In compliance with the
Canadian Privacy Legislation
some supporting forms
may have been removed from
this dissertation.

While these forms may be included
in the document page count,
their removal does not represent
any loss of content from the dissertation.

Horizons d'émergence du **romant** *au XVI^e siècle*

par
Mawy BOUCHARD

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat en philosophie

Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal, Québec

Mai 2002

©Mawy Bouchard 2002



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisisitons et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 0-612-88427-9
Our file Notre référence
ISBN: 0-612-88427-9

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou aturement reproduits sans son autorisation.

Canada

TABLE DES MATIÈRES

Résumé iv
Abstract v
Avertissement vi
Remerciements vii
Avant-propos viii

INTRODUCTION 1
- Les principaux courants théoriques et critiques 5
- Roman, c'est-à-dire narration en *romant* 18
- Profane et sacré / laïc et clerc 24
- Penser le *romant* sans faire appel aux notions du XIX[e] siècle? 30
- Présentation du corpus 43

CHAPITRE I Iconoclasme et iconophilie : statut théologique de l'«image» et conception chrétienne de la fable 50
- Iconophilie, iconoclasme et idolâtrie 60
- Statut de l'écrit 68
- Tertullien contre l'idolâtrie 72
- Saint Augustin et le rejet spécifique de la fable païenne 78
- Alain de Lille et l'icone chrétien 90

CHAPITRE II Transposition du modèle exégétique à l'écriture profane : de la chose au mot 99
- L'allégorie chrétienne et union des deux Testaments 107
- L'*integumentum* 118
- Libre-arbitre et art : l'édification chrétienne 126
- Émergence des pouvoirs civils 136
- Fondation d'une langue écrite commune 140
- Geoffroi de Vinsauf et la notion de *decorum* 149
- Réforme de l'Université 156

CHAPITRE III La tropologie et la conversion laïque (de *Jehan de Saintré* aux *Illustrations de Gaule et singularitez de Troye*) 161
- La narration comme *mode d'emploi* : *imitatio christi* laïcisé 164
- Jean Marot et l'inconvenance du sujet 174
- Jean Lemaire de Belges : abolition de l'homonymie chrétienne de la fable 192
- Spécialisation des stratégies et des finalités d'écriture 200
- Finalités distinctes selon le destinataire et distinction des statuts narratifs 213

CHAPITRE IV «La rhétorique sans tâche» : le mariage de l'éloquence et du savoir à la Renaissance 218
- Querelle cicéronienne et définitions de positions culturelles 220
- Le mariage du savoir et de l'éloquence 226
- Guillaume Budé et les noces de Mercure et de Philologie 229
- Situation des études profanes dans le premier tiers du XVI[e] siècle 232
- Défaveur des *bonae literae* au XVI[e] siècle 236
- Philologie et philosophie 242
- Éloquence et *decorum* 250
- La narration poétique comme «passeport» 257

CHAPITRE V Critique de la fable historiographique : Rabelais et les «niveaux de destination» (*Pantagruel* et *Gargantua*) 264
- Nature de la réflexion rabelaisienne 266
- Fonctions de la narration 288
- Prise en charge du destinataire 294
- Réception et effets de la fiction narrative 309
- Distinction des catégories «littéraires» 327

CHAPITRE VI Culture «profane» et tradition courtoise (*Les angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne et l'*Amadis de Gaule* traduit par Herberay des Essarts) 334
- La narration «fantasieuse» 334
- Fantaisie et destination de l'œuvre 362
- Narration fabuleuse et langue vulgaire 366
- Oppositions des catégories narratives : «fable» et «histoire» 375

CHAPITRE VII Poésie contre histoire. La narration héroïque racontée aux historiens (*La Franciade* de Ronsard) 385
- Trivialisation de la fable 386
- Exaltation de l'histoire 396
- Le cas Ronsard : «poésie» et «histoire» 399
- Rupture avec l'écriture historique française 413
- Rupture avec la tradition courtoise 422
- Rupture avec la tradition chrétienne 430
- La pratique de l'*integumentum* 442
- «Intransitivité» et finalités sociopolitiques de la poésie ronsardienne 450

CHAPITRE VIII Inconvenance poétique et distinction stylistique (*Les Tragiques* de d'Aubigné) 454
- Positions de Calvin par rapport à l'écriture 455

- Situation de d'Aubigné dans la tradition chrétienne 466
- Abolition des distinctions poétiques profanes 475
- Rupture avec la poésie : la composition d'un non-poème 476
  - 1. Abolition des catégories poétiques : l'unité du vrai contre l'unité du faux 480
    - Antithèse et isotopie du faux 482
    - Inconvenance 487
  - 2. L'utilité de l'écriture contre l'«agrément» poétique 491
  - 3. La gravité et le sérieux contre la futilité et le ludisme poétiques 493
  - 4. Le non-poème 495
  - 5. Clarté contre obscurité 498
- Confrontation des axiologies et distinction des genres 502
  - *Don Quichotte* ne constitue pas une critique du «roman de chevalerie» 505

CONCLUSION Et puis après? 511

BIBLIOGRAPHIE 521

RÉSUMÉ

Cette thèse propose d'analyser le statut de la forme narrative longue – histoire, chronique, roman, épopée –, au XVI^{e} siècle, en la réinscrivant dans son contexte historique non littéraire. Les catégories «poétiques» habituelles sont abandonnées au profit d'une axiologie du «vrai» et du «faux» qui régit tout discours de la fin du XV^{e} siècle au début du XVII^{e} siècle. Renonçant aux voies traditionnelles des études poétiques – évaluation, classement, définition –, cette étude mène plutôt à définir différents rapports à l'écriture et à l'invention humaine toujours liés à la présence ou à l'évocation de Dieu.

Le christianisme établit une rupture définitive avec le paganisme idolâtre et le judaïsme iconoclaste pour imposer un nouveau rapport «iconophile» à l'art: les «images» et les figures poétiques seront valorisées dans la mesure où celles-ci constitueront une «évocation» de la transcendance et de la différence divines. Le christianisme encourage, à l'intérieur de paramètres rigoureusement définis (notamment par Tertullien, Augustin et Alain de Lille), l'écriture de nouveaux textes voués à l'édification des fidèles et des nouveaux chrétiens, à la défense de la foi contre l'hérésie et à la formation des ecclésiastiques. C'est dans cette perspective chrétienne que les narrations médiévales et plusieurs récits du XVI^{e} siècle seront composés.

Au début du XVI^{e} siècle, le pouvoir royal favorise de plus en plus l'émancipation d'une institution du savoir parallèle à l'institution universitaire ecclésiastique, qui se fixe comme objectif de redresser les fondements de la foi chrétienne et qui, ce faisant, fournit au roi des armes idéologiques redoutables. La narration – historique ou fabuleuse – se rattache d'abord à la tradition chrétienne qui fait de toute écriture l'occasion d'une évocation divine, mais elle tend progressivement à prendre position contre le pouvoir temporel de l'Église en faveur d'un pouvoir royal monarchique et chrétien (c'est le cas de Dante, notamment).

La visée de cette thèse est double: d'une part, il importe de montrer que le texte narratif ne se pense pas encore, au XVI^{e} siècle, selon les paramètres de l'institution littéraire moderne. C'est dire qu'un texte n'est jamais conçu comme une «imitation» du réel possédant un statut autonome et constituant sa propre fin. C'est ce que révélera l'analyse de narrations et de commentaires paratextuels s'échelonnant sur tout le XVI^{e} siècle français (Des *Illustrations de Gaule et singularités de Troyes* de Jean Lemaire de Belges, en passant par les récits de Rabelais, Hélisenne de Crenne et Herberay des Essarts, jusqu'aux poèmes héroïques de Ronsard et de d'Aubigné). D'autre part, il est primordial de mettre au jour l'«autre» institution culturelle en place à l'époque, à partir de laquelle toute pensée et tout texte sont conçus. En d'autres termes, il s'agit d'insister sur l'absence d'une pensée «littéraire» proprement dite – et par conséquent sur l'inexistence de catégories génériques telles que le «roman» ou l'«épopée» – et, au contraire, de révéler l'importance qu'a pu avoir la pensée chrétienne dans l'implantation d'une nouvelle institution culturelle «laïque» – c'est-à-dire «non ecclésiastique».

ABSTRACT

This thesis attempts to analyse the status of the 16th-century narrative – history, novel, epic – in its historical (instead of 'literary') context. The standard 'poetical' categories have been overlooked in favour of an axiology of 'truth' and 'falsehood' that overshadows all discourse from the end of the 15th to the beginning of the 17th century. Abandoning the traditional avenues of poetics (appraisal, classification, definition), this thesis studies writing and human invention in their relation to the presence or evocation of a transcendental divinity.

Christianity establishes a permanent break with both idolatrous paganism and iconoclastic Judaism so as to impose a new 'iconophile' relation to art: icons and poetical figures will be valued insofar as they constitute an evocation of the divine otherness and transcendence. Christianity encourages, within parameters rigourously established (by Tertullian, Augustine and Alain de Lille, among others) the writing of new texts dedicated to the enlightenment of faithfuls and of new Christians, as well as to the defense of faith against heresy and to the formation of clergymen. This thesis argues that medieval and many Renaissance narratives were written in this Christian perspective.

In the beginning of the 16th century, the monarchy increasingly favoured the emancipation of a learned institution that would rival the ecclesiastical university, a learned institution that would also seek to redefine the foundations of Christian faith and, in so doing, provide the king with powerful ideological weapons. The narrative – be it historical or fabulous – was initially linked to the Christian tradition, which makes of all writing an evocation of divinity. But, progressively, the narrative started to take position against the temporal dominion of the Church in favour of a power at once monarchistic and Christian (such is for instance the perspective of Dante Alighieri).

The scope of this thesis is thus twofold. On one hand, it argues that the 16th-century narrative cannot be apprehended within the parameters of our modern literary institution. That is, a text is never conceived as an imitation of reality possessing an independent status and constituting an end in itself, as will be established by the analysis of French narratives and paratextual commentaries from the 16th century (including the *Illustrations de Gaule et singularités de Troyes* by Jean Lemaire de Belges, the narratives of Rabelais, Hélisenne de Crenne and Herberay des Essarts, and the epic poems of Ronsard and d'Aubigné). On the other hand, it studies the 'other,' historically predominant, cultural institution. In other words, it studies the absence of a 'literary' outlook as such (and therefore the absence of labelled genres such as 'the Novel', 'the Epic'), and the predominance of Christian thought in the establishment of a new secular (that is non ecclesiastical) cultural institution.

AVERTISSEMENT

Sauf pour les études critiques, tous les textes que nous citons sont présentés dans leur traduction française – qu'il s'agisse de textes grecs, latins, anglais, italiens ou espagnols. Nous nous servons des traductions françaises déjà publiées lorsque celles-ci sont disponibles, sinon nous proposons notre propre traduction. Lorsque nous jugeons que certains termes peuvent être plus clairs dans la langue originale, nous les disposons dans le corps du texte entre crochets. Nous espérons ainsi éviter d'inutiles problèmes de lecture.

Les références bibliographiques complètes sont indiquées la première fois qu'un ouvrage est cité dans un chapitre.

REMERCIEMENTS

Il aurait été difficile de mener à bien cette vaste entreprise sans l'appui généreux des institutions de recherche québécoise et canadienne. Je suis particulièrement reconnaissante du support qui m'a été offert par le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche du Québec (FCAR) et par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).

J'ai aussi bénéficié, pendant tout le processus, de l'intérêt sincère d'amis, de parents et de professeurs qui, en me communiquant leur savoir, leurs idées, leurs conseils, leurs suggestions, m'ont aussi donné l'énergie nécessaire pour continuer mon travail jusqu'au bout. *Grazie mille* à Carmela Spedaliere et à Fedora Berardi pour leur présence rassurante et leur accueil chaleureux dans ce qui fut pour moi une retraite d'écriture très profitable. Je tiens à remercier Mario Longtin pour son attention dévouée; Pascal Brissette et Marie-Pierre Genest, pour leurs encouragements stratégiques et leur conversation toujours stimulante; Alexandre Leupin, qui a nourri ma réflexion à ses tout débuts et qui a éclairé mon passage dans cette dite «noirceur» médiévale. Je remercie également tous les préposés du service de prêts interuniversitaires pour leur assistance et leur efficacité, que j'ai si souvent sollicitées.

Mon entrée dans le monde de la Renaissance a été facilitée et encouragée par ma directrice de thèse, Diane Desrosiers-Bonin. Dès le début de mes études de 1er cycle, elle a été un guide et un modèle de rigueur. Elle m'a permis d'effectuer un cheminement qui a dû paraître parfois déroutant sans jamais m'imposer un tracé qui aurait pu légitimement lui sembler mieux adapté. Je lui en suis profondément reconnaissante.

La sagesse, la patience, l'intelligence et l'amour de mon compagnon de vie ont certes joué un grand rôle dans cette aventure. Je suis, pour ces bienfaits et d'autres encore, infiniment reconnaissante envers Maxime Prévost, à qui je dédie cette thèse.

AVANT-PROPOS

Dans cette étude, nous ne tentons pas de définir une poétique du roman. Si l'approche poétique permet d'arriver à des observations éclairantes pour l'histoire des formes, elle restreint cependant la réflexion à des considérations le plus souvent techniques qui ont pour effet de reléguer au second plan des questions qui relèvent davantage de l'histoire culturelle et de l'*épistémè*. Pour expliquer le «comment» de la forme narrative du XVI[e] siècle, nous pensons au contraire que l'on doit *a priori* saisir le «pourquoi». Cette remarque, nous la formulons en connaissance de cause. Il y a quelques années, ayant eu affaire à une narration du XVI[e] siècle aux contours hésitants, nous avions tenté de définir une catégorie poétique apte à rendre compte des réalités littéraires de l'époque : d'«historiciser», en somme, les genres poétiques des Anciens. Nous pensions alors avoir réussi l'épreuve poétique : *Le beau romant des deux amans Palamon et Arcita et de la belle et saige Emilia* d'Anne de Graville était un «roman épique»[1]. Une autre question s'enchaîne cependant à cette «réponse» générique : et puis après? Que nous apprend cette catégorisation poétique sur le texte narratif d'une femme de la Renaissance? L'appartenance de son texte à une catégorie «littéraire» proprement dite constituait-elle vraiment une préoccupation pour l'auteure? En retrouve-t-on même une trace dans le texte?

---

[1] Voir nos articles «Anne de Graville (1492-1544) et la tradition épique au XVI[e] siècle», dans «L'écriture des femmes à la Renaissance française», Diane Desrosiers-Bonin (dir.), *Littératures*, 18 (1998), p. 31-63 et «Le roman *épique* : l'exemple d'Anne de Graville», «Le roman chevaleresque tardif», Jean-Philippe Beaulieu (dir.), *Études Françaises*, XXXII, 1 (1996), p. 99-107.

Dans le cas du texte d'Anne de Graville, nous avons dû nous rendre compte que la question générique lui était surimposée par l'institution littéraire moderne.

L'absence d'une réflexion «poétique» au sens moderne du terme (classificateur et définitionnel) et la présence de préoccupations d'un ordre que nous appellerions aujourd'hui «théologique» constituent donc nos deux principales hypothèses. Au XVI^{e} siècle français, on ne trouve pas encore une «institution littéraire» autonome ni même une institution du savoir entièrement distincte de l'institution ecclésiastique chrétienne. De cette constatation découlent plusieurs questions et problèmes. En l'absence de structures organisatrices familières à l'institution littéraire moderne, telles le «genre», le «mouvement», le «style», quels sont les concepts régulateurs qui permettent d'établir le statut d'un texte de «fiction» au XVI^{e} siècle? Et quelle institution – culturelle, politique, théologique – fonde la «police discursive» (Foucault) qui décidera de ce statut?

Pour montrer que l'axiologie en place au XVI^{e} siècle ne correspond pas aux réalités de l'institution littéraire moderne, nous avons choisi d'analyser des textes «narratifs» (dans lesquels une *diegesis* est exposée) appartenant à des catégories anciennes et modernes normalement distinctes. De *Jehan de Saintré* d'Antoine de La Sale aux *Illustrations de Gaule et singularitez de Troyes* de Jean Lemaire de Belges, à *La Franciade* de Ronsard et aux *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, nous passons du «roman» («premier roman moderne», pour certains) à l'«histoire» (pré-moderne), à l'«épopée» et au «poème sacré».

Nous souhaitons proposer au lecteur des ancrages «poétiques», théologiques et philosophiques qui lui permettent d'appréhender la «différence» des œuvres du passé sans cependant leur demeurer étranger.

INTRODUCTION

Le concept de «naissance» du roman a lui-même vu le jour au XVII[e] siècle[1]. Pourtant l'«apparition» du roman ne s'impose pas à tous les observateurs comme l'émergence d'un nouveau genre avec des lois poétiques et un contenu idéologique ou philosophique nouveau. On pourrait plutôt interpréter l'apparition de cette nouvelle catégorie générique comme le symptôme ou le corrélat poétique d'une nouvelle structure de pensée, le support théorique d'un nouveau rapport au langage. Sur les plans social, culturel ou politique, le XVI[e] siècle est marqué, d'une part, par l'avènement d'un nouvel ordre temporel *et* chrétien et, d'autre part, par la prise de parole soudaine d'un

---

[1] Voir par exemple F. Langlois, sieur de Fancan, *Le Tombeau des Romans où il est discouru, I Contre les Romans, II Pour les Romans*, Paris, C. Morlot, 1626 (BN Y2 6010); J. de Lannel, *Le romant satyrique*, Paris, T. Du Bray, 1624 (BN Y2 6508); H. Marrou sieur de Logeas, *Le romant héroïque*, Paris, A. Courbé, 1632 (ARS 8° BL 9148); Jean Chapelain, *De la lecture des vieux romans* (1647), édition de F. Gégou, Paris, Nizet, 1971; Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans* (1669), Genève, Slatkine Reprints, 1970; l'abbé Jacquin, *Entretiens sur les romans*, (Paris, Duchesne 1755), Genève, Slatkine Reprints, 1970; Marquis de Sade, *Idées sur le roman*, édition par O. Uzanne, Paris, Rouveyre, 1878; Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI[e] siècle* (1828), Paris, Raymond-Bocquet, 1838, 2 vol.; Nicole Boursier et David Trott, *La naissance du roman en France. Topique romanesque de l'Astrée à Justine*, Actes du Colloque de l'Université de Toronto/Paris/Seatle/Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1990; Jean-Charles Huchet, «Virgile et la naissance du roman médiéval», *Europe*, 765-766 (jan.-fév. 1993), p. 93-105; Francine Mora, *L'Énéide médiévale et la naissance du roman*, Paris, PUF, 1994; Lise Morin, «La naissance du roman médiéval», *Dalhousie French Studies*, XVI (1989), p. 3-14; Alexandre Petit, *Naissance du roman. Les techniques littéraires dans les romans du XIIe siècle*, Paris, Champion, 1985, 2 vol; Michal Glowinski, «Les genres littéraires», dans *Théorie littéraire*, publié sous la direction de Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema *et al.*, Paris, P.U.F., 1989, p. 92; Manon Simon, «L'*Enéide* et la naissance du roman médiéval français», *Etudes classiques*, VIII (1996), p. 17-23.

Philippe Lejeune écrit judicieusement à ce propos: «Il existe une seconde illusion de perspective: celle de la *naissance* du genre, après laquelle le nouveau genre, né d'un seul coup, se maintiendrait conformément à son essence. C'est là une forme d'illusion très tentante [...]. Il est réconfortant pour le critique de trouver une "origine" qui permette de séparer nettement un "avant" [...], d'un "après", dans une perspective messianique: "Enfin Rousseau vint..."», «Autobiographie et histoire littéraire», dans *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 317.

nouveau groupe social voulant s'exprimer *littérairement* en «romant», langue de cour[2].

Pour cerner les fondements du texte narratif, ne faut-il pas abandonner la question du genre littéraire proprement dit et aborder une partie du problème à partir des outils de la rhétorique – questions de l'*ethos* et du *logos*, du destinateur et du destinataire – et de certaines considérations d'ordre théologique, notamment certains dogmes auxquels s'opposerait tout projet d'écriture, à une époque dominée par la théologie et où le savoir ne peut être acquis en dehors des institutions ecclésiastiques chrétiennes? Même s'il est vrai que la poétique des genres littéraires peut emprunter trois voies distinctes[3], il n'en demeure pas moins qu'aucune des trois ne convient tout à fait à la situation renaissante. Jean Molino propose en effet trois types d'analyse générique : 1) on peut classer le texte à partir des critères esthétiques de l'auteur lui-même; 2) à partir de la réception du texte dans le temps; 3) à partir d'éléments poétiques que l'on retrouverait dans une œuvre indépendamment de l'époque ou de l'auteur (l'option classique «prescriptive»). Mais, dès lors que l'on constate

---

[2] Dans *Parler vulgairement : les intellectuels et la langue française aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles*, Paris / Montréal, J. Vrin / Presses de l'Université de Montréal, 1986, Serge Lusignan insiste avec raison sur l'important développement qu'a connu la langue vulgaire au XIII^e^ siècle. Nous ne contestons pas ici la thèse de Lusignan; nous pensons cependant que le pouvoir accrû de la monarchie au XVI^e^ siècle permet à la langue française d'accéder à une légitimité institutionnelle sans précédents.

[3] Voir Jean Molino, «Les genres littéraires», *Poétique*, XXIV (1993), p. 3-28 et Michal Glowinski, «Les genres littéraires», *ibid.*, p. 92 : «Ceux-ci peuvent être distingués de trois manières, et peuvent englober : *a/* l'histoire d'un genre donné (épopée, ode, comédie, roman, etc.) dans différentes littératures nationales; *b/* l'évolution d'un genre dans la littérature d'une langue donnée, vue isolément ou comparativement; *c/* les transformations des genres dans une période historico-littéraire, en une seule littérature nationale ou plusieurs littératures».

l'absence de toute réflexion générique proprement dite chez les auteurs de la première moitié du XVI[e] siècle, il faut sans doute considérer d'autres voies d'analyse[4]. Les distinctions génériques modernes tiennent le coup dans la mesure où les commentateurs n'en font pas un discours historique ayant une validité théorique pour les auteurs eux-mêmes. Mais cette projection de considérations poétiques modernes sur les textes du passé est presque toujours implicite dans le discours de la critique et peut soudainement s'imposer comme une vérité atemporelle. Hans-Robert Jauss est d'accord avec l'idée d'une désubstantialisation de la notion de genre; c'est même le principe actif de sa théorie : il faut écarter, dit-il, «le contresens substantialiste consistant à croire que, dans l'histoire d'un genre, la multiplicité des variantes successives s'opposerait à une forme invariante, "historical law" subsumant tous les avatars possibles du genre»[5]. Mais Jauss ne va pas jusqu'à remettre en question la notion même de genre, remise en question qui, nous voulons le montrer, est

---

[4] Même si la théorie des genres ne constitue pas pour nous une voie fructueuse, il nous arrivera de faire appel aux principaux arguments poétiques, rhétoriques, linguistiques débattus par de nombreux théoriciens depuis les années soixante-dix. Je pense entre autres à Hans-Robert Jauss, «Littérature médiévale et théorie des genres», dans *Poétique*, 1 (1970); Charles Altman, «Medieval Narrative vs. Modern Assumptions. Revising Inadequate Typology», *Diacritics*, IV, 2 (1974), p. 12-19; Robert Scholes, «Les modes de la fiction», dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 77-88; André D. Mikhaïlov, «Les genres narratifs dans la littérature française médiévale. Particularités de leur évolution et voies à suivre dans leur étude», dans *Atti des XIV congresso int. de linguistica e filologia romanza*, Napoli/Amsterdam, Gaetano Macchiaroli/John Benjamin, 1981, p. 343-352; Jean-Marie Schaeffer, «Du texte au genre. Notes sur la problématique générique», dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 179-205; Ardis Butterfield, «Medieval Genres and Modern Genre Theory», *Paragraph*, XIII (1990), p. 184-201; Eugenio Bolongaro, «From Literariness to Genre. Establishing the Foundations for a Theory of Literary Genres», *Genre*, XXV (1992), p. 277-313; Jeff Rider, «Genre, antigenre, intergenre», *L'Esprit Créateur*, XXXIII, 4 (1993), p. 18-26; Karl Canvat, «Essai d'histoire de la notion de genre littéraire», *Lettres romanes*, LI, 3-4 (1997), p. 187-221.

[5] Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduction par Claude Maillard, Paris, Gallimard, «Tel», 1978, p. 102.

pourtant nécessaire à l'analyse des textes narratifs du XVI[e] siècle. Au contraire, Jauss pose l'appartenance d'un texte à un genre littéraire comme fondement de toute analyse de la réception : «Toute œuvre appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente»[6]. Comme l'explique Foucault dans *L'archéologie du savoir*, «[a]vant d'avoir affaire, en toute certitude, à une science, ou à des romans, ou à des discours politiques, ou à l'œuvre d'un auteur ou même à un livre, le matériau qu'on a à traiter dans sa neutralité première, c'est une population d'événements dans l'espace du discours en général. Ainsi apparaît le projet d'une description des événements discursifs comme horizon pour la recherche des unités qui s'y forment»[7].

---

[6] Hans-Robert Jauss, «Littérature médiévale et théorie des genres», dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 42.

[7] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 38-39.

Les principaux courants théoriques et critiques

Plusieurs théoriciens du XX^e siècle ont proposé une définition du roman[8], réflexion qui procède de l'*a priori* selon lequel le roman comme genre littéraire existe, soit depuis l'Antiquité (Bakhtine, Grimal), soit depuis le XII^e siècle (Aimé, Huchet, Zink), soit depuis le XVII^e siècle (Kundera), soit depuis le XIX^e siècle (Lukács). La terminologie se complique avec certains théoriciens qui reconnaîtront, selon les époques, des romans «chevaleresques», «sentimentaux» et finalement «modernes». La Renaissance constitue en effet un moment de transition pour ce terme générique devenu synonyme métonymique du genre fictionnel.

On peut distinguer quatre courants principaux dans l'histoire critique du roman, qui coïncident avec quatre grandes thèses ou types de questions[9]. Les quatre courants supposent une catégorie romanesque bien instituée dès le XII^e siècle, mais chacune des tendances propose une définition différente du «romanesque». Le premier de ces courants est lié, au tournant du XIX^e siècle,

---

[8] Bien entendu Mikhaïl Bakhtine constitue un point de repère marquant dans les études sur le roman, avec ses textes regroupés sous le titre *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, «Tel», 1978. Mais plusieurs autres théoriciens ont tenté de donner une cohérence transhistorique à cette forme narrative. Voir, par exemple, Georg Lukács, *La théorie du roman*, traduction par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, «Tel», 1968; A. Heisermann, *The Novel Before the Novel*, Chicago, University of Chicago Press, 1972; Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964; Henri Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Colin, 1985; Milan Kundera, *L'art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, 1986; Michel Raimond, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1988; Henri Coulet (sous la dir.), *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français, XIIe-XXe siècle*, Paris, Larousse, 1992; Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997; Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux, *Formes et imaginaires du roman: perspectives sur le roman antique, médieval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Champion, 1998.

[9] Pour un aperçu général des divers courants théoriques de l'étude du roman, il faut se référer à l'ouvrage de Pierre Chartier, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.

aux historiens de la littérature, Joseph Bédier, Gustave Lanson et Albert Chassang. Ceux-ci, adoptant un regard essentiellement diachronique, font du roman médiéval et renaissant soit le dernier avatar de l'épopée antique (version dégénérée par rapport aux premiers grands modèles), soit le premier stade de développement – l'«enfance» – de ce qui, à leurs yeux, n'allait devenir un «grand genre» qu'au XIX^{e} siècle. Cette école aborde le roman en rapport avec l'histoire et la chanson de geste, à partir d'une conception très ouverte, et donc très fonctionnelle, du texte narratif : on appelle «roman» toute narration exposant les hauts faits de personnages historiques ou fabuleux. Tout comme ses prédécesseurs et l'école philologique qu'il a contribué à fonder, Joseph Bédier pose la question de l'«origine», indistinctement, de la chanson de geste et du roman. Cette approche historiciste ne remet nullement en cause les interprétations historiques du genre romanesque des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles (l'abbé Huet, Sade) et élude la question de la notion même de genre en gratifiant les différentes catégories littéraires de qualificatifs historico-poétiques : romans courtois, chevaleresques, épiques, sentimentaux, modernes. La critique contemporaine est encore largement tributaire de ce classement[10].

---

[10] Une grande partie des études sur le roman fondent leur analyse sur cette question (d'où vient le roman/chanson de geste?) : L. de Lomenie, «La littérature romanesque. I. Du roman en France jusqu'à l'Astrée», *Revue des deux Mondes*, XII (1857), p. 593-633; Gustave Reynier, *Le roman sentimental avant* L'Astrée, Paris, Armand Colin, 1908 et *Les origines du roman réaliste*, Paris, Armand Colin, 1912; Edmond Faral, *Recherches sur les sources latines dans les contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1913; Joseph Bédier, *Les légendes épiques: recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris, Champion, 1914; Erich Köhler, «Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois», dans *Chanson de geste und hofischer roman*, Heidelberg, Carl Winter UniversitatsVerlag, 1963, p. 21-36; Ben Edwin Perry, *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins*, Berkeley/Los Angeles,

Pour la deuxième tendance critique, le «roman chevaleresque» et ses suites ne constituent pas un genre valable en soi, possédant des qualités poétiques intrinsèques. Il constitue soit une dégénérescence, soit une «anomalie poétique». On analyse ainsi la production narrative du Moyen Âge à la lumière des grandes épopées et des traités poétiques de l'Antiquité[11]. Cherchant à extraire des textes médiévaux des procédés stylistiques et des éléments d'invention propres au genre épique, ce courant théorique abandonne comme étant «non représentatif» du genre épique proprement dit ou simplement déficient sur le plan poétique tout texte ne répondant pas aux critères des Anciens. Pour cette tendance critique, il n'y a qu'une forme narrative «longue» : l'épopée, même si elle peut prendre le nom de «chanson de geste», «roman», «long poème», «grand œuvre», «poème héroïque», chacun d'eux constituant un avatar de l'«épique» plus ou moins réussi.

University of California Press, 1967; Georges Doutrepont, *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e siècle au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1969; en collaboration, *Autour du roman. Études présentées à Nicole Cazauran*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1990.

[11] Par exemple : Henri Bénac, «Problèmes de l'épopée dans l'Europe du XVI^e siècle», *Lettres d'Humanité*, IV (1945), p. 163-175; Michio Peter Hagiwara, *French Epic Poetry in Sixteenth Century. Theory and Practice*, Paris; La Haye, Mouton Editeur, 1972; William Calin, *A Muse for Heroes. Nine Century of the Epic in France*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 1983; Siegbert Himmelsbach, *L'épopée ou la «case vide». La réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, Max Niemeyer, 1988; Danielle Buschinger (dir.), *Le roman antique au Moyen Âge*, Actes du colloque du Centre d'Études médiévales de l'Université de Picardie, Göppingen, Kümmerle, 1992; Dominique Boutet, *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique au Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1993; Philip Hardie, *The Epic Successors of Virgil: A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge University Press, 1993; David Quint, *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton University Press, 1993; Steven Oberhelman (dir.), *Epic and Epoch. Essays on the Interpretation and History of a Genre*, Lubbock (Texas), Texas Tech University Press, 1994; François Suard, *Chansons de geste et tradition épique en France au Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1994; Gisèle Mathieu-Castellani, «Pour une poétique de l'épique. Représentation et commémoration», *Revue de littérature comparée*, LXX (1996), p. 389-404; Denis Bjaï (dir.), «Grand genre, grand œuvre, poème héroïque», *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, XV (1997), p. 7-214.

Un troisième courant, que l'on pourrait qualifier de «phénoménologique», a modifié considérablement l'approche théorique du roman, puisqu'il en fait un genre «proprement dit», avec ses particularités poétiques, politiques, philosophiques et sociologiques. Ce courant, marqué surtout par les contributions de Lukács, Goldmann et de Bakhtine, fait du roman le «porte-parole», le «reflet» de revendications et de discours sociaux, d'une part, et, d'autre part, la mise en forme de ce que Bakhtine appelle le refus du «parfait», c'est-à-dire de la totalité[12]. Ce courant oppose désormais, sur le plan structurel et phénoménologique, roman et épopée. Pour la première fois dans la théorie littéraire, nous avons deux *entités* narratives tout à fait distinctes[13]. L'entité du roman sera dès lors difficile à défaire. Cette catégorie littéraire conçue, il ne s'agit plus que de lui appliquer les questions littéraires traditionnelles (origine, style, thèmes, motifs). Le roman serait le lieu d'une dénonciation ontologique du caractère fini, achevé de l'écriture «officielle», écriture enfermée dans les genres établis et reconnus (épopée, tragédie, élégie).

---

[12] Les études cherchant à donner un aperçu «universel» du roman s'inscrivent dans ce courant. Par exemple, Alexandre Micha, *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, 1976; Aron Kibedi-Varga, «Le roman est un anti-roman», *Littérature*, XII (1982), Prabhakara Jha, «Pour une sociologie du roman d'après Lukács, Bakhtine et quelques autres», *Diogène*, CXXIX (1985), p. 62-90; Jacques Chocheyras (textes réunis par), *De l'aventure épique à l'aventure romanesque*, Berne, Lang, 1997; Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997; p. 3-20; Thomas Pavel, «Freedom, from Romance to the Novel: Three Anti-Utopian American Critics», *New Literary History*, XXIX, 4 (1998), p. 579-598; *id.*, «Les sources romanesques du roman», *L'Atelier du roman*, 10 (1997), p. 139-161.

[13] Depuis le XVIIe siècle, le roman n'avait jamais constitué une forme autonome et valable en soi. Le «roman» devait toujours rendre ses comptes soit à l'épopée, soit à l'histoire. À ce propos, voir le recueil théorique de Gunter Berger (dir.), *Pour et contre le roman. Anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose du XVII^e siècle*, Paris / Seatle / Tübingen, Biblio 17, 1996.

Ce «genre non-genre», selon Bakhtine, trouverait ses origines dans la satire antique et émergerait sous sa première forme moderne dans l'œuvre de François Rabelais, le rire constituant une sorte d'«anti-fossilisateur» générique. Les critères d'ouverture et de fermeture de l'œuvre jouent donc un rôle essentiel dans la théorie romanesque de Bakhtine et de Lukács. Ceux-ci s'interrogent sur les différentes facettes, philosophiques et poétiques, de cette ouverture et établissent un système littéraire d'ouverture et de fermeture[14]. Plus récemment on a fait du roman la forme porteuse de la subjectivité moderne[15]. Les romans du Moyen Âge et de la Renaissance deviennent ainsi une forme poétique que l'on *choisit* dans un mouvement de «réflexivité radicale»[16]. Cette thèse est implicite dans la théorie de Bakhtine, mais relève plus globalement de l'esthétique hégélienne.

On connaît l'importance de la critique marxiste pour la théorie moderne du roman, en particulier pour notre troisième courant critique. Lukács et Bakhtine ont tous deux recours aux principaux concepts hégéliens, en révisant la terminologie pour l'adapter au matérialisme historique de leur pensée. Ainsi le «genre libre», celui qui réalise le mieux l'«essence» humaine (l'*esprit*) et qui abolit le dualisme idéaliste, n'est autre que le roman, genre que l'on confronte

---

[14] Voir les chapitres «Les civilisations closes», «Épopée et roman» et «La forme intérieure du roman», dans *La théorie du roman* de Lukács, par exemple.

[15] Je pense très précisément à l'ouvrage de Michel Zink, *La subjectivité littéraire*, Paris, PUF, 1985.

[16] Sur cette notion, voir Charles Taylor, *The Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989.

dorénavant à son modèle «surpassé», l'épopée. C'est toujours l'idée de liberté qui constitue le moteur de l'art, c'est-à-dire ce désir (qui deviendra volonté) de vaincre et transcender la nature, ce dynamisme révolutionnaire qui constitue (pour Hegel) l'essence humaine. Pour nombre de théoriciens les genres narratifs évoluent (progrès ou déclin) de l'épopée vers le roman[17]. Bakhtine, le premier, établit trois grandes caractéristiques issues directement de l'esthétique de Hegel, avec cette différence toutefois qu'il en applique à l'épopée – et non au roman – les traits les plus «prosaïques» : «1. [L'épopée] cherche son objet dans le passé épique national, le *passé absolu* [...]. 2. La source de l'épopée, c'est la légende nationale (et non une expérience individuelle et la libre invention qui en découle). 3. Le monde épique est coupé par la distance épique absolue du temps présent: celui de l'aède, de l'auteur et de ses auditeurs»[18]. En d'autres termes, l'épopée ne satisferait pas les exigences de l'«esprit absolu» et ne rétablirait pas l'unité entre l'idée et la nature. Le roman y parviendrait en représentant l'«événement au même niveau temporel et axiologique que soi-même et ses contemporains (et donc fondé sur une expérience personnelle, singulière)»; mais, pour parvenir à cette «réalisation» de la pensée, il

---

[17] Par exemple Lukács, «Épopée et roman», dans *Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 49-63; Mikhaïl Bakhtine, «Récit épique et roman», dans *Esthétique et théorie du roman* (ouvrage cité), p. 441-473; Alexandre Micha, *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, 1976.

[18] Bakhtine, *ibid.*, p. 449.

importerait, selon Bakhtine, «de faire une révolution radicale, et passer du monde épique au monde romanesque»[19].

À partir de cette «découverte» ontologique, la critique romanesque s'est intéressée aux caractéristiques poétiques du roman, propriétés romanesques qu'elle expose dans un rapport d'opposition avec l'épopée. On insiste généralement sur quatre de ces «propriétés» romanesques : 1) le principe d'«ouverture» romanesque (par opposition à la fermeture/perfection épique) constitue sans doute l'élément clé de la théorie romanesque, de Lukács à Kundera. Cette ouverture qui permet à l'humanité de «lutter», de se dépasser, fait du roman l'ami fidèle de l'homme. Bakhtine, entre autres, a développé cette caractéristique romanesque selon laquelle «dans le monde épique il n'y a point place pour l'inachevé, l'irrésolu, le problématique. Il ne demeure en lui aucune échappatoire vers l'avenir»[20]. 2) Le roman serait la «réalisation» d'une pensée historique, ancrée dans le présent, mais porteuse de valeurs universelles (par opposition à l'épopée qui rapporterait des faits appartenant au passé). 3) La réalisation d'une pensée historique ancrée dans le présent nécessiterait la participation de l'individu/sujet : le roman serait alors l'expression d'une expérience individuelle (alors que l'épopée ne serait que le support matériel d'une expérience collective à laquelle l'individu ne participe pas librement). 4) Cette dernière caractéristique, toujours liée à la notion émergente au XIX^{e}

---

[19] Bakhtine, *ibid.*, p. 450.

[20] Bakhtine, *ibid.*, p. 452.

siècle de subjectivité et d'individualité qui en découle, met en évidence un élément qui relève directement de la structure formelle du roman : celui du narrateur, acteur du monde romanesque opposé à l'aède passif, simple porte-parole de l'action réalisée par d'autres[21].

Le quatrième grand courant d'étude, qui a intégré les réflexions sur la notion de genre au Moyen Âge et à la Renaissance et auquel cette étude se rattache en partie, propose des outils d'analyse plus appropriés, nous semble-t-il, aux textes du Moyen Âge et du XVI^{e} siècle[22]. Emmanuèle Baumgartner aborde la question des textes narratifs en laissant de côté la question du genre[23]. Elle propose plutôt d'analyser les textes de Chrétien de Troyes à partir de critères formels comme l'opposition vers / prose, les variations métriques, la disposition des couplets, et tente parallèlement d'établir des corrélations entre les notions de vraisemblable et de vérité. Jeanette M. A. Beer, quant à elle,

---

[21] On lit ici entre les lignes la dialectique hégelienne du Maître et de l'Esclave.

[22] Parmi les études les plus importantes de cette catégorie, on compte: Jeanette M.A. Beer, *Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages*, Genève, Droz, 1981; Guy Demerson (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984; Emmanuèle Baumgartner, «La mise en roman», dans *Précis de littérature française du Moyen Âge*, publié sous la dir. de Daniel Poirion, Paris, PUF, 1983, p. 83-127 et *id.* «Vers, prose et fiction narrative (1150-1240)», dans *Shifts and Transpositions in Medieval Narrative*, Cambridge, D.S. Brewer, 1994, p. 1-9; Kevin Brownlee et Marina Scordilis (dir.), *Romance. Generic Transformations from Chrétien de Troyes to Cervantes*, Hanover, University Press of New England, 1985; Jean-Philippe Beaulieu, «Perceforest et Amadis de Gaule. Le roman chevaleresque de la Renaissance», *Renaissance et Réforme*, XXVII, 3 (1991), p. 187-197; Elisabeth Gaucher, *La biographie chevaleresque*, Paris, Champion, 1994; Emmanuèle Baumgartner, *Le récit médiéval*, Paris, Hachette, 1995; Jean-Philippe Beaulieu (dir.), *Le roman chevaleresque tardif*, numéro spécial de la revue *Etudes Françaises*, XXXII, 1 (1996); Karl Canvat, «Essai d'histoire de la notion de genre littéraire», *Lettres Romanes*, LI, 3-4 (1997), p. 187-221.

[23] Voir, entre autres articles et études, «Vers, prose et fiction narrative (1150-1240)» et *Le récit médiéval*.

s'éloigne des études génériques en centrant son analyse sur ce qui constitue certainement un des pôles fondamentaux de la littérature médiévale, ce qu'on appelle communément les «procédés de véridiction»[24]. Bien plus qu'un procédé stéréotypé visant à créer un «effet de réel», ces formules inscrivent les textes de fiction dans un débat crucial du Moyen Âge, portant sur la valeur du langage humain et le rôle de l'écriture dans la société.

Cependant, bien avant de définir une éventuelle «poétique» du «genre» romanesque, il faudrait être en mesure de postuler l'existence d'une catégorie littéraire romanesque. Mais encore faudrait-il aussi se demander s'il s'agit après tout de poser la question ontologique, pour éclairer le sens des textes de la Renaissance. Nous ne voulons pas définir ici une «poétique» du «roman» ni même expliquer la «conception romanesque» du XVI^{e} siècle. Nous proposons plus modestement d'analyser les énoncés autoréflexifs ou simplement critiques de la narration en romant et d'en dégager les présupposés théologiques et poétiques. Les narrations en *romant* sont ainsi saisies dans leur singularité afin non pas d'arriver à une classification salvatrice mais afin d'en reconnaître les instances d'énonciation et d'en déterminer les conditions d'existence : avec quels autres énoncés un texte est-il en rapport? quelles limites épistémologiques et théologiques le discours définit-il? avec quels énoncés est-il en rupture? Voilà les questions qui seront soulevées dans l'analyse des textes narratifs.

---

[24] Je fais référence à l'étude citée : *Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages.*

La notion de genre est un outil *théorique* qui n'a pas pour autant une validité pratique réelle[25]. Contrairement à la conception du genre littéraire que propose Gisèle Mathieu-Castellani, selon laquelle «le genre n'est pas seulement un élément constitutif du texte dans son élaboration, une intertextualité qui est l'horizon de l'œuvre, [...] un élément constitutif du "produit fini", orientant et déterminant partiellement le mode de réception de l'ouvrage»[26], la nôtre nie toute causalité entre une *catégorie poétique* préexistante et le travail de composition d'un auteur. Ce qui ne veut pas dire que les relations intertextuelles soient étrangères au travail d'écriture ni que des formes préexistantes n'aient pas un rôle de premier plan à jouer dans la conception d'une œuvre. Seulement, cette dynamique intertextuelle indéniable ne revient jamais simplement à «choisir» ou à pré-inscrire un texte dans une catégorie littéraire donnée. Ce «choix» que l'on suppose à l'origine de l'acte d'écriture constitue un lieu commun et un *a priori* non formulé de la critique générique. Comme si l'auteur d'un texte, avant de commencer à écrire, devait sélectionner une catégorie littéraire dans un catalogue de modèles génériques. Notre conception du genre littéraire correspond plutôt à celle qui a cours depuis l'apport des travaux de Paul Zumthor sur la poétique médiévale. La notion de genre est, pour nous, avant tout un outil heuristique au service de la didactique; elle permet dans une

---

[25] À condition, cependant, comme l'écrit Lejeune, que «[l]e travail de la théorie ne [soit] pas de construire un classement des genres, mais de découvrir les lois de fonctionnement des systèmes historiques des genres», «Autobiographie et histoire littéraire» (étude citée), p. 329.

première étape analytique de rassembler les principaux éléments d'un projet poétique, la notion de genre établissant les balises théoriques nécessaires à la reconstitution d'un projet d'écriture, mais elle ne saurait se substituer à une véritable explication historique des textes. Même si sur le plan théorique «genre», «espèce», «forme», «modèle», «influence», «style», «ton» ne constituent nullement des synonymes, les commentateurs confondent aisément les termes dans leurs analyses textuelles, à moins qu'ils ne remettent tout simplement en cause la «rigueur» théorique des auteurs du passé qui n'ont pas recours à une notion de genre conforme à la leur[27]. Mais, comme le souligne avec justesse Milan Kundera, chaque auteur renvoie dans son œuvre à un ensemble de textes qui constituent pour lui toute l'histoire des formes littéraires[28]. En somme, plusieurs «espèces» littéraires, dont les fondements ont été minutieusement définis à partir de considérations théoriques très diverses, coexistent aujourd'hui dans un champ littéraire qui ne compte – malgré les avancées théoriques de la nouvelle histoire, qui fait de l'Histoire une «fiction

---

[26] Gisèle Mathieu-Castellani, «La notion de genre», dans Guy Demerson (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 28.

[27] Voir entre autres, le texte d'Hélène Naïs, qui est très représentatif de ce constat généralisé d'«inconséquence théorique» au Moyen Âge et à la Renaissance : «Néanmoins, il faut admettre que Du Bellay demeurait très vague, dans son emploi du mot genre, au regard du sujet qui nous préoccupe : quelles sont la compréhension et l'extension de l'expression genre poétique, *genre de poeme*, comme il le dit lui-même. [...] C'est-à-dire que Du Bellay, malgré sa critique de la confusion entre genre et espèce chez les autres, est capable de la faire lui-même et que, en définitive, nous ne savons pas tout à fait si les odes, etc., sont des *genres* ou des *espèces* à ses yeux», «La notion de genre en poésie au XVI^{e} siècle : étude lexicologique et sémantique», dans Guy Demerson (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 121.

[28] Pour Kundera, il s'agit bien sûr de l'histoire particulière du roman. Voir *L'art du roman*, Paris, Gallimard, «Folio», 1986, «Préface».

vraie»[29] – qu'un seul genre : le «fictif». La Renaissance française constitue un moment particulier de l'histoire littéraire, pour cette raison que deux institutions de savoir puissantes – l'enseignement humaniste diffusé et contrôlé par certaines instances de la magistrature royale et le Collège des lecteurs royaux, d'une part, et l'enseignement scolastique de l'Université de Paris, d'autre part –, possédant leurs propres visées socio-politiques et véhiculant par conséquent des discours antagonistes, revendiquent le statut de «vérité». La rencontre et la collision de ces deux axiologies du «vrai» contraignent les institutions à se partager, pour un temps, les modalités du discours vrai.

Notre démarche ne s'inscrit pas toutefois dans le relativisme derridien, selon lequel «un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe», écrit-il, «d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance»[30]. Il ne s'agira pas de «démontrer» la relativité des genres par une étude comparée des contenus poétiques ou de «déconstruire» plus globalement la notion de genre. La «non-appartenance» des œuvres étudiées à un genre littéraire donné est présupposée. Lorsque et si nous rencontrons, au début de la Renaissance, la notion de «genre», elle assure bien souvent une fonction architecturale liée aux contingences éditoriales et ne concerne que les

---

[29] Voir, entre autres, Hans Robert Jauss, «L'usage de la fiction en histoire», dans *Le Débat*, LIV (1989); Hayden White, *The Content of the Form : Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.

[30] Jacques Derrida, «La loi du genre», *Glyph*, VII (1980), p. 185.

formes poétiques brèves. *L'Adolescence clémentine* de Clément Marot, par exemple, constitue une des premières œuvres publiées divisée par «genres» – il s'agit en fait de «formes brèves». En effet, ses œuvres sont divisées par types de poèmes, brefs – épîtres, épitaphes, ballades, rondeaux, chansons, élégies, épigramme, etc. –, qui comportent des règles strictement formelles, répertoriées par les arts de seconde rhétorique, de plus en plus nombreux à partir du XV^{e} siècle. Cette division d'une «œuvre complète» permet à l'auteur et à l'éditeur de faciliter la lecture, mais ne renvoie à aucune conceptualisation générique[31]. Ce type de division ne concerne pas les «formes longues», c'est-à-dire le texte narratif. La narration en *romant* n'acquiert une spécificité que progressivement au cours du XVI^{e} siècle. C'est dire que les différentes modalités de la narration ne sont pas encore conceptualisées au début du XVI^{e} siècle.

Il en découle que nous n'établissons aucune distinction *a priori* entre ce que l'histoire littéraire moderne appelle roman, histoire, épopée, chanson de geste, etc. Ainsi nous avons recours au terme *romant* – dans une de ses graphies anciennes, afin de bien marquer sa différence – pour désigner l'ensemble de la

---

[31] Voir l'introduction de Gérard Defaux aux *Œuvres poétiques*, tome I, de Clément Marot, Paris, Dunod, «Classiques Garnier, 1996, p. xcviii. Il arrive aussi que l'on cite le quatrième chapitre du Livre II de la *Deffence et illustration de la langue françoise* de Joachim Du Bellay, intitulé «Quelz genres de poemes doit élire le poète françoys», comme le premier exemple d'utilisation de la notion de genre littéraire, en France. Voir l'article cité d'Hélène Naïs, «La notion de genre en poésie au XVI^{e} siècle». Voir aussi Marie-Madeleine Fragonard, «Hybridations d'écriture et perception des genres», dans Guy Poirier (dir.), *La Renaissance, hier et aujourd'hui*, Paris / Québec, L'Harmattan / Presses de l'Université Laval, 2002, p. 41-42: «C'est en poésie que les formes seraient les plus ternes, n'était que c'est alors le livre et non le poème qui est l'unité de signification, et qui réalise le mélange dans les recueils [...]. Restons un moment sur les recueils: les éditions de Marot avaient été le premier lieu de débat sur les modes de rangement, donc de catégorisation, sur ce qui était significatif pour aider un lecteur [...]».

production narrative, du Moyen Âge au milieu du XVI[e] siècle. Le Moyen Âge ne fabrique pas des «poétiques», mais plutôt des arts rhétoriques qui permettent de tenir un discours dans les paramètres d'une grammaire judéo-chrétienne[32]. Loin de penser les modalités poétiques particulières du «romant», les clercs comme les théologiens tentent de déterminer une place générale pour la fiction – la «tropologie» – ou, au contraire, de restreindre l'usage de la fiction au discours Vrai de l'Écriture.

Roman, c'est-à-dire narration en *romant*

La question proprement générique des narrations du XVI[e] siècle, du moins de la première moitié, constitue, selon nous, une véritable impasse, dans laquelle s'engagent néanmoins théoriciens et critiques. Reconnaissant la difficulté et même l'anachronisme d'une catégorisation littéraire, plusieurs commentateurs veulent cependant proposer une classification que l'on juge sans doute nécessaire. Gabriel-André Pérouse pose le problème en ces termes, à propos du texte le plus connu d'Hélisenne de Crenne: «Ne craignons pas la naïveté d'une question abrupte: quel genre littéraire pratique Hélisenne dans ses

---

[32] Dans un article sur lequel nous aurons l'occasion de revenir (dans le chapitre III), Claude Thiry explique par ailleurs que la distinction entre «rhétorique» et «rhétorique seconde» est parfois trompeuse : «Chacun sait enfin qu'entre rhétorique première et seconde, la distance s'abolit, dans la réalité du texte, à partir du moment où les deux modes d'expression (et les deux corps de doctrine qui les soutiennent) coexistent dans une même œuvre : il y a alors refus, de la part de ceux que l'on continuera à appeler, par commodité mais sans être dupes, les rhétoriqueurs, de disjoindre deux écritures que, plus que d'autres, par leurs recours fréquent au prosimètre, ils ont tenté de combiner», «Au carrefour de deux rhétoriques : les prosimètres de Jean Molinet», dans *Du mot au texte*, actes du III[e] Colloque international sur le Moyen Français, publiés par Peter Wunderli, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1982, p. 213.

Angoysses douloureuses? Elle prend le parti d'une narration longue, luxuriante, de style ouvertement poétique: narration qui se donne pour récit (*mimésis*) du vécu»[33]. Bien que la description du projet poétique d'Hélisenne par Pérouse soit tout à fait juste, voire éclairante, elle répond toutefois à une question qui possède peu de pertinence pour l'auteure des *Angoysses*. Si la notion de genre constitue un outil indispensable pour l'institution littéraire, elle provoque aussi bien souvent des contresens historiques difficilement conciliables avec les textes. Comme l'explique Philippe Lejeune, «[l]'étude universitaire des genres, si scientifique qu'elle se veuille, participe elle aussi, à sa manière, à l'institution : elle contribue souvent à construire ou à consolider ce qu'elle prétend analyser ou décrire. Elle rationalise et systématise, pour fonder en droit et en dignité le genre étudié»[34]. Ainsi Marian Rothstein, effectuant un rigoureux travail philologique et soulignant l'absence du «signifié» générique chez les auteurs de la première moitié du XVI^{e} siècle, arrive cependant à la conclusion, vu l'existence du «signifiant» *roman*, que le signifié est sous-entendu : «L'*Amadis* lui-même évite toute expression de classification générique dans son titre [...]. Au moment qui nous intéresse, le signifiant *roman*, courant à l'époque de Chrétien de Troyes comme à la nôtre, fut investi d'un sens restreint,

---

[33] Gabriel-André Pérouse, «Écriture et rêve romanesque chez Hélisenne de Crenne», *Réforme, Humanisme, Renaissance*, LV, 49 (1999), p. 57.

[34] Philippe Lejeune, «Autobiographie et histoire littéraire», dans *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 311.

archaïque. Et pourtant le signifié existait à l'époque, mieux, il fleurissait»[35]. Une «signification» sans «signifié»? Et «l'investissement d'un sens archaïque», comment s'explique-t-il? Non seulement faut-il spécifier ici que le terme «roman» n'était pas usité à l'époque de Chrétien de Troyes, mais encore qu'il ne possédait pas le sens que lui attribue Rothstein, c'est-à-dire celui de «genre littéraire».

«Roman» désigne pour Chrétien de Troyes – qui est l'un des rares utilisateurs de la notion[36] – une activité de translation, en «roman». On sait que le terme *romanz*, issu du latin populaire *romanice* («à la manière des Romains»), désigne au XII[e] siècle ce qui se dit en langue populaire, naturelle, par opposition au latin. Ce n'est que plus tard que cette même langue populaire se normalise par l'usage que l'on en fait à la cour[37]. C'est Étienne Pasquier qui

---

[35] Voir Marian Rothstein, «La sagesse d'*Amadis*: un moment dans l'histoire du roman», dans *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance. Les avatars de l'épopée*, actes du colloque international, réunis et présentés par Denise Alexandre, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, p. 158. Cette affirmation vient après la constation que les dictionnaires de Cotgrave et de Huguet associent le terme «roman» à l'éloquence et à la langue d'un texte.

[36] Voir Peter Damian-Grint, «*Estoire* as Word and Genre : Meaning and Literary Usage in the Twelfth Century», *Medium Aevum*, LXVI, 2 (1997), p. 189 : «There are more than a quarter of a million lines of historiographical verse in French in the twelfth century alone, with over two hundred occurrences of the word *estoire* and yet just fifteen occurrences of *roman*, it is hard to believe that this discrepancy is due purely to the exigencies of the rhyme». Karl Canvat arrive au même constat : «Le même flottement peut être observé dans les désignations des textes narratifs : outre «chanson de geste», on compte «estoire», «conte», «dit», «exemple», «fable» (et son diminutif «fabliau»). Échappant (déjà!) à toute définition, «roman» signifie toute composition en langue vulgaire opposable à un modèle latin», «Essai d'histoire de la notion de genre littéraire», *Lettres Romanes*, LI, 34 (1997), p. 192.

[37] Ce dernier sens est attesté rétrospectivement par Furetière, qui s'inspire directement de Pasquier : «On disoit alors [ce «alors» est valable, dans les termes de Furetière, «jusqu'à l'Ordonnance de François 1[er], en 1539, jusqu'auquel temps les Histoires les plus serieuses étoient appelées *Romans*, ou écrites en *Roman*, parce que c'étoit le langage le plus poli qu'on parloit en la Cour des Princes»] que les gens de la Cour parloient *Roman*», voir la rubrique «roman» du *Dictionnaire d'Antoine Furetière*, Paris, Le Robert «SNL», 1978, Tome III.

donne le meilleur aperçu historique de la notion, dans un chapitre bien connu de ses *Recherches de la France*, «De l'origine de nostre vulgaire François, que les Anciens appelloient Roman, et dont procede la difference de l'orthographe, et du parler»[38]. Bien que le témoignage de Pasquier ne suffise pas à définir l'usage que l'on faisait du terme «roman» vers 1574, il atteste clairement la conception usuelle qu'il avait pour les générations précédentes :

> Depuis par un long succez de temps parler Roman n'estoit autre chose que ce que nous disons parler François. J'ay veu une vieille traduction qu'une Damoiselle [Marie de France] fit des Fables d'Esope [...]. Auquel lieu vous voyez que cette Damoiselle use du mot de Roman, et François indifferemment pour une mesme signification. Chose qui estoit encores en usage du temps de Charles Quint, sous lequel frere Guillaume de Nangy, ayant traduit en François l'Histoire de France, qu'il avoit composée en Latin, dit ainsi sur le commencement de son œuvre. *Je frere Guillaume de Nangy ay translaté de Latin en Roman à la requeste des bonnes gens ce que j'avois autresfois fait en Latin*, 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 Philosophie[39].

Le terme «roman» ne saurait ainsi définir une catégorie de texte précise [«les faits heroyques [...] mais aussi presque tous autres»], comme le souligne Pasquier ou, *a fortiori*, un type d'œuvre présentant des caractéristiques

---

[38] Voir l'édition critique récente, établie sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Champion, 1996, 3 vol., livre VIII, 6, p. 652.

[39] *Les recherches de la France*, *ibid.*, livre VIII, 6, p. 654. Voir aussi Claude Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poésie française. Rimes et romans* (1581), Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 32: «Ce fut lors (ainsi que je pense) qu'escrire en Roman commença d'avoir lieu, & que les Conteor & Jugleor, ou Jongleurs, Trouverres & Chanterres, coururent par les cours de ces Princes : pour reciter ou chanter leurs contes sans ryme, chansons & autres inventions poëtiques : usans du Romain rustique, ainsi que du langage entendu par plus de gens, encores qu'il leur eschapast assez de mots de leur terroir. Delà vient que lon trouve tant de livres de divers dialectes, Limosin, Wallon ou François, & Provençal, portans le nom de Romans : voulans les poëtes donner à cognoistre par ce tiltre, que leur œuvre ou langage n'estoit pas Latin ou Romain Grammatic, ains Romain vulgaire».

stylistiques, théologiques ou philosophiques nettement définies[40]. Bien que le texte en «romant» consiste souvent en un récit héroïque des faits et gestes d'un grand personnage, l'expression «romant» renvoie avant tout à l'idée de traduction ou simplement d'écriture en «romant», et ce encore en 1524, dans la traduction française du texte de Boccace, la *Teseida*, par Anne de Graville : *Le beau romant des deux amans Palamon et Arcita et de la belle et saige Emilia*, qui se définit, dans l'intégralité du titre, comme une translation de «vieil en nouveau langaige françois»[41].

Bien que l'expression «roman grec», par exemple, constitue une sorte de contresens passé à l'usage, et que la formule «romant français» soit pléonastique, on hésite rarement à les utiliser pour désigner les productions littéraires de l'Antiquité tardive à la Renaissance[42]. Une première constatation s'impose à propos de Chrétien de Troyes: le terme *romanz* apparaît très souvent dans ses compositions. Sans proposer ici de statistiques, nous pouvons du moins souligner son inscription fréquente dans les prologues et conclusions d'une majorité des textes de Chrétien. Pourtant cette utilisation fréquente du

---

[40] Voir l'usage qu'en fait Jean Maugin, traducteur du *Premier livre de Palmerin d'Olive* (1546) : «Semblablement a esmeu plusieurs gents de bien travailler en prose, le plus à estimer desquelz est le seigneur des Essars, si le lecteur ne veult desdaigner la douceur de sa phrase, proprieté de ses termes, liaison de ses propoz, et richesse de sentences [...]. Ce que venu à ma cognoissance, neantmoins que de mon vouloir et d'autruy j'eusse souvent esté importuné, mettre devant vos yeux quelque romant en nostre vulgaire, j'avois tousjours differé [...]», dans Bernard Weinberg, *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Evanston (IL.), Northwestern University Press, 1950, p. 133.

[41] Voir l'édition établie par Yves Le Hir, Paris, P.U.F., 1965.

[42] L'«ontologisation» de la forme romanesque n'empêche pas que l'on reconnaisse une certaine fluctuation notionnelle. Voir *L'atelier du roman*, 22 (2000), où quelques auteurs s'intéressent aux variations terminologiques et formelles de l'«art romanesque» à travers le temps et l'espace.

terme *romanz*, auquel on a attribué une valeur générique, est particulière à Chrétien de Troyes; on ne la retrouve pas aussi souvent dans les textes contemporains de Chrétien. Les *Tristan* médiévaux, par exemple, ne comportent pas le terme *romanz*. Nous y retrouvons plutôt une série de termes plus usuels pour parler de l'œuvre de fiction en général, comme *cunte*, *lai*, *mançonge*, *songe*, *escrit* et *estorie*.

Dans le cadre de notre étude, nous avons recours au terme «narration» dans le sens de «discours narratif» ou d'«énoncé narratif», ce que Gérard Genette appelle le «récit proprement dit»[43]. Il s'agit du terme le plus usuel dans les textes du XVI^{e} siècle, de Jean Lemaire de Belges à d'Aubigné. Malgré sa clarté et son utilité pour l'analyse du récit moderne, la tripartition des acceptions de «récit» que proposait naguère Gérard Genette ne nous sera pas ici d'un grand secours. Nous utilisons la notion de narration dans le but pragmatique de caractériser et rassembler le plus grand nombre de textes possible. Les textes de notre corpus ont *a priori* en commun d'être des «narrations en romant». Comme pour Genette, notre intérêt portera donc sur le sens le plus courant du terme «récit»[44]. En tenant compte de l'«homonymie», nous voulons reconstituer, en somme, l'histoire des mots, un même terme ou

---

[43] Voir «Discours du récit» dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 71-72.

[44] *Ibid.*, p. 71.

notion empruntant à travers le temps plusieurs signifiés[45]. Cette démarche nous mènera bien entendu à interroger la pertinence d'une catégorie générique proprement «littéraire» pendant les périodes de domination ecclésiastique chrétienne. Il s'agira en somme de montrer ce que le discours narratif transmet au lecteur, dès lors que celui-ci abandonne ses points de référence contemporains et laisse en plan ses repères du Même, issus de l'institution littéraire actuelle qui – il faudra le rappeler – est le fruit d'un long processus n'arrivant à pleine maturité qu'à la fin du XIX^{e} siècle[46].

Profane et sacré / laïc et clerc

Horizons d'émergence du romant au XVI^{e} siècle : concession au présent et au discours du «même». En effet, parler du «romant» constitue une forme d'anachronisme assez incongrue dans le contexte de notre étude, puisqu'il s'agit ici de problématiser la notion de genre à la Renaissance et d'attirer l'attention sur l'absence d'une véritable conceptualisation du terme «romant» pendant une bonne partie du XVI^{e} siècle. Mais il s'agit d'une concession que l'on peut à bon droit juger inévitable. Notre démarche est ancrée dans le présent dans la mesure

---

[45] J'emprunte cet instrument théorique à Alexandre Leupin, *La passion des idoles. Foi et pouvoir (La Bible et la Chanson de Roland)*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 11. «La théorie des homonymes est un outil simple, puissant et élégant pour déterminer s'il y a coupure épistémologique ou non. Sous une forme ramassée : si un même signifiant a dans deux systèmes de savoir un contenu logique et réel différent, il y a production d'homonyme (homonymisation)». Nous utilisons cette notion dans un sens beaucoup plus modeste de «coupure sémantique», plus fréquente, comme le remarque pertinemment Alexandre Leupin, que les «coupures épistémologiques».

[46] Voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992; en particulier, «La genèse historique de l'*esthétique pure*», p. 465-509.

où il s'agit en premier lieu d'établir une coupure entre l'idée moderne de catégorie littéraire que l'on nomme «roman» et le texte narratif renaissant. La narration en «romant» constitue, comme nous le verrons, un des matériaux les plus efficaces pour montrer la continuité – ou la rupture – sémantique entre plusieurs notions littéraires et philosophiques du Moyen Âge et de la Renaissance, puisque la narration est par nature «explicative»[47]. Le texte narratif est ainsi une mine où l'on peut extraire quantité de termes qui forment, d'abord à l'intérieur de chaque œuvre, puis à l'intérieur d'un réseau, soit institutionnel et dominant, soit contestataire et marginal, une «isotopie», c'est-à-dire un «lieu du même» où convergent des notions entretenant entre elles un rapport de relative synonymie, ce que Foucault qualifie de «police discursive» et qui renvoie nécessairement à une «discipline», elle-même principe de contrôle de la production discursive[48].

Nous pensons que le développement des catégories narratives est indissociable de l'évolution de plus en plus autonome de deux institutions, «laïque» (c'est-à-dire «non ecclésiastique») et ecclésiastique[49]. Tout au long de

---

[47] La *narratio*, une des parties du discours judiciaire, a pour fin première d'expliquer les circonstances du délit, puisqu'elle doit clarifier une situation juridique qui mène soit à l'acquittement, soit à la condamnation. La narration est, dans les termes de Quintilien, «l'exposition persuasive d'une chose faite ou prétendue faite; ou, suivant la définition d'Appolodore, un discours qui instruit l'auditeur de l'objet de la contestation», *Institution oratoire*, IV, 2, dans *Quintilien et Pline le Jeune. Œuvres complètes*, avec la traduction en français par M. Nisard, Paris, Firmin-Didot et Cie, sd., p. 139.

[48] Voir Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 37.

[49] Voir les rubriques «Lay» («personne laïque») et «Laïcal» («propre au lay», «non ecclésiastique») dans Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, Didier, 1962.

notre réflexion, nous avons considéré des enjeux discursifs se rapportant à l'une et l'autre de ces institutions, parfois en les opposant catégoriquement, parfois, au contraire, en montrant leur dépendance mutuelle. Les catégories «laïc» et «clerc», présentant des attraits tout aussi bien pour l'histoire des sociétés que pour l'histoire politique, religieuse et théologique, constituent ainsi des ancrages importants de notre réflexion. Nous voulons en effet montrer que l'idée de «genre littéraire» proprement dit n'est envisageable, que ce soit dans l'histoire littéraire ou dans l'histoire théologique, qu'à partir du moment où une institution autonome est en mesure de fonder et régir de nouvelles disciplines – notamment la «philologie» – qui seront le lieu, le moyen et le support de nouvelles polices discursives, en l'occurrence la «poétique» et l'«historique».

Dans le cadre de notre étude, nous distinguons un finalisme proprement laïc qui, loin de s'opposer structurellement au modèle de pensée ecclésiastique chrétien, en imite – quand il ne le concurrence pas tout simplement – les fondements axiologiques et discursifs[50]. Ayant établi *a priori* qu'il existait dans la société de la Renaissance française une entreprise laïque dont la visée fondamentale était d'assurer une autonomie politique, parlementaire,

---

[50] C'est l'idée à l'origine de la thèse de Paul Bénichou dans *Le sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973: «Le texte sacré apparaissait dès lors, sous un certain aspect, comme une composition où le Saint-Esprit, loin de vouloir proscrire les lettres avait mis le type divin de toute rhétorique. Tout invitait donc le poète chrétien à imiter selon ses forces ce modèle, et à témoigner à son tour, par ses œuvres, en faveur de la vérité. Durant tout le Moyen Âge, un large courant théologique répand ces vues: la création poétique est dignifiée moyennant une théorie du symbole et de la "signifiance", et placée dans la perspective même des vérités de la foi, les livres poétiques de l'Écriture étant allégués comme autorités et modèles, et le Saint-Esprit même qui les a dictés demeurant l'inspirateur des poètes», p. 13.

universitaire et religieuse à la France, représentée par le roi, nous nous sommes demandé à partir de quel modèle la philologie française a pu s'imposer comme nouvelle discipline auprès de l'institution laïque royale[51]. Cependant, contrairement à ce qu'affirme Michel Foucault dans *L'ordre du discours*, nous pensons que le processus d'assimilation du modèle ecclésiastique et théologique chrétien se déroule sur une plus longue période et que l'institutionnalisation laïque de l'auteur et de l'œuvre de fiction trouve des ancrages épistémologiques de conséquence dans la production poétique du XVI[e] siècle.

Il est important de souligner, toutefois, que la catégorie sociohistorique du «laïc» ne constitue d'aucune façon un synonyme – même lointain – de «profane». Comme le montre bien Guillaume Budé, grand défenseur de la foi catholique, dans ses *Annotationes ad Pandectas*, le terme «laïc» ne comporte aucune acception irréligieuse au XVI[e] siècle:

> Nous disons maintenant "laïque", "populaire" en quelque sorte [*laicos, quasi populares*]. En effet laïque signifie accessible au vulgaire, de même que l'on appelle sacré et saint ce que le peuple n'a pas le droit de toucher. C'est ainsi qu'il faut entendre les *laici panes* du Ier livre des *Rois*, ch. XXI, à la différence des pains consacrés. De même au dernier chapitre d'*Ézéchiel* sont appelées proprement profanes les parties de la ville destinées aux besoins du peuple et à l'usage commun. C'est pourquoi j'ai toujours employé le mot *profani* pour désigner les hommes non initiés aux choses sacrées[52].

---

[51] Sur le statut «laïc» du roi, voir la rubrique «Lay» dans Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI[e] siècle* (ouvrage cité). Michel Foucault suggérait déjà d'emprunter cette voie dans *L'ordre du discours* (ouvrage cité): «On pourrait aussi envisager la manière dont la critique et l'histoire littéraires au XVIII[e] et au XIX[e] siècle ont constitué le personnage de l'auteur et la figure de l'œuvre, en utilisant, en modifiant et déplaçant les procédés de l'exégèse religieuse, de la critique biblique, de l'hagiographie des "vies" historiques ou légendaires, de l'autobiographie et des mémoires», p. 66-67.

[52] *Annotationes ad Pandectas*, f° CXXX de l'édition de 1508, cité et traduit par Marie-Madeleine de La Garanderie, dans *Christianisme et lettres profanes. Essai sur l'humanisme français (1515-1535) et sur la pensée de Guillaume Budé*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 104.

Marie-Madeleine de La Garanderie s'étonne avec raison du fait que Guillaume Budé utilise les termes «laïc» et «profane» comme des synonymes et explique que Budé s'écarte de l'usage, plus courant au XVI[e] siècle, qui donne deux signifiés distincts pour les deux notions[53]. C'est que La Garanderie veut montrer, avant tout, que l'étude des lettres «profanes» – c'est-à-dire «païennes» – n'implique pas pour Budé un rapport antagoniste avec le sacré chrétien. En effet, lorsque nous abordons les notions de «laïc» et de «profane» dans le contexte du XVI[e] siècle, il importe de s'affranchir, d'entrée de jeu, des acceptions plus modernes des termes, issues des grands mouvements de laïcisation du XIX[e] siècle. Si le mouvement laïc dont nous voulons parler peut impliquer une forme d'anti-cléricalisme, notamment dans la lutte qu'il livre au pouvoir temporel de l'Église, il ne véhicule aucun projet visant à exclure ou même à minimiser le rôle du «sacré» dans la nouvelle organisation politique, parlementaire ou universitaire[54]:

---

[53] Voir Marie-Madeleine de La Garanderie, *ibid*: «Car, de toute évidence, et sans même faire appel au développement récent de la réflexion théologique sur ce sujet, le chrétien laïc (et la possibilité d'associer les deux mots le dit bien) ne saurait être assimilé avec le profane, puisqu'il est baptisé, c'est-à-dire purifié, racheté, et désormais admis dans la "maison de Dieu". La notion de laïcat constitue donc une notion intermédiaire, dont l'analyse n'entre point dans notre sujet. En revanche la notion de profane, elle, postule l'exclusion totale du sacré. Son synonyme serait *externus*: étranger. Et, de fait, ce dernier mot est très normalement employé à la Renaissance, et par Budé précisément, pour désigner la philosophie et la littérature des païens». En choisissant d'ignorer l'extension terminologique donnée par Budé au terme «profane», celle d'«étranger aux choses sacrées», La Garanderie ferme les yeux sur une conception en puissance chez Budé, de plus en plus répandue au cours du siècle: l'idée d'un groupe de chrétiens fidèles mais «étrangers aux choses sacrées», pour qui il faut dorénavant avoir quelque considération.

[54] C'est le propos de Franz Bierlaire dans «Érasme et Rabelais : d'un anticléricalisme l'autre?» : «Pas plus que celui de Rabelais, l'anticléricalisme d'Érasme n'est synonyme d'irréligion, ni même hostilité voire indifférence à tout cléricalisme, mais réaction contre un cléricalisme étouffant, plaçant la Règle au-dessus de l'Évangile pour constituer une Église dans l'Église», dans Jacques Marx (dir.), *Aspects de*

> Car nous estans nez sous la vraye Religion, il faut que nous l'entretenions par zele et devotion chrestienne, non par discours politique, si nous ne voulons gaster tout. Et certes, s'il vous plaist considerer les graces et privileges qu'il plût à Dieu distribuer particulierement à nos Roys, il n'y a rien d'extraordinaire, en toute cette discipline, que nous observons en la Regale. Parce que par un mystere caché, jamais ne fut que nous ne les ayons eus en opinion de personnes, qui ont grande participation avec l'Eglise, par le Sceptre qu'ils portent en la main. Pour cette cause sont ils oingts de la Sainte Ampolle à leurs sacres, guerissent des Escroüelles par leurs attouchemens, en plusieurs Eglises sont reputez chanoines, par le seul titre de leur Couronne [...]: Voire qu'en la distribution de leur justice souveraine, qui represente leur Majesté, leur Parlement est un corps mixte, et composé part de Juges Ecclesiastiques, part de Lais, pour nous enseigner qu'autant s'estend la puissance bien reglée de nos Roys sur les Ecclesiastiques, comme sur les Laiz[55].

Le laïc est chrétien et pense les fondements de nouvelles institutions non ecclésiastiques dans un rapport étroit avec l'Église, sinon romaine, du moins gallicane[56]. La place prépondérante qui est réservée aux «personnes layes» dans la nouvelle magistrature française du XVI[e] siècle est directement proportionnelle à la diminution du rôle joué par les ecclésiastiques dans les institutions temporelles. Il faut en montrer les conséquences dans le domaine de l'écrit.

---

l'anticléricalisme du Moyen Âge à nos jours, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988, p. 43.

[55] Étienne Pasquier, *Les recherches de la France* (édition citée), Livre III, 37, p. 277.

[56] Plusieurs aspects de ce mouvement que nous préférons qualifier de «laïc» se trouvent englobés par la notion de «gallicanisme», mais celle-ci a le tort, en plus d'avoir été forgée au XIX[e] siècle, de réduire les avancées laïques dans les domaines politique, poétique et juridique à un mouvement de propagande centré sur l'unification d'un territoire politique. La diversité des projets et des disciplines impliqués par cette notion tend par ailleurs à polariser le mouvement vers la constitution spécifique d'une Église gallicane et accorde une place exclusive à la sacralisation des institutions laïques. En d'autres termes, les différents projets sollicités par la notion de «gallicanisme» se trouvent subordonnés à une téléologie sacralisante, alors que nous voudrions plutôt montrer que le recours au sacré constitue avant tout le *moyen* d'assumer un pouvoir dans la société civile. Voir Alain Tallon, *ibid.*, p. 11: «Cette identité gallicane n'est pas à opposer à la communion monarchique, mais elle n'est pas non plus à confondre avec elle. Le grand débat de la fin du XVI[e] siècle pour savoir si l'Église est dans l'État ou l'État dans l'Église semble s'achever au profit des partisans de la première assertion».

Penser les fondements de la narration en *romant* sans faire appel aux notions littéraires du XIX^{e} siècle?

Le titre de cette thèse, *Horizons d'émergence du romant au XVI^{e} siècle*, veut évoquer la constitution d'une topique discursive en «romant». Celle-ci se développe et s'organise dans des circonstances culturelles particulières. Mais la question de cette thèse, qui aurait pu aussi s'intituler *L'allégorie chrétienne et l'émergence de la narration en romant*, présuppose déjà une réponse : que le développement de cette narration vernaculaire entretient quelque lien avec le système herméneutique chrétien. Cette réponse peut sembler saugrenue, dans la mesure où la critique littéraire conçoit généralement la forme dite «romanesque» comme le fondement de la littérature moderne. Comment dès lors concilier cette prétendue modernité avec l'obsolescence de l'appareil allégorique chrétien ? Mais si l'on veut interroger les textes narratifs de la Renaissance à partir de nouveaux critères «non littéraires», c'est-à-dire «non modernes», il faut d'emblée abandonner les présupposés habituels de l'institution littéraire : que tout texte appartient à un «genre poétique» prédéterminé, que chaque auteur entend poser sa marque *stylistique* dans le panthéon de la littérature, et que seul le texte véritablement «moderne», contrairement aux textes «gothiques» du Moyen Âge, qui se complairaient dans les jeux sans arrière-pensée du «même», met en cause sa propre structure de fiction. Sans compromettre *a priori* les notions de «génie» et de «chef-d'œuvre», il faut néanmoins abandonner ici le ressort infiniment commode,

mais réducteur – puisqu'il permet de faire l'économie d'une laborieuse explication historique – de la critique littéraire, qui consiste à authentifier, ici et là, des «miracles» : «*Le Don Quichotte* est sans aucun doute le premier roman "moderne", si on entend par modernité le mouvement d'une littérature qui, perpétuellement en quête d'elle-même, s'interroge, se met en cause, fait de ses doutes et de sa foi à l'égard de son propre message le sujet même de ses récits»[57]. Il nous faut par ailleurs soupçonner l'immatérialité des mots et leur incapacité à penser par eux-mêmes[58]. C'est dire qu'aucun concept – catégorie ou genre – ne préexiste à la prise de parole ou à l'écriture. Il faut donc chaque fois peser la teneur conceptuelle des mots. Le «roman» ne s'est pas un jour levé d'un sommeil millénaire pour revendiquer sa place dans le monde prestigieux de la culture. Le «roman» n'*est* pas. C'est du moins le point de départ de notre analyse.

Plusieurs études sont parues, depuis une vingtaine d'années, qui ont permis d'historiciser l'institution littéraire[59]. Celles-ci ont révélé que le concept

---

[57] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 11.

[58] Comme le souligne pertinemment Paul Veyne dans *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978, p. 163-164: «on oublie que la ville, la campagne et l'armée ne sont pas des substances, que seuls existent [ont existé] des citadins, des paysans et des soldats».

[59] Voir les études de Philippe Caron, *Des «Belles Lettres» à la «littérature». Une archéologie des signes du savoir profane en langue française (1680-1760)*, Paris / Louvain, Société pour l'Information Grammaticale, 1992; Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980; Alain Viala, *La naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985; Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France Moderne*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Idées», 1996; Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 – en particulier – «La genèse historique de l'esthétique pure», p. 465-509.

même de littérature n'a pas cours en français avant le milieu du XVIII[e] siècle[60]. Marc Fumaroli a bien montré, dans ses recherches sur la *res literaria*, que l'histoire littéraire telle qu'on la connaît depuis la fin du XIX[e] siècle sépare en deux secteurs étanches la «littérature» et le reste de la culture écrite. Tant et si bien que l'infrastructure institutionnelle de l'histoire littéraire ne permet pas de rendre compte de phénomènes textuels qui ne s'inscriraient pas dans ses paramètres modernes. La notion de «littérature» est en effet l'un de ces signifiants «nouveaux» qui n'a qu'un sens réduit au Moyen Âge et à la Renaissance. Comme le souligne pertinemment Jean-Claude Morisot, tout examen des notions issues du domaine proprement littéraire doit aller «jusqu'à situer et dater le concept même de littérature. Du moins faut-il le remettre à sa place, ou plutôt en son temps : un moment seulement de l'art du langage, qui change constamment de support, de matériau, d'enjeux, et même d'élément, comme l'indiquent ses dénominations successives»[61]. Il n'y a pas lieu de reprendre ici les idées développées dans ces études. Il nous suffit de constater que les notions littéraires élaborées, progressivement, à partir du XVII[e] siècle, ne permettent pas d'expliquer l'émergence d'une nouvelle forme narrative en

---

[60] Pour une analyse précise et très utile de l'émergence de divers signes littéraires modernes, voir Philippe Caron, *Des «Belles Lettres» à la «Littérature». Une archéologie des signes du savoir profane en langue française (1680-1760)*, Paris, Bibliothèque de l'information grammaticale, 1992.

[61] Jean-Claude Morisot, «L'écriture du visage», *Mélanges à la mémoire de Jean-Claude Morisot*, Mawy Bouchard, Isabelle Daunais, Anne-Marie Fortier et Maxime Prévost (dir.), *Littératures*, 21-22 (2000), p. 34.

«romant» ni même de reconstituer le champ discursif qui la concerne au XVI[e] siècle.

Plusieurs critiques et théoriciens de la «littérature» nous ont permis de découvrir une autre structure de pensée – non littéraire –, solidement établie et au fondement de la pratique «écrivaine» des auteurs de notre corpus, et de mettre en rapport des notions qui relèvent aussi bien de l'herméneutique chrétienne que de l'institution rhétorique classique. Alexandre Leupin, le premier, nous a révélé l'existence d'une importante «topique» de la fiction pendant tout le Moyen Âge chrétien. Dans un ouvrage fondamental pour cette question de la fiction médiévale, *Fiction et Incarnation. Théologie et littérature au Moyen Âge*, Alexandre Leupin s'efforce d'exposer toutes les conséquences du dogme de l'Incarnation aussi bien pour notre «littérature» que pour notre science moderne[62]. S'il est d'abord préoccupé par l'établissement d'une coupure épistémologique chrétienne et par la mise en évidence de la structure de pensée qu'elle impose aux formes anciennes de la civilisation, Alexandre Leupin propose aussi un nouvel outillage de notions et de concepts propres à décrire l'activité, le statut et les visées de la «fiction» médiévale. Il s'agit principalement des notions d'«icône», d'«idole», d'«hérésie», de «simulacre», de «vérité» et d'«homonymie». Ces notions permettent de mettre en évidence le critère au fondement de tout texte médiéval : celui de «vérité» et, dans son

---

[62] Paris, Flammarion, 1993.

versant négatif, celui de «mensonge» et de «simulacre». Pour les compositeurs de narrations – fabuleuses ou historiques –, il importe avant tout de se situer par rapport à la Vérité de l'Écriture. En tant qu'«extension» du Vrai, chaque texte peut en effet profiter du statut édificateur propre à la parole chrétienne. C'est en fait le seul critère d'authentification possible de l'écrit pendant tout le Moyen Âge, et encore à la Renaissance. Tout texte doit se révéler l'icone du Vrai. En dehors de ce statut, il y a peu de place pour autre chose que l'«hérésie», c'est-à-dire le faux, le simulacre et la «folie».

Si toutefois nous revendiquons la structure de pensée chrétienne telle qu'elle se définit dans la théologie médiévale, ce n'est nullement pour faire état des *sources* médiévales de la pensée renaissante, ni même pour décrire une topique transhistorique. Il s'agit surtout ici de révéler et d'expliquer les prémisses théologiques qui informent nécessairement – que ce soit pour les rejeter, les réévaluer ou simplement les rappeler à la conscience orthodoxe – la production «littéraire» de la Renaissance[63]. L'institution littéraire moderne, fondée sur la consécration artistique du «faux», c'est-à-dire de la «création» et de l'«imagination», ne nous permet d'interroger les textes de la Renaissance qu'à partir de son présupposé fondateur : celui de la supériorité du «vraisemblable» sur le «vrai» ou, plus fatalement, sur l'impossible référentialité

---

[63] Comme Ulrich Langer, dans *Divine and Poetic Freedom in the Renaissance. Nominalist Theology and Literature in France and Italy* (Princeton University Press, 1990, p. 21), nous voulons utiliser «certain characteristics of late scholasticism [...] to illuminate the way certain Renaissance writers put together their fictional worlds, whether this happened consciously or not».

de tout discours[64]. Ainsi, chaque fois que la question de la fiction est abordée à l'intérieur des paramètres de l'institution littéraire moderne, nous arrivons, invariablement, à un constat sur l'émergence d'une fiction qui se donnerait – soit dans un mouvement d'épanouissement, soit dans un repli défaitiste – comme «pure fiction»[65].

La réflexion de Michael Randall, presque unique en son genre dans le panorama des études renaissantes, nous a permis par ailleurs de mettre en rapport un vaste corpus, «philosophique», «théologique» et «littéraire», à partir d'une prémisse que l'auteur de *Building Resemblance. Analogical Imagery in the Early French Renaissance*, expose très clairement: «Theological and philosophical texts are included because of a simple premise that underlies this book as a whole: that each writer's method of understanding the universe directly affects his production of literary images»[66]. En effet, pour nous, comme pour Michael Randall, le «littéraire» ne constitue pas en soi une «pensée», du

---

[64] Étienne Gilson dénonce le caractère forcément réducteur d'une analyse ancrée dans des paramètres exclusivement «littéraires»: «La spécialisation de nos études et de notre enseignement est peut-être un mal nécessaire, mais c'est un vrai mal, et l'on n'en dénoncera jamais assez les méfaits. Chaque professeur se taille à son usage un morceau de la réalité, et il croit naturellement ensuite que la réalité est faite de pièces et de morceaux. Ce sont des "littéraires" qui écrivent l'histoire de l'humanisme, comment imagineraient-ils jamais qu'il puisse être autre chose que littéraire? Ce que nous ne savons pas n'est pas, voilà la méthode», *Les idées et les lettres*, Paris, Vrin, 1955, p. 189.

[65] À ce titre, la critique rabelaisienne est exemplaire. Voir, entre autres, les articles de Michel Jeanneret, «Du mystère à la mystification. Le sens caché à la Renaissance et dans Rabelais», *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, II (1981), p. 31-51; *id.* «Signs Gone Wild: The Dismantling of Allegory», dans J.-C. Carron (dir.), *François Rabelais, Critical Assessments*, Baltimore / Londres, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 57-70; ou encore, Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* (ouvrage cité), p. 33: «La vérité du roman n'est jamais autre chose qu'un accroissement de son pouvoir d'illusion. Mais d'où lui vient ce pouvoir, et surtout, pourquoi ce désir si impérieux de l'exercer?»

[66] Baltimore / Londres, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 8.

moins, pas encore chez les auteurs du début du XVI[e] siècle. À la Renaissance, toute «fiction qui se donne pour fiction», ne constitue pas nécessairement une résurgence de la pensée sophistique[67], strictement concernée par l'artificialité et la «pragmatique» de son discours; nous pensons au contraire que les auteurs de la Renaissance cherchent à définir un statut particulier pour la «fiction fictionnée» – statut à partir duquel plusieurs autres fonctions pourraient éventuellement se définir – : celui d'«instrument» rhétorique de la Révélation ou, comme nous le verrons dans le premier chapitre, celui d'«icone» de la Vérité chrétienne, c'est-à-dire que, contrairement au Moyen Âge, qui n'autorise pas ou peu l'idée d'une composition «inventée», même à des fins didactiques et d'édification chrétienne, les auteurs de la Renaissance, tout en reconnaissant la facticité de ces fables nouvelles, distinguent «l'utile *et* l'agréable» du «strictement plaisant».

À la Renaissance, tout se passe comme si les catégories classiques de la narration – reprises par Isidore de Séville dans ses *Etymologiae* –, fable, histoire et fiction, se voyaient progressivement réduites à une nouvelle configuration du vrai et du faux. D'une part, le «vrai intérieur» qui apparaît sous des formes extérieures manifestement fausses, et, d'autre part, le faux intégral se présentant – en plus, de façon malhabile – comme le vrai, configuration qui se trouve symbolisée par les fameux silènes d'Érasme et de

Rabelais. On aurait ainsi, à la Renaissance, une division du discours *de plus en plus* – et non pas soudainement – conforme à la poétique aristotélicienne, qui sépare le «philosophique» de l'«historique» à partir de distinctions qui relèvent non de la référentialité des textes, mais plutôt de la compétence artistique des auteurs à «imaginer», ou si l'on veut, à «abstraire» la substance du vraisemblable et du vrai des contingences réelles. Pour Aristote, en effet, le travail du philosophe et du poète consisterait à «imiter», en d'autres termes, à «figurer» – les traducteurs disent «représenter» – la substance du vrai, alors que l'historien ne serait en mesure que de décrire les «phénomènes» visibles. Selon leurs plus ou moins grandes capacités à percevoir la vérité invisible, d'une part, les historiens ne pourraient rapporter que *ce qui se produit réellement* dans le monde, alors que, d'autre part, le philosophe et le poète arriveraient à exposer, grâce à leur compréhension supérieure des «lois» du cosmos, *ce qui est sur le point de se produire*.

Il nous semble donc nécessaire d'abandonner les catégories littéraires qui servent généralement à expliquer la «naissance», l'«évolution» et le «déclin» des genres poétiques ou encore à décrire une expérience proprement «esthétique» de la littérature. Malgré l'évident anachronisme de la notion – *a fortiori* du concept – d'«esthétique» pour la période qui nous concerne, on hésite rarement à proposer une analyse de la production littéraire médiévale et

---

[67] Voir, à propos de la pensée sophistique, George Briscoe Kerferd, *Le mouvement sophistique*, traduit et présenté par Alonso Tordesillas et Didier Bigou, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1999.

renaissante à l'intérieur de ses paramètres. On le fait généralement au nom de la «nécessité», c'est-à-dire d'un criant désir de donner des fondements lointains et vénérables à une structure de pensée qui est tout à fait «moderne». Il est vrai, cependant, que l'on peut arriver à des constatations éclairantes, en dépit d'un mauvais outillage conceptuel. Cela se produit lorsque le critique se fait aussi philologue et qu'il accorde une attention particulière aux textes. C'est le cas d'Edgar de Bruyne, qui, dans ses *Études d'esthétique médiévale*, impose sciemment aux textes sa perspective esthétique anachronique :

> Remarquons tout d'abord que de notre point de vue très spécial les «beaux-arts» ne sont jamais considérés comme tel par le Moyen-Âge: la poésie se rattache généralement à la grammaire ou à la rhétorique, sinon à la logique, entendue dans un sens spécial. La *musique* fait partie du quadrivium, c'est-à-dire soit de la theoria doctrinalis (dans la classification aristotélicienne) soit de la physica (dans la division platonicienne). Les arts plastiques se rangent dans les sciences «mécaniques»[68].

Toutefois, cette étude fondamentale – qui trouve sa place aux côtés des grands ouvrages de la philologie allemande de l'époque – alimente la réflexion théorique, malgré ses choix méthodologiques, parce qu'elle propose avant tout une analyse descriptive des grands textes du Moyen Âge. Ainsi notre réflexion s'est souvent inspirée des commentaires d'Edgar de Bruyne. Son projet «esthétique» a permis aux études littéraires de récupérer plusieurs documents théoriques indispensables du Moyen Âge qui concernent précisément notre «poétique» moderne.

---

[68] *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel, 1998 (réédition de 1946), tome I, p. 746. Soulignons au passage que cette «mise en garde», ce «tout d'abord», ne vient qu'à la toute fin de l'étude.

C'est encore grâce à une rigoureuse méthode philologique qu'Henri de Lubac a pu concevoir son gigantesque ouvrage sur l'exégèse médiévale[69]. Cette étude détaillée nous a permis d'aborder les textes de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance avec une vaste compréhension de l'herméneutique chrétienne, indissociable du rapport à l'écrit. Cette réflexion réunit toutes les qualités désirées: étude minutieuse des textes, description exacte et systématique du «contexte» et analyse synthétique des propositions théoriques. Lubac se fait un point d'honneur de prendre en compte les mots – notions et concepts – qui sont proposés par les textes eux-mêmes: «Aucune étude historique ne saurait se dispenser d'adopter, au moins dans un premier temps, jusque dans ses subtilités et même ses impropriétés ou ses maladresses, le vocabulaire des auteurs sur lesquels elle porte»[70]. Nous avons adopté ce principe dans notre étude des fondements de la narration en *romant* – «romant» constituant le premier terme que nous voulons réintégrer dans son contexte d'énonciation. Nous voudrons ainsi montrer que l'histoire littéraire s'est appropriée ce terme, qui possède avant tout une acception linguistique, pour en faire une catégorie fondamentale de sa critique. Jamais complètement fausse, cette démarche rhétorique consiste néanmoins à trouver des «synonymes», des «antécédents», là où il y a surtout des «homonymes», et efface des différences importantes pour faire apparaître à leurs places des ressemblances profondes.

---

[69] *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, Paris, Aubier, 1959-1964, 4 vol.

[70] *Ibid.*, tome III, p. 131.

La notion de «roman» remplit ainsi la même fonction que celles de «tradition» ou d'«influence» et tend à reconduire sous les instances du Même toute forme de différence historique[71] :

> Telle la notion de tradition: elle vise à donner un statut temporel singulier à un ensemble de phénomènes à la fois successifs et identiques (ou du moins analogues); elle permet de repenser la dispersion de l'histoire dans la forme du même; elle autorise à réduire la différence propre à tout commencement, pour remonter sans discontinuer dans l'assignation indéfinie de l'origine; grâce à elle, on peut isoler les nouveautés sur fond de permanence, et en transférer le mérite à l'originalité, au génie, à la décision propre aux individus[72].

Sans en faire un principe absolu, nous avons tenté au contraire de rendre les ruptures épistémologiques – quand et où elles se trouvent – plus évidentes.

Nous verrons que l'institution littéraire, en prenant pour modèle, dès son origine, les fondements de l'institution ecclésiastique chrétienne, pratique une herméneutique dont le «dogme» essentiel, certes profane, se formule en ces termes: *toute œuvre appartient à un genre littéraire*. Le travail du critique consiste dès lors à définir des paramètres poétiques, à les adapter aux nouvelles contingences de l'auteur et à donner un sens à cette forme unique – tâche qui peut certes s'avérer très utile dans un contexte didactique. Mais, pour ce faire, le critique doit présupposer l'existence d'une catégorie littéraire qui détermine le travail poétique d'un auteur donné. Dans l'herméneutique littéraire, le

---

[71] C'est aussi l'avis de Paul Veyne dans *Comment on écrit l'histoire* (ouvrage cité): «disons seulement que tout concept classificateur est faux parce qu'aucun événement ne ressemble à un autre et que l'histoire n'est pas la constante répétition des mêmes faits: seul nous le fait croire le jeu d'illusions que suscitent les concepts classificateurs. L'être et l'identité n'existent que par abstraction, or l'histoire ne veut connaître que le concret», p. 184-185.

[72] Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Sciences Humaines», 1969, p. 31-32.

«roman», la «nouvelle», le «dialogue», l'«essai» remplacent le concept chrétien de Vérité et sont ainsi manipulés comme des catégories conceptuelles qu'il s'agit d'«expliquer» et d'«illustrer» avec les matériaux textuels. Dans les paramètres de la «poétique des genres», l'analyse ou le simple commentaire se limitent nécessairement à définir les lieux du texte où il y a adhésion, transgression ou transformation des lois du «genre», posé comme «hors langue»[73]. «Est herméneutique», écrit Alexandre Leupin, «toute méthode qui voit dans le langage, non la cause de la structure symbolique, mais un effet de représentation: l'expression d'un sens qui l'antécède. Mais d'où provient ce sens? Dans l'herméneutisme, ce lieu est posé comme hors langue»[74]. C'est la méthode que propose Hans-Robert Jauss[75]; pour ce théoricien, la notion de «genre» est le point de départ de toute réflexion littéraire – et nécessairement le point d'arrivée: à elle seule, elle explique ce qui précède, ce qui est et ce qui adviendra des textes. Jauss suppose ainsi un dialogue intertextuel qui fonde toujours la «nouveauté» d'une œuvre, qui constitue, en d'autres termes, le «pré-texte». Cette proposition peut devenir féconde, selon nous, dès que, paradoxalement peut-être, l'on abandonne la notion de genre. En admettant que

---

[73] Voir Jacques Derrida, «La loi du genre», *Glyph*, VII (1980), p. 176-201 et Jean Molino, «Les genres littéraires», *Poétique*, XXIV (1993), p. 3-28.

[74] *La passion des idoles. I. Foi et pouvoir dans la Bible et la Chanson de Roland*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 15.

[75] Outre le fait que, pour Jauss, le «genre littéraire» constitue les paramètres de vérité que tout critique – herméneute – doit atteindre, il fonde son approche des textes sur l'interprétation. Voir *Pour une herméneutique littéraire*, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1988.

«la pensée humaine dans les sociétés historiques fonctionne comme une immense phrase» à laquelle il s'agit d'imposer une ponctuation particulière qui lui donne toujours un sens singulier, la question littéraire du «genre» apparaît à tout le moins secondaire[76]. La ponctuation a le pouvoir de changer complètement le sens, mais elle ne peut faire disparaître des éléments de la phrase qui s'y trouvent inscrits depuis le «début». Comme Alexandre Leupin, nous supposons que ces éléments originels, qui occupent, dans la phrase, une position de sujet logique, furent prononcés dans la Genèse et l'Exode[77]. Et s'il existe toujours des «modèles» qui prédéterminent la forme d'une œuvre, ceux-ci ne sont toujours que des éléments de la phrase, des syntagmes qui orientent la nouvelle ponctuation. Et ce «syntagme» originel dit: «Tu ne feras pas d'idole, ni aucune image de ce qui est dans les cieux en haut, ou de ce qui est sur la terre en bas, ou de ce qui est dans les eaux sous la terre»[78].

---

[76] Alexandre Leupin, *La passion des idoles* (ouvrage cité), p. 70. Voir aussi Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (ouvrage cité), p. 34: «C'est que les marges d'un livre ne sont jamais nettes ni rigoureusement tranchées: par-delà le titre, les premières lignes, le point final, par-delà sa configuration interne et la forme qui l'autonomise, il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases: nœud dans un réseau».

[77] *Ibid.*

[78] Exode, 3,5. Nous reviendrons sur cette parole biblique fondamentale dès le premier chapitre.

Présentation du corpus

C'est avec un aperçu élargi de la production narrative de ses «origines» jusqu'au moment de ses premières transformations véritablement «poétiques» – c'est-à-dire entièrement assumée comme telles – qu'il faut envisager le problème plus précis du *romant* entre les années 1500 et 1600[79]. Les œuvres narratives qui feront l'objet d'analyse dans le cadre de notre étude recouvrent essentiellement la période historique qui va de 1456 (*Jehan de Saintré*) à 1616 (*Les Tragiques*), en France, mais quelques textes italiens de la Renaissance ont été intégrés à certains développements afin de faire ressortir les ressemblances et les différences entre les textes des deux cultures. Nous avons par ailleurs constamment sollicité les paratextes des œuvres étudiées, ainsi que toute œuvre «poétologique» exposant des règles ou définissant des projets spécifiques d'écriture[80].

Avant même de passer à l'analyse des textes de notre corpus narratif, il y avait d'abord un travail négatif à effectuer sur des notions clés du «système littéraire», c'est-à-dire qu'il fallait pouvoir s'affranchir d'un certain nombre de

---

[79] Nous partageons tout à fait le point de vue d'Étienne Gilson dans *Les idées et les lettres* (ouvrage cité): «Notre enseignement de l'histoire vit d'une classification commode, qui répartit les faits en époques nettement séparées: antiquité, moyen âge, Renaissance, temps modernes. Il y aurait quelque ridicule à soutenir que rien dans la réalité ne correspond à ces divisions, et nous espérons ne pas laisser l'impression d'y succomber; mais il y a quelque naïveté, et il nous semble que certains en font preuve, à ne pas se rendre compte que la continuité du réel ne se laisse pas aisément fragmenter en morceaux aussi distincts que nos concepts. C'est pourquoi, peut-être, il n'est pas mauvais de soumettre de temps en temps à l'épreuve des faits les classifications reçues, de faire subir à nos concepts une épreuve de résistance et de voir jusqu'à quel point ils sont capables de supporter sans se rompre le poids de la réalité», p. 171.

[80] J'emprunte l'expression «poétologique» à Siegbert Himmelsbach (*L'épopée ou la «case vide»*).

concepts qui ont valeur de présupposés dans le domaine des études littéraires[81]. Les premiers chapitres sont donc consacrés à la mise en lumière de ces présupposés et à la reconstitution de deux isotopies. D'une part, nous voulons montrer sur quelle base se constitue le discours donné comme Vrai de l'orthodoxie chrétienne et, d'autre part, par quels moyens le discours religieux réformateur a pu trouver refuge auprès d'un mouvement politique en quête d'appuis théologiques, philosophiques et poétiques.

Le premier chapitre expose ainsi les principaux ancrages de la conception chrétienne du texte «inventé» et donc «faux» des païens. En nous appuyant sur les textes de Tertullien, Augustin et Alain de Lille, nous avons tenté de définir les principaux statuts, théologique ou profane, de l'écriture humaine. Les premières théories sur la fable de la Renaissance n'émergent pas directement de la réflexion des Anciens; elles sont plutôt ancrées dans la théologie chrétienne du Moyen Âge. S'il est tout à fait compréhensible que l'on insiste sur les relations profondes qui unissent la pensée poétique païenne et celle d'auteurs de la Renaissance, il est au contraire inexplicable, sur le plan historique des «idées», que l'on esquive quelque mille cinq cents ans de pensée chrétienne. Dans le premier chapitre nous définissons donc deux positions théologiques – judaïque et chrétienne – et un statut profane de l'écrit dans une perspective historique chrétienne: le texte profane de la Renaissance n'est pas pensé «en

---

[81] Ce «jeu de notions» a pour fonction, selon Foucault, de faciliter le thème de la «continuité». Voir *L'archéologie du savoir*, p. 31.

dehors» de l'épistémologie chrétienne (indissociable d'une «théologie»). Il fallait chercher des outils conceptuels non littéraires; nous les avons trouvés dans des textes à caractère théologique rarement abordés par la critique ou la théorie littéraire.

Le deuxième chapitre montre que, dès le XIII[e] siècle, l'écriture «profane», c'est-à-dire toute œuvre qui ne trouve pas sa justification première dans les Saintes Écritures, cherche dans l'activité herméneutique des clercs un «pré-texte» – un ancrage théologique et une autorisation institutionnelle. Le *Banquet* et la *Monarchie* de Dante, textes où sont énoncées des règles poétiques et éthiques, posent les fondements d'une topique discursive axée sur la composition de nouveaux textes à caractère poétique et destinés aux non-ecclésiastiques, c'est-à-dire aux «laïcs», que Dante qualifie d'«empêchés»[82]. C'est dans ce chapitre que nous avons analysé les liens étroits qui unissent l'écriture en langue vulgaire et le premier fondement de l'Écriture évangélique : l'annonce de la Bonne Nouvelle au plus grand nombre. Se rattachant discursivement à l'herméneutique chrétienne, Dante tente paradoxalement de se libérer, en même temps, des contraintes théologiques qui concernent l'écriture humaine.

Grâce aux textes d'Antoine de la Sale (*Jehan de Saintré*), de Jean Marot (*Voyage de Gènes* et *Voyage de Venise*) et de Jean Lemaire de Belges (*Les*

---

[82] Voir le *Banquet*, dans *Œuvres complètes*, traduction par André Pézard, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, I, i, p. 276.

illustrations de Gaule et singularités de Troyes), œuvres «illustres» qu'il faut inscrire dans le mouvement de «défense et illustration» de la langue vernaculaire française, mouvement qui se définit tout d'abord à Florence, avec Dante et Boccace, nous voyons se constituer, en vernaculaire français, l'idée d'un royaume temporel chrétien dont le mandat premier consiste à défendre la Justice chrétienne. Cette étape constitue une première victoire pour le texte narratif. Du texte profane, qui assumait jusque-là une position de contre-discours, nous passons à une conception plus «classique» de la *narratio*, c'est-à-dire à un discours chargé d'imiter la Nature. Très proche encore des structures herméneutiques chrétiennes, la narration ne pourra que subvertir les paradigmes théologiques au profit d'un ordre, certes chrétien, mais temporel. La narration propose une éthique, un art de vivre en accord avec les idéaux (et les objectifs strictement politiques) de la monarchie chrétienne. Dans une subversion complète du modèle théologique, on en vient à proposer, par l'entremise des narrations en «romant», l'imitation de la classe chevaleresque, représentée au sommet par le roi, nouveau modèle d'excellence et de vertu. On passera ainsi de l'*imitatio Christi* à l'*imitatio regis* et *militiae*.

Le chapitre IV est principalement consacré au fondateur du Collège des lecteurs royaux, Guillaume Budé, qui, au cœur de la renaissance des «bonnes lettres», tente de promouvoir une «philologie» qu'il croit, non seulement compatible, mais nécessaire à la défense et à l'exaltation de la foi catholique

chrétienne. Il nous semblait important, pour illustrer notre assertion en ce qui concerne le caractère indéfendable de la catégorie générique proprement littéraire au XVI[e] siècle, de montrer que les notions mêmes de «littérature» ou de «belles lettres» demeurent encore improbables en 1535.

Les compositions narratives de François Rabelais, fidèles à une tradition qui remonte au XII[e] siècle, se présentent comme un discours poétique auto-réflexif, mettant en cause les particularités de l'écriture de fiction. La composition romanesque est le lieu de dénonciation d'une conception de l'écriture qui fait du texte «inventé» (et donc «faux» dans une axiologie du Vrai fondé sur l'Écriture sacrée) le lieu d'une vérité. Dans un dialogue avec les grands théologiens du Moyen Âge, les deux premières «chroniques» de Rabelais mettent en récit à la fois les prémisses théologiques de l'écriture humaine et les revendications éthiques des chrétiens laïcs. Rabelais, comme Dante, Valla et Budé, croit en effet nécessaire de dissocier l'ordre spirituel chrétien de l'ordre politique, temporel. Rabelais fait du discours narratif le lieu d'une réflexion sur les fondements théologiques de l'écriture humaine et de revendications philosophiques adressées au plus grand nombre.

La deuxième moitié du XVI[e] siècle, marquée par la résurgence de la terminologie poétique des Anciens, plus précisément celle d'Aristote, et par le rejet partiel de la tradition narrative du Moyen Âge français, est représentée, dans un premier temps, par les textes d'Herberay des Essarts (*Amadis de Gaule*) et d'Hélisenne de Crenne (*Les angoysses douloureuses*), puis, dans un second

temps, par les œuvres de Pierre de Ronsard (*La Franciade*) et Agrippa d'Aubigné (*Les tragiques*). Avec certaines de ces œuvres – *Amadis de Gaule*, *Les angoysses douloureuses*, *La Franciade* –, nous avons, en France, les premiers modèles d'une culture profane autonome, issue d'une tradition courtoise marquée par l'imaginaire des grands auteurs du Moyen Âge, notamment par Chrétien de Troyes, qui génère un nombre important de *topoï* poétiques. Les œuvres d'Herberay des Essarts et d'Hélisenne de Crenne, contrairement aux textes de la génération précédente (un contexte où deux institutions distinctes se disputaient le monopole de l'enseignement), n'établissent désormais que des liens ténus avec l'axiologie isotopique de l'orthodoxie chrétienne médiévale. Pour la première fois, en français, nous trouvons des auteurs pratiquement insensibles aux disputes scolastiques et au statut problématique de l'écriture. Dès lors nous pouvons évoquer l'existence, du moins «en devenir», d'une institution «littéraire».

Un autre type de «combat» peut alors commencer: une lutte proprement littéraire. À partir de revendications poétiques précises, un nouveau groupe de poètes – Ronsard et sa Brigade – cherche à imposer sa conception de l'écriture, issue principalement de l'héritage des Anciens. Rejetant la tradition courtoise et tous les poètes pratiquant un art qu'ils considèrent «désuet», mais surtout indigne, les poètes de la Pléiade prônent la plus grande liberté du poète. À l'aune des préceptes aristotéliciens, ils redéfinissent leur mandat, qui n'est plus d'imiter le monde tel qu'il *est*, mais bien tel qu'il *pourrait être* dans sa plus

grande gloire, sur le modèle des poètes de l'Antiquité : de «mimesis philosophique» (imitation du Vrai / Nature), le *romant* passe à une «mimesis rhétorique» (imitation littéraire des grands modèles). C'est ainsi que Ronsard établit pour la première fois, dans les lettres françaises, une nette distinction entre histoire et poésie : l'histoire prétend imiter le «Vrai», alors que la poésie ne s'intéresse qu'au «vraisemblable». Dès lors, la voie est ouverte à de nouvelles spécificités génériques.

Dans la confrontation historique des narrations de Ronsard et de d'Aubigné, nous voyons se constituer deux ensembles de règles littéraires distincts. De part et d'autre on fera du genre épique l'œuvre «vraie», que ce soit d'un point de vue strictement poétique fondé sur les préceptes aristotéliciens, ou d'un point de vue théologique, fondé à la fois sur l'Écriture et la notion rhétorique de *decorum*. Avec Ronsard, nous avons affaire à un auteur auquel notre institution littéraire actuelle accorde un rôle de premier plan, dans son aménagement rétrospectif de la scène littéraire. C'est qu'avec lui, on commence effectivement – et à bon droit – à percevoir des ressemblances significatives qui démarquent Ronsard de ses prédécesseurs. Raison de plus pour s'intéresser à ceux-ci.

CHAPITRE I
ICONOCLASME ET ICONOPHILIE : STATUT THÉOLOGIQUE DE L'«IMAGE» ET CONCEPTION CHRÉTIENNE DE LA FABLE

> Or selon que l'escriture, se conformant à la rudesse et infirmité des hommes, parle grossièrement, quand elle veut discerner le vray Dieu d'avec ceux qui ont esté faussement controuvez, elle l'oppose spécialement aux idoles; non pas qu'elle approuve ce que les Philosophes ont inventé avec belle couleur, mais pour mieux descouvrir la sottise du monde, mesmes pour monstrer que tous pendant qu'ils s'arrestent à leurs spéculations sont hors du sens. Parquoy en oyant que Dieu est mis à part en ce que toute divinité forgée au monde est exclue, apprenons de cela que tout ce que les hommes controuvent de leur cerveau est abatu et mis à néant, pour ce qu'il n'y a que Dieu seul tesmoin suffisant de soy[1].

