Le quatorzieme livre d'Amadis de Gaule</i>, trad. d'A. Tyron (5 rééd. de 1574 à 1577). Fin de l'<i>Amadis</i> espagnol 1577 : <i>Le quinzieme livre d'Amadis de Gaule</i>, trad. de G. Chappuys (3 rééd. de 1577 à 1578). Début de l'<i>Amadis</i> italien 1577 : <i>Le seiziesme livre d'Amadis de Gaule</i>, invention de N. de Montreux (1 rééd. en 1577) ; révisée par G. Chappuys en 1578 (1 rééd. en 1578)</p>

	<p>1578 : <i>Le dixseptieme livre d'Amadis de Gaule</i>, trad. de G. Chappuys 1579 : <i>Le dixhuictiesme livre d'Amadis de Gaule</i>, trad. de G. Chappuys (1 rééd. en 1579) 1581 : <i>Le dixneufiesme livre d'Amadis de Gaule</i>, trad. de J. Charlot puis de G. Chappuys en 1582 1580 : <i>Le vingtiesme livre d'Amadis de Gaule</i>, trad. de G. Ghappuys (1 rééd. en 1581) puis de J. Boyron en 1582 1580 : <i>Les adventures et amours d'un Chevalier de Seville nommé Luzman à l'endroit d'Arbolea</i>, H. de Contreras/G. Chappuys (1 rééd. en 1587) 1581 : <i>Le vingt uniesme livre d'Amadis de Gaule</i>, trad. de G. Chappuys</p>
--	---

Tableau 2 : Romans antiques, sentimentaux et pastoraux

Romans grecs et latins	Romans sentimentaux et pastoraux
<p>- Romans grecs et byzantins : traduction 1529 : <i>Des vrayes narrations</i>, Lucien/S. Bougouyn ; nouvelle trad. de F. Bretin en 1581 (2 rééd. en 1582 et 1583) 1545 : <i>Les Amours de Clitophon et de Leucippe</i>, Tatiüs/P. de Vienne (incomplète) ; trad. des 4 derniers livres par J. de Rochemaure en 1556 (1 rééd. en 1573) ; trad. complète de F. de Belleforest en 1568 (2 rééd. en 1575 et 1586) 1548 (n. s.) : <i>Histoire Æthiopique, ou Theagenes et Chariclea</i>, Héliodore/[J. Amyot] (7 rééd. de 1553 à 1588) ; trad. revue en 1549 [par C. Colet] (3 rééd. de 1559 à 1570) [avant 1556 : <i>La vie, ditz et faitz merueilleux d'Apollon le Tyanien</i>, Philostrate/T. Sébillet] 1559 : <i>Les Amours pastorales de Daphnis et de Chloé</i>, Longus/[J. Amyot] (1 rééd. en 1578) ; trad. revue en 1592 1559 : <i>Les Amours d'Ismenius</i>, Eustathe/J. Louveau ; nouvelle trad. de H. d'Avost en 1582 - Romans latins : traduction 1518 (n. s.) : <i>L'Asne doré</i>, Apulée/G. Michel (1 rééd. en 1522) puis 2 trad. en 1553 par G. de la Bouthière et J. Louveau (1 rééd. en 1586 pour Louveau)</p>	<p>- Romans sentimentaux : Traduction : 1527 (n. s.) : <i>La Prison d'amours</i>, D. de San Pedro/[F. Dassy] (3 rééd. de 1527 à 1533) ; nouvelle trad. [de G. Corrozet] en 1552 (5 rééd. de 1556 à 1583) 1527 : <i>Le Peregrin</i>, Caviceo/F. Dassy, trad. revue par J. Martin en 1528 (10 rééd. de 1528 à 1540) 1529 : <i>Le Jugement d'Amour, ou Histoire d'Aurelio et d'Isabel</i>, J. de Flores/[J. Beaufilz] (12 rééd. de 1529 à 1555) ; trad. revue en 1546 [par G. Corrozet] (19 rééd. de 1546 à 1588) 1532 : <i>Flamette</i>, Boccace/2 trad. anonymes, avec respectivement 2 rééd. en 1532 et 1541 et 1 en 1534 ; nouvelle trad. de G. Chappuys en 1585 1535 : <i>La Deplourable fin de Flamecte</i>, J. de Flores/[M. Sceve] (3 rééd. de 1536 à 1546) 1539 : <i>Arnalte et Lucenda, ou L'Amant mal traicté de s'amy</i>, D. de San Pedro/Des Essars (11 rééd. de 1546 à 1583) 1554 : <i>La Complainte que fait un Amant contre Amour et sa Dame</i>, J. de Segura/J. Vincent (2 rééd. en 1561 et 1570) Imitation : 1556 : J. Maugin, <i>Histoire de Melicello et de l'inconstante Caïa</i> 1557 : [N. Denisot], <i>L'Amant resuscité de la mort d'amour</i> (3 rééd. de 1558 à 1580) - Romans pastoraux : Traduction : 1544 : <i>L'Arcadie</i>, Sannazaro/[J. Martin] 1578 : <i>La Diane</i>, Montemayor/N. Collin (1 rééd. en 1579) ; 2 rééd. en 1587 et 1592 avec les deux <i>Suites</i> de Perez et de Gil Polo trad. par G. Chappuys en 1582 Imitation : 1571 : F. de Belleforest : <i>La Pyrenée</i> 1585 : [N. de Montreux], <i>Les Bergeries de Juliette</i>, livre I (6 rééd. de 1586 à 1592) ; livre II en 1587 (3 rééd. de 1588 à 1592)</p>