Comme cette citation de Calvin l'illustre de façon exemplaire, le statut de l'invention humaine constitue, pour toute la culture judéo-chrétienne, une préoccupation majeure qui ne perd à aucun moment de son importance[2]. Que ce soit dans un commentaire exégétique de la Bible, dans une fable «moralisée» ou dans le simple échange de lettres entre chrétiens, la faiblesse de la conception humaine, des premiers siècles chrétiens jusque encore à la fin du XVI[e] siècle, est constamment évoquée. De Tertullien à d'Aubigné, le même doute pèse sur l'art. Mais, comme on l'a très justement perçu, ce problème de l'existence humaine, bien qu'il n'ait jamais disparu complètement depuis que le

---

[1] Jean Calvin, «Qu'il n'est licite d'attribuer à Dieu aucune figure visible, et que tous ceux qui se dressent des images se révoltent du vray Dieu», dans *Institution de la religion chrestienne*, édition critique avec introduction, notes et variantes publiées par Jean-Daniel Benoît, Paris, J. Vrin, 1957, I, XI, p. 120.

[2] Sur l'importance du Verbe chrétien pour la culture de la Renaissance, voir Kenneth Lloyd-Jones, «Orthodoxy and Language : Dolet and the Question of Ciceronianism in the Early Reformation», *Classical and Modern Literature*, II, 4 (1982), p. 213 : «In principio erat verbum. It was no doubt inevitable that a religion like Christianity, equally dependent on a theology of incarnation and on hermeneutic and exegetical traditions that sought to verbalize that theology with a compendium of eloquence and an appeal to historical authority, should in its essence contain the germ of conflict with one of the most characteristic of Humanist concerns, namely the relationship of language, perception, and thought».

Deutéronome en a donné une expression définitive[3], n'a jamais été aussi profondément ressenti qu'à la Renaissance, et plus particulièrement en France et dans l'Europe du Nord[4]. La renaissance des études profanes[5], en Italie, loin d'être vécue comme une transgression du christianisme, coïncide plutôt avec la conscience d'un «rétablissement» de la grandeur romaine. Mais la remise en valeur d'une culture pré-chrétienne tant contestée pendant le Moyen Âge pose un certain nombre de problèmes à l'institution ecclésiastique chrétienne. Ceux que des humanistes italiens appellent les «barbares», pour cette raison qu'ils sont moins directement concernés par l'héritage romain revendiqué par les Italiens, résistent en effet plus longtemps aux avancées de la culture profane des Anciens en Occident. Les Français et les lettrés de l'Europe septentrionale s'interrogent d'abord sur la pertinence de cette ancienne culture et, surtout, sur

---

[3] Le Décalogue, Deutéronome V, 6-11 : «Je suis Yahvé ton Dieu, qui t'ai fait sortir du pays d'Égypte, de la maison de servitude. Tu n'auras pas d'autres dieux que moi. Tu ne feras aucune image sculptée de rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux là-haut, ou sur la terre ici-bas, ou dans les eaux en-dessous de la Terre. Tu ne te prosterneras pas devant ces images ni ne les serviras. Car moi, Yahvé, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux, qui punis la faute des pères sur les enfants, les petits-enfants et les arrières-petits-enfants, pour ceux qui me haïssent, mais qui fait grâce à des milliers, pour ceux qui m'aiment et gardent mes commandements. Tu ne prononceras pas le nom de Yahvé ton Dieu à faux, car Yahvé ne laisse pas impuni celui qui prononce son nom à faux», La Sainte Bible, première édition œcuménique [texte de la «Bible de Jérusalem»], traduction française présentée et annotée sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions Planète, 1965, p. 244. Les prochaines citations de la Bible seront extraites de cette édition.

[4] Voir Marie-Madeleine de La Garanderie, *Christianisme et lettres profanes. Essai sur l'humanisme français (1515-1535) et sur la pensée de Guillaume Budé*, Paris, Champion, 1995, p. 14 : «Si ancien et permanent que soit le conflit ["dangers" de l'héritage antique pour le chrétien contre les beautés de ses formes d'expression], il semble avoir été ressenti plus vivement que jamais dans la première moitié du XVI^{e} siècle, et chez les nations que les Italiens appellent dédaigneusement transalpines».

[5] À propos de cette «renaissance» des lettres profanes en Italie, voir Étienne Gilson, «Le retour des lettres en Italie», dans *La philosophie au Moyen Âge. Des origines patristiques à la fin du XIV^{e} siècle*, Paris, Payot, 1947, p. 722 sq.

les moyens d'homonymiser ce savoir, c'est-à-dire de l'intégrer à la pensée chrétienne sans pervertir ses fondements.

En quoi consiste ce rapport du chrétien face à l'art et au savoir humain? Avant même de pouvoir en donner une définition doctrinale, les Pères de l'Église décriront, sur le mode de la «confession» ou dans le registre de l'échange privé, leur expérience «humiliante» de l'art. Saint Jérôme, notamment, explique, dans l'exorde d'une lettre adressée à son ami, Innocent, qu'il a renoncé à lui raconter un événement extraordinaire dont il a été témoin, pour cette raison qu'il a la conviction profonde que son récit n'arrivera jamais à transmettre la perfection divine qui émanait pourtant, silencieusement, de l'événement, grandeur incommensurable que son discours ne fera que réduire. Cette prétérition en forme d'aveu de modestie est l'occasion d'une constatation évidente pour tout chrétien, constatation qu'il faut constamment rappeler à l'homme prédisposé à mettre une confiance aveugle dans son langage et son art :

> Souvent tu m'as demandé, mon très cher Innocent, de ne pas garder le silence à propos de cet événement merveilleux survenu de notre temps. Pour moi, je m'y refusais par souci de modestie, mais aussi de sincérité – je m'en rends compte aujourd'hui! Je n'avais guère confiance d'y pouvoir réussir, soit parce que tout langage humain [*humanus sermo*] serait trop faible pour la louange céleste [*laude caelesti*], soit parce que l'oisiveté [*otium*], telle une rouille de l'esprit, a pu dessécher en moi certain petit don littéraire [*facultatem eloquii*]. Toi, au contraire, tu affirmais que, dans les choses de Dieu, ce ne sont pas les moyens qu'il faut considérer, mais le courage, et que le verbe [*verbo*] ne saurait faire défaut à qui a foi dans le Verbe [*Verbo*][6].

---

[6] Saint Jérôme, *Lettres*, tome I, texte établi et traduit par Jérôme Labourt, Paris, Les Belles Lettres, 1949, I, 1.

Dans ce petit extrait, qui a le mérite d'exposer clairement le statut théologique orthodoxe de l'écrit, saint Jérôme met en place les principes organisateurs de deux isotopies : celles du faux et du vrai, isotopies du «verbe humain» et du Verbe divin. D'une part, l'insuffisance et la faiblesse de l'*humanus sermo*, même dans les cas de grande *facultas*, d'autre part, la toute-puissance du Verbe divin. La Vérité, c'est l'éternel, l'immuable et l'universel, le faux, c'est l'éphémère, le transitoire et le particulier temporel. Comme une possibilité offerte *in extremis* à l'écrivain, Innocent ouvre cependant une voie médiane à l'invention humaine, destinée à caractériser, pendant tout le Moyen Âge, l'«artifice» chrétien, soit le «courage» et la piété de la louange divine. Il est vrai que le langage humain a des pouvoirs très limités, mais, lorsqu'elle est mise au service de Dieu, la parole humaine touche, ne serait-ce qu'imparfaitement, à la grandeur céleste. De petit verbe humain, l'on passe au Verbe sublime de et pour Dieu, soit à l'«icone», le signe humain de la grandeur divine.

Les différentes formes d'art furent donc, pour la religion juive et pour le christianisme à plusieurs moments de son histoire, des objets de suspicion. Toute transformation de la nature par l'homme, à des fins religieuses ou profanes, risquaient *a priori* d'être interprétée comme un acte d'idolâtrie. En témoigne ce précepte du Décalogue de l'Exode : «C'est moi Yahvé, ton Dieu, qui t'ai fait sortir du pays d'Égypte, de la maison de servitude. Tu n'auras pas d'autres dieux que moi. Tu ne te feras aucune image sculptée, rien qui ressemble à ce qui est dans les cieux là-haut, ou sur la terre ici-bas, ou dans les

eaux au-dessous de la terre. Tu ne te prosterneras pas devant ces images ni ne les serviras»[7]. Le peuple hébreu, cohabitant avec les nations païennes, prit ce précepte très au sérieux, puisqu'il constituait le trait distinctif de sa foi par rapport à ceux qu'il qualifiait d'«idolâtres». Le christianisme naissant se trouva dans une situation analogue, bien qu'il eût, en outre, à combattre l'iconoclasme judaïque. S'attribuant en quelque sorte une position médiane entre l'idolâtrie païenne et l'iconoclasme judaïque, le christianisme se définit lui aussi, au début, dans son rapport à l'image[8]. Le Nouveau Testament abolit l'ancienne alliance mosaïque et permet du même coup une plus grande liberté à l'art humain, puisque l'humanité se voit offrir la possibilité d'un nouveau commencement[9]. L'art, la conception humaine, n'est pas, en effet, impie en soi : le Nouveau Testament ne condamne pas *a priori* la représentation des formes, au contraire. Ainsi on vit de plus en plus d'images peintes dans les églises, pendant les

---

[7] Exode XX, 3-5.

[8] À ce propos, voir Robert Bonfil, «La lecture dans les communautés juives», dans *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (dir.), Paris, Seuil, 2001, p. 198 : «La conséquence en a été une opposition de "très longue durée" entre les mentalités juive et chrétienne. En passant d'un camp dans l'autre, la tension entre l'écriture et la parole a fini par représenter une différenciation qui frôle l'inversion de tendance. Et à mon sens, c'est dans cette optique qu'il faut comprendre le fait, déjà évoqué, que jusqu'au seuil de l'âge moderne, on ne rencontre pas chez les juifs une limitation de l'accès à l'écrit en faveur de l'oral semblable à celle qui se rencontre chez les chrétiens, et qui, comme on le sait, ne disparaîtra qu'avec les accès de la Réforme. Pour celui qui cherche à modeler son identité religieuse sur le texte de la Loi plutôt que sur le *Logos* du Fils de Dieu, sur l'observance des règles détaillées contenues dans le texte (plutôt que sur une foi moins précisément détaillées), sur la *littera*, comme les chrétiens aimaient à le répéter pour provoquer les juifs, il était naturel que l'étude du texte ait une importance capitale».

[9] Ou bien, comme le remarque Michael O'Connell dans *The Idolatrous Eye. Iconoclasm and Theater in Early-Modern England* (New York / Oxford, Oxford University Press, 2000), à propos de Jean Damascène, «[t]he incarnation thus becomes for John, and generally for Eastern Christianity, a permanent element of the human economy, transforming human possibility as well as human corporeality», p. 40.

premiers siècles du christianisme, images de saints, de la Vierge ou de Jésus, et ce malgré les vitupérations de Tertullien qui, comme on le verra, craignait par-dessus tout une éventuelle résurgence de l'idolâtrie païenne au sein du christianisme[10].

Un conflit d'une grande ampleur éclata en Orient sous Léon l'Isaurien, en 725. Prétendant au double règne de l'Empire et de l'Église, souhaitant assujettir les Mahométans et les Juifs hostiles au culte des saintes images, Léon aurait entrepris, pour des raisons foncièrement politiques, de réformer l'Église chrétienne en interdisant le culte des icônes. Non seulement interdit-il la production et le culte des images, mais Léon exigea également leur destruction systématique. En 753, les iconoclastes obtinrent, grâce au conciliabule d'Hiera, des décrets officiels de l'Église interdisant la production et le culte des images. Une suite de règnes iconoclastes allaient se succéder jusqu'en 780, année du couronnement de l'impératrice Irène, veuve de Léon IV, une iconophile reconnue pour telle. Ce règne mena, en 787, à l'annulation des décrets d'Hiera par un nouveau concile réuni à Nicée (pour la deuxième fois), le II^{e} concile de Nicée. L'orthodoxie iconophile finit donc par triompher, et ce même si cette orthodoxie eut constamment à justifier son rapport à l'image.

---

[10] Malgré cette «iconophilie» généralisée au sein du christianisme, certains Pères de l'Église interdisaient néanmoins la production et le culte d'images, notamment Eusèbe de Césarée, qui refusa d'acquiescer au désir de Constantia, la sœur de Constantin, qui voulait obtenir une image du Christ. Voir la rubrique «iconoclasme» de C. Emereau, dans le *Dictionnaire de théologie catholique*, tome 7, 1ère partie, colonne 576, Paris, Le Touzey et Ane, 1923.

Pendant toutes ces années d'iconoclasme, on s'opposa généralement à l'image peinte en tant qu'objet matériel. Mais certains Pères de l'Église avaient une conception beaucoup plus vaste du phénomène :

> Dans un sens plus vaste, on a donné ce nom à tout ce qui, à la façon d'une image, fait connaître quelque chose. C'est ainsi que nous l'appliquons aux métaphores et aux comparaisons qui servent à traduire dans un langage sensible les réalités invisibles de l'ordre intellectuel ou moral, et aussi que nous disons que l'image de Dieu brille dans la création. C'est ainsi que saint Jean Damascène appelle image (εικων) soit l'Écriture sainte qui revêt de formes Dieu et les anges pour nous les faire connaître, soit les figures prophétiques de l'Ancien Testament [...], soit les choses créées qui servent à expliquer la révélation divine [...], soit enfin toute écriture qui relate les événements passés[11].

C'est à cette conception rhétorique de l'image que plusieurs auteurs chrétiens rattachent l'écrit, plus précisément les fables païennes. Le sens donné à «image» par saint Jean Damascène permet, notamment, d'intégrer la culture rhétorique à l'institution chrétienne qui, en reconnaissant le statut didactique des nombreuses figures – métaphore, métonymie, synecdoque – contenues dans l'Écriture, autorise par le fait même l'étude des différents procédés linguistiques et rhétoriques. Grâce encore à cette acception englobante du terme et de la chose «image», l'Église catholique réussit à réassimiler, dans sa doctrine, l'ensemble des réalisations païennes. Mais si l'écriture se voit ainsi accorder une certaine légitimité théologique, c'est aussi par cette iconophilie chrétienne qu'elle se voit, du point de vue iconoclaste de diverses instances

---

[11] La définition de saint Jean Damascène provient de son traité *De imaginibus*. Voir *Dictionnaire de théologie catholique*, tome 7, 1ère partie, colonne 787. Dans *The Idolatrous Eye* (ouvrage cité), Michael O'Connell a relevé l'emploi particulier que font Jean Damascène et Théodore Studite du concept d'«image» : «Neither John of Damascus nor Theodore of Studios allow any sharp distinction between word and icon in their understanding of the image. For John the written word and material objects are equally "images"», p. 40.

ecclésiastiques, amalgamée à l'idolâtrie. Car, il faut le souligner, l'iconoclasme, vaincu au II^e concile de Nicée, demeure une composante latente dans certaines communautés religieuses, et redevient, à la Renaissance, une priorité de la théologie calviniste, notamment :

> Mesmes c'est une grand'honte que les escrivains payens et incrédules ayent mieux et plus droitement exposé la Loy de Dieu que les Papistes. Iuvenal reproche aux Iuifs qu'ils adoroyent les nuées toutes pures et la divinité du ciel. Vray est qu'il parle faussement et d'un stile pervers et vilain; toutesfois en confessant que les Iuifs n'ont eu nulle image, il dit plus vray que les Papistes qui leur veulent faire à croire l'opposite[12].

Toujours soucieuse de conserver une position théologique clairement distincte par rapport aux Païens et aux Juifs, l'Église chrétienne catholique définit pour elle-même un rapport particulier à l'image. Comment en effet distinguer le culte des saintes images de l'adoration des idoles païennes, distinction que les iconoclastes, tel Calvin, refusent *a priori*?

> [I]l est assez notoire que le service que les Papistes font à leurs saincts ne diffère en rien du service de Dieu; car ils adorent pareillement Dieu et les Saincts, sinon que quand on les presse ils ont ce subterfuge de dire, qu'en réservant à Dieu seul l'honneur de Latrie, ils luy gardent le droit qui luy appartient. Or veu qu'il est question de la chose non pas du mot, quel propos y a-il de se jouer en une chose de si grande importance?[13]

Entre le «culte des images» et l'«adoration des idoles», il y a toutefois plus qu'une différences de termes[14]. L'«image», ou «similitude», sous-entend un

---

[12] Jean Calvin, «Qu'il n'est licite d'attribuer à Dieu aucune figure visible, et que tous ceux qui se dressent des images se révoltent du vray Dieu», *Institution de la religion chrestienne* (édition citée), I, XI, p. 124.

[13] Jean Calvin, «Comment Dieu se sépare d'avec les idoles afin d'estre entièrement servi luy seul», I, XII, *ibid.*, p. 142.

[14] Le *Dictionnaire de théologie catholique* constitue un bon point de départ pour une réflexion sur cette distinction. Voir tome 7, 1^ère partie, colonne 788.

rapport analogique, c'est-à-dire que, par l'image, on *évoquerait* seulement un élément propre à l'identifier à un autre objet ou être, alors que l'idole se voudrait la reproduction même de cette chose, saisie dans son essence.

Mais quand il s'agit, pour les premiers auteurs chrétiens, d'expliquer la différence entre le culte chrétien des images et l'idolâtrie des païens, on insiste sur le rapport fondamental qui existerait entre l'image et la vérité matérielle des choses[15]. Ainsi, pour Origène, «autre est l'idole et autre la similitude; il y a similitude quand, par la sculpture ou la peinture, on reproduit un poisson ou un quadrupède, ou une bête sauvage; mais on a une idole, si l'esprit produit une forme qu'il a imaginée, et qui n'a pas son prototype parmi les choses existantes, comme est une figure tenant à la fois de l'homme et du cheval»[16]. L'idole se caractérise par son absence de référent : elle est le signe du vide, du mensonge et du simulacre; derrière elle, il n'y a que l'obscure présence de la mort. Les auteurs latins distinguent par ailleurs l'image de l'idole en différenciant doctrinalement des objets de cultes valables et des objets de vénération impies et donc idolâtres. En termes théologiques chrétiens, l'image et l'idole se

---

[15] Le commentaire d'E. de Bruyne est éclairant à ce propos : «Le réel se compose de trois sortes d'œuvres : celle de Dieu, celle de la Nature, celle de l'Homme. L'œuvre de Dieu consiste à créer, c'est-à-dire à faire être ce qui n'était pas; l'œuvre de la Nature consiste à actualiser ou à mettre spontanément au jour des forces cachées, par exemple à faire germer les graines; l'œuvre de l'homme consiste à transformer par analyse et synthèse, c'est-à-dire à séparer ce qui est joint et à joindre ce qui est séparé. La nature imite Dieu, l'homme imite la nature. Par ailleurs, «[l]'œuvre d'art [...] est infiniment inférieure à l'œuvre de Dieu. [...] L'œuvre artistique est une imitation imparfaite qui ne peut réaliser une beauté totale : car l'homme est incapable de concevoir tout ce qu'il voudrait et de réaliser tout ce qu'il conçoit», *Études d'esthétique médiévale* (ouvrage cité), p. 752, p. 753.

[16] Cité par V. Grumel, dans le *Dictionnaire de théologie catholique*, tome 7, 1ère partie, colonne 788.

définissent ainsi : «Celle-ci (l'image) est réellement la ressemblance de la vérité; celle-là (l'idole) est la similitude du mensonge et de l'erreur»[17].

La définition d'un rapport spécifique à l'image s'impose, selon nous, dans la mesure où il permet de déterminer positivement les différentes positions philosophiques, théologiques et même «esthétiques» à travers le temps, sans pour autant avoir recours à des critères anachroniques et, par le fait même, peu éclairants. Plus que les concepts et les catégories philosophiques, la position dogmatique face à l'image se prête en effet à un examen diachronique. Plusieurs classifications et oppositions – «esthétiques» ou «littéraires» – ont été proposées par des critiques souvent conscients de l'aspect réducteur et anachronique de leur démarche, n'apportant pas toute la lumière voulue sur ce rapport à l'écrit pourtant fondamental pour tout écrivain du Moyen Âge et de la Renaissance. L'étude d'Edgar de Bruyne, prenant le pari esthétique de la culture médiévale, ne révèle bien souvent que l'impasse d'une terminologie et, surtout, d'une pensée esthétique moderne, lorsqu'il s'agit de comprendre l'aspect «littéraire» ou «artistique» des traités médiévaux. Edgar de Bruyne est le premier à le reconnaître[18]. Des catégories esthétiques, historiques, philosophiques, géographiques telles que «asianisme», «classicisme», «littérature», «science», «Moyen Âge», «Renaissance», «humanisme» ou

---

[17] Saint Théodore de Studite, cité par V. Grumel, dans le *Dictionnaire de théologie catholique*, tome 7, 1ère partie, colonne 788.

[18] *Études d'esthétique médiévale* (1946), Paris, Albin Michel, 1998, p. 534-536.

«scolastique» n'apportent pas suffisamment d'intelligence sur les textes, les institutions, les périodes ou les «mouvements» du passé, pour cette raison qu'elles ne prennent pas en compte les réalités auxquelles ont fait face les auteurs. Nous voulons donc faire ressortir, avec cette définition de trois positions doctrinales face à l'écrit, soit l'idolâtrie, l'iconoclasme et l'iconophilie, le rapport iconologique chrétien, propre tant à des individus qu'à des époques, des mouvements «littéraires» ou «esthétiques», des sociétés et des religions.

Iconophilie, iconoclasme et idolâtrie

Iconophilie

Ainsi donc, le christianisme apporte un troisième rapport face à l'image : celui de l'iconophilie[19]. Pour comprendre la pertinence de cette nouvelle relation, il faut nécessairement envisager l'«icone» dans le sens peircien du terme, soit en lui accordant le statut de signe dont le rapport avec le référent est analogique. Tout texte pouvant servir à évoquer Dieu (incarné ou non) sera qualifié d'«iconique» et sera jugé «utile» dans une économie religieuse iconophile. Cette relation iconophile et favorable à toute manifestation sensible repose entièrement sur l'immense crédit concédé au monde fini par l'Incarnation du Christ. Avant la venue du Christ, il était compréhensible que l'on rejette *a priori* toute représentation divine : Dieu ne s'était pas encore matérialisé et n'avait montré aucun signe de son amour pour l'humanité. C'est

ainsi du moins que Jean Damascène explique l'existence pré-chrétienne de l'iconoclasme. Il n'en voit plus toutefois la pertinence depuis l'Incarnation qui a changé à tout jamais le rapport de l'homme à la divinité[20]. L'iconoclasme «postincarnation» constitue par conséquent un affront direct au christianisme : un refus de son apport fondamental.

Iconoclasme

Le judaïsme se définit quant à lui dans ce rapport que certains qualifient de «logocentrique»[21], soit dans une relation univoque et horizontale avec la «lettre», avec le Logos, tel qu'il se donne à lire *littéralement* dans la Bible. Philon d'Alexandrie, exégète et philosophe juif du I^er^ siècle, constitue le point de référence de la tradition judaïque des premiers siècles chrétiens. Tant pour Philon que pour le judaïsme, Dieu échappe à toute détermination humaine. L'homme ne peut le dire, encore moins l'expliquer ou le représenter. Mais Dieu intervient néanmoins dans la vie humaine, et c'est pourquoi le *Logos* de Philon comporte des éléments *figurés* qui ont pour fonction de guider les hommes dans leur vie. N'exploitant pas divers niveaux de signification, comme le fera son élève Origène, contemporain du Christ et rapidement converti au christianisme,

---

[19] Voir Jean Pépin, chapitre II «La notion de médiation en histoire des religions», dans *Les deux approches du christianisme*, Paris, Minuit, 1961.

[20] À ce propos, voir Michael O'Connell, *The Idolatrous Eye* (ouvrage cité), p. 39 : «He [Jean Damascène] historicizes the prohibition of idolatry by arguing that before the incarnation the immeasurable, uncircumscribed, invisible God could never be depicted; hence, John believes, came the prohibition of idolatry. But now that God has taken human nature and human flesh and has conversed with human beings, it is possible to make an image of the God who has been seen».

[21] Notamment Michael O'Connell qui, décrivant le phénomène que nous appelons «iconoclaste» dans une perspective réformatrice protestante, qualifie spécifiquement de «logocentriste» le rapport des dramaturges anglais de la Renaissance.

il fait place à l'interprétation figurative de certains passages de la Bible qui n'offrent pas un sens propre satisfaisant. Le *Logos*, élément fondamental mais ambigu de la théologie de Philon, constitue la seule *forme* divine accessible à l'homme[22]. L'intelligence humaine n'y peut rien changer ni ajouter; il faut que cette seule manifestation divine soit vénérée et acceptée intégralement par l'homme. Le *Logos* ne s'offre pas comme un modèle à imiter d'aucune façon : il est l'affirmation absolue, univoque et éternelle, de Dieu.

L'invention humaine ne trouve pas de place dans cette conception théologique, c'est-à-dire que non seulement elle n'y a aucune fonction, et donc aucune utilité, mais elle menace, par sa possibilité même, la pureté et la transcendance divines. L'interprétation judaïque de la Bible est en ce sens «iconoclaste» : elle n'autorise à aucun moment l'intervention humaine dans la création du sens. Il ne faut pas confondre l'admission d'un sens «figuré» – qui relève de la lettre – dans l'herméneutique judaïque avec l'exégèse «typologique» chrétienne – nous y reviendrons dans le prochain chapitre –, fondée sur un rapport sémantique entre les choses, qui nécessite l'intervention humaine et confère par conséquent une certaine valeur à l'intelligence humaine.

---

[22] Voir l'article de G. Bardy dans le *Dictionnaire de théologie catholique contenant l'exposé des doctrines de la théologie catholique. Leurs preuves et leur histoire*, sous la direction de A. Vacant et E. Mangenot, Paris, Letouzey et Ane, 1933, tome 12, première partie, col. 1447 : «Le *Logos* joue, dans l'ensemble de la théologie de Philon, un rôle considérable; mais nous devons, dès maintenant, reconnaître que le philosophe juif juxtapose, sans se soucier de les amalgamer, plusieurs théories différentes du *Logos*, de sorte que l'impression d'ensemble qui demeure, après l'examen des textes, est, somme toute, assez fuyante».

Le *Logos* philonien est une abstraction[23]. Si l'homme a été créé à l'image de Dieu, comme nous le révèle Moïse, il n'est donc que l'image d'une image. Statut peu satisfaisant pour un chrétien, mais conforme à la pensée grecque platonisante. G. Bardy oppose les conceptions philonienne et chrétienne en ces termes :

> Au *Logos* philonien, inconsistant, falot, dont on ne peut affirmer même l'existence personnelle, s'oppose le Verbe de saint Jean, vie et lumière des hommes. Fils unique de Dieu, subsistant éternellement en Dieu et, finalement, incarné parmi nous, afin de nous rendre participants à la plénitude qui est en lui. D'un côté, un produit de la spéculation philosophique; de l'autre, une personne vivante [...][24].

Nous qualifierons dorénavant cette position théologique judaïque d'«iconoclaste», en référence à sa négation de la possibilité iconique de l'intelligence et de l'art humain. Pour l'orthodoxie chrétienne, l'iconoclasme constitue une hérésie «monophysiste» du même type que le manichéisme, pour cette raison fondamentale qu'il rejette la matière et le monde que Dieu a glorifiés par le Christ[25].

---

[23] Voir ce qu'en dit notamment Erich Auerbach, dans *Figura*, traduit et préfacé par Marc-André Bernier, Paris, Belin, 1993 : «Philon lui-même qui, en conformité avec la tradition juive, construisait sa philosophie comme un commentaire de l'Écriture sainte, interprétait les divers événements de la Bible comme différentes phases de la disposition de l'âme et de sa relation au monde intelligible. Il voyait aussi bien dans le destin global d'Israël que dans la destinée des personnages bibliques, une allégorie du mouvement de l'âme pécheresse en quête de salut, avec sa chute, son espérance et sa rédemption ultime. Cette pratique interprétative est, on s'en aperçoit, nettement spiritualiste et anhistorique. Au cours de l'Antiquité tardive, elle jouissait d'une grande influence, en partie parce qu'il s'agissait tout simplement de la manifestation la plus insigne d'un vaste mouvement spiritualiste gravitant autour d'Alexandrie. On dépouillait de leur réalité concrète non seulement des textes et des événements, mais aussi bien des phénomènes naturels immédiats, comme les étoiles, les animaux ou les pierres, qu'on interprétait alors de manière allégorique et, à l'occasion, quelque peu figurative», p. 62.

[24] G. Bardy, «Philon le juif», dans *Dictionnaire de théologie catholique* (ouvrage cité), tome 12, première partie, col. 1452.

[25] Le manichéisme refuse d'admettre l'incarnation de Dieu. Il admet deux principes fondateurs, l'un bon et surtout immatériel, l'autre mauvais et charnel. Pour cette secte, Dieu n'a qu'un seul Être, éternel et absolu, et ne s'est jamais incarné dans le Christ. À ce propos, Boèce écrit dans son traité intitulé « De la

Idolâtrie

Reste à définir la position païenne. Rejeté tant par le judaïsme que par le christianisme, le rapport profane à l'invention humaine contient néanmoins des éléments fondamentaux revendiqués par les deux théologies. Comme on l'a vu précédemment, la théologie juive n'admet pas l'idée d'une matérialisation de la divinité, et encore moins celle de l'incarnation. C'est d'ailleurs de ce point de vue que Philon peut s'approprier la pensée profane des Grecs : en présentant le *Logos* divin comme une abstraction et en l'assimilant pratiquement au *Logos* des platoniciens et des stoïciens, Philon a pu espérer «universaliser» la religion juive. La conception païenne de l'invention humaine autorise un rapport de similitude absolu entre le divin et l'humain. Mises à part l'immortalité et l'omnipotence, il n'existe pas de différence entre les actions et les paroles des humains et des dieux. Les dieux sont entièrement «déterminés» par l'entendement humain. Ce qui est conçu par l'esprit humain touche immanquablement à la nature de la divinité, puisque c'est l'homme lui-même qui en a défini les paramètres. La différence entre l'homme et les dieux ne se trouve pas ainsi du côté de la pensée, mais plutôt dans le domaine de l'action : d'une part l'impuissance et la vulnérabilité, d'autre part le pouvoir et la suprématie. Le doute ne pèse pas sur l'intelligence

---

foi catholique» : «Les Manichéens encore, qui professent deux principes coéternels à soi et contraires, ne croient pas à l'existence d'un Fils unique engendré de Dieu. Que Dieu apparaisse avoir un Fils serait à leurs yeux indigne de Lui : c'est qu'ils n'ont pas un autre tour d'esprit que charnel; ainsi puisque notre génération procède de la rencontre de deux corps, il serait indigne d'appliquer au cas de Dieu aussi une notion de ce genre», dans *Traités théologiques*, présentation, traduction, chronologie, bibliographie et notes par Axel Tisserand, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 177.

humaine; au contraire, elle est la voie privilégiée de la divinité. L'entendement humain peut aussi bien énoncer la vérité de tout que dire la totalité de la vérité. L'idolâtrie consiste à adorer l'image au lieu de la chose.

Si le judaïsme rejette absolument l'«idole» – *eidolon* : statue des faux dieux – des païens, le christianisme lui substitue plutôt l'«image» – *eikon* : ressemblance, similitude. Les distinctions entre l'image et l'idole établies par les Pères grecs et les Pères latins reposent, comme on l'a vu, sur le rapport (ou l'absence de rapport) avec la réalité donnée. D'une part, l'«image» chrétienne est fondée sur un rapport de similitude avec un être existant ou qui a du moins existé, tandis que l'idole est l'imitation d'un être fantaisiste, un simulacre – un sphinx, des nymphes[26]. D'autre part, l'image reproduit un être digne de recevoir un hommage «absolu» ou «relatif», tandis que l'idole est la représentation d'un être faussement doté de quelque valeur divine. Saint Augustin distingue deux types de culte : le culte de latrie, réservé à Dieu seul, et le culte de dulie, réservé aux saints et à la Vierge. Ces distinctions vont acquérir au XIII^{e} siècle un sens plus formel et des propriétés spécifiques grâce à saint Thomas. Celui que l'on appelle le «docteur angélique» voulut en effet établir rationnellement les critères intrinsèques et extrinsèques nécessaires aux

---

[26] Voici la distinction établie par Théodoret : «L'idole ne présente aucune substance, mais la similitude est l'apparence et la reproduction de quelque chose. Parce que les gentils façonnent des formes qui n'existent pas, comme les sphinx, les tritons, les centaures, le nom d'idole est donné à ces imitations de choses inexistantes, et celui de similitude aux reproductions de choses qui existent, comme le soleil, la lune, les étoiles, les hommes... Dieu défend d'adorer tout cela», *Questiones*, XXXVIII, *in Exod.*, *P. G.*, tome LXXX, col. 264, cité et traduit par V. Grumel, «Images (culte des)», dans *Dictionnaire de théologie catholique* (ouvrage cité), tome 7, première partie, col. 788.

cultes de latrie et de dulie. Il entendait ainsi déterminer logiquement le type de culte qui était dû aux êtres et aux objets. Le commentaire de saint Thomas a le mérite de solidifier la conception chrétienne de l'icone. Les «idolâtres» rendent un culte absolu à de faux dieux, des divinités entièrement conçues par l'esprit humain.

Pour que l'on parle d'«image» ou de «similitude», il faut certes qu'il y ait similitude de l'espèce ou de la figure, mais il faut aussi qu'il y ait entre l'image et l'être un rapport d'origine : «Pour cela donc que nous ayons vraiment la raison d'image, il faut que nous ayons un quelque chose procédant d'un autre en ressemblance de nature soit par la forme spécifique, soit au moins par un de ses caractères distinctifs»[27]. Ainsi peut-on dire que le fils procède de son père – par principe physique – ou que la statue de David procède de l'être intellectuel qu'est David dans la pensée de Michel Ange. Saint Thomas pose donc quatre critères nécessaires à l'identification d'une «image» (véritable) : 1) il faut tout d'abord qu'il y ait similitude, 2) que cette similitude porte sur un des caractères spécifiques de l'être, 3) que la similitude ait pour cause l'origine et 4) il faut que cette origine soit la raison propre de la similitude. Ainsi donc l'image est un «être relatif» et ne peut être disjoint de son prototype, de sorte que l'image ou la similitude n'existe pas en soi, en dehors de sa relation de similitude avec l'être d'origine : une image n'est qu'une «image de quelque chose», elle n'est rien en

---

[27] Saint Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Ia, q. xxxv, a. 1.

soi; pour «être», elle a besoin de ce «quelque chose», qui est le référent, l'«origine».

Les iconophiles légitimeront donc le culte des images en insistant sur le rapport de ressemblance qui existe entre l'image et l'être honoré par le culte. Mais ils voudront également déterminer le type de culte – latrie ou dulie – que l'on doit rendre aux images selon le type de ressemblance, certes, mais aussi selon le type de différence. Si, en effet, l'image prend le nom de son prototype en raison de sa ressemblance formelle avec lui, elle n'en prend pas la nature, sauf dans un seul cas, celui du Père et du Fils, qui possèdent une même nature divine : ils seront donc «adorés». À eux seuls sera réservé le culte de latrie. La différence de nature entre l'image et le prototype entraîne immédiatement un culte relatif : ainsi l'icône du Christ.

Sur la représentation des êtres spirituels, tel Dieu lui-même ou le Saint Esprit, saint Thomas nous donne encore des précisions éclairantes, et ce toujours à des fins de distinction entre les modes de représentation païen et chrétien. Ces êtres n'ayant pas une nature représentable, il serait mensonger et «païen» de prétendre, ne serait-ce que par l'usage d'une couleur, reproduire ces natures divine et spirituelle. La manière chrétienne et orthodoxe consiste à évoquer «analogiquement», par métaphore (déplacement vers un autre élément éclairant), une qualité prêtée à la divinité ou à l'esprit par l'entendement humain. Par exemple, il serait convenable de peindre Dieu sous la forme d'une lumière pour évoquer sa divine clarté, mais, précision importante, Dieu n'*est*

pas «divine clarté», il est *comme* cette divine clarté. Le langage humain n'est pas apte à dire Dieu; il peut seulement donner l'idée de Dieu, «idée» évoquée par différents signes humains. Ainsi, rien de plus païen et, par conséquent, rien de moins chrétien que la fameuse fresque de la Création peinte par Michel Ange sur la voûte de la chapelle Sixtine, où est représenté un Dieu musclé, en chair et en os.

Statut de l'écrit

Le Moyen Âge et la Renaissance s'interrogent encore et toujours sur le rôle et la fonction que doivent assumer les lettres humaines pour la Chrétienté. Comment en effet conserver les acquis de la civilisation sans compromettre les fondements d'une *épistémè* qui se veut radicalement autre, incompatible avec tout ce qui a pu être pensé avant son émergence? Comme l'a montré Henri de Lubac dans son étude exhaustive des textes du Moyen Âge latin, l'exégèse médiévale a fait une place importante aux Anciens dans l'herméneutique des Saintes Écritures, et ce malgré une méfiance généralisée à l'endroit de l'idolâtrie des païens[28]. Mais la «poésie» n'a pas un statut propre au Moyen Âge, ni même encore au début de la Renaissance. La poésie, se rattachant à la conception de l'icone chrétien, possède certes des qualités propres, mais elle n'«est» rien en soi. Selon qu'elle «représente» ou évoque une chose réelle, c'est-à-dire qui

---

[28] Voir Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1959, 4 vol.

appartient au monde des hommes et selon aussi qu'elle désigne ou non un objet digne du culte chrétien, elle sera qualifiée de «figure», d'«allégorie» et d'«image sacrée» ou, négativement, de «mensonge», «fausseté», «apparence trompeuse», «simulacre», qualificatifs synonymes décrivant des phénomènes qui n'ont en eux-mêmes ni vérité historique ni signification morale chrétienne, ni même aucune propriété ontologique. Les Pères de l'Église, les commentateurs ultérieurs et les théologiens ont rarement mis en doute l'utilité préparatoire des textes «pré-chrétiens». En accordant une valeur propédeutique au corpus des Anciens, l'Église a réussi à intégrer des textes non chrétiens à son cursus exégétique, sans pour autant ébranler sa gnoséologie. Lire les Anciens pour acquérir une bonne connaissance de la langue ou pour se familiariser avec des procédés stylistiques et rhétoriques permet au commentateur et au prédicateur d'atteindre un degré de compétence plus élevé et de mieux comprendre les «mystères» de l'Écriture :

> De même donc que les teinturiers commencent par faire subir certaines préparations à l'objet quelconque destiné à recevoir la teinture, et ensuite y appliquent la couleur soit de pourpre, soit une autre, de la même façon nous aussi, si nous voulons que demeure indélébile notre idée du bien, nous demanderons donc à ces sciences du dehors une initiation préalable, et alors nous entendrons les saints enseignements des mystères[29].

Mais les principales préoccupations et mises en garde des théologiens ne concernent pas surtout ce rôle préparatoire des lettres qu'on ne conteste que rarement, avant le XIII[e] siècle. Plusieurs interrogations jamais formulées

---

[29] Saint Basile, *Aux jeunes gens sur la manière de tirer profit des lettres helléniques*, texte établi et traduit par l'abbé Fernand Boulenger, Paris, Les Belles Lettres, 1965, p. 43.

directement mais partout présentes de façon implicite dans les textes du Moyen Âge et de la Renaissance concernent le statut épistémologique de l'écriture : notamment, doit-on, voire, peut-on, «composer» de nouveaux textes[30] – des «fables», de la «poésie» – qui ne seraient pas de simples «commentaires» ou des développements de fables bibliques? L'homme peut-il parler adéquatement de Dieu? L'homme peut-il «inventer» des récits à son gré? Et, si oui, pourquoi doit-il le faire? Quelle serait la fonction de cette écriture? Comment, de quelle manière écrire[31]? Et à qui adresser ces nouveaux textes? Qu'est-ce donc que le «faux», le «mensonge»? Est-ce tout simplement ce qui n'est pas Vrai? ce qui n'est pas en rapport évident et direct avec Dieu? La culture païenne et la littérature qui s'en inspire ne seraient pas, dans ce cas, «vraies»[32]. Pour les Pères de l'Église et les théologiens du Moyen Âge, la poésie «fausse» n'est pas

---

[30] Saint Augustin notamment n'en était pas convaincu. Voir Étienne Gilson, *La philosophie au Moyen Âge* (ouvrage cité), p. 734 : «Sans doute, le *De doctrina christiana* d'Augustin demande qu'on écrive les livres nécessaires à l'explication des Saintes Lettres, mais, justement, on les a écrits depuis, et il n'y a plus qu'à les lire. Nous avons à notre disposition Boèce, Isidore, Richard de Saint-Victor, Albert le Grand, Thomas d'Aquin, Barthélemy l'Anglais et l'immense *Speculum* de Vincent de Beauvais. Qu'avons-nous besoin d'autre chose?»

[31] Comme le précise Isidore dans ses *Etymologies*, il faut prendre garde, en créant des images, de tromper involontairement l'homme qui les regarde. Afin d'éviter de confondre le jugement humain, il faut que le caractère «fictif» de l'œuvre soit toujours évident. De ce point de vue, toute tentative d'imiter au plus près la nature constitue un geste mensonger et trompeur dont les visées s'éloignent de la pensée chrétienne. L'art doit nécessairement servir à «évoquer»; il n'est pas un moyen de «représenter». Voir E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (ouvrage cité), p. 92.

[32] Aussi paradoxal que cela puisse paraître pour notre culture moderne qui accorde une place si importante à l'écrit et à l'art en général, l'art d'écrire n'a pas toujours semblé nécessaire à la civilisation. On peut ainsi dater l'«invention» chrétienne de l'écriture. Chez les Anglo-Saxons, notamment, Alcuin fut le premier à rédiger un traité à l'usage de ceux qui voulaient connaître les rudiments de la rhétorique. Les premiers *artes dictandi* et *artes sermocinandi* s'inspirent de ces premiers traités d'Alcuin. *Ibid.*, p. 216.

entièrement dénuée de valeur, mais elle se situe néanmoins en-deça de cette autre écriture plus vraie :

> N'est-ce pas vous, Seigneur, qui êtes «mon Roi et mon Dieu»? Qu'à votre service soit consacré tout ce qu'enfant j'ai appris d'utile; si je parle, si j'écris, si je lis, si je compte, que tout cela vous serve, car au temps où j'apprenais des choses vaines, vous, vous me donniez une discipline; et la coupable jouissance que je prenais à ces choses vaines, vous me l'avez pardonnée. J'y ai appris bien des mots utiles; au surplus, il est loisible de les apprendre aussi en des matières nullement frivoles, et c'est là la voie sûre dans laquelle on devrait engager les enfants[33].

À la Renaissance, l'écriture n'est pas encore une activité de «loisir», comme elle l'était pour les païens – et comme elle le sera à nouveau pour les «modernes». L'écriture constitue plutôt, comme pendant tout le Moyen Âge, le travail dévoué et utile des disciples de Dieu. Alors que l'activité littéraire des païens s'inscrit dans le registre de l'*otium*, le travail inspiré des chrétiens se veut un acte de charité universelle dont le but ultime serait la rédemption. Écrire «pour écrire», c'est-à-dire «pour le plaisir d'écrire», se révèle de ce point de vue une erreur sérieusement répréhensible sur les plans théologique et religieux. Ainsi le terme «*otium*», qui renvoie chez les Anciens à un moment de délassement honnête d'aristocrate, signifie généralement, dans le registre chrétien, un état de perdition et de négligence morales (l'«oisiveté»). Pour le chrétien, l'écriture et la lecture doivent constituer une activité religieuse consacrée à la contemplation divine : par ses prières et son recueillement, il *travaille* à l'édification de sa communauté[34].

---

33 Saint Augustin, *Confessions*, I, xv, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

Comme l'a montré Alexandre Leupin, le christianisme établit sa propre Loi du discours dans un rapport d'opposition avec les lois hébraïques et païennes : «*que toute fiction, tout nom, toute représentation (hormis celles qui regardent Dieu) soit désormais référée à une propriété*. La nouvelle loi récuse aussi bien le "Tu ne feras pas d'image" vétéro-testamentaire que le "Tu ne feras que des images" de la mythologie, pour prescrire : *que toute image soit icône*»[35]. Ainsi en sera-t-il pendant le Moyen Âge chrétien. Les premiers théologiens chrétiens et ceux qui allaient devenir plus tard les Pères de l'Église feront de cette loi le cœur de leurs discours.

Tertullien contre l'idolâtrie

Celui qui fonde le plus solidement et le plus brillamment l'isotopie chrétienne du faux, c'est, sans conteste, Tertullien (ca 150-222)[36]. Que ce soit dans le *De spectaculi*, le *De cultu feminarum*, le *De habitu muliebri*, l'*Ad uxorem* ou dans le *De carne Christi*, Tertullien développe chaque fois une

---

[34] Voir Alexandre Leupin, *Fiction et Incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, «Idées», 1993, p. 16 : «Écrire, c'est *travailler*, dans la réalité, en imitant le Christ charpentier». Nous avons un exemple éclairant de cette utilisation du terme «*otium*» chez Pétrarque, dans *De otio religioso*, introduction, traduction et notes de Christophe Carraud, Paris, Jérôme Millon, 2000, p. 175 : «vous abondez du loisir nécessaire à cette éminente recherche du salut : usez donc avec économie, tempérance et précaution, de ce don de Dieu si large, mais si peu connu, afin d'éviter que du loisir même ne renaisse une préoccupation plus troublante encore, comme il arrive parfois».

[35] Alexandre Leupin, *Fiction et Incarnation* (ouvrage cité), p. 14. À propos de ce positionnement fondamental du christianisme, il sera également utile de consulter Alain Badiou, *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, Paris, PUF, 1997.

[36] G. Bardy écrit : «Il a trouvé, pour parler du Christ, des formules heureuses, qui deviendront définitives dans la théologie latine», «Tertullien», dans le *Dictionnaire de théologie catholique* (ouvrage cité), tome quinzième, première partie, col. 154.

extension du domaine du faux, avec une verve qui a servi d'étincelle à tous les défenseurs de la pensée chrétienne[37]. C'est que Tertullien, rhéteur païen converti, plus près dans le temps des ennemis de la nouvelle Église chrétienne, des païens et des juifs, mais aussi des hérétiques chrétiens tels que Marcion et Valentin, utilise toute son énergie polémique à combattre l'ancien ordre du monde qui résiste, et résistera encore pendant plusieurs siècles, à l'avancée de la pensée chrétienne. Le désir du Même, si l'on veut l'idolâtrie, constitue, pour Tertullien, le grand adversaire à abattre. L'idolâtrie, tel un Protée se cachant sous diverses apparences, se révèle une forme exacerbée de l'insolence humaine à l'endroit de Dieu : «Nous voyons donc que même les procédés artistiques [*artes*] servent à honorer ceux qui s'abritent sous les noms de leurs auteurs, et que des procédés qui valent à leurs instigateurs d'être tenus pour des dieux ne sont pas exempts d'idolâtrie»[38]. Vouer un culte aux «idoles» – *eidolon*, «image», simulacre –, c'est adorer une invention humaine, quelle qu'elle soit, c'est prendre le fini pour l'infini, l'apparence pour l'être. Le réseau analogique créé par Tertullien autour de ce péché capital sera constamment évoqué pendant tout le Moyen Âge pour combattre les hérésies chrétiennes qui

---

[37] G. Bardy le qualifie même de «créateur de la langue théologique latine» : «Doué, comme il est, d'une magnifique éloquence, Tertullien trouve pour exprimer ses idées, un style d'une puissance incomparable. Il connaît, pour les avoir étudiées dans les écoles, toutes les ressources de la stylistique, de la dialectique, de la rhétorique; mais ils ne se laisse pas embarrasser par les règles trop strictes des grammairiens. A-t-il besoin d'un mot nouveau, il n'hésite pas à le forger», *ibid.*, col. 133.

[38] Tertullien, *De spectaculis*, introduction, texte critique, traduction et commentaire par Marie Turcan, Paris, Éditions du Cerf, 1986, X, 11.

effectuent toutes, même si c'est parfois de façon très subtile, un retour vers l'idolâtrie ou l'iconoclasme.

Dans son *De habitu muliebri*, Tertullien s'efforce de ramener l'entière condition féminine au symbole originel d'Ève, première pécheresse et tentatrice du mal[39]. Grâce à l'efficacité du portrait et à la rigueur des concepts définis par Tertullien, la simple évocation de la femme et de sa synecdoque obligée en viendra à signifier, dans la littérature médiévale chrétienne, le désir infâme de rivaliser – *aemulor* – avec le Dieu Créateur. La femme est un symbole du désir humain : «Elle vit encore en ce monde, la sentence de Dieu contre ton sexe. Vis donc, il le faut, en accusée. C'est toi la porte du diable [*diaboli ianua*]; c'est toi qui as brisé le sceau de l'Arbre; c'est toi qui la première as déserté la loi divine; c'est toi qui as circonvenu celui auquel le diable n'a pas pu s'attaquer; c'est toi qui es venu à bout si aisément de l'homme, l'image de Dieu»[40]. L'homme contenant son désir humain, quel qu'il soit, ressemble davantage à son créateur. La sexualisation de l'espèce humaine permet à Tertullien de modaliser deux analogies irréconciliables : l'homme chaste est semblable à son créateur; la femme, voie de la concupiscence, est quant à elle semblable à l'ange déchu, l'«émulateur» (ce qui n'empêche nullement que l'homme soit, vicieux,

---

[39] Ou, dans les termes d'Edgar de Bruyne, dans *Études d'esthétique médiévale* (ouvrage cité), «[l]a beauté du monde visible est symbolisée par la femme. La Femme, c'est la sensibilité. Ève avant la chute, c'est la beauté sensible invitant la sensibilité à la rapporter à la Beauté infinie; Ève, corrompue par le serpent, c'est la beauté séductrice à laquelle s'arrête la délectation libidineuse», tome I, p. 367.

[40] Tertullien, *De habitu muliebri*, introduction, texte critique, traduction et commentaire par Marie Turcan, Paris, Éditions du Cerf, 1971, I, 1, 2.

semblable au démon et la femme, chaste, à son tour semblable à Dieu). C'est ainsi qu'en évoquant la «femme», toute la culture chrétienne médiévale pourra abattre d'un seul coup l'adversaire idolâtre, qu'il soit ornement poétique, spectacle impie ou désir concupiscent[41]. Il faut prendre garde d'accorder une valeur exclusive à la condamnation du sexe féminin par Tertullien : la femme est avant tout un symbole du désir idolâtre[42].

Rappelant la Loi du discours chrétien, Tertullien explique que tout ce que l'on ajoute et qui modifie de quelque façon les créations divines constitue une œuvre diabolique, une œuvre *contre* Dieu :

> Ce que Dieu n'a pas voulu, il n'est absolument pas permis de le fabriquer [*fingit*]. Aussi n'est-ce pas la nature qui assure la qualité des produits qui ne viennent pas de Dieu, l'auteur de la nature. On comprend dès lors qu'ils viennent du diable, du corrupteur [*interpolatore*] de la nature. Ils ne peuvent en effet relever d'un autre que lui, s'ils ne relèvent pas de Dieu, car ce qui ne relève pas de Dieu relève fatalement de son rival. Or il n'y a pas d'autre rival de Dieu que le diable et ses anges[43].

---

[41] Tertullien n'aborde pas le symbole de la Vierge, qui constitue, pour certains écrivains du XV^e^ siècle, notamment – nous le verrons dans le chapitre III – la légitimité de l'écriture. Voir à ce sujet Gérard Gros, *Le poète, la Vierge et le prince du Puy. Étude sur les Puys marials de la France du Nord du XIV^e^ siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992 et François Cornilliat, «La rhétorique sans tache» (chapitre IV), dans *«Or ne mens». Couleurs de l'Éloge et du Blâme chez les «Grands Rhétoriqueurs»*, Paris, Champion, 1994, p. 483 : «La Vierge tend au texte un miroir où sa propre "facture" apparaît sans "fracture" ni "maculle". Elle efface, en rhétorique aussi, "le deffaut de Ève", qui fut tentée par "fainct blazon de parolle fardée". Où l'on retrouve l'alternance fondamentale imprimée à la rhétorique chrétienne dès Tertullien et le saint Augustin du *De doctrina christiana* : l'ornement est permis, et même libéré, du côté de la vierge comme *imago Dei*, "de vertuz diaprée", tout en étant dénoncé, récusé, du côté de son double, "la femme fardée"».

[42] Voir l'étude de R. W. Bloch, «Medieval Misogyny», dans *Representations*, 20 (1987) : «It is, first of all, around the question of woman that questions of language and of literature are debated passionately between the thirteenth and fifteenth centuries. The so-called «Querelle de la Rose» was not only France's first literary debate but one turned specifically around the enmeshed issues of woman and interpretation which strike to the core of the issue at hand», p. 6.

[43] Tertullien, *De habitu muliebri*, I, 8, 2-3.

Tout le registre du «cosmétique» – *kosmetikos*, «apte à orner, propre au soin de la parure» – et ses liens évidents avec la féminité, mais aussi le registre du «mélange» porteur de nouveauté, se trouvent ainsi associés au domaine de l'«interpolatore». De cette activité de l'ornementation et de l'altération vouée au désir de plaire et d'attirer sur soi la convoitise, que Tertullien associe à la femme, émerge une conception du péché entièrement liée au désir d'imiter le travail de création de Dieu, seul véritable Créateur. Que les matières d'une œuvre «cosmétisée» soient pourtant issues de Dieu ne garantit d'aucune façon la valeur de l'objet. Le problème ne se trouve pas en effet dans l'origine de la matière, mais plutôt dans sa transformation [*fructus*]. Dieu n'est certes pas responsable des utilisations infâmes que l'on réserve à ses créations, puisque certaines d'entre elles peuvent à leur tour concevoir leurs propres créatures :

> Ce n'est pourtant pas parce que Dieu a donné à l'homme le cheval, la panthère et la voix que le chrétien doit subir les frénésies du cirque, les horreurs de l'arène, les turpitudes de la scène; pas plus que le chrétien ne saurait commettre impunément l'idolâtrie parce que l'encens, le vin pur, le feu dévorant et les animaux qui servent de victimes sont des créatures de Dieu, sous prétexte que la matière même qu'on adore relève de Dieu[44].

S'ensuit-il qu'il faille «jeter pêle-mêle par-dessus bord littérature, métaphore, ornementation du discours, figuration, représentation, tout cet aspect spectaculaire de la langue qui est comme la marque identificatoire de la pensée rhétorique païenne?»[45]. Pour Tertullien, la réponse est affirmative, puisque selon lui «il faut choisir d'une manière absolue entre Dieu et le monde.

---

[44] Tertullien, *De habitu muliebri*, I, 8, 5.

[45] Voir Alexandre Leupin, *Fiction et Incarnation* (ouvrage cité), p. 48, qui répond : «Nullement».

Il n'y a pas de milieu entre le vice et la vertu»[46]. Il n'est donc pas étonnant que Tertullien, malgré son rôle fondateur, ait décidé de quitter l'Église chrétienne catholique, trop libérale selon lui devant le vice, pour fonder sa propre secte tertullienne. L'Église chrétienne reconnaît que le langage est le seul apanage de l'homme. Pour rester chrétien, il importe toutefois que le discours soit contenu dans des bornes humaines et qu'il rende constamment hommage à son créateur – qu'il se fasse en d'autres termes «icone» de Dieu. Tertullien interdit l'étude directe des textes anciens, qui exige – avant qu'un chrétien puisse en tirer quelque profit – une «translation» des références païennes dans les nouveaux paramètres chrétiens. Tertullien reprend «pour l'homonymiser toute la théâtralité du langage; il entend par là constituer une rhétorique sacrée, c'est-à-dire non plus fictionnelle mais réaliste»[47]. Il ressort très clairement de cette condamnation de l'*interpolatore*, ce corrupteur de Nature qu'est le Diable, que toute prétention humaine à la «création», voire à la simple «manipulation artiste» du monde – à moins que celle-ci ne soit évidemment vouée à la glorification du seul Créateur – que toute tentative «littéraire» portera le sceau du terrible *aemulator*, le rival du Créateur[48]. C'est donc l'activité littéraire dans

---

[46] Voir G. Bardy (article cité), col. 131.

[47] Alexandre Leupin, *Fiction et Incarnation* (ouvrage cité), p. 48.

[48] Voir le commentaire de François Cornilliat, «La rhétorique sans tache» (ouvrage cité) : L'art du diable est "subtil" en ce qu'il "farde" la vérité. L'art de Dieu est "subtil" en ce qu'il y ramène», p. 484.

son ensemble qui sera soupçonnée, par Tertullien et par de nombreux théologiens du Moyen Âge, de complicité diabolique.

Saint Augustin et le rejet spécifique de la fable païenne

Les *Confessions* de saint Augustin constituent une deuxième étape dans la définition d'une isotopie du faux, étroitement liée au travail poétique et à la notion de péché. Il importe ici d'extraire de ce texte des plus influents au Moyen Âge et encore à la Renaissance un réseau isotopique qui nous permette de décrire une expérience «littéraire» proprement médiévale, et qui nous révélera, au terme de l'analyse, un changement de la position épistémologique de l'écrit à la Renaissance. En effet, dans les *Confessions*, saint Augustin ne fait pas que «confesser» son passé «littéraire», c'est-à-dire un moment de sa vie au cours duquel il croyait aveuglément au pouvoir absolu de l'invention humaine; il définit aussi le statut des textes païens par rapport aux Saintes Écritures. Dans la lignée de Tertullien, il dénonce le caractère idolâtre de toute représentation spectaculaire. Imiter les actions humaines et les donner en représentation dans le but de plaire et de provoquer le plaisir est, pour Augustin et, après lui, pour toute l'orthodoxie chrétienne, un acte impie qui va à l'encontre de l'enseignement biblique (tu n'adoreras pas de faux dieux) : «Quoi de plus haïssable que moi devant vos regards! N'en étais-je pas arrivé à déplaire même à ces gens-là, par les innombrables mensonges [*mendaciis*] dont je trompais

pédagogues, maîtres et parents, dans mon amour du jeu, dans ma passion pour de sottes comédies [*spectandi*], et ma turbulence joyeuse à les imiter?»[49].

Si Tertullien fait ressortir le caractère idolâtre de la culture païenne, saint Augustin insistera davantage sur la «vanité», l'inanité des textes païens, surtout lorsqu'ils sont mis en rapport avec l'immense richesse et la suprême beauté des Saintes Écritures. Dans les *Confessions*, mais aussi dans *La cité de Dieu*, Augustin s'attache à mettre en évidence la «pauvreté» de la culture païenne, afin d'encenser la nouvelle Église chrétienne, et ce à partir d'un élément fondamental qui revient aussi bien dans sa critique des fables païennes que dans son éloge du christianisme : l'enseignement. Chose extraordinaire, l'Écriture enseigne aux hommes comment bien vivre ici-bas, tout en leur promettant une meilleure vie dans l'au-delà. Aucune civilisation n'a autant promis auparavant. Les fables d'Homère et de Virgile ont beau être *agréables*, elles ne proposeraient aucun modèle de vie valable pour le chrétien : que vaines imaginations (*spectaculum vanitatis*) et futilités (*inania*). Rien de moins innocent toutefois que l'«inutile», car, sous le couvert ludique de la fable, les païens «endorment» la vigilance des hommes et les éloignent de la vertu. Mais le plus déplorable, dans ces narrations, ce serait, pour saint Augustin qui revient très souvent sur cet aspect des fables païennes, que les héros et les dieux ne donnent pas un exemple de chasteté et d'humilité. Partout on voit les plus

---

[49] Saint Augustin, *Confessions* (édition citée) I, xix.

grands personnages se comporter comme de viles créatures, esclaves de leurs passions et de leurs désirs idolâtres[50].

Augustin insistera également sur la notion de justice, fondamentale dans la pensée chrétienne qui a, selon lui, laissé les païens insensibles. Non seulement les païens sont-ils indifférents au bien-être du plus grand nombre, mais ils font aussi en sorte que tout bien-être ne soit accessible qu'à une petite élite. Les païens se désolent même à son époque, pense saint Augustin, de ce que les églises procurent aux chrétiens une forme de quiétude inouïe :

> Ils en veulent à cette chaste affluence qui court vers nos églises, à cette sévère séparation des sexes, à cet enseignement qui apprend à bien vivre ici pour un temps, afin de mériter après cette vie de vivre heureux à jamais. C'est là que la Sainte Écriture, doctrine de justice, retentit en présence de tous, d'un lieu surélevé, afin que ceux qui l'observent, l'écoutent pour leur récompense, et les autres pour leur condamnation[51].

C'est que, dit-il, la civilisation païenne est fondée sur une pensée de la domination. Rien de plus évident, quand on analyse sa conception de la fable. Loin de prétendre au statut de vérité (comme elles le devraient), les fables païennes proposent leurs inepties au peuple pour mieux le tenir en bride. Les anciens ne croient pas à leurs fables; ils les tiennent pour des mensonges à la

---

[50] Si saint Basile encourage la lecture des poètes profanes au début du cursus scolaire, il ne manque pas lui aussi de mettre les jeunes lecteurs en garde contre les fables «vicieuses» qui pourraient, telles des sirènes, entraîner le chrétien hors du droit chemin : «D'abord les écrits des poètes, pour commencer par là; comme ils sont des plus variés dans leurs récits, il ne faut pas, à tous, indistinctement appliquer son esprit. Quand ce sont des hommes de bien dont ils vous rapportent les actions ou les paroles, il faut les aimer, les imiter et faire le plus d'efforts possible pour leur ressembler; mais quand leur imitation se porte sur des personnages vicieux, il faut éviter ces exemples en vous bouchant les oreilles, tout comme Ulysse, ainsi qu'ils le racontent, devant les chants des Sirènes», *Aux jeunes gens sur la manière de tirer profit des lettres helléniques* (ouvrage cité), p. 44-45.

[51] Saint Augustin, *Cité de Dieu*, texte latin et traduction française, introduction et notes par Pierre de Labriolle, Paris, Classiques Garnier, 1957, II, 28.

fois «amusants» et nécessaires pour garder le peuple dans sa misère aveuglante[52]. Saint Augustin, faisant allusion à Varron, exemple du docte qui croit utile de tromper le peuple dans un dessein explicite de domination, s'indigne de l'attitude répréhensible des auteurs païens :

> De même que les démons ne peuvent s'emparer que de ceux qu'ils ont trompés par leurs duperies, pareillement ces hommes de premier plan, qui ne furent point des justes, mais des imitateurs des démons, enseignaient aux peuples comme des vérités, sans couleur de religion, des opinions dont ils savaient la fausseté. Ils les enchaînaient ainsi plus étroitement à la société civile pour les dominer par des procédés pareils. Le moyen pour les âmes débiles et sans culture d'échapper à la fois aux mensonges des grands et à ceux des démons?[53]

Ces critiques générales sur la civilisation païenne sont au fondement de la dénonciation du cursus scolaire auquel saint Augustin a été soumis. Augustin critique en effet au premier chef la formation païenne qu'il a reçue et qu'il regarde maintenant avec des yeux de chrétien. Ses *Confessions* se veulent le «miroir» d'un mauvais parcours, utiles à ses frères parce que la vertu y est clairement démarquée du vice. Son plus grand reproche va à l'endroit de la mythologie et de ses fables frivoles. Tout comme dans la *Cité de Dieu*, saint Augustin dénonce l'irréligion, c'est-à-dire le manque de sainteté des narrations païennes, où les dieux, censés donner l'exemple au peuple, se comportent le plus souvent de façon infâme. C'est que pour Augustin, le texte, l'«écrit», ne doit servir qu'à une chose : enseigner le bien vivre au plus grand nombre. En

---

[52] Sur l'attitude des Anciens face à leurs fables, voir Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris, Seuil, 1983.

[53] Saint Augustin, *Cité de Dieu*, *ibid.*, IV, 32. Sur la valeur et l'interprétation des mythes païens, voir Jean Pépin, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Aubier, 1958.

repassant, pour son lecteur, les étapes de sa formation scolaire, Augustin fait l'éloge du premier enseignement (*prorsus doctrina*) qu'il a reçu, celui qui lui a appris, avec les règles, la lecture, l'écriture, le calcul. Il n'en va pas de même pour l'étape qui a suivi, au cours de laquelle, déplore-t-il, les «grammairiens» enseignent aux enfants à s'éloigner de Dieu et à se préoccuper exclusivement de vaines fables. Ce n'est pas qu'il n'ait pas eu un immense plaisir à lire ces histoires, au contraire. Mais, justement, le plaisir que l'on éprouve ici-bas est suspect[54]. Ce cursus scolaire est conçu pour endormir la conscience religieuse des élèves et pour leur faire oublier leur propre misère : «Quoi de plus pitoyable qu'un malheureux qui n'avait point pitié de soi-même, qui pleurait sur le trépas de Didon, morte de son amour pour Énée [...]. Et si l'on m'eût défendu de lire ces choses-là, j'aurais été consterné de ne pouvoir lire ce qui me consternait. Et l'on prend de telles folies [*dementia*] pour un savoir [*litterae*] plus relevé et plus fructueux que celui grâce auquel j'ai appris à lire et à écrire!»[55].

Pour Augustin, le savoir doit être au service d'un Être ou d'une Idée, eux-mêmes au service du Bien. Cet Être est Dieu, qui veut le bien de ses créatures. Rien de plus vain que ces récits païens que l'on relate pourtant aux enfants

---

[54] Voir ce qu'en dit plus tard Pétrarque dans *De otio religioso*, introduction, traduction et notes de Christophe Carraud, Paris, Jérôme Millon, 2000, p. 271 : «alors que la nature ou la divinité n'a rien donné à l'homme de plus beau que la pensée, ce présent divin n'a pas de pire ennemi que le plaisir. Quand la passion commande, en effet, il n'y a pas de place pour la tempérance, et, d'une manière générale, dans le royaume du plaisir, la vertu ne peut séjourner».

[55] Saint Augustin, *Confessions* (édition citée), I, xiii, 21.

jusqu'à ce qu'ils les sachent par cœur : «Des voiles pendent au seuil des écoles de grammairiens : ce qu'ils symbolisent, c'est moins le prestige des secrets qu'on y apprend, que le mystère dont l'erreur s'enveloppe»[56]. Redresseur de torts, Augustin dénonce le fait que l'on enseigne encore aux chrétiens les fables insensées – c'est-à-dire «dépourvues de sens spirituel» – des païens, tout en sachant très bien qu'il fera scandale chez les «grammairiens» non convertis : «Parmi ces maîtres vêtus de la *pénule*, en est-il un seul qui puisse, sans se scandaliser, entendre un homme fait de la même poussière qu'eux s'écrier : "Telles étaient les fictions d'Homère; il attribuait aux dieux les faiblesses humaines; j'eusse préféré qu'il eût imputé aux hommes les grandeurs divines"?»[57]. L'emprise de la culture païenne sur son époque est encore tellement puissante que Augustin, pour espérer parvenir un jour à faire oublier ce qu'il considère nocif pour l'âme des chrétiens, doit abattre d'un seul coup, sans nuances ni aucune exception, toute fable ou «vaine imagination». Ce n'est pas, pourtant, que saint Augustin n'entrevoie pas le potentiel de la narration, mais, au moment où il écrit, il croit impossible de proposer des demi-mesures : «Je n'accuse pas les mots eux-mêmes, vases choisis et précieux, mais le vin d'erreur que nous y versaient des maîtres ivres»[58]. Pour Augustin, l'écriture, humaine, doit se faire «icone» – image de Dieu et de vie –, non pas «idole» –

---

[56] *Ibid.*, I, xiii, 22.

[57] *Ibid.*, I, xvi, 25.

[58] Saint Augustin, *Confessions*, I, xvi, 26.

image du démon et de mort. L'écriture n'est qu'une médiation vers Dieu; elle ne doit pas prétendre au statut de divinité et devenir une fin en soi.

Dans son *De doctrina christiana*, Augustin explique, d'une part, comment il faut lire [*intellegere*] l'Écriture et, d'autre part, de quelle manière il faut l'exprimer [*proferere*]. C'est donc en décrivant les procédés particuliers de la prédication que Augustin élabore ce que ses successeurs ont pu comprendre, non seulement comme une «poétique chrétienne», mais aussi, fondamentalement, comme une autorisation précise à composer de nouveaux textes[59]. Il ne s'agit pas – Augustin prend soin de le préciser – de pourvoir les lecteurs chrétiens d'une «rhétorique»[60], puisque la rhétorique doit être enseignée bien avant d'appréhender les Saintes Écritures. Saint Augustin tient toutefois à souligner l'importance de l'art de persuader pour tout porte-parole de la Vérité :

> C'est un fait que, grâce à l'art de rhétorique, on peut persuader et le vrai et le faux; qui donc alors aurait l'audace de dire que la vérité doit faire face au mensonge avec des défenseurs sans armes, pour que, sans doute, ceux qui s'efforcent de persuader le faux sachent, dès l'exorde, se rendre l'auditeur bienveillant, attentif ou docile, mais que les défenseurs du vrai, eux, ne le sachent pas?[61].

---

[59] Voir l'anthologie et l'introduction de *Théologiens et mystiques au Moyen Âge. La poétique de Dieu. V^e^-XV^e^ siècle*, choix présenté et traduit du latin par Alain Michel, Paris, Gallimard, 1997.

[60] Voir *La doctrine chrétienne*, dans *Œuvres de saint Augustin*, vol. 11, 2, introduction et traduction de Madeleine Moreau, annotations et notes complémentaires d'Isabelle Bochet et Goulven Madec, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1997, Livre quatrième, I,2, p. 321 : «Je commence donc dans ce préambule par contenir l'impatience des lecteurs qui s'imaginent peut-être que je vais leur donner les préceptes de rhétorique que j'ai appris et enseignés dans les écoles du siècle, et je les avertis qu'ils n'ont pas à attendre cela de moi».

[61] *Ibid.*, Livre quatrième, II, 3, p. 323.

Comment en effet se distancier à tout jamais de la culture profane païenne? En la rendant tout simplement inutile sur tous les plans, c'est-à-dire en lui enlevant sa seule prérogative pour la culture chrétienne du IV^e^ siècle – et aussi pour tout le Moyen Âge chrétien – qui est d'enseigner l'éloquence. Aussi, «celui qui commente et enseigne les divines Écritures doit, en défenseur de la vraie foi et en adversaire de l'erreur, à la fois faire apprendre le bien et détourner du mal et dans ce travail oratoire se concilier les ennemis, stimuler les nonchalants, faire connaître à ceux qui ignorent ce dont il s'agit, ce qu'ils doivent espérer»[62]. Cet «intermède oratoire» ne doit pas toutefois empiéter sur le «vrai travail» du prédicateur. Saint Augustin insiste en effet sur le caractère ponctuel de l'intervention «rhétorique» des serviteurs de l'Église. Il faut vite retourner, selon lui, à la mission première de toute forme d'évangélisation, soit à l'aspect proprement didactique de toute prédication chrétienne. Et c'est ainsi que les théologiens et prédicateurs comprendront leur mission, pendant tout le Moyen Âge; leur première tâche ne consiste pas à «exhorter» ou à convertir, mais bien à «prouver», par des raisonnements, la vérité du message chrétien :

> Mais dès qu'il [celui qui commente et enseigne l'Écriture] aura trouvé des auditeurs bienveillants, attentifs et dociles, ou bien les aura rendus tels, il doit poursuivre son discours comme la question l'exige. S'il s'agit d'instruire les auditeurs, il faudra le faire à l'aide d'un récit [*narratione*], si toutefois il en est besoin pour rendre clair le sujet traité. Mais pour rendre certain ce qui est douteux, il lui faut procéder par des raisonnements appuyés sur des preuves[63].

---

[62] *Ibid.*, Livre quatrième, III, 5, p. 327.

[63] *Ibid.*

Il y a plus à craindre de l'éloquence sans sagesse, que de la sagesse sans éloquence, et la culture chrétienne du Moyen Âge évite bien souvent, par précaution extrême, de faire appel aux ressources de la rhétorique. On accorde généralement une plus grande confiance à la «raison» théologique, qui, on le sait, connaît un développement sans précédent, pendant le XIII^{e} siècle. La sagesse sans éloquence «n'est que peu utile aux cités», mais elle n'est pas, cependant, «nuisible», comme peut l'être l'éloquence sans sagesse[64]. Paradoxalement, Augustin cautionne, tout en défendant l'art de persuader, l'ignorance de la rhétorique. En effet, écrit-il aussi dans son traité, «c'est en prouvant que plaît celui qui n'est guère capable de plaire en parlant»[65]. Par ailleurs, en faisant constamment allusion à une éloquence chrétienne distincte de celle des païens, saint Augustin ne laisse pas d'autre choix que de fonder cette éloquence chrétienne sur la forme même du «raisonnement», plutôt que sur la manière d'exposer la vérité. Augustin sous-entend qu'un raisonnement juste s'impose par lui-même à l'auditeur et au lecteur. À la recherche, donc, d'une forme d'éloquence proprement chrétienne, il propose que celle-ci se démarque par opposition à la vaine ostentation oratoire des païens. L'apparente absence d'éloquence des auteurs chrétiens n'est en fait qu'une forme plus élevée, distinctement chrétienne, de l'éloquence : «il fallait répondre aux gens mal instruits qui tiennent nos auteurs pour méprisables, non parce qu'ils sont

---

[64] *Ibid.*, Livre quatrième, VII, 5, p. 329.

[65] *Ibid.*, Livre quatrième, VIII, p. 331.

dépourvus d'éloquence, mais parce qu'il ne font pas étalage de cette éloquence que ces gens, eux, aiment exagérément»[66]. Le chrétien éloquent est avant tout celui qui parle de l'Écriture, dont le contenu, en soi, a le pouvoir d'instruire et de convaincre, de plaire et d'émouvoir. En s'y attachant directement, tout discours bénéficie du pouvoir oratoire de l'Écriture : «Car ces phrases n'ont pas été composées par une technique humaine, mais elles ont été émises par l'Esprit divin, et selon la sagesse et selon l'éloquence, une sagesse qui ne vise pas à la seule éloquence, une éloquence qui ne s'écarte pas de la sagesse»[67]. Par cet énoncé, toutefois, saint Augustin annule l'effet de ses recommandations oratoires initiales. C'est que l'évêque d'Hippone ne distingue pas encore, dans son auditoire ou chez ses lecteurs, différents types de chrétien. Pour Augustin, l'assemblée chrétienne est homogène en ce qu'elle reconnaît unanimement, *a priori*, la supériorité fondamentale de son enseignement par rapport à celui des Gentils[68]. Les propositions de saint Augustin, d'abord entendues et généralement appliquées à la lettre par ses successeurs «théologiens», premiers véritables destinataires de l'œuvre augustinienne, n'auront plus toutefois autant

---

[66] *Ibid.*, Livre quatrième, XIV, p. 343.

[67] *Ibid.*, Livre quatrième, XXI, p. 351.

[68] Ainsi, Augustin exclut d'emblée, en donnant ses directives oratoires à tous ceux qui sont chargés de transmettre les vérités du Nouveau Testament, toutes questions «difficiles», qui, elles, ne s'adressent qu'à quelques théologiens (mais pendant tout le Moyen Âge, on adresse généralement ces questions à un vaste auditoire). Les messagers de Dieu ne doivent exposer, dans toute sa simplicité, que les enseignements chrétiens fondamentaux contenus dans le Nouveau Testament : «Il y a en effet des questions qui ne se comprennent pas d'elles-mêmes, ou qui se comprennent difficilement, quelle que soit son insistance ou sa clarté. Ces questions là ne sont à présenter à un auditoire populaire que rarement, s'il y a quelque urgence, ou bien absolument jamais», *ibid.*, Livre quatrième, IX, 23, p. 353.

de pertinence auprès du vaste auditoire de fidèles, profanes et non-lettrés, de la Renaissance.

Répondant à sa propre question («pourquoi donc détestai-je la littérature [*grammaticam*] grecque?»), Augustin arrive à la conclusion que seule la «difficulté» permet de garder le chrétien dans la voie de Dieu : «C'était évidemment la difficulté [*difficultas*], oui, la difficulté d'apprendre depuis ses éléments une langue étrangère, qui mêlait pour ainsi dire son fiel [*felle*] à toute la douceur [*suavitas*] des fables grecques»[69]. La difficulté permet de ralentir la passion curieuse des êtres faibles et leur amour du même, l'imitation des mœurs humaines, et peut devenir un moyen d'édification : «Pourtant cette contrainte, grâce à vos lois, mon Dieu, réfrène l'élan de la curiosité, oui, grâce à vos lois qui, depuis les férules des maîtres jusqu'aux épreuves des martyrs, savent doser leurs amertumes salutaires pour nous rappeler à vous, loin des séductions mortelles [*iucundidate pestifera*] qui nous ont détournés de vous»[70]. Saint Augustin ouvre ainsi une voie aux mielleuses fictions poétiques : l'âpre difficulté [*asperitas*]. L'aspérité de l'écriture constitue en effet le mot d'ordre, pour Augustin, en ce qui concerne l'enseignement des fables et la narration en général. Plusieurs maîtres et théologiens chrétiens suivront cette voie et rejetteront *a priori* la *suavitas*, lorsqu'il s'agira de l'enseignement des fables

---

[69] Saint Augustin, *Confessions*, I, xiv, 23.

[70] Saint Augustin, *Confessions*, I, xiv, 23.

païennes, cette *suavitas* n'étant réservée qu'aux Saintes Écritures[71]. Pour saint Augustin, il s'agit de protéger la langue latine chrétienne, en période d'«homonymisation», contre l'envahissement de la pensée païenne latine. De ce point de vue, la poésie grecque apparaît moins menaçante puisque, dans son passage à la langue latine, on a l'occasion d'adapter toutes les références, conceptuelles et historiques, à la pensée chrétienne. La traduction n'est pas avant tout un moyen de transmission, mais un moyen privilégié d'homonymisation, une activité propre à élargir le vocabulaire chrétien. Même si, à plusieurs endroits de ses traités, saint Augustin a davantage insisté sur la nécessité d'être clair et de «dénouer les nœuds des questions», on ne retiendra surtout de ses préceptes que les notions de «*difficultas*» et de «transparence» de l'éloquence. L'absence d'«ostentation oratoire» combinée à cette recherche formelle de la «*difficultas*»[72] font de la «poétique» chrétienne de saint Augustin

---

[71] Voir E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, tome I, p. 126 : «[les théoriciens du Moyen Âge] traduisent *gravitas* par *difficultas* : par conséquent, le style grandiose – *oratio gravis* – se caractérise pour eux par la *difficultas ornata*», p. 60 et «Pour le médiéval «hispérique» *tout poème, pour être beau, semble devoir être un problème à résoudre*. Ce qui excite le mépris ironique de Quintilien, semble éveiller ici l'admiration la plus sincère».

[72] Bien que saint Augustin précise, dans *De doctrina christiana*, que cette difficulté ne doit pas s'appliquer à l'écriture ou à la prédication mais plutôt s'intégrer à la méthode d'enseignement des textes profanes, cet «indice» de difficulté constituera néanmoins - comme saint Augustin l'avait pressenti –, un précepte de l'écriture chrétienne : «nous ne devons nullement penser qu'il nous faut les imiter dans des passages où ils ont voulu exercer et en quelque sorte aiguiser l'esprit des lecteurs, rompre l'ennui, stimuler le zèle de ceux qui désirent apprendre, ou bien encore dissimuler leur pensée aux impies, soit pour les tourner vers la piété, soit pour les écarter des saints mystères, et où, en conséquence, ils ont parlé avec une obscurité utile et salutaire. [...] Leurs commentateurs ne doivent donc pas s'exprimer en se présentant comme chargés de les commenter avec une autorité semblable à la leur, mais ils doivent dans tous leurs discours travailler d'abord et tout particulièrement à les faire comprendre, avec une clarté de parole aussi grande que possible en sorte que seul un esprit particulièrement lent ne les comprendrait pas», Livre quatrième, VIII, 22, p. 353.

un art de proférer très peu utile à la «foule ignorante» que veut, au contraire, servir Érasme au début du XVI[e] siècle.

Alain de Lille et l'icone chrétien

Dans le prologue en vers du *De planctu Naturae* (1205) d'Alain de Lille, le narrateur a recours au *topos* ancien du commandement pour justifier sa «prise de plume» :

> Les Muses exigent, la douleur elle-même demande,
> Nature me supplie, tandis que je pleure, de chanter le deuil qui m'afflige[73].

Beaucoup plus qu'un simple *topos* d'usage, toutefois, ces vers ont pour visée de conférer un statut particulier à la composition narrative qui suit et de la distinguer par le fait même des autres fables dont le statut de simulacre pervers et idolâtre sera condamné par le narrateur. Cette œuvre est remarquable sur plusieurs plans, mais elle constitue avant tout un chef-d'œuvre de l'«allégorie chrétienne», allégorie qui, nous le verrons dans le prochain chapitre, se distingue fondamentalement de l'allégorie païenne. La naissance du christianisme est intimement liée à l'exploitation des ressources allégoriques de la narration : c'est par elle que l'on enseigne et que l'on convertit les nouveaux fidèles[74]. Un conflit se dessine ainsi dès l'origine du christianisme avec

---

[73] Alain de Lille, *De planctu Naturae*, édition critique de Nikolaus M. Häring, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1978, *metrum primum*, vers 9-10. Ma traduction.

[74] Voir Michael O'Connell, *The Idolatrous Eye. Iconoclasm and Theater in Early-Modern England*, New York / Oxford, Oxford University Press, 2000 : «Christianity, like the Judaism from which it emerged in the middle of the first century, obviously takes its life as well from verbal narratives and

l'interdiction vétéro-testamentaire de faire des «images» : le Nouveau Testament doit constituer la seule «exception» divine à la règle.

Les hommes ne peuvent toutefois penser sans avoir recours à l'image. Comme l'affirme Jean Damascène, l'homme n'a pas accès au stade supérieur de l'intelligence, s'il ne s'appuie en premier lieu sur l'expérience de ses sens, soit celle du «visible». Il est inutile, voire fatalement nuisible, de tenter d'ignorer – de faire «abstraction» de – cet aspect de l'humaine condition. Dans le *Sermo de sphaera intelligibili*, rédigé à la même époque que le *De planctu Naturae*, Alain de Lille rappelle et exploite, dans un style poétique qu'il abandonnera plus tard pour une forme plus «doctrinaire», cette propriété de l'existence humaine : l'être humain est «multiple» et doit ordonnément tirer profit de sa condition particulière :

> Par le sens comme par le premier degré de l'échelle, l'âme humaine aborde le monde. Par la recherche sensible elle y observe comme en un livre les ratures [*lituras*] des sujets, c'est-à-dire les bavures des choses corruptibles, comme si c'était des écritures [*litteras*]. C'est le premier palier où s'exerce l'âme humaine.
>
> Par le sens et l'imagination l'âme devient homme; par la raison l'âme humaine devient esprit; par l'intellectualité elle devient Dieu. Par le sens et l'imagination elle est autour d'elle-même, par la raison en elle-même, et par l'intellectualité au-dessus d'elle-même. Par le sens et l'imagination l'âme se donne aux vertus civiques, par la raison aux vertus naturelles et par l'intellectualité aux vertus exemplaires ou noétiques[75].

---

teaching; at its center is verbal remembrance – initially oral, but in written form by about 70 C. E. – of the life and teaching of Jesus of Nazareth», p. 10.

[75] Alain de Lille, *Sermo de sphaera intelligibili*, dans *Alain de Lille. Textes inédits*, édition de Marie-Thérèse d'Alverny, Paris, Vrin, 1965, p. 295-306; *Sermon sur la sphère intelligible*, dans *Règles de théologie*, introduction, traduction et notes par Françoise Hudry, Paris, Éditions du Cerf, 1995, p. 288; p. 289-290.

Ce n'est que plusieurs siècles après les conflits iconoclastes d'Orient que les écrits des plus importants théoriciens de l'iconophilie, Jean Damascène et Théodore Studite, allaient à leur tour inspirer des textes préoccupés par la théorisation chrétienne du rapport de l'individu à l'image et à l'écrit[76]. Alain de Lille est l'un de ceux qui contribuèrent le plus directement à rétablir et à définir rigoureusement le lien chrétien inextricable entre le corps et l'esprit. Les nombreux préceptes qu'il formule dans ses *Theologia Regulae* et dans le *Sermo de sphaera intelligibili* tendent tous, d'une part, à r/établir le lien entre les sens et la raison, et, d'autre part, à délimiter la fin de toute activité humaine :

> Il faut veiller, très chers frères, à ce qu'aucun d'entre vous ne se perde en chemin ou par les chemins. Abordons le monde par le sens et l'imagination, non pour convoiter, non pour nous complaire dans les choses de ce monde, mais pour y lire l'auteur suprême dans les choses périssables. Montons dans le char rapide de la raison, non pour être plus avisés [*sapiendum*] qu'il ne faut dans l'ivresse de la sagesse [*sapientiae*] de ce monde, mais pour l'être comme il faut dans la sobriété. Entrons dans le lit de l'intellectualité non par enflure de fatuité, mais par amoureuse ardeur[77].

Dans sa fable allégorique *De planctu Naturae*, Alain de Lille, entend «montrer», c'est-à-dire faire image des préceptes qu'il a formulés dans plusieurs traités[78]. Sur le plan formel, le récit d'Alain de Lille fait alterner de courts

---

[76] Nous pensons notamment aux textes *De imaginibus* de Jean Damascène et *Antirheticus* de Théodore Studite. Voir *Dictionnaire de théologie catholique*, tome 7, 1ère partie et Michael O'Connell, *The Idolatrous Eye*, p. 41.

[77] Alain de Lille, *Sermon sur la sphère de l'intelligible*, p. 290.

[78] C'est aussi ce qu'explique E. De Bruyne : «Tous deux [Bernard Silvestre et Alain de Lille] ont pour but d'enrober dans une fable poétique une doctrine scientifique et de couler en phrases musicales et en images plastiques l'ensemble des formules et des raisonnements qui expliquent la Nature. [...] Ils ne veulent pas «amuser» mais «instruire». Mais leur enseignement n'est pas un enseignement de philosophes, c'est un exposé de poètes. Ils n'usent pas de syllogismes et de raisonnements abstraits mais de cette technique spéciale de l'*involucrum* qui est un genre spécial de démonstration ou peut-être de «monstration». «Integumentum est genus demonstrationis sub fabulosa narratione veritatis involvens

passages en vers et de plus longs extraits en prose, s'inspirant de deux ouvrages importants, les *Noces de Mercure et Philologie* de Martianus Capella ou encore la *Consolation de la Philosophie* de Boèce. La partie versifiée expose une fable qui compte au moins trois niveaux de signification sous la forme d'allégories. La partie en prose est le lieu du commentaire explicatif. C'est à ce type d'œuvre en particulier que l'on peut comparer, par exemple, l'entreprise de Dante dans le *Convivio*. L'auteur offre en même temps sa poésie «allégorisée» et ses diverses interprétations. Ainsi Nature explique dans son commentaire en prose que l'homme, par sa double nature sensuelle et raisonnable, obéit à deux mouvements contradictoires :

> Tout comme n'importe quel ensemble de planètes combat contre la révolution naturelle des cieux lorsqu'il va dans une direction contraire, de même en l'homme on trouve une hostilité constante entre les sens et la raison. Car le mouvement de raison, procédant de la divinité et échappant à la corruption terrestre, retourne, par le travail de la pensée, vers les cieux. Au contraire, le mouvement sensuel, se déplaçant, comme les planètes, dans une direction opposée au ciel fixe de la raison, glisse et tombe dans la corruption des choses terrestres. Celui-ci entraîne l'esprit humain dans la déchéance du vice, afin qu'il se dégénère; tandis que l'autre l'invite à s'élever jusqu'aux sources de la vertu. L'un corrompt l'homme, le transforme en bête, l'autre a le pouvoir de le transformer en dieu; l'un illumine la nuit de l'esprit avec les feux de la contemplation, l'autre éteint la lumière de l'esprit avec la nuit sombre de la concupiscence. L'un permet à l'homme de converser avec les anges, l'autre le réduit à cohabiter avec les bêtes; l'un montre à l'homme exilé le chemin du retour vers sa patrie, l'autre le force à l'exil. Dans cette affaire, la responsabilité pour la nature de l'homme n'est pas la mienne[79].

Tel que le proclamera Pic de la Mirandole presque trois siècles plus tard, Nature explique ici au poète que l'homme a la possibilité de choisir sa place

---

intellectum : unde et involucrum dicitur». [Bernard Silvestre dans son commentaire de l'Énéide], p. 650 et 653.

[79] Alain de Lille, *De planctu Naturae, prosa tercium*, lignes 56-66.

près des bêtes ou près des anges[80]. Il s'agit donc d'une liberté, certes, mais à condition que l'homme ne tente pas de nier l'une de ses deux natures : l'homme n'est pas *un*, contrairement à Dieu, son créateur. Comme Nature, l'homme peut – et doit – dire :

> Bien que je fasse d'abord l'éloge de mon propre pouvoir et que je semble me soustraire avec arrogance au pouvoir de Dieu, je déclare sollenellement que je suis l'humble disciple du Maître des Cieux. Je n'ai pas en effet la possibilité de suivre Dieu pas à pas dans toutes Ses opérations, mais soupirant plutôt d'envie, j'observe en retrait son travail. Son action est simple, la mienne est multiple; Son travail est complet, le mien est défectif; Son travail est objet d'admiration, le mien est sujet au changement. Il est inconcevable, j'ai été conçue; Il est le Créateur, j'ai été créée; Il est le créateur de mon œuvre, je suis l'œuvre du Créateur; Il crée à partir du néant, je mendie la matière de mon œuvre à quelqu'un; Il œuvre de Sa propre divinité, mon œuvre n'est qu'un signe de l'œuvre divine[81].

Dans son récit, le personnage central, Nature, expose une longue plainte contre le comportement inconvenant de certains hommes. Reconnaissant sa propre sujétion devant Dieu, Nature s'indigne contre ceux qui osent, comme s'ils étaient identiques à Dieu, prétendre à l'unité de leur être. Pour bien illustrer son propos, Alain de Lille établit d'emblée deux analogies principales entre ce désir humain d'unité : d'une part, l'homosexualité, et, d'autre part, le solécisme grammatical, soit la proposition illogique. Vénus y personnifie le désir du

---

[80] Nous sommes ainsi tout à fait d'accord avec l'analyse proposée par Louis Valcke dans *Le périple intellectuel de Jean Pic de la Mirandole, suivi du Discours de la dignité de l'homme et du traité de l'Être et l'un*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994, où il dément la lecture «révolutionnaire» romantique généralement réservée à ces deux textes incontournables de l'historiographie renaissante.

[81] Alain de Lille, *De planctu Naturae, prosa tercium*, lignes 128-137: «Sed ne in hac mee potestatis prerogativa deo videar quasi arrongans derogare, certissime Summi Magistri me humilem profiteor esse discipulam. Ego enim operans operantis dei non valeo expresse inherere vestigiis, sed a longe quasi suspirans operantem respicio. Eius enim operatio simplex, mea operatio multiplex. Eius opus sufficiens, meum opus deficiens. Eius opus mirabile, meum opus mutabile. Ille innascibilis, ego nata. Ille faciens, ego facta. Ille mei opifex operis, ego opus opificis. Ille operatur ex nichilo, ego mendico opus ex aliquo. Ille suo operatur in numine, ego operor illius sub nomine. Ille rem solo nutu jubet existere, mea vero operatio operationis est nota divine».

Même, tout en constituant plus globalement un symbole de la culture païenne. La déesse de Cythère transforme tout en «Même», c'est-à-dire, dans l'allégorie d'Alain de Lille, qu'elle métamorphose les «Ils en «Elles», défait, grâce à ses dons diaboliques, l'homme de sa «virilité». Il faut comprendre, dès l'abord de cette *satura* – étymologiquement «mélange» –, la teneur symbolique de tous les éléments narratifs. L'homme tient lieu ici de la différence, de la capacité humaine de s'élever au-dessus de la condition animale en maîtrisant – et non en niant – ses sens. Si Alain a recours au champ sémantique de la sexualité et à la terminologie technique de la grammaire, ce n'est pas, comme les éditeurs de la version anglaise le prétendent, simplement pour décrire des «idées sexuelles»[82]. L'homosexualité ou l'hétérosexualité ne sont pas l'*objet* proprement dit du récit poétique; ils ont eux-mêmes une fonction représentative. Le sens littéral du *De planctu Naturae* renvoie, dans une rigueur et une cohérence uniformes, à la terminologie de la «dialectique» scolastique. Mais ce qui y est dénoncé en termes logiques a aussi un deuxième sens allégorique que l'on peut dire «théologique». Alain de Lille, témoin des prétentions grandissantes de son entourage à dire Dieu dans des formules logiques, met en forme cette fable dans laquelle les désirs du même sont d'abord montrés, puis dénoncés. Accusant les hérétiques arrogants d'incompétence (*pseudo logos*, solécisme), Alain de Lille condamne ensuite la quête ontologique des théologiens, qui

---

[82] Voir Alan of Lille, *The Plaint of Nature*, by James J. Sheridan, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1980, p. 68, note 3 : «Alan begins to describe homosexuality in terms of grammar. The use of grammatical terms to express sexual ideas dates as far back as Nero (54-68 AD)».

confondent sujet et prédicat, tombant ainsi dans le péché d'idolâtrie. «L'homme fait femme» [*Femina vir factus*], c'est l'Hermaphrodite ou, en termes grammaticaux, une proposition dans laquelle l'homme est à la fois sujet et prédicat. La «barbarie» (solécisme) d'une telle proposition symbolise la situation «contre-nature» de l'homme enfermé dans les paradigmes du Même.

Ne reconduisant plus la fin de leur quête au Dieu créateur, certains théologiens prétendent néanmoins arriver à la vérité. Vérité toute humaine et donc incomplète que les dialecticiens de l'école ont la prétention de donner comme totalité, comme perfection :

> Il est à la fois sujet et prédicat.
> Il s'éloigne trop des lois de l'art.
> Devenant un barbare en grammaire,
> Il nie la virilité que lui a donnée Nature
> Il n'est pas conforme à la Grammaire, mais au chant[83].

La pensée païenne, c'est donc, pour Alain de Lille, la pensée du même, c'est-à-dire une forme de raisonnement qui se permet illogiquement d'inverser les analogons, alors que Nature prescrit exactement le contraire :

> Et il n'est pas surprenant qu'en ces matières, théologie ne montre aucune affinité avec moi, puisque sous plusieurs aspects nos routes vers le savoir, même si elles ne sont pas contraires, ne se rencontrent guère. J'établis la vérité de la foi grâce à la raison, elle établit la raison grâce aux vérités de la foi. Je sais afin de croire, elle croit afin de savoir. Je donne mon assentiment grâce au savoir, elle atteint le savoir grâce à l'assentiment. C'est avec peine que je vois ce qui est visible, elle saisit l'incompréhensible dans la réflexion. Mon intellect appréhende ce qui est très petit, sa raison appréhende ce qui est immense. Je déambule sur la terre telle une bête, elle se promène dans les lieux secrets des cieux[84].

---

[83] Alain de Lille, *De planctu Naturae, metrum primum*, vers 19-22 : «Predicat et subicit, fit duplex terminus idem. / Grammatice leges ampliat ille nimis. / Se negat esse virum Nature, Factus in arte / Barbarus. Ars illi non placet, immo tropus».

[84] Alain de Lille, *De planctu Naturae, prosa tercium*, lignes 151-158 : «Nec mirum si in hiis theologia suam michi familiaritatem non exhibet, quoniam in plerisque non adversa sed diversa sentimus. Ego

C'est par un acte de foi que l'entendement humain peut accéder à la raison, et non pas, inversement, par la raison que l'homme peut recevoir la foi. Cette règle est issue de la logique pure : le «créé» ne peut nous apprendre du Créateur que ce qu'il connaît de lui-même. Cette limite de l'intelligence humaine n'a toutefois pas que des désavantages, puisqu'il lui est donné de connaître, par sa capacité à l'abstraction, à la fois le minuscule et l'immensité. Se servant des métaphores sexuelles et dialectiques, Alain de Lille s'inscrit dans le même débat que Tertullien et saint Augustin et réaffirme avec eux le dogme chrétien du Verbe incarné. Toute entreprise humaine tournée sur elle-même s'éloigne du dogme chrétien de l'Incarnation et est vouée à la damnation divine ou, du coup, à l'éloge luciférien :

> L'adultère de Phrygie ne pourchasse plus la fille de Tyndare.
> Mais Paris accomplit avec Pâris des actes monstrueux et interdits[85].

Si nous avons sans doute ici en premier lieu une allusion à l'aristotélisme de l'Université de Paris (Paris/Université; Pâris/paganisme), nous nous retrouvons également au cœur d'un débat récurrent dans l'histoire du christianisme, celui qui cherche à conférer une place et un rôle proprement chrétiens à l'art humain, c'est-à-dire un statut «iconologique». Bien que le *De planctu Naturae* d'Alain

---

ratione fidem, illa fide comparat rationem. Ego scio ut credam, illa credit ut sciat. Ego consentio sentiens, illa sentit consentiens. Ego vix visibilia video, illa incomprehensibilia comprehendit in speculo. Ego vix minima metior intellectu, illa immensa ratione metitur. Ego quasi bestialiter in terra deambulo, illa celi militat in secreto».

[85] Alain de Lille, *De planctu Naturae, metrum primum*, vers 51-52 : «Non modo Tindaridem Frigius venatur adulter / Sed Paris in Paridem monstra nefanda parit».

de Lille représente un défi d'interprétation pour tout lecteur moderne, il n'en a pas moins constitué un grand succès de réception au moins jusqu'au XV^e^ siècle[86]. Tous ces auteurs que l'histoire littéraire moderne a coutume de qualifier de «rhétoriqueurs» en référence à leur usage de l'«allégorie» et à ce qui apparaît comme une recherche exclusive – et «abusive» – de l'«effet poétique», ont pu, certes, s'inspirer de ces modèles. La fable narrative, avant d'assumer pleinement, tard dans la modernité, son caractère profane, a dû rendre ses comptes à l'allégorie chrétienne, telle qu'elle s'est définie dans l'herméneutique de l'Écriture. Peu de fables se sont écrites sans évoquer différents niveaux de signification. Selon le destinataire ou le type de public visé – théologiens, clercs, moines, laïcs, princes – on a diversifié les allusions et fait appel à des analogies propres à des savoirs et à des milieux différents. Mais toujours l'auteur de fables est préoccupé, dans la tradition chrétienne «pré-moderne», par la question du «statut» de son invention.

---

[86] Voir l'introduction de Marie-Thérèse d'Alverny, dans *Alain de Lille. Textes inédits* : «Ces deux ouvrages [*De planctu Naturae* et *Anticlaudianus*] ont assuré à maître Alain une renommée durable; la complication des allégories et la recherche du style, loin de décourager les lecteurs ont été des motifs de succès; ils ont été lus et recopiés jusqu'à la fin du XV^e^ siècle», p. 32.

CHAPITRE II
TRANSPOSITION DU MODÈLE EXÉGÉTIQUE À L'ÉCRITURE PROFANE : DE LA CHOSE AU MOT

> Je voudrais, transcendant tout ce qui
> est humain, dire absolument,
> Mais la chose est beaucoup plus
> éloquente [*facundior*] que les mots.
> Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*[1]

La forme narrative du Moyen Âge au XVI[e] siècle se constitue comme un «projet» qui a des implications politiques et théologiques. D'une part, les auteurs de narrations en *romant*[2] – clercs ou laïcs maîtrisant la tradition exégétique chrétienne –, qui sont fondamentalement en désaccord avec la position «scolastique» des théologiens de l'Université, notamment sur l'importance qu'il faut accorder à la rhétorique et à l'éloquence, trouvent dans les milieux auliques un nouveau destinataire, non seulement réceptif à leur discours, mais encore précisément dans l'attente d'une écriture qui fondera symboliquement un nouvel ordre politique[3]. D'autre part, la pensée monarchique française, contestant son pouvoir à l'Église romaine par le biais d'une nouvelle structure institutionnelle, promeut dans les textes narratifs en

---

[1] «Omne quod humanum transcendes dicere vellem / Plene, sed res est longe facundior ore», texte édité par Edmond Faral, dans *Les arts poétiques du XII[e] et du XIII[e] siècle*, Paris, Champion, vers 1081-1086.

[2] Et ce, dès le XIII[e] siècle, de Jean de Meun à Rabelais.

[3] Sur cette idée de «création symbolique» d'une entité politique, il faut consulter l'étude d'Alexandre Leupin, *La passion des Idoles. I. Foi et politique dans la Chanson de Roland*, Paris, L'Harmattan, 2000 et celle de Peter Haidu, *The Subject of Violence : The Song of Roland and the Birth of the State*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.

romant un ordre temporel distinct, c'est-à-dire autonome par rapport à l'Église catholique[4]. Cet ordre politique monarchique se fonde sur une esthétique inspirée des Anciens, plus précisément de l'Empire d'Auguste[5]. L'œuvre littéraire donne à cette structure une existence réelle – pour «être», toute «réalité» ne doit-elle pas d'abord être *dite*? – et la rend «illustre»[6].

Au début du XVI^e^ siècle, avec les textes de Jean Lemaire de Belges et de Jean Marot, notamment, l'œuvre narrative «profane» accède au statut hautement distinct et légitime d'«histoire vraie et illustre». Rien de plus banal comme constatation, lorsque l'on regarde l'évolution du genre narratif à rebours, c'est-à-dire à partir de critères modernes. Mais à y regarder de plus près et surtout dans un ordre chronologique qui commence au XII^e^ siècle, on s'aperçoit que le critère de «vérité» censé déterminer le statut et la valeur de l'œuvre narrative n'était pas, avant le XVI^e^ siècle, accessible aux «fables»,

---

[4] Nombreux sont les textes à promouvoir un ordre temporel laïc. Pensons en premier lieu à Dante (dans son *De monarchia* et aussi, même si c'est de façon moins directe, dans son *De vulgari eloquentia* et dans la *Commedia*). Tout aussi nombreux sont les textes dénonçant les abus du pouvoir temporel ecclésiastique, de Dante à Rabelais : Ockham, *Breviloquium*; Valla, *De professione religiosorum*, *Constitutum Constantini*; Érasme, *Enchiridion militis christiani*; Budé, *De philologia*.

[5] L'un des premiers à contester le pouvoir temporel ecclésiastique et à s'inspirer du modèle d'Auguste fut sans doute l'empereur Frédéric II qui posa les fondements de l'État laïc à venir, notamment en établissant son pouvoir sur de nouvelles constitutions civiles et en créant de nouvelles institutions indépendantes de l'Église : «Ce fut une œuvre [les Constitutions de Melfi] qui, pour l'essentiel, fit autorité durant des siècles et dont on ne saurait négliger l'influence qu'elle exerça sur la législation des monarchies absolues européennes», Ernst Kantorowicz, *Frédéric II*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Quarto», 2000, p. 205.

[6] Je m'exprime ici en des termes analogues à ceux d'Alexandre Leupin dans *La passion des idoles* (ouvrage cité), p. 9 : «Il faut rompre avec l'idée d'une continuité entre choses et mots, pratiques et représentations, infrastructure et superstructure, pour poser que tout passe par l'instauration d'un dire».

qu'elles aient été en langue grecque, latine ou «romane»[7]. Portant toujours sur le statut théologique et épistémologique de l'écriture, le débat qui s'inscrit en miroir dans les narrations du XII[e] au XVI[e] siècle s'est quelque peu modifié. Les préoccupations sur le caractère «vrai» et la valeur épistémologique de l'écriture (que peut exprimer le langage humain sur Dieu et sur le monde qu'il a créé? À quelles vérités peut arriver le discours humain lorsqu'il s'agit de la divinité?) ne disparaissent pas avec Guillaume de Lorris et Jean de Meun; leurs propositions sont toujours, quelques siècles plus tard, au cœur des compositions narratives en *romant*[8]. Mais l'instance authentificatrice tend de plus en plus à s'humaniser. Pour être «vraie» toute écriture cherchait auparavant à montrer ses liens avec la transcendance divine[9]; à partir du XV[e] siècle, les critères d'authenticité se trouvent de plus en plus dans le monde temporel. La rhétorique des Anciens

---

[7] Voir par exemple la classification d'Isidore dans ses *Etymologies*, division qui fut la norme, à quelques différences près, pendant tout le Moyen Âge. Pour Isidore, il y a deux types de narrations : les «vraies», qui racontent des événements qui se sont véritablement déroulés – narrations historiques, annalistiques – et les «fausses» – les fables, qui font passer le faux pour le vrai. Une troisième catégorie qu'il appelle «*argumentum*», fait place au récit «vraisemblable» mais dont on ne possède aucune preuve historique. Dans son étude *Narrative Conventions of Thruth in the Middle Ages*, Genève, Droz, 1981, Jeanette M.A. Beer, bien qu'elle saisisse l'importance de la topique médiévale de la «vérité» dans les narrations fabuleuses, présente des conceptions excessivement «réduites» de la fable au Moyen Âge : «It had been the property of classical poetry to embellish – fiction was its product. It was the property of medieval prose to state facts simply – truth would be its product», p. 14. En fait, la «vérité» médiévale n'a rien d'une «convention» : elle est ce qui manque toujours à l'écriture pour rivaliser avec l'Écriture sainte.

[8] Pierre-Yves Badel a montré quelle importance a eue le *Roman de la Rose* pour les auteurs de narrations du XIV[e] au XVI[e] siècle, dans *Le Roman de la Rose au XIV[e] siècle. Étude de réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980.

[9] Voir E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (ouvrage cité), tome I, p. 683 : «Il y a donc une différence fondamentale entre la littérature profane et la littérature sacrée : l'allégorie ou la parabole profane ne peut pas produire les mêmes sentiments que l'allégorie biblique. Le monde littéraire ne comporte que forme et contenu. Au-delà de ce monde humain s'étend un univers invisible que la littérature profane ne devine pas et que seule la poésie biblique signifie au-delà du sens immédiat des choses».

fournit les éléments techniques nécessaires à l'écrivain pour que son discours atteignent les objectifs qu'il s'est fixés. Le *decorum* cicéronien, l'ensemble des questions auxquelles doit répondre tout bon orateur avant de dire quoi que ce soit afin que son discours soit «harmonieux», devient peu à peu la seule «vérité» à laquelle se sent confronté tout écrivain. Il faut toutefois plusieurs siècles avant que l'on arrive à «oublier» la transcendance fondatrice du texte et pour qu'on lui accorde, par imitation du modèle Créateur, une autonomie immanente. Les «humanistes» ne revendiquent pas encore la souveraineté de la rhétorique. Ils ne proposent au début que son rétablissement dans le cursus universitaire normal.

Pour Roger Dragonetti, qui a étudié les liens entre science musicale et pensée chrétienne, le rôle édificateur que s'attribue de plus en plus l'écriture profane, par l'entremise institutionnelle du «mariage» des arts libéraux, coïncide avec le déclin de la pensée spécifiquement chrétienne[10] :

> Ce qu'on voit, c'est que cette formulation théorique de l'autonomie de l'art, laquelle au Moyen Âge était recouverte et sans cesse légalisée sous les alibis de l'édification morale, s'investira d'une conscience réflexive de plus en plus forte, de plus en plus ample, au fur et à mesure qu'on s'acheminera, à travers le XIII[e] siècle aristotélicien, vers une époque où, comme au siècle suivant, l'idée se fera jour qu'il existe une épaisseur du monde sensible, des réalités individuelles, dont la connaissance ne se laisse plus seulement aborder par la spéculation transcendante des Sommes, ni par des systèmes ni par l'ontologie des universaux, mais par des formes d'approche singulières telle que l'instinct, la divination, l'imagination, l'extase ou l'expérimentation gouvernée par la science[11].

---

[10] Voir notamment «La poésie... Ceste musique naturele. Essai d'exégèse d'un passage de l'*Art de Dictier* d'Eustache Deschamps», dans *La musique et les lettres, Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, p. 27-41 et «Le mariage des arts au Moyen Âge», *ibid.*, p. 43-57.

[11] Roger Dragonetti, «Le mariage des arts», *ibid.*, p. 56.

Cette «formulation théorique de l'autonomie de l'art» repose paradoxalement sur la structure de pensée dont on tente alors de se libérer : la «pensée musicale». Cette pensée est définie notamment par Boèce dans deux principaux traités intitulés *De musica* et *De arithmetica*. L'harmonie musicale concerne le cosmos dans son ensemble et trouve des applications dans tous les domaines de la pensée. Comme les textes répertoriés par Edgar de Bruyne le montrent clairement, en particulier celui de Boèce (*De musica*), l'«esthétique» médiévale – qu'elle soit «littéraire», picturale, architecturale ou sculpturale – passe par l'idée d'harmonie entre la perfection divine et l'inachèvement humain[12]. Le texte de Boèce, *De musica*, ne présente pas une réflexion *sur* la musique, mais bien une pensée *selon la musique*[13]. En effet, pour Boèce, comprendre la musique «signifie en tout premier lieu entrer dans l'entente du mystère où toute musique concrète s'enracine, en accédant à l'intelligence du Nombre, *Numerus*»[14]. Boèce présente trois types de musique, classés dans un ordre hiérarchique qui va du plus général au plus particulier. Au sommet, la musique «mondaine», dont l'harmonie gouverne l'univers, puis la musique «humaine», harmonie qui se révèle à celui qui se consacre à la contemplation, et enfin la musique

---

[12] Voir Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, tome I, Paris, Albin Michel 1998 (réimpression de l'édition de 1946).

[13] Voir l'article de Brigitte Van-Wymeersch, «La musique comme reflet de l'harmonie du monde : l'exemple de Platon et de Zarlino», *Revue philosophique de Louvain*, XCVII, 2 (1999), p. 289-311.

[14] Roger Dragonetti, «La poésie... ceste musique naturele...» (article cité), p. 52. Nous reprenons l'analyse de Dragonetti des deux «mariages», puisqu'ils ont l'avantage d'illustrer clairement le type de tension que l'on rencontre dans les narrations médiévales.

«sensible», produite par l'art. Pour décrire et expliquer l'harmonie cosmique, humaine ou «poétique», il faut en connaître les fondements numériques. Ainsi, l'art de composer des vers n'est pas donné au premier venu. Or, il semblerait que l'on abandonne cette conception musicale du monde à partir du XIV^{e} siècle.

Si, «en termes de métaphysique et d'expérience, toute beauté se manifeste comme un équilibre où s'harmonisent la stabilité et le mouvement, l'identité et la variété, le massif et le léger, le grave et l'aigu, l'égal et l'inégal, l'un et le multiple»[15], en termes rhétoriques, cette beauté s'exprime par la convenance entre les divers éléments du discours. C'est en se rattachant – bien que vaguement – à cette ancienne conception musicale du monde que certains auteurs de la Renaissance insistent sur l'importance d'«approprier» leur discours à toute les contingences de son énonciation. Mais comment?

> L'œuvre d'art, dit Boèce en suivant Ptolémée «doit être une harmonie de proportions mathématiques et sensibles». Pour qu'il y ait une harmonie sur le plan «artistique», c'est-à-dire dans le domaine de la musique sensible, il faut nécessairement que les ressources humaines soient entièrement mobilisées. Or celles-ci sont contenues dans le Trivium et le Quadrivium[16].

À partir du XII^{e} siècle déjà, l'Université abandonne pratiquement les sciences du *trivium*, qui sont dès lors remplacées et condensées en la seule «dialectique», tandis que les disciplines du *quadrivium* gardent leur place dans le programme[17]. Les revendications «humanistes» en faveur du *trivium* sont

---

[15] Voir E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (ouvrage cité), tome I, p. 21.

[16] *Ibid.*, p. 29.

[17] Voir Étienne Gilson, *La philosophie au Moyen Âge. Des origines patristiques à la fin du XIV^{e} siècle*

faites au nom de l'harmonie cosmologique menacée par le déséquilibre dont souffre l'institution du savoir[18].

Une série d'événements littéraires et de projets socio-politiques, notamment ceux de Jean de Meun et de Dante, peuvent nous aider à comprendre comment on en est venu à une conception immanente de l'art, alors que la pensée de la transcendance chrétienne était solidement établie dans toutes les institutions de la société depuis plusieurs siècles. Pendant tout le Moyen Âge chrétien, on tente de garder un équilibre entre le monde invisible et le monde sensible, c'est-à-dire entre la doctrine théologique, préoccupée par la transcendance et les arts «libéraux», qui sont la tentative humaine de comprendre et d'expliquer le cosmos. Mais cet équilibre est fragile. Il bascule alors même que certains, comme Jehan Le Teinturier, parviennent difficilement à respecter cette harmonie entre les deux mondes. Manifestement inspiré des *Noces de Mercure et de Philologie* de Martianus Capella, *Le mariage des set ars* de Jehan Le Teinturier d'Arras raconte un songe dans lequel les sept arts libéraux – Grammaire, Logique, Rhétorique, Arithmétique, Géométrie, Astronomie, Musique – se marient aux vertus et aux sacrements théologiques

---

Paris, Payot, 1947, p. 722 et sq.

[18] À propos des difficultés de l'Université de Paris à gérer ses programmes du *trivium*, voir Eugène Dubarle, *Histoire de l'université, depuis son origine jusqu'à nos jours*, Paris, J. L. J. Brière Libraire-Éditeur, 1829, tome I. Voir aussi E. de Bruyne, *ibid.*, I, p. 543, qui cite Pierre Damien en exemple du théologien réfractaire à tout «mariage» entre l'enseignement du *trivium* et de la théologie : «À l'encontre des humanistes chrétiens qui rêvent de l'harmonie entre le contenu religieux et la forme classique, Pierre Damien qui, certes, n'est pas un «illiteratus» puisqu'il se montre sensible au «cursus» musical de la phrase, rejette tous les auteurs et les charmes du *trivium* pour sauvegarder la pureté du

grâce à l'intervention de Physique, tandis que Théologie s'y oppose fermement. Mais tout cela n'est que «vision» : le narrateur n'a fait que rêver à cette possibilité d'unir son savoir humain au savoir divin. En retrait, le poète n'a pu réellement participer au mariage et boire le vin des noces :

> Et quant je me fui esveillier,
> Si me sui forment merveilliez
> De ce que j'avoie veü.
> Mes se je eüsse beü
> Du vin de ces noces un tret,
> Il m'eüst a toz jors bien fet;
> Mes je n'en bui ne n'en goustai :
> Por ce encor mauvés goust ai[19].

Comme l'a bien relevé Dragonetti, le poète de la version anonyme qui accompagne le texte du Teinturier dans l'édition moderne succombe quant à lui au puissant désir d'accéder aux plus hautes sphères du savoir et rejoint, grâce aux «nobles dames» qui personnifient les arts libéraux, Théologie, qui fait partie de la délégation, en substitut apparent d'Astronomie[20]. Ces deux versions du mariage des arts illustrent précisément les deux tendances théologiques et poétiques qui s'affrontent à la Renaissance et, déjà, au Moyen Âge : d'une part, le refus de mêler les arts à la «théologie», le savoir divin, et, d'autre part, une revendication de cette même union. Mais peu à peu se dessine aussi une troisième voie conciliatrice qui fait appel aux ressources des arts humains, sans

---

savoir théologique». Gaston Paris donne également un bon aperçu de la situation dans *La Renaissance du XII^e siècle*, Paris, Champion, 1933, p. 204-205.

[19] Jehan Le Teinturier d'Arras, *Le Mariage des sept arts, suivi d'une version anonyme. Poèmes français du XIII^e siècle*, textes édités par Arthur Langfors, Paris, Honoré Champion, 1923, vers 289-296.

[20] Dans «Le mariage des arts au Moyen Âge».

que ceux-ci, toutefois, ne soient intégrés à la théologie. Cette proposition sera rigoureusement formulée au XVI[e] siècle par Guillaume Budé. L'écrit et les conceptions humaines en général acquièrent une plus grande autonomie au fur et à mesure que la scolastique acquinienne conquiert l'institution ecclésiastique.

L'allégorie chrétienne et l'union des deux Testaments

L'icone chrétien, qui confère à l'écrit un statut divin *relatif*, se constitue grâce au procédé allégorique – déplacement analogique du sens de la lettre vers d'autres signifiés. L'«herméneutique des quatre sens», théorisée par Henri de Lubac, est ce qui permet à l'Église, pendant les premiers siècles de son existence, d'unifier le sens de l'Écriture : c'est en passant par divers paliers de signification que l'«Ancien» et le «Nouveau» Testament parviennent à ne faire qu'un. Il est impossible, sans cette théorie qui demande à la lettre de s'élever jusqu'au «spirituel», «allégorique», et, inversement, à l'allégorie de s'ancrer dans l'histoire, d'unir les deux Testaments. C'est même le propre du Nouveau Testament et du christianisme que de promouvoir ces deux niveaux de signification. Le Christ réalise le «rêve» de l'humanité : il est à la fois homme, doté de qualités sensibles, capable d'interaction avec l'humanité, et Dieu, principe suprême et éternel. L'Incarnation, scandale tant pour les Juifs que pour les Païens, constitue en fait la grande «nouveauté» et aussi la «bonne nouvelle» du christianisme : le sens de l'Écriture a certes une valeur historique, temporelle et humaine, mais elle a de plus une valeur divine, spirituelle et éternelle. Son

auteur est Dieu. Ainsi la lettre de l'Écriture, diverse dans ses épisodes, diverse dans son style, diverse dans ses gloses, est une dans la foi : «diversa sed non adversa». L'allégorie est ce qui permet par ailleurs à tous les chrétiens, à travers le temps et l'espace, de *dire* et de *comprendre* l'Écriture dans leurs mots propres, de circuler librement du général vers le particulier, de n'être toujours, malgré la multiplicité et la diversité, que la créature du même Dieu. L'exégèse chrétienne ne s'interdira jamais une grande fécondité d'interprétations, à condition que celles-ci restent fidèles aux dogmes chrétiens : «cette fécondité [...] engendre, dira saint Bernard après Origène, saint Augustin, saint Hilaire et beaucoup d'autres, des manières diverses de la comprendre, accommodées aux dispositions et aux nécessités diverses des âmes; d'autres ajouteront : aux nécessités diverses des temps»[21].

Henri de Lubac a bien montré qu'il existait au Moyen Âge deux traditions exégétiques – une à trois termes, une autre à quatre éléments –, deux traditions qui relèvent moins d'une différence de pensée que de l'adoption de différents modèles herméneutiques, qui eux émergent tous d'une même source, celle d'Origène. Le sens littéral, c'est le sens qui se déduit de la lettre et qui révèle l'histoire. Le sens littéral est dit aussi «historique» en ce qu'il possède un référent temporel. Le sens tropologique, c'est le sens «figuré», analogique, de la

[21] Henri de Lubac, *L'exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, I, p. 123.

lettre[22]. Il permet, par le jeu des tropes, de faire allusion au sens littéral de l'Écriture en utilisant d'autres mots, voire en composant un récit. La tropologie permet de lier les événements de l'Écriture à la vie temporelle. Le sens allégorique est le sens typologique des choses, c'est-à-dire qu'un énoncé de l'Écriture peut signifier, en même temps que l'événement historique avéré par la lettre, un autre événement, déjà réalisé ou encore à venir. Le sens anagogique, c'est le discours du salut, le lieu de la pensée doctrinaire. Ce qui est significatif dans ces différents niveaux (littéral, tropologique, allégorique, anagogique), c'est l'ordre et l'importance accordés à chacun des termes : «la seule chose qui importe, du moins tant que nous ne remontons pas aux premières origines, c'est l'ordre dans lequel sont distribués les trois ou les quatre sens. Plus précisément, c'est la place respective occupée, de part et d'autre, par le deuxième et le troisième termes de l'énumération»[23]. Selon que l'on place la tropologie («discours des tropes» ou discours inventé qui permet d'établir une analogie entre l'Écriture et le monde) avant ou après l'allégorie, on se situera, dans les termes de Lubac, soit dans la «formule doctrinale ou classique», soit dans l'expression moins orthodoxe du mystère chrétien :

---

[22] Il importe de préciser que toute «fable poétique» qui se donne comme «allégorie» ou «fable parabolique» relève du sens littéral : elle ne possède pas de sens spirituel, mais seulement un sens «figuré», et ce à l'opposé des allégories que l'on retrouve dans l'Écriture. Voir E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiéva*le (ouvrage cité), p. 697 : «Le sens littéral peut cacher une vérité plus profonde et «d'un autre ordre» : *aliud dicitur, aliud significatur*. S'il développe une pure fiction, la vérité supérieure s'y met et s'y trouve *per integumentum*, si au contraire il se rapporte à un fait réel, la vérité cachée y est mise et découverte *per allegoriam*». Nous reviendrons sur les caractéristiques propres à l'*integumentum* dans une autre section de ce chapitre.

[23] Henri de lubac, *Exégèse chrétienne*, I, p. 143.

> Mais au principe, à la racine, la différence d'un ordre à l'autre, d'une formule à l'autre, n'en apparaît pas moins capitale. Elle est le signe de conceptions et d'orientations mentales qui n'ont pas entièrement la même source et qui se distinguent quelquefois encore jusque dans des textes tardifs. En effet, selon qu'il précède ou qu'il suit le sens allégorique, c'est-à-dire selon qu'il est sans rapport avec lui ou qu'il est sous sa dépendance, le sens «moral» peut être quelque chose de très divers, et cette diversité peut être alors si grande, si radicale, qu'elle entraîne deux équilibres divergents du triple ou du quadruple sens[24].

En clair, ces différents niveaux de signification circonscrivent plus ou moins catégoriquement quatre «disciplines» chrétiennes : niveau littéral (histoire chrétienne issue entièrement de la Bible, vue en «prophécie» dans l'Ancien Testament ou fidèlement rapportée par les apôtres); tropologie ou analogie (morale et «miroir» de la vie chrétienne, droit canonique); allégorie ou sens spirituel (intelligence «spirituelle» ou «typologique» de l'Écriture, prédication); anagogie ou sens mystique (doctrine du salut). Selon les conceptions, il arrivera que l'on omette la tropologie ou l'anagogie, puisque les deux visent à prescrire une éthique, l'une orientée vers le bien vivre terrestre, l'autre axée sur le salut éternel. Ces quatre sens constituent la «supériorité» du christianisme par rapport à la pensée païenne qui ne distingue au mieux que deux sens, l'un «physique» et l'autre «éthique», et n'offre, dans ces deux cas, qu'un rapport «figuré» ou, plus rarement, historicisé – comme dans l'evhémérisme – du mensonge littéral[25].

---

[24] Henri de Lubac, *Exégèse chrétienne*, I, p. 168.

[25] Comme le précise Erich Auerbach dans *Figura*, traduit et préfacé par Marc-André Bernier, Paris, Belin, 1993, «c'est chez Cicéron et chez l'auteur du *Ad Herennium* que *figura* apparaît pour la première fois comme un terme technique et rhétorique», p. 20.

L'allégorie chrétienne, c'est l'esprit vivifiant de la lettre; c'est ce qui permet à la lettre de ne pas être «celle qui tue» (saint Paul, II Cor. III, 5-7). Comment donner – ou redonner – vie à la lettre? En l'«allégorisant». Le Verbe divin doit s'exprimer par la *parole* du vivant, il doit être *vécu* par son exégète. Comment rester en harmonie, ne faire qu'un avec avec la parole divine? En actualisant le Verbe, soit en faisant de l'énoncé (*verbum*, *humanus sermo*) l'énonciation de Dieu (*Verbum*). Que signifie «imiter Jésus-Christ»? Quel est l'enseignement de l'Évangile? «Mettre en actes», «réaliser» (rendre réelle, vraie dans l'histoire) les paroles divines. Incarner soi-même, comme individu, la bonté et l'amour chrétiens. Appliquer l'enseignement chrétien à la vie humaine, cela signifie convertir «la lettre qui tue en esprit qui vivifie», rapporter toute écriture humaine à Dieu.

Dans la critique des textes humanistes, on méconnaît généralement les différents sens et types de l'allégorie[26]. De ce point de vue, la définition donnée par Michel Jeanneret est exemplaire : «Par "allégorie", je désigne le procédé par lequel l'écrivain voile et le lecteur dévoile un sens caché sous le sens littéral. Je ne retiens pas d'autres acceptions possibles, soit trop vagues : "proposition à double sens", soit trop restrictives : "personnification de réalités

[26] C'est aussi l'avis d'Auerbach, dans *Figura*, p. 69 : «On ne semble pas y avoir reconnu la nature spécifique du problème. La structure figurative, ou «typologique», ou encore de la prophétie en acte, n'est pas distinguée avec assez de rigueur des autres formes de la représentation qu'elles soient allégoriques ou symboliques».

abstraites" ou "métaphores prolongée"»[27]. Il s'agit d'une définition assez «classique» du terme, celle que l'on retrouve par exemple dans les dictionnaires de rhétorique et de poétique[28]. Or, derrière les allégories que l'on qualifie de «trop restrictives» ou de «trop vagues», se cachent non seulement deux types distincts d'allégories, mais, plus fondamentalement, deux «systèmes» de pensée irréconciliables. Avant de parler d'«allégorie», il faut certes s'entendre sur ses sens et ses fonctions. Tout d'abord, il faut distinguer au moins deux allégories : l'allégorie païenne et l'allégorie biblique, lesquelles possèdent aussi leurs propres distinctions et sous-catégories. La *Rhetorica ad Herennium* en propose trois types : 1) allégorie constituant une série de métaphores liées entre elles par un thème commun, 2) l'emploi de noms fictifs au lieu de personnages historiques et 3) l'ironie[29].

L'allégorie biblique se veut une «allégorie de la chose», se distinguant ainsi de l'allégorie païenne classique qui est, quant à elle, une «allégorie de

---

[27] Michel Jeanneret, «Du mystère à la mystification : le sens caché à la Renaissance et dans Rabelais», *Versants. Revue Suisse des littératures romanes*, II (hiver 1981), note 7, p. 51.

[28] Voir le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique* de Michèle Aquien et Georges Molinié : «On dira ainsi que l'allégorie consiste à tenir un discours sur des sujets abstraits (intellectuels, moraux, psychologiques, sentimentaux, théoriques), en représentant ce thème mental par des termes qui désignent des réalités physiques ou animées (animaux ou humains), liés entre eux par l'organisation de tropes continués», Paris, Librairie Générale Française, 1996, p. 48.

[29] Voir *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Belles Lettres, 1989 : «L'allégorie [*permutatio*] est une manière de parler où signifiant et signifié ne désignent pas les mêmes choses. Elle se divise en trois catégories : la comparaison, l'argument, l'opposition. On l'emploie sous forme de comparaison quand on multiple les métaphores [...]. Elle est utilisée sous forme d'argument lorsqu'on établit un parallèle à partir d'une personne, d'un lieu ou d'une chose pour amplifier ou minimiser [...]. On la tire d'une opposition, par exemple si l'on traitait ironiquement d'économe et de parcimonieux un prodigue et un dépensier», IV, 46, p. 188-189. A propos de cette définition, voir H. Musirillo, «Pagan Use of Allegory», dans *New Catholic Encyclopaedia*, I, New York, McGraw Hill, 1967, p. 320-321.

mots»[30]. La réalité de l'objet ou de l'être désignés par l'allégorie constitue toujours le point de départ de l'analogie, l'*analogon*[31]. Le sens chrétien particulier de l'allégorie a d'abord été proposé par saint Paul, dans Galates IV, 24, où il explique que la vie (les événements de la vie) d'Isaac et d'Ismaël possède, *en plus* de leur signification historique, un sens spirituel, allégorique, annonçant, pour qui sait bien lire, la venue du Sauveur : «Dites-moi, vous qui voulez vous soumettre à la loi, n'entendez-vous pas la loi? Il est écrit en effet qu'Abraham eut deux fils : l'un de la servante, l'autre de la femme libre; mais celui de la servante est né selon la chair, celui de la femme libre en vertu de la promesse; il y a là une allégorie: car ces deux femmes représentent deux alliances [...]»[32]. Henri de Lubac propose de distinguer les deux systèmes allégoriques avec les termes qu'utilisent les auteurs du Moyen Âge latin. D'une part, donc, l'*allegoria rhetorica, grammaticalis* ou même *litteralis*, c'est-à-dire l'allégorie païenne des «mots», puis, d'autre part, l'*allegoria theologica* ou

---

[30] Sur l'allégorie païenne des mots, voir Kenneth Borris, *Allegory and Epic in English Renaissance Literature. Heroic Form in Sidney, Spenser, and Milton* (notamment la première partie intitulée «Allegory and Epos : Homer to Milton»), Cambridge, Cambridge University Press, 2000 et Michael Murrin, *The Veil of Allegory. Some Notes Toward a Theory of Allegorical Rhetoric in the English Renaissance*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1969.

[31] À propos de la place logique de l'analogon dans toute relation analogique, voir Michael Randall, *Building Resemblance. Analogical Imagery in the Early French Renaissance*, Baltimore / Londres, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 44 : «Placing the ontologically posterior term first in the analogy is crucial for Cajetan, who goes to great lenghts to emphasize this point. The perfect goodness of God can only be known analogically, through the initial comprehension of the imperfection of his creature, which is both illogical and blasphemous».

[32] Pour un examen complet des particularités de l'allégorie biblique, voir l'article de E. Mangenot, «Allégories bibliques», dans *Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Le Touzey et Ane, 1923.

spiritualis, c'est-à-dire l'allégorie chrétienne des «choses»[33]. L'«allégorie des choses», cela veut dire, concrètement, que le sens littéral, premier, possèdant une valeur historique propre et constituant donc une «vérité» (par opposition au mensonge de la fable), est aussi le «signe» d'une autre vérité, celle-là, spirituelle et divine. L'allégorie chrétienne ne procède pas d'un mouvement du haut vers le bas et n'est donc pas l'image (*eidolon*, idole) d'une idée abstraite (comme pour l'allégorie païenne)[34]. Elle procède plutôt d'un mouvement d'ascension du bas vers le haut et constitue un «autre sens», un sens *en plus*, c'est-à-dire le sens spirituel caché derrière l'événement *historique et vrai*. L'allégorie chrétienne, c'est un *deuxième* sens qui transcende l'événement et l'histoire.

Pour conserver cette acception précise et orthodoxe de l'allégorie, les Pères de l'Église, ainsi que les docteurs chrétiens, ont dû insister, dans plusieurs de leurs textes doctrinaires, sur une définition chrétienne de l'allégorie, puisque toute l'herméneutique chrétienne est fondée sur cette acception, inusitée avant l'ère chrétienne, et elle-même l'effet du dogme central de l'Incarnation[35]. Ce qui constitua toujours, pour les Juifs et pour les Païens, une «folie», un scandale ou

---

[33] Voir Henri de Lubac, *Exégèse médiévale*, III, p. 131. Ce qui rejoint la classification présentée par Armand Strubel dans «"Allegoria in factis" et "allegoria in verbis"», *Poétique*, 1975, p. 342-357.

[34] L'écriture de fiction peut parfois «signifier» quelque chose, mais en aucun cas elle n'a une signification «spirituelle» : elle n'exprime jamais de Vérité surnaturelle. Ainsi la poésie profane n'est pas, pour les chrétiens, «allégorique». Voir E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (ouvrage cité), tome I, p. 680.

[35] Voir Jean Pépin, *Les deux approches du christianisme*, Paris, Minuit, 1961, chapitre I («La réduction historique; l'exemple de l'allégorie»).

du moins une «impossibilité» – Dieu fait chair –, les Chrétiens eurent parfois du mal à l'intégrer à leur herméneutique : «La tentation était grande, pour certains, d'allégoriser l'Écriture à la manière des Grecs, c'est-à-dire d'en nier la lettre ou tout au moins de la tenir pour négligeable, en vue d'échapper à un dogme ou à un précepte gênant, ou encore pour se complaire dans des systèmes dont elle ne serait plus considérée que comme le support imagé»[36]. Cette tentation, comme nous le verrons, devient très grande à la Renaissance. En somme, toute manipulation interprétative de l'Écriture s'inscrit, d'une façon ou d'une autre dans l'*allégorie*, entendue aussi bien, globalement, comme le deuxième que comme le troisième ou quatrième sens de l'Écriture, n'excluant ou n'abolissant d'aucune façon le sens premier, littéral – historique. L'allégorie permet de trouver dans l'Écriture l'annonce prophétique du présent et le chemin pavé du salut éternel.

Plus précisément, l'allégorie sera qualifiée de «tropologique» (analogie morale), «théologique» (spirituelle) ou «anagogique» (mystique)[37]. Chacune de ces allégories fonctionne par rapprochement analogique. Mais, comme nous le verrons dans la suite de notre étude, c'est le sens tropologique de l'Écriture qui eut, au cours de la Renaissance, le plus grand succès auprès des humanistes. Ce

---

[36] Henri de Lubac, *Exégèse médiévale*, III, p. 132-133.

[37] Lubac (III, p. 137) souligne le fait que le sens «tropologique» est très rarement désigné, au Moyen Âge, sous l'appellation d'allégorie et cite le cas exceptionnel de saint Ambroise, qui utilise indifféremment «tropologie» et «allégorie». Comme nous le verrons un peu plus loin, cette indifférenciation deviendra la norme à la Renaissance.

deuxième sens de l'Écriture se réalise donc, lui aussi, sur la base d'une structure analogique, établie entre l'Écriture, c'est-à-dire l'histoire divine et chrétienne, sens littéral et premier du Nouveau Testament, et le monde temporel. Il s'agit ainsi d'extraire un sens moral de l'Écriture capable de guider l'homme dans le déroulement de sa vie. L'Écriture devient ainsi le fondement d'une éthique chrétienne. Délaissée par la scolastique, la tropologie, l'interprétation morale et chrétienne d'histoires inventées (*tropo / logos* de *tropare*, «trouver»[38]) constitue l'apanage du mouvement qu'on a appelé «humaniste»[39]. Le Moyen Âge chrétien a réussi pendant plusieurs siècles à tenir le sens tropologique dans une relation de subordination étroite avec le sens allégorique «théologique», se prémunissant ainsi du danger, très réel, de voir le sens littéral «rongé» par le sens moral qui a tout le potentiel de devenir autonome (et le devient, lorsqu'il se

---

[38] À propos de cette étymologie de «*tropare*», voir «Le mariage des arts au Moyen Âge» de Roger Dragonetti, dans *La musique et les lettres* (ouvrage cité) : «Toute cette production porte le nom de *trope*, dérivé du verbe médiolatin *tropare*, qui signifie tourner le langage en figure, c'est-à-dire en *versus*, de *vertere*, «tourner», «varier un lieu commun», renouveler en somme la forme d'un texte ou d'une mélodie, bref inventer, trouver. Ainsi, qui dit *trope* entend bien par là une libre invention, mais qui procède, au Moyen Âge, d'un modèle tuteur, théorique ou pratique, qui impose sa loi d'autorité», p. 47.

[39] Henri de Lubac identifie un «courant» dans l'herméneutique chrétienne du XII[e] siècle, qui tend de plus en plus à restreindre l'«utilité» et le «charme» du discours à la «tropologie», en rendant du même coup l'«allégorie» plus théorique et plus spirituelle : «Avec l'organisation des études ecclésiastique et la différenciation des disciplines, l'allégorie va devenir plus théorique, plus impersonnelle, plus sèche en quelque sorte, et la tropologie au contraire, plus pratique, visant plus à régler l'activité externe qu'à nourrir la vie intérieure. Dans nos catégories actuelles, nous dirions que la première devient objet de spéculation théologique, tandis que la seconde tend à accaparer la prédication : est-il nécessaire de toujours rappeler le dogme à une société croyante? est-il opportun de spéculer sur les mystères devant des auditoires trop frustres?», *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture* (ouvrage cité), tome I, p. 618.

fonde, notamment, sur l'*écriture* du droit)[40]. Pour rester dans le dogme et dans la «nouveauté chrétienne», il faut que cette tension entre le sens littéral et le sens théologique de l'Écriture soit constamment maintenue; il faut en d'autres termes que les Saintes Écritures soient le support d'une logique où *ceci* explique et justifie *cela.*

C'est le mariage de ces deux sens, le littéral et le spirituel, qui permettait au théologien de révéler un message véridique aux chrétiens. Sans l'union de ces deux niveaux de signification, partout possible dans la Bible, il fallait convenir d'un autre statut pour l'écriture. Ainsi n'était pas «allégorique» une fable païenne; au mieux pouvait-elle servir à la tropologie. Ne possédant, dans le meilleur des cas, qu'un sens moral ou, plus globalement, éthique, fondé toutefois sur le mensonge littéral, ce type d'œuvre avait une valeur considérablement réduite aux yeux des chrétiens avertis. Pourquoi dès lors y consacrer une place importante dans le cursus théologique? C'était la question de saint Augustin. S'il est vrai que, «formalisé dès l'Antiquité, le problème [de la duplicité du langage] a traversé tout le Moyen Âge», il est aussi important de souligner que celui-ci a connu un traitement tout à fait particulier pendant le Moyen Âge[41]. Aucune continuité n'existe, comme nous le verrons dans les textes, entre les conceptions païenne et chrétienne de l'allégorie et, par

---

[40] À propos de cette capacité du sens moral de faire disparaître ou, du moins, d'amoindrir la valeur littérale de l'Écriture, voir M. D. Chenu, *Introduction à la vie de saint Thomas*, Montréal, Institut d'études médiévales, 1950, p. 224.

[41] Michel Jeanneret, «Du mystère à la mystification» (article cité), p. 31.

conséquent, de la fable. Seule demeure la préoccupation, voire la «hantise», pour le statut théologique ou philosophique de l'écrit.

L'integumentum

Il faut se rendre à l'évidence : la notion herméneutique d'«allégorie» porte à confusion[42]. Pour être comprise dans son sens proprement chrétien, elle exige que l'on fasse abstraction de ses significations rhétoriques païenne et moderne. Or, les auteurs du Moyen Âge avaient une terminologie à la fois précise et variée, bien qu'elle ne fût jamais systématisée, pour désigner l'allégorie chrétienne et les différents sens «figurés» des textes profanes. On qualifie généralement d'«allégories» les sens «spirituels» de la seule Écriture. Pour les fables profanes, on emploie le plus souvent les termes d'«*integumentum*» et d'«*involucrum*»[43]. «*Integumentum*» signifie littéralement, en latin, «vêtement». Ce «vêtement», dans le registre rhétorique, c'est l'ornement de la fable porteuse d'un sens caché. Mais, selon qu'il s'agit de

---

[42] Auerbach règle le problème en ne qualifiant d'«allégorie» que la version profane et rhétorique du procédé. Il dénomme «figurisme» ce que nous appelons «allégorie chrétienne», «type» ou «allegorie *in factis*». Auerbach repère aussi la source de la confusion moderne dans la terminologie ambiguë des auteurs du Moyen Âge, qui complique notre compréhension moderne du phénomène. Voir *Figura*, p. 85. C'est aussi ce que constate Jean Pépin dans *Dante et la tradition de l'allégorie*, Paris, Vrin, 1970, p. 12 et sq. Voir aussi le classique *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Aubier, 1958.

[43] De fait, la distinction entre les deux termes n'est pas claire, puisque les deux notions renvoient à une herméneutique très similaire : «Abélard emploie indifféremment le terme d'*involucrum* et celui d'*integumentum* [...] Quant au terme d'*integumentum* il n'hésite pas à l'attribuer aux paraboles évangéliques elles-mêmes», Édouard Jeauneau, «L'usage de la notion d'*integumentum* à travers les gloses de Guillaume de Conches», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, XXIV (1957), p. 37.

«découvrir» la vérité – comme lorsque nous avons affaire aux fables païennes – ou, au contraire, de la «couvrir» – comme dans la composition de nouveaux récits – *integumentum* signifie ou bien «commentaire» ou bien, tout simplement, «fable». On parle donc d'«*allegoria*» pour les sens cachés de la Bible et d'«*integumentum*» lorsqu'il s'agit de textes profanes[44]. L'allégorie biblique ne concerne que l'herméneutique, tandis que l'*integumentum* est à la fois un outil de lecture des fables païennes et le «vêtement», l'«ornement» de sa vérité. En d'autres termes, l'*integumentum* est aussi bien un outil herméneutique qu'une «rhétorique» – un art d'écrire – chrétienne.

À la différence de l'allégorie biblique, l'*integumentum* peut prendre des formes nouvelles et infinies, puisque le propre de cet outil est d'adapter son mode de signification à des conditions particulières données. L'*integumentum*, c'est donc la forme singulière que peut prendre la Vérité universelle chrétienne. C'est la «traduction» de l'enseignement biblique en un langage compréhensible à un groupe social donné, à une époque ou à une région toujours variées. Si le commentaire «allégorique» des Saintes Écritures se limite toujours à une herméneutique : «révélation» du sens caché de l'Écriture, l'*integumentum*

---

[44] Les auteurs latins ont recours à d'autres termes, comme *figura*, *effigies*, *exemplum*, *imago*, etc. Voir Auerbach, *Figura*, p. 54. Dans son commentaire sur Martianus Capella, Bernard Silvestre explique clairement la différence entre «allégorie» et «*integumentum*» : «L'exposé de Martianus appartient au genre figuré. Or un discours figuré est appelé *involucrum*. Ce discours est à son tour subdivisé : nous y distinguons l'*allegoria* et l'*integumentum*. L'*allegoria* est un discours qui enveloppe sous un récit historique un sens vrai et différent du sens superficiel : exemple, le combat de Jacob. L'*integumentum* est un discours qui enferme sous un récit fabuleux un sens vrai : exemple, Orphée. Là l'histoire, ici la fable, ont une valeur cachée qu'on éclaircira ailleurs. L'*allegoria* concerne la théologie, l'*integument* la philosophie», cité et traduit par Pierre-Yves Badel, dans *Le roman de la Rose au XIV^e siècle. Étude de la réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980, p. 16.

constitue aussi bien un commentaire chrétien des fables anciennes qu'une nouvelle composition fabuleuse visant à révéler avec *suavitas* une vérité chrétienne. Ainsi, comme le souligne Édouard Jeauneau, «une même leçon morale peut se présenter sous des "*integumenta*" variés, tout comme au théâtre le même auteur endosse successivement divers déguisements»[45]. Par ailleurs, se fondant sur l'exégèse des quatre sens de l'Écriture, un même *integumentum* peut avoir plusieurs significations différentes. Comme pour l'exégèse biblique, tant que l'*integumentum* sert à «illustrer» – embellir – la céleste Épouse – l'Église catholique –, il n'y a aucun inconvénient à ce que ses significations soient diverses.

Le but de toute bonne formation philosophique chrétienne est d'être en mesure de dégager un enseignement chrétien des grands textes païens. Comme le précise pertinemment Édouard Jeauneau, «l'*integumentum* n'est pas seulement, dans la pensée des maîtres du XII[e] siècle, un divertissement savant, un jeu de l'esprit. C'est un instrument précieux grâce auquel on pourra écarter de Platon, de Boèce, ou de tout autre "autorité" le soupçon d'hérésie»[46]. C'est donc un précieux outil d'homonymisation. Comme Guillaume de Conches, on en vient à penser, au Moyen Âge, que la «véritable» philosophie a toujours été exposée grâce à l'*integumentum* : ce vénérable instrument, ce n'est pas une façon de trouver la vérité dans les textes pré-chrétiens, mais plutôt une méthode

---

[45] Édouard Jeauneau, «L'usage de la notion d'*integumentum*» (article cité), p. 41.

[46] *Ibid.*, p. 55.

d'exposition propre aux plus grands philosophes. Tant et si bien que les accusations d'hérésie à l'endroit des meilleurs philosophes païens ne feraient que révéler, chez leurs prédécesseurs, une ignorance des *integumenta* propres aux plus grands textes[47].

La disparition de la notion d'*integumentum* ne coïncide pas avec la disparition du procédé[48]. Nous verrons dans les prochains chapitres que la notion d'*integumentum* se fond entièrement au nouveau langage vulgaire qui fait sienne l'idée d'une forme d'expression à la fois accessible au plus grand nombre par son attrait «extérieur» et véhicule d'un enseignement «spirituel», théologique et cosmologique. Le «*romant*» – la translation en *romant* –, c'est d'abord le commentaire, l'explication d'une fable apparemment ancienne. Plus la culture en langue vulgaire – qui évolue dans les milieux auliques – s'émancipe de l'institution ecclésiastique, moins elle sent la nécessité de justifier son statut de commentaire et plus elle a tendance à se donner comme une nouvelle actualisation de vérités cachées. Les poètes du XII^{e} et du XIII^{e} siècle développent une théorie qui leur permet d'attribuer un statut à la fois chrétien et «vrai» à la fable. La position iconophile chrétienne, bien que longuement et rigoureusement élaborée par Jean Damascène, est peu documentée dans l'Occident : le II^{e} concile de Nicée, qui donnait raison aux

---

[47] *Ibid.*, p. 64.

[48] Edouard Jeauneau l'a bien vu. Voir «L'usage de la notion d'*integumentum*» (article cité), p. 85.

iconophiles, a provoqué la destruction de plusieurs documents théoriques, tant iconoclastes qu'iconophiles. Les textes de Jean Damascène, difficilement accessibles au Moyen Âge presque exclusivement latin, sont restés lettre morte pour l'ensemble de la chrétienté[49]. Les théoriciens iconophiles de l'Église catholique d'Occident furent principalement Alain de Lille, Bernard Silvestre, Jean de Salisbury, Jean de Meun et Jean de Garlande.

Guillaume de Lorris, par exemple, utilise une notion qui lui permet d'expliquer – du moins d'illustrer – la valeur du texte narratif fabuleux, en rapport avec la théorie de l'*integumentum* : la notion de «songe». Comme Macrobe l'a bien montré, écrit-il, certains songes sont véridiques alors que d'autres ne sont que de vains mensonges. La fable qu'il raconte, à la fois «conte agréable» et «vérité voilée», insiste donc, dans les replis de l'*integumentum*, sur la valeur et la fonction du récit : dire «apertement» maintes choses «couvertes»[50]. Dans le registre de l'«amour courtois», Guillaume de Lorris entend exposer une théorie qui est familière aux clercs, au vaste auditoire laïc de la cour, en *romant*, tentative inouïe dans le domaine théologique. En effet, si l'objectif d'Alain de Lille, de Bernard Silvestre ou de Jean de Salisbury était aussi de montrer «apertement» des principes fondamentaux de la théologie

---

[49] Voir à ce propos l'étude de Michael O'Connell, *The Idolatrous Eye. Iconoclasm and Theater in Early-Modern England*, New York / Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 50 : «No body of theory has been developed to explain, either to the period itself or to later centuries, the relation of the image to the incarnation, as occurred some eight centuries earlier in the Eastern Church. The Western Church did not find its John of Damascus or Theodore of Studios to theorize and justify its visual practices».

[50] Voir Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la Rose*, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris, Librairie Générale Française, 1997, vers 19-20.

chrétienne, ils ne les ont jamais présentés de façon aussi accessible et attrayante à un auditoire non lettré. S'il est juste, par ailleurs, que pour Guillaume de Lorris il importe avant tout de mettre en valeur l'immortalité de l'espèce humaine par la génération, il est aussi vrai que cette idée est éminement séduisante pour la cour, qui devient un public de choix pour quiconque veut exposer des idées contestées ou difficilement reçues au sein de l'institution ecclésiastique.

Lorsqu'il est question d'allégorie au XVI^{e} siècle, il est donc nécessaire de distinguer l'allégorie herméneutique – qui relève de l'analyse interprétative et du commentaire – de l'allégorie rhétorique – qui relève du travail d'invention de l'écrivain. L'un, lecteur, interprète, l'autre, écrivain, invente une nouvelle matière censée se donner comme un outil exégétique, comme une illustration des fondements chrétiens[51]. Il faut par ailleurs distinguer l'herméneutique biblique de l'herméneutique païenne : l'une accorde sans conteste une valeur au sens littéral du texte, l'autre nie *a priori* le référent historique de la fable. Il ne serait donc pas tout à fait exact d'affirmer que pour «les humanistes, l'allégorie relève [exclusivement] de l'exégèse, non de l'écriture»[52]. L'inexactitude d'une telle affirmation, bien qu'en apparence sans conséquences, risque d'obscurcir notre compréhension du «phénomène» allégorique à la Renaissance.

---

[51] Michel Jeanneret voit très juste lorsqu'il affirme, dans «Du mystère à la mystification» (article cité) : «Érasme définit un mode de lecture – plus précisément la lecture des livres sacrés. Rabelais, lui, adopte la position de l'écrivain et c'est l'interprétation de son propre récit qu'il envisage», p. 33.

Nous aurons l'occasion de le constater plus en détail dans les textes de Jean Lemaire de Belges, de Jean Marot et de François Rabelais, notamment; il ne s'agit pas du tout, pour ces auteurs, de nier le potentiel allégorique des nouveaux textes de fiction. Bien au contraire, il importe, pour Lemaire de Belges comme pour Rabelais, de conférer aux nouvelles fables, comme aux anciennes, une valeur «spirituelle» conforme aux valeurs et aux dogmes chrétiens et de subordonner l'invention humaine au grand principe structurant de Dieu. Confrontés aux mêmes problèmes que saint Augustin et Alain de Lille qui s'interrogent sur la place et l'importance à donner à l'invention humaine, nos auteurs, même s'ils ne font pas une même utilisation de l'allégorie, confèrent tous un sens «caché» à leur texte. Jean Lemaire de Belges, «oubliant» ou omettant d'établir une distinction entre les Saintes Écritures et les fables profanes, propose une analyse des textes païens fondée sur l'herméneutique chrétienne. Dans *Les illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, Lemaire de Belges accorde en effet une valeur littérale, historique, aux fables anciennes desquelles il déduit systématiquement un sens supérieur, moral, propre à fournir un enseignement aux hommes. Fonction exclusive de l'Écriture depuis les tout débuts du christianisme, elle sera attribuée par Lemaire de Belges à tous les textes anciens, indistinctement : poésies narratives, histoires, commentaires; toutes œuvres du passé, ne serait-ce que parce qu'elles ont été

---

[52] Jeanneret, «Du mystère à la mystification» (article cité), p. 33.

écrites et transmises de génération en génération, possèdent en propre une vérité «historique»[53], alors que Rabelais, plus fidèle à la tradition herméneutique chrétienne, niera *a priori* toute valeur référentielle aux œuvres d'invention humaine. Mais, pour l'orthodoxie chrétienne, toutes les œuvres humaines, sans exception, *peuvent et doivent* rendre gloire à Dieu et proposer «allégoriquement» – grâce à l'*integumentum* – une application des dogmes chrétiens à la vie des hommes. Le désir de combattre les nombreuses hérésies poussa l'Église chrétienne à rationaliser les dogmes. C'est ce qui justifia, au XIII[e] siècle, que l'on intègre – on pourrait même reprendre ici l'expression de Jehan Le Teinturier : que l'on «marie» – Aristote aux études théologiques. L'Église, occupée à «dire» Dieu, ne saura pourtant plus, dès lors, défendre le christianisme, au grand désarroi des humanistes.

S'il est juste aussi d'affirmer que les humanistes rejettent le «foisonnement des gloses» et condamnent cette glose «captive d'un monde livresque où le scripturaire s'autogénère», il serait inexact et surtout tendancieux d'affirmer que les auteurs de la Renaissance se refusent le droit au commentaire sur l'Écriture. Ce que l'on rejette avant tout et par-dessus tout à la Renaissance, c'est la *manière* de gloser des «scolastiques», qui, par sa forme dialectique même, hermétique au plus grand nombre, s'éloigne des fondements

---

[53] Michel Jeanneret écrit à propos des écrivains du premier tiers du XVI[e] siècle : «Prophètes de la tradition biblique, chantres et philosophes de l'Antiquité païenne, ils participent tous de la même vérité première et l'ont exprimée par des figures, qu'il appartient au lecteur de décrypter», «Du mystère à la mystification» (article cité), p. 33. Ce constat ne s'applique peut-être qu'à la pratique de quelques écrivains de la période.

chrétiens[54]. Les premiers auteurs de narrations en *romant*, tel Jean de Meun, dans la deuxième partie du *Roman de la Rose*, qui s'inspire directement des œuvres d'Alain de Lille, reproduisent encore les principes cosmologiques de la pensée musicale : leurs narrations doivent rendre compte de l'harmonie divine qui se reflète aussi bien dans la musique du vers poétique que dans le mouvement des astres. De son côté, la «glose» humaniste prend la forme privilégiée d'analogies narratives, d'illustrations fabuleuses. Les fables, actualisées sur le plan du langage et des références culturelles, adaptées aux circonstances énonciatives, aux mœurs des destinataires, constituent une analogie entre le divin et l'humain[55]. L'«invention» des humains doit imiter la relation de convenance qui existe entre le Créateur et sa créature.

Libre arbitre et art : l'édification chrétienne

Dans son étude sur la Renaissance, Ernst Cassirer analyse la conscience d'un «libre arbitre» que l'on retrouve chez tous les penseurs de la Renaissance (de Dante jusqu'à Budé) et définit tout un programme culturel : «Car la liberté signifie pour l'homme qu'au lieu de recevoir son existence toute prête de la

---

[54] Érasme demande, dans son *Enchiridion militis christiani* (introduction et traduction par A. J. Festugière, Paris, J. Vrin, 1971, p. 71) : «Comment se pourrait-il qu'une telle masse de volumes nous forme à bien vivre, quand il ne suffirait pas assurément de toute la vie pour seulement les feuilleter?». Le type d'écrit qu'Érasme propose contient, «à coup sûr, peu de subtilité [...], pourvu qu'il soit pieux!», *ibid.*, p. 70.

[55] Voir à ce propos un autre article de Michel Jeanneret, «Commentary on Fiction, Fiction on Commentary», *The South Atlantic Quarterly*, XCI, 4 (1992), p. 909-928.

nature ainsi que les autres êtres et de la tenir d'elle en fief, pour ainsi dire, définitivement, il est dans la nécessité de l'acquérir, de lui donner forme par la *vertu* et l'*art*. De la force plus ou moins grande avec laquelle il l'informe dépend sa valeur personnelle»[56]. L'homme, ne possédant aucune autre caractéristique propre que la «raison», c'est-à-dire la faculté de faire des choix, d'acquérir un savoir et de le transmettre, peut parcourir quatre stades d'existence : l'«être», le «vivre», le «sentir» et le «comprendre»[57]. C'est bien le propos, souvent cité, de Pic de la Mirandole dans la fameuse exorde de ses neuf cents thèses : l'homme doit, lui-même, choisir sa place aux côtés des bêtes ou des anges. Mais l'homme qui possède un «entendement subtil» doit, à l'imitation du Christ, aider son prochain à trouver sa place dans le monde créé par Dieu.

Dante n'affirme pas autre chose au début du *Convivio* : «tous les hommes naturellement ont désir de savoir. La raison de ceci peut être, et elle est, que chacune chose, poussée par providence de prime nature, est encline à sa propre perfection; et donc, pour ce que la science est perfection dernière de notre âme, chose en quoi consiste notre félicité suprême, tous, par nature,

---

[56] Ernst Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, traduction par Pierre Quillet, Paris, Minuit, 1983, p. 118.

[57] *Ibid.*, p. 117. Voir aussi E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (ouvrage cité), p. 751 : «Seul l'homme naît sans protection et tout nu. La nature lui donne de trouver par la raison ce qu'elle accorde directement aux autres êtres. Les animaux sont protégés par la nature contre les intempéries, l'homme invente de quoi se couvrir et conçoit les arts du fourreur, du tisserand, du tanneur».

sommes soumis à son désirer»[58]. Puisque l'être humain ne possède pas dès la naissance l'élévation spirituelle qui peut toutefois devenir la sienne, nous dit Dante, inspiré de la téléologie aristotélicienne, il faudra qu'un programme d'institution chrétienne réponde spécifiquement à cette fin. L'énergie de l'entendement humain ne doit pas être consommée, de façon païenne, à atteindre, voire à surpasser la divinité, mais, plus modestement à faire parvenir les plus démunis sur le plan spirituel à de plus hauts stades d'intelligence :

> Qui bien considère peut donc voir manifestement en combien petit nombre demeurent ceux-là qui pourront parvenir à la pratique de tous désirée; et sans nombre, quasiment, sont les empêchés [impediti], qui toujours de cette nourriture vivent affamés. Oh bienheureux le petit nombre de ceux-là qui siéent à la table où l'on mange le pain des anges! et malheureux ceux qui avec les aumailles ont commune nourriture! [59]

Il se déduit de cette constatation didactique un tout nouveau destinataire : l'«empêché» (l'*impedito*)[60]. Celui qui se trouve dans un état d'existence primaire, ce n'est ni le clerc ni le théologien; c'est celui qui n'a pas accès à l'Écriture et à l'enseignement divin, c'est celui qui, pour des raisons de «nécessité» – le soin familial et civil – ignore justement qu'il a le *devoir* de

---

[58] Dante, *Banquet*, dans *Œuvres complètes*, traduction par André Pézard, Paris, Gallimard, «Pléiade», 1965, I, i, p. 275 et *Il convivio*, edizione a cura di Maria Simonelli, Bologna, Casa Editrice Prof. Riccardo Patron, 1966.

[59] Dante, *Banquet*, I, i, p. 276.

[60] Ce «pauvre chrétien», comme le fait remarquer F. Cornilliat, s'avère d'une grande utilité pour celui qui se chercherait justement un prétexte à l'écriture : «Il faut donner une figure du mystère aux "yeux aveuglis" des hommes, qui pourtant en sont *eux-mêmes* la figure. Cet "aveuglement" est pain bénit pour le rhétoriqueur : si chaque homme savait qu'il est l'"ymage et facture" de Dieu, quel besoin y aurait-il de lui offrir une "ymage" supplémentaire, celle, précisément, dont le politique cherche à capter le bénéfice?», «La rhétorique sans tache», dans *«Or ne mens». Couleurs de l'Éloge et du Blâme chez les «Grands Rhétoriqueurs»*, Paris, Champion, 1994, p. 572.

s'élever le plus près possible de son Créateur[61]. Dante, en bon chrétien, offre ainsi un «banquet» et convie à sa table tous les laissés-pour-compte des «bienheureuses tables», tous ceux à qui – parce que leurs devoirs exclusivement civils les éloignent de la Parole – a été refusée jusque-là la nourriture céleste.

Chose remarquable et peu fréquente dans l'histoire littéraire, l'œuvre de Dante expose, et ce dès le début, un projet théologique, politique et littéraire, puis sa réalisation ultérieure, à peu de choses près conforme à ce qui a été clairement annoncé et défini précédemment. Les projets de Guillaume de Lorris, de Jean de Meun et de Dante, bien que semblables, se distinguent par cette absence, chez les prédécesseurs du poète toscan, d'une «description» littérale de l'entreprise poétique[62]. Contrairement à ce que font notamment Alain de Lille, Geoffroi de Vinsauf, Jean de Meun et, en somme, la plupart des poètes médiévaux, Dante sépare la «théorie» de la pratique. Ainsi, on ne trouvera que très peu d'effets réflexifs dans son œuvre. Alors qu'un Alain de Lille et un Jean de Meun se contentent de «traduire» leurs conceptions

---

[61] Voir ce commentaire de Jean Scot Érigène : «L'art de la poésie, c'est-à-dire le poète, compose des fables imaginées et des comparaisons allégoriques pour instruire l'esprit humain de vérités morales ou scientifiques – c'est là le propre des poètes épiques qui, sous des figures célèbrent les hauts faits et les mœurs des héros. Ainsi la science divine, c'est-à-dire l'homme de Dieu, adapte, à la manière d'un poème, la Sainte Écriture à l'esprit de l'homme inférieur encore en enfance, – et par des images et des fictions le conduit à la connaissance parfaite de l'âge adulte» [Jean Scot Érigène, *Musica Enchiriadis*, 146], cité et traduit par E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, p. 343.

[62] Sur la commune volonté des auteurs du *Roman de la Rose* de composer une œuvre qui «enseigne», voir P. Y. Badel, *Le roman de la Rose* (ouvrage cité) : «Commune aux deux auteurs est la revendication pour leur poème français et moderne de la valeur de vérité qui est reconnue à ceux des poètes anciens. Chez l'un, le songe, chez l'autre l'*intégument* fondent une commune volonté d'enseigner et une commune invitation à savoir lire», p. 19.

théologiques en *romant*[63], Dante tente plus globalement de «vulgariser» l'enseignement biblique, c'est-à-dire de lui trouver des applications dans la vie civile qui le retient et l'«empêche». Dante ne cherche pas toutefois à transposer la méthode scolastique dans le domaine laïc; il souhaite plutôt intégrer de nouveaux élèves au cursus évangélique en proposant des moyens qui conviennent parfaitement à leurs capacités d'«empêchés». Son enseignement constitue une propédeutique adaptée aux chrétiens laïcs : «Un commandement des philosophes moraux qui ont parlé des bienfaits, c'est que l'on doit mettre son engin et souci à bailler en ses bienfaits le plus grand profit possible pour qui les reçoit; adonc me voulant montrer obéissant à leur seigneurie, j'entends rendre utile en chacune de ses parties ce mien Banquet autant comme il me sera possible»[64]. Mais le projet de Dante s'éloigne de la tradition, notamment si on le compare à celui de Jean de Meun qui, comme le souligne avec raison Pierre-Yves Badel, réalise une œuvre d'une parfaite orthodoxie. Comme tant d'autres auteurs chrétiens, Jean de Meun affirme que l'art humain doit être soumis à la transcendance divine[65]. Le «message» du *Roman de la Rose* n'est pas immédiatement accessible au lecteur moderne, puisque ce message participe du présupposé bien connu des clercs et théologiens. Mais, en l'inscrivant dans une

---

[63] Voir P.Y. Badel, *ibid.*, p. 2 : «L'œuvre propre à Jean de Meun pouvait sembler n'avoir de valeur que pour autant qu'elle rendait «vulgaire», mettait en français et répandait largement les idées développées jusqu'à elle en latin pour des clercs».

[64] Dante, *Banquet*, IV, xxii, p. 508.

[65] Pierre-Yves Badel, *Le roman de la Rose* (ouvrage cité), p. 18.

tradition allégorique chrétienne, on peut néanmoins tenter de le résumer à ceci : «La conquête de la rose est sans raison si elle n'est subordonnée aux intentions de Dieu»[66]. Les choix de Dante ne sont pas toujours aussi orthodoxes et c'est sans doute pourquoi son «exégèse poétique» nous semble aussi compréhensible : l'auteur du *Convivio* fait comme s'il était normal de commenter un texte poétique. L'œuvre de Dante constitue donc un objet d'analyse privilégié pour saisir les principaux enjeux de la narration vernaculaire.

Par leur questionnement et leurs propositions, Dante et Pétrarque ouvrent deux brèches distinctes pour l'émancipation des pouvoirs politiques civils. Aucune des deux visions ne sera toutefois adoptée telle quelle par les États politiques de la Renaissance. On retrouve plutôt une fusion des différents principes issus des projets de réforme de Dante et de Pétrarque. Tous deux rejettent le pouvoir temporel de l'Église, car celui-ci, pensent-ils, a donné lieu à des abus extraordinaires et entraînent l'«Église de Dieu» dans la faiblesse du monde :

> Mais à vrai dire, vous qui étiez, dans l'Église militante, comme les prévôts du porte-enseigne, vous, sans nul souci de guider sur la voie clairement frayée le char de l'Épouse du Crucifié, vous vous êtes fourvoyés aussi pleinement que Phaéton le conducteur faussurier; vous dont la tâche était d'éclairer le troupeau qui vous suit par les sauvages lieux de notre exil terrestre, vous l'avez entraîné avec vous dans le précipice[67].

---

[66] P. Y. Badel, *ibid.*, p. 24.

[67] Dante, *Épître XI* «Aux cardinaux italiens, Dante de Florence, etc.» (édition citée), p. 779-780. Voir aussi Pétrarque, *De vita solitaria*, introduction, traduction et notes de Christophe Carraud, Paris, Jérôme Millon, 1999.p. 387.

Mais alors que Pétrarque semble favoriser, ou du moins ne pas dénoncer, un particularisme politique, Dante promeut l'universalisme de la «raison» : «Adonc la raison, qui est le but universel – s'il en est un – du genre humain vivant en société, voilà le principe par lequel seront justifiées de façon suffisante toutes les conclusions qu'il faudra par la suite éprouver : en effet juger qu'il existe une fin propre à telle société ou à telle autre, et qu'il n'y en a pas une seule et même pour toutes, c'est sottise»[68]. Afin de mieux saisir la nouveauté du projet de Dante, il importe de mettre les propositions de Pétrarque en rapport avec celles de son illustre prédécesseur.

La réforme que propose Pétrarque s'inscrit dans la lignée de François d'Assise. L'auteur des traités *De otio religioso* et *De vita solitaria* ne croit pas que l'on doive disséminer l'enseignement des Évangiles par l'écriture. C'est plutôt par le modèle vertueux et vivant des moines que le peuple sera édifié; l'«armée» de Dieu sur terre doit par conséquent pouvoir tirer profit de tous les procédés rhétoriques. Le devoir des moines et des ecclésiastiques est de connaître profondément les vérités divines et les moyens de les enseigner efficacement[69]. Il ne s'agit pas pour lui, comme pour Dante, de repenser les structures et les fondements chrétiens du pouvoir temporel. Pétrarque, toujours proche de saint Augustin, veut agir dans les domaines de l'enseignement par la

---

[68] Dante, *Monarchie* (édition citée), I, iii, p. 635.

[69] Voir Pétrarque, *De vita solitaria* (édition citée), p. 39.

prédication liturgique et veiller à la préservation des fondements originels de l'Église. Il consacre ainsi – et c'est sa plus grande, peut-être sa seule contribution directe au mouvement «humaniste» – la majeure partie de sa vie intellectuelle à la promotion de la philologie et de la rhétorique en tant qu'«outils» à la disposition des clercs et des prédicateurs[70]. Se détachant – en apparence seulement – de la position augustinienne sur le statut et la valeur de l'éloquence, Pétrarque insiste, partout dans ses écrits, sur l'importance de la grammaire et de la rhétorique dans la formation des clercs et des théologiens, position défendue par peu de ses contemporains. En effet, dès le début du XIII^{e} siècle, «à mesure que les œuvres d'Aristote sont traduites en latin et que les maîtres de logique les introduisent dans leur enseignement, le temps qu'on leur consacre croît dans des proportions telles qu'il n'en reste plus pour la *grammatica* et les études classiques, ni d'ailleurs pour les mathématiques et les autres arts libéraux»[71]. Malgré plusieurs voix par ailleurs «autoritaires» – celles notamment de Roger Bacon et de Jean de Salisbury –, les bonnes lettres et l'enseignement de la rhétorique disparaissent progressivement – et presque complètement – du cursus universitaire. Ce n'est pas dans cette mesure que la patristique et la culture du Haut Moyen Âge avait négligé les textes de

---

[70] C'est l'avis d'Olivier Boulnois : «Pétrarque est avant tout un rhéteur. Son programme fondamental vise à rétablir l'éloquence contre la technicité raboteuse des philosophes». Voir «Scolastique et humanisme. Pétrarque à la croisée des ignorances», dans Pétrarque, *De sui ipsius et multorum ignorantia*, Grenoble, Jérôme Millon, 2000, p. 25.

[71] Étienne Gilson, *La philosophie au Moyen Âge*, Paris, Payot, 1962, p. 401.

l'Antiquité classique. De saint Augustin à Alcuin et jusqu'à Alain de Lille, on avait toujours affirmé l'importance de bien connaître la langue latine et ses procédés rhétoriques. Même que chez certains auteurs très prisés du Moyen Âge, notamment Martianus Capella, Isidore de Séville et Bernard Silvestre, la rhétorique, l'art du bien dire, constituait une part essentielle de la recherche du vrai. Ainsi, lorsque Pétrarque invoque la nécessité de retourner promptement à l'enseignement de la grammaire et de la rhétorique, il s'inscrit dans une longue tradition médiévale, interrompue ponctuellement, au cours du XIII^{e} siècle : «Ce n'est enfin ni ma science, ni mon éloquence qu'ils [les disciples d'Aristote] m'envient; la science, affirment-ils, me fait totalement défaut, et pour l'éloquence (ou le peu que j'en ai), ils s'en moquent éperdument et la rejettent comme indigne des lettrés [*literati*], suivant la dernière mode philosophique»[72].

Toute l'étude et l'art des lettrés devraient contribuer à faire aimer ou à conserver l'amour du peuple pour son Créateur. Subordonnée à l'enseignement de l'Écriture, l'étude de la rhétorique constituerait, pour Dante comme pour Pétrarque, le seul véritable moyen de conserver une communauté chrétienne universelle. La rhétorique n'est pas un outil de découverte philosophique comme la dialectique; elle ne permet pas de trouver la vérité, mais elle peut être le chemin de la conversion vers Dieu, qui est Vérité. En effet, pour reprendre les formules techniques de Barbara Cassin, la rhétorique n'a pas pour finalité le

---

[72] Pétrarque, *De mon ignorance et celle de tant d'autres*, p. 59.

«parler de» – comme la dialectique – mais bien le «parler à»[73]. C'est à cet effet rhétorique négligé par ses contemporains que Pétrarque fait allusion dans cette phrase souvent citée du *De sui ipsius et multorum ignorantia* : «À quoi peut bien servir de savoir ce qu'est la vertu, si, une fois connue, nous ne l'aimons pas?»[74]. Il s'agit donc, pour Pétrarque, dans la prédication liturgique comme dans les commentaires sur l'Écriture ou dans les traités théologiques, d'avoir recours aux «artifices» et aux ornements de la rhétorique. Ce serait se priver d'une arme redoutable utilisée par tous les adversaires de la foi catholique que de ne pas employer les moyens persuasifs de la rhétorique. Ainsi, engagé dans une lutte contre les ennemis de la vertu et du salut, Pétrarque écrit : «Sous le coup d'une grande tristesse, j'ai donc voulu flétrir d'une marque indélébile d'infamie nos peuples et nos princes, usant du seul moyen à ma disposition, le fer rouge de la littérature [*ignita literarum*]»[75]. Pétrarque ne croit pas, comme Dante, au bienfait de la vulgarisation de la culture chrétienne. Il pense plutôt que l'édification doit venir de l'action vertueuse des moines. Il suit ainsi les traces de François d'Assise qui prêchait par l'exemple vivant de la vertu, en mettant toujours au second plan toute forme de «science». Si François d'Assise croyait aux bienfaits de la prédication pour la conversion de nouveaux chrétiens

---

[73] Voir l'excellent article de Barbarin Cassin, «Du faux ou du mensonge à la fiction (de *pseudo* à *plasma*)», dans *Le plaisir de parler. Études de sophistique comparée*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 3-29.

[74] Pétrarque, *De mon ignorance et celle de tant d'autres*, p. 157.

[75] Pétrarque, *La vie solitaire*, p. 285.

et pour l'entretien de la foi, il souhaitait aussi que l'éloquence se fasse toujours discrète :

> Humilité également dans l'office de la prédication. François ne cherche qu'une seule chose en parlant : amener les âmes au Christ. Il se désintéresse de tout ce qui n'est pas propre à produire dans les cœurs un effet salutaire. [...] La parole du Mineur doit être simple, dépouillée, sans facettes; tendre, douloureuse, véhémente, brutale, elle pratique l'éloquence qui se moque de l'éloquence. Elle vise à obtenir des effets pratiques et préfère s'adresser au cœur qu'à l'intelligence; laissant au Dominicain le soin d'enseigner le dogme et de relever avec zèle la sainte théologie, le Franciscain s'efforce de répandre la morale et de faire pénétrer partout l'Évangile du Royaume[76].

D'une part, en effet, en donnant un support écrit à la langue du peuple, on sacralise l'écriture profane – c'est-à-dire qu'on lui donne les mêmes traits que l'Écriture sainte – et on lui impose le critère de l'*efficacité* rhétorique, médiatisée par la notion de *decorum*, et non plus le seul critère de la Vérité. D'autre part, des «humanistes» tels Dante et Geoffroi de Vinsauf désacralisent, en pratique, l'Écriture qui avait constitué, pour toute la chrétienté, le seul document écrit justifiant un commentaire savant.

Émergence des pouvoirs civils

Si le terme «Renaissance» ne définit pas pour nous une pensée spécifique, propre à la période généralement circonscrite entre les années 1400 et 1600, il correspond toutefois à une période d'importants changements sur le plan de l'éthique. Dante et Pétrarque proposent notamment deux modèles de vie distincts : pour Pétrarque, il s'agit du modèle monastique, pour Dante, du

---

[76] Ivan Gobry, *Saint François d'Assise et l'esprit franciscain*, Paris, Seuil, 2001, p. 60-61.

modèle monarchique civil. Les deux modèles suggèrent, par leurs finalités distinctes, des modalités linguistiques et rhétoriques différentes. D'une part, la réforme dantesque, axée sur l'émulation monarchique, s'adresse directement au peuple, dans le respect de sa langue et de ses diverses dispositions socio-psychologiques. D'autre part, la proposition de Pétrarque vise avant tout au redressement des mœurs ecclésiastiques et à la renaissance de la langue latine classique. Sa réforme est orientée vers la lettre de l'Écriture, qui doit devenir le moyen d'édification privilégié par les moines et les prédicateurs. Les deux modèles s'adressent donc à deux destinataires distincts et proposent chacun une langue, un style, une finalité et un modèle philosophique différents. La réforme dantesque se fonde sur un mouvement global de *translatio imperi*, à l'imitation des Romains; il s'agit d'importer les structures politiques et culturelles des Anciens et d'«illustrer» la langue vulgaire, les poètes étant appelés à s'impliquer dans différentes «matières» poétiques[77]. Les idées réformatrices de Pétrarque mènent quant à elles à l'imitation du latin classique tel qu'on le trouve dans les textes de Cicéron et de saint Augustin. Pour Pétrarque, il ne saurait être question de fonder une nouvelle langue littéraire, puisqu'il s'agit de *retrouver* la pureté linguistique perdue depuis la chute de l'Empire romain.

---

[77] A ce propos, je renvoie le lecteur au traité de Dante, *De vulgari eloquentia*. Sur la question de l'«illustration» des vernaculaires européens, voir nos travaux «Les projets d'illustration de la langue vulgaire et leurs héritages littéraires», *Traduction Terminologie Rédaction*, IX, 2 (1996), p. 47-74 et *L''illustration de la langue vulgaire et l'épopée d'Anne de Graville*, mémoire de maîtrise, Université McGill, 1996.

L'histoire littéraire nous met toutefois face à un paradoxe : le modèle dantesque, bien qu'il ait connu un grand succès et une large diffusion pendant tout le XIV^{e} siècle, n'a pas suscité un dialogue intertextuel avec les humanistes des deux siècles suivants[78]. C'est davantage en Pétrarque que les plus grands humanistes ont trouvé un modèle et un interlocuteur. Force est de constater, cependant, que ce sont les idées de Dante qui ont connu le plus vaste développement à travers l'Europe, et ce dès le début du XVI^{e} siècle. De l'illustration des langues vulgaires à l'implantation d'États monarchiques indépendants de l'Église, ce sont partout les fondements du modèle dantesque qui triomphent. Le nom de Pétrarque a beau se trouver dans tous les textes humanistes, sa proposition de réforme des mœurs ecclésiastiques ne fait que servir de prétexte à une dénonciation globale de la vie monastique et, éventuellement, de l'Église elle-même.

Au XV^{e} siècle, Laurent Valla participe à une fusion des deux projets. S'inspirant également des écrits de Dante et de Pétrarque, Valla prend la plume tout au long de sa carrière pour défendre deux idées principales : la nécessité d'un pouvoir temporel séparé de l'Église et un retour à l'éloquence du latin classique. Ainsi, pour Valla comme pour Pétrarque, la langue de la «science» doit être le latin. S'il est de la plus grande importance de purifier la langue

---

[78] Voir Dario Cecchetti, «Dante e il Rinascimento francese», *Letture classensi*, XIX (1990), p. 38 : «Effetivamente si deve riconoscere che, per quanto riguarda il Tre e Quattrocento, Dante è fondamentalmente assente dalla cultura francese». Même si, comme le souligne plus loin Cecchetti, la situation change quelque peu au XVI^{e} siècle.

latine, c'est, pourrait-on dire, par un souci d'«esthétique divine». Animé par la conscience du scandale que constitue l'Écriture démunie de beauté stylistique et surtout farcie de barbarismes, Valla vise à rétablir le rapport de convenance entre l'incommensurable bonté de Dieu et l'Incarnation matérielle de son Verbe. Si Valla promeut sans ambiguïté l'ordre temporel laïc, c'est qu'il lui confie un rôle de subordination absolue : celui-ci devra défendre les intérêts de l'Église de Dieu, c'est-à-dire de la foi catholique. Valla se fonde sur l'Évangile et l'autorité de saint Paul («*Nul, combattant pour Dieu,* dit Paul, *ne s'encombre des affaires de la vie civile*»[79]), et présuppose la passivité de l'Église dans les conflits temporels. Celle-ci ne doit combattre l'hérésie que par la seule force du Verbe : «Mais toi, si tu veux te montrer chrétien, manifester ta piété, veiller à l'intérêt, je ne dis pas de l'Église romaine, mais de l'Église de Dieu, c'est maintenant, surtout maintenant que tu dois être prince, afin de combattre pour ceux qui ne peuvent ni ne doivent combattre, afin de protéger de ton autorité ceux qui sont exposés aux embûches et aux injustices»[80]. Ainsi le pouvoir temporel des princes répond à un besoin théologique fondamental : éviter aux «soldats de Dieu» de verser le sang, tout en assurant le bien-être, voire la survie, des fidèles chrétiens, constamment sous la menace des «impies».

---

[79] Laurent Valla, *La donation de Constantin*, traduit et commenté par Jean-Baptiste Giard, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 37.

[80] Laurent Valla, *ibid.*, p. 25.

Fondation d'une langue écrite commune

Dans le *Convivio*, Dante explique que le premier obstacle à l'enseignement de l'«empêché», du «vrai pauvre», c'est la langue. Pétrarque, notamment, contourne aisément cet obstacle en proposant un modèle vivant, le modèle monastique, véhiculant des préceptes simples et fondamentalement chrétiens : pauvreté, chasteté et obéissance. Le désavantage de cette simplicité est qu'elle sollicite dès le départ une grande force spirituelle qui, selon d'autres humanistes, ne s'acquiert que progressivement, par étapes successives et, surtout, selon des dispositions psychologiques propres; le modèle monastique n'est pas un modèle universel. Les idées de Dante, qui connaîtront une postérité immédiate et durable, impliquent un plus grand bouleversement des structures institutionnelles. L'auteur du *De vulgari eloquentia* ne propose rien de moins que la fondation d'une nouvelle langue *écrite*, la langue vulgaire du peuple, c'est-à-dire de l'ensemble des habitants de l'Italie. À la différence des réformateurs ultérieurs pour qui la traduction des Saintes Écritures en vernaculaire constitue le fondement d'un nouveau rapport individuel à Dieu, le projet de Dante a d'abord pour enjeu l'unification du territoire sur les plans religieux et politique. La connaissance d'une même langue et l'accessibilité des textes par l'ensemble des sujets de la monarchie aurait pour triple effet d'enseigner la Vérité à tous les chrétiens, de diffuser uniformément les décrets d'un nouveau code civil et de renforcer les fondements politiques de l'Empire

chrétien. Pour réussir, cependant, ce projet de nouvelle langue écrite doit s'adresser habilement au plus grand nombre.

Dante, tels qu'en témoignent explicitement nombre de ses textes, est profondément conscient de la nécessité de rejoindre, par des moyens rhétoriques éprouvés, le plus vaste auditoire possible. Formé par l'université à l'exégèse biblique, Dante conçoit un projet d'éloquence vulgaire calqué sur le modèle inversé de l'herméneutique[81]. Pour «donner à beaucoup» et «donner choses utiles», Dante compose des chansons dont le contenu possède une signification à quatre niveaux[82]. Mais, pour saisir les nuances de ce projet, il faut suivre la voie tracée par Dante lui-même. En effet, celui-ci ne révèle ce mode de composition en quatre niveaux de sens que rétrospectivement, c'est-à-dire une fois ses chansons composées sur le modèle de l'Écriture, comme s'il s'agissait en fait d'un mode de lecture universel applicable à toute œuvre, alors

---

[81] P. Y. Badel relève l'aspect «hérétique» de cette herméneutique profane : «Distinguer le *sensus allegoricus* de l'Écriture du *sensus metaphoricus seu parabolicus* des mots pris dans un sens figuré, c'est dire que le processus de la triple ou quadruple exégèse de l'Écriture ne s'applique pas au commentaire des poètes. Tentation pourtant. Jean de Salisbury le condamne fermement : *Dans les arts libéraux où seuls les mots, non les choses signifient, quiconque ne se satisfait pas du premier sens de la lettre, se trompe, me semble-t-il, ou veut écarter ses auditeurs de l'intelligence de la vérité afin de les retenir plus longtemps* (*Policraticus*, VII, 12)». F. Cornilliat explique quant à lui les modalités de cette inversion : «Le figuré est le prédicat; c'est le figurant qui est le sujet. Il se produit alors une permutation : dans l'ordre rhétorique de l'éloge, le figurant devient le figuré, et vice-versa. Pour autant que l'ordre allégorique soit réel, intemporel, il n'admet Frédéric que comme *imago Dei*; mais dans l'ordre verbal, lié au présent de l'histoire, et dont l'allégorie n'est qu'un lieu ou argument, voire un simple ornement – la comparaison –, c'est Dieu qui tend à devenir l'image de Frédéric», «La rhétorique sans tache» (ouvrage cité), p. 573.

[82] Dante insiste sur la nécessité de «largesse» : «A présent que l'on a montré par suffisantes raisons comment pour écarter toute impropriété de destination il faudrait, montrant à découvert les chansons annoncées, un commentaire vulgaire et non latin, j'entends montrer comment ce qui me fit choisir l'un et laisser l'autre fut aussi franche largesse [*pronta liberalitate*]. En effet, toute largesse bien franche se peut noter de trois traits qui s'attachent à ce vulgaire, et ne se seraient pas attachés au latin. Le premier est de donner à beaucoup [*dare a molti*]; le second de donner choses utiles [*utili cose*]; le troisième est de savoir, sans que la chose soit demandée, faire don d'icelle», *Banquet*, I, viii, p. 293.

qu'il s'agit avant tout d'un mode de composition. Ce qu'il décrit, comme l'exégèse de ses propres poèmes, c'est le processus d'écriture de ses chansons. Il propose en fait son parcours comme modèle et comme méthode de lecture. Sa première œuvre de jeunesse, *La vita nova*, adaptée à son stade de développement personnel, correspondait à son âge moins «viril», écrit Dante[83]. Cette œuvre n'aurait offert au lecteur qu'un sens littéral «brûlant et passionné». Son *Banquet*, bien qu'il possède aussi un sens littéral semblable à sa première œuvre, possède en outre «trois» autres niveaux de sens, plus «virils», que l'auteur juge nécessaire d'exposer au lecteur, puisqu'il risquerait sans cela de passer à côté de significations plus élevées sur le plan spirituel, avec lesquelles, présume-t-il, son nouveau lecteur est peu familier :

> Je crains le mauvais renom d'avoir cédé à une trop grande passion, comme celle qu'imaginent toute-puissante sur moi ceux qui lisent les susdites chansons; lequel mauvais renom est écarté entièrement par le présent parler de moi : montrant que non point passion mais vertu a été la force qui me mouvait. J'entends aussi montrer la vraie sentence d'icelles, qui par nul ne peut être vue si je ne la conte, parce qu'elle est cachée sous figure d'allégorie : et ceci non seulement à l'ouïr donnera bon agrément, mais subtil enseignement [*ammaestramento*] *soit à parler de même, soit à entendre de même les écritures d'autres poètes* [*l'altrui scritture*][84].

Dante présente bien à la fois une technique de composition et une technique de lecture. Pour lui, il n'y a pas de différence. Tout se passe comme si Dante, voulant proposer une nouvelle écriture vernaculaire, devait aussi

---

[83] Voir *Banquet* I, i, p. 278 : «Et si, dans l'œuvre présente, laquelle je viens de nommer Banquet, et ainsi veux qu'on la nomme, si la matière apparaissait plus virilement traitée que dans la Vie Nouvelle, je n'entends néanmoins déroger en aucun point à celle-là, mais par celle-ci servir davantage celle-là [...]».

[84] *Banquet*, I, ii, p. 282. Je souligne.

présenter au peuple profane une herméneutique, en tout fondée sur le modèle de l'exégèse biblique, mais encore étrangère à ce nouveau public. Le projet d'émancipation de la langue vulgaire de Dante ne consiste pas simplement à composer de nouvelles fables ou de nouveaux poèmes en vernaculaire, mais il implique, fondamentalement, que l'on transpose le modèle exégétique chrétien dans le domaine «laïc» – qui n'a aucun engagement dans l'ordre ecclésiastique ou religieux / non lettré[85]. Ainsi, pour être valable, la nouvelle écriture tropologique devra imiter la structure hiérarchisée de l'herméneutique chrétienne. Conscient cependant du «danger» de sombrer dans l'immanence païenne et de ne plus soumettre sa poésie à la transcendance divine, Dante n'entrevoit pas d'autre solution que l'«allégorisation» de l'écriture humaine. Il pense ainsi échapper à la tentation diabolique d'englober le monde dans le discours. Mais l'idolâtrie n'est pas en premier lieu un problème moral; il ne s'agit pas simplement, pour rester dans l'orthodoxie chrétienne, d'être «bien intentionné». La pensée chrétienne est avant tout une théologie. Or, l'allégorie chrétienne, le sens caché de la *chose*, a été révélée aux hommes par Dieu lui-même, seul Auteur véridique. L'écriture humaine ne peut accéder à la connaissance du Tout. Dante fait toutefois comme si cela était possible, puisque son écriture se donne comme une «vérité cachée» à découvrir. Elle sollicite pour elle-même l'intelligence humaine censée porter son regard vers Dieu seul.

---

[85] Voir la rubrique «lay / laïc» du Dictionnaire de Furetière.

Le projet dantesque «autorise» *a priori* un changement de perspective, du général (cosmologique) au particulier (humain).

Dante explique que son *Banquet* est rédigé en langue vulgaire pour des motifs de convenance rhétorique, c'est-à-dire par mesure d'«efficacité». Si Dante s'en «excuse», c'est que jusqu'à ce jour, aucun commentaire exégétique n'a été rédigé en langue vulgaire :

> À présent qu'est purgé ce pain de ses taches accidentelles, il reste à l'excuser d'une tache substantielle, à savoir d'être en parler vulgaire et non en latin [...]. Et de ceci, en bref, l'excusent trois raisons, qui me poussèrent à choisir plutôt ce parler-ci que l'autre; l'une vient d'un mouvement d'engarde [*cautela*] vers toute impropre destination [*disconvenevole ordinazione*]; l'autre vient de franche largesse; la troisième de naturel amour pour ma propre langue[86].

Convenance entre les mots et la chose à laquelle ils se rapportent, d'une part, et convenance entre les mots et leur auditoire laïc, qui n'a pas accès à la langue écrite latine, d'autre part. Dès la composition de son traité sur l'éloquence vulgaire, *De vulgari eloquentia*, Dante établit une distinction fondamentale – et déterminante pour le développement de la poésie profane en langue vulgaire – entre la langue maternelle «naturelle» et la grammaire – grecque ou latine – «artificielle». En faisant du latin la langue de l'«artificialité» – terme dont la connotation renvoie directement à l'«interpolatore» – Dante autorise une transcription «naturelle», «vraie» de la langue orale, sans règles et – proclame Dante de façon subversive – plus proche du Créateur[87]. Il cautionne ainsi une transcription autonome du parler maternel, détachée de l'échafaudage

---

[86] *Banquet*, I, v, p. 287.

[87] Voir *De l'éloquence en langue vulgaire* (édition citée), I, i, p. 552-553.

théologique médiéval. La langue vernaculaire n'est pas transmise par la tradition patristique; elle est donnée à tous par les soins maternels. La première caractéristique de cette langue est donc l'absence de règles – le «naturel»[88]. Traditionnellement défavorisée, justement en raison de son instabilité, la langue vernaculaire est présentée par Dante dans son aspect le plus positif: son caractère changeant est une propriété incontournable de l'humanité. La flexibilité du langage vulgaire est ainsi appropriée à l'homme, tandis que la «grammaire» procède contre les lois de la nature :

> [J]'entends par langue vulgaire celle que nous parlons sans aucune règle, imitant notre nourrice. Venant de ce parler en second lieu, nous avons aussi une autre langue, que les Romains appellent grammaire. Cette langue secondaire, les Grecs de fait la possèdent, et d'autres encore, mais non tous; ains peu de gens parviennent à son usage habituel, car on ne se peut régler ni doctriner en icelle sans longueur de temps et acharnement d'étude. De ces deux langues, la vulgaire est la plus noble : aussi bien parce qu'elle fut la première dont usât le genre humain, et parce que le monde entier jouit de semblable fruit, bien qu'elle soit partagée entre maintes façons de choisir les mots et de les prononcer; et encore parce qu'elle nous est naturelle, alors que l'autre est faite plutôt par art[89].

Cette distinction entre le parler naturel et la grammaire artificielle permet en quelque sorte à la langue vulgaire de «partir à zéro». Bénéficiant d'un statut distinct – «langue naturelle» – et d'un objectif sans précédent – enseigner aux laïcs –, le vernaculaire fonde sa propre tradition «en dehors» de l'institution chétienne catholique, même si, pour ce faire, elle doit emprunter aux structures culturelles en place.

---

[88] Dante va ainsi beaucoup plus loin que saint Augustin dans son opposition du parler latin et du vernaculaire. Dans les *Confessions*, saint Augustin se contente en effet de mettre la «douceur» du parler maternel en opposition avec la difficulté du latin sans lui concéder un statut théologique particulier.

[89] *De l'éloquence vulgaire*, I, i, p. 552-553 dans *Œuvres complètes* (édition citée).

Dans cette perspective, la question du *decorum* s'applique désormais au destinataire, alors que, pour la plupart des théologiens et clercs contemporains de Dante, la question de la «convenance» était tournée vers le destinateur. L'exégète, se définissant en effet comme le porte-parole de Dieu, constituait le seul point de repère sensible dans l'ordre du discours; il s'efforçait donc de «ressembler» autant que possible à l'objet de son discours, tout en faisant preuve de componction. L'«excuse» de Dante – prétexte et demande de pardon – ne relève pas de ce rapport d'humilité avec Dieu; elle est empruntée à l'art oratoire. Il s'agit de faire appel au principe suprême de la rhétorique, le *decorum* / *το πρεπον*. Les trois «styles» (bas, moyen, élevé), les trois «genres» (délibératif, judiciaire, démonstratif) et les trois questions (quoi? quand? comment?) ne relèvent pas d'un autre principe organisateur : ce qui détermine le style, le genre, et ce qui permet de répondre aux questions de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio*, ce sont les circonstances et le type de la cause, le lieu, l'auditoire et l'orateur. Dante, qui a choisi de s'adresser aux princes, aux dames, aux enfants et aux marchands indistinctement, doit utiliser des ressources inhabituelles, qui ne sont pas conformes aux procédés de l'École :

> Donc, pour fuir pareille impropriété [*disordinazione*], il convient que ce commentaire, qui est donné en guise de serviteur aux chansons copiées ci-après, *soit vis-à-vis d'icelles sujet en chacune de ses fonctions, qu'il ait connaissance des besoins de son seigneur, et lui soit obéissant.* Ces dispositions trestoutes lui manqueraient s'il eût été latin et non vulgaire, puisque les chansons parlent vulgaire[90].

---

[90] *Banquet*, I, v, p. 288.

Dante détourne on ne peut plus clairement la finalité iconique chrétienne de l'écriture vers des considérations textuelles immanentes : non seulement le commentaire en vulgaire sera «sujet en chacune de ses fonctions» des chansons composées par le poète lui-même, mais il sera aussi soumis aux conditions extérieures, temporelles, de son énonciation. Dante pourrait sans doute rétorquer que ses chansons elles-mêmes répondent aux objectifs de l'art prescrits par l'orthodoxie chrétienne. Certes, mais Dante a ici recours à une pétition de principe. Sans justifier en premier lieu son utilisation de la langue vulgaire – pourquoi composer des chansons en vulgaire? Dante ne pose pas directement la question –, il déduit de celle-ci la «nécessité» d'un commentaire en vernaculaire[91]. Il n'y a aucun doute que ces chansons auraient aussi bien pu «parler latin». Or, une fois le destinataire «vulgaire» identifié et sollicité par le texte, il ne saurait plus être question que de trouver les principes d'énonciation qui lui *conviennent* : impossible de nier, une fois qu'on l'a identifiée, l'existence d'un public – valable et notable – s'exprimant en langue vulgaire. Mais Dante, s'adressant au fond aussi bien au laïc qu'au clerc, veut aussi justifier son utilisation du vulgaire dans la composition du commentaire. Il justifie aisément son utilisation du vulgaire en proclamant la «suzeraineté» du latin qui serait

---

[91] Dante compose ses chansons pour «illustrer» le vernaculaire toscan. Cette illustration est l'un des moyens identifiés par Dante pour consolider la Monarchie. La réponse à la question qu'il ne pose pas est en fait le présupposé de sa démarche politique : pourquoi composer des chansons en vernaculaire? Pour établir une unité politique chrétienne autonome, indépendante de l'Église, au service temporel de la Monarchie divine.

impropre au commentaire d'un texte rédigé en vulgaire, dont le commentaire doit être le «sujet» : «je dis que le latin, en face d'un seigneur vulgaire, n'eût pas été serviteur connaissant»[92].

Pour Dante, il n'y aurait pas d'enseignement tropologique à extraire de l'Écriture, sur lequel se fonderait directement une éthique civile. La Bible enseigne le «salut», tandis que le droit, fondé sur la justice et le bien commun transmis par l'Écriture, mène à la vie éternelle. Certes, la Bible constitue indirectement le fondement de la société civile, puisque la théologie, par la méthode analogique du *quid pro quo*, prête ses notions au nouvel état juridique[93]. C'est en se «théologisant» que le droit civil gagne en autonomie, tout comme c'est en se politisant que le christianisme naissant avait réussi à supplanter l'Empire romain[94]. Possédant deux fondements distincts, l'humanité aura donc deux ordres distincts mais complémentaires, le civil et le spirituel, tous deux régis par les principes de justice et de paix et subordonnés à la transcendance divine :

> Quant au fondement de l'Empire, c'est le droit humain. Et maintenant je dis que, tout comme l'Église n'a pas loisir d'entreprendre contre son fondement, mais doit toujours s'appuyer sur lui [...], de même il n'est pas loisible à l'Empire non plus de rien entreprendre contre le droit humain. Mais il serait contraire au droit humain

---

[92] *Banquet*, I, vi, p. 289.

[93] Voir Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Quarto», 2000. p. 666.

[94] *Ibid.*, p. 666 : «Considéré en lui-même, ce transfert de définitions d'une sphère à l'autre, de la théologie au droit, n'est ni surprenant ni même remarquable [...]. [L]'emprunt de notions théologiques pour définir l'État était employée depuis longtemps, tout comme, vice-versa, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, on avait adapté la terminologie politique impériale et le cérémonial impérial aux besoins de l'Église».

> que l'Empire se détruisît lui-même : donc il n'est pas permis à l'Empire de se détruire lui-même[95].

À chacun son domaine : l'empereur guide les corps, le Pape guide les âmes.

Geoffroi de Vinsauf et la notion de *decorum*

Geoffroi de Vinsauf, avant Dante, a également contribué à faire de la fable un outil d'édification efficace, grâce aux préceptes qu'il expose dans sa *Poetria nova*, composée en 1202. Ses règles de composition peuvent nous aider à mettre en lumière l'aspect rébarbatif de certaines propositions de Dante, et ce même pour un lettré habitué à reconnaître spontanément plusieurs degrés de signification. Geoffroi part du principe exégétique chrétien : il faut toujours chercher à obtenir au moins deux sens, le «dedans» et le «dehors», ou, si l'on veut, le sens premier, littéral, et le sens caché, spirituel. La règle fondamentale est celle-ci : l'intérieur et l'extérieur doivent être en harmonie.

> Si l'ornement intérieur [*color intimus*] n'est pas en harmonie avec l'extérieur, il manque un sens de la propriété. N'ornementer que la face d'un mot, c'est peindre une image sans valeur : c'est une chose fausse [*falsaria*], sa beauté est fictive [*ficta forma*], le mot est un mur peint à la chaux et un hypocrite qui prétend [*simulans*] être quelque chose alors qu'il n'est rien[96].

L'«extérieur», ce n'est en fait que le «reflet» (*simulans*) de l'intérieur. En termes poétiques et rhétoriques, l'extérieur équivaut au «mot» (*verbum*) qui se doit de dire convenablement l'intérieur, c'est-à-dire l'esprit (*anima*) de la lettre. Les

---

[95] Dante, *De monarchia*, III, x, 8; p. 723.

[96] Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, dans Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1982, vers 741-745. Ma traduction.

mots servent à libérer le sens caché. Ils ne doivent jamais, par conséquent, cacher délibérément le sens intérieur, comme certains, notamment saint Augustin et Dante, croient nécessaire de le faire. Selon Geoffroi, l'écriture profane doit donc, comme l'exégèse biblique, toujours être un commentaire, une explication d'une idée, une fable «imagée». Elle doit rendre le sens véritable immédiatement accessible. Le lecteur doit pouvoir déduire l'intérieur de l'extérieur. On voit ici comment l'écriture allégorique de Dante s'éloigne d'un tel principe : les chansons de Dante, imitant le Verbe divin, se donnent elles-mêmes comme un mystère à interpréter. Elles ne sont pas l'explication, la narration analogique d'une idée chrétienne, mais la mise en récit d'un nouveau «mystère» profane à décoder[97]. La règle fondamentale du discours selon Geoffroi est ainsi transgressée par Dante, puisque celui-ci fait de son écriture, non pas une «clé», mais une «serrure» : «S'il a fait ainsi, il a infligé une blessure [*injuria*] aux mots, puisqu'il a fait une serrure [*seram*] avec une clé [*clave*]» [98]. C'est que, selon la théorie de Geoffroi, un écrivain tel que Dante ne chercherait qu'à exhiber son talent : il a beau professer l'accès de la langue écrite aux «empêchés», Dante ne serait préoccupé, comme bien d'autres, que

---

[97] Du point de vue théorique de Thomas d'Aquin sur l'analogie, on peut dire que Dante, tout comme Jean Molinet dans le *Roman de la Rose moralisé*, analysé par Michael Randall, commet une erreur de logique qui prend la forme de l'«analogie inversée» : «Here, Molinet begins to reverse the analogical process he has established as his theoretical model. He says that he will compare the invisible to the visible, the eternal to the temporal, and the creator to the created. Molinet, in effect, does exactly what Aquinas said should not be done in an analogy : he compares the subject to the portrait», *Building Resemblance. Analogical Imagery in the Early French Renaissance* (ouvrage cité), p. 55.

[98] Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, vers 1068-1069.

par la légitimité de son écriture profane; il se concentrerait trop «sur ses propres capacités» au lieu de se préoccuper des besoins et des attentes de son destinataire. En d'autres termes, il serait à la recherche d'un pré-texte, un fondement théologique pour son écriture. Geoffroi rappelle ce précepte utile des Anciens : parle comme la multitude, mais pense comme la minorité.

> Le précepte des anciens est clair : parle comme la multitude [*ut plures*], pense comme la minorité [*ut paucis*]. Tu ne t'abaisses pas en obéissant à ce précepte, ton discours peut être à la fois élégant [*facetus*] et simple [*facilis*]. Ne te concentre donc pas sur tes propres capacités, mais plutôt sur celles de celui à qui tu parles. Donne à tes mots le poids approprié à ses épaules et adapte ton élocution au sujet[99].

Il n'y a pas là contradiction ou inconvenance pour Geoffroi, mais une simple considération de la «destination». Il ne faut pas, en écrivant, être tourné vers soi-même et considérer ses propres facultés, mais au contraire regarder, d'une part, vers le destinataire, et, d'autre part, vers la «matière» ou l'idée. Les mots doivent être adaptés au destinataire et à l'objet du discours, mais ne doivent à aucun moment servir à faire l'étalage de son propre talent. Il ne s'agit pas ici d'un précepte moral, mais plutôt d'une règle d'efficacité rhétorique et, au bout du compte, pense Geoffroi, de conversion chrétienne. Geoffroi propose donc trois critères d'évaluation à tous les écrivains qui ont le désir d'écrire convenablement, c'est-à-dire en harmonisant le dehors et le dedans : l'esprit (*mens*), l'ouïe (*auris*) et, surtout, l'usage (*usus*).

Les projets d'écriture de Geoffroi et de Dante manifestent tous deux, à des degrés divers, le désir utopique de transcender le monde par le langage, tout

---

[99] Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, vers 1080-1086.

en insistant sur l'impossibilité de ce projet. Le dessein de Dante de «vernaculariser» et laïciser l'exégèse chrétienne ne s'inscrit pas toutefois dans une profanation des procédés herméneutiques chrétiens, au contraire. Dante tente, comme saint Augustin avant lui, de tirer profit des ressources didactiques du langage, tout en lui imposant des restrictions et des niveaux de lecture qui suffiraient, s'ils étaient rigoureusement appliqués, à faire avancer la cause du christianisme dans le monde. En participant à la création d'une nouvelle langue écrite, Dante pourvoie la nouvelle institution temporelle laïque d'une culture propre et autonome; il pense assurer ainsi les fondements d'une société universelle guidée par la «raison» humaine, tandis que l'Église de Dieu doit être préoccupée par le seul salut spirituel des fidèles. Et, pour Dante, ce départage des pouvoirs temporels et spirituel participe de l'évidence évangélique :

> Et si tout cela, qui est comme une vérité première, ne suffit pas à prouver ce qui est en question, qui donc ne se sentira contraint de partager notre opinion par la conclusion qu'amènent de telles prémisses [...] Et c'est lui-même [le Fils de Dieu], tandis qu'il répandait l'évangile par toute la terre, s'étant fait homme pour révéler l'Esprit , c'est lui qui dit cette parole, par où il semblait départager deux royaumes et distribuer toutes choses entre lui et César : «A l'un et à l'autre rendez ce qui est sien»[100].

En transposant le code herméneutique chrétien dans l'univers de la fiction, Dante croit servir avant tout la pensée chrétienne. Utilisant la méthode «poétique» des Anciens, Geoffroi tente pour sa part d'introduire des préceptes rhétoriques païens dans l'exégèse chrétienne et l'écriture «nouvelle».

---

[100] Dante, *Épître V* «A tous et à chacun des rois d'Italie et des sénateurs de la Ville sainte, et mêmement aux ducs, marquis, comtes et peuples» (édition citée), p. 758.

Cependant, en faisant du sens littéral l'«image» seulement de l'idée, il allégorise aussi l'écriture à la manière des Païens.

Le commentaire de Dante sur sa propre poésie s'écrira donc exactement comme s'il s'agissait d'un commentaire des Saintes Écritures. En «vulgarisant» la langue du commentaire, Dante entend tout à fait vulgariser aussi l'enseignement de l'Écriture : le «peuple» – les nobles non lettrés – démuni spirituellement doit accéder progressivement aux plus hauts sens. Pour rendre cet enseignement digestible, le commentateur procédera comme il se doit, disent les manuels de rhétorique, par «analogie». Les «chansons» de Dante s'offrent comme une analogie des Saintes Écritures, si l'on veut, comme une «parabole» moderne, et proposent, sur le plan littéral, une narration «plaisante», adaptée à l'*ethos* du destinataire. À ce *Banquet* – lieu autrement plus amène que l'habituel cabinet d'étude – où Dante convie le peuple bien né, on apprend tout ce qu'un bon lecteur laïc doit savoir :

> [I]l faut savoir que les écritures se peuvent entendre et se doivent exposer principalement selon quatre sens. L'un s'appelle littéral, et c'est celui qui ne s'étend pas plus outre que la lettre des paroles feintives, si comme sont les fables des poètes. L'autre s'appelle allégorique, et c'est celui qui se cache sous le manteau de ces fables, et est une vérité celée sous beau mensonge [...]. En vérité les théologiens prennent ce sens autrement que les poètes; mais pour ce que mon intention est ici de suivre le mode des poètes, je prends le sens allégorique selon que par les poètes en est fait usage [...]. Le troisième sens s'appelle moral, et c'est celui dont les écolâtres doivent de tout leur étude aller relevant les traces dans les écritures, pour l'utilité d'eux et de leurs apprentifs [...]. Le quatrième sens s'appelle anagogique, c'est-à-dire sur-sens; et c'est quand spirituellement on expose une écriture, laquelle, encore que vraie soit déjà au sens littéral, vient par les choses signifiées bailler signifiance des souveraines choses de la gloire éternelle [...][101].

---

[101] *Banquet*, II, i, p. 314. À propos du sens littéral des théologiens et des poètes, André Pézard ajoute ce commentaire éclairant, sur lequel nous aurons à revenir notamment dans les chapitres 3 et 4 : «entre les écrits des uns et des autres, selon Dante, la différence consiste en ceci : on ne trouve chez les auteurs sacrés aucune fiction, mais bien un premier sens, «historique», le sens littéral, auquel se superposent

Dante imite l'Auteur et fait de son texte le signe de vérités volontairement cachées, contrairement à l'Auteur des textes sacrés, qui a transmis aux hommes des Vérités qui se réalisent dans l'histoire et qui demandent par conséquent des compétences prophétiques. Muni de cet appareil herméneutique, le chrétien, bien que laïc, peut tirer profit des fables et de l'invention humaine sans pour autant déroger aux fondements théologiques de sa culture. Mais pour que l'allégorie lui permette d'accéder à ces plus hauts sens, il est essentiel de saisir la signification du premier niveau, le littéral, principe exégétique chrétien que Dante applique également à l'écriture de fiction :

> Et dans l'exposé de ces sens, toujours le littéral doit passer en avant, comme étant celui en la sentence duquel les autres sont enclos, et sans lequel serait impossible et irrationnel de s'apenser aux autres, et surtout à l'allégorique. Cela est impossible, parce qu'en toute chose ayant dedans et dehors, est impossible d'arriver au dedans si premier l'on n'arrive au dehors : donc, attendu que dans les écritures le sens littéral est toujours le dehors, impossible est d'arriver aux autres, surtout à l'allégorique, sans premier arriver au littéral[102].

Bien que ce fût précisément parce que la fable ne possédait pas, contrairement à l'Écriture, un sens littéral «historique» que la tradition chrétienne orthodoxe ne put jamais conférer aux fables de statut chrétien légitime, Dante tente de convaincre ses nouveaux lecteurs de reconnaître la forme du récit fabuleux en tant qu'elle est un projet d'édification chrétienne accessible à tous. Dante pense

---

divers sens figurés également vrais : allégorie, tropologie morale, prophétie historique ou anagogique. Chez les poètes, le premier sens, littéral, n'est historique que dans certains genres comme la chanson épique : le plus souvent, il est pure fable ou fiction, à quoi se superposent divers sens figurés, mais susceptibles de vérité – les mêmes en somme que dans les Écritures, leurs «fins» mises à part», note p. 314.

[102] *Banquet*, II, i, p. 315.

avoir ainsi réussi à contourner les écueils de l'idolâtrie qui attendent toute entreprise «artistique». De la fable comme simple instrument didactique, proposant des normes grammaticales et rhétoriques, nous passons, avec Dante, à la fable comme moyen d'institution morale et spirituelle. Le statut de cette écriture se veut toujours «iconologique», tout en étant mieux adaptée aux circonstances temporelles des nouveaux destinataires. Dante ne fait pas qu'attester l'orthodoxie chrétienne de sa propre poésie, mais il fournit aussi aux nouveaux auteurs les fondements théoriques qui leur permettront d'affirmer la «nécessité» de l'écriture et de l'art.

L'art poétique et l'herméneutique proposés par Dante comportent toutefois, pour le non-lettré, plusieurs difficultés que celui-ci n'est pas forcément en mesure d'envisager. Non seulement le sens littéral n'est pas immédiatement accessible, mais les significations plus élevées qui sont censées justifier la lecture de la chanson demandent encore que l'on aborde le commentaire explicatif. L'*asperitas* dont parlait Augustin dans ses *Confessions* est ici exploitée de façon maximale, et ce, de manière délibérée. Cependant, cette «*difficultas*» propre à la «poétique» chrétienne est en conflit avec les nouveaux objectifs de l'écriture vulgaire.

Réforme de l'université

Force est de constater que le projet linguistique de Dante est subordonné, tout charitable qu'il se veuille, à un projet de réforme plus global de l'enseignement, qui lui-même s'appuie sur une réforme des structures politiques. Comme Pétrarque, Valla, Érasme et Budé, Dante n'entérine pas le tournant pris par l'université à son époque. Fondée pour servir l'Écriture et former les «soldats de Dieu», l'université devient un lieu de spéculation intellectuelle où les mystères de l'Écriture et la transcendance divine ne servent plus que de prétextes à des disputes scolastiques sur la recherche des «causes». Si Dante a recours au vernaculaire et va jusqu'à établir les fondements d'une nouvelle langue littéraire, c'est notamment qu'il est, comme Guillaume de Lorris, à la recherche d'un nouveau destinataire mieux disposé à recevoir son enseignement :

> [J]e dis que l'on peut voir manifestement que le latin aurait à peu de gens donné son bienfait, mais que le vulgaire servira vraiment à beaucoup. Car la bonté de l'esprit, qui attend ce service, est en bien des personnes qui, par mauvais nonchaloir du monde, ont abandonné la littérature [*litteratura*] à ceux-là qui de dame l'ont faite putain; et ces nobles esprits sont princes, barons, chevaliers et maintes autres nobles gens, non seulement hommes mais femmes, qui sont nombreux et nombreuses à user de cette langue, en personnes vulgaires et non lettrées [*litterati*][103].

L'université, qui ne prend pas en charge d'«instituer» chrétiennement ses étudiants et qui, par conséquent, ne formera que peu de «véritables» serviteurs de Dieu, n'est plus une institution chrétienne valable pour Dante, qui cherchera, par d'autres moyens que l'enseignement universitaire, à promouvoir la science

et la vertu : «Le don de ce commentaire voirement est la signifiance [*sentenza*] des chansons pour lesquelles il est fait, leçon qui par-dessus toute chose entend acheminer les hommes à science et à vertu»[104]. Même si le projet d'illustration du vernaculaire aboutit éventuellement à délier l'écriture profane de sa structure transcendante authentificatrice, Dante montre partout son désir d'inscrire sa démarche dans l'orthodoxie chrétienne.

Dante reconnaît deux finalités distinctes à l'existence humaine : une temporelle, qui est la «raison», et une autre, céleste, qui est le salut. Bien que subordonnée à la vie céleste éternelle, la vie temporelle possède sa fin propre et donc son autonomie. C'est en menant son existence au meilleur de la «raison» que chaque être humain atteindra le but de l'autre vie. L'émulation de l'ensemble s'effectue donc naturellement grâce à l'«agent», c'est-à-dire le monarque, le membre le plus parfait et donc le mieux disposé à créer un mouvement d'émulation. Le «but universel» des sociétés humaines étant la «raison», il faut que toute entrave à ce principe soit condamnée et que le Bien triomphe de la folie. La seule institution humaine capable de défendre la raison universellement, c'est le droit civil, que le monarque se fera un devoir (par principe de légitimation) d'invoquer comme la seule loi ici-bas. Le monarque est ainsi un modèle pour ses sujets, comme le Christ le fut pour ses disciples fondateurs de l'Église chrétienne.

---

[103] *Banquet*, I, ix, p. 297.

[104] *Banquet*, I, ix, p. 298.

Dante, en conférant une autonomie à l'ordre temporel monarchique, permet à l'écriture qui se rattache à cet ordre de prétendre à une certaine forme d'unité et d'indépendance. Dante, Pétrarque, Valla et Érasme ont tous contribué, parfois délibérément, parfois indirectement, à l'émancipation de l'État laïc et à l'élimination progressive du pouvoir ecclésiastique hors des affaires temporelles[105], deux étapes parfois concomitantes qui ont un lien direct avec la production littéraire de l'époque. Il ne s'agit pas pour autant d'un rapport de subordination de l'écriture aux avancées politiques, rôle propagandiste que l'on confère trop souvent aux textes de l'époque[106]. Les relations entre lettrés et dirigeants politiques sont plus complexes, on s'en doute bien. Pour y voir plus clairement, il faut décrire l'ensemble des phénomènes présents et éviter l'émanatisme propre à une certaine historiographie. L'État «laïc» et l'écriture profane n'émanent pas d'une volonté abstraite insaisissable[107]. Les deux institutions politique et littéraire émergent parallèlement, interagissent et évoluent dans la complicité la plus étroite. Le Roi et la monarchie ne sont pas

---

[105] Pétrarque, considéré comme le «Père de l'Humanisme», n'a jamais favorisé l'État laïc : il a toujours promu l'idée d'une seule véritable patrie, celle de Dieu : «Et cette patrie, c'est l'éternelle, notre Jérusalem, non point celle qui est sur terre, mais celle, là-haut, qui est au ciel; notre mère, d'où nous sommes aujourd'hui exilés, et dont celle d'ici-bas ne nous apporte que l'image», *La vie solitaire*, p. 285. Il n'a ainsi jamais accordé beaucoup d'attention à la tropologie, contrairement à l'anagogie, qui constitue son «niveau» d'intervention privilégié.

[106] Voir Juan Victorio, «La chanson de geste comme moyen de propagande», *Lettres Romanes*, 33 (1979), p. 309-328; Cynthia J. Brown, *The Shaping of History and Poetry in Late Medieval France: Propaganda and Artistic Expression in the Works of the Rhetoriqueurs*, Birmingham (AL), Summa, 1985; Keith Cameron, «Mythologie et propagande», dans François Marotin (dir.), *Poétique et narration*, Paris, Champion, 1993, p. 309-320.

[107] Voir Erich Auerbach, *Dante : Poet of the Secular World*, traduit par Ralph Manheim, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.

plus au service désintéressé des lettres que l'écrivain ne se fait, par son récit, le porte-parole dévoué et soumis du pouvoir. On a trop souvent tenté d'analyser les échanges entre le politique et l'écrivain dans un rapport univoque et lié le travail de la pensée à des contingences exclusivement extérieures.

Il faut voir ici que les auteurs de la Renaissance ont trouvé, par la voie civile, une voie prometteuse pour la réalisation de leurs projets social et religieux et, surtout, sur le plan de la réception, un nouveau public autonome et parfois indépendant des institutions universitaires et ecclésiastiques qui avaient mainmise, jusque-là, sur la production et la diffusion du savoir. De Dante à Érasme, un seul élément important et omniprésent subsiste : la nécessité, pour la survie du catholicisme (le christianisme universel), d'exclure l'Église de la sphère politique. Si Dante écrit son *De monarchia* avec autant d'ardeur «dialectique», ce n'est pas pour répondre aux exigences pressantes d'un prince ambitieux, ce n'est pas qu'il espère une rétribution qui lui apportera gloire et puissance, ce n'est pas non plus sous la menace d'une mort effroyable. Dante compose son traité *De la monarchie* parce qu'il se croit en mesure d'améliorer l'«Église de Dieu» (par opposition à l'institution ecclésiastique dite «décadente»), qu'il voit menacée de toutes parts, et, par le fait même, de contribuer au bien commun de tous les chrétiens. Les textes narratifs de la Renaissance ne sont pas étrangers à ces projets d'ordre religieux, politique et parfois théologique. Au contraire, ces préoccupations s'inscrivent bien souvent

au cœur même des textes, structurant leurs mouvements rhétoriques et prédéterminant leur réalisation. Il importe de montrer comment le politique et le religieux, comme le texte, s'«écrivent» d'abord à coups de plume[108].

[108] Voir Alexandre Leupin, *La passion des idoles* (ouvage cité).

CHAPITRE III
LA TROPOLOGIE ET LA CONVERSION LAÏQUE
(DE *JEHAN DE SAINTRÉ* AUX *ILLUSTRATIONS DE GAULE ET SINGULARITEZ DE TROYE*)

> Noblece vient de bon corage,
> Car gentillece de lignage
> N'est pas gentillece qui vaille,
> Pour coi bontez de cueur i faille.
> [...]
> Si ront cler plus granz avantage
> D'estre gentill, cortois et sage
> - Et la raison vous en dirai
> Que n'ont li prince ne li rai
> Qui ne sevent de letreüre.
> Car li clers voit en escripture
> Avoec les sciences prouvees,
> Raisonnables et demoustrees
> Touz maus dont l'en se doit retraire
> Et touz les biens que l'en puet faire[1].

> Se tu es noble de lingne, tu dois estre plus nobles de vertus; car la noblesse des bonnes meurs vault trop mieulx que la noblesse des paiens; et ne puet sa noblesse, tant soit elle grande et puissant, surmonter la mort[2].

L'idée que la noblesse de cœur surpasse la noblesse de naissance a beau constituer un lieu commun depuis l'Antiquité, elle n'en dénote pas moins une préoccupation omniprésente dans le discours chrétien, celle de la perfectibilité de l'être humain[3]. En ce sens précisément, la topique chrétienne de la «noblesse du cœur» se fait l'homonyme de la version païenne. Chaque homme *peut* et *doit*

---

[1] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la Rose*, édition, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris, Librairie générale française, Le Livre de poche, 1992, vers 18623-18626; 18639-18648, p. 968.

[2] Antoine de La Sale, *Jehan de Saintré*, édition et présentation de Joël Blanchard, traduction de Michel Quereuil, Paris, Librairie générale française, «Le Livre de poche», 1995, p. 68.

[3] Voir à ce propos Emmanuel Faye, *Philosophie et perfection de l'homme. De la Renaissance à Descartes*, Paris, Vrin, 1998.

s'élever spirituellement vers Dieu – contrairement à la destinée des «Gentils» qui attribue une place définitive et «nécessaire» à l'homme –, et c'est le devoir des mieux pourvus intellectuellement et moralement de guider leurs prochains dans cette quête. L'«édification», mandat implicite de toute écriture – émulatrice de l'Écriture –, constitue encore la visée première des textes français d'une bonne partie du XVI^{e} siècle. Les nombreux changements que l'on observe en comparant des textes du XIII^{e} au XVI^{e} siècle ne relèvent pas de cette fonction fondamentale de l'écriture, mais davantage des procédés rhétoriques de persuasion; dans les textes de Jean Marot, de Jean Bouchet et de Jean Lemaire de Belges, entre autres, il ne s'agit plus simplement de «translater» des idées en *romant*, mais avant tout de convaincre un nouveau destinataire «laïc» – c'est-à-dire non lettré, non formé par l'université et encore moins par la théologie – du bien-fondé de l'écriture. Les auteurs du *Roman de la Rose* semblent en effet supposer qu'il suffit, pour qu'une allégorie théologique soit comprise des non-lettrés, qu'elle soit rédigée en langue vulgaire. Peu s'en faut. L'écrivain de la fin du XV^{e} et du début du XVI^{e} siècle, faisant état d'un présupposé théologique bien ancré dans la gnoséologie chrétienne, selon lequel l'invention humaine est néfaste à l'unité du dogme et éventuellement au bien commun, utilise les mêmes *topoï* que ses prédécesseurs patristiques et médiévaux, mais en les transposant à la nouvelle organisation sociale politique et laïque. Plusieurs écrivains de cette période provoquent en effet une sorte de seconde Incarnation, celle-là royale, transposent les caractéristiques divines à

certains personnages chevaleresques célèbres et font du lieu aulique – la cour, les palais – un relais de sainteté[4]. Certains de ces auteurs, fidèles à l'orthodoxie chrétienne en matière exégétique, font des personnages nobles des «icones» de la divinité. Ils voudront que leur exemplarité serve d'argument rhétorique dans une stratégie tout axée sur l'exaltation de la transcendance et de l'ineffabilité même de Dieu. D'autres, moins fidèles à l'herméneutique chrétienne, ont recours aux bonnes vieilles stratégies païennes et font de leurs personnages courtois des idoles, porteuses, *en elles-mêmes*, du caractère divin. En d'autres termes, d'une culture majoritairement «iconophile», consciente de la fonction exclusivement évocatrice de l'écriture profane, nous passerons progressivement et concurremment, au cours du XVI^{e} siècle, et ce malgré la résistance de certains iconophiles chrétiens tels que Érasme et Budé, à des cultures à la fois «idolâtre» (qui fait de ses «créations» des objets admirables en soi) *et* «iconoclaste» (réfractaire à toute forme d'«image»).

---

[4] À ce sujet, il faut consulter, d'Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, traduction de l'anglais par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard,«Quarto», 2000; en particulier le Chapitre III, intitulé «La royauté fondée sur le Christ». Retraçant l'origine et le processus de sacralisation de la royauté, il devient clair, pour Kantorowicz, que «la doctrine de la théologie et du droit canon, qui enseigne que l'Église et la société chrétienne en général sont un *corpus mysticum*, dont la tête est le Christ, a été transposée par les juristes de la sphère théologique à celle de l'État, dont la tête est le roi», p. 663.

L'ouvrage de référence sur les Puys marials de Gérard Gros – *Le poète, la Vierge et le prince du Puy. Étude sur les Puys marials de la France du Nord du XIV^{e} siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992 – aborde également la question du phénomène de sacralisation de la royauté : «Et, durant le XV^{e} siècle, l'emprunt à la légende mariale et plus généralement à l'histoire sacrée vient enluminer, jusqu'à la tentation divinisatrice, la figure princière, par les bons offices, peut-être sincères et enthousiastes au demeurant, d'un poète (officiel) de soi-même intronisé pour la circonstance en prophète», p. 13.