Tableau 3 : Romans-matrice isolés

Romans-matrice	
Traduction	<i>Le Roman de la Rose</i> 1500 : <i>Roman de la Rose moralisé</i> , dérimage de J. Molinet (2 rééd. en 1503 et 1521) 1526 : <i>Le Rommant de la Rose</i> , version versifiée [de C. Marot] (4 rééd. de 1529 à 1558) - <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> 1546 : <i>L'Hypnerotomachie, ou Discours du Songe de Poliphile</i> , [F. Colonna]/J. Martin (2 rééd. en 1554 et 1561) - <i>Lazarillo de Tormes</i> 1560 : <i>L'Histoire plaisante et facetieuse du Lazare de Tormes</i> , trad. de l'esp. [par J.-G. de Lambert]

Annexe II : Chronologie des créations françaises ressortissant à la nouvelle et au roman, publiées entre 1500 et 1592

La nouvelle	Le roman
<p>1531 (?) : J. Flore, <i>Comptes amoureux</i> 1547 : [N. du Fail], <i>Propos rustiques</i> 1548 : [N. du Fail], <i>Baliverneries d'Eutrapel</i> 1553 : C. de Taillemont, <i>Discours des Champs faëz</i> 1555 : A.D.S.D., <i>Comptes du Monde aventureux</i> 1557 : anonyme, <i>Discours non plus melancoliques que divers</i> 1558 : [B. des Périers], <i>Nouvelles Recreations et Joyeux Devis</i> (posthume) 1558-59 : M. de Navarre, <i>Heptameron</i> (posthume) 1572 : J. Yver, <i>Le Printemps</i> (posthume) 1574 (?) : [R. du Cros], <i>Nouveaux Recits</i> 1579 (?) : P. d'Alcripe, <i>La Nouvelle fabrique</i> 1583 : B. Poissenot, <i>L'Esté</i> 1584 : G. Bouchet, <i>Serées</i>, livre I 1585 : N. du Fail, <i>Contes et Discours d'Eutrapel</i> ; N. de Cholières, <i>Les Neuf Matinées et Les Apresdisnées</i> ; E. Tabourot, <i>Apophtegmes du Sieur Gaulard</i> ; V. Habanc, <i>Nouvelles histoires tant tragiques que comiques</i> 1586 : B. Poissenot, <i>Nouvelles histoires tragiques</i> 1590 : B. du Troncy, <i>Formulaire fort recreatif de Bredin Le Cocu</i> 1592 : E. Tabourot, <i>Escaignes dijonnaises</i> (posthume)</p>	<p>1532 : [F. Rabelais], <i>Pantagruel</i> 1535 (?) : [F. Rabelais], <i>Gargantua</i> 1538 : H. de Crenne, <i>Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours</i> 1546 : F. Rabelais, <i>Tiers livre</i> 1548 : F. Rabelais, <i>Quart livre</i> (éd. partielle) 1550 (?) : [G. Des Autels], <i>Mythistoire barragouyne de Fanfreluche et Gaudichon</i> 1552 : F. Rabelais, <i>Quart livre</i> (éd. complète) 1560 : B. Aneau, <i>Alector, ou le Coq</i> 1562 : <i>L'Isle Sonante</i> (posthume) 1564 : <i>Cinquesme livre</i> (posthume)</p>