La narration comme *mode d'emploi* : *imitatio christi* laïcisé

Dans l'œuvre d'Antoine de la Sale[5], *Jehan de Saintré*[6], composée en 1456, nous assistons à la constitution d'un évangile courtois *en romant*, voué à l'édification de la «noblesse de cœur» et entièrement fondé sur le modèle biblique judéo-chrétien[7]. Il s'agit de ramener tous les commandements évangéliques et vétéro-testamentaires au monde temporel actuel. En somme adapter l'enseignement biblique aux mœurs princières, établir un rapprochement symbolique entre la divinité christique et la figure royale. Comme dans la théologie chrétienne où les actions du chrétien sont soumises au regard ubiquiste de Dieu et dédiées à l'exaltation du Sauveur, le chevalier devra nécessairement «aimer», afin de permettre qu'une relation analogique de convenance s'établisse sur le modèle divin : la dame aimée doit constituer la «raison» du comportement vertueux, l'icone vivant du salut :

> N'en amez vous nulle? A! failli gentil homme! Et dittes vous que n'en amez nulle? Ad ce cop congnoiz je bien que jamais ne vauldrez riens. Et, failli cœur que vous

---

[5] Sur Antoine de La Sale voir l'article de Luisa Benatti, «Antoine de La Sale! Chi era costui? Un "philosophe" davanti al suo secolo», *Studi francesi*, XXXVII (1993), p. 70-81.

[6] Il s'agit sans doute du récit le plus connu du XV^e^ siècle, grâce notamment aux études influentes d'Erich Auerbach (chapitre X «Madame du Chastel» de *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968 et de Julia Kristeva (*Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye / Paris, Mouton Éditeur, 1970) sur l'œuvre d'Antoine de La Sale. Les commentateurs de *Jehan de Saintré* sont nombreux à le consacrer «premier roman de la littérature française moderne». Voir notamment Giovanna Angeli, «La transformation narrative du débat : les *Quinze joies de Mariage* et *Jehan de Saintré*», dans *Rhétorique et mise en prose au XV^e^ siècle, actes du VI^e^ colloque sur le moyen français*, recueillis par Sergio Cigada et Anna Slerca, Milan, Vita e Pensiero, 1991, p. 39-55 et Julia Kristeva, *ibid.*, p. 22.

[7] Sur l'aspect didactique de *Jehan de Saintré*, voir Madeleine Jeay, «Les éléments didactiques et descriptifs de *Jehan de Saintré*. Des lourdeurs à reconsidérer», *Fifteenth-Century Studies*, 19 (1992), p. 85-100.

> estes! dont sont venues les grans vaillances, les grans emprinses et les chevalereux fais de Lancelot, de Gauvain, de Tristram, de Guron le courtois, et des aultres preux de la Table Ronde, aussi de Ponthus et de tant d'aultres sy tresvaillans chevaliers et escuiers de ce royaume [...] sy non pour le service d'amours acquerir et eulx entretenir en la grace de leurs tresdesirees dames?[8].

Amoureux, le chevalier s'évertuera de plaire à la dame, porte-parole des commandements divins adaptés au rapport amoureux :

> Et premier, au regard du pechié d'orgueil, l'amant, pour acquerir la tresdesiree grace de sa dame, se efforcera de estre doulz, humbles, courtois et gracieux [...].
> Et quant au deuxiesme pechiet, qui est de ire, certes oncques vray amoureux ne fust yreux.
> Et quant au .iij.^{me} pechiet, qui est de envie, ce vray amoureux, tel que je dy, jamais sur homme ne sera envieux [...].
> Et quant au .iiij.^{me} pechiet, qui est avarice, certainement avarice ne vraies amours ne puet logier en ung cœur enssemble.
> Et quant au cincquiesme pechié, qui est de paresse, certes, mon ami, oncques vray amoureux ne fust paresseux.
> Et quant au .vj.^{me} pechié, qui est de goulle ou de gloutonnie, certes le vray amoureux n'en a tant soit peu, car ce qu'il mengue et boit n'est seullement que pour vivre.
> Et quant au .vij.^{me} pechié, qui est de luxure, vrayement, mon ami, ce pechié est au cœur du vray amant bien estaint[9].

Tout se passe donc comme si la dame, prêtresse chrétienne, incarnait, dans le rapport amoureux, le salut temporel : se comporter en bon chrétien peut avoir des effets immédiats dans l'existence temporelle des humains. La cour devient ainsi, comme l'église primitive, un haut lieu de vertu[10]. Rassemblés d'abord

---

[8] *Jehan de Saintré*, p. 48.

[9] *Jehan de Saintré*, p. 62, 64, 66, 68, 72, 74, 76.

[10] Je ne partage pas le point de vue de Joël Blanchard, qui met au premier plan de la trame narrative de *Jehan de Saintré* une «dénonciation» des mœurs de la cour : «Ainsi peut-on être sensible à certaines attaques qui traversent le roman et qui visent la société de cour : la dénonciation des mauvaises langues ouvre et clôt le récit», «Introduction», dans Antoine de la Sale, *Jehan de Saintré*, p. 17. Pour une analyse plus nuancée, voir les études de Guy Mermier, «Le message paradoxal du *Petit Jehan de Saintré* à courtoisie et à chevalerie au XV^{e} siècle», *Studi Medievali e Volgari*, 26 (1978-1979), p. 143-159 et *id.* «Structure et sens dans la conjointure narrative et dramatique du *Petit Jehan de Saintré*», dans *The Nature of Medieval Narrative*, Minette Grundmann-Gaudet et Robert Jones (dir.), Lexington (KY), French Forum, 1980, p. 191-204. Madeleine Jeay a mis en évidence cette tendance de la critique à conférer une unité, illusoire, à *Jehan de Saintré*: «Amalgame étonnant de types littéraires, mixture, mélange de traité pédagogique, de roman chevaleresque, de biographie et de nouvelle amusante,

autour de «Puys» consacrés au culte marial, plusieurs écrivains des XV^e^ et XVI^e^ siècles concilient idéaux chrétiens et certains rituels chevaleresques[11]. Plus précisément, il faut dire que le «mouvement littéraire» qui s'émancipe dans les milieux curiaux des XV^e^ et XVI^e^ siècles est préoccupé par la «ré-union» du bien dire et du bien faire, c'est-à-dire par des facteurs «esthétiques» *et* éthiques. Et cette précision est ce qui fait la particularité des différentes associations d'écrivains qui se constituent en marge des institutions «officielles» de l'Église et de l'Université. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, tous ces auteurs «de la cour» participent en effet à l'élévation du statut politique et théologique de la «rhétorique», en invoquant sa double capacité de plaire et d'instruire. Les Puys marials que décrit Gérard Gros sont voués, dans une très grande mesure, à l'établissement d'une culture de l'écrit, en langue vulgaire : «Ces associations entretiennent en effet les valeurs de la rhétorique – et c'est par là, surtout, qu'elles nous intéressent – en espérant perpétuer une rhétorique des valeurs. Leur grande affaire consiste finalement à porter le discours littéraire sur le podium»[12].

---

conjonction de roman de mœurs et de pédagogie : tels sont les termes par lesquels s'exprime le malaise des critiques face à un texte, *Jehan de Saintré*, dont le composite fait échec à leurs tentatives de classification», «Les éléments didactiques et descriptifs de *Jehan de Saintré*» (article cité), p. 85.

[11] Voir Gérard Gros, *Le poète, la Vierge et le prince du Puy* (ouvrage cité), p. 15 : «Toutes proportions gardées, ces sociétés composées par l'élite font penser, par leur idéal, leurs œuvres et leur rituel, à certains ordres de chevalerie dont elles seraient les homologues citadins et cléricaux».

[12] Gérard Gros, *ibid.*, p. 17.

L'héroïne de *Jehan de Saintré*, Belle Cousine, possède une noblesse et un savoir supérieurs à ceux du héros de l'histoire, Jehan de Saintré, qui, tout au long du récit, en obéissant aux nombreux commandements de sa dame, gravira les plus hauts échelons de la «véritable noblesse», soit celle qu'on enseigne à la cour[13]. Belle Cousine professe son savoir au petit Jehan de Saintré en des termes autoritaires qui sont censés amplifier, en conclusion du récit, le caractère pervers de celle-ci et illustrer, en «*excursus*», ce proverbe cher aux clercs du Moyen Âge : «l'habit ne fait pas le moine».

> Encores vueil et vous commande que les dix commandements de la Loy, a vostre povoir, vous acomplissiez et gardez;
>
> Encores vueil et vous commande que totallement vous creez les .xij. articles de la foy, qui sont vertus theologiennes, meres au bon esperit, ainsi que dist Cassidoire [...];
>
> Encores vueil et vous commande que les sept dons du Saint Esperit vous devez croire et obeir; c'est assavoir : le don de paour, le don de pitié, le don de science, le don de force, le don de conseil, le don d'entendement, le don de sapience;
>
> Encores vueil et vous commande que les huit beatitudes vueillez enssievir et croire [...];
>
> Encores vueil et vous commande que les sept vertus principalles soient en vous [...][14].

Vouée au double rôle de transmettrice des valeurs curiales chrétiennes et de contre-exemple inattendu des principaux péchés judéo-chrétiens, Belle Cousine

---

[13] Voir l'article de Madeleine Jeay, «Une théorie du roman : Le manuscrit autographe de *Jehan de Saintré*, *Romance Philology*, XLVII, 3 (1994), p. 287 : «Plus qu'au progrès de la relation amoureuse, nous assistons à celui de Saintré à se comporter en parfait chevalier, guidé en cela par les instructions précises de sa partenaire».

[14] *Jehan de Saintré*, p. 92-94.

énumère avec une apparente visée d'exhaustivité tout ce que doit savoir, non seulement le jeune noble courtisan, mais tout bon lettré :

> Encore vueil et vous prie que vostre plaisir soit a souvent lire belles histoires, especialement les autenticques et merveilleux fais que les Rommains firent sur tous ceulz de la monarchie du monde : lisiez Titus Livius et Orose. Se voullez savoir des .xii. Cesaires ou Cesariens, lisez Suetonius. Et se voullez savoir des fais de Katerine et de conspiracion ou conjuracion, lisez Salustius. Et se voullez savoir de la tresfiere guerre de Julles Cesar et de Pompee [...], lisez Lucain. Et se voullez savoir des roys d'Egypte, lisez Mathastrius. Et se voullez savoir des Troyens, lisez Daires Phirisius. Et si voullez savoir de Tholomee, lisez Polibius [...][15].

Source précieuse pour la connaissance du corpus profane au milieu du XV^e^ siècle, cette énumération de lectures utiles à quiconque veut s'illustrer à la cour révèle aussi, de la part de l'auteur, une stratégie rhétorique visant à faire de la narration historique l'outil indispensable des nobles chevaliers[16]. La formule autoritaire à l'excès, «Encore vueil et vous prie que vostre plaisir soit a souvent lire belles histoires», révèle bien les désirs insistants d'une instance fictive nommée «Belle Cousine». Non seulement faut-il à la cour reconnaître l'utilité de la narration historique, mais il est impératif également d'y trouver un plaisir de lecture. Mais il y a là une anticipation frénétique sur l'évolution et l'élévation

---

[15] *Jehan de Saintré*, p. 156. Jane H. M. Taylor a souligné les difficultés de la critique – «procrustean miracles» – à interpréter ce revirement de situation, qui constitue pour elle, sinon un événement secondaire, du moins un fait du récit auquel la critique accorde trop d'importance. Voir son article «Image As Reception : Antoine de la Sale's *Le petit Jehan de Saintré*», dans *Literary Aspects of Courtly Culture*, selected papers from the Seventh Triennal Congress of the International Courtly Literature Society, Cambridge, D. S. Brewer, 1994, p. 265-279. Cependant, nous restons persuadée qu'une analyse du «triangle amoureux» sur une base psychologique n'élucide pas le «mystère» de *Jehan de Saintré*. Dans ce récit, nous avons plutôt des personnifications assez traditionnelles de l'amour charnel, de l'hypocrisie et de la vertu, telles qu'on peut les trouver, par exemple, dans *Le roman de la Rose*.

[16] Selon Madeleine Jeay, «Une théorie du roman» (article cité), p. 300, Antoine de La Sale propose un rôle plus complet et novateur au narrateur de récit : celui de «compilateur», de «modulateur» des rythmes de narrations et de «régisseur» des discours. Pour s'en rendre compte, écrit M. Jeay, il faut constater que les instances énonciatives de l'«acteur», de la «dame» et de «Saintré» se confondent souvent entre elles.

du statut philosophico-théologique de l'écriture. Avant de chercher à persuader le lecteur qu'il aura du plaisir à lire les récits d'exploits extraordinaires, on insiste d'abord sur l'utilité des modèles dans la formation de nouveaux héros. En cela tout à fait comparable aux grands traités des XVI^{e} et XVII^{e} siècles sur l'art du Courtisan, le *Jehan de Saintré* d'Antoine de la Sale promeut la connaissance des lettres profanes utiles aux chevaliers et au Courtisan, en lui faisant valoir le «plaisir» qu'il y trouvera.

Bien que Belle Cousine incarne historiquement la grande dame de cour, elle constitue également une allusion traditionnelle, dans les récits dits «allégoriques», à dame Philosophie ou dame Raison, voix de la sagesse dans les récits de Boèce, d'Alain de Lille ou de Jean de Meun[17]. Cette veuve en apparence bienveillante envers sa communauté et, plus particulièrement, envers Jehan de Saintré, transmet un savoir chrétien à son protégé, sans toutefois qu'elle l'applique à sa propre vie. Alors que Jehan de Saintré, devenu chevalier valeureux et couvert de tous les honneurs, ne demandera qu'à être aimé par sa dame, celle-ci lui refusera non seulement son amour, mais elle lui infligera la honte publique de son cocuage, cocuage doublement humiliant du fait que sa dame lui préfère un «abbé» infâme. Belle Cousine n'est pas, en effet, la voix de l'«expérience», comme ceux qui prennent la parole dans les traités de

---

[17] Voir aussi Dante, *Le banquet* (édition citée), II, xv, p. 360 : «*Icil me fait une dame esgarder*. Où il faut savoir que cette dame est la Philosophie; laquelle vraiment est dame pleine de douceur, aornée d'honnêteté, admirable de savoir, glorieuse de liberté, comme il sera manifeste au troisième livre où nous traiterons de sa noblesse».

Castiglione ou de Gracian, elle est, au début de cette narration, l'incarnation même de la sagesse, et ce, jusqu'au coup de théâtre final. Ainsi le savoir courtois ne se transmet pas encore d'homme à homme, d'individu à individu, mais par l'entremise d'une «dame» qui indique, par ses commandements incessants, où trouver les différentes sources de cette sagesse livresque[18]. Pour «connaître», Jehan de Saintré doit d'abord être informé, par la dame, de cette nécessité du savoir, et, ensuite, se lancer dans une quête individuelle «intérieure». L'enseignement le plus palpable de sa préceptrice consiste en fait en un ressassement de l'enseignement biblique et clérical; le meilleur chrétien sera aussi le meilleur chevalier, puisqu' «il suffit d'avoir Dieu de son côté : dans le métier des armes, ce sont les hommes qui se battent, et Dieu qui donne la victoire à qui lui plaît»[19]. La «voix» – littéralement, puisque le récit est présenté sous la forme d'un dialogue – de la «raison courtoise» n'est donc pas le modèle à suivre, et ce contrairement aux personnages des traités de Castiglione et de Gracian qui se présentent comme des courtisans au sommet de leur art. Chez Antoine de la Sale, la vertu se trouve d'abord dans le Livre.

De prime abord, on est tenté de reconnaître en Belle Cousine le modèle de vertu et de modestie propre à édifier le jeune courtisan. Tout le récit est

---

[18] Madeleine Jeay, «Les éléments didactiques et descriptifs de *Jehan de Saintré*» (article cité), écrit à ce propos, p. 95 : «C'est comme si, en cette période où la courtoisie et la chevalerie se livrent à la mise en spectacle de leur idéologie et de leurs rituels, il était nécessaire de procéder à l'inventaire de leurs pratiques et de leurs discours. [...] Il s'agit de faire le point sur les connaissances du monde, mais aussi de procéder au répertoire des langages spécialisés que développe cette connaissance et qui la permet».

[19] *Jehan de Saintré*, p. 165.

construit de manière à nous faire croire que la dame est le fidèle porte-parole de l'orthodoxie chrétienne et ecclésiastique. Mais, comme dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun, la dame, plus aisément portée aux belles paroles trompeuses qu'aux actions vertueuses, n'a que l'apparence de vertu. Tout son discours n'est que vanité. Bien que la cour, qui constitue le lieu fondateur de vertu,

> – Et vraiement cest escuier, en tous ses faitz et en tous ses diz, monstre bien qu'il est gentil et qu'il est nourry en la court et en l'escolle de tout honneur.
>
> Et a la verité bien semble qu'il est de noble lieu party et qu'il a bien veu et apris en la tresnoble court ou il est noulry; et aussy le sont tous ceulz de sa compaignie.
>
> [D]isans par tout que vrayement la court de France estoit bien la flour de toute largesse et l'escolle de tout honneur[20] –,

semble déparée à première vue par l'hypocrisie de Belle Cousine et l'inconvenance de ses gestes par rapport à son propre discours, il faut plutôt y voir l'illustration du proverbe précédemment cité selon lequel l'apparence extérieure – l'origine sociale, le statut, la beauté corporelle – n'est pas une garantie de la vertu véritable. Cette «Dame» n'est pas celle que l'on croyait; elle n'est pas en effet la personnification de Raison, comme chez Alain de Lille. Elle ressemble davantage à la Vieille du *Roman de la Rose*, comparse de Faux Semblant. Cependant, Antoine de la Sale ne vise pas – bien au contraire – à dénigrer l'univers de la cour. L'illustration du proverbe par le comportement déloyal de Belle Cousine permet en juste lieu de pousser plus loin le

---

[20] *Jehan de Saintré*, p. 218; 242; 308.

raisonnement aux dépens de l'abbé; plus encore que la noblesse de naissance, l'accès aux commandements divins et à l'enseignement du Bien et du Mal rend le comportement «déshonnête» impardonnable. Le prélat «ribaud» se permet, au nom de l'Église, de critiquer le comportement guerrier et amoureux des chevaliers, en laissant entendre que leurs paroles ne coïncident pas avec leurs actions :

> Monseigneur de Saintré, dist damps Abbés, vous ne sçavez : j'ay plusieurs foiz mise ma pensee se il peut estre que, entre vous, nobles hommes, chevaliers et escuiers, qui faittes sy souvent armes, et quant trestous reviennent, gaignié.
> [...] Encores, Madame, vous dy je plus : quant ces chevaliers ou escuiers vont faire leurs armes et ont prins congiet du roy, se il fait froit, ilz s'en vont a ces pailles d'Allemaigne, se rigollent avec ces fillettes tout l'iver; et, s'il fait chault, ilz vont en ce delicieux royaume de Sicile, a ces bons vins, a ces bonnes et delicieuses viandes [...]; puis ung vieil menestrel ou trompette quy porte ung vieil esmail, et lui donnent une de leurs vielles robes, et crient a la court : "Mon seigneur a gaignié! Mon seigneur a gaignié! Mon seigneur a gaignié"![21]

La critique de Damp Abbé, en tant qu'elle est la voix de l'orthodoxie, tient jusqu'à ce que Jehan de Saintré force l'abbé à assumer les conséquences de ses paroles, par ses gestes, et à admettre le fondement vertueux des armes. En effet, l'abbé, entraîné dans un piège savamment tendu par le chevalier, est forcé de révéler l'imposture de sa pensée. L'abbé, en acceptant, dès qu'il en a l'occasion, de revêtir les armes qu'il enviait au fond à Jehan de Saintré, montre que ses paroles n'étaient guidées que par l'envie. Le prêtre n'est pas préoccupé par l'édification spirituelle des chrétiens; il ne pense qu'à ses propres désirs sensuels. Lorsqu'il critique la vanité et l'utilisation des armes par les chevaliers, il ne défend pas l'intérêt du christianisme et de ses fidèles; il ne fait que défier

[21] *Jehan de Saintré*, p. 478.

l'honneur d'un rival. Il révèle de la sorte l'infamie de ce statut ecclésiastique qui lui permet de tromper le peuple avec des paroles vaines, alors que les honneurs chevaleresques, comme le montre Jehan de Saintré, ne peuvent s'acquérir qu'avec des actions preuses et vertueuses, *véritables*. Ainsi, l'attitude exubérante du prélat inspire cette saillie ironique du chevalier outré : «Madame, et vous, monseigneur l'Abbé, entre nous, gens de court, laissons a vous, seigneurs prelas, faire ces grans festes; nous nous en passons legierement»[22]. Gens de cour vertueux, gens d'Église luxurieux? c'est ce que la rencontre entre le chevalier et le prélat permet d'affirmer. Belle Cousine, confinée à un rôle fonctionnel dans le récit, soit celui d'attirer à elle deux types contraires d'amour, permet d'actualiser dans le récit le proverbe relatif à l'apparence trompeuse.

L'auteur de narrations en *romant*, profitant de cette temporalisation du pouvoir divin et de cette «laïcisation» de la vertu, se fait le modèle, l'«acteur», de ce nouveau rapport horizontal d'édification. Mortel et chrétien soumis à la grandeur divine, l'écrivain, «sujet» du prince, imite, pour l'édification du plus grand nombre, la relation du chrétien avec Dieu. Il donne ainsi son œuvre comme l'«image» du chrétien fidèle devant son Seigneur, incarné dans la royauté :

> Ores, treshault excellent et puissant prince et mon tresredoubté seigneur, se aucunement, pour trop ou peu escripre, je avoye failly, ce que de legier pourroye, attendu que ne suis saige ne aussy clerc, il vous plaise, aussy a tous et a toutes, le moy pardonner, car mainteffoiz tel fait le mieulx qu'il puelt qui ne fait gaires bien, dont n'est pas merveilles de moy, qui suis et ay tousjours esté rude et de tresgros

---

[22] *Jehan de Saintré*, p. 496.

> engin, en maintiengs, en fais et en diz. Mais, pour accomplir vostrez prieres, qui, entre tous les seigneurs, me sont entiers commandemens, j'ay fait cest livre, dit «Saintré», que en façon de unez lettres je vous envoye, suppliant que le prenez en gré.

Jusqu'au premier tiers du XVI[e] siècle, l'écrivain rappellera sans cesse cette convention divine signée avec le roi; c'est au nom de cette entente symbolique que les auteurs profanes se réconcilieront avec leur bonne conscience chrétienne orthodoxe. L'acte d'écriture, pour cette raison même qu'il conserve encore sa fonction «iconique», c'est-à-dire son rôle d'évocateur de la transcendance divine, et ce même si c'est de façon de plus en plus ténue, poursuivra sa montée inéluctable dans l'échelle idolâtre. L'écriture assume son irréductible contingence tant que persiste une tension entre la réalité temporelle et l'inatteignable divinité.

Jean Marot et l'inconvenance du sujet

Au tout début de l'institutionnalisation de l'écrit laïc – «laïc», c'est-à-dire qui est conçu en dehors de l'institution ecclésiastique ou de la Faculté de théologie –, on trouve donc, dans l'écriture en langue vulgaire, des allusions au rapport théologique qui existe entre l'homme chrétien et Dieu[23]. L'écrivain qui écrit «pour le roi» se représente comme le fidèle serviteur de «Dieu sur terre»,

---

[23] Dans *Penser l'histoire à la Renaissance*, Caen, Paradigme, 1993, Philippe Desan écrit : «Les humanistes français constatent que la Bible est la première et seule écriture réelle de l'histoire universelle; leur histoire particulière doit conséquemment en dériver», p. 72. Certes, la Bible est au centre de toute écriture, mais il s'agit d'un présupposé bien ancré dans la pensée chrétienne. La formulation de Philippe Desan laisse entendre qu'il s'agit plutôt d'un «postposé». Les humanistes ne «constatent» pas, comme en recul sur leur propre *épistémè*, que la Bible «est la seule écriture réelle de l'histoire universelle», ils «savent» qu'il en est ainsi.

c'est-à-dire comme celui que l'on peut considérer comme tel, par analogie. Ce symbole est imposé au prince par les écrivains eux-mêmes[24]. Il constitue un *a priori* de toute relation entre les deux partis : c'est en acceptant de symboliser la grandeur et la justice divines que le prince recevra l'appui des écrivains. Nous avons deux exemples de cette relation typique pendant la période de transition d'un statut sacré à un statut profane de l'écriture, dans les deux *Voyages* de Jean Marot. *Le voyage de Gènes* (1507) et *Le voyage de Venise* (1509) sont l'œuvre d'un auteur éminemment conscient de cette transposition temporelle du rapport au sacré. Toutefois, nous aurions tort de particulariser cette humilité chrétienne et de l'attribuer à une modestie pathologique de l'auteur, ou encore à un éventuel «style modeste» d'écriture. Il faut voir que ce rapport de «modestie» est redevable à la gnoséologie iconophile dont il a été question dans les précédents chapitres.

Alors que tous les traités de rhétorique classique prônent la stricte application d'un «*decorum*» littéraire, qui fait coïncider, d'une part, l'objet et le type d'écriture, et, d'autre part, l'objet avec le destinataire et le «destinateur», on peut s'étonner – être déçu[25] – de l'insistance avec laquelle un historiographe

---

[24] Comme le souligne Pierre-Louis Vaillancourt, cette interpénétration du religieux et du politique sera encore un phénomène courant à la fin du XVI[e] siècle : «À la fin de la Renaissance, la Bible n'est plus au cœur de la pensée politique, mais elle reste l'instrument de sa justification. Les traités politiques se réclament sans cesse de la Bible pour confirmer la valeur de leurs théories»; «Littérature politique et exégèse biblique (de 1570-1625)», *Renaissance et Réforme*, XXI (1985), p. 19.

[25] C'est certainement le cas de Henri Guy : «L'un des plus inévitables [lieux communs des Rhétoriqueurs] est celui qui consiste, pour l'écrivain, à se déclarer, dans les premiers et les derniers vers de son ouvrage, absolument incapable de traiter le sujet qu'il a choisi. Et il ne s'agit point de se montrer simplement modeste : il faut se proclamer idiot», *Grands Rhétoriqueurs. Histoire de la poésie française de la Renaissance*, tome 1 : *L'école des Rhétoriqueurs*, Paris, Champion, 1910, p. 75.

comme Jean Marot annonce à son lecteur que sa narration ne sera pas à la hauteur des événements réels décrits[26]. Force est de constater, à la lumière des traités de rhétorique, que l'auteur des *Voyages* commet des fautes techniques. Mais on aurait doublement tort de confronter les textes de Jean Marot aux traités de rhétorique de Cicéron ou de Quintilien et de croire à un aveu d'incompétence singulier de la part de l'auteur[27]. Pour éviter un dialogue de sourds, il faut certes replacer la démarche de Jean Marot dans un contexte d'écriture qui nous est *a priori* étranger.

S'il est clair que la conception de l'écriture de Jean Marot n'est pas redevable aux rhétoriciens de l'Antiquité, il n'en découle pas pour autant que l'auteur des *Voyages* ignore les plus importants préceptes des grands maîtres de rhétorique. Il ne s'agit donc pas ici de faire allusion à une possible incompétence de l'auteur et à sa formation indépendante de l'université. C'est un lieu commun de la critique moderne, à tout le moins de la critique renaissante, de supposer que tout auteur «de talent», en connaissance de causes – en l'occurrence, des textes anciens –, choisit forcément le modèle païen au

---

[26] Voir F. Cornilliat «La rhétorique sans tache», dans *«Or ne mens». Couleurs de l'Éloge et du Blâme chez les «Grands Rhétoriqueurs»*, Paris, Champion, 1994, p. 530 : «Nous connaissons les ruses infinies du *topos* de modestie, si bien décrites par Curtius. Ce lieu consiste à dissocier le "dire" et le "faire" du discours, à s'affirmer incapable de produire ce dont, précisément, précisément on s'apprête à faire étalage. Il arrive même que la contradiction soit [...] flagrante et simultanée».

[27] Ce type d'aveu s'inscrit dans l'*humilitas* chrétienne. On le retrouve chez tous les auteurs du début de la Renaissance. Cf. Jean Bouchet, dans *Le temple de Bonne Renommée* : «[...] les priant excuser mes faultes, tant en la matiere que en la forme, en appelant Dieu à tesmoing si je y ay aucune chose escripte pour aultruy scandalizer» et «[...] vous aurez consideracion que bien ouvrer en toutes choses et ne faillir en aucunes est plus divinement que humainement fait», édition critique, introduction, notes et glossaire par Giovanna Bellati, Milan, Vita e Pensiero, 1992, p. 229, lignes 81-84; lignes 94-96.

détriment du modèle «médiéval» chrétien. Jean Marot, bien qu'il n'ait pas reçu une formation universitaire, a eu accès au «savoir rhétorique» transmis en *romant* par les clercs du Moyen Âge[28]. Et tout écrivain conscient à la fois des règles rhétoriques païennes et de l'impossibilité humaine de «conformer» le sujet écrivant (ou lecteur) avec l'objet qui représente pour lui la divinité se sentira tenu de justifier sa débilité de *facteur* ou du moins d'en rendre compte dans son récit : «[J]'ay prins conclusion de descrire non en tel stille qu'il appartient, mais seulement en lourde et par trop basse forme ainsi que la grosseur de mon petit entendement la peu comprendre, pour seullement par quelque bien petite espace d'heure les grandes cures et solicitudes de voz esperitz entreoublier»[29].

Dans *Le voyage de Gènes*, nous pouvons être frappés, en tant que lecteurs habitués au discours autosuffisant de la publicité, par la reprise constante du topos de l'humilité en rapport avec le sujet écrivant. Mais il faut à tout prix prendre garde de faire de cet «effacement de soi» une marque

---

[28] Je renvoie le lecteur au commentaire de Giovana Trisolini dans son «Introduction» au *Voyage de Venise* : «Contentons-nous de remarquer que la prétention d'ignorance et l'excessive modestie étaient, chez les poètes de cette période, des *topoï* en vogue», p. 11. Même s'il est vrai que les appels au «goût de l'époque», aux «idées» et aux «manière» ou, encore plus généralement, à l'«époque» n'apportent que peu de lumière au phénomène englobé par ces catégories, cette remarque est tout à fait juste. Complétons néanmoins par cette observation de Gérard Gros sur le même phénomène : «L'ambition d'un auteur évite heureusement l'échec dans la mesure où tout texte marial, de près ou de loin et plus ou moins explicitement, est une prière qui prend en compte, en les confondant parfois, la faiblesse humaine et les limites du talent. Moyennant même la contention du style et le sublime de l'inspiration, par exemple chez les grands artistes que sont les Rhétoriqueurs, l'œuvre littéraire, ici, déclare d'emblée son infériorité par rapport à la Création divine : la conscience de l'inspiration est la reconnaissance d'une tutelle», *Le poète, la Vierge et le prince du Puy*, ouvrage cité, p. 11.

distinctive de l'écriture de Jean Marot, puisque nous réduirions ainsi un élément important de la pensée chrétienne aux aléas psychologiques d'un seul auteur. Certes, la comparaison de l'art du père et du fils permettra un regard plus particulier, mais il faut craindre que ce genre d'analyse n'entraîne rapidement la critique dans un mouvement déductif : «Il ne suffit pas de dire qu'il sait quelle est sa place, et qu'il a la décence et l'art de s'y tenir, *ut decet*. Il faut aussitôt ajouter qu'il s'en contente, qu'il s'y trouve bien, et que seul un soudain coup de folie, un improbable coup de lune, la lui ferait quitter. Question d'éthique personnelle autant que d'intérêt bien compris; et, ne l'oublions pas, question aussi de style, question de poétique»[30]. L'idée même d'une «éthique personnelle» nous semble éminemment problématique dans un contexte historique où l'«éthique», globalement, aussi bien que la «morale» sont dictées par l'orthodoxie chrétienne. Jean Marot (ou son écriture) n'est pas plus «modeste» que ses pairs écrivains, seulement, son identité d'auteur est peut-être plus profondément ancrée que celle de ses contemporains dans l'*ethos* d'écrivain iconophile qui se constitue au milieu du XV^{e} siècle.

Comme on le verra plus loin dans ce chapitre, ce qui différencie la pratique littéraire de Jean Marot et celle de Jean Lemaire de Belges se situe à un niveau philosophique. Entre la pensée de «grands rhétoriqueurs» comme

---

[29] Jean Marot, *Le voyage de Gênes*, édition critique et commentaires par Giovanna Trisolini, Genève, Droz, 1974, p. 84, lignes 24-29.

Jean Molinet, Jean Bouchet, Jean Marot et celle de Jean Lemaire de Belges, il n'y a peut-être pas une pleine rupture, mais il y a certes une «différence». Comme le remarque pertinemment Michael Randall, le regroupement en termes de «grands rhétoriqueurs» ne tient pas compte de certaines différences fondamentales dans la pensée des auteurs : «les écrits de ces poètes [Jean Molinet et Jean Lemaire de Belges] revêtent des différences souvent fort importantes. La poétique de Molinet peut être comprise comme motivée par un désir de ressemblance, mais dominée par une pratique fondée sur la différence»[31]. Davantage que celle de Jean Lemaire de Belges et de Clément Marot, la pratique littéraire de Jean Marot s'inscrit dans ce que Michel Foucault appelle le paradigme de la différence. Mais même chez Jean Marot, le désir de ressemblance tend progressivement à prendre le dessus.

La sacralisation du roi et de la monarchie fonctionne grâce au procédé philosophique de l'analogie : la monarchie est ainsi un «agent d'intelligibilité» de la divinité. La monarchie constitue une tentative humaine pour «gérer» le monde sur le modèle de l'Écriture. Elle est une proposition réfléchie, calculée sur les «mesures» divines et s'impose ainsi comme l'une des créations humaines réalisées à partir du modèle divin, au même titre qu'une réalisation poétique, comme le constate notamment Jean Bouchet :

---

[30] Gérard Defaux, «Une poétique d'historiographe : subjectivité, vérité et "rhétorique seconde" dans l'œuvre de Jehan Marot», dans «Mélanges à la mémoire de Jean-Claude Morisot», *Littératures*, Mawy Bouchard, Isabelle Daunais, Anne-Marie Fortier et Maxime Prévost (dir.), 21-22 (2000), p. 62-63.

Il est certain que metrificature
Est approchant de celeste nature,
Parce que Dieu a tout fait par compas,
Ciel, terre et mer, on ne le nye pas,
Et en son faict il a gardé mesure,
Ainsi qu'on fait quant ung metre on mesure.
Et que tel art soit à Dieu agreable,
Il est tout cler, la preuve en est notable,
Et mesmement au beau texte de Bible [...][32].

Pour être réussie, cette sacralisation du pouvoir temporel doit être systématique, la transposition des caractéristiques divines devant s'étendre à l'ensemble de la monarchie. D'ailleurs, la «sentence» qui ressort du *Voyage de Gênes* peut se résumer en ces mots : la noblesse doit suivre le roi dans ses entreprises, comme les premiers chrétiens ont suivi le Christ[33]. Mieux encore, les nobles doivent supplier leur roi d'assumer ce rôle de protecteur et de défenseur de la paix et de la justice :

Comme j'ay dit, les Nobles decreterent
Venir au roy, auquel ilz reciterent
Les grans exces, l'infamie et l'oppresse,
Que les villains avoyent fait à Noblesse,
Luy remonstrant, qu'estoit patron et maistre
De Noblesse, parquoy il devoit estre
Son Achilles et total deffenseur,
Ainsi que frere doit estre pour la seur;
Et d'aultre part veu qu'estoit leur seigneur,
Devoit venger leur honte et deshonneur,
Luy suppliant qu'il luy pleust de ce faire
Et de pourvoir à leur piteux affaire[34].

---

[31] Michael Randall, «De la ressemblance margaritique : Jean Molinet et Jean Lemaire de Belges», dans *Grands Rhétoriqueurs*, Paris, Presses de l'école normale supérieure, 1997, p. 177.

[32] *Le temple de Bonne Renommée* (édition citée), p. 320, vers 3329-3337.

[33] Voir F. Cornilliat, «La rhétorique sans tache» (ouvrage cité), p. 570 : «L'allégorie, qui consacre la dimension sacrée de la dignité impériale, naît de la *vox populi*, et du spectacle même de ce qui n'est, ne l'oublions pas, qu'une réconciliation très provisoire».

[34] *Le voyage de Gênes*, vers 61-72.

En acceptant cette supplique, le roi promet de chercher la paix et de défendre la justice chrétienne. L'auteur, quant à lui, se trouve entre deux partis qu'il tâche de rapprocher : il compose pour eux des icones qui rappellent la relation analogique entre le roi et Dieu. Si Jean Marot se fait le porte-parole d'une requête de paix auprès du roi, il ne manque pas de «montrer» à son public que le roi, même dans ses entreprises guerrières, recherche la paix et le bien du plus grand nombre. Mais, répétons-le, il ne se déduit pas forcément de cette initiative d'écriture une position de «propagandiste», s'il faut entendre par là une servilité de la pensée ou une action dénuée d'engagement individuel[35]. La réalité monarchique ne précède pas le discours et, surtout, ne constitue pas, comme elle pourrait l'être pour un politique en campagne de séduction, une fin en soi[36]. Elle est le *moyen*, croit-on alors, de parvenir à la paix et au bien

---

[35] Comme le laisse entendre Philippe Desan – entre autres – dans *Penser l'histoire à la Renaissance* : «Les historiens vendent leurs services au plus offrant; ils se transforment en agents d'information dont la tâche est d'éduquer le public dans un sens bien déterminé. Ils s'affirment comme les chantres de leurs mécènes et se bornent à rapporter par écrit les désirs et ambitions de ceux qui les financent», p. 53. Et si l'écrivain projetait ses propres «désirs et ambitions» dans le récit qu'il vend «au plus offrant»? F. Cornilliat décrit bien les ornières de la critique sur cette question de la «propagande humaniste» : «En face d'un discours de ce genre, nous hésitons entre deux verdicts également inexacts : ou bien le rhétoriqueur est un "naïf", qui croit déchiffrer allégoriquement le ciel et la terre, sans même s'apercevoir qu'il sert l'intérêt particulier d'un prince, dans un monde où ses pareils sont légion; ou bien c'est un "cynique", qui a compris la contingence des signes, et qui l'exploite effrontément pour favoriser ledit prince; ou encore (variante "moderne") pour alimenter l'éclat tout littéraire, tout "rhétorique", de son propre texte, capable de faire scintiller la beauté de l'ennemi, du prétendant adverse, avant de rejoindre opportunément le bon côté», «La rhétorique sans tache» (ouvrage cité), p. 577-578.

[36] Voir F. Cornilliat, *ibid.*, p. 602 : «La justification "édifiante" (cherchons une figure de la Trinité), qui masque provisoirement la vocation réelle du texte (soutenons la politique impériale), ne découvre pas complètement l'espoir historique du rhétoriqueur. Mais elle en montre aussi la limite : au moment où le prince est prêt à prendre la figure de Dieu, c'est-à-dire à assumer le destin dont le rhétoriqueur rêve pour lui dans l'histoire, il faut, sauf à tomber dans l'idolâtrie, rétablir la perspective, et le réduire à son statut premier dans l'allégorie : comparant du Dieu caché». Par ailleurs, comme le souligne Paul Saenger, le livre, même s'il se fait le véhicule de revendications politiques, n'est pas l'instrument d'une proposition unique : «Dans la seconde moitié du XV^{e} siècle, le livre aristocratique devint le principal moyen de répandre les idées de résistance à l'autorité monarchique, de la même manière que les traités en latin du XIVe siècle avaient servi à répandre les idées de résistance à l'autorité du pape», «Lire aux

commun. L'écriture d'auteurs comme Jean Marot est motivée par des idéaux religieux et philosophiques qui, comme l'explique Kantorowicz, ont pour corollaire la conciliation de la divinité et de l'humanité :

> L'attelage de deux sphères apparemment hétérogènes présentait un attrait particulier pour une époque anxieuse de concilier la dualité de ce monde et de l'autre, des choses temporelles et éternelles, séculières et spirituelles. Il n'est que de penser au «mélange» de moine et de chevalier postulé dans les ordres de la chevalerie spirituelle pour saisir la structure des idéaux par lesquels cette époque aurait pu être motivée[37].

Nous avons dit que le *decorum*, l'ensemble des procédés rhétoriques qui assurent une relation de convenance entre les différents éléments de communication, ne constituait pas une préoccupation majeure pour Jean Marot dans les deux *Voyages*. Mais il importe ici d'apporter quelques précisions à cette affirmation sans doute guidée par un texto-centrisme moderne qui n'appartient pas à Jean Marot. En effet, si l'on ne peut pas dire que l'œuvre soit conforme à la grandeur des dédicataires – implicites et explicites – ou même à l'objet de la narration, elle est cependant tout à fait conforme à la «débilité» de son auteur, digne représentant de toute l'espèce humaine. Et, en ce sens précis, il est très juste de parler d'une «poétique» de la modestie, à condition de souligner que, dans le cas de Jean Marot, la modestie n'est pas un gage d'effacement[38]; l'auteur est préoccupé par son *ethos*, par les caractéristiques qui

---

derniers siècles du Moyen Âge», dans *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (dir.), Paris, Seuil, 2001, p. 180.

[37] *Les deux corps du roi* (ouvrage cité), p. 689.

[38] Il faut nuancer, selon nous, les conclusions de l'analyse proposée par Gérard Defaux dans son récent article «Une poétique d'historiographe : subjectivité, vérité et "rhétorique seconde" dans l'œuvre de Jehan Marot» (article cité), p. 63 : «Tout, en fait, chez lui, ses origines sociales et familiales – il est du

le définissent par rapport à son Créateur, Dieu. Il n'accorde ainsi que très peu d'attention au lecteur qui n'est après tout qu'un double de lui-même. Loin de s'effacer, l'instance narratrice est omniprésente dans le récit, se mettant souvent au premier plan :

> Taire me vueil, car il est tout notoire
> que impossible est qu'ung homme eust le memoire
> De retenir tant d'œuvres singulieres;
> Mais de descrire me plaist bien [...][39].

Pour le narrateur des deux *Voyages*, ce qui compte avant tout, c'est la convenance entre l'intérieur – le «cœur» – et l'apparence extérieure – la «bouche» : «Au cueur gist tout et non pas aux habitz»[40]. L'écrivain doit dire en fonction de ce que son «cœur» ressent[41] :

> Je vous supply, si mes dictz imparfaictz
> Je ose aspirer en si noble assistance,
> Que vous vueillez de la vostre clemence
> Me pardonner, protestant que la bouche

---

menu peuple, «chétif», «extraict de petite race» [...], la conscience très vive qu'il a de ses propres limites [...], celle aussi qu'il tire de sa fonction d'«escrivain» et de «poëte» à gages – un serviteur n'est pas payé pour parler de lui, mais de ses maîtres –, tout concourt à le persuader de l'insignifiance de son moi [...]». Gérard Defaux attribue la modestie de l'écrivain à des questions de «tempérament» et de «conditions sociales». Il néglige ainsi l'important phénomène de sacralisation royale auquel participe, parmi d'autres, l'auteur des *Voyages*.

[39] *Le voyage de Gènes*, vers 803-805.

[40] *Le voyage de Venise*, vers 1114. «Nous revoici», écrit F. Cornilliat, «entre l'Évangile de Matthieu et la sagesse du *Polycraticus* de Jean de Salisbury, ou du *Canticordum* de Gerson. Il faut qu'il y ait accord entre le cœur et la bouche; un mauvais, on le sait, produit une bouche discordante et mensongère : ce qu'elle dit n'a plus de sens, fait rire le Diable, etc.», «La rhétorique sans tache» (ouvrage cité), p. 506.

[41] À ce propos, voir le commentaire éclairant de Paul Saenger, «Lire aux derniers siècles du Moyen Âge» (article cité), p. 176 : «Comme l'expression monastique *in silentio* signifiait souvent la lecture à voix très basse (*submissa ou suppressa voce*), les auteurs français du XV^e^ siècle recouraient à un autre vocabulaire de la lecture : la dévotion mentale dépendant d'un texte écrit était dite la lecture du "cœur", opposée à la lecture de la bouche. Au XV^e^ siècle, le verbe "veoir" et la formule "lire au cœur" était utilisés dans les textes aristocratiques pour évoquer la lecture personnelle silencieuse, un peu de la même façon qu'aux XI^e^ et XII^e^ siècles *videre* et *inspicere* avaient été des synonymes de *legere*. Ainsi la lecture de Jean Marot de son propre texte comporte, pour lui-même et son éminent lecteur, un acte de dévotion attesté par l'implication du «cœur».

Ne dira riens que le cueur ne luy touche[42].

Pour «prêcher» la bonne nouvelle, il doit lui-même être convaincu de l'importance et de la valeur du roi pour le salut des hommes. Par conséquent ce qu'il écrit, en plus de correspondre à «ce qu'il a vu», coïncidera avec ce qu'il croit intérieurement : le roi est le représentant de Dieu sur terre[43]. Peu importe que la noblesse, témoin des grands faits et destinataire des *Voyages,* croit ou non d'emblée au rôle divin du roi avec la même ferveur que l'auteur; seul compte l'effet à long terme du récit, flamme de la foi :

Mais dessus tout c'estoit une plaisance
De veoir le peuple par les rues crier France.
Plus par livre qu'ilz ne faisoyent par cueur[44].

Comme s'il se félicitait d'avance de l'effet «universalisant» de l'écrit en général et, plus particulièrement, de son propre récit des faits et gestes du roi sur la noblesse française, le narrateur se réjouit du pouvoir du livre sur le peuple. Son bonheur, contagieux, il le prête également au roi, qui doit sentir aussi tout l'attrait de cet outil de conversion prodigieux. Loin de céder aux commandements du souverain, le narrateur volontaire interpelle lui-même ses collègues facteurs et les invite à glorifier leur roi tout-puissant, en somme à lui conférer *eux-mêmes* la dignité qu'ils réclament :

O vous, facteurs, parlans beau comme ung ange,

[42] *Ibid.*, vers 72-26.

[43] Sur les rapportes entre «vu» et «dit», voir Marie-Françoise Notz, «La vue et la voix : l'ombre du prince au miroir du texte dans les deux voyages de Jean Marot», *Le moyen français*, 34 (1994), p. 123-133.

[44] *Le voyage de Gènes* (édition citée), vers 724-726.

D'honneurs et loz donnez ung million
Au Roy Loys[45].

Le récit a le pouvoir de donner «d'honneurs et loz [...] ung million». Très conscient du pouvoir et de la fonction qui lui reviennent à titre d'historiographe, Jean Marot est témoin, *de visu*, des progrès rapides du pouvoir monarchique. Cette conviction d'être utile à la monarchie – qui est régie par la volonté divine, elle-même préoccupée par le bien commun – peut en effet donner à l'œuvre chronologique de Jean Marot une allure de «conquête progressive du moi»[46]. Porté à défendre son initiative littéraire au début de sa carrière d'historiographe, Jean Marot, comme, par ailleurs, la majorité de ses contemporains, s'émerveille des possibilités «infinies» du texte écrit et du livre imprimé en plusieurs exemplaires. Au moment où Jean Marot compose ses deux *Voyages*, la culture iconophile traditionnelle, encore prédominante, est en train de basculer dans l'idolâtrie. D'une conception de l'écrit comme icone du Vrai, nous passerons en effet à une conception de l'écrit comme énoncé même du vrai.

---

[45] *Le voyage de Venise* (édition citée), vers 2474-2476.

[46] Voir Gérard Defaux, «Une poétique d'historiographe...» (article cité), p. 73 : «Cette conquête progressive du moi est chez Jean Marot d'autant plus significative qu'elle aboutit à la formulation d'une poétique. Cette poétique est sans aucun doute davantage une poétique d'historiographe qu'une poétique de poète, au sens où nous comprenons aujourd'hui ce dernier terme». Ce commentaire est intéressant dans la mesure où il illustre parfaitement la nécessité, pour tenir un discours sur l'écriture du XVI[e] siècle, de sortir du particularisme des œuvres, des auteurs et de l'ensemble des catégories de l'histoire littéraire. Sans doute y a-t-il chez Jean Marot un parcours personnel qui l'amène à un rapport particulier à l'écriture. Il ne s'agit pas de nier cela. Mais comme les catégories qui servent à décrire cette évolution de l'auteur ne sont pas ici, d'une part, ancrées dans l'*épistémè* de ce début de XVI[e] siècle, et, d'autre part, empêchent un réel questionnement sur l'histoire de la pensée, ce type d'analyse s'inscrit ici en porte-à-faux.

L'opposition platonicienne et aristotélicienne entre «poésie» et «histoire» n'a pas la même signification pour les Anciens et pour les écrivains des XV^e^ et XVI^e^ siècles[47]. L'opposition est plus globale dans la pensée chrétienne puisque le seul écrit qui ait un statut de vérité est celui qui concerne l'Écriture, en premier lieu le Nouveau Testament, à la fois «histoire» et «poésie», c'est-à-dire récit vrai et «discours orné». Ainsi la seule opposition qui tienne, dans la pratique, est celle de l'Écriture et de l'écriture. Même si l'on connaît, pendant toute la période chrétienne, les théories platoniciennes et aristotéliciennes sur la valeur des différentes catégories de l'invention humaine, celles-ci n'ont plus leur raison d'être dès lors que le Dieu incarné, forme historique et vivante de la Vérité, s'est «avéré». Tout autre événement historique, tout «vrai» qu'il soit, dénué de signification divine, ne sera plus désormais que l'«ombre», le simulacre du Christ et de son «histoire», absolument vraie.

Pour ceux qu'on appelle les Rhétoriqueurs, il est clair que le plus grand œuvre, l'*opus magnum* – œuvre qui se caractérise par son utilisation mêlée du vers et de la prose – est celle qui fait un usage équilibré, convenable, des deux

[47] Sur les traditions historiographiques du début du XVI^e^ siècle, voir l'étude de George Huppert, *The Idea of Perfect History. Historical Erudition and Historical Philosophy in Renaissance France*, Urbana / Chicago / Londres, University of Illinois Press, 1970, p. 12: «French historical writing in the early sixteenth century, if one excludes the memoirs, commentaries, and other genres of contemporary history, seems to fall naturally into one of two main traditions : it belongs either to the medieval tradition of the universal chronicle, or to the newer Italian tradition of patriotic histories written in imitation of the Roman historians». Jean Marot et Jean Lemaire de Belges s'inscrivent tous deux dans la première tradition, dont *Les tres elegantes, tres veridiques et copieuses annales* (1492) de Nicole Gilles, qui ont connu plusieurs rééditions, constituent le modèle prédominant. Selon Huppert, les chroniques de Gilles restèrent populaires auprès de différents types de lecteurs pendant tout le XVI^e^ siècle.

«rhétoriques» : la «première» et la «seconde»[48]. Certains critiques ont pu dire qu'il y avait dans l'œuvre de Jean Marot une progression d'un type d'écriture «historique» vers un style plus «poétique», progression qui consisterait à ne plus faire aucune différence entre les deux écritures[49]. Nous ne pouvons qu'être d'accord avec cette observation, à cette nuance près que l'indissociation des genres narratifs fait partie de la théologie chrétienne et n'est pas redevable à une conception ou à une «progression» particulières de Jean Marot. Ces vers de Jean Bouchet témoignent en effet d'une règle tacite en regard de toute écriture, selon laquelle l'œuvre écrite doit faire preuve, en prose comme en vers, de «métrificature» – c'est-à-dire de «mesure» harmonieuse[50] :

> Si nous lisons les faictz Prudencius,
> Ceulx de Arator et de Sedulius,
> De Juvencus et de Eneas Silvie,
> Qui depuis fut appellé pape Pie,
> Nous trouverons que ces bons chrestiens
> Furent grans clercs et rhetoriciens
> Et en beaux vers et stille poeticque
> Feirent jadis ouvrage mirificque,
> Traictant de Dieu, de ses gestes et faiz
> Et blasonnans les vices et forfaiz,

---

[48] Voir à ce propos l'article de Claude Thiry, «Au carrefour de deux rhétoriques : les prosimètres de Jean Molinet», dans *Du mot au texte*, actes du IIIème Colloque international sur le Moyen Français, publiés par Peter Wunderli, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1982. Il rappelle cette indissociation en ces termes : «Tout spécialiste du moyen français sait qu'à l'époque qu'il étudie théoriciens et praticiens du fait littéraire font relever l'écriture de deux ensembles de préceptes – et donc de deux organisations du langage – qu'ils s'efforcent de spécifier de manière plus ou moins nette et explicite. Chacun sait aussi que l'établissement d'un cloisonnement absolu et hermétique entre ces deux ensembles serait une entreprise vaine, illusoire et de surcroît anachronique», p. 213.

[49] Voir G. Defaux, «Une poétique d'historiographe» (article cité); Sergio Cigada, «L'attività letteraria e i valori poetici di Jean Marot», «Contributi dell'Istituto di philologia moderna», *Serie francese*, vol. V, 1968, p. 86 et sq. et G. Trisolini (qui entérine l'analyse de Cigada), «Introduction» au *Voyage de Gènes*, p. 23.

[50] Voir la rubrique «métrifier» dans le *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* d'Edmond Huguet, tome 5, Paris, Didier, 1925-67 : «soumettre à la mesure, composer [des vers mesurés]; faire des vers».

> Comme aussi feit le devot sainct Bernard
> Qui de rhimer en latin eut bien l'art[51].

En abandonnant les règles de rhétorique, l'écrivain s'éloigne par le fait même de la perfection divine. L'écriture de Jean Marot, connue des spécialistes pour être «simple»[52] – c'est-à-dire ne faisant pas appel aux procédés habituels de la «grande rhétorique» –, ignorerait, sur le plan de la métrificature, son devoir d'émulation divine. De là l'importance, pour Jean Marot, de justifier sa «faiblesse». Et il peut s'agir en effet d'une marque de déférence tout aussi respectueuse de la grandeur divine. Bouchet, plus conscient du lent processus de francisation des lettres latines et de l'importance d'une transposition fidèle des conceptions chrétiennes en français, très attaché à l'enseignement d'un Geoffroi de Vinsauf, par exemple, insiste sur la nécessité des règles rhétoriques, qui constituent la contribution humaine au rapport harmonieux de l'homme avec le cosmos, la création humaine devant se réaliser sur le modèle de la Création :

> Mais je vous dy qu'il y fault garder reigle
> En chascun d'eulx, car si l'on se desreigle
> Es vers communs que nous appellons rithme
> Il n'y a rien plus laid ne moins d'extime,
> Voire y convient user de rethoricque,
> Comme en latin [...][53].

---

[51] *Le temple de Bonne Renommée* (édition citée), p. 321, vers 3385-3396.

[52] Voir par exemple Sergio Cigada, «L'attività letteraria e i valori poetici di Jean Marot» (article cité), p. 69 : «In effeti, a paragone con la serie di compiaciute citazioni letterarie di cui sovente i Rhétoriqueurs nobilitano le loro opere, i testi di Jean Marot appaiono molto poveri di riferimenti culturali – salvo che per un ricorrente gruppo di nomi storico-mitologici che sono frusto patrimonio topico di tutta la letteratura del XV secolo».

[53] *Le temple de Bonne Renommée*, vers 3401-3406.

Le *romant*, c'est-à-dire la translation en vulgaire français, est une transposition des topiques théologiques chrétiennes dans une langue compréhensible par le plus grand nombre, car

> le latin ne peut chascun entendre
> Et moins peut l'on l'ebrieu ou grec comprendre[54].

Et le «programme» de ces premiers écrits en langue vulgaire, c'est encore Bouchet qui le révèle rétrospectivement :

> Et après pour les communes gens
> Qui du latin se treuvent indigens,
> Puis trois cens ans escripre on commença
> Plusieurs romans, esquelz on anonça
> En rude et groz langage maternel
> Choses traictans de la terre et du ciel.
> Finablement, après que les François,
> Qui sont begnins, gracieux et courtois,
> Eurent chassé des Gaules les extranges,
> Voulurent bien se declairer estre anges
> Et se applicquer à bien dire et parler
> Pour avoir bruit par la terre et par l'aer.
> Et pour apprendre eurent les orateurs,
> Historiens, poetes, translateurs,
> Qui ont droissé par bonne rethoricque
> Ung doulx parler que l'on nomme francisque
> Près du latin en façon trecongrue [...][55].

Il appert que Jean Marot, humble serviteur du roi et fidèle chrétien, commet une irrégularité à l'endroit d'une orthodoxie définie par les clercs qui les premiers effectuèrent une translation du latin en français, en composant son œuvre dans une langue maternelle «naturelle», c'est-à-dire orale et «sans règles», et renonce ainsi à l'émulation de la perfection divine. L'auteur des

---

[54] *Ibid.*, vers 3413-3414.

[55] *Ibid.*, vers 3431-3447.

Voyages est imprégné de culture chrétienne romane sans avoir bénéficié d'une formation universitaire de clerc :

> O Roy eureux, qui bien narrer vouldroit
> Tes haulx honneurs, certes tost y fauldroit
> Mon rude sens.
> Ce nea[n]tmoins employer je consens
> Cueur, corps, vouloir, avecques mes cinq sens,
> Car tant humain et benin je te sens
> Que auras esgard
> Que clerc ne suis, mais seulement ay l'art
> De rimoyer et que mon vouloir art
> De hault louer le tien nom, que Dieu gard[56].

Aussi Jean Marot compose son récit pour un destinataire premier qui ne demande pas mieux qu'on lui raconte le «monde» en des termes brefs et clairs : «Et nota que, quant l'en parle a grans gens et clers, l'en doibt elegantement abreger quelque matiere que ce soit, et, quant l'en parle a simples gens, l'en doibt clerement et entendiblement croistre son compte et allonger»[57].

Tout l'effort rhétorique de Jean Marot consiste à établir, d'une part, un rapport de convenance entre l'auteur (humble) et son discours (élocution / style «bas»), et, d'autre part, un rapport harmonieux entre l'événement réel et la narration (l'invention et la disposition). Si l'on parle ici de *decorum*, il s'agit d'une relation de convenance entre le «vu» et l'«écrit»; en somme il importe de faire accéder le texte au statut de vérité, d'imiter le travail des évangélistes. L'historiographe, élu du Roi, assiste comme les apôtres aux événements miraculeux :

---

[56] *Le voyage de Venise*, vers 3605-3614.

[57] Pierre Fabri, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*, publié avec introduction, notes et glossaire par A. Héron, Genève, Slatkine Reprint, 1969, p. 70.

Impossibl'est que *j*'en creusse le tiers,
Mais *je* y estoyes, parquoy *je* le doy croire[58].

Plus étonnante qu'il n'apparaît de prime abord, cette déclaration du narrateur révèle une fois de plus l'étrange rapport qu'il entretient avec son œuvre : ce n'est pas au lecteur qu'il adresse son incrédulité face à l'événement – comme on pourrait s'y attendre –, mais à lui-même[59]. On retrouve partout dans l'œuvre de Jean Marot ce souci de faire coïncider le «cœur» et la «bouche». Mais s'il importait d'abord de dire la vérité du cœur – médiateur du divin –, on remarquera que la vérité des faits extérieurs préoccupe aussi l'auteur des *Voyages*.

L'euphorie ressentie par plusieurs «humanistes» et écrivains de l'époque, qui fondent beaucoup d'espoir sur la monarchie et leur propre capacité à convaincre le plus grand nombre des avantages de ce gouvernement pour le bien-être de tout un chacun, est contrebalancée par les avancées d'un discours réformateur, iconoclaste dans sa pensée et *a priori* incrédule devant toute manifestation langagière ou plastique. Les groupes évangéliques qui se réunissent en France et ailleurs en Europe reprennent, paradoxalement, des positions pré-chrétiennes par rapport à l'écrit et l'art en général. À cet égard, la

---

[58] *Le voyage de Gènes*, vers 586-587. Je souligne.

[59] Comme le souligne F. Cornilliat, «La rhétorique sans tache» (ouvrage cité), p. 581 : cet étonnement de Jean Marot «ne signifie pas que le rhétoriqueur ne "croit" plus à ce qu'il fait en montrant, par exemple, Maximilien sous l'apparence du Messie. Mais il a objectivement du *mal à y croire*, en ce sens qu'il reste conscient d'un décalage, d'une faille au cœur même de l'intention qui est censée garantir son discours».

comparaison des œuvres du père et du fils est révélatrice de deux postures distinctes face à l'écrit, comme l'observe pertinemment Gérard Defaux : «Là où celui-ci mettait le poète au service de l'historien, se refusait à découvrir la moindre incompatibilité entre, d'une part, les ornements de sa rhétorique et, de l'autre, la vérité de son témoignage, le fils a appris, lui, à prendre ses distances vis-à-vis de tout ce qui est "faconde oratoire"»[60]. Cette attitude iconoclaste anti-rhétorique sera vivement condamnée par Jean Bouchet dans *Le temple de Bonne Renommée* :

> Aulcuns congnois qui le dit art mesprisent
> Par ignorance, et souvent en medisent,
> Les orateurs appellans balladeurs,
> Rithmeurs, farseurs, jangleurs et bastelleurs,
> Mais ce sont folz ignorans plus que bestes,
> Car ces lourdaux, nyaiz et folles testes
> N'ont entendu que c'est science infuse,
> Ne comme elle est par grant grace diffuse,
> Et gens d'esprit onques ne la blasmerent,
> Ne contre l'art jamais ne blasphamerent[61].

Jean Lemaire de Belges : abolition de l'homonymie chrétienne de la fable

Pour la pensée chrétienne, la «fable», c'est le récit de ce qui n'est pas, le «faux», un simulacre, ce qui s'oppose à la plénitude de l'Être divin. Entre la fable des païens et le récit vrai des chrétiens, il y a donc une rupture irréconciliable : aucune fable ne peut accéder au statut de vérité, au mieux pourra-t-elle se voir conférer une certaine «utilité». Peu à peu pendant le Moyen Âge et la Renaissance, toutefois, la distance entre fable et vérité se

[60] «Une poétique d'historiographe» (article cité), p. 85.

rétrécit[62]. L'œuvre de Jean Lemaire de Belges est à cet égard révélatrice. Que ce soit dans son grand œuvre *Les illustrations de Gaule et singularitez de Troye* ou dans une œuvre plus modeste comme *La concorde des deux langages*, Jean Lemaire de Belges apparaît comme l'opérateur d'une transition culturelle et philosophique[63]. Chrétien imprégné d'une formation iconophile[64], Lemaire de Belges conçoit néanmoins une œuvre en rupture avec les principaux dogmes du christianisme. Sa narration historique, voulant explicitement rétablir les liens perdus avec le monde païen, annule du même coup les fondements gnoséologiques particuliers du christianisme. Mais Lemaire de Belges n'a rien d'un impie. L'effacement du christianisme dans son œuvre est le résultat d'un désir obsessif de conciliation, qui prend la forme d'une «historisation» de la monarchie. La monarchie, dans ses principes les plus fondamentaux, aurait des racines qui remonteraient jusqu'au tout début de l'humanité, veut-il «illustrer» par sa narration[65]. Aucune rupture entre les deux «cultures» n'aurait eu lieu; il

---

[61] *Le temple de Bonne Renommée* (édition citée), vers 3319-3328.

[62] Mais il ne suffit pas de dire, comme Philippe Desan, que «[l]a conciliation de la légende avec l'histoire ne sera possible qu'au XV[e] siècle» (*Penser l'histoire à la Renaissance*, p. 42); il faut encore dire la spécificité de la «légende» et de l'«histoire».

[63] Voir, dans une autre perspective, William Calin, «Jean Lemaire de Belges : Courtly Narrative at the Close of the Middle Ages», dans Minette Gaunman-Gaudet et Robin F. Jones (dir.), *The Nature of Medieval Narrative*, Lexington (KY.), French Forum, 1980, p. 205-216.

[64] Voir supra, chapitre I, p. 60.

[65] Voir Alexandre Leupin (*La passion des idoles I. Foi et pouvoir dans la Bible La Chanson de Roland*, Paris L'Harmattan, 2000), qui montre le processus d'invention historique propre à l'état politique. Comme l'explique aussi George Huppert, *Les recherches de France* d'Étienne Pasquier n'ont pas d'autre visée : «What does Pasquier expect to gain from his researches? Even the first page of his book gives us the answer : he expects to prove the historical continuity of certain fundamental institutions. One

s'agirait seulement d'un malentendu que l'auteur des *Illustrations de Gaule* s'empresse de rectifier. Ainsi, chaque «infraction» langagière et idéologique sera immédiatement suivie d'un justificatif de l'auteur, correction qui se voudrait une marque suffisante de respect face à l'orthodoxie :

> Et si aucun lecteur estoit scandalisé de ce quil fut appellé Dieu, apres sa mort, il faut quil sache, quen ce temps là tous bons Princes et justes, estoient appellez Dieux, sans aucune idolatrie.
> [...]
> Et par ceste mesme raison, Moyse et les autres bons Princes et Patriarches furent appellez Dieux, non par essence, mais par participation : comme il est escrit au vii. chapitre d'Exode [...].
> [...]
> Ces choses sont exposees un petit amplement. À fin que les Lecteurs ne sesbahissent point, si nous faisons souvent mention en ce livre des Dieux et des Deesses : desquelz ainsi nommer cestoit au temps passé lusage, comme cest maintenant de Saints et de Saintes[66].

Marqué par la doctrine d'Evhémère (300 av. J.C.), selon laquelle les dieux de la mythologie furent de véritables humains, de chair et d'os, divinisés, symboliquement, après leur mort, Jean Lemaire de Belges procède à une incarnation des dieux païens[67]. Certes choquante pour tout lecteur chrétien, la démythologisation des fables païennes n'en demeure pas moins nécessaire et «raisonnable» pour Lemaire de Belges :

---

might go even further and say that his researches are an attempt to define the French constitution through its history», *The Idea of Perfect History* (ouvrage cité), p. 39-40.

[66] *Les illustrations de Gaule*, p. 38. F. Cornilliat formule un commentaire intéressant à ce propos : «Au lieu qu'ici, il y a difficulté : le discours de la "comparation", complètement extérieur à la personne du prince, doit se faire passer pour discours théologique, obligé d'interrompre le cours (profane) de la chronique, lequel rend compte des heurs du prince, mais aussi de ses malheurs, voire de ses vices. Retombant comme par hasard, dans sa recherche d'un comparant, sur la maison impériale, il ne peut, malgré son zèle et la pureté de son "intencion", que se soupçonner lui-même d'une volonté de "déification", d'une exagération paganisante. Le texte est alors en lutte contre sa propre ambiguïté», «La rhétorique sans tache» (ouvrage cité), p. 581. Il va sans dire que Lemaire de Belges est le premier à «sesbahir» de faire aussi «souvent mention» des dieux et des déesses.

[67] Sur la doctrine d'Evhémère, voir Jean Pépin, *Mythe allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Aubier, 1958, p. 147-149.

> [...] à plusieurs qui pourroient ouyr ce livre : Disans, quil nest ja besoing si souvent ramentevoir aux oreilles Chrestiennes les noms des Idoles, que jadis les Payens adoroient : Cestasavoir, Saturne, Jupiter, Hercules, etc. Tout homme de sain entendement peult bien congnoitre, que le nom de Coritus ou Jupiter couronné, estoit en ce temps là tiltre de dignité Royale ou Pontificale, si comme les Pharaons en Egypte, et les Cesars à Romme : Et ce quilz appelloient Jupiter leur Dieu, cest comme nous appellons le Pape, nostre tressaint pere : car Jupiter signifie, Juvans pater. Et Papa, Pater patrum.
> [...]
> Donques si noz ancestres nommoient leurs Princes Dieux, il appert que cestoit pour quelque excellence de bonté et justice quilz trouvoient en eux [...][68].

La stratégie d'écriture de Jean Lemaire de Belges est entièrement axée, comme celle de Jean Marot, sur la constitution d'une monarchie française puissante et «illustre». Son entreprise littéraire vise à concurrencer la gloire italienne, fondée sur une tradition poétique qui remonte jusqu'à l'Antiquité. Convaincu que la paix universelle ne peut s'établir que par l'entremise du roi, chrétien, et que le pouvoir temporel des rois se répand, en partie, grâce à la renommée que les historiographes se chargent de faire courir jusque dans les contrées les plus reculées, Lemaire de Belges «oublie», dans sa quête «généalogique», la rupture chrétienne qui sépara le nouveau monde de l'ancien afin de gratifier la monarchie française de très prestigieux descendants et d'une culture à l'avenant.

Ainsi Jean Lemaire de Belges se réapproprie la catégorie ancienne d'«histoire» qui lui permet d'esquiver les contraintes de l'écriture chrétienne. Il compose du «vrai», un texte littéralement vrai s'entend. Des événements qui ont «réellement» eu lieu proposent en outre un sens «philosophique», de

---

[68] Jean Lemaire de Belges, *Les illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, publiées par J. Stecher, Genève, Slatkine Reprint, 1969, p. 82.

manière à imiter le plus fidèlement possible les principes du commentaire allégorique chrétien. L'histoire constitue pour Lemaire de Belges un document véritable qui, s'il s'avère plus ou moins vrai, comporte toujours un élément de vérité. L'écrit est en soi une preuve qu'il y a eu *quelque chose*. Il ne fait pas de doute pour Lemaire de Belges que l'écriture est au service de l'événement; si bien qu'en l'absence d'écriture, il faut conclure à l'absence de quelque réalité historique que ce soit :

> Toutesfois comme jestime, ilz ne vescurent point. Car on ne treuve par escrit rien de leurs gestes : ou silz demourerent aucun temps en vie, si furent ilz nourris obscurement entre les pastoureaux, sans chose digne de memoire. Car je nay veu acteur quelconque qui en escrive aucune chose plus avant, sinon Ovide au quatrieme de sa Metamorphose, qui en touche un mot en passant [...][69].

Tout ce qui a été écrit fut et, inversement, tout (ou peu s'en faut) ce qui n'a pas été écrit ne fut point. De là toute l'importance de la discipline historiographique pour la postérité, mais aussi, de façon plus urgente, pour l'instauration d'un pouvoir monarchique. Tant et si bien que le merveilleux, s'il est documenté par des témoins visuels ou indirects et qu'il n'y a aucune raison de douter de la «bonne foi» de leur témoignage, est aussi crédible que tout autre fait plus commun. À condition toutefois que l'historiographe soit en mesure de proposer une «explication» – comme lorsqu'il est question de dieux païens – de ce qui peut paraître à première vue invraisemblable. La «narration», ce n'est pas autre chose, après tout, qu'une «explication», un

---

[69] *Ibid.*, p. 197.

raisonnement sur les faits en vue d'une conclusion précise. Tout s'explique. Même le gigantisme.

«Merveille» :

> [...] ce premier livre lhistoire fait mention des Geans, et que paraventure aucun scrupuleux pourroit cuyder que ce sont fables, oultre ce que la sainte escriture fait mention diceux.

Explication :

> On voit aussi en autres lieux assez dos de geans, mais non pas de quantité si enorme. Car cestuy là fut de ceux du premier aage. Les autres par trait de temps allerent tousjours en decroissant, si comme nous faisons aujourdhuy. Dont je croys que avant la fin du monde les gens deviendront nains[70].

Si on a écrit sur les géants, c'est bien qu'il y a eu quelque chose comme des géants. De ce point de départ, il s'agit soit de supposer, puis de décoder une éventuelle «allégorisation» poétique, soit d'induire un fragment d'«anthropologie décadente» : l'humanité rapetisse au fil des siècles. Lemaire de Belges pousse ici le relativisme – activité qui est sans doute propre à l'histoire – jusqu'à faire du vraisemblable une catégorie historique ancrée dans la Nature : on croit à ce qui ressemble à notre monde, mais le monde est en mouvement.

Dans *Les illustrations*, l'opposition entre les catégories poétique et historique n'a rien de «littéraire», mais relève plutôt, d'une part, de la morale, d'autre part, de la politique. Ce qui fait qu'un texte est soit «poétique»,

---

[70] *Les Illustrations de Gaule*, I, p. 51, 52. Jean Céard commente ce passage en ces termes : «Jean Lemaire observe paisiblement que le monde va s'amoindrissant, parce que, semble-t-il, c'est pour lui le seul moyen de concilier le spectacle que nous avons sous les yeux et l'image grandiose et plaisante de ceux qui furent et restent nos ancêtres»; «La querelle des géants et la jeunesse du monde», *The journal of Medieval and Renaissance Studies*, VIII, 1 (1978), p. 43.

«fabuleux», «historique» soit «authentique», c'est la simple volonté de l'auteur. Tant un poète qu'un historien proprement dit peuvent relater des faits véritables; il suffit que l'auteur soit de «bonne foi». Cette nouvelle opposition favorisera, du moins dans l'œuvre de Lemaire de Belges, la disparition de l'opposition chrétienne entre Écriture sainte et écriture profane. Un ordre hiérarchique fondé sur l'authenticité et la crédibilité des auteurs la remplacera. Au sommet du nouvel ordre, l'historien «honnête», suivi du poète «véridique», et, en bas, l'historien et le poète «menteurs» (en général, les trop fiers poètes grecs[71]). Ainsi, toute narration, qu'elle soit «fable» ou «histoire» proprement dite, peut se révéler également vraie ou fausse. Il revient au bon historiographe de juger et d'évaluer la vérité de tous les récits. Si Lemaire de Belges se méfie, comme ses prédécesseurs, des récits «poétiques», ce n'est plus en regard seulement de l'Écriture, mais plutôt au nom de l'authenticité historique. Et l'auteur des *Illustrations de Gaule* constate que les «mensonges» ont tendance à provenir d'une seule source principale :

> Les poëtes Grecz ont beaucoup menty [...].
> [...]
> Toutes ces menteries et fictions Grecques, sont bien aisees à mespriser et annichiler par une seule autorité de nostre acteur Manethon [...].
> [...]
> Par laquelle tant brieve autorité et tant pleine de sentence, il appert, que si les Grecz pleins de mensonge et de vaniloquence, attribuent les tiltres et les gestes du grand Hercule de Libye, tant vertueux Prince à cestuy cy (comme certes ilz font) cest faulsement et à tort : attendu que ledit Grec, nestoit autre chose fors un Pirate, larron et escumeur de mer, homme de tresmauvaise vie, et qui mourut meschamment[72].

---

[71] Voir *Les illustrations de Gaule*, I, p. 114-115.

[72] *Ibid.*, p. 114, 115.

Tant qu'un récit affirme dire la vérité, il peut accéder au statut d'histoire et faire l'objet d'une «compilation» par l'historiographe. C'est d'ailleurs le caractère propre de l'activité historiographique à l'époque de Lemaire de Belges[73]. Un poète aussi célèbre que Boccace pourra ainsi servir de témoin et d'«autorité» dans la constitution d'un nouveau document historique autant que n'importe quel véritable «historien» :

> [...] il seroit bien seant damener à ce propos lautorité de Bocace, lequel afferme au lxviii. chapitre du quatrieme livre de la genealogie des Dieux, que de son temps fut trouvé au creux dune montaigne prochaine de la cité de Drepane en lisle de Sicile, le corps dun merveilleux geant, tout entier, estant assis, et tenant en sa main un baston, ou plustot un arbre, de la forme, grosseur et hauteur dun mast de navire [...][74].

Fables comme histoires peuvent avoir un sens «moral» ou «philosophique» caché. Toutefois, ces figures allégoriques du sens littéral n'ont rien de chrétien. Comme on l'a vu précédemment, l'allégorie chrétienne se distingue de l'allégorie païenne du fait que la première est une «allégorie de la chose» et la deuxième une «allégorie de mots». Les différents sens «plus élevés» ne supplantent pas, dans la version chrétienne, le sens littéral, historique. On se rappellera que l'on peut situer l'allégorie judaïque entre les deux autres, puisque celle-ci admet deux sens aux énoncés bibliques, un

---

[73] Voir Claude-Gilbert Dubois, *La conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, Paris, Nizet, 1977, p. 29 : «Il s'agissait essentiellement d'un travail d'enregistrement des décrets et decisions, et le rôle de l'historien n'était guère plus que celui d'un greffier. C'était par petits faits, la vie d'une dynastie, ou d'une communauté et de ses règles. Les faits mis en tiroir, catalogués et datés, l'histoire par casiers. Pas de souffle, un musée des faits accomplis. Pas de dynamique, des techniques d'enregistrement. Pas de création, pas de synthèse, mais un travail de collationneur et de collectionneur». Dans ce contexte historiographique qui apparaît des plus ternes, il n'est pas étonnant que *Les illustrations* de Lemaire de Belges aient connu un aussi grand succès de réception.

[74] *Ibid.*, p. 52.

littéral et un «moral» (le sens «allégorique» ou «spirituel» chrétien étant exclu). Dans *Les illustrations* de Lemaire de Belges, nous trouvons deux types d'allégorie, la païenne et la judaïque, deux niveaux de sens que peuvent très bien assumer la fable et l'histoire profanes, puisqu'il n'est pas question, dans ces deux types de figure, d'accéder au sens révélateur du Christ. La fable, à défaut de proposer un sens littéral «vrai», permet de signifier, par une série d'éléments symboliques «cachés», une doctrine philosophique ou une sentence morale quelconques. Le discours historique possède l'avantage sur la fable d'être littéralement vrai, en plus d'offrir parfois un enseignement moral.

Spécialisation des stratégies et des finalités d'écriture

En parcourant l'œuvre complète de Lemaire de Belges, on est frappé par la présence de deux discours, à première vue antagonistes. Partout dans son œuvre historique, Lemaire de Belges tente de convaincre ses lecteurs de toute l'Europe de se rallier, pour des raisons qu'il présente comme historiques et religieuses, contre l'usurpateur territorial et culturel «turc». Rappelant de façon tout à fait obsessive l'ancienne hostilité que vouaient les princes Troyens – «c'est-à-dire Chrétiens»[75], au XVI[e] siècle – aux Turcs[76], il espère sensibiliser son destinataire au double scandale :

---

[75] Voir *ibid.*, tome 1, p. 139. Voir Jean Céard, «La querelle des géants et la jeunesse du monde», *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, VIII, 1 (1978), p. 37-76.

> Par ainsi tout dun tenant, et dautre part voyant le hautain Spectateur des actes humains, quen la posterité de Constantin le grand, fondateur de Constantinoble, presques toute noblesse et vertu estoient amorties et annullees par la tyrannie scismatiques et heretique des Empereurs Orientaux, qui souillaient leurs mains en leur propre sang par guerres civiles et domestiques, et ne tenoient plus conte du bien public universel, ne de Romme jadis chef de toute leur Monarchie, dont par leur tel defaut, leglise Romaine estoit foulee, la foy catholique persecutee et amoindrie de tous les quartiers du monde, par lhorrible insultation de la gent Sarrasine et Turque, non seulement sur les parties d'Orient et de Grece, là où lesdits Empereurs tenoient leur malheureuse residence, mais jusques dedens les entrailles de nostre Europe [...][77].

Favorisant la «paix universelle» et craignant que les Turcs ne mettent à néant le christianisme défenseur de la paix, Lemaire de Belges n'hésite pas à fomenter une révolte grâce à une stratégie rhétorique orientée vers la prise des armes. C'est après tout le rôle traditionnel de la monarchie de «dompter» les barbares. Toute la défense monarchiste de Lemaire de Belges vise à promouvoir la paix par la guerre, paradoxe inévitable, il semblerait, qui relève du présupposé selon lequel l'ordre du Bien doit nécessairement combattre l'ordre du Mal :

> Ce fut la tresnoble lignee des Pepins et des Charles, vertueuse et forte de toute antiquité, comme assez est monstré par ce livre : mais encores plus ennoblie par les tiltres et dignitez de la treschrestienne couronne de France et du saint Empire Romain, qui sont les deux plus beaux decoremens de ce monde temporel. Moyennant lesquelles prerogatives, ilz dompterent et suppediterent plusieurs nations estranges, cruelles et barbares, anciennes ennemies de nostre foy et de leglise catholique : cestasavoir, Saxons, Normans et Huns, quon dit maintenant Hongres, tous Payens et idolatres, Sarrasins, Infideles et Mahommetistes, Goths et Vesegoths, heretiques[78].

---

[76] Lemaire de Belges répète incessamment le syntagme «Asie la moindre qu'on dit aujourd'hui natalie ou Turquie». Voir tome 1, p. 49, 97, 99, 115, 135, 139; tome 2, p. 84, 138, 150, 240, 262, 263.

[77] *Ibid.*, tome II, p. 462.

[78] *Ibid.*, tome II, p. 463.

L'histoire, mémoire des faits et gestes des grands guerriers du passé, encense l'idée d'un territoire géographique uni par des facteurs linguistique et religieux communs. Ainsi, à travers l'exhortation au combat, Lemaire fera place à un discours «pacifique» entre les ensembles politiques partageant des particularités culturelles fondamentales. Il s'agit donc avant tout de favoriser un rassemblement humain massif et de rediriger en quelque sorte l'énergie belliqueuse vers le véritable ennemi, en accumulant et en ciblant les différences culturelles et politiques. La stratégie rhétorique de la narration historique repose donc sur des enjeux politiques et tend à la fois à rassembler les alliés «naturels» et à mettre les différences de l'ennemi au premier plan.

Les textes poétiques de Jean Lemaire de Belges, par exemple *La concorde des deux langages*, mettent en œuvre une stratégie rhétorique différente, tout en répondant aux mêmes objectifs politiques : persuader les peuples chrétiens de s'unir aux Français, afin d'éliminer l'ennemi. Pour Lemaire de Belges, nous l'avons vu, le «labeur historien» surpasse en vérité et en enseignement la poésie qui est forcément «profane» et par conséquent moins riche en «science moralle»[79]. Mais la poésie a cependant le pouvoir «merveilleux» de calmer la colère des ennemis et de rétablir l'harmonie[80] :

> [...] Bardus regna en son lieu cinquieme Roy de Gaule, lequel fut inventeur de rhythmes, cestadire de Rhetorique et de musique. Et pource fut il fort renommé

[79] Voir Mirela Saïm, «Du "Labeur historien" : rhétorique et historiographie dans les *Illustrations de Gaule* de Lemaire de Belge», *Le Moyen Français*, 34 (1994), p. 145-169.

[80] Voir François Cornilliat, «Rhétorique, poésie, guérison : de Jean à Clément Marot», dans *La génération Marot. Poètes français et néo-latins (1515-1550)*, Paris, Champion, 1997, p. 59-79.

> entre les siens. Et introduisit une secte de Poëtes et rhetoriciens, lesquelz furent nommez Bardes, qui chantoient melodieusement leurs rhyhtmes, avec instrumens, en louant les uns et blasmant les autres.
> [...]
> Voire, et estoient de si grand estime entre les Gaules, que si deux armees ennemies estoient prestes à combatre, et lesdits poëtes se missent entredeux, la bataille cessoit, et moderoit chacun son ire, en faisant reverence ausdits poëtes[81].

La concorde des deux langages, poème formé de tercets décasyllabiques, «a la fasson ytalienne, ou toscane et florentine», vise à persuader, «autant qu'en moy peut estre, la paix et union perpetuelle entre lesdictes deux nations et langues, lesquelles sont en partie amyes et concordantes l'une à l'autre, mais pour la plus grand part ennemyes»[82]. Le projet rhétorique de Lemaire de Belges, dans *La concorde des deux langages*, s'explique difficilement si l'on en reste aux questions politiques et morales. Les commentateurs n'hésitent pas généralement à exprimer leur perplexité face à ce texte[83]. En effet, les précisions de Lemaire de Belges sur les relations entre les deux «nations et

---

[81] *Ibid.*, p. 70.

[82] *La concorde des deux langages*, édition critique publiée par Jean Frappier, Paris, Droz, 1947, p. 5.

[83] Voir les articles de Jean Frappier, «Introduction», édition de *La concorde des deux langages*, Paris, Droz, 1947; Donald Stone, «Some Observations on *La concorde des deux langages*», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LV, 1 (1993), p. 65-76; François Rigolot, «Jean Lemaire de Belges : concorde ou discorde des deux langages?», *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 3 (1973), p. 165-175; Robert Griffin commente la signification des deux temples en ces termes : «We are not meant to grasp his pilgrimage as a moralistic rejection of voluptuousness in favor of study – what does that have to do with the concord of French and Italian and how do we justify the exhuberant portrayal of Venus? – so much as a progression from incompletion to plenitude that partakes of the attributes shared by the two deities», «La concorde des deux langages : Discordia concors», dans *Literature and the Arts in the Reign of Francis I. Essays presented to C. A. Mayer*, Pauline M. Smith et I. D. McFarlane (dir.), Lexington, French Forum, 1985, p. 71; Michael Randall, «The Flamboyant Design of Jean Lemaire's de Belge's *La concorde des deux langages*», *L'Esprit créateur*, XXVIII, 2 (1988), p. 13-24. Étienne Pasquier y mit aussi du sien, en faisant des deux temples le symbole des langues italienne et française et en inscrivant ainsi le texte de Jean Lemaire de Belges dans un débat contemporain sur la supériorité de la langue italienne. Voir le livre VII, 8 («Si la poësie Italienne a quelque advantage sur la Françoise»), p. 620, des *Recherches de la France*, édition critique établie sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Champion, 1996.

langues», «en partie amyes», mais «pour la plus grand part ennemyes» ne semblent qu'obscurcir le sens de la narration qui suit. Pour bien saisir le sens et les enjeux de ce prologue, il est essentiel d'avoir bien suivi le «Chemin du temple de Mynerve» auquel nous convie le narrateur. Il importe tout d'abord de ne point faire des «temples» une métaphore des nations «ytalienne» et «gallicane». Si ces temples sont décrits de manière à faire triompher explicitement les vertus du Temple de Minerve, il serait en effet inapproprié et contraire aux objectifs rhétoriques énoncés dans le prologue – induire «la paix et union perpétuelle entre les dictes deux nations et langue» – d'en faire l'emblème de la France. Cependant, les déesses éponymes des temples personnifient, conformément aux règles de l'allégorie *païenne*, des vices et des vertus que le narrateur associent implicitement à deux «écritures» distinctes. La description des deux temples sous-tend une réflexion sur les statuts moraux de deux types d'écriture – et non pas sur les deux «nations»[84]. Vénus, «qui signifie lascheté et oisiveté, attendu qu'elle est trop amoureuse et accoincte de Mars»[85], personnifie par ailleurs la «poésie amoureuse» – pléonasme pour Lemaire de Belges et ses pairs –, écriture vouée au

[84] C'est aussi ce que propose Michael Randall, en des termes architecturaux : «The allegorical structure of Lemaire's poem is subverted by the decorative, pictorial value which the plastic image acquires. The lack of symbolic or structural logic is due in part to the conflict between the two epistemological systems at work – each forcing the reader or observer in different directions», «The Flamboyant Design of Jean Lemaire de Belge's *La Concorde des deux langages*» (article cité), p. 14.

[85] *La concorde des deux langages* (édition citée), p. 6.

«soulas»[86], excluant *a priori* tout forme d'édification chrétienne, et glorifiant au contraire des actions cupides et «vénériennes»[87]. Ses «serventois» – que l'on dédie, comme il se doit, à la Vierge, dans le temple de Minerve –, ses chansons, ses motets sont tous consacrés à la gloire de l'amour lascif :

> Tant de françois que Toscan et latin
> L'air y resonne, entre les murs du temple,
> Et plus au soir qu'il ne fait au matin.
>
> Or, quant le nombre et l'ardeur je contemple
> De tant de gens qui devant Venus chantent,
> Je n'ay vayne qui de stupeur ne s'emple.
>
> Poëtes maintz en ce grant temple hantent,
> En descripvant les joyeux esbanoiz,
> Et leurs escripz y dedient et plantent [...][88].

Le narrateur, qui n'a «vayne qui de stupeur ne s'emple», imprégné de culture iconophile chrétienne et persuadé de la nécessité de lier poésie et recherche de la vertu, se scandalise que, dans ce temple, on ne compose et chante des vers que pour plaire à Vénus, et se complaire avec elle :

> Facteurs, rymeurs maint beau dictier reçordent
> À la louenge et bruit de la deësse,
> Et de beaux motz leurs ditz ourlent et bordent.
>
> Là n'ot on riens que plaisance et liesse,

---

[86] Voir rubrique «Soulas» dans *Le Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* d'Edmond Huguet (ouvrage cité) : «plaisir, joie, agrément».

[87] On peut ici appliquer le commentaire de F. Cornilliat sur le Théophile de Gautier de Coinci au Temple de Vénus de Lemaire de Belges : «Les modèles de "plaisance" qu'il récuse, plaisance mondaine, vont du *Roman de Renart* à Virgile, Lucain et Juvénal. Mais plus largement, ils comprennent tous les usages profanes du langage contemporain : "(...) atruperies, / Risées, gas et truferies, / Sons et sonnées, fables et faintes (...)" et autres "larges mençoignes, bordes amples" : autant d'articles pour l'éloquence du diable, "Qui heit sermon et aimme fable"», «La rhétorique sans tache» (ouvrage cité), p. 529. Comme un défi au statut iconologique de l'écriture, Leon Batista Albert intitule une de ses œuvres «Fables sans morale» (voir la traduction de Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 1997).

[88] *La concorde des deux langages* (édition citée), vers 268-276.

Du bruit haultain le hault ciel en resonne,
Tout à soulas se y duit et acquiesce.

Là ne voit on que gloire qui foisonne,
Là se produit lascivité comicque,
Liricques vers dont amours on blasonne.

Là recite on, d'invention saphicque,
Maint noble dit, cantilennes et odes,
Dont le stille est subtil et mirificque.

Tout ce qui est en livres ou en codes
Se met avant, hympnes et elegies,
Chansons, motetz, de cent tailles et modes[89].

Le temple de Vénus, c'est le temple de la poésie profane, de l'écriture consacrée «tout à soulas», mais qui risque souvent, malgré son culte de l'amour, de «semer division et zizanie entre loyaulx amans»[90].

Par contraste, le temple de Minerve est voué aux récits des «beaux faitz», guides d'honneur et de vertu :

Dedens ce palais est de Mynerve le temple,
Ouquel maint noble esprit en hault sçavoir contemple
Les beaux faitz vertueux en cronicque et histoire,
En science moralle et en art oratoire;
Là se treuvent conjoinctz, vivans en paix sans noise,
Le langaige toscan et la langue françoise[91].

Difficile d'accès, ce haut lieu offre à celui qui persévère, un cadre studieux favorisant le recueillement, la contemplation des «haults sçavoirs» et, surtout, la composition de narrations authentiques en l'honneur de Minerve, protectrice de «parfaicte operation de prudence, paix et concorde», que l'on pourrait sans doute identifier à la maîtresse et protectrice de Lemaire de Belges. Celui-ci

[89] *Ibid.*, vers 286-300.

[90] *Ibid.*, p. 6.

[91] *Ibid.*, p. 41.

conçoit deux types d'écriture distincts balisés par des finalités irréconciliables : «zizanie» et «concorde». Si ces deux écritures peuvent prendre les noms de «poésie» et d'«histoire», il ne faut pas en déduire toutefois qu'il existe une conformité entre les catégories de Lemaire de Belges et celles des païens. Ce sont, d'une part, les finalités éthiques et, d'autre part, les ornements du style qui font des narrations poétique et historique une composition digne d'appartenir soit au temple de Vénus, soit au temple de Minerve. Mais Lemaire de Belges tient à s'inscrire dans la tradition chrétienne orthodoxe. Il veut prendre position contre la fable, «profane», c'est-à-dire vouée *uniquement* au plaisir. Il oppose donc «poésie» à «histoire» de manière à ce que l'on rejette la narration «idolâtre» en faveur d'un récit «vrai» se disant explicitement au service de la vertu. Il compte ainsi réserver une place toute spéciale à la narration historique et la soutirer de la grande catégorie, indifférenciée pendant des siècles, de la «fable» : «en ce lieu Solitaire s'apparut a l'Acteur ung esperit familier en guise d'Hermite nommé Labeur historien, avecques lequel il conclut et delibera de demourer et le servir comme son clerc, affin de trouver la Concorde des deux Langaiges»[92].

---

[92] *Ibid.*, p. 42. Sur cette indistinction institutionnelle des récits «poétiques» ou «historiographiques», voir Claude-Gilbert Dubois, *La conception de l'histoire en France* (ouvrage cité), p. 28: : «Mais ces auteurs faisaient essentiellement du travail de décorateurs ou d'enlumineurs. On fait venir Paul-Emile, au même titre que le Primatice, pour faire de l'art décoratif, et gloser, dans un langage esthétisé, sur les gloires du Roi et du Royaume. Pas de méthode, simplement un art du récit». C'est ainsi que Geoffroy Tory, notamment, met de grands poètes de l'Antiquité sur le même plan que des historiographes contemporains : «Arriere arriere Autheurs Grecz & Latins, de Rene Masse [Chroniqueur de Louis XII] naist chose plus belle & grande que le Iliade [...]. On pourroit semblablement bien user des belles chroniques de France que mon seigneur Cretin nagueres Chroniqueurs du Roy a si bien faictes, que

Pourquoi donc le narrateur du prologue veut-il «persuader [...] la paix et union perpetuelle entre lesdictes deux nations et langues»? D'ailleurs que signifie la «paix» ou l'«union» des deux langues? Il ne s'agit pas, clairement, d'abolir les différences entre les langues. À moins toutefois que l'on attribue un sens plus général au mot «langue». L'italien et le français seraient-ils des synecdoques de deux types d'écriture? Il n'est pas rare, dans le vocabulaire du XVI[e] siècle, que l'on accorde une valeur générale au terme «langue», qui peut signifier l'«habileté», le «savoir», le «discours» ou le «ouï dire», comme dans l'expression «avoir langue» et «donner langue»[93]. L'on sait que l'humanisme italien du *Quattrocento* comporte, dans sa ferveur platonisante et dans sa célébration nostalgique de la grandeur grecque et romaine – qui s'est éteinte avec l'avènement du christianisme –, un aspect idolâtre qui ne passe pas inaperçu dans les contrées transalpines, qui, elles, abordent les cultures païennes avec un intérêt plus mesuré[94]. La culture italienne serait ainsi l'idolâtre du Temple de Vénus, et la culture française – ou, plus globalement, «transalpine», qui inclut le Nord de l'Europe –, serait l'iconophile du Temple

---

Homere, ne Virgile, ne Dante, neurent onques plus dexcellence en leur stile, quil a au sien», *Champ fleury*, New York, Johnson Reprints corp. / Mouton Éditeur, 1970, fol. IV.

[93] Voir Edmond Huguet, *Le dictionnaire de la langue française du seizième siècle* (ouvrage cité).

[94] Voir Marie-Madeleine de La Garanderie, *Christianisme et lettres profanes. Essai sur l'humanisme français (1515-1535) et sur la pensée de Guillaume Budé*, Paris, Champion, 1995, p. 15 : «L'Italie est portée vers le culte de l'Antiquité par la nostalgie de sa grandeur perdue. Elle se contemple dans le mythe romain, et indirectement dans le miracle grec. Le platonisme est à Florence une religion. Cicéron est idolâtré un peu partout, à Padoue, à Venise, à Bologne, à Rome surtout où l'Académie romaine (qui compte pourtant parmi ses membres des esprits aussi aimables que Pietro Bembo) manifeste à l'égard des étrangers une sorte de racisme intellectuel».

de Minerve. Le temple de Vénus présenterait ainsi une littérature italienne fermée sur elle-même et ne cherchant que le «soulas» de ses lecteurs, en contraste immédiat avec les préoccupations transcendantes des membres du Temple de Minerve. Dès que l'on conçoit *La concorde des deux langages* comme une réflexion globale sur les types d'écriture, il semble du moins que les «paradoxes» et les «contradictions» disparaissent. Pour Lemaire de Belges et la plupart de ses contemporains, la «poésie» est encore une «seconde rhétorique», un ornement que l'on ajoute au discours. Elle n'est pas encore, à elle seule, une catégorie discursive. L'évolution de la pensée sur le statut de l'écrit en France et en Italie n'est certes pas simultanée. Tout comme Érasme, avant lui, qui déplorait le «cicéronianisme» italien, Lemaire de Belges a pu s'inquiéter «de voir l'esprit païen, à la faveur de l'imitation fervente et servile du maître ancien, se répandre dans les esprits les plus raffinés», et comme Érasme aussi, l'auteur de la *Concorde des deux langages* a pu y voir «un péril pour la foi, et comme une nouvelle hérésie»[95].

Il existe un écart important entre le discours que tient Lemaire de Belges sur les différents types de narration et sa pratique de ladite histoire, dans lequel on peut relever un appel aux sources tant «poétiques» (Homère, Virgile, Ovide, Boccace) qu'«historiques» (Darès le Phrygien, Dictys de Crète, Saluste, Tite-Live). Son utilisation des sources est tempérée par des jugements sur l'honnêteté et sur les intérêts politiques des auteurs, poètes ou

[95] *Ibid.*, p. 97.

historiens indistinctement. Ce qui distingue réellement la poésie de l'histoire, pour Lemaire de Belges, c'est l'*elocutio*, élocution fondée sur l'utilisation de figures métaphoriques. Et, pour Lemaire de Belges, la personnification «allégorique» est l'ornement poétique le plus habituel. Alors que le poète cherche à embellir sa narration d'ornements «allégoriques», l'historien assure une narration sans artifice et compréhensible par le plus grand nombre :

> [...] laquelle est diffusement narree par le prince des poëtes Homere au troisieme livre de son Iliade, et bien colouree de fleurs poëtiques : et aussi est recitee en brief et plus succinctement par Dictys de Crete en son deuxieme livre, je vueil icy marrester un petit à descrire ledit combat, pource quil est beau et delectable, et sent bien son antiquité. Et pour ce faire, je translateray presques mot à mot ledit Homere sur ce passage. Et nonobstant je ne relenquiray point de trop loing la verité historiale de nostre acteur Dictys de Crete[96].

Le poète a beau «feindre» par métaphore, il n'en demeure pas moins un fond de vérité qu'il s'agit d'extraire ou, comme le dit Lemaire de Belges, de «translater». La poésie, tout en faisant «perdre du temps» à l'historiographe et, incidemment, au lecteur qui n'a pas reçu de formation théologique et n'a peut-être pas en main les outils nécessaires pour décoder les nombreuses allégories, confère une beauté plus grande au récit historique. La lecture que fait Lemaire de Belges de certains épisodes homériques consiste à réduire l'invention fabuleuse à une description allégorique de traits moraux :

> A bon droit feint le poëte Homere que le beau Paris fut soustrait de la bataille par la Deesse Venus : cestadire par sa mollesse, lascheté et peuvaloir. Attendu que luy qui souloit estre egal en force et en vertu à son frere Hector, le plus rude chevalier du monde, est devenu si treseffeminé et si appaillardy, quil nha plus vigueur ne courage. Lequel exemple fait bien à noter pour tous gentilzhommes modernes. Or met oultreplus le poëte Homere en plusieurs passages de son volume de l'Iliade,

---

[96] *Les illustrations de Gaule*, II, p. 152.

> que ladite Deesse Venus estoit pour les Troyens, à cause du jugement fait par Paris en faveur delle[97].

Lemaire de Belges ne croit pas qu'une véritable déesse nommée Vénus ait protégé Pâris sur le champ de bataille. Il pense plutôt que Homère a recours à la personnification de l'amour.

De façon générale, Lemaire tend à «redresser» le sens historique de la fable, c'est-à-dire à ramener la métaphore au sens moral ou historique, comme Mercure insiste d'ailleurs sur la nécessité de le faire :

> A fin donques de redresser, et ressoudre ladite tresnoble histoire, qui presques estoit tombee en decadence, et deprauation ruïneuse, comme si elle fust destime friuole, et pleine de fabulosité par la coulpe des dessusdits mauuais escriuains, qui ne lont sceu desueloper, laquelle certes est veritable et fertile, et toute riche de grans mysteres et intelligences poëtiques et philosophales, contenant fructueuse substance souz lescorce des fables artificielles[98].

Il soupçonne *a priori* qu'il y a, dans un texte poétique, une «intervention allégorique», comme dans cet exemple où Énée constitue en quelque sorte une «synecdoque» de Vénus : «Aussi y peult avoir cause historiale pourquoy le dit poëte feint que Paris fut soustrait de la bataille par Venus. Peult estre pource que, comme recite Dares Phrygien, Eneas qui estoit estimé filz de Venus couvrit ledit Pâris de son escu, et le tira hors de la bataille : et le ramena sain et sauf en la cité»[99]. «Fiction poétique» est ainsi synonyme, pour Lemaire de Belges, d'ornementation poétique – généralement allégorique. Non seulement le «compilateur» des *Illustrations* ne distingue pas la poésie de l'histoire à

---

[97] *Les illustrations de Gaule*, II, p. 168.

[98] *Les illustrations de Gaule*, I, p. 4.

[99] *Ibid.*, II, p. 169.

partir des conceptions platonicienne et aristotélicienne de l'imitation, mais il fonde aussi leur différence sur des critères appartenant à une même structure rhétorique, la poésie et l'histoire empruntant chacune à des degrés divers aux trois parties de la rhétorique (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*). Même s'il a recours à la terminologie des Anciens, Lemaire de Belges conçoit encore la narration comme ses prédécesseurs «Rhétoriqueurs» – pour qui il y a d'une part la «rhétorique» et d'autre part la «seconde rhétorique» –, à cette différence près que son rapport à l'écrit n'est plus subordonné à l'Écriture. La fable, simulacre, récit du non-être pour la tradition chrétienne, constitue presque toujours, pour Lemaire de Belges, une narration ornée cachant une vérité historique ou morale :

> Touchant ce poinct, il y a quelque peu de fiction poëtique, laquelle le preallegué Bocace declaire en ceste maniere : Thetis mere d'Achilles, plongea son enfant es undes de Styx, la palu infernalle. Or Styx est interprété tristesse et labeur. Et par ainsi elle le rendit impossible à navrer. Cestadire, quelle le feit nourrir en tous exercices laborieux, et appartenans à la guerre. Et fut tout mouillé desdites undes, et eut tout le corps endurcy comme fer, excepté la plante du pied : car selon les physiciens, en icelle plante, y ha aucunes veines qui respondent aux reins, et aux parties veneriques, et incitent à amours, comme il appert quand on cateille une personne, en ceste partie. Ainsi Achilles estoit invulnerable, cestadire difficile à navrer, par tout autre moyen : mais par le moyen damours, il estoit mol et de leger à blesser[100].

Faisant du procédé allégorique une garantie de vertu et d'orthodoxie, Lemaire de Belges détourne la technique herméneutique chrétienne de ses fondements, soit de conférer à l'Écriture une valeur absolue, unique, sans modèle et sans avatar. Depuis la fondation de l'Église chrétienne, on ne «trouvait» des

---

[100] *Les illustrations de Gaule*, II, p. 192.

allégories bibliques que pour mieux concilier les sens de l'Ancien et du Nouveau Testaments et pour actualiser la signification des enseignements de l'Évangile. D'outil de lecture qu'elle était pour l'orthodoxie, l'allégorie chrétienne est devenue un «prétexte» d'écriture, puis, comme chez Lemaire de Belges, une réitération de l'allégorie païenne.

Finalités distinctes selon le destinataire et distinction des statuts narratifs

Les différents niveaux de signification que l'on trouve dans l'herméneutique chrétienne permettent d'exprimer, à partir d'un seul texte, trois, parfois quatre sens «divers sans être opposés». Autrement dit, la lettre du texte possède un sens historique, qui en lui-même constitue un sens moral. Le théologien compose son commentaire «allégorique», «spirituel», à partir de ce sens littéral. L'Écriture, autosuffisante, fournit la base du discours humain. Il n'est pas nécessaire aux chrétiens de s'y promener à tous les «niveaux»; on peut même s'en tenir à l'enseignement spirituel du prédicateur. Mais l'Écriture, dans ses différents modes de signification, s'adresse à tous : gens du peuple sans lettres, hommes, femmes, enfants, savants, théologiens. Contenant tous les «genres» de savoir et concernant l'ensemble de l'humanité sans aucune distinction hiérarchique (sexe, naissance, savoir), l'Écriture sainte constitue dans cette conception chrétienne le «Tout», l'«Unité», l'Universel du discours.

Le texte «historique» de Lemaire de Belges, *Les illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, se veut néanmoins, dans sa particularité de «texte historique», un «texte total», c'est-à-dire une écriture unique en son genre – le genre vrai – et une œuvre qui répond aux attentes de tous. L'entité sociale du «tous» se restreint, pour Lemaire de Belges, à la population alphabétisée. Le groupe de lecteurs et d'auditeurs visés par l'historiographe correspond à l'ensemble de la population «lettrée» : «Laquelle eouure uniuerselle, en sa totalité (pource que maintes choses autresfois obscures, y sont clerement interpretees) pourra estre appropriee à moymesmes, et à tous ceux de mon influence : cestadire à tous nobles et clers entendemens de lun et de lautre sexe, qui sont de la bende Mercurienne, et ayment la lecture des bonnes choses»[101]. Promettant d'obéir au *decorum*, Lemaire de Belges assure à ses destinataires au «noble et cler entendemens» que sa «narration» expliquera les «choses autrefois obscures». Son écriture est ainsi conçue comme un commentaire sur des «choses». Mais, fort conscient des attentes précises de son public le moins lettré et le plus étranger aux «grans mystères», le récit de Lemaire de Belges ne vise pas à extraire la difficile et «fructueuse substance souz lescorce des fables artificielles», mais plutôt à induire une vérité historique «noble et clere» à partir de l'allégorie poétique : «Et aussi naffiert à homme de Royale vocation muser si parfond en literature, ne tant peser le sens, ou epiloguer les diffinitions de prudence, et autres vertuz morales, et les

[101] *Ibid.*, I, p. 5.

difficultes de la conduite des choses, par verbale garrulité seulement sans rien mettre en realle efficace»[102]. Adresser un texte aux nobles gens de la cour constitue, au XVI[e] siècle, un mouvement d'«universalisation» de l'écriture. Ce geste consiste à «vulgariser» le savoir et le bien-dire, à équilibrer du même coup le rapport entre le dire et le faire. En d'autres termes, Lemaire de Belges conçoit *a priori* son histoire pour un public savant *et* un public noble. Mais il n'accorde pas une attention égale aux deux destinataires. Favorisant le «bien faire» mais accordant aussi une place importante au bien dire, Lemaire de Belges pense réunir dans le genre historique les deux particularités de l'humaine condition : faire et dire (dans un ordre hiérarchique décroissant de valeurs). L'histoire se distingue fondamentalement de la fable et des commentaires «obscurs» par son «efficacité», sa capacité de persuader d'entreprendre de bonnes actions. L'histoire, c'est l'«éloquence non vaine»[103], le contraire syntagmatique de la «vaniloquence grecque». Un texte à la fois éloquent et utile atteindra deux objectifs, représentant la totalité des buts possibles de l'écriture : plaire et instruire, et deux auditoires, représentant l'ensemble des auditoires possibles : les nobles et les «savants».

Sur le plan rhétorique, l'éloquence utile de Jean Lemaire de Belges procède des genres délibératif et judiciaire et exclut forcément le genre

---

[102] *Ibid.*, I, p. 235.

[103] *Ibid.*, I, p. 238.

épidictique, genre voué au dénigrement ou à la louange, et qui n'a pas par conséquent pour objectif de montrer le «chemin», mais plutôt le point d'«arrivée». L'histoire de Lemaire de Belges argumente, démontre, explique : «il m'a semblé bon pour chose moralle et duisant à la chose publicque, et aussi delectable aux lisans, de mettre peine à les persuader et enhorter, tant en general comme en particulier»[104]. Son travail d'écrivain consiste principalement à sélectionner et à compiler les témoignages : «Quoy que soit, jay cuidé fealement recueillir tout ce que les communs historiens de France et dailleurs, avoient laissé derriere au plus grand honneur de la nation Françoise»[105].

Avant 1515, l'Écriture possède encore, en France, l'exclusivité du sacré. Toutefois, nous assistons, en l'espace de quelques années – celles qui séparent la composition des *Voyages* de Jean Marot et des *Illustrations* de Jean Lemaire de Belges –, au passage d'une écriture iconique à une écriture idolâtre, qui fait appel, dans sa stratégie de persuasion, à la vérité de sa propre «lettre» – toute profane qu'elle est – : cela est vrai, parce que cela est écrit. Il s'agit de la première phase d'une sacralisation de l'écriture, sur le modèle de la Sainte Écriture. Jean Marot, témoin visuel, transcripteur d'expériences, propose son document comme un icone de la divinité, représentée par le roi. Son écriture est «inductive» et procède du particulier vers l'universel. La «Vérité» qu'il met en mot, il la «montre». L'historien ne construit pas son

---

[104] *La concorde des deux langages*, p. 5.

[105] *Les illustrations de Gaule*, II, p. 468.

récit, mais transpose un «vu» à l'écrit. Chez Jean Marot, la production d'un texte-objet iconique constitue la seule finalité. Les «images» qu'il crée dans son texte sont censées élever le symbole de la royauté à celui d'icone divin. Contrairement à Jean Marot, Jean Lemaire de Belges «déduit» sa narration d'une «réalité» qui ne s'actualise pourtant qu'avec le texte : «la nation Gallicane et Françoise, tant Orientale comme Occidentale, est de extraction toute pure Herculienne et Troyenne : et que les vertuz et prouesses du grand Hercules de Libye et du trespreux Hector furent representees en la personne de lempereur Charles le Grand»[106]. Lemaire de Belges a «recueiili et assorty tant de matieres diverses, et de tant d'Acteurs authentiques», puis a rassemblé, assemblé, «dressé» et «mis en ordre» ses documents «pour les faire servir tout à un propos»[107].

---

[106] *Ibid.*, II, p. 468.

[107] *Ibid.*, I, p. 342.

CHAPITRE IV
«LA RHÉTORIQUE SANS TÂCHE»[1]. LE MARIAGE DE L'ÉLOQUENCE ET DU SAVOIR À LA RENAISSANCE

Trois cultures se trouvent en conflit dans la société de la Renaissance française. Contrairement à ce que l'on affirme bien souvent, ce ne sont pas simplement la culture antique païenne et la culture chrétienne qui s'affrontent : il importe d'identifier une troisième «culture», tout aussi importante dans le débat littéraire du XVI[e] siècle[2]. Il s'agit de la vision «judaïque» du monde, telle qu'elle se retrouve, notamment, dans la pensée de Calvin, et qu'il faut distinguer de la culture proprement chrétienne. Ces trois «cultures» véhiculent trois positions théologiques distinctes par rapport à l'écrit, qui se rattachent respectivement aux traditions judaïque, païenne et chrétienne : l'iconoclasme, l'idolâtrie et l'iconophilie. Ces trois attitudes constituent, selon nous, le sol où

---

[1] Par ce titre, nous voulons faire référence au chapitre de François Cornilliat, intitulé «La rhétorique sans tache», dans *«Or ne mens». Couleurs de l'Éloge et du Blâme chez les «Grands Rhétoriqueurs»* (Paris, Champion, 1994), qui constitue effectivement, dans sa formulation, le présupposé grâce auquel la rhétorique peut dorénavant revendiquer une «tâche» dans la société civile.

[2] Sur cette question centrale des cultures qui ont joué un rôle important dans la définition d'une pensée humaniste, nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec M.-M. de La Garanderie qui sépare le monde de la Renaissance en deux positions rendues homogènes par les termes «païenne» et «judéo-chrétienne» : «L'union, dans ce qu'il est convenu d'appeler l'humanisme, de deux cultures, l'une antique et païenne, et l'autre judéo-chrétienne, est en effet le fondement de la crise, au sens propre du terme, qui déchire celui-ci irrémédiablement, en quête de son impossible unité d'esprit», *Christianisme et lettres profanes. Essai sur l'humanisme français (1515-1535) et sur la pensée de Guillaume Budé*, Paris, Champion, 1995, p. 8. La complexité de la crise s'explique par l'entrée en jeu d'une troisième théorie de la connaissance, opposée au deux autres. Voir aussi le récent ouvrage de John Dillenberger, *Images and Relics. Theological Perceptions and Visual Images in Sixteenth Century Europe*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1999. Dillenberger fait mention de cette diversité culturelle et théologique : «The spectrum of reforming religious currents ranging from the last decades of the fifteenth century into the sixth decade of the sixteenth, represents myriad opinions and historic shifts that enveloped most of Western Europe. Nations and emerging national cultures carried mind-sets that understood common terms in theology and art in differing ways», p. 3.

s'enracinent non pas trois «mouvements» ou «courants» de pensée, mais bien trois «théories» de la connaissance humaine. Ainsi, nous ne pouvons qu'appuyer cette affirmation de M.-M. de La Garanderie :

> [F]orce est de reconnaître que, même moins étendu et mieux compris, dans sa référence à l'histoire des idées et des lettres, le concept d'humanisme, sujet au vieillissement et à l'usure comme tous les concepts hypothétiques et instrumentaux, a cessé depuis longtemps, pour l'étude de la Renaissance, de servir nos approches; et il impose abusivement, comme autant de préjugés, comme autant de voiles entre la vérité du passé et notre regard, les implications dont le temps peu à peu l'a chargé[3].

Le terme «humanisme» ne saurait à lui seul définir une pensée particulière à la Renaissance et identifier la particularité de nouvelles théories[4]. On connaît bien l'impasse de toute analyse historique qui fonde l'originalité de la période renaissante sur sa conception de l'«homme». Depuis que Burckhardt a proposé son histoire «humaniste» de la Renaissance italienne, la critique a constamment remis en question l'existence d'une période nouvelle et distincte appelée «Renaissance»[5]. Il a bien fallu chercher ailleurs les particularités de cette époque. Ce n'est pas tant un nouveau rapport à l'humanité qu'un «nouveau»

---

[3] *Ibid.*, p. 9.

[4] Dans le cadre de cette étude, nous proposons de ne l'utiliser que dans sa signification historique de «professeur» ou «étudiant» des bonnes lettres.

[5] Erwin Panofsky fait le point sur cette question dans son introduction à *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, traduction de l'anglais par Laure Meyer, Paris, Flammarion, «Champs», 1976. À propos de l'idée même d'une «renaissance» historique, voir «The Idea of the Renaissance in France», *Journal of Medieval and Renaissance Studies* (Special Issue), XXII (1992); Claude-Gilbert Dubois, «Le concept historique de "Renaissance". En-deça du principe de vie, au-delà du principe de mort», dans Danièle Chauvin (dir.), *L'imaginaire des âges de la vie*, Grenoble, Université Stendhal, 1996, p. 69-83 et Gilbert Gadoffre (dir.), *Renaissances européennes et Renaissance française*, Montpellier, Éditions Espaces, 1996.

rapport à l'art et à l'écrit qui caractérise la pensée de la Renaissance[6]. En effet, bien qu'il s'agisse en quelque sorte d'une reprise de l'histoire du début du christianisme, moment où la religion chrétienne avait à défendre la nouveauté de sa pensée par rapport au judaïsme et au paganisme, on se trouve, pour la première fois à la Renaissance, dans une phase de confluence de trois «cultures» *solidement* documentées et renforcées par une longue tradition de pensée. Les trois positions coexistent et s'appuient également sur des sources écrites anciennes, tant et si bien que chacune des cultures est en mesure de prétendre à la primauté sur les autres. Si l'on veut caractériser théologiquement ces trois pensées, il est nécessaire de définir le rapport qu'entretient la dite culture avec l'écrit ou, plus globalement, avec l'invention humaine.

Querelle cicéronienne et définition de positions culturelles

Les historiens des idées ont l'habitude, depuis le milieu du XX^{e} siècle, de distinguer des «humanistes profanes» et des «humanistes chrétiens»[7]. Ce qui

---

[6] Panofsky pense que la Renaissance se constitue par l'imposition d'un nouveau rapport «mimétique» à l'art. L'art renaissant revendiquerait d'une part le modèle de la Nature et d'autre part le modèle des Anciens, modèles auxquels se sont respectivement conformés, dans leurs écrits, Boccace et Pétrarque. *Ibid.*

[7] Comme le souligne à juste titre Marie-Madeleine de La Garanderie, cette distinction repose sur un présupposé «laïcisant» issu de l'historiographie littéraire du XIX^{e} siècle, *Christianisme et lettres profanes* (ouvrage cité), p. 9 : «cette dénomination hybride [humanisme chrétien] nous paraît essentiellement vicieuse, dans la mesure où l'élément chrétien n'y figure que comme épithète, ce qui semble inférer que l'accent doit être mis sur le culte de l'héritage humain, plus ou moins teinté de christianisme, ou même pénétré ou couronné par le christinaisme. Car la mentalité de la période qui nous occupe est chrétienne primordialement. Aussi conviendrait-il mieux de parler d'un *christianisme humaniste*». Sur l'aspect idéologique du terme «humanisme», voir aussi Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, Paris, Aubier, 1959-1964, IV, p. 480 : «Une autre forme assez répandue du même préjugé consiste dans la persuasion que l'humanisme est une sorte d'entité, qu'on estime d'essence païenne. Si donc il existe un humanisme qui se présente comme chrétien, ce ne pourra

laisse supposer, sans véritables fondements, qu'il y aurait, en France, au XVI[e] siècle, un courant de pensée séculier étranger au sacré et au christianisme[8]. Il nous semble nécessaire de rejeter ces termes empruntés à l'historiographie du XIX[e] siècle et qui ont assez permis, en leur temps, de faire avancer le débat sur les particularités de la culture renaissante. De façon à bien regrouper les auteurs de notre étude dans des catégories qui identifient distinctement leur rapport à l'écrit et à l'art en général, nous proposons d'utiliser plutôt des termes qui renvoient au tout début de l'histoire chrétienne et qui s'inscrivent au cœur des débats théologiques : iconoclasme, idolâtrie et iconophilie.

La fameuse querelle cicéronienne, qui a connu en France une vigueur particulière, peut nous permettre ici d'«essayer» nos catégories, tout en leur donnant un support concret. Dans cette querelle, trois «clans» s'opposent en France, bien qu'ils ne prennent pas place dans le débat simultanément. Le premier se définit par son rejet absolu de la «pensée cicéronienne», c'est-à-dire, par métonymie, de l'ensemble de la culture païenne et de l'invention humaine qui prétend par son écriture atteindre la vérité. Calvin et Théodore de Bèze, notamment, défendent une position iconoclaste : ils rejettent donc *a priori* toute écriture humaine qui se donne ou que l'on présente comme des objets de culte. Leur Livre, c'est la Bible, leur modèle, Jésus. Il n'existe pas pour eux d'autre

---

être que par une certaine coloration, par un revêtement plus ou moins superficiel, plus ou moins sincère, ou par une correction contre-nature, incomplète et peu durable. Telle est la force des mots, leur pouvoir réifiant».

objet de culte que le Dieu intérieur. Comme le catharisme médiéval, le protestantisme de Calvin récuse toute forme d'intermédiaire entre Dieu et l'homme. Ce n'est pas sans connaître les profondes ressemblances qui les unissent, que les théologiens protestants se sont ralliés rétrospectivement aux mouvements hérétiques du Moyen Âge[9]. Comme les cathares, entre autres, les évangéliques et, plus encore, les calvinistes «font preuve d'une méfiance à l'égard du langage et de sa propriété égale à celle que nous avions remarquée chez les gnostiques du III[e] siècle»[10].

Le deuxième groupe, en tête duquel se trouve Étienne Dolet et Scaliger – qui reprennent les arguments de leurs prédécesseurs italiens, Cortese et Bembo –, prône une imitation absolue du modèle cicéronien, en tant qu'il constitue la perfection même de l'écriture, perfection forcément indépassable et donc à jamais fixée[11]. De ce point de vue, l'art cicéronien, somme toute un art humain,

---

[8] Pour un développement juste et nuancé sur l'opposition profane / sacré au XVI[e] siècle, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de M.-M. de La Garanderie, *ibid.*, p. 103.

[9] Il ne s'agit pas ici d'établir une équivalence entre le «catharisme» et le calvinisme, mais plutôt de montrer la pérennité et la réactualisation de certains dogmes. Voir l'article d'Abraham Friesen, «Medieval Heretics or Forerunners of the Reformation : The Protestant Rewriting of the History of Medieval Heresy», dans Alberto Ferreiro (ed.), *The Devil, Heresy, and Witchcraft in the Middle Ages*, Leiden; Boston, Brill, 1998.

[10] Alexandre Leupin, *Fiction et Incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, «Idées», 1993, p. 145.

[11] Voir l'*Erasmianus sive Ciceronianus* d'Étienne Dolet (1535), édition critique d'E. V. Telle, Genève, Droz, 1974. Sur le cicéronianisme français, voir Alain Michel, «Problèmes et fécondité de la rhétorique : cicéronianisme, tacitisme, maniérisme», dans *L'époque de la Renaissance (1400-1600)*, IV, Amsterdam, Benjamins, 2000, p. 643-655; François Lecercle, «Le texte comme langue : cicéronianisme et pétrarquisme», *Littérature*, 55 (1984), p. 45-53; Marc Fumaroli, «Rhetoric, Politics, and Society : From Italian Ciceronianism to French Classicism», dans James Murpphy (dir.), *Renaissance Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, Berkeley, University of California Press, 1983, p. 253-273; K. Lloyd-Jones, «Orthodoxy and Language. Dolet and the Question of Ciceronianism in the Early Reformation», *Classical and Modern Literature*, II, 4 (1982), p. 213-230 et Pierre Boyancé, *Études sur l'Humanisme cicéronien*, Bruxelles, Latomus, 1970.

devient le modèle sur lequel doit s'ériger toute écriture, c'est-à-dire le point de départ et le point d'arrivée de l'entreprise d'écriture. Cette «posture» intellectuelle s'inscrit tout à fait dans les prolongements de la pensée païenne : l'humain, producteur d'«art humain», devient lui-même objet de culte et d'imitation. La pensée se referme sur elle-même. Il s'agit d'une forme classique d'idolâtrie littéraire : «Puisqu'il faut donc distinguer les livres en médiocres, bons et parfaits, et les classer selon la médiocrité, la bonté, la perfection et le déclin des siècles, et puisque nous sommes astreints à connaître la langue non pas de la bouche des hommes mais à partir des livres, pourquoi pas plutôt des livres parfaits que des moins bons?»[12].

Le troisième groupe est le plus important et le plus nombreux, en France. Il a comme chefs de file Érasme et Budé[13]. Il s'agit de la position chrétienne par

---

[12] Voir Giulio Camillo Delminio (1480-1544), *Della imitazione* (1544), texte italien traduit par Françoise Graziani, Paris, Les Belles Lettres, p. 9.

[13] Nous ne définissons pas les trois positions théologiques face à l'image comme Michael O'Connell, dans *The Idolatrous Eye. Iconoclasm and Theater in Early-Modern Theater*, qui a recours à une terminologie ambiguë – «logocentrisme» (iconophilie «quasi iconoclaste»), qui risque de confondre tout lecteur conscient des différents usages du mot «Logos» à travers le temps et «iconoclasme» (au sens courant du terme, exclusif aux «arts plastiques»), qui sous-entend une distinction théologique fondamentale entre l'écrit et la représentation picturale ou sculpturale. O'Connell considère ainsi qu'Érasme a une attitude «logocentriste» (quasi iconoclaste) et contraire à l'idée d'Incarnation parce que l'humaniste de Rotterdam semble accorder une faveur sans égale à l'écrit (ce qui constitue, pour nous, une position chrétienne catholique tout à fait orthodoxe) : «The written gospels "bring you the living images of His holy mind and the speaking, healing, dying, rising Christ himself, and thus they render Him so fully present *that you would see lee if you gazed upon Him with your very eyes*» (my emphasis). This startling devaluation of the actual incarnation in comparison with the textual record of it may not be a fully considered position of Erasmus», p. 36. Or, Érasme ne «dévalue» pas l'Incarnation divine, au contraire : Érasme entend seulement lui suppléer par l'Écriture. Voir Henri de Lubac, *Exégèse médiévale* (ouvrage cité), p. 461-462 : «Lorsqu'on parle du *Ciceroniamus*, l'un des ouvrages préférés d'Érasme, il est rare qu'on en reconnaisse le véritable caractère. De la querelle mémorable qu'il a suscitée, on ne retient guère que l'aspect littéraire, ou national [...]. C'est négliger ce qui formait le cœur même du débat. Érasme voit les mœurs chrétiennes de son temps rongées par un double mal : d'un

excellence, une position médiane qui empruntent aux deux pôles, tout en s'en distinguant fondamentalement[14]. Pour Érasme, comme on le sait, Cicéron ne constitue pas un «modèle»[15]. Dans le *Dialogus Ciceronianus*, c'est Buléphore qui s'oppose à l'imitation aveugle des œuvres de Cicéron :

> De quel front peut-on exiger de nous que, sur tous les sujets, nous parlions à la manière de Cicéron? [...] Tu prétends que personne ne parle bien s'il n'imite Cicéron. Mais la réalité crie au contraire qu'on ne peut aujourd'hui bien parler que si, prudemment, on s'éloigne de l'exemple cicéronien. Où que je me tourne, je vois tout changé, je me trouve sur un autre théâtre, je regarde une autre scène; mieux même : un autre monde. Que faire? Moi qui suis chrétien, je dois parler à des chrétiens de la religion chrétienne. Est-ce que d'aventure, pour tenir un discours adapté, je vais m'imaginer que je vis à l'époque de Cicéron et que je parle en plein sénat, devant les pères conscrits, sur la citadelle tarpéienne?[16]

Si l'éloquence de Cicéron est évidente tant pour Érasme que pour Budé, celle-ci n'émane toutefois ni des mots qu'il emploie ni de ses tournures de phrase; l'éloquence n'est pas le résultat d'un assemblage précis de mots, mais l'effet d'un rapport harmonieux entre deux éléments : objet / destinataire, forme / matière. Pour être «efficace», c'est-à-dire pour exercer un effet contrôlé sur un auditoire,

---

côté par un "certain judaïsme", de l'autre par "une vie plus que païenne"; comme il s'oppose ailleurs au premier, il se préoccupe ici du second».

[14] Voir Deborah Shuger, «Morris Croll, Flacius Illyricus, and The Origin of Anti-Ciceronianism», *Rhetorica*, III, 4 (1985), p. 269-284; Morris W. Croll, «Justus Lipsius and the Anti-Ciceronian Movement to the end of the 16th and the Beginning of the 17th Century», dans *Essays by Morris Croll*, traduit par J. Max Patrick, Princeton, Princeton University Press, 1969, p. 7- 50; William S.M. Fackouec, «The Rise and Fall of Ciceronianism», *University of Daytona Review*, IV, 3 (1967), p. 3-24.

[15] Comme l'explique Daniel Ménager dans son introduction au *Ciceronianus*, «[v]oici plus de dix ans que le culte voué à Cicéron par certains humanistes italiens lui semble le signe d'une résurgence du paganisme», dans *Érasme et les arts*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 426.

[16] Érasme, *Dialogus Ciceronianus. De optimo genere dicendi* (1528), traduit en français par Daniel Ménager, dans *Érasme et les arts* (édition citée), p. 427-428.

un texte doit pouvoir évoquer une image précise chez un destinataire précis[17]. Le positionnement anti-cicéronien d'Érasme et de Budé[18] dans cette querelle ne va pas plus loin que le rejet du parfait et de l'éternel dans le domaine humain. Chaque situation oratoire et d'écriture exige une nouvelle «stratégie» : l'humanité est en mouvement perpétuel, elle ne s'arrête pas et n'est homogène à aucun moment. Si Cicéron est aussi admiré encore à leur époque, c'est justement qu'il a su, avec un talent exceptionnel, trouver le ton, le style, les arguments, la disposition qui convenaient à ses objets, à ses destinataires et à ses propres capacités. Érasme et Budé adoptent dans cette querelle cicéronienne une position iconophile : l'écriture, bien que nécessaire à l'humanité, n'est pas une fin en soi, un objet de «culte de latrie», mais un *moyen* d'atteindre ou de mettre deux objets en relation. L'écriture doit être médiatrice entre Dieu et l'homme.

---

[17] Bien que Giulio Camillo Delminio adopte une position «cicéronianiste», son argumentation nuancée sur le type d'imitation qu'il faut pratiquer et sur l'importance de la «topique» rejoint celle d'Érasme : «Mais quand une chose née de la pensée propre de l'auteur nous est offerte, mon conseil serait d'en forger sur le même mode une autre égale en beauté – qui soit nôtre pour l'art, mais pour la langue celle des auteurs consacrés –, plutôt que de reprendre la même, si nous n'avons su en tirer le courage de la transformer dans notre composition à la manière de l'abeille : bien qu'elle fasse son miel des vertus des fleurs, qui ne lui appartiennent pas, elle les transforme néanmoins de telle façon que nous ne pouvons plus dans son œuvre reconnaître quelle fleur dans telle partie du miel a déposé ses vertus», *De l'imitation* (édition citée), p. 11.

[18] De Budé, voir notamment *De studio literarum recte et commode instituendo* (1532), texte original traduit, présenté et annoté par M.-M. de La Garanderie, Paris, Les Belles Lettres, 1988, p. 118 : «Pour s'exprimer bien, l'essentiel (comme le dit Marcus Tullius) est de connaître les usages de chaque pays; ceux-ci changent sans cesse; le type de discours doit aussi changer souvent. Donc puisque nos formes de vie ont fait leur migration de l'impiété à la piété divinement révélée, pour quelle raison l'éloquence serait-elle seule à ne pas opérer la même mutation?»

Le mariage du savoir et de l'éloquence

Nous aurions pu intituler le présent chapitre «Commentaire sur la fable allégorique, fable allégorique sur le commentaire» et évoquer, par sa forme en chiasme, une idée importante de la culture renaissante[19]. La réversibilité des termes ne témoigne en fait que de leur entière complémentarité. Sans savoir, pas d'éloquence; sans éloquence, pas de transmission du savoir[20]. «Sa vie durant, écrit Joan Lluís Vives, «l'homme doit méditer trois choses : comment juger sainement, comment parler avec éloquence, comment agir droitement», penser, dire, faire[21]. *Les noces de Mercure et de Philologie* de Martianus Capella, aussi connues, pendant tout le Moyen Âge, que *La consolation de la Philosophie* de Boèce[22], sont l'un des plus illustres ancêtres du commentaire allégorique, forme que l'on peut aussi qualifier de «réflexive»[23]. En effet, cette

---

[19] J'emprunte la structure de ce titre à l'article de Michel Jeanneret. «Commentary on Fiction, Fiction as Commentary» (*The South Atlantic Quarterly*, XCI, 4 (1992), pp. 909-928), qui a le mérite de poser clairement le problème renaissant de la fiction et de la narration.

[20] Voir l'étude de Jerrold E. Seigel, *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla*, Princeton, Princeton University Press, 1968.

[21] *Introductio ad sapientiam*, traduit du latin par Étienne Wolff, Monaco, Anatolia / Le Rocher, 2001, 195, p. 62.

[22] Sur la pupularité de Boèce et de Macrobe encore à la Renaissance, voir Jan Miernowski, «Literature and Metaphysics : Rabelais and the Poetics of Misunderstanding», *Études rabelaisiennes*, XXXV (1998), p. 131.

[23] Alexandre Leupin a recours à la notion de «miroir» pour décrire ce phénomène littéraire : «En littérature, la généralité du commandement et la particularité de ses multiples exceptions s'offrent au déchiffrement dans la réflexivité des textes, c'est-à-dire dans cette figure par laquelle la fiction désigne en miroir la théorie et la pratique de sa propre production. Il faut distinguer ici la réflexivité de la mise en abyme, processus toujours interne au texte et délimité par ce dernier; au contraire, la réflexivité qui indexe le travail réel de l'écriture dans la représentation fait feu de tout bois : tout, dans la fiction, est susceptible d'y référer. Par ailleurs, il faut également différencier le miroir littéraire des *Specula* si fort en vogue au Moyen Âge (miroirs du monde, du prince et du peuple, du savoir, *Speculum historiale* de

satura, c'est-à-dire, étymologiquement, ce «mélange d'ingrédients», fait aussi bien appel au vers qu'à la prose et aux sept arts libéraux et ne propose pour «intrigue» que cette seule idée de «mariage». Dans cette narration, nous assistons donc au mariage de Mercure (prince de l'éloquence et de tous les artifices) et de Philologie (*Philo-Logos*, amie et protectrice de tous les savoirs). Ce texte se distingue, dans la culture chrétienne du V^e^ siècle, par sa structure de pensée païenne[24] : d'une part, le savoir humain prétend, par ce mariage, couvrir la totalité de l'univers; d'autre part, sur le plan herméneutique, il s'y effectue un retour à la conception allégorique païenne, le sens littéral ne prétendant à aucune vérité «historique» et n'ayant pour seule fonction que de «signifier» sur le plan «figuré» : «Now binding something together by the rule of grammar, clever at using your gift of fine speech to play with words that by their double meaning destroy the ordinary sense»[25]. Nous avons ici un retour au plus pur allégorisme païen.

Vincent de Beauvais, etc.); ceux-ci font toujours appel d'une extériorité transcendante qu'ils reflètent», *Fiction et Incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1993, p. 14. Nous pensons que ce terme de «miroir», en raison de ses différentes acceptions, obscurcit plus qu'il n'éclaire cette pratique «allégorique» du commentaire.

Martianus Capella, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, édition de James Willis, Leipzig, B.G. Teubner, 1983. Ce texte, jamais traduit en français, existe en version anglaise (*The Marriage of Philology and Mercury*, II, traduit par William Harris Stahk, Richard Johnson et E.L. Burge, New York, Columbia University Press, 1977). Comme en témoigne ce commentaire des éditeurs de la version anglaise : «Martianus and these five authors [Calcidius, Macrobe, Boèce, Cassiodore et Isidore] were the mine from which medieval Latin science was drawn», «Preface», dans *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, I, New York, Columbia University Press, 1971.

[24] Sur les caractéristiques de cette pensée et sur l'«anachronisme» que constitue le texte de Martianus, voir A. Leupin, *Fiction et Incarnation* (ouvrage cité), p. 87-103.

[25] Martianus Capella, *The Marriage of Philology* (édition citée), p. 42. Voir A. Leupin, *ibid.*, p. 98 : «En dernière analyse, la métamorphose de Philologie est une véritable désincarnation des

Force est de constater, toutefois, que la fable allégorique de Martianus a connu un très grand succès de réception dans le monde chrétien : on le cite, on l'imite et, surtout, on le considère, pendant tout le Moyen Âge, comme une «autorité»[26]. Peut-être faut-il chercher les raisons d'un tel succès, du moins tenter de reconstituer la «pertinence» de ce texte pour ses contemporains et pour les lecteurs des siècles suivants. Il ne faut peut-être pas interpréter exclusivement cet engouement instantané et durable pour l'allégorie de Martianus comme une inévitable attirance vers le Même («tu ne produiras ni d'adoreras de faux dieux»)[27]. Il est également possible d'y voir une reconnaissance de la valeur absolue de l'éloquence et l'importance de celle-ci pour la construction d'une foi chrétienne universelle. La fable allégorique de Martianus, tout en s'inscrivant dans la tradition païenne, défend l'«image» et l'ornement nécessaires à l'édification spirituelle. Martianus compose son récit à un moment où l'iconoclasme menace sérieusement l'Occident chrétien. À défaut de respecter la tradition allégorique chrétienne, qui confère à la lettre

---

connaissances qu'elle emblématise : devenant une déesse, elle perd son corps propre au profit d'une théophanie simulée à la manière grecque».

[26] Voir Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture* (ouvrage cité), p. 198 : «Dans un âge déjà plus tardif, aux *Noces de la philologie et de Mercure* du païen Martianus Capella correspond – «elegantius», dira Conrad de Hirsau, la *Consolation de la Philosophie* du chrétien Boèce. Ces deux dernières œuvres offrent l'une et l'autre, dans leur partie imaginative, un double caractère : comme l'indique le titre même des *Noces*, elles mêlent, par une intention didactique cette fois tout à fait réfléchie, l'utilisation d'anciens mythes à la création d'allégories abstraites. À l'une et à l'autre nos médiévaux sont directement redevables, pour la forme autant que pour le fond. Ils ne cessent de les commenter, de les imiter, de s'en inspirer, de les traduire».

[27] Alexandre Leupin, *ibid.*, p. 101 : «Écrit cinq siècles après l'Incarnation, elles [les *Noces*] s'inscrivent dans la dialectique créée par la profération du dogme et représentant une contestation profonde de tout ce qu'enseigne l'Église à cette époque».

une valeur aussi grande qu'aux sens «allégoriques», *Les noces* proposent aux iconophiles en manque de références actuelles un modèle poétique qui, tout en défendant un point de vue philosophique très précis, adopte une position de «neutralité» face à la conception de l'image et de l'ornement. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce n'est pas le «paganisme» – l'adoration du monde fini – qui constitue le plus grand ennemi de la pensée chrétienne pendant tout le Moyen Âge, mais bien le judaïsme, qui, par son iconoclasme rigoureux et persistant, menace constamment d'«annuler» la particularité du dogme chrétien de l'Incarnation et, du coup, le christianisme. La réception des *Noces de Mercure et Philologie* au XII[e] siècle est d'ailleurs symptomatique de l'importance que l'on accorde à l'image et aux procédés de l'allégorie dans l'exégèse chrétienne, puisqu'on ne témoigne plus, au XII[e] siècle, que d'un intérêt pour les Livres I et II, c'est-à-dire que pour l'exposé de la «doctrine» de l'union de l'éloquence et du savoir[28].

Guillaume Budé et les noces de Mercure et de Philologie

La Renaissance connaît peu, en apparence, le texte et le nom de Martianus : l'édition *princeps* paraît à Vicence, en 1499, et ne sera reprise qu'en 1532. Plusieurs raisons peuvent être évoquées pour expliquer cette baisse

[28] Voir le chapitre «Influence» de Richard Johnson et E. L. Burge dans *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, I, New York, Columbia University Press, 1971, p. 70.

apparente de popularité[29]. Bien que l'on soit à la Renaissance à la recherche d'autorités anciennes confirmant la valeur des arts libéraux, la fable allégorique de Martianus ne répond pas assez précisément aux attentes des humanistes. Trop ouvertement «païen», Martianus risquerait en effet de nuire à la cause des humanistes qui ont à faire face aux constantes accusations d'impiété des théologiens scolastiques. En effet, la condamnation des *Noces* par Prudence de Troyes, qui dénonçait l'aspect «labyrinthique» et la futilité du texte de Martianus en regard des grands textes chrétiens, a pu rendre suspecte toute référence au modèle capellien[30].

Guillaume Budé, qui constitue l'un des plus importants penseurs de cette relation de complémentarité entre l'*eloquentia* et la *sapientia*, discute, dans ses nombreux traités, de questions d'intérêt aussi bien civil que sacré[31]. S'il est vrai que Budé reprend constamment, dans sa réflexion, un *topos* de la patristique, selon lequel la théologie est la reine des sciences, il ne faut pas cependant

---

[29] Il faut préciser toutefois que certains, notamment Geoffroi Tory, n'hésitent pas à revendiquer ouvertement le modèle de Martianus, comme le précise Marie-Luce Demonet, dans *Les voix du signe : nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992, p.120. Dans son *Champ fleury*, New York, Johnson Reprints corp. / Mouton Éditeur, 1970, Tory fait constamment allusion à l'autorité de Martianus. Voir notamment au folio XIV v°: «Jay en la susdicte figure loge lesdictes neuf muses selon lordre que tient Martianus Capella ne ignorant que Fulgentius Placiades au .XIII. capistre de son Premier livre des Enarrations allegoricques les constitue & ordonne aultrement [...]».

[30] Voir Alexandre Leupin, *Fiction et Incarnation* (ouvrage cité), p. 101.

[31] Voir l'article de M.-M. de La Garanderie, «Guillaume Budé, A Philosopher of Culture», *Sixteen Century Journal*, XIX, 3 (1988), p. 380 : «Neglect of Budé is a pity. To the Renaissance specialist, his thought deserves all the more interest because it is precisely focused on the double renaissance of secular and sacred studies, with the potential conflict implied by such cultural duality. Budé's thought is, in short, the self-consciousness of the Renaissance, the very mirror of Christian humanism».

minimiser l'importance de cette idée[32]. L'originalité du traitement de ce *topos* patristique est prédéterminée par l'époque à laquelle Budé compose son œuvre. L'œuvre budéienne se différencie de celle de ses prédécesseurs du fait qu'elle doit défendre une position médiane contestée de part et d'autre par la pensée païenne – idolâtre – et la pensée réformatrice – iconoclaste, alors que la patristique assumait une position plus extrême contre l'idolâtrie de la culture païenne[33].

Budé fut l'un des premiers à se procurer l'édition de Vicence des *Noces de Mercure et Philologie*. Bien que Budé «a[it] personnellement annoté, voire criblé de notes manuscrites son exemplaire du texte de Capella», il ne cite jamais directement l'auteur du texte qui fut pour lui une influence majeure, comme nous pourrons le constater dans plusieurs de ses textes à teneur «littéraire»[34]. C'est qu'il y trouve exprimée, de façon éloquente et surtout très détaillée, la nécessité du mariage des arts du langage (*trivium*) et des «sciences naturelles» (*quadrivium*), que les théologiens de l'université s'efforcent de tenir

---

[32] M.-M. de La Garanderie, bien qu'elle reconnaisse l'importance de cette idée, n'insiste pas sur le fait que la théologie scolastique avait justement «oublié» cette préséance de la théologie sur la philosophie et les arts du langage, et ce depuis plusieurs siècles, *ibid.*, p. 384. À propos de cette prééminence de la théologie sur les arts libéraux, et de son rôle dans l'établissement des principes d'une science moderne, voir A. Leupin, *Fiction et Incarnation* (ouvrage cité), p. 137; 139.

[33] Vives reprend aussi le *topos*, en lui donnant une expression quelque peu virulente : «Toute la sagesse humaine, comparée à la religion chrétienne, n'est que fange, pure stupidité»; «Tout ce que nous lisons chez les sages du paganisme, tout ce qui y suscite notre admiration, nos exclamations, nos applaudissements, tout ce qui en eux est à recommander, à apprendre par cœur, à porter aux nues, tout cela se trouve dans notre religion plus pur, plus droit, plus clair, plus accessible», *Introductio ad sapientiam* (texte cité), 282; 283, p. 79.

[34] Cette remarque est de Maurice Lebel, éditeur et traducteur du *De philologia*, Sherbrooke, Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1989, p. 19.

séparés[35]. Le terme «mariage», autour duquel se forme un champ sémantique très varié et qui revient sans cesse sous la plume de Budé, en particulier, illustre parfaitement le dessein socio-politique de l'éminent fondateur du Collège des lecteurs royaux. Pour Budé, à la différence, fondamentale, de Martianus, il s'agit de fusionner les bonnes letttres aux autres «sciences», afin de mieux servir la «philosophie vraie», c'est-à-dire la Révélation chrétienne.

Situation des études profanes dans le premier tiers du XVI[e] siècle

Comme cet extrait du *De philologia* de Budé le suggère, la conception qu'on pouvait se faire de la «littérature» – des lettres profanes – était réduite, avant le milieu du XVI[e] siècle, au contexte ludique de la cour et n'avait par conséquent aucun lien avec le monde du savoir et l'enseignement de la vertu :

> À la vérité, du temps de ces Rois [prédécesseurs de Louis XII], se consacrer aux bonnes lettres [...] n'était presque rien d'autre, selon l'opinion de la multitude et même des détenteurs de hautes charges, que célébrer (pour ainsi dire) la fête des fous – jour férié autrefois chez les Romains –, et s'être fait dispenser des soucis et exempter des fonctions que nos mœurs destinent à faire notre fortune et à accroître nos fortunes[36].

---

[35] Alors que pour tous les théologiens du Moyen Âge (du moins jusqu'au XII[e] siècle), les sept arts libéraux avaient une fonction très précise dans l'herméneutique chrétienne : «Les sciences littéraires du Trivium sont au service du sens littéral, les sciences mathématiques du Quadrivium et les sciences naturelles, au service du sens allégorique», E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel, 1998 (réédition de 1946), tome I, p. 710. Henri de Lubac ajoute : «C'est ainsi que tel ancien commentateur de Martianus Capella peut reconnaître dans le couple de Mercure et de la Philologie un symbole du Christ et de l'Église, et dans les musiciens qui célèbrent leurs noces, le chœur des anges chantant au Fils de Dieu une louange éternelle. Grâce au même procédé, Rémi d'Auxerre peut conclure une explication du mythe d'Orphée par une citation de l'évangile de saint Luc. Des prédicateurs, tel Honorius, peuvent continuer d'exploiter la fable d'Ulysse et des Sirènes, telle qu'elle avait été christianisée [...] dès l'âge des catacombes, après avoir été utilisées par les prédicateurs cyniques», *Exégèse médiévale* (ouvrage cité), IV, p. 216.

[36] Budé, *De philologia*, édition, traduction et présentation par Marie-Madeleine de La Garanderie, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 108-110; fol. 27 v° : *Verum eorum regum tempore, literis bonis operam dare (id quod mihi maximem ut si cuiquam alii contigit) nihil fere aliud, multitudinis atque; etiam honores obtinentium hominum opinione fuit, que sltultorum ferias (ut ita dicam) agere, qui dies*

L'étude des bonnes lettres, c'était en d'autres termes une sinécure, une façon «honorable» et surtout lucrative d'occuper son temps à la cour. Au-delà de la critique symptomatique d'une crise imminente au sein de l'institution ecclésiastique, alors principale détentrice du savoir – sacré et profane –, Budé décrit l'inexistence – déplorable – d'une institution chargée d'enseigner et de diffuser les vertus des Bonnes Lettres : «Et en France alors [avant Louis XII] la connaissance des bonnes lettres était à peu près aussi attirante et désirée que jadis à Lacédémone l'art de la scène et le jeu des acteurs»[37]. Si, en 1579, Jacques Amyot peut affirmer, dans l'exorde de son *Projet d'éloquence royale* qu'il n'entreprend pas de «dire [...] les louanges de l'éloquence, et par là montrer comme il est bien séant d'employer quelque étude à l'acquérir», c'est que d'autres avant lui s'en sont vaillamment chargés[38].

Longtemps la «littérature» ne fut enseignée et «utilisée» (à des fins politiques, morales, «esthétiques») que dans les marges de l'institution ecclésiastique. Il faut en effet attendre le XVI^{e} siècle pour voir s'instaurer en France une structure sociale permettant à des individus («philologues») de vivre de leur savoir profane – tels, entre autres, Guillaume Budé lui-même et

---

olim feltus apud Romanos fuit. In eorumque studiorum vacatione functionumque immunitate acquiescere, quae ad fortunam unicuique faciendam, & ad fortunas augendas moribus comparatae sunt, p. 91.

[37] *Ibid.*, «*erat tum in Francia literarum bonarum doctrina ferme tam vendibilis & expetita, quam olim erat Lacedaemone ars scenica atque histrionica*», p. 111; fol. 28.

[38] *Projet d'éloquence royale*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 43.

Juste-Lipse, à titre de conseillers et secrétaires du roi, diplomates, chefs des requêtes, etc. –, en le transmettant à de nouveaux adeptes, et ce dans le cadre d'un enseignement organisé et diffusé grâce au soutien du roi, lui-même défenseur et premier représentant de la «chose publique» («*res publica*»).

Guillaume Budé se fait en quelque sorte le porte-parole de tout un mouvement dédié à la cause des bonnes lettres et chargé de promouvoir sa valeur auprès du roi François 1er. Sa «trilogie», *De studio literarum recte et commode instituendo*, *De Philologia* et *De transitu hellenismi ad christianismum*, entend fonder une institution d'enseignement des langues et des lettres anciennes au service de la foi chrétienne[39]. Mais Budé pose ainsi les fondements d'une structure d'enseignement régie et «inspirée» par le roi : celui-ci, chargé de protéger la foi chrétienne contre tous ses adversaires, décide seul, c'est-à-dire sans l'intervention directe des théologiens ou de l'Église de Rome, des meilleurs moyens de défendre la religion catholique en France. Il s'agit du coup de grâce, pour l'Université de Paris, qui a vu, en moins d'un siècle, son influence se réduire considérablement et ses prérogatives disparaître une à une[40]. La connaissance des lettres anciennes permet d'opérer la *translatio imperii* des grandes civilisations vers la France qui, par son idiome propre,

---

[39] *De studio literarum recte et commode instituendo* (1532), texte original traduit, présenté et annoté par Marie-Madeleine de La Garanderie, Paris, Les Belles Lettres, 1988; *De philologia* (1532), édition, traduction et présentation par Marie-Madeleine de La Garanderie, Paris, Les Belles Lettres, 2001 et *De transitu hellenismi ad christianismum* (1535), texte traduit, accompagné d'index et présenté par Maurice Lebel, Sherbrooke, Éditions Paulines, 1973.

[40] Voir Eugène Dubarle, *Histoire de l'université, depuis son origine jusqu'à nos jours*, Paris, J. L. J. Brière Libraire-Éditeur, 1829, tome I, p. 361.

pourra ensuite fonder son pouvoir et son autonomie politique sur l'héritage des grandes civilisations.

C'est avec une conscience aiguë des avantages de ce mouvement pour le royaume de France que Budé présente d'abord son «projet» à Louis XII puis à François 1^er^. Non seulement Budé cherche-t-il à atteindre le Roi en lui présentant en détail tout le profit que lui rapporterait une éventuelle institution des bonnes lettres, mais Budé veut encore que le Roi l'aide à changer l'opinion «publique», c'est-à-dire celle principalement des théologiens de l'université, défavorable à l'étude de la grammaire et de la rhétorique. Trois ans à peine après la fondation du Collège des lecteurs royaux en France (1529), Budé s'inquiète en effet de la pérennité de cette institution. Les adversaires, pour ne pas dire les ennemis, des bonnes lettres sont nombreux et puissants. Les théologiens de la Sorbonne voient en effet d'un mauvais œil l'implantation d'une institution qui semble donner raison et prééminence à la culture païenne[41]. Pour assurer la postérité du Collège des lecteurs royaux, Budé doit convaincre non pas seulement François 1^er^, mais aussi tous ceux qui sont appelés à lui succéder. Il ne s'agit pas toutefois d'une simple initiative

---

[41] Si l'on se fie aux propos de Budé dans *De transitu hellenismi ad christianismum*, l'Église et la Sorbonne avaient toutes les raisons de s'opposer à cet enseignement «hérétique», puisqu'il menaçait déjà, en 1535, les fondements de l'école de théologie, tout en remettant en cause l'enseignement des Saintes Écritures. Considérez, par exemple, cet extrait du *De transitu* : «Il n'y a pas bien longtemps, quelques hommes d'esprit vif et instruits d'une manière peu commune commencèrent à avoir honte (à ce qu'il semble) ou d'être ou de paraître instruits par leur mère (l'Église)», p. 42. La position d'un Scaliger, à Paris, n'aidait pas non plus les démarches de Budé auprès des théologiens.

offensive, puisque du côté des théologiens de la Sorbonne on tente de faire reculer la cause des lettres profanes.

Défaveur des *bonae literae* au XVI[e] siècle

Contrairement à ce que laissent entendre les manuels d'histoire littéraire et même les traducteurs de traités de la Renaissance, les humanistes défenseurs des «bonnes lettres» ne se trouvent pas en position «offensive» pendant tout le XVI[e] siècle, en France, ni ailleurs en Europe[42]. S'il est vrai que l'engouement que l'on observe pour les «bonnes lettres» est sans précédent, et que peut-être «jamais on n'élèvera si haut le nom des lettres qu'on ne le fit – sous le vocable latin de *literae* – en cette première moitié du XVI[e] siècle»[43], il est essentiel de souligner que c'est, justement, parce que les «bonnes lettres» ne furent jamais aussi rigoureusement contestées qu'à ce moment de l'histoire chrétienne. C'est bien à cette résistance très forte, en France, que nous devons corrélativement la «défense» acharnée des lettres par des humanistes comme Dolet :

---

[42] Le titre du traité de Philip Sidney, *An Apology of Poetry* (1580), a récemment été traduit par *Éloge de la poésie* (traduction par Patrick Hersant, Paris, Belles Lettres, 1994). Cette «rationalisation» de la traduction française est symptomatique, à mon avis, d'un malentendu moderne sur la situation des *bonae literae* en France au XVI[e] siècle.

[43] Voir M.-M. de la Garanderie, *Christianisme et lettres profanes* (ouvrage cité), p. 31. Même si l'auteur de cette importante étude insiste surtout sur l'aspect encomiastique du débat sur les bonnes lettres, elle semble tout à fait consciente du rapport dichotomique dans lequel s'inscrit l'«éloge» des lettres profanes : «Elle [l'épithète «bonnes lettres»] précipite dans la dérision tout l'appareil des études et de l'enseignement (marécages bourbeux de la Sorbonne, sorbonagres, théologastres et matéologues...) De sorte que, sans qu'il soit même besoin de parler de *malae literae* ou de *mala studia*, le monde de la culture tout entier se trouve frappé de dichotomie – dichotomie que traduisent les oppositions indéfiniment reprises de la civilisation et de la barbarie, de la lumière et de l'ombre [...] Rien de moins innocent en fin de compte que l'expression de *bonae literae*!», p. 32.

> On cultive aujourd'hui les lettres plus que jamais : tous les arts s'épanouissent et, grâce à la culture littéraire, les hommes apprennent maintenant à distinguer le bien et le mal, une chose que l'on a longtemps négligée. [...] Ah! Si seulement la haine que certains barbares, gens sans éducation, montrent contre les lettres et leurs fidèles, pouvait s'éteindre! Si nous étions débarrassés de ces pestes humaines, que pourrait-on désirer de plus pour le bonheur de notre époque? Toutefois, l'autorité de ces hommes pervers décline; et la jeunesse qui, de nos jours, est instruite dans l'amour des lettres, jettera leurs ennemis à bas de leurs sièges; elle assumera les charges publiques et le conseil des rois; elle gouvernera sagement [...][44].

En Angleterre, Philip Sidney fait état d'une situation similaire à celle que connaît Budé en 1532. En réponse à une attaque sournoise contre la poésie, Sidney écrit, en 1580 :

> Et cependant, je dois l'avouer, s'il est certain que j'ai mille raisons de faire une défense compatissante de la pauvre poésie, qui a perdu son premier rang sur l'échelle du savoir pour n'être plus que la farce des enfants, je sais qu'il me faudra apporter quelques preuves plus valables que celles invoquées par l'honorable Pugliano – car, si nul ne refuse à l'équitation le crédit qu'elle mérite, la malheureuse poésie est avilie même par des philosophes, au risque d'une guerre civile entre les Muses[45].

À l'université, la poésie est rejetée sur tous les plans : théologique (on la déclare «hérétique»), philosophique (on la déclare déficiente, «sophistique») et éthique (on la déclare mensongère, futile). Mais comme pour Budé, il ne s'agit jamais ni pour Sidney ni d'ailleurs pour Giraldi Cinzio, qui a lui aussi composé un traité à la défense de la poésie, de rivaliser avec la théologie. Celle-ci, mère de tous les savoirs, doit au contraire être servie fidèlement par les arts du langage. Ce n'est que dans ce rôle de subordination que la poésie propose de s'implanter institutionnellement : «Le théologien sera (toute révérence gardée) écarté du débat, non seulement parce que son champ excède le savoir comme l'éternité

---

[44] Étienne Dolet, *Commentoriarum linguae latinae tomus primus*, Lyon, S. Gryphe, 1536.

[45] Philip Sidney, *Éloge de la poésie* (édition citée), p. 5.

excède l'instant, mais aussi parce qu'il se situe au-delà de ces sciences»[46]. Budé, comme tous les humanistes, entreprend de défendre la «poésie» – les bonnes lettres – sur trois plans principaux, attaqués par les théologiens : les plans «théologique», «philosophique» et éthique.

Publié à Paris, chez Josse Bade, en novembre 1532, en même temps que son *De studio literarum*, le *De philologia* de Guillaume Budé constitue une tentative d'institutionnalisation laïque des études «littéraires», c'est-à-dire du *trivium*[47]. Dans ce dialogue avec François 1[er], Budé entend d'ailleurs «nommer» pour la première fois une activité qui, dans un premier temps doit s'implanter par sa seule désignation :

> — Vous me pressiez alors, Sire, par une interrogation savamment et habilement répétée, d'attribuer à cette discipline, ou cette étude, à laquelle on disait que je m'étais consacré passionnément, un nom qui permît de la désigner et de la distinguer des autres arts. Vous affirmiez en effet qu'il n'était pas interdit de nos jours de donner les vrais noms des disciplines, comme c'était jadis, dit-on, le cas à Rome où l'on ne connaissait aucun art, fût-il nuisible [*nefas*] qui ne pût être nommé[48].

Il est clair, à la lumière des réflexions de Budé, que non seulement l'idée d'un «savoir» profane autonome s'est avéré jusque-là incompatible avec l'institution

---

[46] Philip Sidney, *ibid.*, p. 29.

[47] Pour Emmanuel Faye, *De studio literarum* constitue une «véritable machine de guerre contre l'idéal de l'*homo studiosus* selon Bovelles, au point que le supplice de Prométhée en vient à signifier, pour Budé, l'impuissance de la pensée philosophique qui se dévore elle-même, parce qu'elle est de soi-même incapable d'accéder au terme de sa recherche», «Guillaume Budé critique de Bovelles», dans *Philosophie et perfection de l'homme. De la Renaissance à Descartes*, Paris, J. Vrin, 1998, p. 146-147.

[48] Guillaume Budé, *De philologia*, p. 50; fol. 13 : «Cumque me Here urge res, scite & apposite repetita percunctatione, ut huic sive disciplinae, sive studio, in quod incubuisse vehementer dicerer, nomen suum attribuerem, quo significari posset atque ab aliis artibus internosci neque enim nefas esse aiebas hodie nomina disciplinarum vera prodere, ut olim fuisse urbis Romae fama est, nec ineffabilem artem ullam vitae innotuisse, ne maleficam quidem».

ecclésiastique (les bonnes lettres étant «*nefas*»), mais qu'elle est encore à ce jour innommée. Et, sans le concours du Roi, l'espoir est faible que les lettres profanes acquièrent – durablement – le statut de «bonnes» lettres. En effet, sans les efforts de Budé, c'est la conception théologique dominante de la Sorbonne qui persistera, celle qui n'a gardé du *trivium* que la dialectique et qui se fonde, pour justifier ses dispositions «anti-littéraires», sur des passages de Tertullien et de saint Augustin, qui affirment que toute invention humaine n'est qu'«idole» ou «vanité». Les théologiens de l'Université assument, au XVI[e] siècle, une position paradoxale face à l'écrit : ils sont à la fois «iconoclaste» dans leur rejet de la médiation «poétique» de l'Écriture et «idolâtre» par leur stricte application du «système» aristotélicien à la théologie, aristotélisme qui est devenu l'«époux» de la reine Théologie depuis le XIII[e] siècle. Budé, iconophile, s'efforce de mettre en évidence cette position intenable, selon lui, de la théologie que l'on pratique à l'Université :

> Mais alors, si cet art du langage peut, de telle manière et si bien, servir toutes les sciences et tous les arts, il peut aussi servir activement et utilement, la théologie. Il s'est trouvé pourtant, voici quelque temps, un petit groupe de théologiens pour, avec une obstination digne d'Appius, s'émouvoir à l'idée que la connaissance de la langue grecque – qui est pourtant sans conteste la maîtresse et la restauratrice des bonnes lettres –, allait colporter et libérer des opinions hérétiques. Ils le dirent même devant leur assemblée; ce qui est d'autant plus grave que les choses dites devant cette assemblée sont à peu près reçues par le peuple ignorant comme si elles émanaient du sanctuaire même de la vérité[49].

---

[49] Guillaume Budé, *De studio literarum*, fol. VI : «Verumenimvero hec dicendi facultas, cum de omnibus scientiis atque artibus hac ratione & commode & honeste mereri possit, de theologia etiam graviter & apposite, nuper tamen homines pauci ex theologorum ordine extiterunt, appiana pertinacia praediti, qui linguae Graecae peritiam, literarum haud dubie bonarum magistram atque instauratrice, pravarum opinionum institricem esse frenerent & assertricem, pro concione quoque id quod eo capitalius fuit, quod ea quae pro concione di cuntur, sic a plebe populoque adeo imperito fere excipiuntur, quasi ex ipso veritatis sacrario pronunciata», p. 54-56.

Or, pour que la monarchie profite des avantages liés au mariage de Mercure et Philologie, il faut que les individus les plus talentueux se rallient à la cause et prennent place sur le devant de la scène politique. Pour ce faire, certaines décisions administratives, très concrètes, s'imposent :

> Cette faculté qui a un tel pouvoir de rendre la vie agréable, équilibrée, honnête, cet instrument si bien accordé pour diriger l'État avec éclat, gît pourtant – tel est l'usage en France – dans les lieux les plus obscurs, parmi les les disciplines lucifuges, et même lucrifuge (ce dont beaucoup se raillent). Bien sûr, car ceux qui la pratiquent non seulement ne figurent pas sur la liste de ceux qui reçoivent des subsides des Grands ou de l'État, mais, dans les distributions d'avantages, ils ne recueillent pas la moindre parcelle. Rien pour eux lors des comptes annuels des rois – ni magistratures, ni honneurs, ni bénéfices ecclésiastiques – ne leur est conféré[50].

De l'avis de Budé, il faut non seulement rétribuer les serviteurs dévoués à Philologie, mais on doit aussi leur conférer des «marques d'honneur» qui attestent la qualité et le parcours de leurs études :

> Au contraire pour ceux qui suivent notre Philologie comme ses perpétuels disciples, ses éternels apprentis, jamais la peine des études n'a de fin; nul titre, nul doctorat, pro-doctorat ou de pré-professorat, point d'offre d'un enseignement quelconque; point de décorations ni d'honneurs à attendre, nul espoir d'éméritat. Assurément si de notre temps il y a chez nous et presque partout beaucoup d'usages injustes, et cela en tous domaines, l'injustice, là, est extrême : à moins que ce ne soit moi qui accorde trop de faveur à cette espèce d'hommes qui m'est étroitement attachée...[51].

---

[50] *De philologia*, p. 76; fol. 19 v° : «Haec tanta iuvandae, componendae, cohonestandae vitae facultas : hoc organum tam instructum reipublicae splendide administrandae, moribus tamen Franciae inter lucifugas disciplinas iacet, atque etiam lucrifugas (ut multi cavillantur) in locis obscurissimis. Quippe cum cius disciplinae professores ex eorum numero circunscripti sint, non modo qui aera merent Principum aut publica, sed quorum ratio quantulacunque habetur in commodis distribuendis. Nihil in anniversariis rationibus Regum expensum iis ferri solet, non magistratus, non honores, non sacerdotia deferri».

[51] *De philologia*, p. 82; fol. 21 : «At vero nostrae Philologiae affectis tanquam perpetuis discipulis ac semper tyronibus nunquam exanclatae sunt aerumnae studiorum, nulli tituli, non docturae, non prodocturae vel mellodidascaliae, non cuiusuis magisterii propositi, nulla insignia honorum expectata, nulla decora, nullae spes emeritorum, profecto cum multa inique & nostris & omnium pene moribus comparata sint hoc tempore, in omni parte vitae : tum id iniquissime, nisi nimium ipse hominum nationi faveo arcta mihi necessitudine coniunctae».

En proposant l'établissement d'une nouvelle structure institutionnelle d'enseignement, Budé critique en même temps un système de prérogatives qui n'est pas fondé sur le mérite ou sur la compétence : «Car ce qu'on accorde à d'innombrables clients ou serviteurs, on le leur attribue non pas pour la recommandation de leur savoir, mais pour leur assiduité et leur obséquiosité»[52]. Si le capital symbolique ne saurait suffire pour les nouveaux philologues, il est cependant nécessaire :

> Voici longtemps que ceux qui professent la médecine – art assurément approprié et utile aux mortels, mais visant pourtant au profit – sont en faveur auprès de presque tous les ordres de la société. La théologie en tant que censure des mœurs rend ceux qui s'y attachent redoutés et honorés, tandis que le corps de ses docteurs délègue l'enseignement du peuple à beaucoup de maîtres qui ne sont pas très compétents.
>
> [N]ous demandons seulement que – de gens insignifiants ou plutôt inexistants que nous étions – nous soyons désormais inscrits parmi les citoyens de haut niveau et dont sont prises en compte les éminentes facultés; et qu'ensuite vous veuillez, auprès des comices de flamines, curions, archiflamines, prêtres du plus haut rang, primats et prieurs de cénobites, et aussi de ceux des pontifes, user de votre prérogative pour recommander la nation des Philologues, afin que l'on comprenne que ces hommes sont des candidats du roi[53].

Cette constatation de Budé témoigne de la conception que l'on peut se faire des bonnes lettres dans différents milieux. Non seulement la philologie n'a pas réussi, en 1532, à s'implanter comme institution de savoir, mais encore

---

[52] *De philologia*, fol. 13 : «Nam quae clientelae longae & famulatui deferuntur, non commendationi doctrinae : sed observantiae & obsequio tribuumtur», p. 77.

[53] *De philologia*, p. 48; fol. 12 v° : «Iam primum medicinae professores, artis quidem mortalibus commodae & utilis, sed tamen quaesturiae, apud omneis ordines fere gratiosi sunt. Theologia quasi morum censura verendos & honoratos sui studiosos efficit cuius studii doctura, populi magisterium defert ad multos non peritissimos hominum», et p. 136; fol. 34 : «[I]d modo postulamus, ut nos ex capite tantum censis, vel ex prorsus non censis, inter cives, in classicos iam censosque facultatibus primariis transscribamur deinde ut in comitiis flaminum, curionum, archiflaminum, honorariorumque sacerdotum, primatum, & coenobiarcharum atque pontificiis, Philologorum nationem ita commendatam velis suffragii tui praerogativa, ut candidatos Regis esse eos homines intelligant».

l'opinion de ses principaux adeptes n'est pas reconnue par toute la communauté des lettrés – maîtres de théologie, de médecine, de droit, étudiants de l'Université.

Philologie et philosophie

Bien que la nécessité d'une véritable institution sociale vouée à l'enseignement des lettres humaines s'impose comme une évidence pour Budé, il est permis de se demander pourquoi celui-ci ne propose pas plutôt une réforme de l'institution universitaire existante. Il est après tout envisageable à l'époque de convaincre le corps universitaire d'abandonner sa position rigidement «scolastique» et de l'amener à reconnaître les vertus de la grammaire et de la rhétorique. Mais, comme certains ont pu le constater aux dépens de leur propre vie, l'Université n'est pas disposée, malgré ses nombreuses difficultés internes, à accepter des propositions de réforme provenant de l'extérieur[54]. Même s'il est vrai que l'Université a perdu de son pouvoir au cours des siècles et qu'elle ne jouit plus des mêmes prérogatives, au XVI^{e} siècle, elle prétend encore à l'autonomie absolue de son administration. Confrontée au pouvoir de plus en plus exclusif de l'institution royale en France,

---

[54] Ramus, entre autres, a tenté d'imposer une réforme des programmes d'étude de l'Université et de son administration. Il propose notamment de diminuer les frais scolaires et les méthodes d'enseignement, d'introduire le droit civil à la Faculté de décret, de rétablir les leçons publiques, qui avaient été abolies depuis plusieurs années, et favorise un retour à l'étude des textes. Voir Eugène Dubarle, *Histoire de l'université* (ouvrage cité), tome II, p. 73. Affichant ouvertement son anti-aristotélisme et dénonçant le culte catholique des images, Ramus n'a certes jamais reçu l'appui de l'Université. Celle-ci n'a pas non plus déploré l'assassinat de Ramus, qui eut lieu pendant le massacre de la Saint-Barthélemy.

l'Université cherche de nouvelles alliances, qu'elle trouve principalement dans les corps judiciaires[55]. L'Université ne peut d'ailleurs voir que d'un mauvais œil toute proposition issue du Conseil royal, qui cherche ouvertement et par tous les moyens à réduire l'influence politique de l'Université – notamment en fondant de nouvelles universités à travers le Royaume, ce qui a pour effet de disperser et de décentraliser les effectifs du savoir. Croire à la possibilité d'un dialogue entre le pouvoir civil, représenté par Budé et la culture des «bonnes lettres», et l'Université, ce serait par ailleurs faire abstraction de la «guerre civile» qui se trame entre les Muses, celle que craint Philip Sidney dans son apologie. La «poésie» du XVI^e^ siècle n'est pas officiellement en guerre contre l'«université» ni même contre les «théologiens», mais plus fondamentalement contre la philosophie païenne d'Aristote, que les «impies» considèrent comme la véritable sagesse. En d'autres termes, pour des raisons à la fois politiques *et* théologiques, le dialogue entre l'ordre civil et l'Université de Paris ne constitue pas, en ce premier tiers du XVI^e^ siècle, une possibilité réelle – il le sera en fait de moins en moins. Toute proposition de changement ou de réforme est donc formulée contre la théologie scolastique et à l'extérieur de l'Université.

Pour Budé, il y a fort à faire, sur le plan lexical, pour éviter les malentendus déjà très nombreux dans le monde du savoir. Rétablir la valeur des lettres profanes et les réintégrer pleinement dans une structure institutionnelle

---

[55] *Ibid.*, tome II, p. 3.

comportent certains dangers. Comme il ne s'agit aucunement pour Budé et la plupart des humanistes iconophiles de retourner à une conception païenne du monde, il est essentiel de marquer *lexicalement* la particularité de cette nouvelle culture chrétienne, d'«homonymiser» en d'autres termes, ses notions les plus fondamentales. Budé fait sa part dans ce domaine en proposant un certain nombre de néologismes qui ont pour mandat de faciliter l'homonymisation de termes comme «philosophie» et «lettres profanes». En tant que pionnier des études profanes en France et en tant que figure éminente de la magistrature, Budé s'adresse à deux groupes principaux de destinataires : les nouveaux lettrés humanistes, les clercs de l'entourage royal et les théologiens de l'Université. D'une part, Budé voit le danger pour son collège de sombrer dans l'impiété des Gentils; d'autre part, il ressent la menace d'une condamnation hérétique. S'inscrivant dans une longue tradition chrétienne, de Tertullien à Alain de Lille, Budé craint en effet de voir resurgir l'idole puissante du Même :

> C'est pourquoi nous ne devons plus nous entretenir avec les Muses sur les hauteurs du Parnasse, ni discuter de la vie bienheureuse sous le Portique ou à l'Académie ou à l'école subtile des péripatéticiens; mais, à l'école de l'*Évangile*, sur l'Olympe de la recherche spéculative et comme au paradis de la contemplation *théosophique*, nous devons cultiver la sagesse ou cultiver la folie, si l'on préfère l'appeler ainsi selon l'interprétation fournie par le sens commun; car c'est ainsi que l'*Écriture* semble l'avoir indiqué et exprimé[56].

La philosophie «véritable», ce n'est pas la philosophie des Anciens, mais bien la «théosophie» chrétienne. Entrevoyant très nettement la pente où pourrait

---

[56] Je souligne. *De transitu hellenismi ad christianismum*, Lib. III, iv : «Quapropter non iam in iugis Parnassi nobis cum musis res habenda, non in porticu, non in academia, non in ambulatione arguta, de vita beata disputandum est : sed in schola evangelii, in olympo theoriae, & velut in paradiso

glisser le christianisme, Budé veut s'assurer qu'on l'a bien compris : l'étude des lettres profanes – poésie, histoire et philosophie des Anciens – ne constitue qu'une «propédeutique», une formation de base qui permet d'accéder au véritable enseignement divin.

L'amour du savoir des Anciens – vénérables même s'ils n'ont pas eu droit à la Révélation divine – sera désormais qualifié, par Budé, de «philologie», d'amour du savoir, mais non pas nécessairement de sagesse suprême. La philologie n'est donc qu'une «propédeutique» à l'étude des révélations divines. Elle prépare les «philothéores» («amoureux de la contemplation, des études spéculatives) à la vie austère des disciples de la Vérité : «En effet, la vie du "philothéore", étant une sorte de campagne militaire intérieure exposée parfois à des impasses fâcheuses et à des conseils agités, doit avoir, rassemblées et gravées dans son esprit, les garanties des insignes prophéties, les ressources des sentences divines et en même temps l'assistance des vertus exemplaires»[57]. Arrêter son parcours à l'étape philologique constitue même, dans les mots de Budé, une «philomorie» («amour de la folie») :

> [I]l appartient en tout cas à la philosophie authentique, véritable et pointée vers le ciel de voir cela. En effet elle médite elle-même sur la mort et sur la croix; autant elle est désireuse de l'immortalité, autant la sagesse commune est avide de choses périssables et de bagatelles. À ce titre nous pouvons fort justement appeler cette dernière "philomorie", vu qu'elle est diamétralement opposée à la philosophie.

---

theosophicae contemplationis philosophandum, sive philolomorari potius id appellare placet communis sensus interpretatione : sic enim scriptura significasse dixisseque videtur», p. 231.

[57] *De transitu hellenismi*, *Lib.* I, ii : «Nam cum vita philotheori militia quaedam sit intestina, angustiis impeditis interdum, trepidisque consilitis obnoxia : praesidia ipsum multa insignium oraculorum, elegiorumque divinorum subsidia, simul virtutum exemplarium auxilia habere conquisita oportet memoriaeque mandata», p. 52.

> Mais au demeurant, que vaudra donc la peine d'une formation complète que les Grecs appellent encyclopédie pendant tant d'années d'une vie passée dans la plus grande prospérité, si elle donne à la vieillesse un logement peut-être agréable pour l'esprit seulement, pas autant pour l'âme?[58].

Le Moyen Âge chrétien avait fermement opposé «théologie» – discours du Vrai – à la culture païenne (philosophie, histoire et poésie indistinctement), puis avait définitivement, à partir du XIII[e] siècle de Thomas d'Aquin, récupéré la «philosophie» – discours Vrai et rationnel dorénavant «marié» à la théologie – pour la dissocier de la «poésie», discours faux, simulacre. Ce faisant, l'institution ecclésiastique chrétienne en est revenue à une conception païenne de l'écrit, selon laquelle l'«idée», bien qu'humaine, surpassant le mensonge de la poésie, atteint la vérité «transcendante». La conception païenne de l'écrit sacrifie la poésie à la vérité «philosophique». Guillaume Budé veut abolir ces oppositions pour leur substituer une tout autre configuration. Par l'implantation de sa nouvelle institution des bonnes lettres, Budé entend rompre l'opposition, usuelle depuis Platon, entre ce qui constitue, pour certains, deux domaines du savoir – «*trivium*» et «*quadrivium*» –, et, pour d'autres, un discours «faux» et un discours «vrai» : la nouvelle terminologie budéienne fera place plutôt à deux institutions complémentaires, mutuellement indispensables l'une à l'autre. Il n'y

---

[58] *De transitu hellenismi, Lib.* III : «Philosophia est utique germanae veracis & coelipetae, id videre. Quippe mortis & crucis comentatrix est ipsa, tamque immortalitatis cupida, quam prudentia illa communis, rerum est intereuntium nugarumque, avida & studiosa : quo nomineam philomoriam appellare verissime possumus, ut e diametro oppositam philosophiae»; «Quodam autem alioqui dignum erit operaepretium disciplinae orbicularis, quam encyclopaediam Graeci vocant : per tot annos aetatis decursae florentissimae, si senectuti fortasse amoenum praebitura est, animi tantum causa, non etiam animae diversorium?», p. 239.

aura plus d'un côté le domaine du faux, du semblant «inutile» relevant de la poésie et de la rhétorique, et, d'un autre côté, le domaine du «vrai», de la sagesse relevant de la philosophie. Les nouvelles dispositions du savoir permettront aux étudiants d'acquérir d'abord, dans ce qui est conçu comme une propédeutique, une connaissance des langues anciennes par l'étude de ce que l'humanité a conçu de mieux avant la révélation chrétienne, pour parvenir finalement à la connaissance divine, seule capable d'enseigner la «vraie sagesse» (*phroenesis* / φρονησιζ : action de penser, perception par l'intelligence, raison, sagesse), c'est-à-dire la «prudence», vertu souveraine entre toutes. Les lettres profanes, ne pouvant plus, dans la pensée chrétienne, se situer sur le même plan épistémologique que les Saintes Écritures, seront dorénavant confinées au domaine de l'éloquence; elles constitueront un «outil» à l'entière et exclusive disposition de la Vérité évangélique ou, si l'on veut, l'«efficace» de la parole chrétienne.

Budé établit dès lors une identité entre *ratio* et *oratio* et veut ainsi rétablir la fonction «pensante» du «rhéteur/philologue» – celui qui parle avec éloquence et s'intéresse à l'art du bien dire dans la société, mais aussi celui qui est à même de saisir, grâce à sa connaissance des «bonnes lettres», la profondeur et la richesse des Saintes Écritures[59] :

---

[59] Voir Diane Desrosiers-Bonin, «L'éthique», dans *Rabelais et l'humanisme civil*, Genève, Droz, 1992, p. 36 : «Don de Dieu, la raison, alliée à l'usage de la parole, distingue également l'homme de l'animal. L'union de ces deux facultés fournit en quelque sorte la formule clef de la culture humaniste : "eloquentia cum sapientia conjuncta", mais l'homme reste libre de les cultiver ou non par le soin des *studia humanitatis*, des *bonae literae*». Voir aussi l'étude de J.E. Seigel, *Rhetoric and Philosophy in*

> Car *logos* signifie aussi bien *ratio* (raison) qu'*oratio* (discours); les deux termes sont étroitement apparentés; et les réalités qu'ils recouvrent ont aussi une origine commune. On ne saurait imaginer mot plus vénérable, ni plus riche de signification. Effectivement chez les Grecs ce nom embrasse dans la plénitude de ses sens le Fils premier-né et unique de Dieu, et le Verbe, la Raison, et la Sagesse de Dieu.
>
> Donc ces deux espèces – raison et discours – sont, comme je le disais, parentes entre elles, surtout en ce qu'elles définissent la perfection formelle du premier et du plus noble des êtres animés; et sans conteste on doit regarder comme les plus parfaits des hommes ceux en qui l'une et l'autre se sont le plus épanouies. Ainsi celui qui a acquis l'intelligence des choses divines et humaines, en même temps que l'art de parler en termes justes, propres, élégants, celui-là, estime-t-on, a atteint l'idéal de son espèce. Celui qui possède la science même des choses, mais ne sait pas bien parler, ne mérite pas tout à fait le nom d'homme, mais est rejeté dans une demi-humanité[60].

L'initiative de Budé est profondément ancrée dans la «réformation» : il s'agit de réparer ce qui est, selon lui, une regrettable erreur, soit la «division» (le déchirement) et, nécessairement, l'amoindrissement de la *paideia*, qui doit être la «somme» de tout savoir humain. Il s'agit ainsi d'unir à nouveau deux disciplines qui ont été séparées : «"Ainsi fut fragmentée en plusieurs parties la

---

Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom. Petrarch to Valla, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1968; ainsi que l'article de Jean Dagens, «Christianisme et Humanisme au début du XVI[e] siècle», dans *Civiltà dell'umanesimo*, Firenze, Olschki, 1992, p. 73 : «Pour les humanistes, la cause de la philosophie et celle de la poésie sont donc liées; et c'est là sans doute une des grandes oppositions entre la culture nouvelle et la culture scolastique».

[60] *De studio literarum*, fol. 9 : «Nam logos tam rationem que orationem significat, quae cognata magnopere sunt vocabula : quomodo res quoque ipsae eodem oriundae sunt. Qua dictione nulla excogitari nec honoratior potest, nec significationis uberioris & locupletioris. Siquidem & primigenius dei filius, idemque unigenus, & verbum & ratio & sapientia dei, hoc nomine apud Graecos plenissime intelligitur»; «Hae igitur duae differentiae ratio & oratio inter se (ut dixi) affines & cognatae, cum maxime circunscribant principis animatis & dignissimi formalem finitionem, tam utique maxime hae duae res in eo absolute sunt. Ita qui rerum humanarum divinarumque adeptus est prudentiam, cum orationis facultate, recte, apte, & eleganter [compolit], is absolutionem sui generis censetur adeptus esse. Qui aut scientia praeditus est earum rerum, & infantia, nimirum is homo dici plane non pont, sed ad semissem tantum provectus esse humanitatis», p. 66. C'est cette alliance de la *ratio* et de l'*oratio* que l'on retrouve explicitement chez Eudémon dans l'œuvre de Rabelais. Voir Diane Desrosiers-Bonin, *Rabelais et l'humanisme civil*, Genève, Droz, Études rabelaisiennes XXVII, 1992, p. 35-37.

célèbre profession de philosophie, indivisible et de vastes dimensions, elle qui fut en premier lieu la mère et nourrice de l'éloquence"»[61].

Le premier bénéficiaire de ce mariage entre éloquence et savoir, c'est bien sûr l'ordre civil : «[C]es grands citoyens romains célèbres aussi par leur éloquence, n'ont approuvé la division et la parcellisation du cercle des disciplines. Ils ont à bon droit estimé que, pour mener leur vie en bons citoyens, il fallait que soit cimenté jusqu'en ses plus petites parties ce cercle de la science. C'est (je pense) ce que chacun de nous doit imiter selon sa capacité et son choix de vie»[62]. Sur un nouvel échiquier politique où les dénominations nationales jouent un rôle de plus en plus important et doivent constamment affronter des entités adverses, comment sous-estimer la valeur de l'éloquence? En effet, «désormais qui pourrait, sans être accompagné, ou plutôt précédé par elle, accepter de se charger avec ordre, pertinence et efficacité, d'ambassades sur les plus grandes questions auprès des nations étrangères? Qui pourrait honorer et illustrer sa patrie aussi bien au-dehors qu'au-dedans»[63].

---

[61] *De philologia*, p. 60; fol. 15 v° : «Ita multipartito divisa est una illa amplaque professio philosophiae, quae parens prima fuit altrixque eloquentiae». Comme l'a bien montré M.-M. de La Garanderie, Budé n'assume pas immédiatement, bien qu'il propose une nouvelle terminologie qui est homonyme avec la culture païenne, son nouveau langage. Ainsi Budé utilise la notion de «philosophie» à la fois dans le sens païen traditionnel et dans le sens nouveau de «théosophie». À ce propos, voir Emmanuel Faye, «Guillaume Budé critique de Bovelles» (texte cité), p. 142-149.

[62] *De philologia*, fol. X : «[C]ives illi Romani, eloquentia quoque nobiles, orbis disciplinaris sectionem, minutamque illam concisionem probaverunt brevioribus vero partibus orbem doctrina coagmentandum sibi ad vitam civiliter agendam, merito existimarunt quod nobis (ut censeo) imitandum est pro cuiusque nostrum captu & instituto vitae», p. 61.

[63] *De philologia*, p. 66; fol. 17 : «iam vero legationes apud exteras gentes maximis de rebus obire composite, apposite & efficaciter, quis fine comitatu eius possit, vel ea potius non praeunte? Quis cohonestare patriam & illustrare iuxta peregre atque domi?»

L'«efficacité» du langage n'est pas une simple affaire de divertissement princier; c'est une préoccupation éthique aussi utile à sauver des vies qu'à chasser les ennemis :

> Déjà n'est-ce pas cette même éloquence qui apprend à éteindre les incendies des guerres, les flammes des séditions, et en revanche, s'il en est besoin et que l'intérêt public l'exige, à stimuler et embraser les hommes indolents et pacifiques pour la défense de leurs autels ou de leurs foyers, ou la reconquête de leurs droits par le fer, la flamme, ou tout autre moyen? Bref, l'eau et le feu ne sont pas plus utiles et appropriés à la vie privée que ne peut l'être la seule éloquence aux affaires publiques[64].

Le mariage du *trivium* et du *quadrivium* assurerait par ailleurs la moralité de l'orateur. En effet, à l'inquiétude du Roi, qui soulève, dans son dialogue avec Budé, le problème de la moralité de l'orateur, mainte fois débattu par les rhétoriciens de l'Antiquité, Budé répond comme ses prédécesseurs : la persuasion est toujours fondée sur la connaissance des «bonnes» mœurs (celles du destinataire). Pour être un bon orateur, il faut donc «connaître» les bonnes mœurs – c'est-à-dire celles qui sont en usage – mais aussi, pour Budé comme pour Quintilien, les «actualiser», donc les mettre en application.

Éloquence et *decorum*

Il importait en premier lieu de montrer que l'idée de mariage des arts libéraux et de leur subordination à la théologie était centrale dans la pensée du père de l'humanisme français et dans les textes de plusieurs théoriciens de la

---

64 *De philologia, ibid.* : «Iam bellorum incendia, seditionum flammas, nonne haec eadem restinguere novit eloquentia? Rursus cum opus est, & reipublicae interest, inerteis homines ac pacis alumnos, ad aras focosque tuendos, aut ad iura sua ferro, flamma, omni ope repetenda, extimulare & accendere? Ad

Renaissance, notamment Giraldi Cinzio et Sidney, et, par ailleurs, de montrer que cette idée était intimement liée au projet de rétablissement des «bonnes lettres» au sein de l'Université. Une autre notion tout aussi fondamentale sert à justifier les différentes modalités de l'éloquence ainsi que la langue d'énoncation de tout discours. L'«*aptum*» constitue le pivot grâce auquel tout un pan de la civilisation ancienne peut passer du registre savant à celui de la cour, et du grec ou du latin au français. La nouvelle institution royale vouée à l'enseignement des lettres profanes crée en même temps un nouveau public «curial» auquel on doit s'adresser convenablement. Si le roi encourage les efforts des philologues, il exige aussi – par un effet anticipé et extensif de son ordonnance de Villers-Cotterêt – que ceux-ci approprient leur discours au lieu et au temps :

> Et afin qu'il n'y ait cause de douter sur l'intelligence desdits arrests, nous voulons et ordonnons qu'ils soient faits et escrits si clairement, qu'il n'y ait ne puisse avoir aucune ambiguïté ou incertitude, ne lieu à demander interpretation.
> Et pource que de telles choses sont souvent advenues à l'intelligence des mots latins contenus esdits arrests, nous voulons d'ores en avant que tous arrests, ensemble toutes autres procedures (comme) registres, enquestes, contrats, sentences, commissions, testaments, et autres quelconques actes de justice, soient prononcez, enregistrez et delivrez aux parties en langaige maternel françois et non autrement[65].

Ainsi les nouveaux lettrés humanistes ont *aussi* un destinataire nouveau, étranger à l'université, et à qui il faut s'adresser dans un langage clair et bref[66].

---

summam non aqua & ignis maiorem usum & commodiorem in re privata praestant, quam ipsa praestare potest in republica eloquentia».

[65] Texte cité par Olivier Pot, dans son article intitulé «François ou Rommant? Une variante originale du mythe de la langue maternelle», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LVIII, 2 (1996), p. 381.

[66] Voir Pierre Fabri, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*, publié avec introduction, notes et glossaire par A. Héron, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 70.

La situation des bonnes lettres, en France, dans le premier tiers du XVI[e] siècle, se compare, sous plusieurs points, au contexte qui entoure la rédaction des traités rhétoriques de Cicéron. Si la stratégie et les finalités d'écriture ne sont pas exactement les mêmes au I[er] siècle av. J.-C. et au XVI[e] siècle, nous relevons toutefois une analogie entre les deux mouvements de pensée qui se définissent autour de l'idée d'«union»[67]. À son époque, Cicéron rencontre, dans l'ordre sénatorial, les mêmes réticences à l'endroit de l'éloquence. Cette analogie entre les structures du savoir romain et de l'université renaissante explique, en partie, selon nous, l'intérêt profond et répandu pour les œuvres rhétoriques et morales de Cicéron à la Renaissance. En effet, le propos de Cicéron, dans ses principaux traités de rhétorique, l'*Orator*, le *De oratore* et le *Brutus* est de convaincre la classe sénatoriale de l'importance de la rhétorique dans le processus de persuasion lié à sa fonction civile[68]. Les sénateurs romains fondent leur crédibilité et leur capacité à rallier l'opinion sur l'*auctoritas* : on doit être influencé, pensent-ils, par la seule «grandeur» et «noblesse» d'un homme politique; faire appel aux techniques des juristes pour convaincre

---

[67] Selon A. Leupin, «La rhétorique cicéronienne lègue [...] au Moyen Âge la fiction cruciale du penseur "artiste" : elle fait du philosophe et du physicien des poètes avant tout, guidés dans l'observation des phénomènes et dans la quête du sens par les métaphores du lieu commun», *Fiction et Incarnation* (ouvrage cité), p. 24. Contrairement à Alexandre Leupin, nous ne pensons pas que Cicéron propose, avec son «système rhétorique», une pensée ou une méthode de découverte autonome. La démarche de Cicéron vise avant tout à faire reconnaître, d'abord aux sénateurs, puis aux «philosophes» aux «physiciens», la parité de tout langage sur le plan du discours. Tout est discours. Par conséquent, tout énoncé, qu'il soit «philosophique», «physique» ou «judiciaire», est soumis au critère de l'efficacité.

[68] Pour tout ce développement, il faut consulter l'excellent article de Florence Dupont, «Cicéron, sophiste romain», *Langages*, 65 (1982), pp. 23-46.

l'ordre politique constitue ainsi à leurs yeux un manque d'autorité et, donc, une marque de faiblesse. Or, l'«autorité», explique Cicéron, n'est que le fruit d'un type particulier d'éloquence. Le contexte est différent à la Renaissance, certes, mais il s'agit toujours de convaincre un ordre dominant et récalcitrant de la valeur et de l'utilité du langage pour la vie publique et spirituelle des hommes. En fait, Cicéron va beaucoup plus loin. Son entreprise de persuasion auprès des sénateurs le mène à exposer une pensée structurée par l'art du langage; il n'existe pas un art «élevé» *et* un art «vulgaire» de persuader : *il y a* ou *il n'y a pas* efficacité rhétorique. Chaque circonstance, milieu, époque, orateur possèdent des particularités propres qui exigent par conséquent une «stratégie» rhétorique appropriée. La compétence d'«orateur» – c'est-à-dire d'«homme de paroles efficaces» – exige de vastes connaissances dans tous les domaines du savoir. Par ce projet «rhétorique», Cicéron met indirectement en cause l'autorité absolue des sénateurs et, sur le plan philosophique, la prééminence de l'Idée[69].

Au XVI[e] siècle, les théologiens ne sauraient continuer à s'adresser exclusivement à leurs collègues et à leurs étudiants sans mettre en péril, aux yeux des humanistes, l'unité de l'Église catholique. Se trouvant menacée par l'hérésie et les religions rivales, l'Église doit protéger la foi de ses fidèles et les inviter directement à une plus grande piété. On souhaiterait que les

---

[69] Mais selon nous, Cicéron n'entend pas ainsi imposer à la philosophie, comme le suggère Alexandre Leupin, «un accent latin présocratique» qui contraindrait le philosophie à n'être que «"praxis" conjoignant le bien-dire et le bien-vivre pour en faire le fond de la pensée», *Fiction et Incarnation* (ouvrage cité), p. 27.

compétences des théologiens soient mises au service de la prédication et qu'elles reprennent contact avec la vie civile. Mais l'on craint par ailleurs que l'implication temporelle des membres de l'Église ne suscite d'autres problèmes politiques et moraux plus graves. Budé, notamment, pense qu'il revient à un ordre civil, autonome, de former des «orateurs» chrétiens en mesure d'édifier le peuple et de guider les princes dans leurs fonctions civiles. Ignace de Loyola, qui fondera la Compagnie de Jésus en 1534, propose au contraire un ordre missionnaire réformateur inhérent à l'Église de Rome, et au service exclusif de la volonté papale. L'Ordre des Jésuites se donne pour mandat principal de former des membres dont l'efficacité spirituelle est indissociable d'une maîtrise de la grammaire[70]. À l'époque de l'imprimerie, c'est le livre et la lettre, non le monastère, qui doivent être le support d'une édification chrétienne.

---

[70] Voir Christian Mouchel, «Les rhétoriques post-tridentines (1570-1600) : la fabrique d'une société chrétienne», dans *Histoire de la rhétorique de l'Europe moderne, 1450-1950*, publiée sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, P.U.F., 1999, p. 448-449 : «[...] la Compagnie de Jésus resta fidèle à sa propre politique rhétorique, fondée par Ignace de Loyola sur une attitude conciliatrice à l'égard de la doctrine et des modèles païens [...]. Conquérir les âmes par la culture, avec toute les ressources des arts libéraux, tel était pour Loyola le mot d'ordre de l'apostolat moderne. Mais les humanités ne doivent aucunement, dans son esprit, se substituer à la théologie : elles en assurent l'efficacité maximale». Étienne Pasquier s'est opposé, dans un plaidoyer célèbre, à cette initiative parallèle des Jésuites : «Apres que les Jesuites eurent recueilly le grand legs, qui leur avoit esté fait par Messire Guillaume du Prat [...], ils achepterent l'hostel de Langres, ruë saint Jacques, en la ville de Paris, où ils establirent à leur guise une forme de College, et de Monastere [...], et s'estans donné liberté de lire et enseigner la jeunesse sans authorité du Recteur, ils soliciterent plusieurs fois l'Université, pour estre incorporée avec elle. A quoy n'ayans peu parvenir, ils presenterent en l'an mil cinq cens soixante quatre leur requeste à la Cour de Parlement aux mesmes fins. L'Université me fit cet honneur de me choisir en plaine congregation pour son Advocat», *Les Recherches de la France*, édition établie sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Champion 1996, 3 vol, III, xlii, p. 287 (p. 801). Voir aussi, d'Étienne Pasquier, *Le catéchisme des jésuites*, édition de Claude Sutto, Sherbrooke, Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1982. Sur les Jésuites, voir A. Douarche, *L'Université de Paris et les Jésuites (XVI^e^ et XVII^e^ siècles)*, Paris, Hachette, 1888 et H. Fouqueray, *Histoire de la Compagnie de Jésus en France* [...], I : *Les origines et les premières luttes (1528-1575)*, Paris, Picard, 1910.

Comme Budé s'est plu à le répéter dans ses traités, l'art de la rhétorique ne constitue pas une simple technique langagière. Les traités de Cicéron ne sauraient donc être autre chose qu'une théorie – aucun véritable orateur ne peut passer aux actes en appliquant ses différents préceptes à la lettre; il lui faut, pour être éloquent, une bonne dose de convenance, c'est-à-dire cette capacité d'évaluer adéquatement le contexte d'énonciation. Aussi pour Cicéron il n'y a pas d'énoncé idéal, mais seulement une énonciation efficace : c'est la sagesse que sa «science» permet de viser[71]. Le principe suprême en rhétorique, c'est donc le *decorum* / *το πρεπον* qui, toutefois, n'est pas une technique / *τεκνη* et ne s'enseigne pas. Cet ornement approprié du langage «jaillit», pourrait-on dire, de la *prudentia* / φροενησιζ. De là l'importance de ne pas dissocier l'enseignement de la rhétorique du *trivium* et du *quadrivium* : «L'éloquence comme toutes les autres choses est fondée sur la sagesse. Comme dans la vie, ainsi dans le discours rien n'est plus difficile que de voir ce qui sied. Les Grecs appellent cela *πρεπον*, nous pouvons très bien dire de notre côté *decorum*»[72]. Cette subordination de l'éloquence à la sagesse n'est absolument pas réversible; il ne s'agit pas pour Cicéron ni pour Budé de faire de l'art du langage le fondement de la sagesse. Cicéron prévient seulement que son art rhétorique sera inutile à qui ne possède pas aussi la «sagesse».

---

[71] *Ibid.*, p. 36.

[72] Cicéron, *Orator*, édition et traduction par Albert Yon, Paris, Belles Lettres, 1964 : «Sed est eloquentiae sicut reliquarum rerum fundamentum sapientia. Ut enim in vita sec in oratione nihil est difficilus quam quid deceat videre. Πρεπον appellant hoc Graeci, nos dicamus sane decorum», I, 70.

Le problème tel qu'il se pose à Guillaume Budé au début de son entreprise dans les années 1520 se compare aisément avec la situation exposée par Cicéron dans son *Orator* : les philosophes (ou les théologiens) ne savent pas comment transmettre leurs idées et, dans plusieurs cas, atteignent au contraire des sommets d'incompétence. Il s'agit d'un lieu commun de la Renaissance, que Rabelais met en scène dans le chapitre XIX du *Gargantua*, avec la fameuse harangue de Janotus Bragmardo. On ne doit faire aucune distinction, sur le plan du contenu, entre poésie et philosophie[73]. On n'y voit pas deux «disciplines», deux «genres», mais bien deux aspects de l'écriture : ornement (*decus*) et sagesse[74], que l'on ne doit pour aucun motif séparer. Du moment que l'homme parle, les distinctions entre forme et contenu n'ont plus de sens. Rejeter la rhétorique, cela revient à refuser de parler convenablement et donc efficacement, sous prétexte que la «vraie» pensée se dit toute nue, sans artifices : «Sans doute, en effet, des philosophes aussi ont parlé avec ornement [...]. Pourtant leur style n'a ni le nerf ni le mordant de l'éloquence du forum. Ils parlent à des gens instruits dont ils aiment mieux calmer les passions que les

---

[73] Il s'agit par ailleurs d'une distinction tout aussi problématique au Moyen Âge, selon Jean-Marie Fritz : «Les notions de littérature et de philosophie au Moyen Âge sont par là même d'un maniement difficile : on peut même en dernier ressort y voir un anachronisme. Ainsi un écrivain médiéval n'avait guère conscience de faire de la littérature ou de créer un type de texte particulier», «Le poids du bilinguisme latin/français dans l'opposition philosophie/littérature au Moyen Âge», *Chemins croisés. Discours littéraire et invention philosophique*, Dijon, CNDP, 1994, p. 30.

[74] Voir entre autres Giovambattista Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, Milan, G. Daelli e Comp. Editori, 1864 : «De là provint, selon Maxime de Tyr, que le même profit qui vient de la philosophie venait aussi à l'homme de la poésie, et que la poésie et la philosophie ne sont différentes entre elles que par le nom», p. 21. Ma traduction.

exciter»[75]. De même que le refus d'ornementation du philosophe fait de lui un mauvais «orateur», de même le poète, qui cherche trop à plaire en abusant des mots au détriment des idées, n'est pas un modèle d'éloquence. Les disciplines du *trivium* ne sont plus véritablement divisées par leur contenu, mais le sont plutôt par leur méthode d'exposition, chacune étant appropriée à un type de destinataire précis. La question se pose alors spontanément : «pour qui» produit-on le «savoir»? Ainsi donc, être «orateur», ce n'est pas occuper une fonction précise dans la société; c'est plutôt faire preuve de compétence et d'efficacité. La rhétorique n'est pas un outil réservé au seul rhéteur : «Car tout langage sans doute est discours, mais seul le langage de l'orateur est désigné proprement de ce nom»[76]. Les auteurs de la Renaissance cherchent à appliquer ce principe à leur écriture et font en sorte que leurs textes répondent à tous les critères de convenance exposés par Cicéron.

La narration poétique comme «passeport»

Dans la mesure où plusieurs textes d'une même discipline ne se distinguent plus spécifiquement par leur contenu, mais davantage par leur destinataire, la narration fabuleuse ne peut être dite «profane» que dans son rapport avec les destinataires envisagés par le texte. Une narration ancienne,

---

[75] Cicéron, *Orator* : «Quamquam enim et philosophi quidam ornate locuti sunt, [...] tamen horum oratio neque nervos neque aculeos oratorios ac forenses habet. Loquuntur cum doctis, quorum sedare animos malunt quam incitare», I, 62-63.

telle l'*Odyssée* d'Homère, peut avec raison être qualifiée de «profane», puisque elle a été écrite pour des païens. Mais on ne peut désigner les nouvelles narrations du XVI[e] siècle par le terme «profane», sans porter atteinte à la culture chrétienne, pour cette raison que les destinataires de ces narrations doivent être présumés chrétiens. Le terme «profane» n'a ainsi plus aucun rapport avec la culture moderne chrétienne; il ne désigne plus que les produits culturels des païens[77]. La narration peut sans doute être «laïque», mais elle est toujours liée au sacré[78]. Comme l'ordre laïc lui-même, la narration a toujours partie liée avec le sacré. La narration issue de la culture chrétienne se trouve toujours dans une relation de complémentarité avec l'Écriture. Sa «laïcité», c'est-à-dire son mode d'expression propre au domaine des non-lettrés, n'est jamais en opposition explicite avec l'enseignement de l'Écriture. Bien au contraire, «la littérature française naît sous les auspices du Livre, c'est-à-dire selon un modèle à la fois démocratique et transnational»[79]. La poésie peut aussi bien exposer, sinon mieux, l'enseignement de l'Écriture aux fidèles que la

---

[76] Cicéron, *Orator* : «Quamquam enim omnis locutio oratio est, tamen unius oratoris locutio hoc proprio signata homine est», I, 64.

[77] Voir M.-M. de La Garanderie, *Christianisme et lettres profanes* (ouvrage cité), p. 105 : «En revanche la notion de profane, elle, postule l'exclusion totale du sacré. Son synonyme serait *externus* : étranger. Et, de fait, ce dernier mot est très normalement employé à la Renaissance, et par Budé précisément, pour désigner la philosophie et la littérature des païens».

[78] *Ibid.*

[79] Voir Alexandre Leupin, *Fiction et Incarnation* (ouvrage cité), p. 126.

«dialectique»[80]. Plus précisément, c'est la narration poétique qui revendique, à la Renaissance, cette supériorité à la fois rhétorique et philosophique.

Dans le *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554), premier traité théorique sur la question de la narration à la Renaissance, Giovambattista Giraldi Cinzio entend mettre la notion de *decorum* au profit de la composition des *romanzi*. C'est que, pour Giraldi Cinzio, les œuvres de Boiardo et de l'Arioste, dénigrées par certains de ses contemporains, constituent des chefs-d'œuvre du genre narratif hérité d'Homère et Virgile. Giraldi Cinzio considère en effet que les écarts par rapport aux modèles classiques relèvent justement de cette supériorité de jugement évoquée par Cicéron. Les deux grands poètes italiens, bien que formés par le modèle des Anciens, cherchent avant tout à harmoniser leur dessein poétique avec leur époque, en tout ce qui concerne l'objet et la langue du récit, au nom du convenable et de l'efficacité rhétorique qui en découle. Le poète a un devoir d'éloquence puisqu'il s'agit de sa seule particularité en regard des autres domaines du discours, soit l'historique et le philosophique. Mais, en faisant valoir cette particularité, la poésie – ou le discours poétique – n'entend nullement abandonner les critères de vérité et d'exactitude propres aux autres discours. Le discours poétique sera le moyen le plus beau, le plus efficace et le plus vrai. Avec ses attributs uniques et

---

[80] Lefèvre d'Étaples, éditeur et traducteur des œuvres d'Aristote, a d'abord tenté d'exposer l'enseignement chrétien de façon «syllogistique», pour ensuite renoncer et à Aristote et à la dialectique. Comme tant d'autres humanistes, il a préféré œuvrer à la réconciliation de l'éloquence avec les autres arts. Voir à ce propos, Jean Dagens, «Christianisme et Humanisme au début du XVI[e] siècle» (article cité), p. 74.

«totalisants», la poésie narrative peut prétendre s'adresser à un auditoire universel.

Ainsi le premier théoricien du genre narratif, ayant complètement assimilé les fondements théoriques de Dante, présuppose une réception par le plus grand auditoire possible et par conséquent l'utilisation de la langue vernaculaire. Dans son traité, Giraldi Cinzio renvoie à ce propos aux traités de Bembo et de Citolini[81]. L'apport de Giraldi Cinzio en ce qui a trait au destinataire se trouve dans le critère de diversité de l'auditoire, qu'il ajoute à celui de «quantité». L'auteur du *Discorso* insiste en effet sur la nécessité d'inclure des éléments divers, propres à plaire à différents destinataires. Il justifie ainsi la multiplicité d'actions, contraire aux préceptes aristotéliciens, des *romanzi* qu'il s'est donné pour mandat de défendre, ceux de Boiardo et de l'Arioste. Chaque épisode constitue un exemple indépendant, répondant éventuellement aux attentes et aux besoins d'une partie du lectorat : «Le sujet peut donc constituer une ou plusieurs actions, de plusieurs hommes ou d'un seul; et le poète doit être préoccupé par sa bonne réalisation et être compétent dans l'ornementation poétique de façon à plaire non seulement aux savants mais aussi à tous ceux qui parlent la langue dans laquelle il écrit»[82]. La multiplicité d'actions permet, selon Giraldi Cinzio, de multiplier dans une égale proportion

---

[81] Voir *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (édition citée), p. 4.

[82] Giovambattista Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (édition citée), p. 14.

les types de destinataire. Ses «actions diverses» assument la même fonction, dans la définition de nouvelles «stratégies poétiques», que les «niveaux de signification» de Dante.

Le «niveau» littéral des fables entretient et cultive une relation avec le «plaisant», tout en permettant au plus grand nombre d'accéder au sens figuré «moral», qui expose un modèle de vie pour tous les membres d'une société donnée. Le niveau dit «allégorique» intéresse pour sa part un groupe de lecteurs lettrés, préoccupés par des questions théologiques et cosmologiques. L'objectif de la fable allégorique est de maintenir, sur le modèle de l'Écriture, la tension chrétienne entre le sens historique littéral et le sens spirituel. L'un ne doit pas avoir préséance sur l'autre. Accorder la prééminence au sens littéral entraîne un changement du statut de l'écrit, d'une position iconophile à une position iconoclaste, tandis que l'élévation du sens «allégorique» au détriment du sens littéral relève de la pensée païenne, qui «sublime» ses propres conceptions humaines.

La notion cicéronienne de *decorum* cautionne le travail poétique des auteurs de la Renaissance, puisque celle-ci exige, pour qu'il y ait persuasion ou simple «effet» rhétorique, que les circonstances spatio-temporelles coïncident avec les particularités du contexte d'énonciation. Plusieurs fables anciennes, quoique excellentes en leur temps, sont ainsi «illisibles», du moins dans leur forme intégrale, pour des publics d'autres époques. Ce n'est donc pas une erreur, bien au contraire, de ne pas imiter à la lettre les fables anciennes. La

convenance exige des changements de tous types : «Celui qui souhaite emprunter sa matière à Homère doit s'en tenir seulement à ce qui convient encore à son époque, et doit éviter de s'attacher à ce qui, bien que convenable au temps d'Homère pour les raisons déjà dites, de nos jours apparaît déplaisant chez les auteurs qui sont en quête d'autorité et qui n'en peuvent attribuer aux choses invraisemblables qu'ils décrivent»[83]. Écrire *dans*, *à* et *pour* la «chose publique» (*res publica*) signifie concrètement, pour l'écrivain, qu'il doit plaire à un auditoire divers dans ses attentes et dans ses références. L'acte d'énonciation de l'écrivain ne s'inscrit plus exclusivement dans les paramètres de l'Université ou de l'Église, et ne répond plus uniquement aux attentes d'un seul destinataire, avec qui l'auteur partagerait nécessairement une même culture.

Nous trouvons dans le traité apologétique de Philip Sidney un terme qui décrit parfaitement la conception renaissante de la narration poétique, héritée de Dante : le «passeport». La voix – et la voie – narrative constitue en effet le moyen par excellence de transmettre l'enseignement de la vertu pour la majorité des humanistes de la Renaissance : «ni le philosophe, ni l'historiographe n'auraient pu de prime abord franchir les portes du jugement populaire, s'ils ne s'étaient munis du grand passeport de la poésie [passport of poetry] – comme on peut clairement le voir aujourd'hui encore, dans toutes les nations où le savoir ne fleurit pas, mais où l'on a quelque sentiment de la poésie»[84]. Plus

---

[83] Giovambattista Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (édition citée), p. 31.

[84] Philip Sidney, *Éloge de la poésie* (édition citée), p. 9.

«démonstrative» que la philosophie, plus «libre» que l'histoire, la poésie narrative se veut la reine du langage humain et se dit au service de la Vérité théologique. Ainsi la narration poétique n'est pas – du moins pas encore – une fin en soi : elle vise à créer un «effet» sur le plus grand nombre possible de lecteurs.

CHAPITRE V
CRITIQUE DE LA FABLE HISTORIOGRAPHIQUE : RABELAIS ET LES «NIVEAUX DE DESTINATION»

Nombreux sont les commentateurs et théoriciens qui ont souligné l'omniprésence d'une réflexion sur la fiction dans les textes de la Renaissance[1]. Comme on l'a vu dans les premiers chapitres, cette attention que l'on accorde à la «fable» pendant la Renaissance ne se distingue pas en soi du questionnement auquel la fiction est soumise pendant tout le Moyen Âge chrétien. Nous avons suffisamment insisté sur les similarités que l'on retrouve dans le discours sur la fiction au Moyen Âge et à la Renaissance. Il importe maintenant de s'attarder sur les principales différences qui fondent la «nouveauté» du texte renaissant en général, et de l'œuvre rabelaisienne en particulier. Que ce soit dans l'*Enchiridion militis christiani* d'Érasme ou dans les chroniques de *Pantagruel* et de *Gargantua*, il semble que l'on ne puisse encore échapper à l'importante question de la fable et de la culture païenne des Anciens :

> Mais où se laisse aller mon discours? J'avais dessein de te prescrire un programme de vie, non d'études. Cependant, tandis que j'essaye de te montrer une manufacture convenable d'où tu dusses te pourvoir des armes nouvelles de ta nouvelle milice, je me suis égaré jusqu'à ce point-ci. Ainsi donc, pour revenir à mon propos, si, des livres païens, tu recueilles ce qu'il y a de meilleur et, à l'exemple de l'abeille, volant çà et là par tous les jardins des anciens, pompes seulement, laissant de côté les poisons, le suc salutaire et généreux, tu rendras ton esprit beaucoup mieux armé pour la vie du moins commune, qu'on nomme la vie du ressort de l'Éthique[2].

---

[1] Notamment Michel Jeanneret, «Commentary on Fiction, Fiction as Commentary», *The South Atlantic Quarterly*, XCI, 4 (1992), p. 909-928; Raymond C. La Charité, «Lecteurs et lectures dans le prologue de *Gargantua*», *French Forum*, X, 3 (1985), p. 261-270; Floyd Gray, «Rabelais's First Readers», dans *Rabelais's Incomparable Book. Essays on His Art*, Lexington, French Forum, 1986, p. 15-29; Thierry Glon, «*Pantagruel* et l'invention de la fiction», *Réforme, Humanisme, Renaissance*, XXII, 42 (1996), p. 29-48; Terence Cave, «Introduction», dans *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979, p. ix-xxvi.

[2] Érasme, *Enchiridion militis christiani*, introduction et traduction par A. J. Festugière, Paris, J. Vrin, 1971, p. 103.

Comme nous l'avons vu aussi dans les précédents chapitres, nous ne pouvons rigoureusement qualifier les textes, ni même la réflexion qui s'y retrouve, de «romanesque», de «littéraire» (et de toutes les épithètes qui s'y rattachent : «parodique», «réaliste», «baroque», etc.). Il s'agit maintenant de voir dans les deux premiers textes de Rabelais, *Pantagruel* et *Gargantua*, de quelle nature est cette réflexion sur la fable : à quelle catégorie de textes elle s'applique et, par conséquent, à quel groupe d'écrivains s'adresse la critique immanente aux chroniques de Rabelais. Enfin on peut se demander à quelles catégories sociales de lecteur, principalement, est dédié son projet d'écriture. En répondant à ces questions, nous espérons éclairer les positionnements théologique et rhétorique de Rabelais[3].

---

[3] Ce sont des questions que proposait jadis Étienne Gilson aux historiens de la littérature. Dans *Les idées et les lettres* (Paris, Vrin, 1955, p. 218), il écrit : «Ce que nous avons perdu et que nous devrions essayer de retrouver avant de nous lancer dans des interprétations parfois aventureuses, c'est la *règle de bienséance* d'un ancien Cordelier et du public auquel il pensait en écrivant. Qu'est-ce qui était convenable, inconvenant, blasphématoire, pour la moyenne des contemporains de Rabelais? On semble l'ignorer et nourrir même à cet égard de bien curieuses illusions!». Or, ces questions en apparence fort anodines font appel à une connaissance générale de l'histoire des religions, des institutions sociales (l'université, la magistrature, la cour) et de la «littérature» (théologique et laïque), savoir que se partagent normalement plusieurs disciplines distinctes.

Nature de la réflexion rabelaisienne

Les prologues du *Pantagruel* et du *Gargantua* de Rabelais répondent précisément aux questions de la théologie médiévale sur les fables : «à quoi servent» et «comment fonctionnent les narrations fabuleuses»?[4] Les deux récits de *Pantagruel* et de *Gargantua* constituent également, par leur contenu politique «délibératif», des formes de dénonciation de l'ordre établi, puisque pour se définir, toute proposition politique doit s'opposer à une autre[5]. Mais à quelle autre proposition ou «ordre» le projet éthique de Rabelais se mesure-t-il, dans un contexte où la proposition laïque consiste surtout à rassembler et à amalgamer toutes les opinions favorables à l'instauration d'un pouvoir central indépendant de l'Église de Rome[6]? Le projet de Rabelais s'oppose notamment aux positions politiques conservatrices de l'Université de Paris, qui représentent les intérêts de Rome[7], et au cursus scolastique encore en faveur à la Faculté de

---

[4] Sur l'importance «programmatique» du prologue de *Gargantua*, voir Jan Miernowski, «Literature and Metaphysics : Rabelais and the Poetics of Misunderstanding», *Études rabelaisiennes*, XXXV (1998), p. 133.

[5] C'est d'ailleurs le contenu éthique de la narration – fabuleuse ou historique – qui assure, dans le dernier tiers du XVI[e] siècle, le triomphe de la «nouvelle histoire», telle que la définit notamment La Popeliniere, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

[6] Nous ne nous attarderons pas ici à la question éthique de l'œuvre de Rabelais. La présence d'un projet éthique explicite, cohérent et prédéterminant l'œuvre de Rabelais ne pourrait être remise en cause sans que l'on déforme les nombreuses considérations éthiques de l'œuvre rabelaisienne. Sur cette question, nous renvoyons à l'ouvrage de Diane Desrosiers-Bonin, *Rabelais et l'humanisme civil*, Genève, Droz, 1992.

[7] Sur l'importance de l'Église et du Saint-Siège pour l'Université de Paris, voir le *Dictionnaire de théologie catholique*, tome 15, 2[e] partie, Paris, Le Touzey et Ane, 1950, colonne 2241 : «L'Université, note un historien protestant, est une confrérie composée presque exclusivement de clercs : maîtres et étudiants portent la tonsure; ils constituent dans leur ensemble, un organe de l'Église. [...] Mais, dans l'Église, c'est vers le Saint-Siège que, de bonne heure, se tournèrent les universités, pour se rattacher à lui aussi directement que possible et se soustraire de plus en plus à l'autorité épiscopale ou royale. Il serait trop long d'énumérer ici les interventions pontificales dont bénéficia l'université de Paris, soit

Théologie de l'Université de Paris[8], mais il remet aussi en cause certaines tentatives «historiographiques» de son époque qui prétendent au statut de vérité tout en imitant les procédés de la narration «fabuleuse». La narration, éminemment politique du moment qu'elle a pour destinataires des membres de l'ordre civil et qu'elle est potentiellement dotée d'effets persuasifs attrayants, doit par conséquent être surveillée de près par quiconque est préoccupé par la conservation des fondements d'une société chrétienne. Il ne s'agit pas avant tout de revendiquer des principes moraux, mais plutôt de préserver les acquis de la pensée chrétienne qui ont permis, à l'origine, de supplanter le paganisme et de fonder un ordre distinct du judaïsme. Il s'agit en d'autres termes de s'assurer que

---

dans sa lutte contre les deux chanceliers, soit pour tirer profit des nombreux privilèges qui lui furent octroyés. "C'est le Pape qui règne sur l'Université", a pu écrire l'historien protestant déjà cité. Le mot se vérifie au moins au berceau et dans les premières années de l'illustre corporation». Le constat est encore valable au milieu du XVI[e] siècle, et ce, même si l'Université a trouvé, depuis le XV[e] siècle, un appui plus ferme auprès du Parlement de Paris. L'Université, qui perd, avec les années, de son pouvoir politique, se voit constamment forcée de créer de nouvelles alliances. Devant les avancées royales et du Parlement dans ses domaines de juridiction, l'Université doit chercher appui auprès du Saint-Siège. Sur l'histoire de l'Université au XVI[e] siècle, voir M. S. Charléty, *L'Université de Paris. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Larousse, s.d. : «Jusqu'à la fin du XV[e] siècle, l'Université de Paris, forte de ses droits et privilèges, indépendante du roi et de l'évêque, est un vivant foyer d'activité intellectuelle; mais alors sa puissance décroît, tandis que l'autorité royale grandit. Elle perd de son prestige, lorsque le Collège de France, créé en 1530 en dehors d'elle, devient, grâce à ses lecteurs et professeurs, royaux et tous laïcs, le seul centre d'études indépendantes». Voir aussi Jacques Verger, *Les universités françaises au Moyen Âge*, Leiden / New York / Koln, E.J. Brill, 1995, *id.*, *Histoire des universités en France*, Toulouse, Privat, 1986; André Tuilier, *Histoire de l'Université de Paris et de la Sorbonne*, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1994; James K. Farge, *Le parti conservateur au XVI[e] siècle : Université et Parlement de Paris à l'époque de la Renaissance et de la Réforme*, préface de Marc Fumaroli, Paris, Les Belles Lettres, 1992; Simonne Guenée, *Les universités françaises. Des origines à la Révolution*, Paris, Picard, 1982 et Eugène Dubarle, *Histoire de l'Université, depuis son origine jusqu'à nos jours*, Paris, J. L. J. Brière, 1829, 2 vol.

[8] Sur cette critique de l'enseignement scolastique, en particulier de la grammaire spéculative, voir François Rigolot, «Rabelais et la scolastique : une affaire de canards (*Gargantua* 12)», dans *Rabelais's Incomparable Book* (ouvrage cité), p. 102-123 et Edwin Duval, «The Medieval Curriculum, The Scolastic University, and Gargantua's Program of Studies (*Pantagruel*, 8)», *id.*, p. 30-44.

la narration ne sombre pas dans le paganisme[9]. Le modèle historique des Anciens sur lequel se fonde l'historiographie du début du XVI[e] siècle, visant fondamentalement à établir une continuité depuis la chute de Troie jusqu'à l'implantation de la monarchie française, n'est pas adopté par Rabelais. Celui-ci se trouve ainsi aux antipodes des initiatives modernes d'un Lemaire de Belges ou, plus tard, d'un Estienne Pasquier[10]. Ceux-ci ont en effet pour projet d'établir une longue «série» temporelle unie par les concepts de «Troyens» et de «Gaulois»[11]. Les géants de Rabelais sont, pour leur part, issus d'une douteuse généalogie antédiluvienne, qui, selon l'autorité des Tsalmudistes, remonte au tout début du monde[12].

---

[9] Guy Demerson met bien en évidence les enjeux du sacré et de la «désacralisation» de l'«illusion sacrale» : «Extraire la moelle du roman rabelaisien, c'est
1/ constater avec un rire mêlé de répulsion l'illusion de comportements empêtrés dans le sacré, dans la matérialité déconcertante d'une religiosité qui exorcise la peur du surnaturel par des rites figés en une tradition hébétée, qui certes, peut se communiquer, mais ne sait pas s'expliquer.
2/ c'est entrer dans le jeu de la profanation joyeuse, qui secoue jusqu'à les démolir les signes sans signification, qui parodie les conduites insensées. Cette désacralisation est tout aussi radicale que celle à laquelle procède la Folie d'Érasme, mais son rire est plus vif, et ses références à une initiation positive, plus obliques.
3/ lire Rabelais, c'est accepter par la voie du rire les suggestions de la spiritualité humaniste : le profane n'est que le non-sacré, le «contradictoire» du sacré; il n'en est pas le «contraire»; c'est au spirituel qu'il s'oppose.
4/ L'enthousiasme mystique qui répugne à nos rationalismes, la violence des indignations sacrées qui déconcerte notre esprit de tolérance, font bien partie du message romanesque. Ce serait nous abuser que de désacraliser l'univers tumultueux de cette œuvre»; voir «Rabelais et le sacré», dans *Un écrivain de la Renaissance, François Rabelais*, Tunis, Publications de la Faculté des lettres de la Manouba, 1991, p. 41.

[10] Voir Claude-Gilbert Dubois, *Celtes et Gaulois au XVI[e] siècle : le développement littéraire d'un mythe nationaliste*, Paris, Vrin, 1972, *id.*, *La conception de l'histoire en France au XVI[e] siècle (1560-1610)*, Paris, Nizet, 1977, et *id.*, «Regards sur la conception de l'histoire en France au XVI[e] siècle», dans *L'histoire au temps de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 111-129; George Huppert, *The Idea of Perfect History. Historical Erudition and Historical Philosophy in Renaissance France*, Urbana / Chicago / Londres, University of Illinois Press, 1970.

[11] Voir George Huppert, *ibid.* p. 39.

[12] Voir Jean Céard, «La querelle des géants et la jeunesse du monde», *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, VIII, 1 (1978), p. 49 : «Toute la démonstration de Rabelais prend appui, au

Pour tout esprit formé par la pensée chrétienne – *a fortiori* par les Franciscains –, il est entendu que le langage humain comporte des lacunes irrémédiables et qu'il ne peut jamais se mesurer à la Parole sacrée[13]. D'une part, il s'agit d'expliquer la Vérité de l'Écriture sans la déformer, et, d'autre part, de rappeler que les paroles humaines sont dotées d'une valeur et d'une vérité toute relative. Aucun discours humain ne peut donc bénéficier *a priori* du statut de Vérité que l'on confère au grand Livre. Ainsi Rabelais a pu être profondément dérangé par certaines narrations qui connurent un énorme succès pendant le premier tiers du XVI[e] siècle, plus particulièrement par les «histoires» se donnant comme le récit de faits avérés et faisant fi du statut iconologique chrétien de l'écriture humaine[14]. En effet, ce ne sont pas, pour Rabelais, les «romans» et les «chroniques» invraisemblables qui risquaient de compromettre les fondements de l'herméneutique chrétienne (en tant que vecteur principal de la Vérité), puisque ces récits ne visaient pas, du moins au XVI[e] siècle, à convaincre le lecteur de l'historicité des faits évoqués, et ce malgré les

---

contraire, sur le témoignage et l'autorité des Tsalmudistes, des "Massoretz", appelés à confirmer que la lignée d'où naîtra Gargantua a pu franchir le déluge et subsister continûment depuis le début du monde!».

[13] À ce propos, voir Jan Miernowski, «In search of a Context for Rabelaisian Hermeneutics : "Enigme en prophetie" or How to Combine the Unnameable with the Omninameable», dans *Rabelais in Context*, textes réunis par Barbara Bowen, Birmingham (AL.), Summa Publications, 1993, p. 69 "«God cannot bear any similitude as He cannot suffer the loss of His divinity; His essential unity keeps Him away from any resemblance».

[14] Pensons notamment aux *Grandes chroniques de France* de Robert Gaguin et aux *Grandes chroniques de Bretaigne* d'Alain Bouchard. Pour une réflexion spécifique sur les rapports «confus» ou ambigus entre le récit proprement historique et le récit de fiction, voir les articles de Jean Céard, «L'histoire écoutée aux portes de la légende : Rabelais, les fables de Turpin et les exemples de saint Nicolas», dans *Études seiziémistes offertes à V.L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, p. 87-109, et «Rabelais lecteur et juge des romans de chevalerie», *Études rabelaisiennes*, XXII (1988), p. 237-248.

nombreuses déclarations de véracité qui leur sont propres – nous y reviendrons. La fiction qui se donne comme fiction «littérale» respecte les balises chrétiennes de son énonciation, sans, toutefois, que la question de son «utilité» soit pour autant résolue[15]. Pendant le Moyen Âge, la fiction des païens, confrontée aux Saintes Écritures, devait rendre des comptes à la fois à la vérité historique et à la vérité «spirituelle», c'est-à-dire à la vérité de l'autre monde. Constamment dévalorisée par rapport à l'Écriture sacrée, la fable ne pouvait par conséquent se confondre avec elle. Si les auteurs de la Renaissance voient dans la narration un puissant outil de conversion, à la fois mal défini et peu exploité, ils en perçoivent aussi toutes les failles et les dangers pour l'unité de la foi chrétienne[16].

Ainsi, malgré les rapports intertextuels explicites entre le *Pantagruel* ou le *Gargantua* et les nombreuses versions des chroniques gargantuines et les

---

[15] Nous nous trouvons ici presque parfaitement d'accord avec Jan Miernowski, qui affirme dans «Literature and Metaphysics» (article cité), p. 132-133 : «It seems that Rabelais' solution to this problem was to acknowledge the existing divergence between poetry and metaphysics and to construct a literary allegory which leads the interpreter to Truth not because, but despite its artistic nature. In so doing, Rabelais's literary texts, while clearly directing their readers towards what was conceived by his intellectual milieu as fundamental, religious teaching, warn them at the same time that this kind of interpretation, although essential for understanding the chronicles, is in fact in conflict with the pleasant fiction of those "popular" narratives, that it deeply violates their literary character. In other words, what Rabelais asks from his readers is to consciously misread his books as products of literary art, by perceiving them as allegories of spiritual Truth». Cette notion fort intéressante de «conscious misunderstanding» qui permettrait d'interpréter le projet «littéraire» de Rabelais rejoint notre idée de «mise en évidence de la fiction» en ce qu'elle reconnaît le caractère problématique mais envisagée par Rabelais de l'utilité morale et spirituelle de la fable. Nous ne pensons pas, cependant, que les fables rabelaisiennes se présentent – avec ou sans «conscious misunderstanding» - comme des «allégories spirituelles». Les «vérités» propres aux fables humaines se confinent aux affaires temporelles.

[16] Sur l'indistinction des récits historique et «épique», voir George Huppert, *The Idea of Perfect History* (ouvrage cité), p. 13-14.

récits abracadabrants très en vogue à l'époque[17], c'est bien davantage avec des œuvres comme *Les illustrations de Gaule et les singularitez de Troye* de Jean Lemaire de Belges que les premiers textes de Rabelais établissent un dialogue[18]. Sans aller jusqu'à faire des deux récits de Rabelais une «attaque satirique déguisée», spécifiquement orientée contre *Les illustrations* de Lemaire de Belges[19], nous pouvons montrer assez clairement que le *Pantagruel* et le *Gargantua* sont conçus de manière, d'une part, à dénoncer une pratique de la narration que l'auteur considère à la fois naïve et anachronique et, d'autre part, à proposer un usage «correct» de la fiction[20]. Se fondant sur le modèle de l'herméneutique chrétienne, qui ne reconnaît la pertinence de l'allégorie que dans le sens typologique paulinien (*allegoria in factis*) et, donc, que selon les

---

[17] Par exemple, *Les grandes et inestimables Cronicques : du grant et enorme geant Gargantua : Contenant sa genealogie / La grandeur et force de son corps* [...]; *Le vray gargantua notablement omelye / la creation de ses pere et mere par loperation de merlin Avecques les merveilles diceluy / la destruction des geans et aultres choses singulieres des enfances dudict gargantua* [...]; *Sensuyt la grande et merveilleuse vie du trespuissant et redoubte roy de Gargantua translatee de grec en latin / et de latin en françoys*, dans Rabelais, *Œuvres complètes*, «Appendices», édition établie, présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, 1994. Les prochains renvois aux textes de Rabelais seront indiqués entre parenthèses avec les abréviations suivantes : *Pantagruel* : P; *Gargantua* : G; *Tiers Livre* : TL; *Quart Livre* : QL.. Sur les liens intertextuels avec les chroniques gargantuines, voir l'article de Diane Desrosiers-Bonin, «Les *Chroniques gargantuines* et la parodie du chevaleresque», *Le roman chevaleresque tardif*, numéro spécial de la revue *Études françaises*, présenté par Jean-Philippe Beaulieu, XXXII, 1 (1996), p. 85-95.

[18] Voir, dans cette perspective très précise, les articles de Peter Gilman et Abraham C. Keller, «Who is Pantagruel?», *Études rabelaisiennes*, XXII (1988), p. 77-100 et *id.* «Rabelais, the "Grandes Chronicques", and Jean Lemaire de Belges», *Études rabelaisiennes*, XXIV (1990), p. 93-103.

[19] Voir Peter Gilman et Abraham C. Keller, «Rabelais, the "Grandes chronicques" and Jean Lemaire de Belges», *ibid.*, p. 93.

[20] Cette critique historiographique s'inscrit, selon George Huppert, dans un des mouvements en émergence à l'époque : d'une part, on dénonçait le «mauvais style» d'écriture propre aux récits historiques de la tradition «médiévale», et, d'autre part, on fondait sa critique sur des considérations d'ordre épistémologique, comme chez Rabelais. Voir G. Huppert, *The Idea of Perfect History* (ouvrage cité), p. 15. Sur la parodie et la dénonciation d'une certaine pratique historiographique, voir Jean Céard, «L'histoire écoutée aux portes de la légende» (article cité), p. 96.

paramètres d'une lecture des Saintes Écritures, Rabelais reprend le débat médiéval sur le statut de l'écrit et sanctionne les limites traditionnelles de l'écriture de fiction[21]. Ainsi, il nous faut revenir encore une fois sur la question maintes fois rebattue mais toujours controversée de l'interprétation, telle qu'elle se pose dans le prologue du *Gargantua* et tenter d'y apporter quelques nouveaux éléments de compréhension[22].

Nous pensons que, dans ce débat sur le prologue du *Gargantua*, à peu près tous les facteurs significatifs ont été abordés, et ce par les deux principaux partis, c'est-à-dire les tenants d'une «quasi» univocité du sens à donner au Prologue et ceux qui, au contraire, refusent d'y reconnaître un sens déterminé. Cependant, nous devons nous ranger du côté de Jan Miernowski, d'Edwin

---

[21] Bien que nous soyons tout à fait d'accord avec la relecture du tant controversé prologue de *Gargantua* que propose Edwin Duval dans son article intitulé «Interpretation and the "Doctrine absconce" of Rabelais's Prologue to *Gargantua*» (*Études rabelaisiennes*, XVIII, 1985, p. 1-17), nos lectures divergent quant à la présence d'une réflexion de type herméneutique dans le Prologue du *Gargantua*; le déni répété de la question «allégorique» par Duval relève, selon nous, d'une étrange obstination. Voir p. 11, 12, 14, 16 et 17. Voir, sur cette même question, Gérard Defaux, «D'un problème l'autre : herméneutique de l'"altior sensus" (article cité) et le débat qui a suivi dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXVI, 4 (1986). Voir aussi l'article plus récent de Jan Miernowski, «Literature and Metaphysics» (article cité), p. 134, qui apporte des éléments complémentaires et très convaincants à la thèse de Duval : «The breakthrough achieved by Edwin Duval's article is based on the observation that the pronoun "le" in the sentence "Si ne le croyez" refers not to the lack of allegories in Homer's poetry (their presence being beyond any doubt for any cultivated Renaissance reader), but to the fact that those allegories were not forethought, intended by Homer, who, in his prophetic blindness and ignorance, served just as an instrument for higher inspiration ("qu'oncques Homere, escrivent l'Iliade & Odyssee, pensast es allegories). In other words, Rabelais does encourage his reader to seek allegorical meanings in his chronicles, with the reservation, however, that he did not intend those meanings while writing his book, since he was busy drinking as any good Pantagruelist (including the reader) likes to do».

[22] L'éditeur des débats «Sur la prétendue transparence de Rabelais» et «Sur la prétendue pluralité du prologue de *Gargantua*» considérait vainement la «discussion close», puisqu'aucun consensus ne s'est établi parmi les commentateurs; voir la *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXVI, 4 (1986), p. 709. Le récent article de François Cornilliat, «On Words and Meaning in Rabelais Criticism», *Études rabelaisiennes*, XXXV (1998), p. 7-28, fait un nouveau bilan de la question.

Duval et de Gérard Defaux qui font une lecture univoque du prologue de *Gargantua*. En effet, la position de Rabelais en ce qui concerne la valeur et le statut de l'interprétation ne constitue pas pour nous une question problématique et ne figure pas non plus au centre des préoccupations du narrateur Alcofribas Nasier dans l'ensemble des récits[23]. Pour accéder à cette lecture littérale univoque, il importe toutefois de bien dissocier deux types d'allégorie et de reconnaître celle des deux qui semble poser problème au lecteur implicite de Rabelais : Alcofribas «decrete» les allégories (répertoriées par Plutarque, Heraclides et les autres) «aussi peu avoir esté songées d'Homère, que d'Ovide en ses *Metamorphoses*, les sacremens de l'evangile» (G., prologue, p. 7). Les fables, par leur caractère humain d'«invention» ne peuvent pas contenir des «allégories» comme on en retrouve dans la Bible, c'est-à-dire des «révélations» divines[24]. Au mieux, elles comporteront un «plus haut sens» «analogique» ou «tropologique», formes d'expression qui consiste à dire une chose et à en signifier une autre. Par conséquent, il ne s'agit pas de «réduire le Prologue à un simple plaidoyer en faveur d'un programme de résolutions allégoriques»[25], mais plutôt de *distinguer* deux procédés de *lecture* et d'*écriture*. L'allégorie (*in factis*) est un procédé exclusif à l'Écriture sacrée, alors que l'extraction de la

---

[23] Sur l'aspect secondaire de la question «allégorique», voir Gérard Defaux, «D'un problème l'autre : herméneutique de l'"altior sensus" (article cité), p. 207.

[24] Voir Jan Miernowski, «Literature and Metaphysics» (article cité), p. 135.

[25] Voir Terence Cave, Michel Jeanneret et François Rigolot, «Sur la prétendue transparence de Rabelais», *Revue d'histoire littéraire de la France*., LXXXVI, 4 (1986), p. 712.

«substantificque mouelle» (le déchiffrement de «symboles Pythagoricques» et non pas de «révélations divines») constitue une activité de lecture possible pour la fable.

Si l'univocité du sens à donner au Prologue de *Gargantua* est loin d'aller de soi pour l'ensemble de la critique rabelaisienne, celle du lecteur (implicite et explicite) semble, quant à elle, faire consensus[26]. C'est d'ailleurs en raison de cette unicité que l'on concède volontiers au «lecteur» du *Gargantua*, notamment, qu'une partie de la critique rabelaisienne a de la difficulté à concevoir la «transparence» du Prologue : «Si Rabelais avait tout simplement voulu préparer *son lecteur* à recevoir un message univoque, on ne voit pas pourquoi il aurait choisi de parasiter un exposé sérieux par des interférences burlesques : thème de la mangeaille, comparaisons triviales, vocabulaire hyperbolique, etc.»[27]. Problème que Gérard Defaux ne rapporte pas à la question du destinataire implicite, mais qu'il résout en invoquant l'unicité de la pensée rabelaisienne :

> Et ce n'est certes pas l'argument de la "superposition troublante d'un message sérieux à un ton comique" qui me fera changer d'avis. J'ai en effet, dans mon étude sur le Prologue, consacré suffisamment de temps à récuser d'avance la validité de cette opposition rabelaisante, à en souligner chez Rabelais l'impertinence et la fausseté [...] Je l'ai dit et je le répète ici : le rire est chez Rabelais inséparable de la pensée; il est la pensée même[28].

---

[26] Plusieurs commentateurs se sont intéressés à la question du destinataire, voir, notamment, Floyd Gray, «Rabelais's First Readers», dans *Rabelais's Incomparable Book* (ouvrage cité), p. 15-29 et Raymond C. La Charité, «Lecteurs et lectures dans le Prologue de *Gargantua*», *French Forum*, X, 3 (1985), p. 261-270.

[27] Voir Terence Cave, Michel Jeanneret et François Rigolot, «Sur la prétendue transparence de Rabelais» (article cité), p. 712. Je souligne.

[28] Gérard Defaux, «Sur la prétendue pluralité du Prologue de *Gargantua*» (article cité), p. 721.

Certes, il n'est pas question de dissocier le «rire» de Rabelais d'une pensée philosophique «sérieuse», mais l'on ne résout pas ainsi la question du lecteur : le rire et la pensée sérieuse ont beau s'inscrire dans une seule et même «philosophie» rabelaisienne, Alcofribas ne peut cependant prétendre qu'elle est aussi celle de son lecteur. Comme pour Dante, on peut supposer, grâce à de nombreux indices textuels (sur lesquels nous reviendrons dans les pages qui suivent), que Rabelais est à la recherche d'un vaste lectorat pour ses récits. Mais, à la différence du poète toscan, on pourrait suggérer que Rabelais pense plutôt à une coïncidence de chaque palier de signification avec un type précis de lecteur : le sens littéral doit être immédiatement accessible aux non-lettrés, alors que le sens tropologique s'adresse davantage aux théologiens, aux humanistes et aux magistrats. Nous proposons en somme qu'il s'agit pour Rabelais, dans le *Pantagruel* et le *Gargantua*, d'offrir une narration à divers types de lecteur. Nous pensons pouvoir distinguer deux principaux types de lecteur, grâce notamment aux compétences de lecture distinctes que le narrateur prête à ces narrataires.

Au début de la première œuvre de Rabelais, le *Pantagruel*, le lecteur doit encaisser une critique ironique du narrateur Alcofribas Nasier quant à sa supposée lecture naïve des «Grandes Chronicques» : «[...] comme vrays fideles

les avez creues tout ainsy que texte de Bible ou du sainct Evangile»[29] – mention que l'auteur fera disparaître en 1542 devant les pressions de la Sorbonne et qu'il remplacera par l'expression «gualantement» (P., 213). Ce reproche peut sembler injustifié; après tout, qui des lecteurs de Rabelais, contemporains et modernes, se laisserait prendre aux invraisemblances des récits «gargantuins» et des fables «fantaisistes» qu'il cite comme modèles? Mais le reproche, en fait, ne s'adresse ni aux «treschevaleureux» lecteurs ni aux «acteurs» anonymes de ces fables. Il est plutôt destiné à ceux qui, parmi les auteurs de narrations et de chroniques, se servent de matériaux fabuleux pour construire leur «histoire vraie» et, indirectement, aux «théologiens» qui abusent de l'allégorie dans leurs commentaires évangéliques. Au XVI[e] siècle, on doit en effet faire face de plus en plus fréquemment au problème des trop nombreuses interprétations «allégoriques» de la Bible[30]. Comme on l'a vu dans le chapitre précédent[31], on trouve à la Renaissance trois attitudes distinctes envers l'écrit qui correspondent précisément à trois positions critiques par rapport à l'allégorie : les doctrines «littéraliste» (iconoclaste), «spiritualiste» (idolâtre) et «mixte» (iconophile).

---

[29] Variante de l'édition sans date parue à Lyon chez Claude Nourry. Voir l'édition de Mireille Huchon des *Œuvres complètes* de Rabelais, p. 1234.

[30] Dans son article «Histoire et allégorie dans les Évangiles d'après Lefèvre d'Étaples et Clichtove», dans *Histoire de l'exégèse au XVI[e] siècle*, textes réunis par Olivier Fatio et Pierre Fraenkel, Genève, Droz, 1978, p. 186-201, Jean-Pierre Massaut expose clairement les enjeux des doctrines traditionnelles quant à l'interprétation allégorique de l'Écriture. Le débat concerne aussi les interpétations chrétiennes de textes païens, comme le précise Jan Miernowski: «The fact that the moral interpretation of Homer and the Christian readings of Ovid could not be confused is certainly true, and especially so in the 1530's, when *Gargantua* is being written and published. Indeed, Rabelais along with his intellectual milieu found himself at that time in the midst of a sharp controversy over the allegorical sense of the *Metamorphoses*».

J. P. Massaut les retrouve dans le débat qui entoure l'identité de Marie de Magdala, nom qui apparaît à divers moments et avec des épithètes variées dans l'Évangile de Luc[32]. S'agit-il chaque fois de la même Marie? Faut-il parfois nier le sens littéral et admettre un sens «allégorique» afin d'unifier l'identité de cette Marie? Ou, au contraire, faut-il insister sur le sens historique au détriment du sens spirituel, et admettre l'existence de plusieurs Marie? Ou encore, comme Lefèvre d'Étaples, insister sur la coexistence des deux sens simultanément? À la Renaissance, comme pendant le Moyen Âge chrétien, la position iconophile est la plus difficile à garder : soit l'on tente d'atténuer le sens littéral de l'Écriture et d'«adoucir» en même temps ses exigences, soit, au contraire, l'on refuse d'y voir autre chose qu'un «fait» historique possédant en soi une signification spirituelle. Le propos de Rabelais dans le prologue du *Gargantua* s'inscrit dans ce débat très fréquent encore en 1534 : quelle valeur doit-on accorder à la parole humaine? L'importance grandissante des interprétations allégoriques qui nient par ailleurs la nécessité d'ancrer la glose dans la réalité de la révélation biblique a pour effet de promouvoir l'invention humaine et la capacité de l'écriture à accéder à de «plus hauts sens» divins. Ainsi, nous partageons plusieurs des conclusions auxquelles arrivent les tenants d'une «pluralité» de la signification dans l'*œuvre* de Rabelais (et non pas dans le Prologue du *Gargantua*), dans la mesure où effectivement la parole humaine ne

---

[31] Voir supra, chapitre IV, p. 220 et sq.

[32] *Ibid.*, p. 186-187.

peut jamais accéder à l'unicité du Verbe divin; le langage humain est voué à l'équivocité, au changement et à la multiplicité[33]. Rabelais, comme Érasme et comme saint Augustin, établit une distinction irréconciliable entre l'écriture profane et l'Écriture sacrée[34].

Si Rabelais inscrit ses compositions dans un dialogue intertextuel avec des œuvres de «fiction populaire», ce n'est pas au premier chef en raison de leur participation ou non au vrai ou au vraisemblable[35]. Le lien intertextuel avec *Les grandes et inestimables chronicques* et le *Vray Gargantua*, notamment, a

---

[33] Ou, dans les mots de Jan Miernowski : «In this way "le plus hault sens" combines with polysemy. If we bypass the intention of the author, we can always adopt another interpretation provided that it does not contradict Revelation. Admiring the hermeneutical exuberance of the Scriptures, Saint Augustine stresses that Truth is unique, but is reflected in multiple mirrors», «In Search of a Context for Rabelaisian Hermeneutics» (article cité), p. 73.

[34] Nous ne suivons pas l'argumentation que propose Gérard Defaux qui ne semble pas établir de distinction entre «langage profane» et «Verbe sacré» : «Car Érasme croit au langage et à la présence beaucoup plus que T. cave et ses collègues ne le prétendent. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire le début de sa *Paraphrase* à l'*Évangile de Jean*, ou les dernières phrases de sa *Paraclesis*, ou encore tel passage de la *Lingua*, du *Ciceronianus*, ou de l'*Ecclesiastes* : partout y éclate la même certitude irremplaçable, la même foi dans le langage»; voir «Sur la prétendue pluralité du Prologue de *Gargantua*» (article cité), p. 719. Il est juste d'affirmer qu'Érasme «croit au langage et à la présence», mais il importe de spécifier que ce langage doit être étroitement lié à la Parole divine.

[35] Nous avons recours au terme «populaire» dans le sens qu'il peut avoir au XVI[e] siècle, c'est-à-dire dans le sens de «relatif au peuple», mais au «peuple» lisant, possédant au moins les rudiments de la langue écrite. Au XVI[e] siècle, le public lecteur n'excède pas les milieux auliques et celui de la bourgeoisie marchande. Voir Henri-Jean Martin, «Livre et société» dans Roger Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française*, I, Paris, Promodis, 1982, p. 543-562; Elisabeth Eisenstein, «Le livre et la culture savante», *ibid.*, p. 563-584 et Roger Chartier, «Stratégies éditoriales et lectures populaires, 1530-1660», *ibid.*, p. 585-603. Nous ne sommes donc pas convaincue de la pertinence des notions de culture ou de littérature «populaires», telle qu'on les utilise généralement dans la critique, lorsqu'il s'agit de décrire le public lecteur visé par les fables «amusantes» de la Renaissance. Les connotations modernes du terme «populaire» incitent à penser (à tort, selon nous) que la société paysanne se trouve au cœur des enjeux littéraires du XVI[e] siècle, alors que les principaux «non-lettrés» visés par les textes à caractère «récréationnel» proviennent des milieux auliques ou appartiennent à l'économie marchande. En ce sens, les réflexions de Michel Simonin («Aspects de l'hostilité à la littérature populaire dans la seconde moitié du XVI[e] siècle», *R.H.R.*, XI, 1980, p. 142-149) et de George Hoffman («Rabelais à la limite de la fable. Le rôle de la culture populaire dans le programme humaniste», *R.H.R.*, XVIII, 1992, p. 27-39), qui prennent appui sur l'autorité de Bakhtine, sont fondées sur des notions anachroniques qui, en plus de ramener le débat renaissant à des considérations modernes peu éclairantes, faussent l'analyse des stratégies et des enjeux rhétoriques qui sont déployés dans les textes.

d'abord et principalement pour mandat, dans le projet d'écriture de Rabelais, de solliciter et d'intéresser un vaste public friand de ces récits fabuleux. Les prologues de Rabelais sont aussi conçus de manière *équivoque – ironique* – afin de permettre au plus grand nombre d'y retrouver un sens qui le concerne spécifiquement, et non pas en raison d'un «refus du sens» qui serait posé par les deux prologues. Le prologue rabelaisien pratique l'art du «double sens». Le narrateur s'exprime comme s'il s'adressait à un groupe homogène de lecteurs, soit aux «Tresillustres et Treschevaleureux champions, gentilz hommes, et *aultres*» (P., prologue, 213; je souligne), mais ces destinataires explicites désignent en fait un lectorat socialement et culturellement diversifié. Bien qu'en surface – «littéralement», si l'on peut dire ici – le narrateur semble interpeller les lecteurs de chroniques gargantuines, il établit à un autre niveau un dialogue notamment avec les historiographes et ses pairs, lettrés, qui ont reçu une formation théologique chrétienne. Le deuxième groupe de lecteurs, qu'Alcofribas Nasier désigne par le syntagme «et aultres», ce sont ses «collègues» qui, connaissant le présupposé de la religion chrétienne selon lequel *toute fiction, tout nom, toute représentation (hormis celles qui regardent Dieu) [d]oit désormais [être] référée à une propriété*[36] –, ne doivent pas tomber dans le piège d'une fiction sans référent. Ce statut de fiction sans référent est le lot des dites «narrations populaires» composées avec le dessein

---

[36] Voir Alexandre Leupin, *Fiction et Incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, «Idées», 1993, p. 14.

exclusif de plaire à un auditoire insensible aux fondements théologiques de la religion chrétienne. Celles-ci promeuvent la diffusion d'une écriture profane sans fondements théologiques qui risque bien, à terme, de compromettre la fragile structure de l'herméneutique iconophile chrétienne. Plus il s'écrit de nouvelles fables dont le caractère «véridique» est attesté par une instance narrative quelconque, plus le caractère sacré du commentaire biblique et des expositions allégoriques doit lui-même être confronté au statut de vérité des Saintes Écritures. La diffusion massive de textes profanes, en plus de véhiculer de nouvelles idées étrangères aux fondements chrétiens de la société, risque de désacraliser le statut des textes théologiques, liturgiques et exégétiques. Alcofribas Nasier intervient dans le domaine des narrations plaisantes avec le projet, parmi d'autres, de corriger la posture philosophique des nouveaux compositeurs de fables et de narrations de toutes sortes[37].

Rabelais fait donc le pari de pouvoir s'adresser, dans un même récit, à au moins deux auditoires en même temps le «treschevalereux» et les «aultres», sans que l'un ou l'autre ne soit à aucun moment exclu de l'échange. Alcofribas ne tente pas de s'adresser *successivement* à ses lecteurs distincts, mais cherche

---

[37] Nous nous trouvons encore ici en accord avec la lecture de Jan Miernowski : «In my opinion, the answer to this question lies in Rabelais's care in conveying to his readers the metaphysical , Christian message which is at the core of his beliefs, while making him at the same time aware that the vehicle of that fundamental truth is human discourse, subject to historic changes, to the hazards of social communication, to the playfulness of poetry as well as to the risks and advantages of rhetoric. Or, inversely, what Rabelais wants his reader to avoid is : first, to take his chronicles as mere pleasant fiction (as it would be erroneous to consider Homer's epics as being merely an account of an ancient, fabulous war); and second, to consider them as oracles inspired by the Holy Spirit (as "frere Lubin" seems to view the *Metamorphoses*)», «Literature and Metaphysics» (article cité), p. 138.

plutôt à les atteindre simultanément. Or, nous savons, grâce au témoignage d'écrivains du XVI[e] siècle, que ces «aultres» lecteurs interpellés par Alcofribas Nasier ont réservé un accueil très favorable à Jean Lemaire de Belges et à ses *Illustrations*, qu'ils en ont rapidement fait un monument de l'historiographie «françoyse»[38]. L'ironie du prologue de *Pantagruel* nous permet de présumer la désapprobation de Rabelais face à la crédulité de ses contemporains. L'ironie est construite sur l'analogie inappropriée entre le comportement des chrétiens devant les Saintes Écritures et celui des lecteurs de «fables» modernes, qui pourraient bien enseigner ces nouvelles chroniques à leurs enfants, «ainsy que une religieuse Caballe» (P., prologue, 213). Témoin des effets de la fiction sur un vaste public, Rabelais dénonce l'absence de recul critique des lecteurs de narrations – historiques ou «chevaleresques» –, distance critique qui serait du moins attendue de ceux qui ont étudié les fondements de l'Écriture.

Comme nous l'avons vu précédemment, Jean Lemaire de Belges veut établir, par sa narration «historique», une distinction philosophique entre le récit fabuleux des poètes et la narration véritable des historiographes. Son *distinguo* ne relève toutefois que d'une stratégie rhétorique qui consiste en

---

[38] Clément Marot, notamment, le considère comme son maître et voit en lui l'Homère des Français. Voir l'Epistre X, «À Madame de Soubize», dans *Œuvres complètes*, II, édition par Gérard Defaux, Paris, Bordas, 1993, p. 97, vers 38-41 : «Adieu la main qui de Flandres en France / Tyra jadis Jan le Maire Belgeoys, / Qui l'âme avoit d'Homere le Gregeoys». Étienne Pasquier, dans ses *Recherches de la France*, évoque souvent l'importance de Lemaire de Belges pour l'historiographie française : «Le premier qui à bonnes enseignes donna vogue à nostre Poësie, fut Maistre Jean le Maire de Belges, auquel nous sommes infiniment redevables, non seulement pour son Livre de l'Illustration des Gaules, mais aussi pour avoir grandement enrichy nostre langue d'une infinité de traits tant en Prose que Poësie, dont les mieux escrivans de nostre temps se sont sceu quelquefois fort bien aider», édition établie sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Honoré Champion, 1996, 3 vol, VII, 5, p. 608.

premier lieu à rejeter comme faux, exagéré ou simplement prolixe, le témoignage historique des poètes, plus particulièrement des poètes «grecs»[39]. Cette disqualification de la poésie, moins ancrée dans un examen philosophique ou théologique du statut de la fable que dans un présupposé facilement admis par la *doxa* et qui ne nécessite par conséquent aucune argumentation, doit servir directement, dans *Les illustrations* de Lemaire de Belges, à l'élévation du statut philosophique de la narration historique. La poésie est ainsi sacrifiée afin de faire oublier le soupçon de mensonge qui pèse en général sur la narration. Jean Lemaire de Belges pense ainsi promouvoir les «vertus, propriétés et prérogatives» de la narration, mais il le fait aux dépens de la poésie. L'attaque de Lemaire de Belges contre la poésie au profit de l'histoire peut par conséquent apparaître à certains comme une «trahison» et justifier une contre-attaque extrêmement vive[40].

Or, le statut de l'écrit, de l'invention humaine, *en général*, n'a pas acquis chez Rabelais une plus grande valeur qu'il n'avait chez les grands auteurs chrétiens, notamment Augustin et Érasme[41]. Rabelais élabore donc sa défense

---

[39] Voir *Les illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, tome I, publiées par J. Stecher, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 154, 168, 169, 236; tome II, p. 108, 114.

[40] De ce point de vue, nous avons une réponse tout à fait satisfaisante à la question de Gilman et Keller «Why did Rabelais attack the *Illustrations*?». Voir «Rabelais, the "Grandes chroniques", and Jean Lemaire de Belges» (article cité), p. 101.

[41] Ce n'est pas l'avis de nombreux critiques qui, s'ils ont bien saisi le caractère fondamentalement problématique qu'a le langage en général pour l'auteur des chroniques pantagruelines, font de Rabelais un chantre de la «création» et de l'«ambiguïté». Notamment Terence Cave, dans *The Cornucopian Text* (Oxford, Clarendon Press, 1979) et «Échanges métaphoriques et matériels chez Rabelais», dans *Or, monnaie, échange dans la culture de la Renaissance* (Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne), 1984; voir aussi Lance K. Donaldson-Evans, «Panurge Perplexus : Ambiguity and Relativity in the

de la poésie en reprenant et en subvertissant la stratégie rhétorique de Lemaire de Belges. Ses récits ont pour objectif de dévaluer la narration dite «historique» au profit de la narration fabuleuse et de mettre en valeur ses «prérogatives» propres : agrément, utilité morale, politique et «grammaticale», atouts reconnus par Lemaire de Belges lui-même, mais abandonnés par l'indiciaire au profit d'une plus grande exactitude historique. *Pantagruel* se veut un récit «de mesme billon [que les Grandes Chronicques] sinon qu'il est un peu plus equitable et digne de foy que n'estoit l'aultre» (P., prologue, 215). Formule d'une habileté extrême, c'est-à-dire d'une parfaite «ironie», puisque par l'expression «digne de foy», l'auteur permet au lecteur avisé de comprendre doublement le sens du projet narratif. En effet, ce nouveau récit «sans parangon» promet, avec une ironie appréciable par tous les lecteurs des chroniques gargantuines ou des *Illustrations*, non seulement d'être plus «véritable», c'est-à-dire, d'une part, comme il s'avère dans la suite du récit, plus extravagant et plus invraisemblable et, d'autre part, d'être digne de la foi chrétienne, c'est-à-dire de ne pas confondre l'écriture humaine et l'Écriture sacrée. Le narrateur dit explicitement comment son récit – qu'il avoue furtivement invraisemblable et fabuleux – peut prétendre à la «dignité de foy» : «Car ne croyez (si ne voullez errer à vostre escient) que j'en parle [de mon récit : que je raconte, que je narre] comme les juifz de la loy.

Tiers Livre», *Études rabelaisiennes*, XV (1980), p. 77-96; Michel Jeanneret, «Polyphonie de Rabelais : ambivalence, antithèse et ambiguïté», *Littérature*, (1984), p. 98-111 et *Le défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Paradigme, 1994; André Tournon, *En sens agile*, Paris, Champion, 1995; et les nombreuses études qui se fondent indirectement ou non sur la notion bakhtinienne de «carnavalesque».

Je ne suis nay en telle planette, et ne m'advint oncques de mentir [de prétendre à la vérité littérale d'une fable], ou asseurer chose que ne feust veritable» [attester la vérité d'un mensonge] (P., prologue, 215). Mireille Huchon précise le sens de cette phrase comme suit : «Comme les juifs parlent de la loi, c'est-à-dire de façon formelle»[42]. Or, l'indication «de façon formelle» ne saurait suffire à expliquer cette précision déterminante pour la compréhension du prologue. La manière juive de parler de la loi, c'est, comme nous l'avons vu dans les précédents chapitres, la manière «littérale» ou historique d'interpréter la Bible. Alcofribas Nasier insiste donc pour qu'on ne l'interprète pas littéralement – à moins de vouloir errer à son escient – puisque le sens de la lettre est complètement fabuleux. Si Alcofribas donne dans le Prologue des précisions sur les paramètres fictifs de sa narration, il est en droit de supposer, bien entendu, que son «narrataire» adapte sa lecture conformément aux critères exposés. Le Prologue comporte ainsi des précisions à la fois d'ordre narratologique, qui imitent, dans l'ordre oral où se situe le narrateur Alcofribas, les interventions auctoriales de l'exorde où sont normalement présentés des préceptes rhétoriques, et d'ordre interprétatif, qui concernent les types de lecture possibles. Le mensonge littéral de la fable est définitivement avoué et doit être pris en compte comme tel[43]. Le lecteur doit dès lors interpréter toute

---

[42] Voir note 3, p. 1238, de son édition des *Œuvres complètes* de Rabelais.

[43] C'est à partir de cet aveu que Jan Miernowski conclut à une «poétique de la méprise consciente» («poetics of conscious misunderstanding» : «This claim is also shocking because if the "Beuveurs

allusion à la vérité du texte à un autre niveau, puisque le narrateur ne reviendra plus sur cette entente initiale : 1) le narrateur de fable ne parle pas comme les Juifs de l'Écriture et 2) il ne lui «advint oncques de mentir, ou asseurer chose que ne feust veritable». Aucune contradiction dans cet énoncé. Rabelais rétablit, au nom de la Vérité chrétienne exclusive à Dieu, la conception «figurative» païenne de l'écriture. Il serait dorénavant possible d'inventer, d'écrire sur le «rien», c'est-à-dire sur ce qui n'a pas d'existence réelle, contrairement à ce que prône la théologie chrétienne catholique, si la finalité de cette écriture est de défendre la «doctrine» et «discipline» :

> Car tes escriptz, tant doulx et meliflues
> Leur sont au temps et heures superflues
> À leur affaire ung joyeux passetemps,
> Dont deschasser les ennuytz et contemps
> Peuvent des cueurs, ensemble prouffiter
> En bonnes meurs pour honneur meriter.
> Car quand je liz tes euvres il me semble
> Que j'apperçoy ces deux poincts tous ensemble
> Esquelz le pris est donné en doctrine,
> C'est assavoir doulceur et discipline[44].

---

tresillustres" and "Verolés treprecieux" (but otherwise erudite readers of Plato's *Banquet*) have to search Alcofribas' chronicle for "treshaults sacremens & mysteres" of our religion, they will disturbingly resemble this stupid monk, this "frere Lubin" who tried to convince everybody that a work of pagan literary fiction contains the most revered mysteries of the Gospel. One can justify such a philological aberration only if one pleads guilty from the start, only if one openly admits that this is a misunderstanding of literature, and only if one asks one's readers to consciously commit such an interpretative crime», «Literature and Metaphysics» (article cité), p. 148. Nous ne pensons pas toutefois que la lecture demandée par Alcofribas dans le prologue du *Gargantua* se confonde avec celle du frère Lubin : celui-ci fait plus qu'une lecture «allégorique» d'Ovide, il compose un commentaire anagogique. Le récit d'Alcofribas Nasier ne contient pas de mystère divin et ne doit présenter aucun intérêt pour les disciples d'un Lubin.

[44] «Epistre de maistre François Rabellays homme de grans lettres grecques et latines, audict Bouchet, traictant des ymaginations qu'on peut avoir attendant la chose desirée», dans *Œuvres complètes* (édition citée), vers 73-82, p. 1024.

Par ailleurs, Alcofribas affirme que sa façon de raconter ne se distingue aucunement de la manière que l'on qualifie d'«historique» à son époque; il «en parle comme un gaillard Onocratale, voyre [dit-il] crotenotaire des martyrs amans et croquenotaire de amours» (P., prologue, 215) ou, comme il le disait avant 1542, «comme sainct Jehan de Lapocalypse»[45]. Gilman et Keller proposent une explication très convaincante de ce passage qui est, selon eux, une allusion directe à Jean Lemaire de Belges; l'«Onocratale» – perroquet ou pélican – constitue en effet un pseudonyme métonymique du célébré auteur de l'*Épître de l'Amant vert*, Jean Lemaire de Belges, l'«Amant vert», étant le perroquet de Marguerite d'Autriche, la protectrice de l'historiographe[46]. Que l'on soit convaincu ou non par les résultats de cette ingénieuse enquête philologique de Gilman et Keller, il faut admettre qu'ils coïncident parfaitement avec la teneur de l'énoncé précédent d'Alcofribas Nasier. Ainsi, lorsque le narrateur affirme relater son récit littéralement invraisemblable comme «un gaillard Onocratale» ou comme «sainct Jehan de Lapocalypse», Alcofribas ne ferait qu'ironiser, une fois de plus, sur la fabulation historique, qui se donne pourtant comme la vérité, d'un Lemaire de Belges[47].

---

[45] Variante des éditions sans date chez Claude Nourry et de 1533 chez François Juste. Voir *Œuvres complètes*, p. 1238.

[46] Voir «Rabelais, the "Grandes Chronicques", and Jean Lemaire de Belges» (article cité), p. 95-101.

[47] Voir Gilman et Keller, p. 95 : «Of course Rabelais is going to be an extremely untrustworthy «historian»! Just like Jean Lemaire».

Toutefois, gare à celui qui, dorénavant, ne voudra reconnaître la vérité «allégorique» – spirituelle ou morale – de la narration fabuleuse : «Pareillement le feu sainct Antoine vous arde, mau de terre vous vire, le lancy, le maulubec vous trousse, la caquesangue vous viengne [...], en cas que vous ne croyez fermement tout ce que je vous racompteray en ceste presente chronicque» (P., prologue, 215). L'équivoque de cette menace provoque bien entendu un effet d'hilarité puisque le narrateur joue désormais sur le contrat de lecture qui a été conclu avec le lecteur quelques phrases plus tôt : tout ce que raconte le narrateur est faux, sur le plan littéral, mais vrai, «tropologiquement». Ce faisant, le narrateur parodie les protestations de véracité que l'on retrouve dans toutes les chroniques «chevaleresques» et fait du lecteur son complice consentant[48] :

> Pour le commencement de ceste vraye cronique vous devez sçavoir comme tesmoigne l'escripture de plusieurs Cronicqueurs dont nous en laisserons aulchuns, come Gaguin, André, maistre Jehan le maire et aultres semblables. Lesquelz ne servent rien à propos quant à ceste presente histoire. Mais prandrons Isaye le triste, Tristan de lionnoys, Huon de bordeaulx, Papot le goinfre [...]. Et tous les chevaliers de la table ronde, et aultres semblables, dont en y a assez pour approuver la verité de ceste presente histoire comme verrez plus à plain[49].

Dans sa dénonciation parodique, le narrateur du *Pantagruel* sous-entend ceci : «tous les narrateurs des chroniques chevaleresques – sauf moi – prétendent dire la vérité littérale, alors que l'on sait que ce qu'ils disent est faux : en ne prétendant pas raconter la vérité, je dis la vérité». Tout comme Lucien l'a fait

---

[48] Voir Diane Desrosiers-Bonin, «Les *Chroniques gargantuines* et la parodie» (article cité).

[49] *Le vroy Gargantua notablement omelyé* [...], dans Rabelais, *Œuvres complètes*, «Appendices» (édition citée), p. 174.

pour les narrations historiques dans son *Histoire véritable*, Alcofribas révèle l'artificialité et, désormais, la stérilité de ces prétentions à la vérité, puisque la fable – c'est ce qu'aimerait «démontrer» sa narration – n'a pas besoin, pour être utile, de relater des faits véritables. Par cette menace complètement déplacée, le narrateur met en évidence l'impuissance de tous les conteurs à montrer la «vérité véritable» et révèle le violent mécanisme de persuasion qui régit toute fiction : – «croyez sans avoir vu, parce que je le dis, parce que c'est comme cela». Et, «[s]i vous me dictes. "Maistre, il sembleroit que ne feussiez grandement saige de nous escrire ces balivernes et plaisantes mocquettes." Je vous responds, que vous ne l'estes gueres plus, de vous amuser à les lire» (P., XXXIV, 336). Le lecteur est seul responsable des «conséquences» de la fiction.

Fonctions de la narration

«Et le monde a bien congneu par experience infallible le grand emolument et utilité qui venoit de ladicte chronicque Gargantuine : car il en a esté plus vendu par les imprimeurs en deux moys, qu'il ne sera acheté de Bibles en neuf ans» (P., prologue, 214-215). Cette affirmation d'Alcofribas Nasier participe de ce que Jorge Juan Vega y Vega qualifie d'«enthymème romanesque» : elle nous fait admettre insidieusement ce qui n'a rien d'une

déclaration universelle ou d'une conséquence logique[50]. Le narrateur cherche, dans ce syllogisme incomplet, précisément, à établir textuellement une conséquence nécessaire de la prémisse manquante :

> [Prémisses manquantes] La Bible contient d'innombrables enseignements utiles et profitables aux hommes et elle se vend en grand nombre;
> tout livre qui se vend en grand nombre contient d'innombrables enseignements utiles et profitables;
> or, il s'est plus vendu de chronicques gargantuines en deux mois qu'il ne se vendra de Bibles en neuf ans;
> donc, «ladicte chronicque Gargantuine» offre au lecteur autant [sinon plus] d'«emolument et utilité».

Comme l'explique Vega y Vega, l'absence de la prémisse est justement ce qui permet au récit de fiction de maximiser, en toute cohérence, ses effets rhétoriques et esthétiques : l'enthymème ou l'incomplétude du syllogisme force le lecteur à fournir lui-même les parties manquantes et l'intègre donc activement dans le déploiement du récit, «joliment» et efficacement argumentatif. Chaque fois qu'elle est absente du récit, la prémisse peut en effet – dans les fictions efficaces – être proposée par le lecteur lui-même, soit parce qu'elle a déjà été citée par le narrateur lui-même, soit parce qu'elle appartient au savoir commun[51]. Or, bien que le récit le suggère et le fasse admettre par le lecteur, rien ne prouve «logiquement» que les grandes chronicques gargantuines – pour avoir connu un succès de vente – soient aussi utiles et profitables que les Saintes Écritures; le critère du nombre de «ventes» n'est pas

---

[50] Voir Jorge Juan Vega y Vega, «L'enthymème romanesque chez François Rabelais», dans *Conteurs et romanciers de la Renaissance*, mélanges offerts à Gabriel A. Pérouse, études recueillies par James Dauphiné et Béatrice Périgot, Paris, Champion, 1997, p. 395-408.

[51] Voir Vega y Vega, «L'enthymème romanesque chez Rabelais» (article cité), p. 406.

lié logiquement à l'utilité et aux vertus du livre. Mais, pour entrer dans l'univers de fiction décrit par Alcofribas, il importe, nécessairement, d'accepter cette conséquence logique de la prémisse : *donc* les chroniques gargantuines sont utiles et profitables.

Mais comment? La réponse n'est pas donnée au lecteur à la recherche d'un simple «divertissement utile», mais plutôt aux éventuels auteurs, aux «aultres», qui se demandent comment on peut se servir de la narration pour enseigner aux «empêchés», dirait Dante, ceux qui n'ont ni formation «dialectique» ni intérêt pour les discours savants[52]. Comme nous l'avons proposé précédemment, le destinataire explicite d'Alcofribas Nasier est double : il s'agit des «chevalereux lecteurs» et des plus énigmatiques «aultres»[53]. Les «beuveurs tresillustres», les «Vérolez tresprecieux», les «Tresillustres et Tresvaleureux champions» des deux Prologues de *Pantagruel* et *Gargantua* ne se distinguent pas pour nous des «empêchés», des «vrais pauvres» et de tous ceux qui se trouvent en «bestiale pâture»[54] dans le *Banquet* de Dante. Mais les «aultres», ce sont ceux qui reconnaissent les problèmes théologiques posés par

---

[52] Voir *supra*, chapitre II, p. 128 et sq.

[53] Sur le caractère double du lectorat interpellé par Alcofribas Nasier, voir Floyd Gray, «Rabelais's First Readers», dans *Rabelais's Incomparable Book* (ouvrage cité), p. 19.

[54] Voir *Banquet*, I, i, p. 276 : «Qui bien considère peut donc voir manifestement en combien petit nombre demeurent ceux-là qui pourront parvenir à la pratique de tous désirée; et sans nombre, quasiment, sont les *empêchés*, qui toujours de cette nourriture vivent affamés. [...] Mais pour ce que chaque homme à chaque homme naturellement est ami, et que chaque ami s'afflige de voir pâtir celui qu'il aime, ceux qui à si haute table sont nourris ne restent pas sans miséricorde envers ceux qu'ils voient en *bestiale pâture* aller mangeant herbes et glands. Et pour ce que miséricorde est mère de bienfait, toujours libéralement ceux qui savent offrent de leur bonne richesse aux *vrais pauvres*, et sont comme fontaine d'eau vive dont l'eau rafraîchit la naturelle soif qui ci-dessus est nommée». Je souligne.

l'écriture humaine. Les deux lecteurs y trouvent leur compte, puisque les chroniques de *Pantagruel* et de *Gargantua* sont à la fois leur propre théorie et leur application pratique. On enseigne en amusant[55]. La preuve? Elle est circulaire, comme la narration : on s'amuse en lisant les récits d'Alcofribas, et ces narrations – ce fait a déjà été établi par le narrateur et le lecteur, logiquement – enseignent, ont leur utilité propre. Mais toute la réponse n'est pas exposée dans ce principe toutefois fondamental. Comment être agréable et amuser le lecteur? Il s'agit d'une question de rhétorique, posée par tous les rhétoriciens : c'est encore la question du *decorum*. Pour plaire à son auditoire, il faut reconnaître ses qualités propres, ses présupposés, ses intérêts, ses préoccupations. Avant de faire appel à l'intelligence spirituelle du lecteur, il faut d'abord prendre son caractère sensible en considération. Comme pour la lecture des Saintes Écritures, il importe, avant d'accéder au plus haut sens, de bien saisir le sens littéral et d'y trouver déjà une forme d'apaisement et de jouissance. C'est le *pharmakon* de la fiction, ce qu'Alcofribas présente, par dérision métaphorique, comme un remède au mal de dent et à la souffrance des «pauvres verolez et goutteux», l'équivalent des «empêchés» de Dante[56]. Nous

---

[55] Sur le caractère «réflexif» de l'œuvre rabelaisienne, voir François Rigolot, «Cratylisme et pantagruélisme : Rabelais et le statut du signe», *Études rabelaisiennes*, XIII (1976), p. 115 : «Le problème n'est pas aisé puisque, dans cette œuvre multiple, l'humaniste qui s'exprime en théoricien du langage est doublé d'un conteur praticien du langage, et que le discours du premier se trouve toujours englobé dans le discours du second; autrement dit, il n'existe pas de philosophe qui parle dans l'œuvre à découvert, hors du manteau de la fiction».

[56] Voir Diane Desrosiers-Bonin, *Rabelais et l'humanisme civil* (ouvrage cité), p. 48 : «On comprend alors que, par la médiation de ses récits pantagruéliques, le narrateur se prépose comme médecin à la

n'avons pas ici l'ombre d'une ironie sur le topos du doux-utile horacien – pourquoi Alcofribas s'en moquerait-il? –, mais bien une hyperbole métaphorique des bienfaits de la narration plaisante. Le narrateur, bien qu'il le sous-entende à plusieurs endroits du texte, ne dit jamais vouloir «instruire» les nobles chevaliers. La simple évocation des effets «thérapeutiques» et divertissants de la fable suffit à en faire admettre l'universalité. L'enseignement n'est pas prodigué, d'ailleurs, littéralement. Il n'est accessible qu'à celui qui veut bien le chercher et le trouver. Le narrateur se charge toutefois de diriger le lecteur vers ce niveau de signification, où Alcofribas lui promet qu'il trouvera une éthique, soit un guide de conduite morale, politique et économique[57].

Le prologue du *Pantagruel* de Rabelais, nous espérons l'avoir montré, insiste, en révélant la drôlerie de la fable, surtout celle qui se donne pour la vérité, sur l'importance, pour l'efficacité de la narration, de plaire au lecteur. Se positionnant très clairement par rapport aux «Sarrabovites», «Cagotz» et autres «Caffars», Alcofribas promeut l'agrément de la fable contre les sophismes des dialecticiens[58]. Le cœur de son propos consiste à «autoriser» l'accessibilité du sens et le plaisir de lecture et à réconcilier l'agréable et l'utile, en tant que ces deux aspects de l'écriture répondent aux deux parties fondamentales de

---

guérison de ses malades : vérolés, goutteux et aultres altérés. Derrière la figure de ce thérapeute de l'âme et du corps se dessine, sur le modèle de Socrate, le profil du philosophe».

[57] *Ibid.*, p. 22-23.

[58] Sur le projet «anti-dialectique» de l'œuvre rabelaisienne en général et sur celui du *Pantagruel* et du *Gargantua* en particulier, voir François Rigolot, «Rabelais et la scolastique» (article cité), p. 108 et Edwin Duval, «The Medieval Curriculum» (article cité), p. 33-34.

l'homme : le corps et l'esprit[59]. Dans le *Gargantua*, publié, comme on sait, deux ans après le *Pantagruel*, il semble que Rabelais ait senti la nécessité d'insister sur le sens caché de l'œuvre plaisante – maintenant trop plaisante. À trop bien défendre la valeur du rire et l'importance du divertissement, la signification morale ou théologique risque de rester lettre morte. Pour s'assurer que ses lecteurs adoptent la bonne «herméneutique» en lisant son récit, Alcofribas intervient directement et d'entrée de jeu, dans le prologue du *Gargantua*, sur la question des niveaux de signification : «Beuveurs tresillustres, et vous Verolez tresprecieux (car à vous non à aultres sont dediez mes escriptz) Alcibiades ou dialoge de Platon intitulé, *Le bancquet*, louant son precepteur Socrates [...] : entre aultres parolles le dict estre semblable es Silenes» (G., prologue, 5). En établissant explicitement une analogie entre son récit drolatique et, ces «petites boites», d'une part, qui, affreuses au dehors, contiennent à l'intérieur «celeste et impreciable drogue», et avec le précepteur de Bacchus, d'autre part, Alcofribas indique clairement la voie qu'il faut suivre[60]. C'est dire que le *Pantagruel*

---

[59] Sur le double aspect comico/sérieux et sur la conciliation du corps et de l'esprit, voir Raymond C. La Charité, «Rabelais and the Silenic Text : the Prologue to *Gargantua*», dans *Rabelais's Incomparable Book* (ouvrage cité), p. 73 et M. A. Screech, «La sagesse de Rabelais», dans Jean Céard et J.C. Margolin (dir.), *Rabelais en son demi-millénaire*, actes du colloques de Tours, Genève, Droz, 1988, p. 11.

[60] Il est intéressant de comparer le projet de Rabelais dans ses deux premiers récits avec cette déclaration de Leon Battista Alberti dans *Momus ou le Prince. Fable poétique* (traduite par Claude Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 42) : «Si à l'inverse on se donne pour tâche d'écrire de telle façon que, tout en traitant de sujets sérieux, on ne s'interdise pas le rire et une plaisanterie noble et bienséante en même temps qu'insolite, on trouvera que cela demande plus de travail et présente plus de difficulté que ne le croient ceux qui ne s'y sont pas essayés. Il en est en effet qui, s'efforçant à cette originalité rare dont je parle, encore qu'ils ne tiennent que des propos rebattus et vulgaires, revêtent le masque de la sévérité pour s'attirer la considération. Pour moi j'ai, au contraire, tout fait pour que mes

comme le *Gargantua* comportent un «plus haut sens», comme nous le verrons dans la section suivante.

Prise en charge du destinataire

L'implantation de l'imprimerie à travers l'Europe transforme progressivement le rapport qu'entretient l'auteur avec le destinataire[61]. D'une relation intellectuelle du même au même, particulière à la culture manuscrite chargée de transmettre de copie en copie des attentes propres à une sphère de savoir ou à un domaine culturel bien déterminé, on passe à un réseau ouvert sur tous les champs et rejoignant des lecteurs qui ont accès à plusieurs horizons culturels. Un destinataire «autre» qui ne partage pas (encore) tous les *a priori* de l'énonciateur et qui n'est pas toujours convoqué directement dans le texte constitue désormais un défi rhétorique pour l'auteur. Comme l'explique

---

lecteurs s'amusent et se rendent compte d'un autre côté qu'ils sont conviés à une enquête et un examen utiles et des plus sérieux».

[61] Voir Michel Simonin, «La disgrâce d'"Amadis"», *Studi francesi*, XXVIII, no 1 (1984), p. 1 : «Pour la première fois depuis l'invention de l'imprimerie, c'est le public qui va, par son enthousiasme puis par sa fidélité, influencer la conception de l'entreprise, aider à convaincre des libraires à l'origine timorés et enfin dicter, par sa nature même, des modifications matérielles, comme le changement de format, ou intellectuelles comme la coloration occultiste ou érotique du texte». Sur les conséquences de l'apparition d'un nouveau type de lecteur pour l'industrie du livre, voir Paul Saenger, «Lire aux derniers siècles du Moyen Âge», dans *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (dir.), Paris, Seuil, 2001, p. 177 : «Le fait que le roi et des princes comme Jean de Berry, Philippe le Hardi et René d'Anjou pratiquaient la lecture silencieuse a eu des incidences spectaculaires sur le nombre et le genre des livres publiés à l'intention de la cour et des grands. [...] Déjà, chez les universitaires, l'appétit de lecture avait augmenté avec l'adoption de la lecture silencieuse, et désormais, les laïcs demandaient eux aussi plus d'ouvrages à lire, notamment des livres d'heures et des textes en français. Les nouveaux textes en français composés pour les princes étaient presque tous en prose, alors qu'auparavant, c'étaient les vers qui avaient eu la préférence. Ces ouvrages s'accompagnaient désormais de tables des matières, de glossaires alphabétiques, d'index par sujets, de titres courants, bref de tout cet appareil complexe qui caractérisait les livres scolastiques depuis le XI^{e} siècle».

Elisabeth L. Eisenstein, «l'imprimerie encouragea ainsi des rapprochements tant sociaux qu'intellectuels. Elle modifia non seulement les rapports entre les hommes de savoir, mais aussi entre les systèmes d'idées. [...] Certains courants déroutants peuvent s'expliquer par le fait que de nouveaux liens avaient été forgés entre les disciplines, alors que les anciens n'avaient pas toujours été coupés»[62]. Les auteurs qui envisagent la publication de leur livre sont davantage conscients de la présence d'un public dont les attentes ne sont pas prédéterminées et absolument connaissables[63]. L'«offre de lecture» qui est faite à ce destinataire inconnu doit, par conséquent, être entérinée par les lecteurs eux-mêmes :

> Bien que ce petit livre, intitulé *Manuel du Soldat Chrétien*, que j'avais écrit uniquement pour moi et pour un jeune ami totalement analphabète, eût seulement commencé de me moins déplaire, irréprochable père, quand j'eus vu que toi-même et tes semblables vous l'approuviez – vous de qui, doués comme vous l'êtes de pieuse doctrine et de docte piété, je sais que rien n'est approuvé qui ne soit conforme à ce qui est pieux et savant –, néanmoins il n'a vraiment commencé de presque même me plaire que du moment où j'eus constaté que, si souvent imprimé déjà, on le réclamait sans cesse comme une nouveauté[64].

L'auteur d'un texte voué à l'impression ne peut savoir d'avance ce que ses destinataires penseront de son écriture. Qui lira vraiment ce texte, que l'on dit

---

[62] Voir «Le livre et la culture savante» dans Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *L'histoire de l'édition française*, I, Paris, Promodis, 1982, p. 565.

[63] Le lecteur laïc de la cour devient en effet un nouveau «critique», pouvant intervenir dans les débats théologiques, sinon aussi bien que les «savants», du moins, selon leur rang et leur titre, avec une certaine autorité. À ce propos, voir Paul Saenger, «Lire aux derniers siècles du Moyen Âge» (article cité), p. 179 : «Cette nouvelle littérature en langue vulgaire, et la lecture silencieuse, donnaient aux lecteurs de l'aristocratie une idée nouvelle de la piété individuelle et leur permettaient de porter des jugements sur les questions scolastiques tout aussi bien que les savants des universités. Dans les nombreux "débats" composés à l'intention des princes, c'était le lecteur qui devait décider entre deux positions subtiles ou davantage».

[64] Érasme, *Enchiridion militis christiani* (édition citée), p. 68.

conformément au topos courant à l'époque selon lequel tout nouveau texte doit répondre à la demande insistante d'un pair, d'un ami ou d'un parent «empêché»? L'auteur l'ignore. Et si Érasme constitue certainement l'un des modèles les plus convaincants de l'humaniste européen – savant et pieux –, le Rotterdamois ne se prétendra persuadé de sa propre valeur d'écrivain que lorsqu'on la lui aura confirmée, par des témoignages personnels. On peut reconnaître ici, à juste titre, un aveu de (fausse) modestie propre à la topique de l'exorde, mais nous pensons cependant qu'au-delà du topos nous avons aussi la reconnaissance, par l'auteur, d'un nouveau problème rhétorique : celui du destinataire, qui ne constitue plus une entité homogène.

Le fait de ne plus s'adresser uniquement, dans la nouvelle culture imprimée, à un destinataire qui partage avec l'auteur la connaissance d'un champ particulier d'«événements discursifs», qui appartiennent forcément à une discipline dont les règles et les fondements institutionnels sont clairement établis, entraîne d'abord une série de changements qui sont gérés par la rhétorique. Ne pouvant plus désormais faire appel seulement aux lieux communs propres à une discipline donnée, il faut «argumenter», convaincre un lecteur, que l'on peut supposer «profane», des idées et des présupposés qui allaient pourtant de soi dans les paramètres de cette discipline (théologie, droit canon ou droit civil, médecine). L'auteur doit accorder une attention encore plus grande aux questions les plus élémentaires de la rhétorique : pour qui? dans quel but? dans quel ordre? comment? La nouvelle culture de l'imprimé

doit approprier son discours à la diversité du public. C'est du moins la préoccupation dont témoignent les œuvres théoriques et les paratextes de nombreux écrits de la Renaissance[65]. Les prologues de Rabelais font état de cette préoccupation fondamentale :

> Amis lecteurs qui ce livre lisez,
> Despouillez vous de toute affection,
> Et le lisant ne vous scandalisez.
> Il ne contient mal ne infection.
> Vray est qu'icy peu de perfection
> Vous apprendrez, si non en cas de rire :
> Aultre argument ne peut mon cœur elire [...].

Ce type d'exorde a beau réunir des *topoï* que l'on associe aussitôt à la *captatio benevolentiae*, son caractère rhétorique s'impose néanmoins comme une nouveauté dans la tradition narrative, puisque l'exorde n'a pas toujours été le lieu d'adresser une demande au «lecteur». Dans les récits de Chrétien de Troyes, notamment, et, plus près de notre période, dans la narration d'Antoine de la Sale, il n'est pas question des dispositions particulières du lecteur, mais, du statut véridique de l'histoire elle-même, de son «origine» manuscrite, du

---

[65] C'est par l'entremise de la notion de *varietas* que les auteurs de la Renaissance soulignent l'importance de plaire à différents publics, généralement le «laïc» et le «lettré». La capacité de «mélanger» divers éléments est généralement ce qui distingue le bon du mauvais écrivain, notamment pour Leon Battista Alberti : «Ainsi selon moi, si un écrivain dispose et prépare ses lecteurs à une vie plus vertueuse par le sérieux de ses propos et la dignité, la variété, l'élégance de ses arguments et qu'en même temps il les amuse, les divertit et les charme – ce qu'on n'a guère rencontré jusqu'à présent chez les auteurs en langue latine – il ne faudra pas le compter parmi le tout-venant», *Momus ou le Prince* (édition citée), p. 41. À propos de la notion de «*varietas*», voir le recueil collectif *La* varietas *à la Renaissance*, actes de la journée d'étude organisée par l'École nationale des chartes (Paris, 27 avril 2000), études réunies par Dominique de Courcelles, Genève, Droz, 2001. La *varietas* est aussi une qualité propre à la narration héroïque (voir chapitre précédent, p. 260), comme le souligne Daniel Ménager, dans son *Ronsard. Le roi, le poète et les hommes*, Genève, Droz, 1979, p. 282 : «Avant ceux du classicisme, les écrivains français de la Renaissance sont frappés par l'étonnante variété de la forme épique. Ils suivent ici l'exemple de Vida, le premier à donner au principe de la "Varietas" une importance théorique capitale, à conseiller aux poètes qui le liront d'offrir dans leurs œuvres une représentation riche et multiple du monde».

«commandement» d'un grand seigneur, auquel ne ferait qu'obéir le compositeur :

> Ceste estoire trovons escrite,
> Que conter vos vuel et retraire,
> En un des livres de l'aumaire
> Mon seignor saint Pere a Biauvez;
> De la fu li contes estrez
> Qui tesmoingne l'estoire a voire :
> Pour ce fet ele mialz a croire[66].

Même interpellation du destinataire dans cet autre exorde :

> À vous, tres excellent et tres puissant prince, monseigneur Jehan d'Anjou, duc de Calabre et de Lorraine, marchiz et marquis du Pont et mon tres redoubté seigneur.
> Après mes tres humbles et tres obeïssantes recommandacions pour obeïr a voz prieres, qui me sont entiers commandemens, me suis delicté a vous faire quatre beaus traictiez, en deux livres pour les porter plus aisiement [...][67].

Les prologues de *Pantagruel* et de *Gargantua* confrontent directement le lecteur et lui demande de reconnaître les qualités du livre qui a été composé spécifiquement pour lui :

> Trouvez moy livre, en quelque langue, en quelque faculté et science que ce soit, qui ayt telles vertus, propriétés, et prerogatives, et je poieray chopine de trippes. Non messieurs non. Il est sans pair, incomparable et sans parragon. Je le maintiens jusques au feu, exclusive. Et ceulx qui vouldroient maintenir que si, reputez les abuseurs, prestinateurs, emposteurs, et seducteurs (P., prologue, 214).

Peu à peu, donc, les prologues exhibent leur intérêt pour le lecteur du récit, désormais seul décideur du caractère «vrai» (efficace) et de la «nécessité» de l'œuvre.

---

[66] Chrétien de Troyes, *Cligès*, dans *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, Paris, Gallimard, 1994, vers 18-24.

[67] Antoine de La Sale, *Jehan de Saintré*, édition et présentation de Joël Blanchard, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 35.

La réflexion de Rabelais sur l'éthique et la culture des Anciens, profondément redevable à celle de son illustre prédécesseur de Rotterdam, nous offre une illustration exemplaire de cette nouvelle préoccupation pour le destinataire. La manière et les moyens qui sont déployés dans l'œuvre de fiction de Rabelais relèvent en effet d'une intertextualité qui dépasse largement le milieu dit «humaniste» et proposent en quelque sorte une forme de panorama en miniature du lectorat de ce premier tiers du XVI[e] siècle. Formé par les Franciscains, mais actif dans les milieux laïcs (non lettrés) et universitaires (clercs et magistrats), Rabelais connaît à la fois les topiques monastique, théologique, universitaire, humaniste et de la culture aulique (politiques militaire et diplomatique) qui s'est développée depuis le début du XV[e] siècle. L'auteur des chroniques pantagruélines revendique toutefois un *a priori* qui n'est particulier qu'aux humanistes : celui de l'accessibilité universelle de la science évangélique, c'est-à-dire de la sagesse suprême. C'était le fondement principal de l'ordre franciscain, mais il ne fut jamais adopté par l'Église elle-même[68]. L'écriture du *Pantagruel* participe de ce présupposé et tend à initier de nouveaux lecteurs à la sagesse évangélique[69]. Les «[t]resillustres et [t]reschevaleureux champions, gentilz hommes, et aultres, qui voluntiez [s]'adonne[nt] à toutes gentillesses et honnestetez» (P., prologue, 213).

[68] Voir François d'Assise, *Écrits*, K. Lesser (éd.), Paris, Éditions du Cerf, 1981 et M. Krailsheimer, *Rabelais and the Franciscains*, Oxford, Oxford University Press, 1963. Sur la position franciscaine de Rabelais face au savoir, voir François Rigolot, «Rabelais et la scolastique» (article cité), p. 110.

interpellés par le narrateur dans le prologue du *Pantagruel*, sont toujours convoqués à la lecture du récit dans le *Gargantua*, mais ils sont désormais integrés à une nouvelle catégorie de lecteurs dont le statut est à la fois moins évident et moins exclusif : celle des «Beuveurs tresillustres» et des «Verolez tresprecieux»[70]. Cependant, le destinataire qui est apostrophé par le narrateur a beau ressortir à un ensemble vaste et diffus, il se subdivise, dans la stratégie d'écriture, en sous-groupes dont les particularités socio-culturelles sont très précises.

Le narrateur commente ainsi, dans le *Gargantua*, la réception de sa précédente chronique :

> [Vous : «mes bon disciples, et quelques aultres foulz de sejour»] jugez trop facillement ne estre au dedans traicté que mocqueries, folateries, et menteries joyeuses : veu que l'ensigne exteriore (c'est le tiltre) sans plus avant enquerir, est communement receu à derision et gaudisserie. Mais par telle legiereté ne convient estimer les œuvres des humains. Car vous mesmes dictes, que l'habit ne faict poinct le moine (G., prologue, 6).

Nous possédons peu de documents historiques nous permettant de quantifier le succès des chroniques rabelaisiennes auprès de divers groupes sociaux, mais nous pouvons déduire certaines conclusions des énoncés paratextuels et du

---

[69] Voir Edwin Duval, *The Design of Rabelais's Pantagruel*, New Haven, Yale University Press, 1991, p. 14.

[70] Sur la question des lecteurs «fictifs» ou non, voir Raymond C. La Charité, «Lecteurs et lectures dans le prologue de *Gargantua*», *French Forum*, X, 3 (1985), p. 261-270; François Rigolot, «Vraisemblance et narrativité dans le *Pantagruel*», *L'Esprit créateur*, XXI, 1 (1981), p. 55-56 et G.J. Brault, «For What Audience Did Rabelais Write *Pantagruel* and *Gargantua*?», dans *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX^e siècle*, II, offerts à Mlle Jeanne Lods, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1978, p. 611-616.

nombre d'éditions parues au XVI[e] siècle[71]. Il est permis de conjecturer, notamment, que ceux qui n'ont pas été tentés d'«ouvrir le livre» des chroniques pantagruéliques, ne sont pas les «tresillustres et treschevaleureux champions» – qui ont dû à tout le moins reconnaître dans le titre du *Pantagruel* une offre de lecture qui leur était à la fois familière et plaisante –, mais plutôt les «aultres», savants, humanistes ou théologiens, rebutés par l'aspect «extérieur» des chroniques[72]. Érasme a composé ses œuvres – l'*Encomium Moriae* et l'*Enchiridion militis christiani* – qu'il adressait volontiers aux profanes dans la langue latine des clercs. Contrairement à Érasme qui, au tout début du mouvement humaniste d'universalisation de la sagesse évangélique, accorde sa priorité à l'édification des fidèles profanes en matière exégétique, les chroniques de Rabelais, en langue vulgaire, ont délibérément et astucieusement été conçues de manière à plaire à différents lecteurs et à proposer différentes lectures[73]. Toutefois, pour que ceux-ci puissent éventuellement accéder à ces divers niveaux de lecture, il semble que le narrateur doive leur fournir quelques

---

[71] Voir notamment Guy Demerson, *Rabelais*, Paris, Fayard, 1991, p. 149; Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais; interprètes, lecteurs et imitateurs*, Paris, Gamber, 1930; Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, Paris, Le divan, 1925.

[72] Voir G. Demerson, *ibid.*, p. 39. C'est ce qu'affirme aussi Jean Larmat, «Remarques sur la réception du mythe de Gargantua et du *Gargantua* de Rabelais», dans *Hommage à Claude Faisant (1932-1988)*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 282 : «Livrés au public, les deux livres ne tardèrent pas à soulever les passions. Fait surprenant : le silence des clercs entoura tout d'abord la publication de *Pantagruel* qui reçut pourtant un succès immédiat et considérable, puisque huit éditions en furent données en moins de deux ans».

[73] Voir l'*Enchiridion militis christiani* (édition citée), p. 70 : «Ne m'émeuvent en rien, dès lors, les moqueries de certains, qui méprisent ce livret comme peu savant et tel que l'eût pu écrire le premier commençant venu, parce qu'il ne traite aucune des questions scotiques».

indications supplémentaires. En témoigne explicitement le prologue de *Gargantua* :

> C'est pourquoy fault ouvrir le livre : et soigneusement peser ce que y est deduict. Lors congnoistrez que la drogue dedans contenue est bien d'aultre valeur, que ne promettoit la boite. C'est-à-dire que les matieres icy traictées ne sont tant folastres, comme le tiltre au dessus pretendoit.
>
> Et posé le cas, qu'au sens literal vous trouvez matieres assez joyeuses et bien correspondentes au nom, toutesfois pas demourer là ne fault, comme au chant des Sirenes : ains à plus hault sens interpreter ce que par adventure cuidiez dict en gayeté de cueur (G., prologue, 6).

Ayant d'abord pu présumer d'une compréhension spontanée de son herméneutique chez les humanistes et les théologiens habitués à l'exégèse biblique et au déploiement du sens sur un axe vertical, le narrateur constate que son œuvre n'a pas su intéresser d'emblée un public disparate, formé de gentilshommes, de magistrats, de clercs et et «aultres». C'est ce dont Alcofribas rend compte, dans le tout dernier chapitre de *Gargantua*, où Gargantua lui-même (représentant de l'ordre aulique, chevaleresque et humaniste) et le frère Jean (représentant des clercs et des théologiens) arrivent à deux interprétations divergentes de l'«énigme en prophétie» :

> La lecture de cestuy monument parachevée, Gargantua souspira profondement, et dist es assistans.
>
> «Ce n'est de maintenant que les gens reduictz à la creance evangelique sont persecutez. Mais bien heureux est celluy qui ne sera scandalizé et qui toujours tendra au but [..]»
>
> Le Moyne dist. «Que pensez vous en vostre entendement estre par cest enigme designé et signifié.
>
> - Quoy, dist Gargantus, le decours et maintien de verité divine.
>
> - Par sainct Goderan (dist le Moyne). Telle n'est mon exposition. Le stille est de Merlin le prophete, donnez y allegories et intelligences tant graves que vouldrez. Et y ravassez vous et tout le monde ainsy que vouldrez, de ma part je n'y pense aultre sens enclous q'une description du Jeu de Paulme soubz obscures parolles (G., chapitre LVIII, 153).

Peu importe que le moine soit celui qui ait le dernier mot dans ce débat : le lecteur, comme Gargantua, avait lu cette «énigme» comme une allusion évidente à l'évangélisme des années 1530; Gargantua n'«allégorise» pas le texte de l'énigme, il en fait une simple lecture «littérale». Le moine, quant à lui, prend ses allégories pour le sens manifeste du texte. Ce type d'exégèse pouvait passer pour une pratique courante dans les milieux ecclésiastiques[74]. Tout comme d'«obscures paroles» peuvent cacher un sens comique et frivole, un texte plaisant, voire farfelu, peut comporter un plus haut sens très sérieux. Le narrateur se voit donc forcé d'intervenir directement dans le prologue du *Gargantua* et d'inciter une partie de son public visé – mais réfractaire – à la lecture de son texte : «C'est pourquoy fault ouvrir le livre : et soigneusement peser ce que y est deduict. Lors congnoistrez que la drogue dedans contenue est bien d'aultre valeur, que ne promettoit la boite» (G., prologue, 6). La réception du sens littéral par son public «chevaleureux» qui ne cherche d'abord dans le livre qu'un «passetemps» permet au narrateur de prendre en charge ses autres lecteurs, censés apprécier sans ambages la «celeste et impreciable drogue» des plus hauts sens : «Et posé le cas, qu'au sens literal vous trouvez matieres assez joyeuses et bien correspondentes au nom, toutesfois pas demourer là ne fault, comme au chant des Sirenes : ains à plus hault sens interpreter ce que par adventure cuidiez dict en gayeté de cueur» (*ibid.*).

---

[74] Voir Jean-Pierre Massaut, «Histoire et allégorie dans les Évangiles» (article cité). On peut supposer que c'est le cas de «frère Lubin», évoqué dans le prologue du *Gargantua*.

La narration, sacrée ou profane, enseigne et «exhorte»[75]; l'affirmation contestée pendant le Moyen Âge, réussit progressivement à s'imposer, surtout auprès des humanistes. Construite sur le modèle de l'Écriture et offrant aux lecteurs différents niveaux de signification, la fable narrative peut ainsi permettre à un profane d'accéder progressivement à de nouveaux enseignements. Se familiarisant d'abord avec le sens littéral, le lecteur pourra par la suite saisir le sens «figuré» de la lettre, qui lui propose un enseignement moral, un guide de conduite, puis, s'il persiste, un sens «allégorique» calqué sur l'Écriture, proposant un commentaire exégétique sous forme d'analogies. Les chroniques de *Pantagruel* et de *Gargantua* doivent donc intéresser non seulement un public varié de lecteurs, mais aussi, comme chez Dante, un lecteur à l'affut de finalités diverses. Le narrateur du *Gargantua* s'assure d'abord de l'intérêt de tous ses lecteurs en indiquant aux récalcitrants la présence d'un sens plus élevé, puis il revient à son destinataire chéri entre tous, le «Beuveur tresillustre» : «Crochetastes vous oncques bouteilles? Caisgnes. Reduisez à memoire la contenence qu'aviez. Mais veistes vous onques chien rencontrant quelque os medulare?» (*Ibid.*). Ce lecteur apaisé par le vin du sens littéral doit maintenant sucer la moelle qui le rendra plus «escors et preux». Si l'agrément a constitué l'appât principal du lecteur, il ne faudrait pas toutefois qu'il s'y limite. La narration, même fabuleuse, n'est pas que plaisir léger. Elle demande aussi une certaine participation du lecteur, implication active que le

[75] Pour Érasme, l'écriture doit d'abord exhorter et «disposer à la tranquillité chrétienne», *ibid.*, p. 70, 72.

narrateur assimile à la rupture de l'os et à l'absorption de la substantifique moelle, figurant l'enseignement propre aux narrations plaisantes : «[...] doctrine plus absconce, laquelle vous revelera de tres haultz sacremens et mysteres horrificques, tant en ce que concerne nostre religion, que aussi l'estat politicq et vie oeconomicque» (G., prologue, 7).

Le narrateur du prologue de *Gargantua* pratique l'art de l'équilibriste et s'assure, dans la successivité et la non-simultanéité syntagmatique propre à la narration, qu'il conserve l'intérêt fuyant de ses différents lecteurs. Passant de l'un à l'autre comme un bon hôte doit le faire, le narrateur s'adresse successivement aux «savants» (diplomates, secrétaires, magistrats, clercs, théologiens) et aux «profanes» (gentilshommes, marchands). Ainsi après avoir offert à ceux-ci les figures du vin et de la substantifique moëlle, le narrateur s'adresse plus directement au premier groupe et leur propose une brève réflexion sur le problème de l'exégèse des fables profanes des Anciens. Dans ce passage si ambigu, il s'agit encore une fois pour le narrateur de revenir sur la préséance du sens littéral sur l'«allégorique», voire de mettre l'accent sur l'absence, dans la fable, de quelque révélation divine que ce soit. Comme nous l'affirmions précédemment, Rabelais emploie le terme d'«allégorie» dans le sens très étroit d'«*allegoria in factis*». La fable, d'invention humaine, ne peut que proposer un enseignement propre à sa vie terrestre, une «tropologie», et n'a par conséquent aucun pouvoir «prophétique», c'est-à-dire qu'elle n'est pas la

«révélation» d'un message divin. Ce constat suffisait toutefois à discréditer, voire à interdire la culture de la fable, à l'intérieur de la théologie chrétienne, pendant tout le Moyen Âge : pourquoi inventer des histoires fabuleuses qui n'ont aucune réalité quand la Bible, pleine de récits totalement vrais, existe? Les «allégories» dont il sera question dans le *Gargantua* ne sont pas des *allegoria in factis*, mais plutôt des *allegoria in verbis*, que le narrateur qualifie hyperboliquement de «doctrine absconce», «haulz sacremens» et «mysteres horrificques». Le narrateur revendique le modèle d'Homère, «paragon de tous Philologes», simple «écriveur» de fables «de tres haultz sacremens» non «songées»[76]. La matière des récits homériques, bonne et belle, n'est pas «allégorique» (*in factis*); elle a tout au mieux un sens figuré, c'est-à-dire «tropologique», un sens analogique «terrestre» qui ne contient pas de révélation divine. En insistant sur le fait que le sens «tropologique» – si on le trouve – n'a pas été prémédité et que le narrateur, comme tout bon poète, n'est avant tout qu'un «philologe», spécialiste de la langue et des tropes, Alcofribas reprend un lieu commun propre aux narrations dites chevaleresques du Moyen Âge. Le «plus haut sens» est donné par différents lecteurs à travers le temps; il n'est pas prédéterminé par le texte.

---

[76] «Si le croiez : vous n'approchez ne de pieds ne de mains à mon opinion : qui decrete icelles aussi peu avoir esté songées d'Homere, que d'Ovide» (prologue G, p. 7). Il importe ici d'insister sur le sens particulier du terme «songées» : il n'est pas ici synonyme de «réfléchies» ni de «pensées», mais signifie plutôt, selon le sens premier répertorié par Huguet, «vues en songe», c'est-à-dire transmises par quelque instance divine. Voir Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, Didier, 1967, tome septième, «songer».

Un des propos du narrateur dans ce passage controversé du prologue de *Gargantua* est de s'inscrire en faux contre la pratique rhétorique de l'allégorie : l'allégorie (*in factis*) appartient exclusivement à l'herméneutique biblique, affirme Alcofribas, et ne peut servir de modèle d'écriture à de nouveaux «philologes». Mais il importe de ne pas confondre «allégorie», dans le sens où l'utilise Alcofribas dans le prologue, et «tropologie». Si on peut lire une condamnation de l'allégorie dans le prologue, il n'y a certes pas une réprobation de l'écriture tropologique, puisque le texte de Rabelais fait constamment référence à la présence d'un «plus haut sens» dans ses deux premiers récits. D'autres auteurs du Moyen Âge et de la Renaissance l'ont aussi revendiqué : l'écriture, en tant que projet global d'évangélisation, ne doit pas s'évertuer à rendre la compréhension des mystères bibliques plus difficile, au contraire; elle doit en faire comprendre le sens profond grâce à des analogies familières au plus grand nombre[77]. En d'autres termes, l'auteur de narrations – fabuleuses ou historiques – ne doit pas lui-même «ajouter» des obstacles de lecture :

> Ce qui est honteux chez les hommes de loi et les médecins, qui, les uns et les autres, ont rendu à dessein leur art tout à fait difficile, pour que tout ensemble le gain soit plus abondant et la gloire plus grande auprès des ignorants, il serait infiniment plus honteux de l'avoir fait dans la philosophie du Christ. Bien au contraire il est juste de s'efforcer de la rendre aussi facile que possible et bien exposée aux yeux de tous[78].

---

[77] Voir, notamment, Jean de Salisbury, dans le *Polycraticus*, cité par Edgar de Bruyne dans *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel, 1998 (réédition de 1946), tome I, p. 687 : «puisque les lettres humaines ne doivent pas signifier en les voilant certains mystères, il est ridicule d'y chercher autre chose que le sens littéral et inepte d'écrire de telle manière que l'art ait besoin de commentaires savants» (*Polycraticus*, VII, 12, édition Webb, p. 144). Salisbury ne contredit qu'en apparence la valeur du projet herméneutique tel que le présente Rabelais : le point crucial de ce commentaire concerne l'accessibilité du premier niveau de sens, le littéral.

[78] Érasme, *Enchiridion militis christiani* (édition citée), p. 72.

C'est au lecteur d'établir les analogies nécessaires ou simplement significatives pour lui, en fonction de ses préoccupations et du contexte de sa lecture. Les mots sont «naturellement» équivoques et polysémiques; il n'est pas besoin d'y ajouter des «mystères». Ce qui revient à dire, pour le narrateur du *Gargantua*, que l'«allégorie *in factis*» n'est pas une *rhétorique*, une technique d'écriture, mais relève exclusivement de l'herméneutique. C'est une activité propre seulement au lecteur du texte biblique. La composition «ironique» (à double sens) de Rabelais ne relève donc pas directement de l'herméneutique chrétienne; elle s'en inspire plutôt, notamment en proposant plusieurs signifiés avec un même signifiant et en s'adressant au plus grand auditoire possible.

Comme on l'a vu chez Dante, le modèle «allégorique» de l'Écriture sacrée exerce en effet sur nombre d'auteurs du Moyen Âge et de la Renaissance une influence directe. Edgar de Bruyne commente l'importance du modèle biblique en ces termes : «Si, en effet, les beautés du style dérivent des «ornements» de la Rhétorique et si, d'autre part, la Bible passe pour le chef-d'œuvre suprême, antérieur et supérieur aux plus beaux poèmes de l'antiquité, ce sera chose normale si dans les siècles de foi, la littérature, s'inspirant de ce modèle, cultive particulièrement l'allégorie»[79]. Le problème de l'allégorisme est donc plus complexe et plus pertinent que certains commentateurs ne le

---

[79] Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (ouvrage cité), tome I, p. 690.

supposent[80]. Le modèle biblique constitue l'«art» le plus achevé et s'impose spontanément à tous les écrivains comme la voie à suivre.

Réception et effet de la fiction ou comment il ne faut pas écrire les narrations

> Palamède a inventé les lettres non pas seulement pour que l'on écrivît mais aussi pour que l'on sût ce qu'il ne faut pas écrire[81].

Selon les rhétoriciens de l'Antiquité, la narration est de trois sortes : les deux premiers genres appartiennent aux procédures civiles («le premier consiste à exposer le déroulement des faits» – *rem gestam* – dans le but de «triompher»; le second sert à «prouver, à accuser, à faire transition, à préparer quelque chose»)[82]. La troisième catégorie, qui se subdivise à son tour en deux types, nous intéresse plus directement : «l'une concerne les actions, l'autre les

---

[80] Un des nombreux responsables du discrédit de la culture allégorique dans les études littéraires, du moins en ce qui concerne l'œuvre de Rabelais, est sans doute Leo Spitzer, qui ne lit, dans les tergiversations de Rabelais, qu'une habile manœuvre littéraire, dont sont victimes tous les «rabelaisants». Voir «Rabelais et les rabelaisants» dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 134-165. Comme le souligne pertinemment Kenneth Borris dans son récent ouvrage *Allegory and Epic in English Renaissance Literature. Heroic Form in Sidney, Spenser, and Milton* (Cambridge University Press, 2000, p. 1), «the hypothesis of an abrupt and easy literary paradigm shift around 1600, in which allegorical poetics fast became passé, probably reveals much more about the wishes, concerns, biases of our own time than anything about the past. The previous literary ascendancy of allegory had endured for many centuries, and was deeply implicated in conceptions of the «human condition» and nature of the cosmos that were fundamental to Renaissance culture». En France, cette «rupture» se serait produite dans les années 1530. Les positions critiques «anti-allégoriques» procèdent en partie des *a priori* du structuralisme qui rejette toute recherche *du* sens dans l'œuvre littéraire. Même s'il ne s'agit pas ici d'adopter une démarche herméneutique, force est de reconnaître toutefois que le système herméneutique est encore bien en place et qu'il opère une influence directe sur les textes dans la première moitié du XVI[e] siècle, et ce plus spécifiquement encore dans l'œuvre de Rabelais.

[81] Philostrate, *Vie d'Apollonios de Tyane*, dans *Romans grecs et latins*, édition et traduction par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, 1958, p. 1164.

[82] Voir *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989, I, 12. Cette division est reprise telle quelle par Isidore de Séville dans *De Grammatica*, livre I des

personnes»[83]. La narration des «actions» peut s'effectuer de trois façons, selon trois modes d'énonciation que reconnaît encore Isidore de Séville dans ses *Etymologiae*. Il s'agit de la fable, de l'histoire et de la fiction («argument», invention vraisemblable) : *fabula, historia, argumentum*. La fable met en récit «des éléments qui ne sont ni vrais ni vraisemblables»; l'histoire est la narration d'«événements qui ont eu lieu, mais à une époque éloignée de la nôtre»; la fiction (l'«argument») «est un récit inventé qui aurait pu cependant se produire», c'est-à-dire qui est «semblable au vrai», mais qui n'est pas advenu dans l'histoire[84]. La narration consacrée aux personnes relate les moments importants de la vie et est ponctuée par les passions et les événements extraordinaires («retournements de situation», «changement de fortune», «malheur inattendu», «joie soudaine», etc.)[85].

Tous les traités de rhétorique de l'Antiquité sont unanimes sur les qualités nécessaires à la narration : celle-ci doit être brève, claire et vraisemblable. Les qualités du «bref» et du «clair» ne sont pas aussi problématiques que celles du «vraisemblable» : est «bref» ce qui est «court», et «clair» ce qui est facilement lisible. Mais il n'en va pas de même pour la notion de «vraisemblance», puisque celle-ci est liée à la conception que chaque

---

Etymologiae. Quintilien propose également une réflexion sur les différentes modalités de la narration dans le livre IV des *Oratoriae institutionis*.

[83] *Rhétorique à Herennius, ibid.*, I, 13.

[84] *Ibid.*

[85] *Ibid.*

époque, chaque milieu, chaque œuvre se fait de la vérité. Ainsi, dans la *Rhétorique à Herennius*, est vraisemblable, ce qui est conforme à l'«usage» (*ut mos*), à l'«opinion» (*opinio*), à la «nature» (*natura*), aux «intervalles de temps» (*spatia temporum*), au «rang des personnes» (*personarum dignitates*), aux «motifs des décisions» (*consiliorum rationes*), et à la «convenance des lieux» (*locorum opportunitates*)[86]. Les qualités du vraisemblable ne sont jamais prédéterminées. Il revient à l'auteur d'établir ce qui est vraisemblable, selon des critères immanents à l'œuvre – matière, époque, personnages – mais surtout, en ce qui concerne les œuvres du début de la Renaissance, en fonction d'éléments «contextuels», propres aux attentes des destinataires de l'œuvre et aux visées de l'écriture. Ainsi un récit d'aventures qui pourraient s'avérer abracadabrantes pour un lecteur du XX^{e} siècle pourra être jugé «vraisemblable» – c'est-à-dire simplement «semblable à ce qui existe déjà» – par un lecteur rompu aux conventions purement littéraires d'une certaine catégorie de textes. C'est du moins l'opinion du poète italien Giovambattista Giraldi Cinzio, auteur d'un traité sur la composition des *romanzi*, publié en 1554 :

> À propos du vraisemblable, il faut savoir que ce n'est pas seulement ce qui doit se produire probablement que l'on peut qualifier ainsi mais également ce qui est accepté comme vraisemblable dans la pratique des poètes. Plusieurs événements chez Boiardo, Ariosto, aussi chez Homère, Virgile et dans les *Métamorphoses* d'Ovide [...] ne se sont jamais produits ni ne peuvent se produire. Néanmoins ceux-ci ont été acceptés comme vraisemblables à force d'usage et grâce à l'autorité des poètes[87].

---

[86] *Ibid*, I, 16.

[87] *Discorsi intorno al comporre dei romanzi* (ma traduction), édition de Giulio Antimaco, Milan, G. Daelli e Comp. Editori, 1864, p. 26.

Le vraisemblable est une «construction» toujours nouvelle et propre à chaque œuvre et dépend de plusieurs facteurs : autorité du poète, attentes littéraires, logique immanente. Dans tous les cas, le vraisemblable est lié à l'effet et à l'«agrément» de l'œuvre : «même faux et impossible, ils [les éléments «merveilleux»] sont néanmoins acceptés par l'usage, de sorte qu'aucune composition n'est agréable qui ne contient ce genre de fables»[88].

Or, ce qui pourrait constituer le vraisemblable rabelaisien n'est pas homogène, du fait que plusieurs destinataires, traditions littéraires et philosophiques se trouvent convoqués par le récit. Il est impossible, en parlant de l'œuvre de Rabelais, de faire appel à une seule notion du vraisemblable et à un seul concept régulateur du «vrai». Chaque énoncé du *Pantagruel* et du *Gargantua* est à la fois «vraisemblable» et «invraisemblable», «vrai» et «faux», selon la perspective du destinataire. Il n'y a pas, dans les textes de Rabelais, une unité du vrai et du vraisemblable, puisqu'il n'y a pas d'unité du destinataire. François Rigolot a bien vu cette ambiguïté qui relève des instances oscillantes du «vrai» et du «vraisemblable» :

> Tout se passe comme si une hésitation se profilait entre référentialité et non-référentialité. La question essentielle que se pose le lecteur est désormais la suivante : les invraisemblances *mimétiques*, celle des "faictz et prouesses" de Pantagruel, sont-elles subverties par une vraisemblance d'un autre type, qu'on pourrait appeler diégétique et qui est inscrite dans le processus même de la narration? Car il faut bien reconnaître qu'il n'existe aucune incohérence dans le discours que tient Alcofribas dans son prologue[89].

---

[88] *Ibid.*, p. 50.

[89] François Rigolot, «Vraisemblance et narrativité dans le *Pantagruel*», *L'Esprit Créateur*, XXI, 1 (1981), p. 59.

Nous pensons toutefois que la notion de «vraisemblable» chez Rabelais n'a pas trait à ce que François Rigolot qualifie de «types» de vraisemblance, mais bien à différents niveaux de lecture et à des destinataires distincts[90].

Pour mieux démarquer le «vrai/vraisemblable» de l'«invraisemblable» dans le *Pantagruel* et le *Gargantua*, il est essentiel, dans un premier temps, d'identifier clairement les destinataires implicites – les narrataires intradiégétiques des prologues – des deux textes. Nous nous limiterons, pour l'instant, à deux principaux destinataires, qui ne constituent pas de prime abord un groupe, mais plutôt un «milieu culturel» : celui de la cour et de la magistrature, et celui, plus vaste, plus diffus et surtout moins homogène, issu du milieu de la «théologie», regroupant des représentants venus de plusieurs institutions : monastères, universités, collèges humanistes. Dans les deux premières œuvres de Rabelais, les critères fondateurs d'un discours «vrai/vraisemblable» ou «invraisemblable» pour chacun de ces milieux restent étrangers les uns aux autres et forment, dans leur opposition, un dialogue de sourds, auquel assiste, amusé, un Alcofribas Nasier qui affiche toutefois son

---

[90] L'idée d'un «lecteur virtuel» (l'*implizite leser* d'Iser) que propose François Rigolot dans son article (*ibid.*, p. 55) ne constitue pas un statut plus évidemment admissible que celui de plusieurs lecteurs historiques. Nous n'adhérons pas à la pétition de principe du «lecteur virtuel» sous le prétexte inexact que le narrataire n'est pas le «véritable lecteur». Si l'on veut faire référence à cette théorie moderne du narrataire, il importe de préciser à quel type il appartient; le «narrataire» dont nous parlons est bien entendu «extradiégétique». Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 227 : «Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et se place nécessairement au même niveau diégétique, c'est dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond avec l'auteur. A narrateur intradiégétique, narrataire intradiégétique. Si le narrataire intradiégétique ne risque pas de se confondre avec le lecteur, le narrataire extradiégétique, au contraire, se confond aisément au lecteur virtuel (auquel tout lecteur peut s'identifier)».

parti pris pour le «milieu aulique», c'est-à-dire cet environnement politique où gravitent les plus grands (et les moins grands) esprits de son temps, car il constitue une assise plus sûre pour la culture pantagruéliste qui prône une lecture «tout à l'aise du corps, et au profit des reins» (G., prologue, 8). Rabelais, on peut l'affirmer en faisant appel à la logique interne de ses narrations, mais aussi grâce au témoignage direct de l'auteur dans quelques épîtres et dédicaces (notamment dans l'extrait qui suit de l'épître à André Tiraqueau) qui nous ont été conservées, dénonce l'«ignorance brillante» de certains «humanistes» et poètes qui triomphent à la cour. Exaspéré et inquiet par la réception favorable que l'on y réserve à ce qu'il considère de la «fausse science» et une «honteuse philautie», Rabelais tente, grâce aux ressources de la narration, d'exposer la folie des mirages que l'on présente comme une vérité à la foule crédule et sans armes :

> Si je soumets la chose [le fait que certains «ne veulent ou ne peuvent lever les yeux vers le flambeau éclatant du soleil»] dans son ensemble à un examen attentif, et si je la pèse, comme on dit, dans la balance de Critolaüs, cette Odyssée d'erreurs ne me semble pas avoir d'autre origine que cette honteuse «philautie» tant blâmée par les philosophes, qui, une fois qu'elle a frappé les hommes mal instruits de ce à quoi ils doivent aspirer et de ce dont ils doivent se détourner, émousse d'ordinaire leurs sens et leurs esprits et les fascine, de sorte qu'ils voient sans voir et comprennent sans comprendre. Si en effet, à ceux qu'une foule ignorante [*plebs indocta*] a mis en un certain rang, sous prétexte qu'ils faisaient montre d'une habileté extérieure et voyante, on arrache ce masque *et cette peau de lion*, et si l'on parvient à faire admettre au vulgaire que l'art dont les mirages ont permis leur brillante réussite n'est que pure illusion et comble d'ineptie, on aura tout l'air d'avoir crevé les yeux des corneilles[91].

---

[91] François Rabelais, «Épître-dédicace du tome second des "Lettres médicales" de Manardi», à André Tiraqueau, dans *Œuvres complètes* (édition citée), p. 980.

«Faire admettre au vulgaire que l'art dont les mirages ont permis leur brillante réussite n'est que pure illusion et comble d'ineptie» : un projet d'écriture? peut-être bien. Mais les artisans de ce mirage désignent surtout, en ce qui concerne notre analyse des destinataires et de leurs critères propres du «vraisemblable», un groupe d'individus qui, selon notre auteur, jouit d'une autorité malfaisante, fondée sur l'ignorance. Il s'agit, dans cette épître dédicace, de ceux qui ont été «mis en un certain rang» par une foule ignorante, et, dans le *Pantagruel* et dans le *Gargantua*, des «aultres» dont l'identité est passée sous silence, mais auxquels Alcofribas dit (de façon provocatrice) ne pas destiner ses écrits, ces instances qui portent pourtant le masque des institutions du savoir en place.

Le véhicule de cette ignorance, c'est le livre, que l'on publie selon des critères qui ne doivent rien à la vérité ou à la vraisemblance. À l'ère de l'imprimerie, les mises en garde millénaires contre les narrations fabuleuses acquièrent une pertinence sans précédent. Pouvant aussi bien convaincre du vrai que du faux, inciter au bien ou au mal, le texte imprimé ne peut être laissé entre les mains de tous[92]. S'il est impossible d'empêcher la composition et la diffusion de ces récits «néfastes», il faut à tout le moins tenter de prévenir la «foule ignorante» des pièges et des dangers inhérents à cette forme. Le meilleur moyen de neutraliser les effets dévastateurs de certaines narrations consiste,

[92] Comme le souligne Robert Bonfil à propos de la lecture dans les communautés juives, le développement de l'imprimerie peut paraître inquiétant à certains : «comme pour les chrétiens, l'époque où le discours sur la lecture devient plus aigu chez les juifs est celle du premier *boom* de l'imprimerie, coupable de mettre en circulation bien trop de livres potentiellement dangereux aux yeux de ceux qui se

pour Rabelais, à révéler ses mécanismes internes de persuasion, et ce en grossissant – littéralement, dans les récits gigantesques de Rabelais – chacune de ses composantes. La dimension «parodique» des récits de *Pantagruel* et *Gargantua* n'a rien en ce sens de «littéraire»; il ne s'agit pas de dénoncer une pratique littéraire jugée désuète par rapport à une nouvelle conception «poétique». Il ne s'agit pas d'affirmer que les «romans chevaleresques» sont invraisemblables et de revendiquer une forme narrative plus conforme à la vérité des faits ou à la vérité morale et évangélique. Il s'agit au premier chef de mettre en garde une catégorie de lecteurs habitués aux ressorts de la fiction et de la narration en général contre l'illusoire «vraisemblance» de certains récits.

Comme l'observe justement Edgar de Bruyne, on trouve au Moyen Âge une conception étonnante – selon nos standards modernes – de la *mimesis*, conception qui concerne d'abord la peinture, mais qui s'applique aussi bien à la narration :

> Isidore transmet quelques remarques intéressantes concernant le contenu et la forme. Le problème principal pour lui se trouve dans le caractère «illusoire» de la peinture : ce qu'on voit sur un tableau, ce n'est pas la réalité vraie, ce n'est que l'image de la réalité ou la réalité «feinte». Si l'on oublie le caractère fictif du tableau et qu'on s'imagine se trouver devant la réalité (et la peinture tend à produire une illusion de ce genre) on se laisse tromper par le mensonge de l'art[93].

La peinture comporte de la sorte un aspect «maléfique» en ce qu'elle peut donner l'apparence du vrai, aussi bien aux objets réels qu'aux fantaisies de

---

considéraient comme responsables du comportement de la société»; «La lecture dans les communautés juives», dans *Histoire de la lecture* (ouvrage cité), p. 189.

[93] Voir Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (ouvrage cité), tome I, p. 92 et note 24, chapitre I. On trouve le même propos dans La *République* de Platon, Livre X.

l'invention humaine. C'était la position notamment d'Origène lorsqu'il condamnait la fiction des païens. Contrairement à la poésie, la peinture peut difficilement dire quelque chose sur sa propre facticité[94]. Comme a voulu le montrer Auerbach dans *Mimesis*, la «représentation du réel» dans le style «sérieux» – grave et sublime – n'est prise en charge que par les «romanciers» du XIX[e] siècle, en raison principalement, nous dit Auerbach, de la persistance, en Occident, du modèle stylistique des Anciens qui ne fut supplanté par le «nouveau» modèle biblique que très tardivement. Il faut nous attarder ici quelque peu sur l'influence des notions élaborées par Auerbach sur la critique et la théorie littéraires de la Renaissance : l'autorité du célèbre philologue allemand ne repose pas, selon nous, sur un examen attentif de la théorie des niveaux stylistiques.

La thèse fondamentale d'Auerbach dans *Mimesis* se résume ainsi : la Bible, contrairement à la tradition des Anciens, pratique le mélange des styles. Ce mélange rend possible la représentation de la réalité quotidienne selon plusieurs registres stylistiques, mais il faut attendre le XIX[e] siècle pour que la représentation du quotidien puisse se faire dans le style sublime élevé.

---

[94] Dans un article sur la notion de ressemblance en peinture au XVI[e] siècle, Yvonne Bellenger n'attire pas l'attention sur ce problème fondamental, selon nous. Elle insiste plutôt, comme plusieurs critiques qui ont contribué à consacrer l'image d'une Renaissance essentiellement païenne, sur la valeur esthétique que constitue, pour certains poètes (notamment Ronsard), le critère de ressemblance en peinture et en poésie. Voir «Les poètes français et la peinture : la ressemblance comme critère esthétique au XVI[e] siècle», dans *Mélanges à la mémoire de Franco Simone : France et Italie dans la culture européenne, Moyen Âge et Renaissance*, Genève, Slatkine, 1980, tome I, p. 427-448. S'attachant exclusivement aux pratiques «idolâtres» de l'art, Yvonne Bellenger peut affirmer : «À propos de cet idéal naturaliste, on pourrait donc parler d'une esthétique de la méprise, la confusion avec le réel grandissant l'excellence de l'œuvre d'art», p. 428.

Auerbach défend une idéologie du «progrès littéraire» – *dans* et *par* la littérature –, elle-même porteuse de revendications à la fois anti-cléricales et socialistes. La culture des Anciens valorisait les lettres humaines, mais elle devait encore, pour Auerbach, démocratiser son système des styles qui ne permettaient pas de marier le quotidien et l'ordinaire au «sublime». À son avis, la Bible favorise au moins la réorganisation de ce système prédestiné à être «dépassé» grâce aux efforts des «génies» de l'histoire littéraire. Mais, en fait, la Bible ralentit considérablement le processus d'évolution, puisque, tout en donnant une représentation du quotidien, elle encourage le mélange des styles aux dépens d'une pratique réglée sur le modèle des Anciens. Pour «renverser» le système des styles, il faudra que celui-ci soit d'abord réimplanté. Ainsi l'indistinction des styles telle qu'on la pratique au Moyen Âge procède-t-elle forcément d'une faille, pour Auerbach, et constitue-t-elle un long détour de l'histoire littéraire. Si la Bible a servi de modèle et que la «représentation de la réalité» en est issue, ce modèle incontournable est aussi la cause de l'abandon du modèle païen. Selon Auerbach, le véritable progrès n'a lieu que lorsque le meilleur des deux mondes a été réuni. Et pour lui, le «meilleur», c'est l'accession de la «réalité ordinaire», commune au plus grand nombre, son accession à l'ordre artistique du sublime, mais aussi la compréhension et le rejet tant définitif qu'explicite de la distinction des styles, telle que le pratiquent les Romantiques du XIX^{e} siècle.

Si l'étude d'Auerbach a le mérite de montrer la lenteur avec laquelle l'histoire enregistre de véritables changements, elle a pour principal défaut d'esthétiser et de «littérariser», de façon insidieuse et quasi irrévocable, la pensée et l'écriture bibliques. Pour Auerbach, l'écriture médiévale chrétienne se réalise avec un déficit de moyens : le philologue présuppose la pérennité des catégories stylistiques païennes, même après l'avènement du christianisme. Dans un chapitre consacré à Dante, Auerbach établit, sans pouvoir le démontrer rigoureusement, que les niveaux stylistiques ont partie liée avec le grand poème de Dante, la *Commedia*, et il en déduit que les auteurs du Moyen Âge partagèrent avec le Toscan cette préoccupation pour la distinction des styles :

> Il [Dante] était alors sous l'influence de la poésie provençale et du *stil nuovo* italien, arts extrêmement savants et destinés uniquement à un petit cercle d'initiés, auxquels il rattachait la doctrine antique de la séparation des styles, telle qu'elle se *maintenait en vie* chez les théoriciens médiévaux de la rhétorique. Il ne s'est jamais tout à fait libéré de ces vues, sinon il n'aurait pas nommé «Comédie» son grand poème, par opposition à l'*Énéide* de Virgile qualifiée d'*alta tragedia* (Enfer XX, 113) [...][95].

Or, les distinctions génériques entre la tragédie et la comédie auxquelles Dante fait allusion dans le passage cité ne correspondent pas forcément à la «séparation des styles», comme le laisse entendre Auerbach : si les deux genres poursuivent des finalités inverses et que leur «langage» respectif va du plus élevé au plus bas, il n'en découle pas forcément une conception formelle des niveaux stylistiques. Auerbach, tout à fait conscient de l'inadéquation, veut éviter qu'on l'accuse d'avoir recours à une pétition de principe. Afin d'établir

---

[95] Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduction de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968, p. 195. Je souligne.

néanmoins son principe une fois pour toutes, il est contraint d'utiliser l'argument d'autorité et de faire appel au consensus :

> On incline d'abord à penser que ces mots [*modus loquendi* : *remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule communicant*] font allusion à l'usage de la langue italienne, le style de la *Comédie* serait donc bas pour la simple raison qu'elle est écrite en italien et non pas en latin : mais il est difficile d'attribuer une telle affirmation à Dante qui a défendu la noblesse de la langue vulgaire [...]. C'est pourquoi les chercheurs modernes comprennent en général le mot *locutio* non pas au sens de langue mais de style, de sorte que Dante voudrait dire que le style de son œuvre n'est pas celui de l'italien élevé [...], mais de la langue quotidienne du peuple[96].

Les choix d'écriture – forcément stylistiques – que l'on effectue dans les paramètres de cette culture médiévale seraient limités par la méconnaissance des disciplines du *trivium*, savoir qui, fût-il accessible, n'aurait pu par ailleurs être compris. On voit ici de quelle manière la thèse d'Auerbach s'oppose fondamentalement à la nôtre : Auerbach pose que l'écriture chrétienne médiévale souffre d'un manque purement technique – du *comment* –, alors que nous posons que c'est avec une profonde connaissance de la culture païenne et de ses procédés littéraires que l'écriture chrétienne médiévale *affiche* délibérément son impuissance à dire. Ainsi l'écriture chrétienne ne se pose pas la question du «comment», mais se demande plutôt «pourquoi» elle devrait *être*. Cette question, comme on l'a vu dans les premiers chapitres, ne trouve une réponse satisfaisante, au Moyen Âge, que dans les paramètres de l'exégèse biblique.

---

[96] *Ibid.*, p. 196.

Comme le passage suivant le montre clairement, Auerbach établit inadéquatement, en discutant de la prose boccacienne, une équivalence entre le mouvement «anti-chrétien» et le mouvement «anti-ecclésiastique» :

> Je ne songe pas tant aux railleries que Boccace adresse aux superstitions et aux reliques ou à certaines plaisanteries blasphématoires telles que l'expression *resurrezion della carne* pour désigner l'excitation sexuelle de l'homme; de tels traits appartiennent au répertoire des facéties médiévales et n'ont pas forcément une signification profonde, bien que le mouvement antichrétien ou anti-ecclésiastique, une fois en marche, ils aient évidemment acquis une grande valeur de propagande [...][97].

Pour lui, il n'y a par ailleurs aucun doute que la «libération» de l'humanité vient de l'abandon progressif de la pensée chrétienne[98]. L'inexactitude et la confusion de sa réflexion en ce qui concerne les fondements de la pensée chrétienne deviennent évidents lorsqu'il établit des liens anachroniques entre la «répression sexuelle chrétienne» et la négation de la corporéité humaine :

> L'histoire et la nature du christianisme expliquent que la révolte moderne contre la doctrine et les formes de chrétiennes se soit manifestée avec tant de succès et une efficacité contagieuse dans le domaine de la morale sexuelle; sur ce point le conflit entre le vouloir-vivre du monde et la résignation à la vie exigée par le christianisme se fit aigu aussitôt que le premier devint conscient. Des doctrines de la nature favorables à la liberté sexuelle avaient déjà joué un rôle important lors de la crise qui divisa les théologiens de Paris dans les années 1270-1280 [...][99].

La «crise» dont il est question à Paris dans les années 1270-1280 n'a rien à voir avec un supposé désir d'«émancipation sexuelle»; elle a tout à voir en revanche

---

[97] *Mimésis*, chapitre IX, p. 235.

[98] Étienne Gilson souligne pertinemment cette tendance de la critique «littéraire» à faire du catholicisme une pensée rétrograde : «Ce qui manque peut-être le plus aux études poursuivies sur la littérature et la pensée du XVIe siècle, c'est une connaissance précise de ce que la philosophie médiévale enseignait touchant la Nature. Ce qu'il y a d'optimisme foncier dans le catholicisme n'est presque jamais pris en considération, et l'on ne soupçonne pas que l'humanisme littéraire ou philosophique de ce temps pourrait bien n'être, à certains égards, qu'une hérésie de nature et d'origine religieuse, née de la libération à l'état pur de l'un des éléments constitutifs de l'humanisme chrétien», *Les idées et les lettres* (ouvrage cité), p. 241.

avec la contestation de la règle ecclésiastique qui rend le célibat obligatoire. Les théologiens contestent ainsi une règle contraire au dogme central de l'incarnation christique, dogme qui pour la première fois dans l'histoire de l'humanité confère une dignité à la réalité et aux fonctions du corps humain. La conception d'Auerbach, selon laquelle la représentation de la réalité n'est réalisée avec «beauté» et «efficacité» que par quelques rares auteurs de génie – principalement Dante – et ne se concrétise pleinement que dans des circonstances psycho-sociologiques d'«hyper-lucidité» (cet état lucide reviendrait, pour un auteur de «talent», à comprendre qu'il faut abandonner la pensée chrétienne «médiévale») ne permet pas d'appréhender et d'analyser les textes de notre corpus. La théorie d'Auerbach exige que l'on abandonne la culture chrétienne qui est cependant au fondement de tous nos textes.

Si nous avons insisté sur l'étude d'Auerbach, c'est qu'elle constitue, pour notre institution littéraire, un «classique» et qu'elle reflète rigoureusement bon nombre des *a priori* – épistémologiques, idéologiques et esthétiques – que l'on rencontre dans la critique. Si nous revenons à notre problème de la *mimesis*, il devient évident qu'il existe d'autres raisons que celles évoquées par Auerbach pour expliquer la résistance des auteurs du Moyen Âge et de la Renaissance face à la *mimesis*. Dans la *Vie d'Apollonios de Tyane* de Philostrate, texte du II[e] siècle qu'on lit pendant tout le Moyen Âge et encore à la Renaissance, on

---

[99] *Mimésis*, chapitre IX, p. 235.

trouve plusieurs commentaires sur le statut et la valeur de la *mimesis*[100]. Dans un dialogue au cours duquel Apollonios est interrogé sur la valeur comparée des «mythes» et des «fables», il ressort que c'est l'invraisemblance de la fable qui est la plus profitable pour la sagesse :

> Existe-t-il une mythologie? –Certes, par Zeus, répondit Ménippe, celle qui est chantée par les poètes. –Et Ésope, qu'en penses-tu? –C'est un fabuliste, un conteur d'histoires, et c'est tout. –Des deux sortes de mythes, quels sont ceux qui témoignent de sagesse? –Ceux des poètes, car ils sont présentés comme des récits d'événements réels. –Et ceux d'Ésope, qu'en penses-tu? –Des grenouilles, des ânes, balivernes bonnes à mâcher pour les vieilles et les enfants. –Et pourtant, reprit Apollonios, ceux d'Ésope m'apparaissent plus essentiels pour la sagesse[101].

Et la raison en est fort simple : c'est que le vrai et le faux s'y distinguent clairement, et que, dans une sorte de chassé-croisé du «vraisemblable-faux» et de l'«invraisemblable-vrai», on y apprend à se méfier des illusions de l'apparence, illusions qu'entretiennent à dessein certains poètes et «historiographes» dénoncés par Rabelais :

> L'expérience nous enseigne que ceux qui vont périr dans un naufrage saisissent une poutre, un vêtement, ou de la paille tandis que le navire disloqué est en train de couler, et conservent cet objet dans leurs mains serrées, oubliant pendant ce temps-là de nager, et se croyant en sécurité [...], jusqu'au moment où l'immense abîme les engloutit dans ses profondeurs. Il en va à peu près de même pour nos braves gens [*amores isti nostri*] : les livres auxquels ils sont habitués depuis leur enfance, même s'ils voient la barque de leur fausse science [*pseudo-logiae*] brisée et faisant eau de toutes parts, ils les serrent avec une violence qui leur fait tort, au point que si on le leur arrachait, ils croiraient qu'on leur arrache aussi la vie[102].

On se méfie en général de ce vraisemblable issu de la «fiction» (*argumentum*), forgé par les poètes pour donner l'apparence du vrai. Un texte dont le sens

---

[100] Philostrate, *Vie d'Apollonios de Tyane* (édition citée), p. 1088-1089; p. 1184; p. 1235.

[101] *Ibid.*, p. 1184.

[102] Rabelais, «Épître-dédicace du tome second des "Lettres médicales" de Manardi» (texte cité), p. 980-981.

littéral est clairement invraisemblable – «fabuleux» – a pour effet d'inciter le lecteur à chercher un autre sens. De ce point de vue, la fable «proprement dite», c'est-à-dire l'histoire «invraisemblable», peut être considérée comme une invitation à la lecture «allégorique»[103]. Mieux vaut donc s'attacher à l'invraisemblance littérale de la fable qui, sous son apparence extravagante, signifie le vrai :

> Fabuleux, dit Ulric de Strasbourg en redécouvrant saint Augustin, n'est pas synonyme de faux. Le vraisemblable, en d'autres termes, ne se rapporte pas seulement au sens immédiat mais aussi au sens figuré; plus exactement, il se réfère aussi bien aux «hommes» signifiés par les animaux de la fable qu'aux «bêtes» désignées directement par les mots. «Pour qu'une parabole soit vraie, il ne faut donc pas qu'elle soit vraie au sens littéral, il suffit que les choses qui sont signifiées par le discours soient comme le discours les dits»[104].

On peut ainsi décrire les modalités du vraisemblable et de l'invraisemblable chez Rabelais : «Le vraisemblable de la *mimèsis*, placé dans le cadre invraisemblable de la *diégesis*, prend paradoxalement un aspect insolite, artificiel et gratuit»[105]. Malgré sa constance dans la tradition

---

[103] Ce point de vue est différent de ce que propose Henri Estienne dans la préface de son *Apologie pour Hérodote* (Genève, Slatkine Reprints, 1566 / 1969). Henri Estienne insiste plutôt sur le caractère changeant des phénomènes humains à travers le temps et sur la nécessité d'appréhender le passé sans préjugés modernes. Le verdict d'invraisemblance auquel sont soumis les récits d'Hérodote repose, selon Estienne, sur deux raisons principales : «premierement la demesurée meschanceté qui se voit en quelques autres, passe la mesure de leur creance. Secondement, voyans qu'une grand' part de ce que nous y lisons, ne se rapporte aucunement aux coustumes et façons de faire qui sont aujourd'huy, et n'ha aucune convenance avec icelles, ils estiment les anciennes histoires estre autant eslongnées de vérité que ce qu'ils y lisent est eslongné de ce qu'ils ont accoutumé de voir et ouïr» (p. 11). Pour Estienne, il importe de chercher la vérité historique qui se cache derrière l'apparente invraisemblance, alors que, pour Rabelais, il s'agit d'abandonner toute prétention historique en faveur d'un «plus haut sens». Henri Estienne condamne le raisonnement qui fait de l'invraisemblable un mensonge : «Mais posons le cas qu'elles ne soyent point vraysemblables : quelle dialectique nous apprend un tel *ergo*? *Ceci n'est point vraysemblable : il n'est donc point vray*» (p. 15).

[104] Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (ouvrage cité), tome I, p. 687.

[105] Voir François Rigolot, «Vraisemblance et narrativité dans le *Pantagruel*» (article cité), p. 63.

chrétienne, cette conception de la *mimesis* «figurée» est tout ce qu'il y a de plus païen; le réel, sans substance, aurait cependant un référent abstrait. En ce sens, Henri Estienne assume une position plus «orthodoxe», du moins plus prudente en regard de la tradition exégétique, qui, elle, n'a jamais nié le sens littéral de l'Écriture. Même en dehors du domaine sacré, il existe un danger théologique réel à favoriser une herméneutique qui fait abstraction du sens littéral historique et, comme le souligne Henri Estienne, à mettre en doute la parole des Anciens. C'est le sens plus général de ses recommandations relatives à la lecture d'Hérodote :

> Si vous m'alleguez que luy et autres historiens nous disent merveilles de la fertilité de quelques terroirs qui ne sont aujourd'huy fertiles que de disette, de misere et de povreté, et si cela le vous fait accuser de menterie, je vous averti que si vous le prenez là, vous enveloperez les saintes escritures en ceste accusation, sans y penser. Car elles attribuent fertilité à quelques lieux, de laquelle aujourd'huy il n'y ha nulle apparence[106].

Les récits invraisemblables de Rabelais contribuent donc à mettre en évidence les procédés d'imitation du «vrai» propre aux inventions poétiques. Pour que les «braves gens» – ceux que Rabelais appelle ses «amours» – qui sont le moins familiers avec les réflexions théologiques sur le statut de la fable comprennent néanmoins la nature et les modalités du simulacre narratif, ses capacités à produire du «presque vrai» et du «faux vraisemblable», il faut qu'un élément du récit se distingue très nettement de la trame narrative et prenne la place de l'«absolument faux» : «Telle est la qualité de la fiction, que, bien souvent, les fables et les mensonges, même s'ils sont faux et impossibles, sont

plus vraisemblables que le factuel et le possible, de sorte que c'est celui-ci qui semble être l'impossible»[107]. Mais là encore, il n'est pas garanti que ce lieu de l'humainement impossible soit reconnu par tous, comme Cervantès tente plus tard de le montrer. Dans les récits de *Pantagruel* et de *Gargantua*, nous sommes donc très loin, à notre avis, d'une stratégie visant à créer des «effets de réel». La stratégie d'écriture de Rabelais, qui consiste à réactiver les «prérogatives» de la fable païenne, est, tout au contraire de la tradition idolâtre, orientée vers l'exposition du simulacre. Ce qui revient à dire que la voix d'Alcofribas Nasier ne se confond jamais avec celles des narrateurs de «chroniques», de «romans» ou d'«histoires», préoccupés par le statut de vérité de leur récit[108].

---

[106] Henri Estienne, préface de l'*Apologie pour Hérodote* (édition citée), p. 19.

[107] Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (édition citée), p. 62.

[108] C'est ce qu'a très bien saisi François Rigolot : «L'itinéraire du lecteur dans le *Pantagruel* peut donc s'assimiler à une *quête de la vraisemblance*. Il comprend deux étapes principales, signalées par le renversement des positions des instances narratives. Si, dans le Prologue, le texte tend à ramener l'invraisemblable au vraisemblable, il tend au contraire, dans l'épilogue de la première édition, à renflouer le vraisemblable vers l'invraisemblable. Ces deux étapes peuvent s'interpréter, au plan idéologique, comme une mise en question de la fiction et, au plan poétique, comme une dénonciation de l'illusion référentielle», *ibid.*, p. 67.

Distinction des catégories «littéraires»

Dans l'*Orator*, Cicéron examine l'ensemble des discours et, à partir de critères tels le *decorum* et le bon usage de l'ornementation, il établit un ordre hiérarchique d'éloquence. Au sommet, il place le discours délibératif, et considère, comme le plus bas niveau d'éloquence, le discours philosophique[109]. Toutefois, il ne faut pas confondre ici les conceptions de Cicéron avec celles, notamment, de Platon; Cicéron ne concède aucune particularité «philosophique» aux différents types de discours : tout discours (idéal) est également préoccupé par le «vrai». Mais, entre les discours philosophique et délibératif, il existe, dans la pratique, une différence de procédés. L'un est beaucoup moins «efficace» que l'autre, c'est-à-dire moins «éloquent». Le discours délibératif, contrairement à la philosophie, qui constitue le contre-exemple parfait, fait appel à toutes les ressources de la rhétorique afin, non seulement d'«enseigner» la vérité, mais aussi afin d'«exhorter» les citoyens à adopter la bonne proposition politique. Le discours délibératif incite donc, d'une part, à la contemplation du vrai et, d'autre part, à la mise en pratique d'une résolution. Il est le parfait mariage de la réflexion et de l'action. Mais c'est saint Augustin qui va cautionner le mélange des styles – styles pouvant convenir à plusieurs genres de discours – avec le plus d'autorité pendant tout le Moyen Âge. Dans son *De doctrina christiana*, saint Augustin reprend le système cicéronien et l'applique à l'éloquence chrétienne :

> C'est pourquoi les trois fins que nous avons présentées plus haut, à savoir que celui qui parle avec sagesse, s'il veut aussi parler avec éloquence doit faire en sorte qu'on l'écoute avec intelligence, avec plaisir et avec docilité, ces trois fins ne doivent pas être considérées comme relevant chacune séparément de l'un de ces trois genres de style, de telle façon qu'être écouté avec intelligence reviendrait au style simple, avec plaisir au style tempéré, avec docilité au style sublime; que l'orateur ait plutôt toujours les trois en vue, et les mette en œuvre, autant qu'il le peut, tous les trois, même lorsque l'ensemble de son discours appartient proprement à l'un de ces trois genres[110].

Les humanistes questionnent eux aussi la pertinence d'une distinction d'ordre philosophique, c'est-à-dire en fonction d'un critère de vérité, entre les trois genres de discours poétique, historique et philosophique, et ne l'admettent plus que pour établir un ordre hiérarchique d'éloquence :

> On en vient à dire, comme Maximus Tyrius, que le même profit issu de la philosophie vient aussi aux hommes par la poésie, que «poésie» et «philosophie» ne diffèrent seulement que par le nom, mais en substance sont la même chose, et que la poésie, sous le voile de la fable, enseigne la vie honnête et vertueuse, tandis que la philosophie le fait aussi d'une manière plus ouvertement démonstrative[111].

Dans la première moitié du XVI[e] siècle, les auteurs formés par les nouvelles conceptions humanistes et aussi très conscients du modèle «parfait» des Saintes Écritures, sont à la recherche d'une forme d'expression qui réponde à plusieurs critères à la fois : accueillir une grande diversité de styles et permettre la rencontre de plusieurs idées ou «doctrines»[112]. Les humanistes, aux confins de deux univers – un monde instruit des fondements théologiques catholiques et

---

[109] À ce propos, voir Florence Dupont, «Cicéron, sophiste romain», *Langages*, 65 (1982), p. 23-46.

[110] Saint Augustin, *De doctrina christiana*, texte critique, introduction et traduction par Madeleine Moreau, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1997, Livre IV, xxvi, 56, p. 415.

[111] Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (édition citée), p. 19-20.

[112] Sur l'importance du modèle biblique et sur son aspect «totalisant», voir E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (ouvrage cité), tome I, p. 684 : «même sur le plan simplement littéraire, l'Écriture *dépasse incomparablement les œuvres profanes; c'est qu'elle réunit en elle tous les genres et tous les styles littéraires*».

un autre, certes chrétien, mais profane en matière théologique – séparés par des intérêts et des objectifs contradictoires, ne peuvent faire abstraction de l'un ou de l'autre, et tendent par conséquent à englober les conceptions de deux mondes dans leur discours. On connaît la popularité de la forme dialogique auprès des humanistes en regard de ces objectifs discursifs. On a cependant moins bien reconnu l'importance que pouvait avoir la forme narrative – grâce à sa capacité d'englober une grande variété d'idées, de styles et d'actions – auprès de ce même groupe d'écrivains. En effet, si on la compare au récit historique, la narration fabuleuse des poètes offre une infinité de possibilités, sur laquelle plusieurs auteurs de la Renaissance ont insisté, en reprenant des lieux communs issus de la poétique aristotélicienne. Giraldi Cinzio, notamment, affirme que le «parlare soave» des *romanzi* a pour but d'enseigner la vie honnête et les bonnes mœurs aux hommes [«*insegnare agli uomini l'onesta vita, ed i buoni costumi*»][113]. Les grands poètes italiens, tels Boiardo et l'Arioste, défendus par Giraldi Cinzio dans son traité sur les *romanzi*, ont, dit-il, pratiqué l'art de la «diversité». C'est précisément en vertu de cette notion, qu'il considère essentielle, que Giraldi Cinzio explique la supériorité des deux poètes italiens sur leurs contemporains :

---

[113] *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (édition citée), p. 11. Voir aussi Leon Battista Alberti, *Momus ou le Prince* (édition citée), p. 48 : «J'ai décidé de confier au papier cette histoire parce qu'elle peut servir à une vie guidée par la raison. Pour plus de clarté il faut commencer par rappeler les causes et les circonstances de l'exil de Momus. Après quoi je suivrai le déroulement de cette aventure pleine d'imprévu et riche aussi bien de la dignité du sérieux que de l'agrément des épisodes plaisants».

> En ce qui concerne la composition des *romanzi*, il importe que la fable [*favola*] soit fondée sur une ou plusieurs actions illustres [...].
> Il faut préciser que le sujet ou la matière des *romanzi* n'est pas la même que pour Virgile et Homère, qui ont tous deux entrepris d'imiter une seule action, d'un seul homme, tandis que nos poètes ont imité plusieurs actions, non pas d'un seul, mais de plusieurs hommes [...][114].

C'est que le propos d'une narration doit être divers, comme son lectorat, et tenir compte de son mandat didactique en présentant un grand nombre d'exemples. Or, le public de ces poèmes narratifs est constitué de chevaliers, de nobles dames, de princes, de magistrats et de clercs. La diversité d'action et la pluralité des personnages prônées par un Giraldi Cinzio sont liées au critère rhétorique du *decorum*. Pour être sûr de plaire au plus grand nombre, il importe d'offrir au lecteur une diversité capable de l'«englober» dans la narration, à moins de trouver un juste milieu satisfaisant à la fois le plus érudit et le moins lettré, ce qui est plus difficile.

Ce critère de convenance est aussi ce qui justifie la composition de nouvelles fables, puisqu'il importe d'approprier la matière et la manière des narrations aux nouvelles particularités de la société : «Celui qui veut emprunter sa matière poétique à Homère doit s'en tenir uniquement à ce qui convient à l'époque où il écrit, et ne doit pas s'arrêter à ce qui, acceptable à l'époque d'Homère pour des raisons déjà évoquées, de nos jours semblent ridicules et nuisent à l'écrivain qui a besoin d'autorité et qui ne peut en donner aux choses qui n'en possèdent pas en elles-mêmes»[115]. L'histoire, telle qu'on la pratique à

---

[114] Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (édition citée), p. 11; 16.

[115] *Ibid.*, p. 40-41.

l'époque de Rabelais, ne consiste pas en une observation directe des faits; elle a plutôt trait à l'imitation des modèles historiques anciens. Pour un auteur de chronique fabuleuse tel que Rabelais, la narration historique suit ainsi une mauvaise méthode poétique, puisqu'elle ne discerne pas, dans les documents anciens, le «convenable» de l'«inapproprié», pour des raisons évidentes de «fidélité» historique, comme en témoigne Lemaire de Belges lui-même : «Car je ne veuil ensuivre sinon la pure verité antique, et lordre historial de Dictys de Crete, et de plusieurs autres acteurs tressuffisans, lesquelz seront mes guides et mes garans en ceste oœuvre sil plait à Dieu que je la puisse mener à chef»[116]. Pour Rabelais, l'histoire s'avère tout aussi «fictive» que la narration poétique, en ce sens qu'elle rassemble et agence des faits *écrits* qui se donnent pour la vérité, mais sans que la véracité ne puisse en être vérifiée. Le récit historique présente les faits historiques comme véritables et ceux-ci sont donc inadéquatement tenus pour vrais, à l'instar des événements des chroniques ou des récits «chevaleresques», qui font l'objet des mêmes protestations de vérité[117]. Lucien, que l'on revendique à la Renaissance comme un modèle critique de la narration, ne dit pas autre chose. L'historien, comme le poète, manipule les mots à son avantage. Le seul des deux qui dise la vérité, c'est précisément celui qui avoue d'emblée son «mensonge» : «Ainsi je pense

---

[116] *Les illustrations de Gaule et singularitez de Troyes*, II, publiées par J. Stecher, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 47.

pouvoir éviter que mes lecteurs ne me condamnent, si j'avoue moi-même que je ne dis pas la vérité»[118]. L'historien, prétendant dire la vérité, n'a pourtant pas recours à des procédés différents de ceux du poète ou du rhéteur : «La plupart de ces historiens, négligeant de raconter les faits, se répandent en éloges sur les princes et les généraux, élevant jusqu'aux nues ceux de leur nation, et ravalant indécemment les ennemis»[119]. Il n'y a aucun mal, pour Rabelais notamment, à vouloir «fictionner», mais à condition de ne pas tromper son lecteur en l'incitant à croire qu'il s'agit d'une vérité historique, factuelle. Si un auteur a l'intention de composer un récit à la fois «agréable» et «utile», il doit abandonner l'idée d'écrire l'«histoire», puisque celle-ci fait fi des procédés rhétoriques propres à la fiction poétique et n'expose que ce qui lui apparaît être la vérité brute des faits :

> Il est vrai qu'une certaine école propose une jolie catégorie historique de l'agréable et de l'utile, et justifie ainsi l'utilisation du panégyrique en ce qu'il est agréable à l'ensemble des lecteurs. Mais rien ne pourrait être plus éloigné de la vérité. Premièrement, cette catégorie est tout à fait fausse; l'histoire n'a qu'une seule préoccupation et qu'un seul objectif, et il s'agit de l'utile, qui n'a à son tour qu'une seule source : le vrai[120].

En raison de tous les éléments propres à la narration fabuleuse que nous avons évoqués dans ce chapitre, et que Rabelais soulève de façon oblique dans ses

---

[117] Pour une étude de ce phénomène important au Moyen Âge, voir Jeannette M. A. Beer, *Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages*, Genève, Droz, «Études de philologie et d'histoire», 1981.

[118] Lucien, *Histoire véritable*, dans *Romans grecs et latins*, édition et traduction par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, 1958, p. 1346. Voir la traduction de Guillaume Budé de *La manière d'écrire l'histoire*, dans la préface à ses *Annotationes in Pandectas*.

[119] Lucien, *Comment il faut écrire l'histoire*, I, dans *Œuvres complètes de Lucien de Samosate*, édition et traduction d'Eugène Talbot, Paris, Hachette, 1866, p. 356 (chapitre VII).

[120] *Ibid.*, p. 113 (chapitre IX).

récits, il faut constater que les conceptions de la narration de Rabelais et de Jean Lemaire de Belges sont profondément antinomiques, sans qu'elles n'appartiennent toutefois, pour Rabelais, à deux champs épistémologiques distincts. La «fable» comme l'«histoire» de Lemaire de Belges ressortissent, pour l'auteur du *Pantagruel* et du *Gargantua*, au vaste domaine de l'«écriture» humaine, vouée à l'imprécision, à la diversité et au changement[121].

---

[121] Dans son ouvrage *Rabelais et l'écriture*, Paris, Nizet, 1974, Floyd Gray consacre un chapitre à l'opposition «parole» / «écriture»; il importerait, selon nous, d'insister davantage sur l'opposition Écriture / écriture. François Rigolot souligne à juste titre l'importance du débat sur le «statut du signe» pour Rabelais : «Nombreuses sont les controverses, mais nulle ne semble aussi importante que celle qui a pour objet l'attitude implicite et explicite de Rabelais vis-à-vis du statut du signe», «Cratylisme et Pantagruélisme (article cité), p. 115. Voir aussi, de François Rigolot, *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, «Études Rabelaisiennes, X», 1972.

CHAPITRE VI
CULTURE «PROFANE» ET TRADITION COURTOISE (*LES ANGOYSSES DOULOUREUSES* D'HÉLISENNE DE CRENNE ET L'*AMADIS DE GAULE* TRADUIT PAR HERBERAY DES ESSARTS)

La narration «fantasieuse»

Dans *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours* d'Hélisenne de Crenne, la narration se situe clairement du côté de la fiction. On y abandonne le critère de vérité déterminant pour les narrations antérieures et on y déploie l'«efficace» de l'ornement poétique. Comme chez Lemaire de Belges, cet «ornement» de la poésie jaillit surtout du procédé «allégorique» classique. La vérité ne prétend plus se trouver dans l'énoncé poétique lui-même, mais dans la morale de l'action qu'il doit susciter; l'efficacité de l'énonciation doit en effet inciter le lecteur à agir conformément à l'éthique construite par le texte, guide d'action civique fondé sur l'enseignement des Saintes Écritures[1]. La vérité ne se trouve plus ainsi dans la narration; elle prédétermine plutôt le sens de l'expérience «narrée». Le texte n'est plus qu'un «outil», un «exemple» ne se

[1] Nous ne nions pas ici l'ambiguïté du texte d'Hélisenne; nous établissons, au contraire, les éléments contradictoires de la structure textuelle. Nous reviendrons sur les positions les plus controversées d'Hélisenne, notamment sur son rapport au comportement amoureux feminin. Sur l'équivocité des *Angoysses douloureuses* et de l'œuvre d'Hélisenne en général, voir Jean-Philippe Beaulieu, «Les données chevaleresques du contrat de lecture dans les *Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne», dans «Le roman chevaleresque tardif», *Études Françaises* (numéro spécial), XXXII, 1 (1996), p. 73; Martine Debaisieux, «Subtilitez féminines. L'art de la contradiction dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne», *Études littéraires*, «Écrits de femmes à la Renaissance», sous la direction d'Anne Larsen et Colette H. Winn, XXVII, 2 (1994), p. 30 *et sq.*; Janine Incardona, «*Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, une vision ambiguë de l'amour», *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 22e année, 42 (1996), p. 9.

rattachant qu'accessoirement à la morale chrétienne[2]. Mais cette nouvelle autonomie de la fiction poétique, se réalisant dans le contexte d'une culture encore iconologique, c'est-à-dire encore préoccupée par le statut théologique de l'écriture humaine, ne se réalise pas sans donner lieu à une certaine réflexivité du texte[3]. L'absence de vérité littérale dans la narration ne signifie pas pour autant que le récit est «faux»[4]. Si la narration peut délibérément être inscrite dans le registre de la fiction poétique et renoncer par conséquent à la référentialité immédiate du récit, son efficacité permet aux différents narrateurs d'«exhorter» les lecteurs à agir vertueusement, selon un certain nombre de valeurs qui constituent à elles seules la nouvelle vérité du texte.

Si la narration a d'abord servi à transmettre un savoir livresque – par exemple dans *Le roman de la Rose* ou dans *Jehan de Saintré*[5] – elle veut

---

[2] Sur l'utilisation particulière, par Hélisenne de Crenne, de la tradition biblique et patristique, voir Jean-Philippe Beaulieu, «Didactisme et parcours discursif dans les *Epistres* d'Hélisenne de Crenne», *Renaissance et Reforme*, XVIII, 2 (1994), p. 31-43; Robert D. Cottrell, «Hélisenne de Crenne's *Le songe*», dans Colette Winn et Donna Kuizenga (dir.), *Women Writers in Pre-Revolutionary France : Strategies of Emancipation*, New York, Garland Publishing, 1997, p. 195 et sq.; Martine Debaisieux, *ibid.*, p. 30; Jerry Nash, «Renaissance Misogyny, Biblical Feminism, and Hélisenne de Crenne's *Epistres familieres et invectives*», *Renaissance Quarterly*, L (1997), p. 379-408.

[3] Sur la réflexivité de l'œuvre d'Hélisenne, voir Martine Debaisieux, «"Des dames du temps jadis : fatalité culturelle et identité féminine dans *Les angoysses douloureuses*, *Symposium*, XLI, 1 (1987), p. 36 : «Dans la perspective de la composition des *Angoysses douloureuses*, Guenelic, en tant que "même" et "autre", qu'intérieur (image "paincte" en la mémoire) et extérieur, assure la cohérence de l'œuvre comme texte auto-réflexif».

[4] Par ailleurs, de nombreux critiques insistent sur l'aspect «autobiographique» de l'œuvre d'Hélisenne de Crenne et, donc, sur la relative vérité historique du récit. Voir notamment Philippe de Lajarte, «Une autobiographie à géométrie variable : *Les angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LX, 2 (1998), p. 297-321; Robert D. Cottrell, «Female Subjectivity and Libidinal Infractions : Hélisenne de Crennes's *Angoisses douloureuses* qui procèdent d'amours», *French Forum*, XVI, 1 (1991), p. 5-19 et Anne R. Larsen, «The Rhetoric of Self-Defense in *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours* (Part One)», *Kentucky Romance Quarterly*, XXIX, 3 (1982), p. 235-243.

[5] Voir supra, chapitre III, p. 170 et sq.

maintenant inciter à l'action vertueuse; la narration n'est plus ainsi un lieu encyclopédique. L'épître dédicatoire des *Angoysses douloureuses qui procedent d'amours* expose quatre objectifs rhétoriques qui ont valeur de vérité. La première visée du texte concerne les amoureux : ils doivent s'évertuer à «bien et honnestement aymer»[6]. Une bonne partie de la narration est ainsi consacrée à montrer les conséquences désastreuses et probables d'un amour «déshonnête». Le texte exhorte ensuite le lecteur[7] – le «narrataire», aussi bien intradiégétique qu'extradiégétique – à «eviter ociosité» et à «s'occuper à quelques honnestes exercices» (Angoysses, 96). Ces deux principaux desseins de la narration se voient spécifiés par deux sous-exhortations qui donnent un sens plus précis à l'organisation du récit[8] : il s'agit de mettre en valeur et d'inciter à «la discipline de l'art militaire», puis, plus fondamentalement, «d'instiguer à résistance contre

---

[6] Hélisenne de Crenne, *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, édition critique de Christine de Buzon, Paris, Champion, 1997, p. 96. Les prochains renvois à cette édition seront indiqués dans le corps du texte, entre parenthèses, par l'abréviation «Angoysses».

[7] C'est bien le «lecteur» et non la «lectrice» qui est interpellé tout au long du récit d'Hélisenne. Si la «Première partie» est dédiée, fictivement, aux dames, les autres parties sont explicitement composées pour exhorter les «lecteurs» – jouvenceaulx – à fuir l'emprise de Cupido : «Après vous avoir exhibé (o lecteurs benevoles) les vehementes passions que Amour venerienne peult es tendres et delicieux cueurs des amoureuses dames causer, il m'est prins vouloir de vous narrer et reciter les calamitez et extremes miseres, que par indiscretement aymer *les jeunes hommes* peulent souffrir» (p. 228) et «je n'ay donné principe à l'œuvre presente : mais seulement pour *exhorter tous jeunes jouvenceaulx* d'eviter l'insupportable charge d'Amours, (au moins s'ilz ne se veullent regir, et gouverner soubz l'empire et seigneurie de Cupido)» (p. 232). L'étude de Cathleen Bauschatz, «"Hélisenne aux lisantes" : Address of Women Readers in the *Angoysses douloureuses* and in Boccaccio's *Fiametta*», *Atlantis. A Women's Studies Journal*, «Femmes et textes sous l'Ancien Régime», sous la direction de Jean-Philippe Beaulieu et Hannah Fournier, XIX, 1 (1993), p. 59-66, arrive à des conclusions expéditives, selon nous, en fondant son analyse exclusivement sur la dédicace du premier livre. Sur les destinataires de l'œuvre d'Hélisenne de Crenne, voir Martine Debaisieux, «Subtilitez féminines. L'art de la contradiction dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne» (article cité), p. 30 et sq. et Marian Rothstein, «The Reader», dans *Reading in the Renaissance.* Amadis de Gaule *and the Lessons of Memory*, Newark/Londres, University of Delaware Press/Associated University Presses, 1999, p. 95-124.

[la] sensualité» (Angoysses, 399). Ainsi «aymer honnestement» et «eviter ociosité» tout en s'occupant à «quelques honneste exercices», comme le texte nous le précise rétrospectivement, consiste principalement à combattre les désirs sensuels grâce aux forces «rationnelles» et à pratiquer – ou à encourager – l'art de chevalerie[9].

Pour persuader le lecteur de la valeur de ces recommandations, il faut des «exemples» – ou des contre-exemples – de cas qui en illustrent précisément la pertinence. Dans la rhétorique judiciaire, les exemples, pris généralement dans le répertoire poétique, servent à évoquer un cas similaire qui a connu une issue favorable (ou défavorable). Les exemples suppléent, bien qu'avec une moins grande efficacité, aux témoignages directs de personnes crédibles :

> En outre les exemples jouent le rôle de témoignages. En effet ce qu'une leçon a suggéré, a commencé de réaliser, un exemple le confirme comme ferait un témoignage [...]. On utilise un exemple comme un témoignage, pour démontrer quelque chose. Il faut donc l'emprunter uniquement à un écrivain très estimé pour éviter que ce qui doit servir de preuve n'ait aussi besoin de preuve [...]. Voici la différence entre le témoignage et l'exemple : celui-ci fait comprendre en quoi consiste ce que nous disons, celui-là en démontre l'exactitude[10].

---

[8] À propos de la structure complexe des *Angoysses douloureuses*, voir Philippe de Lajarte, «Une autobiographie à géométrie variable» (article cité), p. 297-321.

[9] Sur l'aspect salvateur de l'activité chevaleresque et sur le débat entre sensualité et raison, voir Jean-Philippe Beaulieu, «Où est le héros?» dans *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance*, sous la dir. de D. Alexandre, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, p. 137-139 et 142-143; *id.*, «Les données chevaleresques du contrat de lecture dans les *Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne», dans *Le roman chevaleresque tardif*, numéro spécial de la revue *Études Françaises*, XXXII, 1 (1996), p. 75 et M. J. Baker, «France's First Sentimental Novel and Novels of Chivalry», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXVII (1974), p. 33-45.

[10] *Rhétorique à Herennius*, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1997, IV, 2, p. 127 et IV, 5, p. 131.

Or, le récit des *Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne consiste en un assemblage d'exemples et de témoignages. Présentés comme les «témoins» directs d'expériences dont le texte tente apparemment de dissuader ses lecteurs, les trois narrateurs, grâce à leurs qualités physiques et morales incomparables, possèdent *a priori* la crédibilité nécessaire pour convaincre le destinataire implicite (nobles dames et jouvenceaux valeureux). Leur discours direct imite ainsi le témoignage réel qui, comme le souligne l'auteur de la *Rhétorique à Herennius*, peut être beaucoup plus efficace qu'un exemple littéraire. C'est justement l'avantage de la narration poétique sur le discours judiciaire que de rendre possible l'illusion du témoignage : ainsi la narration au «je», plus qu'un simple exemple poétique évoqué par le narrateur-orateur, constitue un témoignage «quasi réel»[11].

Toutefois il ne faut pas s'y tromper : Hélisenne de Crenne compose, davantage que ses prédécesseurs, un univers de fiction poétique autonome, dans lequel la «mimésis rhétorique» occupe une place prédominante. À la suite de Jacques Bompaire, nous qualifions de «mimésis rhétorique» le travail d'imitation proprement poétique, d'abord et surtout préoccupé par la reproduction de grands modèles antérieurs[12]. La mimésis rhétorique se

---

[11] Voir Jean-Philippe Beaulieu, «Où est le héros?» (article cité), p. 137.

[12] Voir Jacques Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, E. de Boccard, 1958, p. 21 : «C'est par une spécialisation de cette notion [imitation] que les philosophes grecs appliquent la doctrine de la Mimésis à la littérature : l'objet reste la réalité en général, mais l'imitateur est un écrivain. C'est ce que nous appelons doctrine philosophique de la Mimésis. On peut concevoir dès maintenant une spécialisation plus stricte de la notion d'imitation. La réalité, objet de l'imitation, comprend la «chose littéraire», idées et œuvres de l'art. Donc une doctrine est possible qui identifie non seulement imitateur

distingue de la «mimésis philosophique» qui tente plutôt de reproduire la vérité des choses. Hélisenne de Crenne fait sans cesse appel aux exemples poétiques susceptibles de conférer à son récit un statut de «fiction efficace», comme si seul l'«ornement» poétique était en mesure de convaincre le lecteur de la vérité morale du texte. Cependant, composé selon les paramètres d'une culture chrétienne où la narration doit avoir le statut d'icone divin ou justement mettre en garde contre l'illusion poétique, le récit des *Angoysses* rend compte, constamment, de son infraction théologique. Forcément «réflexif», le texte qui se veut pure fiction expose sa mauvaise conscience et multiplie les confessions de son mensonge[13] : «Qui te meult d'estre inventeur de telles mensonges?» (Angoysses, 201) se demande, en somme, le texte sans jamais toutefois donner sa réponse.

La narratrice de la première partie, dame Hélisenne, s'impose comme la personnification féminine du mensonge. Reprenant ainsi un *topos* de la littérature chrétienne médiévale, la narratrice homonymise la notion de mensonge, qui devient synonyme, au fil du récit, de discours «efficace» et utile. Hélisenne ment constamment à son mari – qui se doute bien, chaque fois, du mensonge –, mais, dans la logique du récit, elle n'a pas d'autre choix; impuissante devant son agresseur nommé Amour, Hélisenne doit éviter d'être

---

et écrivain, comme la doctrine philosophique, mais aussi objet et littérature. Nous l'appelons doctrine rhétorique et littéraire de la Mimésis».

répudiée par son mari ou, pire encore, d'être tuée par lui. Ses nombreux mensonges sont subordonnés à ces objectifs de survie, sociale et physique. Confrontée aux doutes de son mari, Hélisenne constate qu'elle est prise au piège :

> [...] sans me servir d'une artificiele mensonge (dont tu scez maintenant user). Qui est le personnage à qui tu pretends commettre telz escriptz? Quand il eust ce dict, commencay à mediter et penser, et disoye à moymesmes : Helas, je ne me scauroye excuser, car ma lettre de ma main escripte rend cler tesmoignage de ma vie [...].

Elle n'a d'autre possibilité que le mensonge :

> Helas mon amy, qui vous meult d'estre si cruel, pour la lettre que vous avez trouvée, laquelle a esté composée seulement par exercice, et pour eviter oysiveté? (Angoysses, 136).

Le mensonge : la lettre «a esté composée seulement par exercice, et pour eviter oysiveté»; la vérité : Hélisenne ne peut échapper à l'emprise de l'amour et doit donc trouver le moyen d'éviter le pire. Cette tension entre le mensonge et la vérité, tout lecteur peut la sentir et la comprendre. Toutefois, sur le plan réflexif de la narration, le lecteur est forcé de croire, grâce à l'illusion poétique, à la possibilité référentielle de l'œuvre. Le mécanisme de la fiction est exposé par le mari lui-même dans le passage cité : en demandant «qui est le personnage à qui [elle] pretend[] commettre telz escriptz?», le mari pose la question du destinataire implicite de toute œuvre écrite, destinataire qui prédétermine le texte dans le détail de sa composition. Hélisenne ne peut répondre sans dévoiler en même temps l'inavouable : il ne lui reste plus qu'à prétendre avoir composé

---

[13] À propos de l'obsession textuelle du mensonge, voir Martine Debaisieux, «Subtilitez féminines. L'art de la contradiction dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne» (article cité), p. 26 et Anne R. Larsen, «The Rhetoric of Self-Defense» (article cité), p. 237.

son épître que pour fuir l'oisiveté, énoncé qui constitue un lieu commun de la poésie de cour et qui conforte par conséquent les attentes du lecteur anticipé. Cette narration des amours illicites d'une jeune femme mariée ne saurait en effet être justifiée par le seul dessein de dissuasion; l'insistance du récit sur les particularités du sentiment amoureux de l'héroïne participe d'un autre projet rhétorique tout aussi – sinon plus – important que l'«exhortation» avouée de l'épître dédicatoire.

Bon nombre de commentateurs ont montré la présence de revendications «féministes» dans l'ensemble de l'œuvre d'Hélisenne de Crenne[14]. Plusieurs analyses ont pu montrer comment des éléments à caractère autobiographique de l'écriture d'Hélisenne de Crenne pouvaient être liés aux enjeux d'une communauté féminine. Nous aimerions pour notre part apporter quelques nuances à ce projet féministe qui constituerait, pour plusieurs critiques, le point d'aboutissement de l'œuvre. Il ne s'agit pas de nier la présence, dans l'œuvre d'Hélisenne, d'éléments pro féminins, mais plutôt de montrer que ceux-ci ne sont pas forcément la finalité propre des textes d'Hélisenne de Crenne. Pour

---

[14] Notamment Cathleen Bauschatz, «"Hélisenne aux lisantes" : Address of Women Readers in the *Angoysses douloureuses*» (article cité); Jean-Philippe Beaulieu, «Didactisme et parcours discursif» (article cité); Robert D. Cottrell, «Female Subjectivity and Libidinal Infractions» (article cité); Anne R. Larsen, «The Rhetoric of Self-Defense» (article cité) et Jerry C. Nash, «Renaissance Misogyny, Biblical feminism» (article cité), *id.*, «The Rhetoric of Scorn in Hélisenne de Crenne», dans Henry G. Freeman (dir.), *French Literature Series* («Strategies of Rhetoric»), Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1992, id., «"Exerçant œuvres viriles" : Feminine Anger in Hélisenne de Crenne», *L'Esprit créateur* («Écrire au féminin à la Renaissance», sous la direction de François Rigolot), XXX (1990), p. 38-48; Colette Winn, «R-écrire le féminin : *Les angoysse douloureuses qui procedent d'amours* d'Hélisenne de Crenne (1ère partie) : autour des notions de transgressions et de "jouyssance"», *Renaissance et Réforme*, XXVIII, 1 (1992), p. 39-55, *id.*, «La femme écrivain au XVIe siècle», *Poétique*, 84 (1990), p. 435-452.

nous, le discours «féministe» d'Hélisenne participe d'un mouvement global de renversement des valeurs et des fondements chrétiens de la société au profit de nouvelles valeurs temporelles et profanes. Ainsi, plutôt que d'inscrire la démarche d'Hélisenne de Crenne dans un mouvement d'«émancipation idéologique», nous pensons qu'il faut la remettre dans le contexte philosophique et théologique qui informe les institutions culturelles de l'époque. Qu'est-ce à dire? Notamment que les revendications féministes d'Hélisenne de Crenne ne tendent pas à affaiblir les «contraintes du surmoi social»[15], mais qu'elles visent au contraire à un réaménagement des facteurs de domination et d'exclusion, au remplacement de ce que Foucault appelle «police discursive» par une autre tout aussi efficace et contraignante pour la femme. Hélisenne participe, à sa façon et dans un dessein éthique particulier, à la réimplantation de la pensée païenne au sein de certaines institutions culturelles et sociales. Il y aurait ainsi dans l'œuvre d'Hélisenne non pas un «didactisme anti-conformiste», c'est-à-dire «féministe», mais plus globalement un didactisme d'inspiration païenne qui passerait par une certaine valorisation de la «fantaisie» poétique et du désir amoureux[16].

---

[15] Voir Jean-Philippe Beaulieu, «Didactisme et parcours discursif», p. 32 : «Cette dissolution discursive est d'autant plus intéressante qu'elle en vient à relier les enjeux personnels d'une femme à ceux de la collectivité féminine. En effet, si l'affaiblissement des contraintes du surmoi social coïncide avec une prise de conscience suscitée par l'expérience de l'amour, le rejet par Hélisenne de certaines conventions sociales entraîne chez elle une prise de position militante qui dépasse l'expérience individuelle pour engager des enjeux théoriques touchant toutes les femmes».

[16] Sur cette prédilection d'Hélisenne pour la «fantaisie», voir Robert D. Cottrell, «Hélisenne de Crenne's *Le songe*» (article cité), p. 198 : «Dame Hélisenne reports that Sensualité criticizes Raison for appearing as a woman. Raison ought to have taken the shape of a man, for men alone, Sensualité argues, possess the faculty of reason. Woman is a fantastical, intuitive creature. Her behavior is often

Comme le souligne pertinemment Jerry C. Nash, les femmes écrivains, de Christine de Pizan à Hélisenne, établissent généralement un dialogue, dans leurs textes, avec le Verbe originel biblique. Selon lui, cette préoccupation biblique serait cependant à mettre en rapport immédiat avec la teneur «misogyne» des Saintes Écritures : «We will begin where all early modern feminists, from Christine de Pizan to Hélisenne de Crenne and beyond, begin : in the begining was the word, and the word was misogynist. This is the ideological, literary, and cultural context for reading and appreciating virtually every modern feminist work»[17]. Or, on l'a vu avec Tertullien, la misogynie biblique et théologique doit être mise en rapport direct avec la tendance idolâtre[18]. La femme, incarnation du désir et de l'artifice, tendrait naturellement vers l'idolâtrie et chercherait constamment à entraîner le plus grand nombre dans sa quête narcissique du Même. Comme l'a bien observé aussi Jerry C. Nash, le mari d'Hélisenne dans *Les angoysses* reprend, presque terme à terme, le discours misogyne d'un Tertullien[19]. La fonction du mari dans le récit d'Hélisenne est d'activer la topique misogyne qui fait de la femme une source de «paroles séductrices», topos incontournable de la théologie chrétienne s'il en

---

determined by "fantaisie", never by reason. Besides, Sensualité adds, woman was responsible for the Fall».

[17] Jerry C. Nash, «Renaissance Misogyny, Biblical Feminism» (article cité), p. 379.

[18] Voir supra, chapitre I et l'article d'Howard R. Bloch, «Medieval Misogyny», *Representations*, 20 (1987), p. 1-24.

[19] Jerry C. Nash, «Renaissance Misogyny, Biblical Feminism» (article cité), p. 382 : «The husband of Hélisenne in these letters will voice verbatim the misogynist views and biblical bias of his predecessors».

est, dont Ève est l'originelle représentante[20]. De ce point de vue misogyne biblique, toute revendication «féministe» agira en faveur de la «parole» et de l'artifice en tant que prérogatives da la nature féminine; il s'agira d'insister sur le caractère «efficacime» de la parole et sur son éventuelle utilité éthique et morale pour l'ensemble de la société[21].

La «publication» et la «vulgarisation» des amours d'Hélisenne et de Guenelic constitue une obsession du récit. Si l'on peut effectivement banaliser la portée de ce projet en attribuant aux termes «publier» et «vulgariser» les sens de «rendre public» ou de «dire partout», il ne faut pas toutefois leur enlever leur signification littéraire fondamentale : soumettre le texte à l'imprimerie[22]. Prêts à sacrifier leur amour à la gloire promise par le succès de «publication», Hélisenne et Guenelic ne rejettent *a priori* aucune «angoysse» et ne refusent

---

[20] Voir Howard R. Bloch, «Medieval Misogyny», dans *Representations*, 20 (1987), p. 5 : «The riotouness [force chaotique] of women is linked to that of speech and indeed seems to be a condition of poetry itself. And if the reproach against woman is that she is a bundle of verbal abuses [...], such annoyances make her at least the fellow traveler of the trouvère. Because of the inadequacies of language that she embodies, she is in some fundamental sense always already a deceiver, trickster, jongleur». Voir aussi les Proverbes V, 1-4 «Mon fils, sois attentif à ma sagesse, / prête l'oreille à mon intelligence, / pour suivre la prudence et l'expérience : elles garderont tes lèvres. / Ne prête nulle attention à la femme perverse, / car les lèvres de l'étrangère distillent le miel, / et plus onctueuse que l'huile est sa parole, / mais l'issue en est amère comme l'absinthe, / aiguisée comme une épée à deux tranchants» et VII, 1-5 «Mon fils, retiens mes paroles [...] / Pour te garder de la femme étrangère, / de l'inconnue aux paroles enjôleuses».

[21] Voir Jerry C. Nash, «Renaissance Misogyny, Biblical Feminism» (article cité), p. 399 : « [...] Crenne admires the capacity of women to be exceptionally active and productive, and their ability to teach both women and men, and to be "non seulement digne[s] d'estre imitée[s] des femmes : mais aussi des hommes"».

[22] Le sens courant de «publier» – «faire paraître en librairie, donner au public (un texte)» – ne saurait être exclu a priori. Pour les sens de «Publier» et de «Vulgariser» conférés par Christine de Buzon, voir le «glossaire», dans l'édition déjà citée des *Angoysses douloureuses* , p. 688 et 690. Le dictionnaire de Huguet n'insiste pas sur le sens encore usuel du terme «publier». Pour «vulgariser», Huguet répertorie le sens de «divulguer» – éventuellement en «langue vulgaire» – et de «traduire» – en langue vulgaire. Voir tomes sixième et septième, Paris, Didier, 1965 et 1967, p. 241, p. 524.

aucune épreuve susceptible de leur donner un prétexte de «vulgarisation». C'est du moins ainsi que le mari d'Hélisenne interprète l'intérêt de Guenelic pour son épouse : «tout son desir et affection n'est qu'à penser et ymaginer diverses facons, et divers actes, à toy dommageables, pour te priver d'honneur, affin de te *publier*» (Angoysses, 136; je souligne). Le mari d'Hélisenne constitue, dans la logique réflexive du récit, le double du lecteur réfractaire à toute forme de fiction, tel que pouvait l'être un «scientificque» – c'est-à-dire, pour la narratrice, les «savants» ou les «religieux»[23] – en 1538, en France : «je seroye d'opinion qu'elle doibt declairer ses extremes tristesses à quelque *scientificque personne*, qui avecq l'efficace de ses parolles la pourra corroborer et conforter» (Angoysses, 144). Le mari résiste systématiquement à toutes les entreprises de sa femme, exclusivement vouées, selon lui, à la «publication» et à la «vulgarisation». Ainsi, il n'est jamais dupe, tout comme le lecteur «scientificque», des mensonges d'Hélisenne : «A l'heure en grand promptitude trouvay une artificiele mensonge [...] Et lors mon mary en monstrant semblant de prester foy à mon dire, en face joyeuse me respondit [...]» (Angoysses, 106-107). Une fois qu'il a reconnu l'amour insensé d'Hélisenne, le mari ne fait plus qu'attendre le moment où la folie de son épouse sera «vulgarisée» : «il luy estoit necessaire d'endurer et souffrir jusques ad ce que plus manifestement ma

---

[23] Il est vrai que le terme «scientifique» comporte à notre époque une connotation qu'il n'avait pas au temps d'Hélisenne; mais il importe, pour la clarté de notre analyse, de se confronter aux termes employés par l'auteure elle-même. Dans la mesure où, pour la narratrice, les «scientificques»

detestable vie feust divulguée et vulgarisée, ad ce qu'en me repudiant, il ne fut reprimé ne blasmé de mes parens» (Angoysses, 172). La publication de la «detestable vie» d'Hélisenne permettra au mari de se débarrasser de son épouse sans que quiconque ne le lui reproche, mais aussi, à un niveau métadiégétique, de révéler son mensonge.

Les angoysses douloureuses d'Hélisenne de Crenne font se confronter deux types d'écriture «efficace» : celui des «scientificques» théologiens et celui des femmes, des poètes et des «honnêtes personnes»[24] : d'une part, une connaissance encyclopédique des grands auteurs et des préceptes bibliques chrétiens, et, d'autre part, un héritage antique voué à la célébration du dieu Amour. Les *angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne polarisent deux traditions conçues par la narratrice en des termes oppositionnels. Tout se passe comme si le monde des lettres était dorénavant divisé en deux clans : celui des «scientificques» et celui des «amoureux», deux univers irréconciliables, régis par des principes étrangers l'un à l'autre. Forcée d'exposer ses désirs coupables à un représentant du premier groupe, Hélisenne constate immédiatement l'incompatibilité de son entreprise amoureuse avec ce que les institutions

---

constituent une entité sociale étrangère à la sienne, il ne serait pas judicieux selon nous de les passer sous silence.

[24] Voir Martine Debaisieux, «Subtilitez féminines. L'art de la contradiction dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne» (article cité), p. 30 : «Si l'on considère l'ensemble du texte, alors que la première partie des *Angoysses* exprimait son enseignement moral par référence à l'histoire ou à la mythologie, les deux dernières mêlent les domaines païens et chrétiens de manière parfois déconcertante» et *id.*, «Des dames du temps jadis» (article cité), p. 30-33.

sociale et religieuse attendent d'elle[25] : «Ce voyant le religieux avec ses efficacimes parolles, mettoit peine de m'appaiser et avoit grande compassion de mes griefves douleurs : mais ses bonnes parolles m'estoient de peu de fruict, ou de nulle valeur, pource que ma pensée estoit occupée de venimeuse amour [...]» (Angoysses, 148). Pour être «efficacimes» (Angoysses, 148, 175), les paroles apaisantes doivent tenir compte des attentes du destinataire, de son *ethos*. Or, Hélisenne et le religieux n'appartiennent plus au même monde et ne partagent pas les mêmes présupposés éthiques : l'une met le désir au premier plan et invoque la puissance du dieu Amour, l'autre, au contraire, veut soumettre le désir à la transcendance de Dieu. Les paroles du religieux se veulent évocation de la grandeur divine, alors que les seuls mots qui pourraient apaiser la victime d'Amour sont les «simulations» poétiques qui ont pour but de reproduire le «venim» amoureux, de provoquer le plaisir par la mimésis[26]. Malgré leur aspect de simulacre, ces paroles sont celles qui ont le plus d'effet sur Hélisenne :

> Mon amy, je comprendz vos parolles et profonde eloquence tant efficacime, qu'elle pourroyt pervertir la pensée de la chaste Penelope, et attraire le couraige invincible de la belle Lucrece : mais peult estre que voz doulces et attractives parolles sont fainctes et simulées : car le plus souvent, vous aultres Jouvenceaulx usez de telles

[25] Sur l'éventuelle «émancipation idéologique» de l'héroïne des *Angoysses*, voir Jean-Philippe Beaulieu, «Didactisme et parcours discursif dans les *Epistres* d'Hélisenne de Crenne», *Renaissance et Reforme*, XVIII, 2 (1994), p. 32.

[26] Sur le plaisir de l'imitation, voir Aristote, *Poétique*, traduction introduction et notes de Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, «Classiques en Poche», 1997, 1448b (p. 33) : «La poésie semble bien devoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations».

> fainctises et adulations, pour circonvenir la simple cr[e]dulité foeminine, aulcunesfoys peu constante et trop liberale, et ne tendez à aultre fin, sinon qu'à priver d'honneur celles que vous dictes tant aymer [...] (Angoysses, 175-176).

La «fainctise» et «adulation» propres à l'éloquence amoureuse n'entachent aucunement son efficacité ou son attrait, et ce malgré le soupçon qui pèse constamment sur elle. C'est que, explique Hélisenne à Guenelic, les femmes sont prédisposées à croire ce genre de discours : «Cela me donne certaine evidence, que l'amour que monstriez avoir en moy, n'estoit que fainctise faulse et simulée. O trop ignare nature foeminine : O dommageuse pitié : comme nous sommes par parolles adulatoires : par souspirs, et continuelles solicitudes, et par faulx juremens deceues et circonvenues [...]» (Angoysses, 192).

Le discours poétique amoureux, se positionnant par rapport au discours «scientificque», c'est-à-dire fondamentalement iconologique, doit assumer un statut idolâtre[27]. *Les angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne consentent à cette étiquette «excécrable» d'idolâtrie et invoque la puissance du dieu Amour : «Et pour ne vouloir user d'ingratitude, commencay à remercyer Amours, et disoye en moymesmes : *O seigneur Amours*» (Angoysses, 163; je souligne). La narration rend compte des oppositions de statut du discours; il s'agit de mettre à distance le discours anti-poétique et anti-amoureux en le disqualifiant, en lui interdisant le domaine amoureux. Les reproches traditionnels de la théologie contre la parole poétique – et par métonymie

[27] Sur les différents statuts de l'écriture dans la tradition chrétienne médiévale, encore pertinents au milieu du XVI[e] siècle, voir supra, chapitre I, p. 60 et sq.

contre la femme et l'artifice en général – ne peuvent plus tenir. Dorénavant, la poésie est au service de l'amour et assume des responsabilités éthiques particulières. Les «belles paroles» poétiques sont composées en l'honneur d'Amour. L'opposition traditionnelle entre le discours vrai de la théologie et le discours feint de la poésie est dès lors renversée par une nouvelle antinomie : celle du discours orné et du discours simple : «[...] si vous pensez que mes parolles soient proferées par simulation ou fainctise, grandement seriez alienée de la verité : car ce n'est ma coustume d'user de parolles aornées ny adulatoires [...]» (Angoysses, 177). Dans les paramètres revendicatifs de la fiction propres aux *Angoysses*, il n'est plus possible de dénoncer la «fausseté» de la poésie. Les «parolles aornées et adulatoires» sont désormais au service du dieu Amour.

La fictionnalité de l'instance narrative au «je» est rendue évidente par son réseau de références purement poétiques, et n'a plus besoin de revendiquer une existence réelle. Présentée comme l'égale des grandes héroïnes de la poésie amoureuse, Hélisenne s'inscrit au registre des personnages de fiction, tout en prétendant bénéficier de la «raison», c'est-à-dire d'une suffisante réserve face à l'amour :

> Raison dominoit encores en moy, car une bonne pensée m'en amenoit une aultre, et commencay à considerer et recogiter plusieurs hystoires, tant antiques que modernes, faisans mention des malheurs advenuz par avoir enfrainct et corrumpu chasteté [...], et me vint souvenir de la Grecque Helene [...]. Puis comparut en ma memoire, le ravissement de Medée [...]. Apres il me souvint de Eurial et de la belle Lucresse [...]. Plusieurs aultres se representoient en mes tristes pensées, comme Lancelot du Lac, et la royne Genevre [...]. Et en ce mesme temps, Tristan de Cornouaille et la Royne Yseul [...] (Angoysses, 103-104).

La présence de Lucrèce dans la liste des personnages fictifs ne fait que mettre en valeur l'authenticité de la situation amoureuse, en ce que le fait historique avéré tend à conférer un effet de réel aux autres éléments du récit[28]. L'amalgame de personnages féminins – Médée, Lucrèce, la royne Genevre – permet de simplifier sa description du rapport amoureux. Dans la fiction, comme dans l'histoire, l'amour produit toujours les mêmes effets. Si les plus sages de ce monde ont succombé en leur temps à l'emprise amoureuse, comment une pauvrette comme Hélisenne pourrait-elle résister?

> Le saige Salomon soubz espece d'amour fut idolatre. Aristote de naturalité le prince, pour la personne de s'amye Remya, adora amours. Le filz d'Alcumena, qui fut dompteur des hommes et des monstres ne peult evader qu'il ne fut vaincu d'Amours [...]. [P]our eviter superfluité de propos, je m'en deporte, vous suppliant que veuillez considerer, que puis qu'amours a eu si grande puissance sur noz predecesseurs, elle ne peult deffaillir à leurs sucesseurs (Angoysses, 150).

Revendiquant en quelque sorte la «débilité» de l'espèce humaine comme prérogative de l'amour et de la poésie, Hélisenne de Crenne contrevient à l'enseignement chrétien qui prône l'asservissement du désir. Hélisenne et Guenelic se rangent indistinctement parmi les héros de l'histoire et de la fiction. Considérant l'extrême beauté de sa dame, Guenelic avoue devoir se rendre aux forces de Vénus :

> Je m'efforcay du principe de vouloir resister ce qui ne fut à mon povoir et faculté. Quoy voyant delaissay toute esperance de m'en povoir desister et commencay à

[28] Sur ce mélange de la fiction et de l'histoire, voir Martine Debaisieux, «Subtilitez féminine. L'art de la contradiction dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne» (article cité), p. 31 : «L'intention morale est également compromise par une confusion entre histoire et fiction. On en trouve un exemple particulièrement significatif dans la conversation de Guenelic avec un prince qui, pour l'exhorter à renoncer à son "ardeur venérienne", fait appel à l'histoire et cite les exemples de César, Pompée, Marc-Antoine, Hannibal, Néron, parmi d'autres. [...] il [Guenelic] cite en contrepartie l'exemple de "Lancelot du Lac, Gauvin, Gyron le courtois, Tristan de Cornouailles, Ponthus & plusieurs autres chevaliers" [...]».

> considerer la qualité de ceste dame : en laquelle, je comprins estre la beaulté de la grecque Helene : d'Estolle, la Romaine majesté : la gravité de Marcia, la modestie de Argia, la facetieuse elegance de Julia, la pitié d'Antigone, la fervente tolerance de Hisicratea, la doulce urbanité de Cicilia, et la haulte celsitude de Livia (Angoysses, 234).

La conception poétique des *Angoysses douloureuses* est directement inspirée des Anciens. La pensée chrétienne, très présente implicitement dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne, n'est pas au fondement de l'écriture des *Angoysses*[29]. Et l'utilisation que fait Hélisenne de Crenne du «songe» constitue l'un des meilleurs exemples de ce passage d'une conception chrétienne du songe en tant que «pré-texte» à l'écriture à une conception païenne où le songe constitue une forme esthétisée proprement poétique[30]. Dans la tradition chrétienne médiévale[31], le songe est le support poétique du faux; il permet de «narrer» une vision, une histoire sans référent historique sans toutefois se proposer comme une nouvelle invention. Le songe médiéval n'a pas d'«auteur»; il s'impose comme une image divine aux yeux intérieurs du sommeil. Bien qu'il

---

[29] Jerry C. Nash a raison de souligner la profonde culture biblique d'Hélisenne de Crenne : «Biblically oriented and indebted as she is, there can be little doubt that Crenne knew the passage in Genesis 2» «Renaissance Misogyny, Biblical Feminism» (article cité), p. 395. Mais il importe de montrer qu'Hélisenne s'en émancipe par ailleurs. Il est vrai aussi que le *Songe* publié en 1541 emprunte une forme en apparence similaire à la tradition chrétienne médiévale, comme le souligne pertinemment Jean-Philippe Beaulieu dans sa préface (p. 7). Mais, comme nous le verrons, les différences entre le songe d'Hélisenne de Crenne et le songe médiéval sont elles aussi fondamentales. Voir aussi l'article de Jean-Philippe Beaulieu et Diane Desrosiers-Bonin, «Allégorie et épistolarité. Les jetées de l'érudition féminine chez Hélisenne de Crenne, *Revue d'histoire littéraire de la France*, XCIX (1999), p. 1155-1167.

[30] À propos de ce passage d'une tradition chrétienne médiévale à une tradition plus «littéraire», voir Robert D. Cottrell, «Hélisenne de Crenne's *Le songe*» (article cité), p. 195 : «For Crenne, writing an allegorical text surely did not represent a return to an earlier tradition. On the contrary, it was a way of inscribing her work in the loftiest and most ambitious literary traditions of her day. It was a way of announcing that her work was both "modern" and serious».

[31] Nous ne faisons pas référence ici aux nombreux songes bibliques qui, eux, s'inscrivent dans la tradition «prophétique» du Vrai.

constitue un artifice, un «pré-texte», le songe chrétien s'appuie sur une conception étrangère à celle de la poésie païenne. Le songe médiéval *et* chrétien est subordonné à la pensée iconologique qui demande à toute écriture de rendre compte du grand Auteur. Le songe chrétien, par son caractère «accidentel», se constitue en *exception* à la règle iconologique de l'écrit :

> Maintes genz cuident qu'en songe
> N'ait se fable non et mençonge.
> Mais on puet tel songe songier
> Qui ne sont mie mençongier,
> Ainz sont après bien aparant.
> Si em puis traire a garant
> Un auctor qui ot non Macrobes,
> Qui ne tint pas songes a lobes,
> Ainçois escrit l'avision
> Qui avint au roi Scipion[32].

Il existe dans la littérature médiévale au moins un autre procédé qui détache l'auteur de son acte d'écriture et qui en masque l'origine : la «translation en romant» de prétendues anciennes histoires. Il s'agit de soutenir que le texte est la traduction d'un autre, trouvé sous des ruines. Ce topos n'est plus aussi efficace déjà au XVI[e] siècle, dans la mesure où Rabelais, entre autres, lui confère un statut parodique[33]. On le retrouve néanmoins dans le «Prologue de

---

[32] Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la Rose*, édition critique d'Armand Strubel, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p. 42.

[33] Voir le prologue de *Pantagruel* et le chapitre intitulé «Les fanfreluches antidotées». On retrouve ce topos dans de nombreuses œuvres du XVI[e] siècle encore. Voir notamment le prologue du *Cymbalum mundi* de Bonaventure des Périers, texte établi et présenté par P. H. Nurse, Genève, Droz, 1983, p. 3 : «Il y a huyct ans ou environ, cher amy, que je te promis de te rendre en langaige françoys le petit traicté que je te monstray, intitulé *Cymbalum Mundi*, contenant quatre dialogues poetiques, lequel j'avoys trouvé en une vieille librairie d'ung monastere qui est auprès de la cité de Dabas [...]» ou le titre même de la fable de Barthélemy Aneau, *Alector, histoire fabuleuse. Traduicte en François d'un fragment divers, trouvé non entier, mais entrerompu, et sans forme de principe*, texte édité par M. M. Fontaine, Genève, Droz, 1996, 2 vol, p. 10 : «En quoy l'occasion opportune, si non assés suffizante, au moins aucunement convenante, s'est offerte à mon desir et deseing, estant escheüe en mes mains une piece

l'auteur espagnol» du *Premier livre d'Amadis de Gaule*, texte qui constitue la première cible de Cervantès dans le *Don Quichotte* :

> Et pour ce faire, me suis mis à corriger les trois premiers livres d'Amadis [...], et translatant aussi le quart livre suyvant, avec les faictz d'Esplandian [...], lesquelz jusques adonc n'ont esté veuz de nul, car l'on les a trouvez par cas fortuit en ung Hermitaige, pres Constantinople, soubz une tombe de pierre, escritz en lettre, et en parchemin si antique, qu'à grand peine ilz se pouvoient lire [...][34].

Le songe et la translation de textes anciens sont deux ressorts de la culture iconologique chrétienne. Ils constituent des «justificatifs» du texte fabuleux et ne sont vraiment nécessaires que dans un contexte historique où n'existe qu'une seule véritable institution socioculturelle. Pendant tout le Moyen Âge, seule l'institution ecclésiastique et chrétienne prodigue un enseignement et un savoir et s'appuie sur une tradition écrite.

Le songe d'Hélisenne de Crenne, tel qu'il s'actualise dans *Les angoysses douloureuses* (p. 271) ou dans le *Songe* (1541), est au contraire calqué sur la tradition païenne et constitue une métaphore de la fiction, empruntée notamment à Cicéron et à Macrobe[35] :

---

rompue d'un ouvrage. C'est un fragment d'une diverse et estrange narration, intitulée és epistyles des feuillets ΑΛΕΚΤΟΡ. ALECTOR, c'est-à-dire en bon François LE COQ comme je l'ay mis, par maniere de plus facile intelligence en la superscriprion de chescune suyvante page». Ce topos a beau être éculé dans la tradition lettrée, il peut néanmoins réussir son effet auprès de nouveaux lecteurs, moins familiers avec les «auteurs», comme cette «Dame de la Vau-Jour».

[34] *Le premier livre d'Amadis de Gaule*, traduit par Herberay des Essars, édition d'Yves Giraud, Paris, Nizet, 1986, p. XVII.

[35] Pour une présentation de cette tradition, voir l'article de Diane Desrosiers-Bonin, «Le *Songe de Scipion* et le commentaire de Macrobe à la Renaissance», dans *Le songe à la Renaissance*, colloque international de Cannes, études réunies par Françoise Charpentier, Université de Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 71-81. Sur l'inscription du «songe» d'Hélisenne de Crenne dans une tradition délibérément païenne, voir Robert D. Cottrell, «Hélisenne de Crenne's *Le songe*» (article cité), p. 189 : «By referring pointedly to the *Somnium*, Crenne situates her text in a specific genre, that of the dream vision, a genre whose dignity was authorized by Cicero, whom Crenne, in accord with Renaissance humanist opinion, calls "The Prince of Latin eloquence"».

> Cicéron, prince d'éloquence latine, a voulu en ses œuvres ardues ajouter le Songe de Scipion, en la lecture duquel l'on peut voir plusieurs disputations, tant de cette machine mondaine, comme de l'immortalité de l'âme; ce que le très discret orateur a fait pour provoquer les cœurs des hommes à aspiration céleste. Donc à l'imitation de lui, m'est survenu le vouloir de vous faire d'un songe digne de mémoire ample récit [...][36].

La tradition rhétorique du songe reprend en effet la tripartition narrative telle qu'on la trouve dans la *Rhétorique à Herennius* : histoire, fable, fiction. Nous pensons que les différents types de songes, revendiquant les statuts de vérité, de fantaisie et de «vision», imitent les catégories narratives : ils peuvent être vrais (et banals : représentation des événements vécus), faux (déformation de la vérité) ou «prophétique» (révéler, dans une logique du «vraisemblable», ce qui pourrait advenir). Le songe prophétique, tel qu'on le retrouve dans la seconde partie des *Angoysses*, ressemble ainsi au travail poétique, qui invente une matière qui *pourrait* être ou devenir vraie. Le songe que Guenelic raconte à Quezinstra révèle de façon réflexive le pouvoir de la fiction; il dit ce qui pourrait advenir et advient forcément dans les paramètres prédéterminés de la fiction. En d'autres termes, le «songe» n'est ici qu'un double du jeu de la fiction :

> Car par ces exemples, je n'estime songes estre choses vaines : et encores ce qui m'est apparu, plus tost vision que songe se doibt nommer, par ce que j'ay veu celle vraye espece, comme je la pourroye veoir vigilant, qui est chose differente de songe : lequel se represente soubz la figure d'aultre espece sans faire demonstrance des personnes propres. A ceste occasion puis interpreter, que ce qu'il m'est apparu, se verifira (Angoysses, 274).

---

[36] Hélisenne de Crenne, *Le Songe de madame Hélisenne de Crenne* (1541), préface de Jean-Philippe Beaulieu, Paris, Indigo & côté-femmes éditions, 1995, p. 19.

Ainsi l'interprétation optimiste du songe de Guenelic par Quezinstra, qui n'accorde pas aux «visions» le pouvoir de prédire l'avenir, se révèle en fin de compte, comme le craignait l'amant malheureux, tout à fait inexacte : la pauvre Hélisenne, comme Guenelic l'a vu en songe, succombe à son malheur. La narration «fantasieuse», comme le songe, s'authentifie en utilisant judicieusement le procédé proleptique[37].

Dans *Le songe* d'Hélisenne de Crenne, nous assistons au renversement de la fonction iconologique traditionnelle du songe, telle qu'elle s'exprime notamment dans le *De planctu Naturae* ou dans le *Roman de la Rose*; cette inversion est particulièrement évidente lorsque l'on compare la structure référentielle des deux types de songe. Dans la tradition chrétienne, l'artifice poétique du songe permettait d'échapper à une culture dominante iconologique et d'inscrire sa voix de façon allusive dans une tradition païenne profane; le songe chrétien constitue ainsi un espace de répit littéraire, où il est possible, dans des paramètres poétiques prédéfinis, de se soustraire temporairement à l'emprise d'une pensée théologique autoritaire. Le *Songe* d'Hélisenne de Crenne participe quant à lui d'un mouvement complètement opposé; il s'agit de retrouver, dans les paramètres limités du songe poétique, une culture iconologique chrétienne difficilement conciliable avec la culture aulique dominante. Le cadre du songe permet à Hélisenne de se rattacher à une culture

[37] Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 105-114.

théologique «sérieuse»[38] dont le crépuscule apparaît clairement à l'auteur. Après le long exposé théologique de Raison, dame Hélisenne s'«éveille» et doit reprendre contact avec la fâcheuse réalité :

> Cette melliflue, suave et douce prononciation finie, je fus émerveillée de ce que tout en un instant, cette sacrée, noble et préclaire société se disparut. Et me fut advis que l'irradiante lumière de cette claritude s'en alla occulter en une belle et spacieuse forêt, de laquelle comparaison plus convéniente ne pourrais faire, que de la forêt prochaine du château de Cabasus. Et après perdu la vue de chose tant illustrissime, mon âme fut de sa véhémente tristesse agitée, que pour fâcherie, le sommeil se départit[39].

Le sommeil et le songe ne sont plus prétextes à des escapades érotico-poétiques (comme dans le *Roman de la Rose*, notamment), mais, au contraire, à réintégrer la théologie et la morale chrétiennes dans le cadre très ponctuel du songe.

Comme on l'a vu dans *Les angoysses douloureuses*, l'héroïne, amoureuse, cherche cependant à prendre ses distances par rapport à la culture chrétienne («Ce voyant le religieux avec ses efficacimes parolles, mettoit peine de m'appaiser et avoit grande compassion de mes griefves douleurs : mais ses bonnes parolles m'estoient de peu de fruict, ou de nulle valeur, pource que ma pensée estoit occupée de venimeuse amour»; 148), tout en recyclant des préceptes incontournables de la pensée patristique. Nous assistons, dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne en général, à une homonymisation des jalons de la pensée chrétienne au profit d'une conception laïque et profane du monde et de

---

[38] Robert D. Cottrell pense en effet qu'Hélisenne de Crenne tente avec cette œuvre d'acquérir un statut d'auteure sérieuse qui lui était refusé depuis le succès de ses «frivoles» *Angoysses*. Voir «Hélisenne de Crenne's *Le songe*» (article cité), p. 189.

[39] *Le songe de madame Hélisenne* (édition citée), p. 85.

l'écriture[40]. Ainsi les paroles de saint Paul auxquelles l'auteure fait référence dans les *Angoysses* : «Misérable de moi! Qui me délivrera du corps de cette mort?» (Rom. VII, 24) et «Or la chair tend à la mort et l'esprit tend à la vie et à la paix» (Rom. VIII, 6) ou «En effet si vous vivez selon la chair vous allez mourir; mais si par l'esprit vous faites mourir les actes du corps, vous vivrez» (Rom. VIII, 13), prennent une coloration profane dans *Les angoysses douloureuses* et définissent rétrospectivement une conception du rapport amoureux subordonné à la «raison d'État» :

> Et pource se doibt nommer *faulse et inicque l'opinion de celluy commun peuple rural, et vulgaire : estimant que mourir et terminer ses jours en aage anticque, soit plus felice que de mourir en floris[s]ante jeunesse.* O combien par cela ilz se demonstrent ignares et de petit entendement, puis que es choses transitoires ilz s'arrestent et ne se conforment aux opinions de tous scavans esperitz : lesquelz aulcunement la mort ne craignent : *comme il appert par les parolles de sainct Paul : lequel en cryant, disoit, je desire la mort pour estre avec la vie, à laquelle par ton moyen, O mort, on parvient* (Angoysses, 467; je souligne).

Les paroles de saint Paul servent ici à mettre en valeur l'éthique militaire indissociable de l'ordre monarchique, éthique qui bien souvent entraîne de jeunes chevaliers dans une mort précoce. Mais la «vraie mort», nous dit le narrateur en s'appuyant sur l'autorité de saint Paul, c'est, en somme, la mort

---

[40] C'est aussi ce que propose Robert D. Cottrell dans «Hélisenne de Crenne's *Le songe*» (article cité), p. 200-201 : «In serving as as a guide to theological understanding, Raison is doing what her two most famous predecessors, Lady Philosophy in Boethius's *Consolatio philosophiae* and Lady Reason in the *Roman de la Rose*, had done, for both of them had sought to inculcate in their listeners the principles of philosophy, which for Christian thinkers from Boethius to Guillaume de Lorris and Jean de Meung, was inseparable from theology. [...] Raison, although she bears a marked family resemblance to her two older predecessors, ends up representing a different kind of Christian experience. In the concluding pages of *Le songe*, she figures as the Christian mystic whose beliefs have been shaped by the Dionysian tradition». À notre avis, Robert D. Cottrell tente abusivement de reconduire la quête «dionysienne» par une forme d'expérience «mystique» chrétienne. Voir aussi Martine Debaisieux qui observe un pareil renversement dans la troisième partie des *Angoysses*, «Subtilitez féminines. L'art de la contradiction dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne» (article cité), p. 32 : «Dans cette "Ample narration", qui relate le jugement de l'âme des amants par Minos, toute référence chrétienne est abandonnée. Le message moral se voit en conséquence déplacé et subverti».

sans gloire, celle qui survient au terme d'une longue vie – sereine – sans exploits guerriers. Quezinstra, narrateur et personnage «synthèse», représente l'idéal chevaleresque : d'une part, conquête de la gloire et de nouveaux territoires, d'autre part, défense des valeurs aristocratiques de gloire et de liberté[41]. Le Roi, nouveau représentant de Dieu sur terre, est seul désormais à décider de la vie ou de la mort des hommes; il pardonne les fautes et incite à la vertu, comme en témoigne ce «Citadin» défait par les forces royales :

> Prince magnanime, puis qu'il a pleu à vostre altitude d'extirper de vostre noble cueur la juste ire que contre nous aviez conceue, et vous condescendre à la facilité de pardonner, nonobstant la griefve offense par nous perpetrée envers notre noblesse. Bien debvons estimer que vostre institution naturelle et vraye gentillesse à ce faire vous provocque, et aussi démonstrez que bien estes memoratif de ce que testifie et dit la saincte escripture, c'est que ceulx sont felices qui seront misericors, car misericorde ilz ensuyvront. Et par ce sentent qu'il n'est chose plus apte à la fruition de la vie bienheurée, qu'est l'oublier des facheries souffertes : Et à ceste occasion avons certaine evidence que ces evangelistes parolles sont en vostre cueur descriptes : que plus ferme en ung metail ne se pourroient engraver (Angoysses, 383).

Ainsi l'Église de Dieu, impuissante devant le désarroi amoureux des fidèles (Angoysses, 148), est remplacée dans le récit par l'État monarchique chrétien, mieux en mesure de reconnaître la «sensualité» de ses sujets et de canaliser leurs désirs – principalement amoureux – vers les vertus d'«honneur» et de «gloire» temporelle[42]. Le personnage de Quezinstra, incarnation de cette

---

[41] C'est aussi le propos du Roy Arban dans *Le premier livre d'Amadis de Gaule* (édition citée), tome II, p. 418 : «Ce pendant je vous prie mes compagnons, que nul de vous ne s'ennuye, mais face et continue comme il a commencé, ayant devant les yeulx qu'il vault trop mieux mourir pour la liberté que de vivre ung bien long temps en captivité et misère, mesmes soubz ung miserable prince».

[42] Sur la mission de rédemption temporelle de l'ordre chevalereque monarchique, voir Jean-Philippe Beaulieu, «Où est le héros?» (article cité), p. 137 : «En effet, suite à l'impasse de la première partie des *Angoysses*, qui souligne à quel point l'expérience féminine de l'amour adultère ne peut trouver de place dans l'univers bourgeois, le projet chevaleresque courtois s'impose comme une façon de déplacer toute

éthique temporelle laïque, s'oppose tout au long du récit à la passion amoureuse de Guenelic qu'il encourage au contraire à se dévouer à la carrière des armes. Censeur de l'amour, Quezinstra s'impose, dans les paramètres temporels de l'ordre chevaleresque, comme un substitut du moraliste chrétien[43]. Ainsi l'«incohérence de l'œuvre» souvent soulignée par la critique[44], c'est-à-dire la coexistence de trois types d'histoire et de trois narrateurs distincts, ferait état non pas d'une «maladresse» de l'auteure, mais plutôt d'une contradiction au sein même de l'*ethos* noble, chevaleresque, qui émerge à l'époque, c'est-à-dire la coexistence de principes moraux difficilement conciliables : d'une part, la promotion de la quête amoureuse et de la vie courtoise, et, d'autre part, l'exigence d'un dévouement total à la cause royale militaire[45]. *Les angoysses* mettraient ainsi en évidence les problèmes de la nouvelle société laïque : les membres d'un même ordre peuvent-ils être à la fois jouisseur et censeur? Et dans cette société laïque, quelle position philosophique est assumée par l'instance auctoriale? celle encore du jouisseur ou celle du censeur?

---

la problématique amoureuse dans un univers qui obéit à des lois différentes et où il est possible, pour un amant aussi peu méritoire que Guenelic, de se racheter, comme l'affirme Hélisenne [...], par des "œuvres belliqueuses" accomplies "avecq vertu & magnanimité de cueur"».

[43] À propos du manque d'intérêt, inhabituel dans les narrations chevaleresques, de Quezinstra pour les choses amoureuses, voir M. J. Baker, «France's First Sentimental Novel and Novels of Chivalry» (article cité), p. 42.

[44] Voir Philippe de Lajarte, «Une autobiographie à géographie variable» (article cité), p. 298; M. J. Baker, *ibid.*, p. 33-34; Anne Larsen, «The Rhetoric of Self-Defense» (article cité), p. 235; Martine Debaisieux, «Subtilitez féminine. L'art de la contradiction dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne» (article cité), p. 28.

[45] Sur la présence de deux standards éthiques au sein même de la noblesse, voir notre article «*Ethos* et *Eros* : l'*Epistre de Maguelonne à Pierre de Provence* de Clément Marot», *Romance Notes*, XLI, 1 (2000), p. 45-54.

Une topique exclusivement «courtoise», c'est-à-dire aulique, se constitue progressivement grâce à des narrations comme *Les angoysses douloureuses* et *Amadis de Gaule*, qui exploitent les fonds de la poésie mythologique et, parallèlement, les grands énoncés de la morale chrétienne, celle-ci assurant la «nouveauté» des récits par rapport à la tradition païenne et permettant d'actualiser certaines références désuètes propres à la culture des Anciens[46]. Mais cet extraordinaire développement de la poésie mythologique ne pourra se réaliser que par la médiation d'une institution laïque à la recherche de fondements culturels, d'une écriture lui conférant une existence symbolique. Ce que Chrétien de Troyes appelle le «devoir de mensonge» du courtisan justifie en effet une nouvelle pratique de l'écriture, de plus en plus «profane»[47]. La narration «fantasieuse» invente du nouveau (et du faux) tout en donnant l'illusion du *déjà vrai*. S'il faut parfois comprendre certains énoncés dans un sens «figuré» pour qu'ils soient vrais, le texte, surtout lorsqu'il prétend «témoigner» et viser l'utilité morale, ne peut plus être simplement «faux». La narration «courtoise», se donnant comme la représentation de ce qui pourrait

---

[46] C'est en terme de «renouvellement chrétien» que Guillaume Budé pense l'activité «philologique» : «Telle est donc la matière que l'étude de la contemplation garde exposée : elle est sans doute abondante et inépuisable, c'est aussi le seul et le plus digne de tous les sujets d'étude, où l'homme se dépouille de la vieillesse de l'homme ancien [l'homme païen], comme s'il commençait à se développer de nouveau et à circonscrire en des limites beaucoup plus vastes le terme et la fin de ses études, de ses recherches et de ses travaux», *De transitu hellenismi ad christianismum* (1535), texte traduit, accompagné d'index et présenté par Maurice Lebel, Sherbrooke, Éditions Paulines, 1973, p. 57.

[47] Voir Chrétien de Troye, *Cligès*, dans *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, Paris, Gallimard, 1994, p. 282 : «Celui qui fréquente les cours et les seigneuries doit accepter le devoir de mensonge pour servir son maître».

advenir, met en place dans son récit un certain nombre d'éléments unificateurs qui ont pour effet de «créer», sur papier d'abord, la «possible monarchie» dont les fondements assureraient à tous ses fidèles sujets agréments, liberté, langue élégante, compréhensible par le plus grand nombre et protection civile contre les envahisseurs. Le chevalier va à la guerre, non pas sur l'ordre du «monarque», mais pour plaire à sa dame qui – le récit nous la montre magnifique et pamée – récompense les victoires de son ami par des baisers – tendres, voluptueux, ardents, etc. La narration «fantasieuse» est le lieu de l'émotion et du sentiment exacerbés par excellence, mais elle contribue en même temps à assujettir la passion amoureuse à la «raison», celle-ci se trouvant symbolisée par l'ordre monarchique. Si «les chevaliers et les jeunes gens s'évanoui[ss]ent», si les «dames et les jeunes filles frappe[nt] leur poitrine et leur sein» et que les larmes coulent à flot, les échanges guerriers se déroulent selon les règles de l'art et les vierges d'une beauté indicible, telles Pénélope, filent sagement la soie jusqu'au retour de leur bien-aimé[48]. Au cœur du dévouement chevaleresque se trouve donc une passion amoureuse canalisée à des fins éthiques, temporelles :

> Et pourtant en consyderation de ces exemples, ay esté desireux de manifester ceste œuvre. Et l'aultre cause qui ad ce faire m'a stimulé, si est, affin que tous lecteurs qui s'occuperont à lire ces angoisses doloreuses, par l'exemple d'icelles se puissent conserver et garder que la sensualité ne domine la raison [...] affin que par ce moyen ayez vouloir de delaisser les choses transitoires, pour les choses perpetuelles acquerir (Angoysses, 506).

[48] Voir Chrétien de Troyes, *Cligès* (édition citée), p. 321.

«Delaisser les choses transitoires, pour les choses perpetuelles acquerir», il ne faudrait pas s'y tromper, cela ne signifie pas «entrer au couvent», mais plutôt embrasser les valeurs aristocratiques de la «gloire», de l'«honneur» et de la «liberté»[49]. Devant l'appel de la guerre, il ne faut pas craindre la mort, il faut plutôt entrevoir la dame «belle de corps», aspirer à une gloire perpétuelle, consignée par la narration[50].

Fantaisie et destination de l'œuvre

Les projets d'écriture d'Hélisenne de Crenne et de Rabelais ne visent pas les mêmes destinataires. Si Rabelais, par une stratégie de la diversité, pouvait espérer rejoindre un lectorat diversifié, l'auteur des *Angoysses douloureuses* n'a

[49] À ce propos, voir l'analyse de Sergio Capello, «Il *Discours sur les Livres d'Amadis* di Michel Sevin (1548)», dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'*Astrea, actes du colloque international de Gargnano, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 209-210 : «La definizione del pubblico ideale degli *Amadis* se da un lato restringe l'efficacia riconosciuta all'opera limitandola al pubblico virtuoso – solo i "bons espritz", che desiderano ottenere gloria ed onore segendo il proprio dovere e la virtù, potranno prendere "grand plaisir et profit" – dall'altro indica implicitamente questa *élite* come modello, valorizzando al tempo stesso l'oggetto che ad essa è destinato, e spingendo il destinatario del discorso all'identificazione con essa e alla sua emulazione nella fruizione dell'opera». Cappello cite quelques vers du *Discours* de Sevin, très éclairant dans notre perspective, où Sevin paraphrase la traduction de Jacques Pelletier du Mans de l'*Art poétique* d'Horace : «"C'est un œuvre", constata l'amico, Ouquel tous bons espritz voulans avoir / Gloire et honneur, en faisant leur devoir, / Et vertu suyvre ou leur cueur est confit, / Prendre pourront grand plaisir et profit (vers 13-16)"», *ibid.*, p. 209.

[50] Comme l'explique S. Capello à propos du *Discours* de Sevin sur les *Amadis*, les narrations «fabuleuses» telles *Les angoysses douloureuses* d'Hélisenne et les *Amadis* traduits en français constituent bel et bien les premiers modèles de comportement éthique prétendant être adaptés à la société courtoise du XVI[e] siècle : «Questi sono i primi esempi addotti ad indicare quali siano i modelli di comportamento proposti dall'opera in questa funzione regolatrice dei rapporti sociali che gli viene così attribuita», *ibid.*, p. 210. C'est en effet un modèle de comportement que propose Sevin aux lecteurs des *Amadis* : «Le bon maintien il sçait, et grace bonne / Aproprier à chacune personne, / Au Prince enseigne à bien se gouverner / Si longuement il veult en paix regner : / Au capitaine envoyé à la guerre, / Donne vouloir d'honneur et gloire acquerre / [...] Aussi enseigne en quoy gist la pitié / Deuë au païs, et la loy d'amitié. / Combien on doit ses chers parens aymer, / Son frere, et seur, et son hoste estimer : / Quel est l'estat des loyaux iusticiers, / Et le devoir de tous bons officiers» (vers 55-60; 73-78), cité par S. Capello, *ibid.*, p. 212.

en tête qu'un seul groupe socioculturel : la «noblesse», c'est-à-dire tous ceux qui, non «scientificques», sont allés à l'école de la cour[51]. Comme Quezinstra et surtout Guenelic l'illustrent bien dans le récit, pour être reconnu chevalier et faire partie de l'entourage du roi, il s'agit de «vouloir» et de posséder en soi la «vertu», c'est-à-dire un ensemble de qualités morales chrétiennes, mais aussi la force et le courage propres aux plus grands héros de l'Antiquité. Aux questions rhétoriques «qui?» et «pour qui?», nous obtenons donc une réponse homogène sur le plan social[52]. Si le récit nous est livré par trois narrateurs distincts – Hélisenne, Guenelic et Quezinstra –, ceux-ci appartiennent tous au même milieu et partagent les mêmes valeurs éthiques – politiques, économiques et morales; ils œuvrent dans l'entourage des grands seigneurs, possèdent ou vivent dans des châteaux, se livrent à des occupations dignes de leur haute distinction sociale, sont beaux (de corps et de visage) et se comportent conformément à leur rang, comme en témoigne dame Hélisenne à ses nobles lecteurs :

> Quand me trouvoye en quelque lieu, remply de grand multitude de gens, plusieurs venoient entour moy pour me regarder (comme par admiration) disans tous en general, voyez la, le plus beau corps que je veis jamais [...] J'estoye requise de

---

[51] Sur les qualités du lecteur inhérentes à la stratégie discursive du récit, voir Terence Cave, «The Mimesis of Reading in the Renaissance», dans Kevin Brownlee et Stephen Nichols (dir.), *Mimesis : from Mirror to Method*, Hanover (NH), University Press of New England, 1982, p. 149. Marian Rothstein explique pertinemment, dans *Reading in the Renaissance* (ouvrage cité), p. 95, que les réactions du lecteur explicite font vraisemblablement écho, à la Renaissance, aux réponses anticipées du lecteur.

[52] On gardera toutefois un élément de diversité dans la composition, comme le soulignent Diane Desrosiers-Bonin et Jean-Philippe Beaulieu, mais celui-ci ne s'appliquera plus aux différentes «cultures» du destinataire : il portera plutôt sur la matière même de l'œuvre qui sera conçue comme une «diversité de propos». Voir Diane Desrosiers-Bonin et Jean-Philippe Beaulieu, «Allégorie et épistolarité : les jetées de l'érudition féminine chez Hélisenne de Crenne», *R.H.L.F.*, XCIX (1999), p. 1157.

> plusieurs, qui estoient ardens en mon amour, non de gens de basse condition, mais princes et grans seigneurs : ce qui fut cause d'accroistre le bruict de moy, en plusieurs et divers lieux. Et fut par ce qu'ung roy avoit coustume de sejourner souvent en une petite ville [...] Et luy estant informé de moy, eut desir de me veoir, parquoy un jour vint à nostre chasteau (me pensant trouver) mais mon mary (comme prevoyant le temps futur) m'avoit faict absenter [...] (Angoysses, 100).

Cette unité est favorisée par les instances narratives au «je». Les trois «je», qui donnent l'illusion de la contemporanéité, permettent la résurgence et l'actualisation de la pensée mythologique païenne. Se présentant toujours comme l'*alter ego* des grandes héroïnes de la mythologie, Hélisenne, en particulier, revendique un fonds culturel issu des institutions «profanes» – du point de vue de la culture chrétienne – de l'Antiquité. Chaque référence judéo-chrétienne du texte est donc revue et corrigée de façon à être intégrée dans une continuité de la culture païenne. Si les narrateurs des décennies précédentes ressentaient la nécessité de justifier leur appel à la culture profane ou simplement de se positionner théologiquement par rapport à elle[53], les narrateurs des *Angoysses douloureuses* jouissent d'une relative tranquillité d'esprit. On peut supposer qu'il existe, en 1538, un «public» lecteur mieux disposé à recevoir ces textes qui, loin d'entretenir plusieurs niveaux de signification et de multiplier les références théologiques traditionnelles, cultivent un sens littéral «plaisant» et «facile». Les narrateurs, occupant des fonctions sociales semblables à celles des destinataires de l'œuvre, ne sont pas «historiographes», «orateur» ni «abstracteur de quintessence», mais

[53] Voir supra chapitre I, p. 68 et sq. et chapitre II, p. 140 et sq.

simplement «dame» (Hélisenne), «écrivain» (Guénélic, en phase de devenir chevalier) et «chevalier» (Quezinstra). Les narrateurs sont des éminences en leur «domaine» : Hélisenne est d'une indicible beauté «de corps» («j'estoye de forme elegante, et de tout si bien proportionnée, que j'excedoye toutes aultres femmes en beaulté de corps»; Angoysses, 100), ce qui suffit à la ranger parmi les dames les plus renommées de son temps. Guenelic, bien que rien ne soit dit de ses qualités d'écrivain, est un jouvenceau de premier ordre («pauvre gentil homme estoit : mais ses vertus l'ont exalté, qui est bien le contraire de ceulx qui sont sublimes et eslevez par les dons et biens de fortune»; Angoysses, 229), sans doute appelé, un jour, à jouer un grand rôle à la cour («et cela dis je pour Guenelic et le vertueux Quezinstra, desquelz j'espere estre telle la perseverance de leurs vertus, que par mort leur splendide renommée ne se pourra obnubiler»; Angoysses, 230). Quezinstra est un chevalier d'une bravoure et d'une compétence inouïes dont les prouesses éblouissent même les plus valeureux, comme le relate Guenelic :

> Ce pendant que nous tenions telz propos, les Roys et princes estans au Palais, se delectoient à parler de Quezinstra, et disoient tous generalement que c'estoit la fleur de chevalerie, et entre les aultres le Roy de Boetye disoyt au Duc, qu'il estimoit que nous estions extraictz de tres noble lieu : Car assez le demonstroit nostre bonne condition et coustume, magnanimité et gentilesse, par lesquelles vertus l'on povoit conjecturer que au temps futur pourrions à grand honneur parvenir [...] (Angoysses, 317).

Les instances narratives ne servent plus en quelque sorte que de «miroir» – extrêmement favorable – au destinataire envisagé[54]. Le texte se referme peu à

[54] À ce propos, voir Eugène Baret, *L'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et la littérature au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, qui cite ce passage de Brantôme : «Un

peu sur lui-même. Privilégiant un groupe de destinataires en particulier, l'auteur aura davantage le souci de la cohérence et de l'uniformité de son œuvre.

Narration fabuleuse et langue vulgaire

La narration «fantasieuse» constitue une offre «spécialisée», adaptée aux besoins et aux attentes d'un destinataire que l'on prétend d'abord «divertir»[55]. Ce destinataire se trouve à la cour et ne maîtrise généralement que sa langue maternelle, dont on fera, peu à peu, l'équivalent des langues grecque et latine. La connaissance exclusive de la langue maternelle, qui peut à l'époque sembler une faiblesse, se révèle en peu de temps la force et le centre de la culture «aulique». Très rapidement les textes narratifs en langue vulgaire qui ont une portée héroïque sont promis aux plus grands succès de vente et aux plus vives reconnaissances culturelles. C'est le cas précisément de l'histoire espagnole d'*Amadis de Gaule*, traduite en français, en 1540, par Herberay des Essarts, qui recueille à la fois les éloges des écrivains et d'un public séduit par les péripéties chevaleresques du héros. *Le premier livre d'Amadis de Gaule*, traduit par Herberay des Essarts, devient vite un symbole du français «illustre» et une

---

honneste gentilhomme françoys, que je nommerois bien, voyant un jour ceste belle reyne (Marguerite de Valois), en son plus beau lustre, et plus haute et pompeuse majesté, dans une salle de bal, ainsy que nous en devisions ensemble, me tinst tels mots : Ah! si le sieur des Essarts, qui en ses livres d'Amadis s'est tant esforcé et peiné à bien descrire et richement représenter au monde la belle Nicquée et sa gloire, eust vu de son temps ceste belle reyne, il ne luy eust fallu emprunter tant de belles et riches paroles pour la dépeindre et la monstrer si belle; mais il luy eust suffi à dire seulement que c'estoit la semblance et image de la reyne de Navarre, l'unique du monde; et par ainsi, ceste belle Nicquée, sans grande superfluité de paroles, estoit mieux peinte qu'elle n'a esté».

[55] Voir Michel Simonin, «La disgrâce d'*Amadis*», *Studi Francesi*, XXVIII, 1 (1984), p. 1.

sorte de «brévaire» de courtoisie[56]. Le traducteur fait de cette dimension linguistique la première conséquence avantageuse de son travail d'écrivain : «Parquoi, pour aucunement vous être en aide, faisant le deu de mon art, je vous ai voulu imprimer les Livres d'Amadis de Gaule : équels, par la confession de tous ceux qui les ont leus, est l'élégance, douceur & facilité du langage François autant bien comprinse qu'en livres quelconques qui ayent esté encores mis en lumiere»[57]. Présupposant l'attrait indiscutable des narrations chevaleresques pour son public, le traducteur de l'*Amadis* tente de promouvoir une langue française «moderne» et «correcte», tout en mettant en évidence l'«archaïsme» des premières narrations en *romant*, et de justifier ainsi la «cherté» de son livre :

> Ce que j'ai fait, considérant en partie, la cherté desdits livres, & l'incommodité de toutes les formes équeles ils ont été imprimés jusques à present, qui n'étoyent commodes pour l'étude de la jeunesse. Léquelles choses ont jusques à présent étés cause qu'un tas de quatre fis Aimont, Fierabras, Ogier le Danois, & tous tels vieus Romans de langage mal poli ayent été continués en vos Ecoles; les peres ne voulant dépendre l'argent pour acheter livres de si grand pris à leurs enfans[58].

Selon cette préface, pour bien apprendre à parler et à écrire en langue vulgaire, il faut sans doute lire les narrations «héroïques», mais il faut éviter de lire celles qu'on a écrites en «romant», langue qu'Herberay des Essarts présente comme

---

[56] Voir Michel Simonin, *ibid.* Pour une étude approfondie de la série française des *Amadis*, voir Marian Rothstein, *Reading in the Renaissance.* Amadis de Gaule *and the Lessons of Memory*, Newark / Londres, University of Delaware Press / Associated University Press, 1999.

[57] *Le premier livre d'Amadis de Gaule* (édition citée), Préface «A tous ceux qui font profession d'enseigner la langue française en la ville d'Angers, S.», p. 502 («Annexes»).

[58] *Ibid.* Sur le prix élevé des livres de l'*Amadis de Gaule*, voir M. Simonin, «La disgrâce d'*Amadis*» (article cité), p. 3 : «Les premières éditions des premiers tomes restent des objets de luxe dont la

une phase archaïque du français. La condamnation de ces vieilles histoires n'a rien à voir toutefois avec le contenu éventuellement «fabuleux» ou «invraisemblable» et tout à voir avec la prétendue mauvaise qualité du français qu'on y retrouve. Les revenus modestes de la «jeunesse» l'empêchent de se procurer l'édition luxueuse des premiers livres de l'*Amadis* et la forcent à lire des histoires en langage «mal poli».

Bien qu'Herberay des Essarts se considère comme un auteur «docte» et «élégant»[59], les histoires d'*Amadis* sont généralement jugées «simples» et «faciles» par les plus savants : «Or je ne doute pas que plusieurs n'ayent opinion qu'il faille premierement proposer aus apprentifs les *choses de moindre importance, & plus faciles* (comme ils appellent lesdits Romans) & puis après les choses mieus limees & achevees [...]»[60]. Il en va de même pour *Les angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne[61]. Celles-ci constituent, selon la

---

typographie, l'illustration et bien souvent la reliure ont été particulièrement soignées, accessibles aux seuls nantis».

[59] Voir la Préface de l'édition d'Anvers, Plantin (1561) du *Premier Livre d'Amadis de Gaule* traduit par Herberay des Essarts, fol. 2 (édition Giraud, II, p. 503), «À tous ceux qui font profession d'enseigner la langue françoise en la ville d'Anvers», où le traducteur déconseille la lecture des vieux «Romans» et encourage la lecture de nouvelle traduction française, plus particulièrement la sienne «Aussi serai-je à tout jamais de céte opinion, qu'on doive incontinent après que l'enfant sçaura connoitre ses lettres, les conjoindre en sillabes, & les assembler en mots, lui montrer à lire és milleurs aucteurs plus doctes & elegans, qui soyent en telle langue qu'on lui voudra faire apprendre [...]». Mais il faut dire que Mellin de Saint-Gelais et Jean Maugin lui avaient déjà concédé ces qualités dans un sonnet et un dizain placés en tête des éditions de 1540 et de 1548. Voir dans l'édition d'Yves Giraud, p. ix-x.

[60] Préface de 1561, *ibid.*, p. 502. Je souligne.

[61] Bien que la critique actuelle tende à juger le style et la construction narrative des *Angoysses* en termes de «complexité» et de «lourdeur», la narration «fabuleuse», c'est-à-dire «non historiographique», est considérée, à l'époque d'Hélisenne de Crenne, comme une lecture accessible à tous, c'est-à-dire aux non-lettrés. Voir Michel Simonin, *Vivre de sa plume au XVI^e siècle ou la carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz, 1992, p. 15 : «De cette disposition nouvelle qui marque une dérive de deux genres distincts l'un vers l'autre, il est possible d'apporter une preuve convergente. Dans

narratrice de la Première partie, une «petite œuvre», de «rude et obnubilé esperit» :

> Bien suis certaine que cette mienne petite œuvre se trouvera de rude et obnubilé esperit, au respect de celles povez avoir leu, qui sont composées par les Orateurs et 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 foeminine n'est tant scientificque que naturellement sont les hommes (Angoysses, 221).

Se situant qualitativement par rapport aux «historiographes» et «orateurs» de «sublime entendemens», Hélisenne se sent obligée d'adopter une attitude de modestie, parce que, dit-elle, la «condition feminine» – narratrice et lectrice comprises – n'est pas aussi «scientificque» que celle des hommes. Or, il ne faudrait pas limiter ici la portée de cet aveu de modestie au seul topos usuel des paratextes de l'époque. Hélisenne accentue en fait un élément propre aux narrations dites chevaleresques et qui deviendra un lieu commun du discours «anti-romanesque» : sa «facilité» et son absence d'enseignement, caractéristiques qui seront constamment opposées à la «difficulté» (positive) des histoires «véritables»[62]. C'est ce qu'indique la citation suivante :

---

l'"épître" qu'il a placée au-devant de l'édition posthume de l'Histoire palladienne de Claude Colet en 1555, Etienne Jodelle commence par ne pas cacher son embarras. Il s'est longtemps moqué des "Romants", surtout faits, pensait-il jusqu'alors, "pour le contentement des Damoyselles de nostre siecle"; ils ressortissaient à un "fabuleux genre d'escrire" tout juste bon à "servir d'amusement ou d'espouventail aux indoctes". [...] Leur lecture a valeur incitative, de formation pédagogique en quelque sorte, pour les "Gentilzhommes" et les "Damoyselles de nostre siecle, qui fuyent l'histoire pour sa severité, et rejettent toute autre discipline pour leur ignorance : ce genre d'escrire ser[t] de grant essay [...]"».

[62] Dans le dernier tiers du XVI[e] siècle, Jean Bodin écrit un traité – *Methodus ad facilem historianum cognitionem* (1566) – pour enseigner non pas la méthode de composition de l'histoire, mais bien – comme s'en étonne La Popelinière (*L'histoire des histoires, L'idée de l'histoire accomplie* (1599), II, texte revu par Philippe Desan, Paris. Arthème Fayard, 1989, 2 vol., p. 28-30) – la méthode de «lecture» et d'interprétation de l'histoire. Ce traité est adressé à tous ceux – très nombreux, à en juger par le succès de ce texte – qui ignoreraient les finalités et procédés classiques de la narration historique et qui résisteraient encore, par conséquent, à sa lecture. Bodin n'est pas le seul à se préoccuper de ce problème

> Si doncques, Messieurs [«tous ceux qui font profession d'enseigner la langue françoise»], vous voulés doresnavant proposer les bons aucteurs à ceus qui se retireront à vous pour apprendre le François, & que je connoisse, par cela, mon labeur vous être agréable, je m'efforcerai de vous imprimer la plus part des Histoires, qui sont, & seront bien & elegantement écrittes de nôtre tems : Et non seulement les faintes, mais aussi les veritables : ce que je ferois plus volontiers, si je me pouvois apercevoir être par vous, en l'impression d'icelles, tant soit peu favorisé[63].

Contrairement à Rabelais, qui tente de concilier la facilité de l'histoire plaisante et la difficulté de son enseignement «philosophique» en multipliant les niveaux de signification, les nouvelles narrations que l'on publie vers 1540 n'offrent plus qu'un seul «sens» littéral, agréable aux lecteurs laïcs. L'expression «œuvres ardues», en rapport avec les textes de la tradition classique, revient très souvent dans les œuvres d'Hélisenne de Crenne, notamment dans le *Songe*, où le langage de Pallas est disqualifié par Vénus parce qu'il apparaît trop «obscur» :

> Te veux-tu arrêter aux paroles de Pallas, laquelle te stimule d'envelopper ta fantaisie en ses sophistiques imaginations, en ses disputations morales, physiques ou métaphysiques? Voulant faire joindre ton ingéniosité contre l'obscurité de ses syllogismes politiques et intrinqués de timeur, mal convenants à tes tendres ans pour être plongée en la profundité de ses propositions dubitables, et paraboles

---

de réception de l'histoire; les historiens en général semblent convaincus du fait que la «difficulté» de l'histoire est un problème de perception. Quelques années après Bodin, Pierre Droit de Gaillard publie aussi, en français cette fois, *La méthode qu'on doit tenir en la lecture de l'histoire, vray miroir et exemplaire de nostre vie* (1579). En 1610, la lecture de l'histoire constitue sans doute encore une certaine difficulté, puisque René de Lucinge publie sa *Manière de lire l'histoire*. Il est vrai cependant que la lecture est aussi un élément méthodologique fondamental de la production historiographique, comme le souligne Anthony Grafton : «Avec son *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, Jean Bodin entendait faciliter la lecture de tous les textes historiques, anciens et modernes. Au lieu de constituer une anthologie, Bodin enseignait à l'élève l'art de constituer la sienne, en recherchant systématiquement dans ses livres quels étaient les historiens auxquels on pouvait accorder crédit et quelles étaient les constitutions qui étaient susceptibles de bien fonctionner et pour quel peuple»; «Le lecteur humaniste», dans *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (dir.), Paris, Seuil, 2001, p. 252.

[63] Préface de 1561 (édition citée), p. 503.

> ambiguës. Certes si tu veux en cela occuper ton gentil esprit, tu te trouves de plaisir destitué[64].

Cette quasi-diatribe contre la «trop grande subtilité» du discours de Pallas inscrit dans le cadre du songe le débat contemporain sur les qualités nécessaires à l'écriture qui s'adresse à un public non lettré. Vénus, traditionnellement associée aux artifices du langage et au caractère idolâtre des humains[65] qui vouent leur existence à la recherche du seul plaisir mondain, prend ici position contre le langage «mal convenant» et de «difficile intellecture». Bien que l'auteur insiste surtout dans ses textes sur la débilité de l'entendement féminin, il apparaît clairement dans le contexte de la deuxième moitié du XVI^{e} siècle que les lecteurs «honnêtes» de la cour préfèrent eux aussi ne pas être plongés «en la profondité [des] abîmes investiguables» et des «disputations morales». Pallas, malgré son nom païen, symbolise toute la culture iconophile chrétienne et assume une position antinomique par rapport à Vénus : celle de l'utile contre l'agréable, de la «sapience» contre la «fantaisie»[66]. En d'autres termes, *Les angoysses* et le *Songe* polarisent nettement le domaine des lettres en deux clans antithétiques irréconciliables : d'une part, l'«utile savant», et, d'autre part, l'«agréable fantasieux».

---

[64] *Le songe de madame Hélisenne de Crenne* (édition citée), p. 50-51.

[65] Voir notamment Alain de Lille, dans *De planctu Naturae* et, plus près d'Hélisenne de Crenne, Jean Lemaire de Belges, *Les illustrations de Gaule et singularitez de Troye*, I, publiées par J. Stecher, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 249 : «Leloquence artificielle de dame Venus, ses paroles delicates, et sa douce persuasion causerent telle efficace et telle emotion au cœur du jeune adolescent Paris, que encores en pourra il maudire les rhetoriques couleurs, qui luy seront retorquees en douleurs».

[66] *Ibid.*, p. 53.

Les angoysses douloureuses et *Le premier livre d'Amadis de Gaule* rompent avec les divers niveaux de signification et de «destination» que l'on trouvait par exemple chez Dante et Rabelais et n'envisagent plus qu'un seul public à peu près homogène. Ce n'est pas toutefois que l'on ait oublié ou minimisé la fonction édifiante de l'écriture, au contraire. Si on écrit toujours les narrations avec l'idée d'enseigner, on mise maintenant sur une nouvelle stratégie. On ne composera plus de récits à niveaux de signification multiples, mais on procédera plutôt par étape, c'est-à-dire que l'on se concentrera sur une seule finalité à la fois. Comme on l'a vu précédemment, le premier mandat de la narration en langue vulgaire consistera en la diffusion d'une langue française d'abord «correcte», puis «élégante».

La narration «fantasieuse» abandonne ainsi, temporairement, avec l'intention de mieux y revenir dans un second temps, la fonction proprement «édificatrice» et «ardue» de l'écriture. Comme en témoigne ce dizain de Jean Maugin, c'est l'aspect «récréatif» et le «pharmakon» de la narration qui est mis au premier plan :

> Or avez vous, Dames de cueur humain,
> Vostre Amadis en si petit volume,
> Que le pourrez porter dedans la main
> Plus aysément beaucoup que de coustume.
> Recevez doncq' de ceste docte plume
> Les traitz dorez et propos gracieux,
> *Si que voz cueurs, par danger soucieux,*
> *Puissent trouver remede à leur malayse*
> *Dans ce subjet d'amour delicieux,*
> *Qui tout ennuy, dueil, & courroux apaise*[67].

[67] Dizain placé en tête de l'édition de 1548 du *Premier Livre de l'Amadis de Gaule*, reproduit dans l'édition d'Yves Giraud, p. x. Sur l'effet *pharmakon* de l'écriture d'Hélisenne, voir Jerry C. Nash, «"Si

Comme le remarque pertinemment Michel Simonin, «certains avaient pu espérer, entre 1540 et 1550, que les gens d'épée, après avoir contracté le goût de la lecture et du beau langage, dans les *Amadis*, en viendraient insensiblement à s'éprendre de viandes plus consistantes, que des Fables ils passeraient à l'Histoire. Leur colère sera à la mesure de leur désillusion»[68]. Cet espoir, fondé après tout sur un principe d'élévation graduelle de l'esprit, souvent discuté à l'époque[69], était aussi ancré dans la méconnaissance du comportement littéraire «public». Pour la première fois, vers 1540, les narrations françaises imprimées sont offertes à un vaste public qui dépasse largement le milieu aulique du manuscrit[70]. Le critère de «diversité» que l'on retrouve dans les narrations de

---

oncq' lettres ou parolles [...] eurent vigueur & puissance de pouvoir prester salut" : Writing as Therapy in Hélisenne de Crenne», dans *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, sous la direction d'Anna Mar-Ranger, Michel Simonin *et al.*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 522.

[68] «La disgrâce d'*Amadis*» (article cité), p. 21.

[69] Voir les commentaires précédemment cités d'Herberay des Essarts lui-même : la fable, «facile», s'adresse aux enfants de l'esprit. Montaigne admet, dans ses *Essais*, qu'il n'a jamais lui-même été intéressé, enfant, par ces «fatras de livres» faits pour accommoder la faiblesse de l'âge : «Le premier goust que j'eus aux livres, il me vint du plaisir des fables de la Metamorphose d'Ovide. Car, environ l'aage de sept ou huict ans, je me desrobois de tout autre plaisir pour les lire : d'autant que cette langue estoit la mienne maternelle, et que c'estoit le plus aisé livre que je cognusse, et le plus accommodé à la foiblesse de mon aage à cause de la matiere. Car les Lancelot du Lac, des Amadis, des Huons de Bordeaus, et tel fatras de livres a quoy l'enfance s'amuse, je n'en connoissois pas seulement le nom, ny ne fais encore le corps, tant exacte estoit ma discipline», édition Pierre Villey, Paris, P.U.F., (1924), 1965, I, 26 (p. 175).

[70] Sur la popularité des récits héroïques en prose, voir Richard Cooper, «Le roman à Lyon sous François Ier : Symphorien Champier et Jean des Gouttes», dans *Il romanzo nella Francia* (ouvrage cité), p. 109 : «La fin du Quinzième et le début du Seizième siècle fut l'âge d'or du roman de chevalerie en France, à en juger par la profusion des éditions de romans en prose qui parurent pour satisfaire à la demande d'un public passionné de prouesses militaires, de prodiges magiques et d'aventures galantes».

Dante et Rabelais est progressivement remplacé par un principe d'unité[71] qui a des implications socioéconomiques et poétiques. En effet, parallèlement à la recherche d'efficacité de diffusion auprès d'un groupe socioculturel précis, qui justifie un resserrement des objectifs d'écriture, on commence à reconnaître la pertinence, en France, de la poétique aristotélicienne qui prône l'«unité» de l'œuvre[72]. L'influence des poétiques aristotéliciennes de Robortello (1548), Scaliger (1561) et Castelvetro (1570) est de plus en plus prédominante, en France, à partir de 1550. Plus le siècle avance, plus on revendique une rationalisation des genres narratifs inspirée de la réflexion aristotélicienne qui prend racine à Padoue. De Scaliger à Vida, à Minturno et au Tasse, on impose unanimement les exemples homérien et virgilien comme seuls modèles narratifs possibles et on dénigre ouvertement les choix poétiques de Boiardo et de l'Arioste, tous deux réduits au rôle de contre-modèles.

---

[71] N'oublions pas que nous ne discutons pas ici du genre «romanesque», catégorie littéraire qui se caractérise, à partir du XVII[e] siècle, notamment par l'enchevêtrement de plusieurs trames narratives dans un même récit. Si nous trouvons aussi quelques modèles importants de cette démesure «romanesque» au XVI[e] siècle – pensons au *Perceforest* et à l'*Amadis* – ceux-ci perdent de leur autorité et de leur influence à partir de 1550. Voir Jean-Philippe Beaulieu, «Où est le héros?» (article cité), p. 135, et *id.*, «*Perceforest* et *Amadis de Gaule*. Le roman chevaleresque de la Renaissance», *Renaissance et Réforme*, XXVII, 3 (1991), p. 187-197.

[72] Voir Jean-Philippe Beaulieu, «*Perceforest* et *Amadis de Gaule* : le roman chevaleresque à la Renaissance» (article cité), p. 193 : «Nous touchons ici la caractéristique principale des romans de la Renaissance, soit l'hypertrophie de la dimension aventureuse du récit (et l'effritement de l'unité de la *senefiance* qui en découle)». Nous sommes d'accord avec cette idée d'«hypertrophie» de la dimension aventureuse du récit, mais la notion d'«effritement» sous-entend qu'il y aurait un moment, dans l'évolution de la forme narrative française, où l'«unité» de l'œuvre constituait un critère de composition. Or, nous pensons que l'«unité» de la narration en romant émerge justement de sa diversité perdue.

Oppositions des catégories narratives «fable» et «histoire»

Plusieurs facteurs à la fois socioéconomiques, «poétiques» et «scientifiques» provoquent une nouvelle subdivision des genres narratifs. D'une part, la nouvelle homogénéité d'un public laïc qui impose à l'écriture de nouveaux critères de composition, tels la «facilité» et l'«agrément» de l'œuvre. D'autre part, la réponse de ceux qui se situent en marge de cette esthétique et qui doivent dorénavant situer leur composition par rapport à ces œuvres «agréables». Cette spécialisation de l'œuvre en regard d'un public particulier ne fait pas l'unanimité chez les écrivains et les directeurs de conscience[73]. Une critique littéraire se constituera contre cette conception «fabuleuse» de la narration, qui fait de l'œuvre écrite une fin en soi[74]. Même si Herberay des

---

[73] Jacques Amyot, notamment, condamne l'influence des *Amadis* auprès des lecteurs de la cour, dans la préface de l'*Histoire Aetiopique d'Heliodore* (autrement connue sous le titre de *Théagène et Chariclée*), qu'il a traduit, du grec au français, en 1547. Traducteurs de deux récits grecs – ceux d'Héliodore et de Longus – dans sa jeunesse, Amyot s'en repentit quelques années plus tard et fit paraître les éditions subséquentes de façon anonyme. Dans le «Proesme» de sa traduction de *Daphnis et Chloé*, Amyot présente ses deux premières traductions, comme des erreurs de jeunesse : «Je m'engageay dans mon enfance à traduire cet auteur avant que de bien congnoître ce qu'il a de bon et de mauvais, et sans savoir combien la lecture en est dangereuse à cet âge et peu honneste mesme à un âge plus avancé» (Préface à sa traduction de *Daphnis et Chloé*, texte cité par Auguste de Blignières, *Essai sur Amyot et les traducteurs français au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 136). Mais, comme le souligne Sergio Capello, certains se portèrent immédiatement à la défense des *Amadis* : «il testo di Sevin riguarda, come il titolo indica, non tanto l'ottavo libro quanto i *Livres d'Amadis* nel loro complesso. Si propone infatti l'elogio e la difesa dei libri dell'*Amadis* pubblicati fino ad allora dei quali vengono sottolineate più particolarmente le qualità educative e morali»; «Il *Discours sur les livres di Amadis* di Michel Sevin (1548)», (article cité), p. 208. Voir aussi Marc Fumaroli, «Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalric Novel», *Renaissance Quarterly*, XXXVIII (1985), p. 26. Calvin (dans l'*Advertissement contre l'astrologie* ou dans l'*Institution de la religion chrestienne*) et Vivès (dans le *De institutione feminae christianae* et dans le *De Disciplinis*), on le sait, s'exprimèrent généralement en défaveur des narrations fabuleuses, qu'ils jugèrent d'une influence néfaste auprès de la jeunesse en particulier.

[74] Vivès, Calvin et Amyot ont en effet réussi à imposer leur jugement au public lecteur; de façon définitive après 1550. Voir Marc Fumaroli, *ibid.*, p. 29 : «Let us examine the argument of Amyot in the 1547 preface. His point of departure is simultaneously rationalist and religious : "fabulous" books, which feed the mind with foolishness and vicious impressions, accustom the spirit to love lies and to be

Essarts, notamment, fait de la narration un «moyen» d'illustrer la langue vulgaire, son texte ne constitue ni une évocation de la grandeur divine ni un rappel du bon comportement chrétien. Au contraire, les aventures d'Amadis semblent véhiculer une morale amoureuse ambiguë, selon laquelle l'adultère et la multiplication des expériences érotiques ne constituent pas des «erreurs». Partout où elles sont publiées, les histoires d'*Amadis* suscitent immédiatement de virulentes réactions contre la «narration fabuleuse» qui se donne comme «agrément»[75]. Si la stratégie de la «successivité» des finalités d'écriture ne fait pas l'unanimité, elle facilite du moins l'intégration de la poétique aristotélicienne aux fondements de l'écriture de fiction et permet en relativement peu de temps de lui conférer un statut et des objectifs autonomes, distincts de ceux que la pensée chrétienne imposait aux textes.

L'histoire des traductions des nombreux livres d'*Amadis* est éclairante à ce propos. Plusieurs traducteurs se sont succédé sur une période de trente-cinq ans, de 1540 à 1575, et ont contribué à caractériser la narration «fabuleuse» par rapport à la narration historique. Herberay des Essarts, on l'a vu, propose sa narration comme un outil de la langue française et revendique un français

---

puffed up with vanity. This deformation of natural reason leads readers, it is implicit but very clear, to neglect God and moral and religious duties. On the other hand, Amyot does not permit us to read relentlessly in grave and serious books; it needs to refresh itself by distractions from such sad toughts and needs diversions which, without offending the sense of truth and duty, permit the mind to return to serious thoughts with more fervor and lightheartedness».

[75] Voir Michel Simonin, «La disgrâce d'*Amadis*» (article cité), p. 24 : «Comme il est normal, à la fois en raison de la priorité chronologique et de la vivacité de la réaction religieuse, c'est en Espagne que les Amadis trouvent leurs premiers censeurs. A trois reprises, Vivès s'en prend à eux, entre 1524 et 1531 : pour lui, les romans de chevalerie sont rédigés par des oisifs pour des ignorants».

homogène sur un territoire géographique unifié. Le premier traducteur des *Amadis* applique très précisément les principes que Dante présente dans *De Vulgari eloquentia* et pose les fondements de sa langue illustre sur une monarchie en émergence[76]. La cour et son élite promettent de diffuser un français uniforme et de favoriser, par le rayonnement des textes français, l'émulation du peuple[77]. C'est ainsi que Jacques Amyot, futur évêque et précepteur royal, justifie la traduction de nouvelles narrations *historiques* :

> [V]os subjects en recueilliront ce fruict, que sans se travailler pour apprendre les nobles anciennes langues, qui coustent beaucoup de temps et de peine à apprendre, à cause qu'elles sont mortes et qu'il les faut tirer hors des monumens des livres où elles sont ensepvelies, ils auront en leur maternelle et chez eux, par maniere de dire, ce qu'il y a de plus beau et de meilleur en la Latine et en la Grecque. A raison duquel benefice ils seront de tant plus obligez à prier Dieu, comme je fay en toute humilité et toute reverence, pour la bonne prosperité, accroissement d'honneur, et continuation de longue vie en bonne santé de vous, Sire, et de tout ce qui appartient à vostre sacrée royale majesté[78].

---

[76] À propos de cette influence linguistique des récits fabuleux en général et de l'*Amadis* en particulier sur les gens de la cour, voir Étienne Pasquier, *Les recherches de la France*, édition critique établie sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard et François Rondant, Paris, Champion, 1996, 3 vol., livre VIII, 5, p. 669 : «Lisez les huict premiers livres d'Amadis de Gaule, où le Seigneur des Essars voulut representer sous un Perion de Gaule et sa postérité, ce qui estoit de la vraye courtizanie, lisez le Palmerin d'Olive, vous ne trouverez point que ceux qui gouvernent les Roys usent de cette façon de parler, *Vostre Majesté*, etc. façon de parler toutefois qui s'est tournée en tel usage au milieu de nos Courtisans, que non seulement parlans au Roy, mais aussi parlans de luy, ils ne couchent que de cette maniere de dire, *sa Majesté a fait cecy*, *sa Majesté a fait cela*, ayans quitté le masculin».

[77] Comme on sait, c'est en 1539 que le roi François 1[er] fit rédiger l'article III de l'Ordonnance de Villers-Cotterêts qui eut pour effet d'unifier le royaume sur les plans linguistique et politique. Avec la traduction du *De vulgari eloquentia* de Dante par Jacques Corbinelli, en 1572, se constitue en France l'idée dantesque d'un modèle «transcendantal» de la langue vulgaire illustre, c'est-à-dire celui du milieu aulique, censé donner l'exemple d'une langue pure associée à des mœurs édifiantes. Voir, à ce propos, Olivier Pot, «François ou Rommant? Une variante originale du mythe de la langue maternelle», dans *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LVIII (1996), p. 391 : «[Corbinelli] recommande à Henri III de retravailler la langue française, comme Dante l'avait fait avec l'italien, selon un modèle transcendantal qui assumerait pour la France la fonction impériale et unificatrice que le latin remplissait à l'intérieur de la Romania. *Translatio studii et imperii* qui, à nouveau, se pense sous l'espèce d'une sublimation monarchique et paternaliste de la langue maternelle».

[78] Jacques Amyot, Dédicace «Au très puissant et très chrestien Roy de France» des *Vies des hommes illustres Grecs & Romains* (1559), dans Bernard Weinberg (éd.), *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Evanston (IL), Northwestern University Press, 1950, p. 164.

En visant ce public aristocratique forcément restreint et en limitant son projet d'écriture à l'illustration du français, le très populaire et très influent *Amadis* d'Herberay a contraint tous les nouveaux auteurs de narrations «utiles» à concevoir leur entreprise dans des paramètres définis en opposition par rapport à ceux de la narration «plaisante». C'est ce qui se produit notamment avec Jacques Gohory, qui a pris la relève de Herberay et de Gilles Boileau, traducteurs respectivement des Livres I à VIII et du Livre IX («corrigé» par Claude Colet, insatisfait du travail effectué par Boileau)[79]. Gohory ne conçoit pas l'œuvre narrative comme un simple divertissement. Plus traditionnel, il confère à l'œuvre narrative – valable – une fonction révélatrice de la profonde harmonie cosmologique. Gohory revient en fait à la conception «intégumentale» de la littérature et de la philosophie et aborde les écrits de l'Antiquité et du Moyen Âge avec ce présupposé herméneutique qui fait de l'œuvre narrative le véhicule de plus hauts sens, cachés[80] :

> Car à ces esprits revesches et rebarbatifs, ennemis de toute joyeuseté, qui les estiment inutiles et reprehensibles, nous satisferons amplement en vostre presence. Car vous qui este instruite en la langue grecque et latine, en laquelle vous surpassez Lelia, Cornelia, Martia en leurs langues naturelles [...] ne prendriez pas plaisir en telles œuvres (estant stylée et accoutumée aux meilleures) si vous n'y sentiez quelques joyeuseté d'artifice, garny, parmy la gayeté des comptes, de quelque suc et moelle de doctrine[81].

---

[79] *Ibid.*, p. 14-19.

[80] Sur cette question, voir Rosanna Gorris, «"Du sens mystique des romans antiques" : il paratesto degli *Amadigi* di Jacques Gohory», dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'Astrea*, actes du colloque international de Gargnano, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 61-73.

[81] Dédicace à la Comtesse de Retz du XIII[e] Livre de l'*Amadis* (Paris, 1571); Bibliothèque Mazarine, Rés. 11105 A.

Dans leur pratique de la traduction, les écrivains ne choisissent pas une forme de narration plus qu'une autre. On traduit ou on compose des narrations avec une certaine idée de son «utilité» et de sa valeur et, chaque fois, on vise la «vérité» et la «vraisemblance». Les propriétés respectives de la narration fabuleuse et de la narration historique ne sont pas encore clairement définies. Il est loin d'être déterminé, encore, que la narration doive choisir entre l'«agrément» et la «vérité». Certains écrivains, s'inspirant du modèle biblique suprême, veulent concilier le plaisant et l'utile, l'élégance et l'enseignement moral et «scientifique», d'autres préfèrent se concentrer sur un seul aspect à la fois. Jacques Gohory, qui a traduit les Livres X à XIII de l'*Amadis*, propose, comme Rabelais, une narration à la fois plaisante et instructive. Pour Gohory, l'aspect «fabuleux» de la narration est un aspect positif : il dénote le caractère imparfait et relatif du langage humain en mettant en évidence son statut d'invention. L'invraisemblance a ainsi le rôle philosophique et moral de mettre le lecteur en garde contre la *mimesis* poétique. Jacques Gohory oppose ainsi la narration fabuleuse à l'histoire selon un rapport différentiel et qualitatif de la notion de mensonge. Il s'inspire, pour ce faire, de la distinction qu'établit Aulu-Gelle, dans les *Nuits attiques*, entre les actions du «mentir» et du «dire mensonge». Dans sa «Préface aux lecteurs» du *XIII^e Livre de l'Amadis de Gaule* (1571), Gohory écrit :

> Par quoy cessent de mesdire ceux qui ne font cas que des histoires qu'on tient pour vrayes [...] car la plupart des chroniqueurs sont plus à blasonner faux, en faisant

> profession notoire de verité, neantmoins inserent beaucoup de fauceté ou par hayne et envie des nations à eux contraires, ou par adulation des Princes vivans ou de leurs successeurs que ces Romans recreatifs confessans clairement par leur tiltre leur invention fabuleuse[82].

D'une part, il y aurait dans le récit «historique» une volonté évidente de tromper le lecteur et, d'autre part, l'utilisation «transparente» du «mensonge», c'est-à-dire du caractère «plasmatique» de la langue, à des fins spirituelles dans le «romant». Imitant manifestement la verve rabelaisienne, Gohory va jusqu'à interdire la lecture de son *Amadis* aux dénigreurs : «Fuyez [...] ennemiz de noz Rommans recreatifs [...], accusateurs et calomniateurs [...], esprits revesches er rebarbatifs [...], bigots et bigotes [...], chagrins et renfrongnez [...], marchans usuriers, legistes lucratifs, medecins mercenaires [...], petis poetastres ou rimailleurs envieux et mesdisans [...]»[83].

Herberay des Essarts fait partie du deuxième groupe, celui qui, se fondant d'emblée sur les poétiques païennes, n'attribue qu'une seule finalité aux différentes catégories d'écriture : dire le «faux» (joliment), dire le vrai (sans ornements), dire le vraisemblable (avec artifices). Herberay proposait d'abord, en 1540, une narration plaisante et facile dont le but immédiat était d'illustrer la langue française et qu'il ne présentait pas comme la «vérité»[84]. Bien qu'il distingue qualitativement ici les anciennes narrations des nouvelles, Herberay

---

[82] Livre XIII, f. e. v°, cité par Rosanna Gorris, dans son article «"Du sens mystique des romans antiques"» (article cité), p. 72.

[83] *Ibid.*

[84] Voir «A tous ceux qui font profession d'enseigner la langue françoise», dans *Le premier livre d'Amadis de Gaule* (édition citée), p. 502.

des Essarts ne tardera pas à changer d'opinion et à dénoncer la futilité de toutes les narrations fabuleuses. Paradoxalement, ce sont les qualités qu'il mettait en évidence en 1540 qui constitueront la raison principale de la condamnation d'Herberay des Essarts : «Pour donc reprendre nostre propos je vous avise (lecteur) d'employer voz heures de loisir à la lecture de ce Romant, auquel vous prendrez grand plaisir & recreation, outre le grand profit que vous tirerez de la grace & pureté du langage, & les gentils traits qui peuvent servir de miroir à la vie»[85]. L'«agrément» et la «facilité» des narrations fabuleuses ne conviennent plus soudainement à l'esprit plus grave du traducteur des *Amadis*. En 1551, Herberay abandonne la traduction des *Amadis* pour se consacrer à la traduction de l'histoire et dénonce la futilité des narrations fabuleuses. Au début du *Premier livre de la cronique du tres vaillant et redouté don Florès de Grece*, Herberay des Essarts admet préférer désormais la «chronique» aux narrations «fabuleuses»[86].

Dans les milieux moins lettrés, notamment à la cour, la narration historique se définit qualitativement par rapport aux narrations fabuleuses; si celles-ci sont jugées «faciles» et «plaisantes», l'histoire est au contraire estimée «difficile», c'est-à-dire «savante» et parfois ennuyeuse. On se rappelle qu'Hélisenne situe sa narration dans une catégorie distinctive par rapport à celles des «historiographes» et des «orateurs». Davantage qu'un aveu de

[85] «Advertissement au lecteur», *ibid.*, p. 504.

[86] Dédicace du premier Livre à Henri II, 1551.

modestie, cette précision tend à souligner, auprès d'un lectorat peu concerné par les récits «scientificques», les qualités plaisantes de la composition narrative d'Hélisenne[87].

Mais les «historiographes» ne restent pas impassibles devant cette stratégie racoleuse de la narration fabuleuse. Si l'on craint généralement, chez des historiens tels Henri Estienne et Estienne Pasquier de perdre l'intérêt des lecteurs attirés par la dite facilité et l'agrément des narrations fabuleuses, on finit par adopter les moyens de l'ennemi[88]. À force d'insister sur la simplicité et l'accessibilité de leurs compositions, les auteurs de narrations inspirées de fables antiques et plus récentes finissent par donner des arguments tout prêts à leurs rivaux. La «facilité» se traduit soudainement en «banalité» et «futilité». On finit en effet par reprocher aux narrations fabuleuses leur «inutilité», c'est-à-dire leur insignifiance et la vacuité de leurs mensonges, et on revient à la position anti-poétique qui prédominait pendant le Moyen Âge. Contrairement à celles-ci, le récit historique se veut dorénavant «plaisant» *et* «instructif»,

---

[87] Voir extrait cité p. 363.

[88] Henri Estienne est d'abord préoccupé par la confusion entre l'histoire et la fable. Dans son *Apologie pour Hérodote*, «Préface de la première partie», nouvelle édition faite sur la première et augmentée de remarques par P. Ristelhuber, Genève, Slatkine Reprints, (1979) 1969, p. 42 , il propose de démêler le vrai du faux, tout en offrant au lecteur un plaisir profitable : «[...] c'est que les hommes quasi tous et de tout temps se sont addonnez à la lecture des poésies, alléchez et amorcez par leurs plaisantes menteries : lesquelles, estans doucement coulées en leurs oreilles, par succession de temps s'enfonçoyent bien avant en leurs entendemens, et jusqu'à y prendre racine. Voilà comment, en laissant les menteries gangner sur leurs esprits, ils se sont laissez persuader plusieurs choses estranges, la memoire desquelles a esté conservée et entretenue de père en fils. [...]»; et «A un sien ami» : «Or ay-je espérance que cest œuvre estant mis à chef apportera aux lecteurs du plaisir conjoint avec proufit», p. 37.

«agréable» *et* «vrai». Jean Amelin, traducteur de Tite-Live, écrit en faveur de la narration historique :

> Estimant que, comme jadis les amoureux de la chaste Penelope, pour ne pouvoir jouir d'elle, se rangeoient aux chambrieres, ainsi il est advenu à plusieurs François de s'amuser aux fables, laissans en arriere l'Histoire pour la difficulté de l'entendre, ou de l'entendre bien, j'ay volontiers entrepris de traduire T. Live en François, pour leur retrancher l'excuse de la difficulté : m'asseurant que ceux qui en auront leu trois pages, sentiront en eux un desir de voir le tout, et regretteront grandement les heures mal employées, en la lecture des Romans. Car apres qu'on y a versé plusieurs annes, à peine que de tant de volumes on peult tirer une periode dans plus, digne d'estre recitée entre gens de sçavoir et d'honneur [...]. Et ne pense point si la noblesse jettoit sur ceste Histoire ses yeux aussi souvent que sur les comptes d'Amadis, que du profit qu'elle y feroit, l'ennemy ne s'apperceust à son desavantage[89].

Nous avons, dès lors, deux types distincts de narration, dont les caractéristiques, toutefois, sont revendiquées par l'une et l'autre catégories. La «facilité», l'«agrément» et l'«utilité» ne sont pas encore, en effet, les prérogatives d'une seule catégorie narrative. Pour qu'une seule des narrations puisse s'accaparer une de ces particularités et puisse en faire un trait «générique», il faut que celles-ci soient *institutionnellement* refusées à l'autre.

Entre 1540 et 1575, la narration est en phase de reconceptualisation. Pendant cette période, tout appel aux notions de «fable» et d'«histoire» est problématique. D'un auteur et d'un lecteur à l'autre, et, chez un même auteur, d'une année à l'autre[90], la définition de ces deux notions varie continuellement.

---

[89] Édition originale de 1556, chez Michel de Vascovan, texte reproduit dans la *Revue des livres anciens*, tome I, 1913, p. 106; cité par Michel Simonin dans «La disgrâce d'*Amadis*» (article cité), p. 25.

[90] Le cas de Pierre Boistuau est intéressant de ce point de vue. Pratiquant un type d'écriture qui pouvait certainement paraître «fabuleux», Boistuau condamne néanmoins l'écriture fabuleuse tout en exaltant le statut «historique» de la narration. Voir Donald Stone, «The Boundaries of History and Literature. Belleforest's *Les grandes annales* et Ronsard's *Franciade*», *Renaissance et Réforme*, XXIV (1988), p. 207-213 et Michel Simonin, *Vivre de sa plume au XVI^e siècle* (ouvrage cité), p. 15.

On ne peut arriver à une définition précise et à peu près stable des différentes catégories narratives qu'à partir du moment où l'ancienne division tripartite – fable, histoire, fiction – peut être remplacée par une nouvelle. Par l'entremise d'Aristote, la «narration fabuleuse en romant», dont le prototype universellement reconnu est l'*Amadis*, tend de plus en plus à être enfermé dans une catégorie triviale[91]. Alors que nous avions, pendant la première partie du XVI[e] siècle, un débat «dualiste» encore inspiré de la tradition chrétienne sur le vrai et le vraisemblable de l'histoire et de la fable, nous passerons, dans le dernier tiers du siècle, à une subdivision plus classique et, surtout, plus «hellénisante» de la narration. En effet, c'est en réactivant le sens particulièrement homérique du poème héroïque que les théoriciens de la narration ravivent les fonctions intégumentales et édificatrices que l'on avait exclues progressivement de l'œuvre narrative «fabuleuse». Récupérant donc ses anciennes caractéristiques païennes, la narration doit dès lors se situer dans une nouvelle configuration du «faux», du «vrai» et du «vraisemblable».

---

[91] Dans ses *Recherches de la France*, livre VII, 6, p. 609, Étienne Pasquier souligne le grand succès des *Amadis* traduits par Herberay des Essarts tout en observant, qu'à son époque, leur influence est presque entièrement disparue : «et néanmoins nostre Langue ne leur est pas peu redevable [aux traducteurs] : mais sut tous à Nicolas de Herberay, sieur des Essars aux huict Livres d'Amadis de Gaule, et specialement au huictiéme Roman, dans lequel vous pouvez cueillir toutes les belles fleurs de nostre langue Françoise. Jamais Livre ne fut embrassé avec tant de faveur que cettuy, l'espace de vingt ans ou environ : neantmoins la memoire en semble estre aujourd'huy évanoüie» (édition citée).

CHAPITRE VII
POÉSIE CONTRE HISTOIRE
LA NARRATION HÉROÏQUE RACONTÉE AUX HISTORIENS
(*LA FRANCIADE* DE RONSARD)

> Les fictions ne sont bonnes et délectables qu'autant qu'elles s'approchent de la vérité ou de la vraisemblance; et les histoires vraies sont d'autant meilleures qu'elles sont véridiques. (Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*, II, LXII)

La célèbre histoire, fabuleuse, de don Quichotte de la Manche constitue une sorte de recueil de lieux communs sur le récit de fiction moderne. Toutes les positions – esthétiques : favorables ou non; morales, philosophiques et théologiques – s'y trouvent représentées. Constituant une critique globale de l'«effet de fiction», *L'ingénieux don Quichotte de la Manche* reprend des thèmes clés des récits rabelaisiens. Cervantès, écrivant au début du XVII^{e} siècle, peut toutefois constater l'échec, contrairement à Rabelais, de la stratégie poétique visant à inciter le lecteur à chercher le plus haut sens par le biais d'un récit «plaisant». À propos de *Don Quichotte*, il est très juste de dire, comme Marc Fumaroli, qu'il constitue à la fois une critique et un nouveau modèle de la narration fabuleuse[1]. Comme le laissent deviner Rabelais et, plus tard, Cervantès, il faut prendre garde, en inventant un récit, de lui donner une allure de vérité. Plus la fiction est invraisemblable, plus elle est apte à susciter un recul critique chez le lecteur. La *mimesis* philosophique ne doit pas constituer

[1] Voir Marc Fumaroli, «Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalric Novel», *Renaissance Quarterly*, XXXVIII (1985), p. 23.

la motivation du récit. Pour que la narration fabuleuse conserve sa fonction édificatrice, il faut que le récit contienne un «plus haut sens»; la «morale» ou l'ensemble des enseignements ne doivent pas se trouver au niveau littéral. En d'autres termes, la fiction doit contenir sa propre critique, c'est-à-dire qu'elle doit être «réflexive» : dénoncer, à même le récit, son invention et son artifice. Mais ce n'est pas du tout ainsi que la narration «fabuleuse» se développe à la fin du XVI^{e} siècle.

Trivialisation de la fable

Jusqu'en 1572, au moins, année de publication des quatre premiers livres de la *Franciade* de Ronsard, nous ne trouvons pas, dans le panorama «européen», de débat littéraire proprement dit, qui s'intéresserait aux particularités respectives des différents «genres» narratifs. Le débat s'effectue plutôt autour de questions d'ordre épistémologique, qui concernent le statut du «vrai» et du «vraisemblable». Ainsi, on ne se demande pas si le «roman» doit être plus vraisemblable que l'«épopée», mais on s'interroge surtout sur les modalités du «vrai» et du «vraisemblable». On cherche ainsi à qualifier la narration, l'«histoire» – au sens de *diegesis* – en fonction du rapport qu'elle entretient avec le vrai et le vraisemblable. La périodisation de grands courants historiographiques proposée dans *L'histoire des histoires* (1599) de La Popelinière est à cet égard des plus représentatives. En effet, La Popelinière, se fixant pour objectif de décrire l'évolution historique de la discipline

historiographique, distingue quatre courants – «saisons» – principaux : l'«histoire naturelle», l'«histoire poétique», l'«histoire continue» (avant Hérodote) et l'«histoire continue» (après Hérodote)[2].

Peu à peu, et ce dès 1532, la narration poétique est dépossédée de ses finalités édificatrices. La conscience d'un destinataire nouveau, un lecteur laïc qui n'a accès qu'au vernaculaire français et qui demeure étranger aux préoccupations «savantes», notamment à la question du statut de la fable, force l'écrivain poète à repenser ses stratégies d'écriture. Si les méconnaissances du nouveau lecteur peuvent dans un premier temps faciliter la mise en œuvre d'une «invention fabuleuse» et permettre à l'écrivain d'esquiver l'épineuse question théologique de la fable, les dispositions «laïques» – non studieuses – du lecteur peuvent également contraindre l'écrivain à enfermer sa narration dans les paramètres du pur «divertissement». Ce qui ne se voulait respectivement pour Rabelais et pour Herberay des Essarts qu'une stratégie à «deux niveaux» et en «deux temps» : plaire *et* instruire, stratégie propre à maximiser les effets bénéfiques de la fable tout en lui conférant un statut acceptable tant pour l'institution religieuse que pour les institutions civiles, devient plutôt, très rapidement, la chausse-trappe de la narration poétique. Les théologiens médiévaux, adversaires traditionnels de la fable, n'auraient pu mieux trouver :

---

[2] Voir Lancelot du Voisin de La Popelinière, *L'histoire des histoires, avec L'idée de l'histoire accomplie. Plus le dessein de l'histoire nouvelle des François* (Paris, 1599), texte revu par Philippe Desan, Paris, Fayard, 1989, tome I, p. 62-63.

faire admettre par le narrateur lui-même que son récit ne vise qu'à offrir une «récréation» au lecteur[3].

On connaît peu la réception des narrations rabelaisiennes, puisque la plupart de ses lecteurs restèrent plutôt silencieux[4]. Mais on peut supposer par les quelques rares réactions des lecteurs de l'époque que la stratégie rabelaisienne n'a pas été aussi efficace qu'elle aurait pu l'être. D'une part, le sens premier, censé être «plaisant», n'a pas plu à tout le monde, et, d'autre part le «plus haut sens» devant racheter l'apparente inanité du récit est resté hermétique à bon nombre de lecteurs[5]. Un texte comme les *Angoysses* adopte

---

[3] C'est l'aveu de Jacques Amyot, en 1547, lorsqu'il publie sa traduction française de *L'histoire éthiopique* d'Héliodore : «Quand tout est dit, ce n'est qu'une fable», «Proesme du translateur», cité par Auguste Blignières, dans son *Essai sur Amyot et les traducteurs français au XVI^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints (1851), 1968, p. 119. Il faut ajouter cependant que les lecteurs trouvèrent dans le récit d'Héliodore «un tableau des passions humaines d'une grande honnesteté», *ibid.*, p. 120.

[4] Voir notamment Jean Larmat, «Remarques sur la réception du mythe de Gargantua et du *Gargantua* de Rabelais», dans *Hommage à Claude Faisant (1932-1988)*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 282; Guy Demerson, *Rabelais*, Paris, Fayard, 1991, p. 149; Lazare Sainéan, *L'influence et la réputation de Rabelais; interprètes, lecteurs et imitateurs*, Paris, Gamber, 1930; Jacques Boulenger, *Rabelais à travers les âges*, Paris, Le divan, 1925.

[5] Voir notamment Jean Calvin dans *Des Scandales*, édition critique par Olivier Fatio, Genève, Droz, 1984, p. 136-140 : «Chacun sçait qu'Agrippa, Villeneuve, Dolet et leurs semblables ont tousjours orgueilleusement contemné l'Évangile : en la fin, ils sont tombez en telle rage, que non seulement ils ont desgorgé leurs blasphemes execrables contre Jesus Christ et sa doctrine, mais ont estimé, quant à leurs ames, qu'ils ne differoyent, en rien des chiens et des pourceaux. Les autres, comme Rabelais, Degovea, Deperius et beaucoup d'autres [...], après avoir gousté l'Evangile, ont esté frappez d'un mesme aveuglement». Même si l'on peut supposer que Calvin s'en prend à Rabelais en réaction aux médisances du *Pantagruel* de 1542 (Rabelais met sur le même plan «prestinateurs», «abuseurs» et «emposteurs»), il faut admettre que la forme «quintessentiale» de la narration rabelaisienne autorise, encore aujourd'hui, les lectures les plus contradictoires. Étienne Pasquier dans ses *Recherches de la France*, édition critique établie sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Champion, 1996, livre VII, 6, p. 609, manifeste de l'enthousiasme face à l'œuvre de Rabelais, mais dit y trouver surtout matière à rire : «Cettuy és gayetez qu'il mit en lumiere, se mocquant de toutes choses, se rendit le nompareil. De ma partie reconnoistray franchement avoir l'esprit si folastre, que je ne me lassay jamais de le lire, et ne le leu oncques que je n'y trouvasse matiere de rire, et d'en faire mon profit tout ensemble». C'est le cas aussi de Montaigne : «Entre les livres simplement plaisans, je trouve, des modernes, le Decameron de Boccace, Rabelays et les Baisers de Jean Second, s'il faut les loger sous ce tiltre, dignes qu'on s'y amuse», *Essais*, II, 10, p. 410, édition critique de Pierre Villey, Paris, P.U.F., (1924), 1965.

une stratégie différente, en faisant de sa mimésis un contre-exemple édifiant. Le sens littéral est ainsi porteur d'une leçon dissuasive. Lorsqu'elle fait aussi de son sens premier le «plus haut sens» – en d'autres termes lorsqu'elle se fait mimésis philosophique –, la narration «fabuleuse» s'approprie la stratégie du récit historique, qui promet, outre la mémorialisation des faits et gestes, d'offrir aux lecteurs soit un modèle de vertu, soit un contre-exemple à éviter. Entre les années 1530 et 1550, la narration fabuleuse connaît un développement sans précédent dans l'histoire chrétienne[6]. Comme on l'a vu dans les chapitres précédents, la fable avait toujours constitué, pour les théologiens chrétiens, une préoccupation et un problème à résoudre. Il fallait constamment justifier, d'une part, la nécessité iconique de l'écriture humaine, c'est-à-dire sa fonction allégorique, et, d'autre part insister sur l'inconvenance théologique des fables païennes. L'écriture humaine devait rendre ses comptes à la grande Écriture divine, Vérité totale proposant à la fois un récit historique, vrai, et de plus hauts sens, utiles à la vie terrestre et au salut. Les nouveaux récits fabuleux, «plaisants», que l'on compose entre les années 1530 et 1550 en dépit de l'exigence iconique chrétienne – c'est-à-dire indifférents au devoir de louange divine lié à l'acte d'écriture – connaîtront un énorme succès qui n'aura

---

[6] Comme l'observe Gustave Reynier dans *Le roman sentimental en France avant L'Astrée*, Paris, Librairie Armand Colin, 1908, p. 54, la «vogue» du «roman sentimental» tend à s'estomper à partir de 1540 : «Mais à partir de 1540 ce grand succès s'interrompt. C'est qu'alors les théories platoniciennes, qui n'ont guère été accessibles jusque-là qu'aux érudits et aux philologues, commencent à s'infiltrer dans la société mondaine et à relever, particulièrement aux yeux des dames, la dignité de l'amour».

d'équivalent que leur rapide et irrévocable disgrâce[7]. La cause de cette destitution n'est pas liée, cette fois, au discours réprobateur des théologiens – bien qu'il ait lui aussi un rôle à jouer dans cette condamnation[8] –, mais plutôt aux promesses plus avantageuses du récit historique. En effet, le récit historique propose aux lecteurs non seulement un «agrément», mais aussi un profit moral. Alors que la narration fabuleuse opte pour une stratégie à deux niveaux ou en deux temps, les historiens présentent à leurs lecteurs un sens plaisant *et* édificateur immédiatement accessible. Alors que la narration fabuleuse propose un récit simple et agréable mais sans dimension manifestement instructive, la narration historique insiste d'emblée sur son aspect «utile». Et dès que l'histoire s'empare de cette finalité, elle ne s'en défait plus ni ne la partage avec sa rivale sous aucun prétexte. Le discours historique maximise les effets de cloisonnement défavorables à la narration fabuleuse qui lui assurent dorénavant l'exclusivité de l'utile. Toutefois, pour mieux saisir les enjeux, tenants et aboutissants de l'opposition qui se dessine progressivement

---

[7] À ce propos, il faut consulter les deux articles de Michel Simonin, «La disgrâce d'*Amadis*», *Studi Francesi*, XXVIII, 1 (1984), p. 1-32 et «La réputation des romans de chevalerie selon quelques listes de livres (XVI^e^-XVII^e^ siècles)», dans *Mélanges de langue et littérature françaises. Du Moyen Âge et de la Renaissance*, offerts à Charles Foulon, Rennes, Institut de français, Université de Haute-Bretagne, 1980, p. 363-369.

[8] Voir Juan Luis Vivès, *De institutione feminae christianae*, le livre I, 5, intitulé «Qui non legendi scriptores qui legendi», où Vivès condamne en bloc tous les récits fabuleux voués, selon lui, au temple de Vénus : «La coustume est mauvaise de plusieurs qui escripvent livres desquelz on ne peult rapporter aucun proffit, composez par gens oyseux ou inutiles. Femme pudicque ne s'empeschera de lyre livres d'amours, ne de batailles, & moins de les reciter & racompter : car c'est peste d'applicquer buschettes seiches pour corrompre les corps de la personne, ja ardens & fomentez de delectations & de vices. [...] Mieulx feroit n'avoir appris lettres, mais avec ce avoir perdu les yeulx & oreilles que les lyre & ouyr», traduction française par Pierre de Changy (1542), reprise dans l'édition de 1891, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 40.

entre la fable et l'histoire, il faut sans doute ancrer notre analyse dans les institutions sociales en place à l'époque. Le groupe social qui alimente le plus directement le débat historiographique dans le dernier tiers du XVI[e] siècle est constitué majoritairement de «robins». Ceux-ci voient leur communauté et leur pouvoir socio-culturel s'accroître de façon significative pendant le XVI[e] siècle[9]. Les propositions et les innovations sur le plan de la méthode sont le plus souvent issus de ce milieu. L'«histoire nouvelle» consacrée par La Popelinière constitue l'aboutissement d'une réflexion entamée dans les années 1540, dans les contre-coups du succès éditorial des *Amadis* et des traductions d'histoires fabuleuses grecques par Jacques Amyot. L'histoire nouvelle, utile et profitable à l'État, est donc la proposition d'un groupe homogène sur le plan socioculturel. Le destinataire implicite des *Recherches sur la France* d'Estienne Pasquier, par exemple, comme le fait remarquer George Huppert, représente bien l'ensemble du public lettré de l'histoire nouvelle[10].

On retrouve ainsi, selon de nouveaux paramètres laïcs, le débat patristique et médiéval contre la fable. Profitant d'une tradition millénaire qui fait de la narration fabuleuse une forme de dissolution morale et religieuse, le discours historique s'empare de l'isotopie éminemment positive de l'Écriture et

---

[9] Voir George Huppert, «Culture and Society in France, 1540-1584 (appendix 1)», dans *The Idea of Perfect History. Historical Erudition and Historical Philosophy in Renaissance France*, Urbana / Chicago / Londres, University of Illinois Press, 1970, p. 185-193.

[10] *Ibid.*, p. 33 : «It is likely that Pasquier's public was largely limited to likeminded readers : his colleagues in the courts of law, gentlemen or bourgeois, royal officers, many of them endowed with solid classical educations and most of them trained in civil law at the same universities».

confère à son récit les finalités propres aux Saintes Écritures : il assure, par sa forme claire et agréable, par son récit véritable, le salut – temporel – de ses lecteurs. Au contraire, la fable, de nouveau mise à l'écart, constitue la voie «hérétique» et fausse de l'infamie[11]. Mais, si l'on refuse de plus en plus catégoriquement toute forme de vérité ou d'utilité à la narration fabuleuse, ce n'est plus du tout en vue de la transcendance divine, seul Texte et seule Vérité. Au contraire, la narration historique aussi bien que la narration fabuleuse abandonnent leur ancienne fonction iconique et n'entretiennent plus qu'un rapport ténu avec l'Écriture sacrée[12]. La morale et l'utilité que l'on reconnaît au récit historique, bien qu'ancré dans une configuration sociale chrétienne, n'a plus rien de transcendant; le «plus haut sens» a tout à voir avec le monde temporel. Le récit historique est dès lors indissociable de l'éthique. Par ailleurs, plus on trivialise la fable, plus on exalte l'histoire. Mais ces deux étapes ne se dérouleront pas simultanément. Dans un premier temps, il a fallu dissiper toute prétention de la narration fabuleuse à enseigner et à dire le «vrai». Se déclarant elle-même «plaisante» et «facile», la narration fabuleuse se condamne à rester

---

[11] Sur la valorisation accrue de l'authenticité des faits et par conséquent de la défaveur des fables en général, voir Claude-Gilbert Dubois, *La conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, Paris, Nizet, 1977, p. 32. Voir Juan Luis Vivès, *De institutione feminae christianae* (édition citée), livre I, v, 31.

[12] À propos de cette sécularisation de la narration historique, voir George Huppert, *The Idea of Perfect History* (ouvrage cité), p. 105 : «One could already take for granted those points Bodin so laboriously demonstrated : that history was a secular discipline, that it did not deal with Creation and Apocalypse or with the fulfillment of Daniel's prophecy; that it was not to be merely a compilation of the ancient annalists; and that its chief objective was the study of society in its broadest sense».

définitivement dans les paramètres oisifs de l'enfance spirituelle[13]. Les historiens ne tarderont pas en effet à reprocher aux lecteurs leur recherche exclusive du plaisir de lecture promis par la fable.

Jacques Amyot constitue, comme Herberay des Essarts[14], un excellent exemple de ce processus de consécration socioculturelle du récit historique. Éminent traducteur du «roman» grec *Théagène et Chariclée* d'Héliodore, paru en 1547, soit sept ans après la traduction du *Premier livre d'Amadis de Gaule* par Herberay des Essarts, et de la fable «pastorale» *Daphnis et Chloé*, de Longus, Jacques Amyot ne s'attarde pas longuement dans le registre de la fable. Dès 1554, il traduit l'*Histoire romaine* de Diodore de Sicile, pour ensuite se consacrer à son chef-d'œuvre, admiré de tous les humanistes, la traduction des *Vies des hommes illustres grecs et latins* de Plutarque, publié en 1559. Tout en reconnaissant l'attrait de la fiction – forcément «simple» – pour l'esprit humain en général, en insistant sur son aspect divertissant et sur son effet «repoussoir» par rapport aux textes plus sérieux, Amyot en vient cependant à condamner les limites ludiques de la fiction :

---

[13] Le célèbre commentaire de Montaigne dans l'essai II, 10 est tout à fait représentatif de la *doxa* issue du milieu robin : «Entre les livres simplement plaisans, je trouve, des modernes, le Decameron de Boccace, Rabelays et les Baisers de Jean Second, s'il les faut loger sous ce tiltre, dignes qu'on s'y amuse. Quant aux Amadis et telles sortes d'escrits, ils n'ont pas eu le credit d'arrester seulement mon enfance» et, plus loin, «Les Historiens sont ma droitte bale : ils sont plaisans et aysez» (édition citée), p. 410 et 416.

[14] Comme on l'a vu dans le dernier chapitre, le parcours d'Herberay des Essarts coïncide bien avec le développement de la forme narrative en France; d'abord traducteur enthousiaste des fables d'Amadis de Gaule, Herberay des Essarts abandonne la traduction de narrations fabuleuses pour plutôt se consacrer à la traduction de chroniques historiques qu'il juge à la fois plus «graves» et plus utiles. Voir *supra*, chapitre VI, p. 381 et sq.

> La lecture des livres qui apportent seulement une vaine et oiseuse delectation aux lisans est à bon droict reprouvée des hommes sages et de grave jugement, et celle qui profite aussi simplement, sans faire aimer le profit qu'elle apporte et addoucir la peine que l'on prend à le recueillir par quelque allechement de plaisir, semble un peu trop austere au goust de plusieurs delicats entendemens, qui pour ce defaut ne s'y peuvent arrester longuement. Mais celle qui plaist et profite, qui delecte et instruit ensemble, a tout ce que l'on sçauroit desirer pour estre universellement aimée, receuë et estimée de toute maniere de gens, suyvant le commun dire du poëte Horace [...][15].

Bien au fait de la «stratégie différée» – en deux temps – de la narration fabuleuse, Amyot craint les effets pervers que pourrait avoir la fable plaisante sur un lecteur pressé, peu attentif aux ressorts didactiques de la narration. Si le traducteur d'Héliodore reconnaît l'intérêt de la fable ancienne, il insiste toutefois sur l'inanité des fables vernaculaires modernes[16]. Contrairement aux fables anciennes qui constituent des chefs-d'œuvre sur le plan technique et qui révèlent, par leur imitation fidèle de la nature, un enseignement philosophique et moral, les nouvelles fables présentent, à ses yeux, des déficiences sur tous les plans. Si la traduction de narrations poétiques grecques et latines peut s'avérer une activité valable et profitable, Amyot insiste cependant sur la supériorité philosophique de l'histoire, tout comme François de La Noue dans l'un de ses *Discours*, quelques décennies plus tard :

> Je pourroye encor alleguer autres vanitez dont ces livres [les fables] sont farcis, si je ne craignois d'en trop gouster, voulant en degouster autrui. Celles que j'ay retracées doivent suffire, pour destourner les esprits de ceux qui ont quelque affection aux choses honnestes & vertueuses, de s'y occuper, car ils se souillent en

---

[15] Jacques Amyot, «Préface aux *Vies des hommes illustres*» (1559), dans *Critical Prefaces of the French Renaissance*, Bernard Weinberg (dir.), Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1950, p. 165.

[16] *Ibid.*

> se pensant delecter, & s'acoquinans aux escrits de mensonge, ils desdaignent ceux où reluit la verité[17].

Pourquoi se contenter d'un récit inventé, alors que l'histoire vraie offre suffisamment de modèles de vertu? C'est la question que l'on se pose après coup, car tous les écrivains issus du renouveau humaniste et répondant aux besoins d'un public laïc croient d'abord devoir proposer à leur lecteur profane, qu'ils jugent tous inapte à recevoir un texte trop austère, un récit «plaisant». Mais cette «offre» plaisante ne constitue qu'une première épreuve, vite surmontée par la majorité des écrivains. Herberay des Essarts, comme Jacques Amyot, abandonnent rapidement le registre fabuleux pour ne plus s'occuper que du récit «historique», qu'ils considèrent à la fois plus digne, sur le plan philosophique, et plus conforme à l'art classique tel qu'il est décrit par Aristote dans la *Rhétorique* et la *Poétique*.

[17] «Sixième discours : Que la lecture des livres d'Amadis n'est moins pernicieuse aux jeunes gens, que celle des livres de Machiavel aux vieux», dans *Discours politiques et militaires* (1587), publiés par F. E. Sutcliffe, Genève, Droz, 1967, p. 176.

Exaltation de l'histoire[18]

Sur le plan socioculturel, la narration historique solidifie les fondements d'une institution philologique encore fragile, puisque le récit historique est le résultat d'une activité traductrice du grec et du latin vers le français, *translation* essentielle à l'accroissement du lexique et au développement d'une topique littéraire «française». L'exaltation du genre narratif historique permet par ailleurs de laïciser pleinement et définitivement les bases culturelles du vernaculaire français tout en donnant bonne conscience à ses défenseurs qui promeuvent ensemble un ordre temporel laïc préoccupé par des questions éthiques. Ainsi il n'est plus question, en France, de fables «idolâtres» ou «païennes», mais de narrations «immorales» ou «inutiles», alors que le pôle positif du récit historique, en proposant des modèles de vertu, comporte en soi une fonction et une utilité civiles. Loin des considérations sur le statut plus ou moins convenable de l'écriture de fiction par rapport à la Vérité révélée qui

---

[18] Voir George Huppert, *The Idea of Perfect History* (ouvrage cité), p. 19 : «This interest in history, at least among the well-to-do and educated, can be taken as one of the marked characteristics of the age. Not until the Romantic era was history to enjoy such favor in France again». Entre 1550 et 1610, on compte plus de 657 histoires imprimées en France, dont 271 premières éditions. Voir Corrado Vivanti, «Paulus Aemilius Gallis condidit historias?», *Annales : Économies, sociétés, civilisations*, 19 (1964), p. 1117-1124. Ce que Huppert appelle le «triomphe du nouvel historicisme» (p. 168) est entièrement lié à l'expansion des institutions laïques en France et est contrebalancé par la décadence de l'histoire ecclésiastique chrétienne, phénomène que l'étude d'Huppert tente d'appréhender. Comme le rappelle judicieusement aussi Claude-Gilbert Dubois, l'histoire n'est pas encore, au XVI[e] siècle, une «discipline» proprement dite: «Pas de chaire d'histoire à la Sorbonne, aucune création d'un enseignement de l'histoire dans la pédagogie traditionnelle. Cette science qui va acquérir au cours des ans son autonomie, ne se trouve que sous forme de traces dans l'enseignement de la philologie, de la cosmologie, de la théologie», *La conception de l'histoire en France* (ouvrage cité), p. 27. Voir aussi Henri-Jean Martin, «Livres et sociétés», dans *Histoire de l'édition française*, Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), I, Paris, Promodis, 1982, p. 276 : «Bien plus considérable [que celui de Ronsard et Desportes] est le succès apparent des historiens français. Juristes, clercs et même bourgeois ou marchands se plaisent de toute évidence à feuilleter la *Mer des histoires* ou les *Annales et chroniques de France* [...]».

préoccupaient encore Rabelais dans le *Pantagruel* et le *Gargantua*, la fable assume dorénavant un statut profane, soit utile, soit nuisible. Les prérogatives poétiques de l'*utile et dulce* sont désormais exclusives à la narration historique. Au mieux la narration fabuleuse sera plaisante et «inoffensive», c'est-à-dire qu'elle pourra plaire sans nuire.

Avec le nouveau public lecteur qui se constitue autour de la cour, émerge la notion, nouvelle, de «plaisir de lecture». C'est grâce à cette notion que l'historiographie peut définitivement surpasser la narration poétique qui se présente, certes, comme un récit plaisant, mais dépourvu, selon ses adversaires, d'enseignements philosophiques. Usurpant la seule prérogative de la narration poétique, l'histoire se présente fièrement comme un traité moral «plaisant», genre qui connaîtra les formes les plus variées[19]. Mais cette revendication somme toute arrogante des historiens provoque quelques contestatations de la part des auteurs de narrations «fabuleuses». Jacques Gohory, traducteur des Livres X à XIII de l'*Amadis de Gaule*, dont il a été question dans le précédent chapitre, conteste en effet les accusations que l'on porte contre la fable en évoquant cette même notion de plaisir, revendiquée par les historiens, nécessaire à toute forme d'édification. Mais il ne se contente pas d'insister sur

---

[19] Voir Marc Fumaroli, «Jacques Amyot and the Clerical Polemic» (article cité), p. 34 : «Thus, for Amyot, romantic pleasure can be surpassed, in the best and most responsible minds, by the pleasure which is given by the reading of history. We find the same argument, although somewhat amplified, at the front of the translation of Plutarch's *Parallel Lives* : the historical narration, useful in so many ways for moral and political education, is also accompanied by a "singular delectation" which "principally derives from diversity and the novelty which our nature so much enjoys"».

l'importance de l'agrément. Gohory décrit en détail ce qui constitue un effet «agréable» de lecture. Pour qu'une œuvre soit plaisante, il importe qu'elle obéisse aux règles de l'*aptum*. Il faut que l'objet du récit coïncide avec les nouvelles données culturelles et politiques[20]. Très proche des positions de Giraldi Cinzio dans son *Discours portant sur la composition des romans*, publié en 1554, Gohory favorise, contrairement à Jacques Amyot, les inventions modernes qu'il juge plus conformes aux attentes des lecteurs, et par conséquent plus aptes à les satisfaire. Par ailleurs, seuls les récits chevaleresques peuvent proposer un modèle guerrier actuel et favoriser une émulation utile à la monarchie :

> Je feray doncques fin à ce discours par une desmontrance de l'art Rhetoricale qui consiste en construction des Rommans, non croyables qu'à ceux qui en contemplent de pres l'architecture. Lesquels connoissent certainement que la delectation y estant pour fin proposée, au Rommanceur, selon les Institutions oratoires de Ciceron, le style aussi y est floride, net et coulant [...]. Or pour rendre le Rommanceur sa narration plus plaisante, il met en avant choses nouvelles ou non, mais jamais ouyes ne veues, il la rend plus agréable par admiration, attentes, issues inopinées [...][21].

Ainsi, à ses yeux, la narration fabuleuse, chevaleresque, correspond, mieux que les narrations grecques et latines, aux valeurs et aux goûts modernes.

---

[20] Sur la notion de convenance, voir Baldassar Castiglione, *Le livre du courtisan*, présentation et traduction de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, Garnier Flammarion, 1991. L'idée de «convenance» constitue un leitmotiv du texte de Castiglione : «Et pour cette raison il faut que celui qui doit s'accommoder à converser avec tant de gens, se fasse guider par son propre jugement, et, connaissant les différences des uns et des autres, qu'il change tous les jours de style et de manière, selon la nature de ceux avec lesquels il s'entretient», p. 127.

[21] Jacques Gohory, «Dedicace» (1571), texte cité par Marc Fumaroli dans «Jacques Amyot and the Clerical Polemic» (article cité), p. 38-39.

Le cas Ronsard : «poésie» et «histoire»

> Je dy cecy pource que la meilleure partie des nostres pense que la Franciade soit une histoire des Rois de France, comme si j'avois entrepris d'estre Historiographe & non Poëte (Ronsard, *Préface sur la Franciade*, 1572).

Pour mieux comprendre l'évolution des différentes formes narratives, il importe certes de rappeler un événement historique majeur, qui eut des répercussions dans tous les domaines de l'art : la Contre-Réforme. Les différents Conciles, qui se tinrent en Italie sur une période de presque vingt ans (de 1545-1563), rappelèrent à la communauté chrétienne l'importance des dogmes fondamentaux du christianisme[22]. La doctrine de la présence divine réelle lors de l'eucharistie, c'est-à-dire la transubstantiation, y fut notamment confirmée «avec une fermeté incomparable»[23]. La réitération de ce dogme illustre bien la position iconophile du catholicisme telle que nous l'avons présentée jusqu'ici : contre les réformateurs qui ne voulaient voir dans ce dogme qu'une «allégorie» (à la façon des Païens, qui nient ou «font abstraction» du sens historique réel), la position chrétienne reste iconophile : la

---

[22] Christian Mouchel commente ainsi cet important concile de l'Église de Rome : «Quand le concile de Trente s'achève le 4 décembre 1563, l'Église romaine peut se féliciter d'avoir manifesté sa propre unité – fût-elle réalisée au détriment d'une unité du monde chrétien désormais impossible». Voir «Les rhétoriques post-tridentines (1570-1600) : la fabrique d'une société chrétienne», dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, publiée sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, P.U.F., 1999, p. 431.

[23] Voir «Concile de Trente», dans le *Dictionnaire de théologie catholique contenant l'exposé des doctrines de la théologie catholique. Leurs preuves et leur histoire*, sous la direction de A. Vacant et E. Mangenot, tome quinzième, première partie, 1946, colonne 1503. L'auteur de cet article, A. Michel, affirme même que «les définitions dogmatiques ont porté un coup fatal au protestantisme, en arrêtant son développement doctrinal et en le réduisant ou bien à se tenir dans le cercle étroit tracé par les premiers réformateurs ou bien à se désagréger dans un libéralisme de doctrine, bien voisin du libéralisme». Voir aussi Pierre Gisel et al., *Encyclopédie du protestantisme*, Paris, Cerf, 1995.

présence est à la fois vraie littéralement et vraie spirituellement. Les plus grands auteurs de narrations «héroïques» des années 1570 tiennent compte des recommandations du Concile et encouragent, par leurs œuvres, l'élévation spirituelle et l'amour de la piété[24]. Tout se passe en fait comme si les poètes avaient pris sur eux de défendre l'unité de la foi chrétienne qui, menacée déjà depuis plusieurs décennies par la Réforme protestante, se montrait pour la première fois, par la convocation de ces conciles, sérieusement préoccupée par la purification des mœurs religieuses[25]. Les poèmes composés dans les années postérieures à la Contre-Réforme se présentent tous en quelque sorte comme un «marteau» censé abattre l'«hérésie». De Camoês et du Tasse à Ronsard, on rencontre ce même désir de se positionner contre le «mensonge» hérétique. Mais les plus grands poètes – ceux que l'histoire a consacrés tels – n'ont pas forcément une conception poétique représentative de leur époque ou de leur milieu. La position théorique de Ronsard, notamment, correspond peu à l'opinion des autres poètes contemporains. D'une part, la théorie présentée par Ronsard dans ses «préfaces» et «dédicaces» constituent un discours atypique, original, et, d'autre part, la théorie et la pratique du poète ne coïncident pas. Le discours théorique de Ronsard relève de l'imitation classique (*mimesis* rhétorique), alors que sa pratique d'écrivain ressortit à l'imitation de la Nature

---

[24] Voir Léon Hautecoeur, «Le Concile de Trente et l'art», *La Table ronde*, 190 (1963), p. 15-39.

[25] Voir Arlette Jouana, Jacqueline Boucher *et al.*, *Histoire et dictionnaire des guerres de religion*, Paris, Robert Laffont, 1998, l'article consacrée au Concile de Trente, p. 1338.

(*mimesis* philosophique). «L'intérêt de la *Franciade*, observe Daniel Ménager, est de donner à voir la lutte de ces deux principes [Histoire et Nature] et d'éclairer la relation particulière de Ronsard à l'histoire»[26]. Tiraillé en effet par le désir d'imiter les plus grands poètes grecs et latins et celui de plaire à un public moderne qui veut voir son univers représenté dans un cadre flatteur, Ronsard tient un discours très recherché sur son art, qui ne correspond pas toutefois à ce qu'il met en œuvre dans l'ensemble de ses paratextes. Ainsi Ronsard affirme qu'il existe des différences fondamentales entre l'art du (véritable) poète et celui de l'historien («L'Histoire reçoit seulement la chose comme elle est, ou fut, sans desguisure ny fard & le Poëte s'arreste au vraysemblable, à ce qui peut estre, & à ce qui est desja receu en la commune opinion»[27]), mais ses réalisations poétiques ne constituent pas de façon claire ou convaincante une «preuve» de cette différence essentielle. D'ailleurs, en dehors de ses préfaces stratégiques, où il doit établir deux statuts distincts pour la narration des faits et gestes, Ronsard fait indistinctement référence aux deux «disciplines» (dans les faits encore unies), comme des alternatives équivalentes (sur le plan strictement formel) offertes au Roi :

> Je ne dy pas, Prelat, que ce ne soit bien fait
> De bastir un Palais en delices parfait,

---

[26] Daniel Ménager, *Ronsard. Le Roi, le Poète et les Hommes*, Genève, Droz, 1979, p. 278.

[27] «Épître au lecteur» (1572), dans «Appendices à la *Franciade*», dans *Œuvres complètes*, I, p. 1181, édition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, 2 vol. Les prochaines citations feront toutes référence à cette édition.

D'obtenir d'un grand Roy tout ce qu'on luy demande,
De se faire soy-mesme et sa race bien grande :
Mais il ne faut pas tant que le cœur y soit mis,
Qu'on ne face un tresor de fideles amis,
Sur lequel les larrons ny le feu n'ont puissance,
Ni l'ire des grands Rois, ny du Temps l'inconstance :
Il faut se rendre amy de ceux qui ont pouvoir
De chanter vostre nom, et de faire sçavoir
Aux siècles à venir vostre immortelle gloire
Par œuvre poëtique, ou par certaine histoire :
Lors vous ferez pour vous trop plus que ne penser
Si par ce beau moyen les ans vous devancez[28].

François de Belleforest apporte un témoignage éloquent, qui révèle le statut purement théorique de cette prétendue différence «essentielle» entre la poésie et l'histoire pour Ronsard. Composant ses *Grandes Annales et Histoire générale de France*, Belleforest, qui partage par ailleurs avec Ronsard sa conception distinctive de l'histoire, inclut une bonne partie des vers du Livre IV de la *Franciade* dans son œuvre et mise, sans l'ombre d'une hésitation, sur l'authenticité et l'autorité de Ronsard, historien malgré lui[29]. Mais c'est La Popelinière, en 1599, qui précise le caractère distinctif de l'histoire et de la poésie, sauf que cette fois la distinction s'établit nettement à l'avantage des historiens : «Ainsi la digne Histoire sera un Narré vray, general, eloquent et judicieux, des plus notables actions des hommes, et autres accidens y

[28] Pierre de Ronsard, «Epistre. A Charles Cardinal de Lorraine», dans *Œuvres complètes* (édition citée), p. 862, vers 93-106; je souligne.

[29] Ce qui explique l'intervention de Ronsard dans la préface de 1587. Voir Donald Stone, «The Boundaries of History and Literature : Belleforest's *Les grandes Annales* and Ronsard's *Franciade*», *Renaissance et Réforme*, XXIV (1988), p. 207-213. Denis Bjaï fait remarquer que Belleforest, ayant publié ses *Chroniques et annales* chez le même éditeur que Ronsard – Gabriel Buon – était «stratégiquement bien placé» et a pu «avoir la primeur de ces vers, à moins que Buon n'ait lui-même favorisé ces emprunts pour faire participer les *Chroniques*, opportunément remises sous presse, à la promotion publicitaire de l'épopée». Voir Denis Bjaï, *La* Franciade *sur le métier. Ronsard et la pratique du poëme héroïque*, Genève, Droz, 2001, p. 349.

representez selon les temps, les lieux, leurs causes, progrez et evenemens. A fin que le Narré, luy soit pour substance commune. Et le reste autant de differences formelles, à tous autres discours»[30]. Le seul trait commun aux narrations historique et fabuleuses, c'est le Narré, alors que la différence fondamentale se trouve dans le caractère «véridique» – c'est-à-dire, pour La Popelinière, l'aspect totalisant de la narration historique – de l'histoire par rapport au mensonge de la «fable» : «Or comme dit un de ces vieux Romains, d'escrire sous quels officiers et avec quel succez une Guerre aura esté faicte; quels honneurs en aura eu le General d'armée : sans mentionner ce que le conseil public y aura arresté : quelles ordonnances y auront esté faictes : avec quels moyens le tout y aura esté conduit : c'est compter et fabler plus qu'historier les accidens passez»[31]. Pour La Popelinière, la principale distinction entre les narrations historique et fabuleuse relève donc de la méthode plus ou moins systématique du traitement des documents historiques : l'histoire consigne tout, la poésie choisit librement ce qui est «plaisant»[32].

Nous intitulons cette section «le cas Ronsard», en effet, car le tant célébré poète n'a pas son pareil dans le panorama littéraire du XVI^{e} siècle.

---

[30] La Popelinière, *L'idée de l'histoire accomplie* (édition citée), tome II, p. 33.

[31] *Ibid.*, p. 32.

[32] La Popelinière ajoute, à propos du «narré» : «Le Narré est Général à tous ceux qui escrivent. Mesmement au Poëte, Philosophe, Orateur et Historien. Mais il est différent selon la diversité des fins que chacun se propose. Le Poëte feint le Narré, selon qu'il le trouve propre à ceux ausquels il veut plaire. [...] Mais le but de l'Historien, est de ne rien alterer en ce qu'il se propose. Ains narrer toutes choses purement fidellement, clairement et avec plus de discretion qu'il pourra», *ibid.*, p. 34.

Alors que les poètes (chrétiens) contemporains de Ronsard affirment tous composer un long poème qui est le contraire du «faux», notamment, Camoês, dans *Les Lusiades* (1572) : «Oyez, car vous ne verrez pas, pour les louer, parer vos vassaux de ces prouesses vaines qu'invente la fable aux fictions menteuses, comme chez les Muses étrangères, avides de s'embellir. Les véridiques prouesses des vôtres sont telles qu'elles [...] surpassent Rodomont et l'imaginaire Roger»[33], et Le Tasse, que Ronsard connaît bien, qui insiste lui aussi sur l'aspect véridique de son poème héroïque :

> Tu sais que le monde suit le plus volontiers la pente
> où coulent en abondance les douceurs du Parnasse,
> et qu'on peut voir le vrai, tourné en vers charmants,
> séduire les plus rebelles et les persuader[34],

l'auteur de la *Franciade* prône l'utilisation du «mensonge» poétique. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, les poètes protestants insistent aussi, plus que les autres encore, sur la vérité de leurs vers. Mais Ronsard, inspiré d'Aristote, dit vouloir «feindre» sa matière et rejette la notion de «vérité» qui, écrit-il, est propre à l'écriture historique. Il revendique plutôt la notion de «vraisemblance». Le but de sa démarche consiste avant tout à proposer une hiérarchie socio-philosophique favorable au poète, à un moment de l'histoire où celui-ci se voit sérieusement menacé par l'influence grandissante des «historiens». Le discours théorique de Ronsard sur les différences entre poésie

---

[33] Camoês, *Les Lusiades*, traduction par Roger Bismut, Paris, Robert Laffont, 1992, Chant I, 11, p. 7.

[34] Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, traduction par Jean-Michel Gardair, Paris, Librairie Générale Française, 1996, I, 3, p. 72.

et histoire s'inspire principalement de trois auteurs : Aristote, Horace et Lucien, même si Ronsard a pu puiser aussi dans les traités modernes quelques lieux communs d'origine classique. Aristote, dans sa *Poétique*, fournit plusieurs armes à Ronsard, toutes liées à une des parties de la rhétorique : 1) l'invention du poète n'est pas celle de l'historien; le poète s'attache au «vraisemblable», alors que l'historien s'occupe du «vrai»; 2) la disposition du poème n'est pas la même que le récit historique : l'un suit un ordre «artificiel», l'autre suit le cours réel des événements; 3) l'élocution du poète est plus orné, parfois en vers, alors que celle de l'historien est claire et simple[35]. Lucien, dans son récit plaisant intitulé *Histoire véritable* et sa satire contre les historiens, *La manière d'écrire l'histoire*, à laquelle il donne la forme d'une «poétique», insiste quant à lui sur la feinte des poètes et sur l'inconvenance, pour les historiens, d'imiter leur travail. Ulysse constitue, selon Lucien, le «patron» et le «maître» de la «charlatanerie»[36]. Les poètes constituent un très mauvais exemple pour les historiens, puisque les deux types d'écrivain ne sont pas soumis aux mêmes critères : le poète profite d'une liberté sans mesure et donne par conséquent

---

[35] Voir Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1952, 1451a, 1461b «Or il est clair aussi, d'après ce que nous avons dit, que ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver»; 1460a «Quant à l'élocution, [...] elle doit être particulièrement travaillée [...]». À propos de l'ordre inventif suivi par les poètes, voir Horace, *Art poétique*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989, vers 148-149: «Il se hâte toujours vers le dénouement, il emporte l'auditeur au milieu des faits, comme s'ils étaient connus [...]». Sur les questions relatives à la disposition du poème héroïque, il faut consulter l'ouvrage de Claudine Jomphe, *Les théories de la* dispositio *et le Grand Œuvre de Ronsard*, Paris, Champion, 2000.

[36] Voir, de Lucien, *Histoire véritable*, dans *Romans grecs et latins*, traduite par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, p. 1346 : «Leur patron et leur maître, celui qui leur a ouvert la voie de cette sorte de charlatanerie, est l'Ulysse d'Homère [...]».

libre cours à sa «fantaisie», alors que l'historien doit être guidé par la seule vérité. Par ailleurs, Lucien conteste le mouvement d'une certaine «école», qui confère à l'histoire les prérogatives ornementales et plaisantes de la poésie; l'histoire ne doit avoir pour seule finalité que l'«utilité»[37]. Les Anciens procurent à Ronsard des arguments qu'il trouve difficilement dans le discours contemporain. Pontano, auteur respecté et influent du dialogue intitulé *Actius* (1499), insiste précisément sur les caractéristiques du discours historique qui, déplore l'auteur, n'a pas intéressé suffisamment les Anciens[38]. L'idée principale de ce dialogue, à savoir qu'il existe plusieurs liens importants entre la poésie et l'histoire, aurait troublé l'auteur de la *Franciade*. Dans ce dialogue, Pontano reprend en fait les distinctions établies par les Anciens, notamment Lucien, pour mieux les atténuer. Ainsi, la remarque de Lucien sur les styles distincts de l'histoire et de la poésie se trouve neutralisée par l'*Actius*, puisque celui-ci accorde à l'histoire la fonction d'«expliquer» et d'«embellir» la vérité :

> [C]omme la poésie, l'histoire est grandement embellie par [les discours et les conseils], et s'ennorgueillit du fait que les bons auteurs la rend encore plus ample. Et franchement, si le propre de la poésie est de raconter à la fois le conseil des dieux et les affaires qu'ils supervisent, l'histoire aussi narre la colère des dieux, relate les prodiges, les apaise avec des prières, des supplications, des spectacles et consulte les oracles. Toutes deux se complaisent dans les amplifications, les digressions, ainsi que la variété. Toutes deux s'efforcent d'émouvoir et suivent les règles de la convenance entre le sujet et la matière. C'est le dessein ou le désir de l'un autant que de l'autre de plaire, d'émouvoir, de sembler véritable, de rendre son

---

[37] Voir *Histoire véritable* (édition citée), p. 1346 et *La manière d'écrire l'histoire*, publiée avec un argument analytique et des notes en français par A. Lehugueur, Paris, Hachette, 1905, p. 15.

[38] Voir Robert Black, «The New Laws of History», *Renaissance Studies*, I, 1 (1987), p. 126-156.

> histoire vivante et de la mettre sous les yeux, de chanter les louanges d'une chose, puis d'une autre[39].

Ronsard est conscient des liens qui existent entre les narrations historique et poétique et en fait état dans l'une de ses Préfaces sur la *Franciade* : «Encore que l'histoire en beaucoup de sortes se conforme à la Poësie, comme en vehemence de parler, harangues, descriptions de batailles, villes, fleuves, mers, montaignes, & autres semblables choses, où le Poëte ne doibt non plus que l'Orateur falsifier le vray, si est-ce que quand à leur sujet ils sont aussi eslongnez l'un de l'autre que le vraysemblable est eslongné de la verité»[40]. Cependant, ces ressemblances ne seraient pas fondamentales, selon Ronsard. Lemaire de Belges, qui connaît encore un certain rayonnement dans les années 1570, en France[41], tentait d'opérer, au début du XVI[e] siècle, la même

---

[39] *Dialogus qui Actius inscribitur*, dans *I dialoghi*, édition de Carmelo Previtera, Firenze, Sansoni, 1943, p. 193, lignes 22-36 : «[...] quod ipsum conciones indicant ac consilia, quibus tum poetica tum historia maxime ornatur gloriaturque ex iis locupletiorem sese bonis ab auctoribus redditam. Ad haec repentini casus successusque, ipsi varii atque incerti, consilia item diversa quaeque practer hominum ipsorum opinionem plurima contingunt in vita ac rebus gerendis. Nec vero, si poetica ipsa multa est in explicandis deorum tum consiliis tum rebus quae ab illis administrantur, non historia etiam deorum iras explicat, refert prodigia placatque illos votis, supplicationibus, ludis consulitque eorum oracula; utraque etiam gaudet amplificationibus, digressionibus item ac varietate, studetque movendis affectibus sequiturque decorum quaque in re ac materia suum. Itaque neutrius magis quam alterius aut propositum est aut studium ut doceat, delectet, moveat, ut etiam prosit, rem apparet eamque ante oculos ponat, ac nunc extollat aliud nunc alind elevet». Sur cet extrait de l'*Actius*, voir Donald Stone, «The Boundaries of History and Literature» (article cité), p. 211.

[40] Épître «Au lecteur» (1572), dans «Appendices à la *Franciade*», dans *Œuvres complètes*, I (édition citée), p. 1181.

[41] Voir ce qu'en dit Étienne Pasquier, vers 1574 dans ses *Recherches de la France*, livre VII, 3, p. 600 (édition citée) : «Jaçoit que Jean le Maire ne fasse aucune mention d'iceux, toutefois si a-il pris et emprunté d'eux la plus grande part de son bon langage [...]. Jugement qui n'est pas petit. Parce qu'en Jean le Maire, nous trouvons une infinité de beaux traits dont il a illustré nostre langue dans ses Illustrations de la Gaule» ou au livre VII, 5, p. 608 : «Le premier qui à bonnes enseignes donna vogue à nostre Poësie, fut Maistre Jean le Maire de Belges, auquel nous sommes infiniment redevables, non seulement pour son Livre de l'Illustration des Gaules, mais aussi pour avoir grandement enrichy nostre langue d'une infinité de traits tant en Prose qu'en Poësie, dont les mieux escrivans de nostre temps se sont sceu quelquefois fort bien aider». Notons au passage que Pasquier ne reconnaît pas à Lemaire de

disjonction entre poésie et histoire, mais ne l'établissait, de façon très peu convaincante, que sur l'élocution et sur le critère de vérité, censé appartenir exclusivement à l'histoire. Mais, comme les *Illustrations* de Lemaire empruntent une bonne partie de leur contenu aux poètes, il faut également concéder une part de vérité à la poésie. Ronsard ne trouve donc pas chez Lemaire de Belges des arguments susceptibles de conférer une quelconque crédibilité à ses affirmations. Rabelais et, plus tard, Gohory, ne fourniront pas à Ronsard davantage d'éléments propres à établir une distinction solide entre «poésie» et «histoire», au contraire[42].

Les distinctions originales entre poésie et histoire que propose Ronsard à ses lecteurs, dès 1572, répondent à des finalités d'écriture tout aussi inusitées à l'époque. La finalité du poème héroïque de Ronsard est d'immortaliser les «grands», princes et poètes. Ronsard écrit pour devenir *le* poète de la France : affirmation truiste, sans doute, mais qui constitue l'un des principaux fondements de l'écriture ronsardienne[43]. Le *decorum* de l'œuvre n'est plus axé chez Ronsard sur le lecteur ou même le destinataire réel du poème : l'ensemble

---

Belges le statut d'«historiographe», mais bien celui de «poète», puisque, selon Pasquier, Lemaire «affectoit de Poëtiser dans sa prose», VII, 10, p. 630.

[42] Rabelais ne reconnaît pas la distinction établie par Lemaire de Belges entre «histoire» et «poésie» et tente plutôt de rétablir la division théologique qui existe entre les Saintes Écritures et l'invention humaine, c'est-à-dire entre Parole sacrée, vraie, et parole humaine, «inventée», «controuvée». Gohory, pour sa part, ne distingue la narration historique de la narration poétique que d'un point de vue moral : les deux «inventent» et «façonnent» leur matière, sauf que l'histoire dissimule son artifice au lecteur berné par le narrateur.

[43] Voir le rôle fondateur et prééminent que s'attribue Ronsard dans ses *Discours des Miseres de ce temps*, «Response de Pierre de Ronsard aux injures et calomnies», II, vers 955-958, p. 1066 : «Je fis

des critères poétiques qui déterminent la composition de l'œuvre relève de l'«idéal». Le poème héroïque de Ronsard est composé par «le plus grand poète de son temps» :

> Chantons donques l'Esté, et montons au coupeau
> Du Nynfal Helicon par un sentier nouveau :
> Cherchons autre chemin, celuy ne me peut plaire,
> Qui suit, en imitant, les traces du vulgaire.
> *Nouveau Cygne emplumé je veux voler bien haut,*
> *Et veux comme l'Esté avoir l'estomac chaud*
> *Des ardeurs d'Apollon, courant par la carriere*
> *Des Muses, et jetter une obscure poussiere*
> *Aux yeux de mes suivans, qui voudroyent comme moy*
> *Grimper sur Helicon, où de l'onde je boy*
> *Qui me fait rapporter tout enflé la victoire,*
> A fin que nul ne puisse avoir part à ma gloire,
> Ny au laurier sacré en tout temps verdissant,
> Que je veux marier au Fresne fleurissant [...][44].

Il est dédié au «plus grand prince qui ne fut oncques» et s'adresse aux lecteurs les plus savants et les plus subtils :

> Apres que d'un grand cœur tu auras sceu desfaire
> Tes ennemis veincus, lors tu auras affaire
> De mes Muses, ô Prince, et les voudras priser
> Honorant mon merite, à fin d'eterniser
> Toy et tes coups de masse, et tout ce que ta lance
> Aura parachevé d'une heureuse vaillance.
> Si d'un cœur liberal tu m'invites chez toy,
> Ton Palais me voirra menant avecque moy
> Les maistres des chansons Phebus et Calliope,
> Pour te célébrer Roy le plus grand de l'Europe [...][45].

C'est en effet aux futurs «bons poètes» que Ronsard s'adresse dans tous ces paratextes poétiques («Tu dois davantage, Lecteur, illustrer ton œuvre de

---

d'autre façon que n'avoyent les antiques, / Vocables composez et phrases poëtiques, / Et mis la Poësie en tel ordre qu'apres / Le François fut egal aux Romains et aux Grecs».

[44] «L'Hymne de l'Esté. À Fleurimond Robertet, Seigneur de Fresne», dans *Œuvres complètes*, II (édition citée), vers 7-20, p. 553. Je souligne.

[45] «Hymne de Henry deuxiesme de ce nom, Roy de France», dans *Œuvres complètes*, II (édition citée), vers 467-476, p. 470-471.

paroles recherchees & choisies [...]» et «Au reste, Lecteur, je te veux bien advertir, que le *bon Poëte* jette tousjours le fondement de son ouvrage sur quelque vieilles Annales [...]»)[46]. Ainsi les éléments du texte sont en rapport avec les prédécesseurs les plus illustres (Homère et Virgile), les plus grands princes de l'histoire (César et Auguste) et les esprits les plus fins («vrais» poètes du passé et des temps à venir). Ronsard ne cherche pas à faire coïncider l'objet de son récit, comme Cicéron le recommande, avec les attentes réelles de son public. Cela signifie, notamment, que Ronsard met progressivement au second plan des finalités d'écriture plus traditionnelles, comme celles de l'édification et de la mémorialisation des grands faits et gestes d'un personnage important : «Charles mon prince enflez-moy le courage, / Pour vostre honneur j'entrepren cet ouvrage» (F, I, 13-14, p. 1021). La finalité poétique n'a certes plus rien à voir ni avec les fonctions iconiques chrétiennes ni avec les finalités laïques, civiles, de l'écriture historique, telles que Lemaire de Belges les définit[47], entre autres, ni avec l'aspect ludique, plaisant, de la poésie aulique. Ronsard écrit en quelque sorte pour Virgile, pour les dieux et pour quelques illustres érudits de

---

[46] *Appendices. Pièces posthumes*, «Preface sur la Franciade touchant le poëme heroïque. Au lecteur apprentif» (1587), dans *Œuvres complètes*, I (édition citée), p. 1163; 1167.

[47] Pour Lemaire de Belges, la narration historique comporte un mandat civil principal : «Cestasauoir esclarcir en ce langage François, que les Italiens par leur mesprisance acoustumee appellent Barbare (mais non est) la tresvenerable antiquité du sang de nosdits Princes de Gaule tant Belgique, comme Celtique : Et au surplus mettre en lumiere les choses arcanes et non vulgaires de lhistoire Troyenne, non touchees si à plein par autre quelconque qui par cy deuant en ayt escrit, en cestedite langue», *Les illustrations et singularitez de Troyes*, I, publiées par J. Stecher, Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 11. C'est dire que la narration ne peut se contenter d'offrir une occupation «voluptueuse» mais doit aussi enseigner.

son temps; il se mesure aux grands poètes non pas dans le but d'édifier, d'enseigner ou d'amuser le «vulgaire», mais afin de supplanter la gloire des plus glorieux poètes de l'histoire et de son temps. Si le Ronsard des *Odes* reconnaît une dimension «mémorialiste» à son écriture, le poète des *Hymnes* tend à conférer une importance moins grande à cette fonction traditionnelle de l'écriture :

> Sire, *quiconque soit* qui fera vostre histoire
> Honorant vostre nom d'eternelle memoire,
> A fin qu'a tout jamais les peuples à venir
> De vos belles vertus se puissent souvenir [...][48].

Ayant perdu l'espoir de se voir confier la tâche glorieuse d'écrire le chant héroïque qui consacrera la mémoire du roi, Ronsard se détache progressivement du modèle pindarique qui l'a influencé au début de sa carrière :

> Mais Fortune voyant que je suivois sans elle
> Mon inclination gaillarde et naturelle,
> Changea ma volonté, et m'arracha du sein
> Ma premiere entreprise et mon premier dessein :
> Je devins escolier, et mis ma fantaisie
> Au folastre mestier de nostre Poësie
> Afin de vous servir et les Princes de nom,
> Pour ensemble acquerir des biens et du renom :
> Car l'honneur sans le bien laisse l'homme en arriere,
> Et le bien sans l'honneur ne profite de guiere[49].

---

[48] Le second livre des Poemes, «La Paix. Au Roy Henry II», dans *Œuvres complètes*, II, vers 1-4, p. 812.

[49] *Ibid.*, «Discours. A Odet de Colligny, Cardinal de Chastillon», vers 35-44, p. 837-838; p. 836-837, vers 35-44.

Le but ultime de son écriture n'est plus d'«illustrer» le nom du roi, mais bien d'acquérir pour lui-même biens et renom. Dorénavant, c'est l'histoire qui *servira* le roi et assurera son immortalité :

> Mais par-sur tout l'histoire est un bien profitable
> Et la plus propre à nous, quand elle est veritable [...]
>
> L'histoire sans nous mettre au hazard des dangers
> Nous apprend les combats des Princes estrangers,
> Et de ceux de nostre âge, et comme une peinture
> Nous represente à l'œil toute humaine avanture [...]
>
> L'histoire *sert* aux Rois, aux Senats, et à ceux
> Qui veulent par la guerre avoir le nom de Preux :
> Et bref tousjours *l'histoire est propre à tous usages* :
> C'est le tesmoin du temps, la memoire des âges,
> La maistresse des ans, la vie des mourans,
> Le tableau des humains, miroir des ignorants,
> Et de tous accidans messagere chenue,
> Par qui la verité des siecles est cognue [...][50].

Si Ronsard a déjà voulu surpasser l'illustre Pindare et devenir le plus grand chantre royal de tous les temps, il ne tient plus, à force de labeur et de faveur, qu'à devenir «riche poète», comme son envié prédécesseur, Hugues Salel :

> Mais, bien que mort tu sois au plus verd de ton âge,
> Si as-tu pour confort gaigné cet avantage
> D'estre mort riche poëte, et d'avoir par labeur
> Le premier d'un grand Roy merité la faveur,
> Qui chassa loin de toy la Pauvreté moleste[51].

La poésie de Ronsard tend donc à se confiner dans les registres ludique et du gain personnel et à abandonner ses anciennes prérogatives éthiques à l'histoire, qui ne demande pas mieux.

---

[50] *Ibid.*, «L'excellence de l'esprit de l'homme. Préface sur Tite Live, traduit en françois par Hamelin», II, vers 93-94; vers 99-102, p. 839; vers 107-114, p. 840.

[51] Pièces de la section des «Poemes» des «Œuvres» (1560) retranchées en 1578, «Epitaphe de Hugues Salel», II, vers 21-25, p. 983.

Rupture avec l'écriture historique française

La *Franciade* n'est pas une histoire; c'est, écrit Ronsard, un «Roman comme l'Iliade et l'Aeneïde» (P 1572, 1182). Cette déclaration est plus surprenante qu'il n'appert à première vue. Non pas que l'on doive s'étonner que Ronsard qualifie son long poème de «roman» au lieu d'«épopée» – ce dernier terme, on le sait, n'est pas usité encore dans le vocabulaire français –, mais l'auteur de la *Franciade* avait à sa disposition un terme beaucoup plus noble, selon ses propres critères esthétiques, celui de «poème héroïque» ou de «long poème», qualifications que l'on trouve dans la *Défense et illustration de la langue française* de Du Bellay, dès 1549[52]. Mais le terme «roman» avait déjà, en 1572, une connotation dépréciative, du point de vue des historiens. Leur conception du «roman», récit mensonger, constituait le pôle négatif de l'histoire vraie. Ronsard tient donc à inscrire son œuvre dans les paramètres fictifs bien établis du «roman». Le critère de «vraisemblance» est un critère de distinction poétique fondamental pour Ronsard[53]. Cette notion, empruntée à la *Poétique* d'Aristote, est reprise par tous les théoriciens de la Renaissance de Scaliger à

---

[52] Voir Joachim Du Bellay, *La deffence et illustration de la langue françoyse*, édition et dossier critique par Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001, II, v; vi.

[53] Mais comme le souligne pertinemment Daniel Ménager dans *Ronsard. Le Roi, le Poète et les Hommes* (ouvrage cité), p. 283, ce critère relève avant tout de facteurs «idéologiques» : «Il n'écrit plus en fonction de la vérité, mais des représentations communes à ses lecteurs, donc en fonction du "vraisemblable". Celui-ci peut être défini comme l'"extra-texte", constitué par la culture d'une époque, par les jugements de valeurs qu'elle porte, par le discours qu'elle tient sur son histoire. L'auteur est obligé d'en tenir compte, sous peine ou de n'être pas lu du tout, ou, après avoir été lu, de voir son œuvre globalement refusée. Il se réfère donc fatalement à une "opinion" ou, si l'on préfère, à une idéologie, "c'est-à-dire à un corps de maximes ou de préjugés qui constitue tout à la fois une vision du monde et un système de valeurs"».

Castelvetro. Le caractère oppositionnel de cette notion par rapport à celle de «vérité» peut produire une impression d'évidence et permettre généralement d'esquiver une véritable définition. Qu'est-ce que le «vraisemblable» pour Ronsard? Ce n'est sans doute pas la même chose d'un auteur à l'autre[54]. Pour y répondre, il faut d'abord savoir ce qu'est la «vérité» pour Ronsard. Si l'on se fie à ses nombreuses déclarations dans les paratextes de la *Franciade*, dans l'*Abbrégé de l'art poétique*, dans certains Hymnes et Odes, la notion ronsardienne de «vérité» peut être définie de façon très sommaire : le «vrai», c'est ce qui est écrit dans les «Annales», ce sont les événements tels qu'ils sont conservés par l'écriture «sans deguisure ny fard», le sens littéral, particulier des mots (P 1572, 1181)[55]. Au contraire, le «vraisemblable» serait, comme l'écrit Aristote, ce qui est de l'ordre du «général», ce qui peut arriver à telle personne en telle circonstance. Est «vraisemblable» une invention qui peut par ailleurs être jugée «vraie» par un lectorat donné, dans un contexte précis : «Je sçay bien que la plus grande partie des Historiens & Poëtes sont du costé d'Homère, mais

[54] Étienne Gilson pense que la notion de vraisemblable est généralement mal saisie par la critique : «Ce principe fondamental nous découvre immédiatement le sens d'une des doctrines les plus souvent commentées et les moins comprises de notre littérature classique, les règles de la vraisemblance. Supposons un poète qui, d'accord avec Aristote et toute sa philosophie, admet que c'est le général qui est le réel, il n'acceptera jamais de traiter un de ses personnages comme un individu concret, doué d'une réalité historique et ayant accompli en fait certaines actions déterminées qu'il a le devoir de lui attribuer. Son personnage ne peut plus être qu'un type représentatif, sinon de l'homme, du moins d'une certaine classe d'hommes, dont sa fonction propre est d'incarner l'essence et qu'il doit tous inclure dans sa propre généralité», *Les idées et les lettres*, Paris, Vrin, 1955, p. 255.

[55] Voir aussi la «Préface sur la Franciade touchant le poëme heroïque. Au lecteur apprentif», dans *Œuvres complètes*, I (édition citée), p. 1164 : «Il [le poète] a pour maxime tresnecessaire en son art de ne suivre jamais pas à pas la verité, mais la vraysemblance, & le possible : Et sur le possible & sur ce qui se peut faire, il bastit son ouvrage, laissant la veritable narration aux Historiographes, qui poursuivent de fil en esguille, comme on dit en proverbe, leur subject entrepris du premier commencement jusques à la fin».

quand à moy je pense avoir dit la verité, me soumettant toujours à la correction de la meilleure opinion» (*Ibid.*, 1183). La différence est donc essentiellement rhétorique et repose sur l'efficacité du texte. Dans ses préfaces à la *Franciade*, Ronsard veut persuader une partie de ses lecteurs que la matière du poème est feinte et «vraisemblable», c'est-à-dire conforme à la «vraie poésie», et qu'elle constitue ainsi non pas une «histoire», mais un «roman» comme l'*Iliade* et l'*Enéide*. Il cherche également à convaincre ses lecteurs réfractaires (les «exilez de Troyes» et les nouveaux historiens) de l'origine troyenne, contestée, des Français : «Si tu vois beaucoup de Feintes en ce premier livre comme la descente de Mercure, l'ombre d'Hector, la venue de Cybele, Mars transformé, j'ay esté forcé d'en user, pour persuader aux exilez de Troye que Francion estoit fils d'Hector, lesquels autrement ne l'eussent creu [...]» (P. 1572, 1185). Il ne tient pas compte ainsi de l'opinion française commune, qui considère la matière de l'*Iliade* et de l'*Enéide*, comme des faits historiques avérés[56], opinion fondée

---

[56] Les «nouveaux historiens» ridiculisent cette légende des origines troyennes qui avait prédominé, jusque-là, dans la société française laïque et lettrée. Malgré la contestation de plus en plus fréquente du mythe troyen, l'opinion commune continue d'y adhérer : «The adoption of Trojan paternity was a common enough device for the regularization of a new nation's status. The Trojan pedigree was glorious and ancient; it established one's blood relationship with the Roman empire. Thus, from the start of its thousand-year-long career, this myth was to be the property of the state as well as a theme for poets. The Trojan origins of the French remained an article of faith for the monarchy», George Huppert, *The Idea of Perfect History* (ouvrage cité), p. 73. Étienne Pasquier insiste aussi sur cette opinion répandue des origines troyennes : «Mais pour ne m'éloigner de ma route, et discourir vers quel temps nos François vinrent se loger en la Gaule, nous sommes si peu clairvoyans en ce fait, que par maniere de dire, nous en jugeons comme aveugles de couleurs. Toutesfois la commune resolution est que les François extraicts premierement des Troyens, depuis appellez Sicambriens, ayans fondé vers le fleuve de Tanaïs [...] une ville nommée de leur nom, Sicambrie [...], déconfit les Alains rebellans contre la couronne de l'Empire [...]», *Les recherches de la France* (édition citée), livre I, 6, p. 17. Voir aussi Bodo L. O. Richter, «Belleforest, The First Critic of Ronsard's *Franciade*?», *Kentucky Romance Quarterly*, XXI (1974), «Supplement no 2», p. 69-83.

sur des documents officiels d'historiographes réputés comme Lemaire de Belges et Étienne Pasquier[57]. Ronsard ne tient pas compte non plus du fait que le peuple n'établit pas *a priori* de distinction entre le «vrai» et le «vraisemblable», notions qui comportent des problèmes d'ordre philosophique, rarement abordés par le lecteur moyen. En somme, la distinction de Ronsard présente un caractère rhétorique qui, de surcroît, n'atteint pas ses objectifs de persuasion. La distinction entre poésie et histoire, fondée sur deux critères problématiques auxquels le texte n'apporte aucun développement, demeure une opposition abstraite, sans fondements réels : «ils [le Poëte et l'Orateur] sont aussi eslongnez l'un de l'autre que le vraysemblable est eslongé de la vérité» (P. 1572, 1181). Ronsard n'a pas pu profiter de l'appui théorique que proposait La Popelinière, en 1599, dans son *Histoire des histoires*, ouvrage dans lequel l'historiographe s'acharne tout autant que Ronsard à distinguer une fois pour toutes l'histoire de la poésie et à faire oublier l'ancienne conception de la narration, encore dominante parmi les «profanes» de la fin du XVI^{e} siècle, selon laquelle toutes narrations étaient fondamentalement équivalentes. La

[57] Ronsard, en continuant la légende de l'origine troyenne, assume une position «poétique» conforme à l'opinion commune contre les nouvelles avancées de l'histoire. Voir Daniel Ménager, *ibid.*, p. 284, et Claude-Gilbert Dubois, *Celtes et Gaulois au XVI^{e} siècle. Le développement littéraire d'un mythe nationaliste*, Paris, Vrin, 1972. Voir également la thèse de Claude Faisant, *Mort et résurrection de la Pléiade* (Paris IV, 1974), p. 42 : «Mais les Protestants jouèrent encore un autre rôle en l'occurrence, dans la mesure où ils contribuèrent puissamment au vaste mouvement d'études historiques, qui, depuis la *Franco-Gallia* d'Hotman, tendait à ruiner la vieille légende des origines troyennes de la France, sur laquelle reposait la *Franciade*, et à mettre en évidence les origines germaniques de notre pays. Il ne s'agissait pas là d'une abstraite querelle d'historiens, mais d'un débat qui mettait directement en cause le principe de la légitimité dynastique. On comprend mieux ainsi le long plaidoyer en faveur du «vraysemblable», opposé à la vérité historique, que Ronsard crut devoir insérer dans la préface posthume de la *Franciade*». (Note supprimée dans l'édition publiée de la thèse chez Champion en 1998, mais reprise par Denis Bjaï dans *La Franciade sur le métier* (ouvrage cité), p. 340.

Popelinière, comme Ronsard, insiste sur la différence irréconciliable entre les narrations historique et poétique :

> Rien n'est si mal seant à l'Histoire, que le faux et la fable. Et comme Platon disoit, que nous ne sommes trompez qu'en choses qui se ressemblent, clair-voyans ez differentes et contraires : d'autant que rien n'approche et ne représente mieux l'Histoire que la fable, le vray que le faux desguisé : les hommes ne se treuvent si souvent ne si aisement trompez qu'en la ressemblance de ces deux discours. Ainsi d'autant plus l'Historien s'en doit garder qu'il est aisé voire incensiblement d'introduire une fable pour une Histoire. Doncques puis que l'Histoire a pour fondement, asseurance, esprit et ame, la Verité, sans laquelle on n'y peut considerer forme, foy, ny substance, elle ne perd son nom, et sera tousjours Histoire, bien que despourveüe d'Eloquence. Mais si le vray luy manque, elle n'aura force, credit, auctorité, ny mesme nom d'histoire. Ains sans se pouvoir deffendre de tous blasmes, calomnies, et reprehensions, comme toute changée de forme, ne sera plus qu'une fable vaine et controuvée pour le seul plaisir sans profit d'aucun[58].

La difficulté de Ronsard à établir une distinction entre l'art du poète et l'art de l'historien est liée à son désir d'opposer catégoriquement le vrai au vraisemblable, alors que, pour l'épistémologie humaniste, la différence est minime. Dans les paramètres du vraisemblable, il ne s'agit nullement de dire le contraire du vrai, ni même de s'éloigner de la vérité. Pour Le Tasse, notamment, que Ronsard a pu consulter avant la rédaction de ses préfaces[59], le «vraisemblable» est la liberté poétique qui permet à l'écrivain de reconstituer les faits – véritables et attestés, ou du moins possibles – de façon convaincante, car, Aristote le dit lui-même, la vérité est parfois invraisemblable[60]. Le Tasse

---

[58] La Popelinière, *L'idée de l'histoire accomplie*, II (édition citée), p. 43.

[59] Voir note 16, p. 394.

[60] Voir Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1952, 1460a : «Il faut préférer l'impossible qui est vraisemblable au possible qui est incroyable».

explique la distinction entre le vrai et le vraisemblable beaucoup plus clairement que Ronsard :

> C'est pourquoi, puisqu'il s'agit pour le poète de maintenir le lecteur dans l'illusion par la semblance de la vérité [*Per questo, dovendo il poeta con la sembianza della verità ingannare i lettori*], et ne pas le persuader seulement que les choses dont il parle sont vraies, mais les lui mettre si bien sous le sens qu'il croie non pas être en train de lire, mais se trouver présent, voir et entendre ces choses, le poète donc est contraint de gagner les esprits à cette impression de vérité [*opinion di verità*], qui sera facilement produite par l'autorité de l'Histoire [...][61].

Le «vraisemblable», ce n'est pas tant le «faux» qui se donne pour la vérité, qu'une image plus vraie que le vrai permettant au lecteur de devenir le témoin véritable de l'événement décrit ou narré. Ainsi, il ne faut pas entendre les connotations du faux que sous-entendent des termes comme «illusion» et «impression», expressions qui sont d'ailleurs absentes du texte italien et qui ont été ajoutées par la traductrice moderne[62]. Pour Le Tasse, et sans doute pour Ronsard, «le vraisemblable n'est pas une des conditions requises pour rendre la poésie plus belle et mieux ornée, mais c'est la propriété même intrinsèque à son essence, la chose nécessaire entre toutes dans chacune de ses parties»[63]. Le propre de la poésie, c'est donc cette capacité d'être semblable au vrai, mais

---

[61] *Discours de l'art poétique*, dans *Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque* traduit de l'italien par Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997, p. 75. Le *Discours sur l'art poétique*, publié en 1587, fut composé dès 1562, en même temps que *Rinaldo*, poème chevaleresque du Tasse, et circulait librement sous forme de manuscrit. Voir l'introduction de F. Graziani, p. 17.

[62] Le texte du Tasse n'évoque d'aucune façon l'«illusion» qui est transmise dans la traduction : «dovendo il poeta con la sembianza della verità ingannare i lettori» ou l'«impression» : «è necessitato di guadagnarsi nell'animo loro questa opinion di verità». Voir *Il discorso dell'arte poetica*, dans *Letteratura italiana Zanichelli*, tome IV (*Manierismo e Barocco*), texte établi par Pasquale Stoppelli et Eugenio Picchi, Rome, Zanichelli Editore, 2001. Il s'agit ici d'un cas typique de ce qu'Antoine Berman qualifie de «rationalisation»; voir «La traduction comme épreuve de l'étranger», *Texte*, 4 (1985), p. 71-72. La modification et l'ajout de signifiants entraînent un changement de signifiés.

[63] *Discours de l'art poétique* (édition citée), p. 78.

surtout, comme l'explique Aristote en parlant de Sophocle, de dépeindre les choses et de représenter le hommes tels qu'ils devraient être, c'est-à-dire meilleurs qu'ils ne le sont vraiment[64]. Tout se passe comme si la poésie avait la permission, au sein d'une société donnée, de «corriger» la réalité des faits pour les rendre à la fois plus crédibles et plus «plaisants».

Alors que Ronsard voudrait mettre autant de distance que possible entre le poète et l'historien, il arrive difficilement à «démontrer» par son art qu'il existe une différence fondamentale entre la poésie héroïque et l'histoire. Il sent trop bien la parenté profonde et difficilement contestable aux yeux du «vulgaire» entre l'histoire et la poésie héroïque. Une des erreurs de Ronsard consiste donc à établir une ferme distinction entre le vraisemblable et la vérité. Mais avait-il d'autres choix? Si Ronsard proposait de distinguer la poésie héroïque grâce à la notion de «vraisemblable» – le ni tout à fait faux et ni tout à fait vrai –, La Popelinière, du côté de l'histoire, insiste plutôt sur la notion de vérité : «L'Histoire en somme n'est qu'une vraye narration. Car si elle estoit seule narration, elle ne seroit autre que la narration du Poëte Epique. Pour ce que l'un et l'autre contient le narré des choses faictes et advenues. Or fault-il mettre difference entre l'Histoire, et la Poësie. La verité donc les separera, laquelle d'ailleurs est si propre à l'Histoire qu'elle en est partie essentielle»[65]. Cependant, pour mieux saisir la distinction que Ronsard tente d'établir entre la

---

[64] Voir Aristote, *Poétique* (édition citée), 1460b, p. 71.

[65] La Popelinière, *L'idée de l'histoire accomplie*, II (édition citée), p. 45.

poésie et l'histoire, il faut se rapporter à la seule poésie qu'il a pratiquée «de bon cœur», la «poésie brève» :

> La poësie est plaine de toute honneste liberté, et s'il faut dire vray un folastre mestier duquel on ne peut retirer beaucoup d'avancement, ny de profit. Si tu veux sçavoir pourquoy j'y travaille si allegrement, pource qu'un tel passetemps m'est aggreable, et si mon esprit en escrivant ne se contentoit et donnoit plaisir, je n'en ferois jamais un vers, comme ne voulant faire profession d'un mestier qui me viendroit à contre cœur[66].

Ce sont en effet les formes brèves traditionnelles et classiques de la poésie que Ronsard apprécie avant tout. Lorsqu'il conçoit le projet d'un «long poème», d'une narration héroïque, Ronsard voudrait convaincre son lecteur que tout ce que touche le poète est forcément «poétique», pour cette seule raison que le «poète véritable» est béni des dieux. Mais Ronsard, comme son lecteur, rattache spontanément la «longue narration» – «vraie» ou «vraisemblable» – à l'historiographie, alors que l'on associe la narration invraisemblable et fausse à la «fable». Ronsard voudrait qu'il existe – pour lui et son lecteur – une troisième catégorie qu'il appellerait «héroïque», mais en même temps Ronsard ne conçoit pas le long poème selon les mêmes critères «libres» et «folastres» qui caractérisent ses compositions brèves. «La Franciade œuvre laborieux» et «poste de louanges» est tout sauf une tâche facile et plaisante[67]. Elle nécessite

---

[66] Pièces retranchées en 1578 de la section des «Discours» des *Œuvres* de 1573, «Epistre au Lecteur, par laquelle succinctement l'autheur respond à ses calomniateurs», dans *Œuvres complètes*, II (édition citée), p. 1088.

[67] Voir Daniel Ménager, *Ronsard. Le Roi, le Poète et les Hommes* (ouvrage cité), p. 280 : «Écrire un poème épique, c'est donc renouer avec l'effort et la vertu, à la fois dans l'histoire qui est racontée, et dans le travail de l'œuvre [...]».

de longues années de travail, demande une narration qui «suit de fil en fil» et exige en somme du poète un travail studieux inhabituel :

> Hà, bons Dieux, qui mettroit une Franciade à fin
> [...]
> Une ode, une chanson se peut faire sans peine :
> Mais une Franciade, œuvre de longue haleine,
> Ne s'accomplist ainsi : il me faut esprouver
> La longueur de dix ans avant que l'achever :
> Car un livre si grand et si plein d'artifice
> Ne part ainsi des mains sans qu'on le repolisse[68].

La difficulté que représente cette entreprise poétique est mise en parallèle, dans cette «Epistre» au Cardinal de Lorraine, avec la rétribution qu'elle doit mériter :

> Peut estre on me dira que je suis de loisir,
> Et que je la devrois chanter pour mon plaisir :
> Mais certes ce n'est moy qui en vain me distille
> Le cerveau par dix ans pour une œuvre inutile,
> Qui n'apporte nul bien sinon rendre grison,
> Palle, et boufy l'auteur en sa jeune saison,
> Gouteux et catharreux des humeurs amassées
> Par tant et tant de nuicts sur les livres passées[69].

Nous n'avons pas ici seulement un morceau de la redoutable entreprise de persuasion et de tractations courtisanes de Ronsard pour obtenir des «biens»; il s'agit aussi d'un constat du poète à propos du labeur poétique. La compensation pécuniaire qu'il exige est symbolique de l'effort disproportionné par rapport au plaisir de composition – habituel – escompté :

> Peu de personnes ont commandement sur moy, je fais volontiers quelque chose pour les princes et grands seigneurs, pourveu qu'en leur faisant humble service je ne force mon naturel et que je les congnoisse gaillars, et bien nez, faisant reluyre sur leur front je ne sçay quelle attraiante et non vulgaire vertu : car si tu pensois que

---

[68] *Pièces de section des «Poemes» des «Œuvres» (1578), retranchées en 1584*, «Epistre. À Charles Cardinal de Lorraine», vers 217; 227-232, dans *Œuvres complètes*, II, p. 864.

[69] *Ibid.*, vers 233-240.

> je fusse un ambitieux courtisan, ou à gage de quelque seigneur, tu me ferois grand tort, et t'abuserois beaucoup[70].

Il ne faut pas s'y tromper; Ronsard n'est pas «à la charge» des seigneurs et des princes. S'il «accepte» de composer une pièce pour eux, c'est qu'il leur reconnaît quelque vertu. La «récompense» constitue un gage de savoir-vivre propre aux nobles gens. La seule véritable motivation du poète serait, à ses dires, le «plaisir» qu'il éprouve à composer de nouvelles pièces. Comme l'écriture d'un long poème héroïque semble avant tout un travail «de longue haleine» et qu'elle contraint le poète à une discipline d'écriture qui lui est normalement étrangère, il faudra en somme que l'on force le poète, «par commandement du roi». Ainsi le poète se trouve loin de l'inspiration des Muses.

Rupture avec la tradition courtoise

Pour Ronsard et Du Bellay, les poètes courtisans incarnent à la fois une «éthique» et une «(non) esthétique» littéraire[71] : l'éloquence du *negotium* où la frivolité et la complaisance de la vie de cour mais aussi l'ambition et la flatterie indissociables de la vie publique se reflètent dans une écriture sans grâce et sans «fantaisie». Dans sa *Défense et illustration de la langue française*, Du

---

[70] *Pièces retranchées en 1578 de la section des «Discours» des «Œuvres» de 1573*, «Epistre au Lecteur, par laquelle succinctement l'autheur respond à ses calomniateurs», *ibid*, II, p. 1087.

[71] Pour une étude plus détaillée des éléments de cette esthétique de cour, je renvoie à mon article «Poésie contre(-)éloquence. Destitution *en règles* du poète courtisan», *Le Moyen Français*, 43 (1998),

Bellay établit une analogie entre le forum des Romains et la cour royale[72] et critique l'*eloquentia* des poètes de cour, ancrée dans la vie publique des magistrats pour se ranger, lui, du côté des Muses de la poésie. Ronsard et Du Bellay réactivent un vieux débat des Anciens : celui de la supériorité de la poésie sur l'éloquence de la magistrature. Ronsard associe son art d'écrivain à un art de vivre : celui de la retraite (*otium*), tout comme Maternus dans le *Dialogue des Orateurs* de Tacite : «"Pour moi, que *les douces Muses*, selon l'expression de Virgile, m'éloignant des inquiétudes, des soucis, de la nécessité d'agir chaque jour contre ma volonté, me portent vers leurs retraites sacrées, vers leurs fontaines, et je n'affronterai pas plus longtemps les dangers fous du forum ni les émotions de la popularité"»[73]. En effet, contrairement à Cicéron pour qui *sermo* ne s'oppose pas absolument à *eloquentia*, *otium* à *negotium*, Maternus affirme, dans le dialogue de Tacite, que seule la retraite engendre la poésie, tandis que la vie active et publique *assujettit* l'écrivain à l'éloquence rhétorique[74]. Ronsard développe cet argument de façon persistante tout au long

---

p. 99-121. Je reprends à cet article la structure analytique de l'esthétique de cour opposée aux revendications de la Brigade.

[72] Cf. Pauline M. Smith, *The Anti-Courtier Trend in Sixteenth Century French Literature*, Genève, Droz, 1966, p. 15, où on peut lire : «Soon, however, the Roman comparison was transposed, the country life was preferred not to the life of the forum but to the life of the court and the resulting adaptations were more relevant to contemporary society.»

[73] Tacite, *Dialogue des orateurs*, traduction de Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1947, p. 38.

[74] À ce propos, il sera utile de consulter Marc Fumaroli : «Le ciel des idées rhétoriques», dans *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, p. 47-76, et *Le genre des genres littéraires français : la conversation*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 7 et suivantes.

de sa carrière de poète. L'isotopie hiérarchique du statut social de l'écrivain est partout présente dans ses compositions.

Le désir de rompre avec la tradition courtoise, «vulgaire», est partout perceptible dans l'œuvre de Ronsard. Lui seul et quelques élus peuvent s'approprier le titre saint et glorieux de «Poète». Le titre est attribué à ceux qui ont fait preuve non seulement d'excellence sur le plan technique, mais aussi, de façon plus intangible, de leur «génie», de leur inspiration venue du ciel : «Bons dieux! quel livre m'avez vous donné de la part de mons de Ste Marthe. Ce n'est pas un livre, ce sont les Muses mesmes, j'en jure tout nostre mysterieux Helicon, et s'il m'estoit permis d'y asseoir mon jugement je le veux preferer à tous ceux de mon siecle»[75]. Cette consécration d'un poète ami, Ronsard ne la réserve qu'à peu de ses contemporains. En effet, le statut de «poète» ne correspond jamais à une simple position sociale; il coïncide avec la «nature» même de l'individu. Ainsi, on «naît» poète ou orateur ou historien :

> Elle [l'ame, d'origine divine] fait que les uns deviennent inventeurs
> Des secrets plus cachez, les autres Orateurs,
> Les autres Medecins : aux uns la Poësie
> Imprime brusquement dedans la fantaisie,
> Et aux autres la Loy, aux autres de pouvoir
> D'un luth bien accordé les hommes esmouvoir,
> Aux autres de sacrer la venerable histoire
> Des humains accidens au temple de Memoire [...][76].

Dans le vaste domaine des lettres, plusieurs autres positions sont disponibles, que Ronsard concédera plus volontiers : celles d'orateur, d'historiographe,

---

[75] *Pièces françaises en prose*, *Lettres*, V «A Antoine de Baïf», dans *Œuvres complètes*, I, p. 1210.

d'érudit, de secrétaire, etc. Mais le «titre» de poète n'est attribué qu'aux plus grands. Grâce à la théorie de l'inspiration, Ronsard tente de libérer l'art du poète des contingences sociales, afin qu'il n'ait plus désormais qu'à répondre des «nécessités poétiques». Mises à part quelques rares exceptions, Ronsard ne trahira jamais la poésie, même si cela veut dire, en contrepartie, qu'il commet une faute contre le «bon goût» et contre l'opinion commune. Loin des contingences, en contact avec la «philosophie», Ronsard ne peut garantir que son art plaira au «peuple» :

> Tu seras du vulgaire appellé frenetique,
> Insensé furieux farouche fantastique,
> Maussade mal-plaisant : car le peuple médit
> De celuy qui de mœurs aux siennes contredit.
> Mais courage, Ronsard, les plus doctes Poëtes,
> Les Sybilles Devins Augures et Prophetes,
> Huez siflez moquez des peuples ont esté :
> Et toutefois, Ronsard, ils disoyent verité[77].

Ses choix esthétiques inspirés d'un art divin restent forcément incompréhensibles au vulgaire. D'autres se chargent de répondre aux attentes de ce public :

> Incontinent apres une tourbe incognue
> De nouveaux escrivains pesle-mesle est venue
> Se ruer sans esgard, qui ont demi-gasté
> Cela que les premiers avoyent si bien chanté!
> Chetifs! qui ne sçavoyent que nostre Poësie
> Est un don qui ne tombe en toute fantaisie :
> Un don venant de Dieu, que par force on ne peut
> Acquerir, si le Ciel de grace ne le veut[78].

---

[76] *Le second livre des Poemes*, «L'excellence de l'esprit de l'homme. Préface sur Tite Live, traduit en françois par Hamelin», vers 63-70, dans *Œuvres complètes*, II, p. 838.

[77] *Le second livres des Hymnes*, «L'Hynne de l'Autonne. A Claude de l'Aubespine», vers 61-68, dans *ibid.*, II, p. 560.

[78] *Le second livre des Poemes*, «A Christophle de Choiseul, son ancien amy», vers 13-20, dans *ibid.*, II, p. 801.

Ainsi, le «génie» constitue la marque distinctive du véritable poète. «Fantaisie», «folastrie», «naïve facilité», termes qui s'inscrivent dans l'œuvre de Ronsard sur un axe isotopique positif, s'opposent au devoir de vérité de l'historien, à la recherche d'«efficacité» de l'orateur et à l'austère labeur de l'érudit. Contrairement à ses collègues «littérateurs», mais non poètes, qui sont nécessairement soumis à l'opinion, Ronsard n'a pour seul maître que la poésie. La liberté d'invention est compensée, chez Ronsard, par un intense labeur de finition, qui nécessite une vaste et profonde science. Si l'invention de la matière doit provenir d'un esprit oisif et serein, la disposition et l'élocution de l'œuvre constituent des étapes où tout l'art des Anciens et des Modernes doit être convoqué. Le «naturel» et la «facilité» sont des qualités propres à l'invention, alors que la science acquise lors d'un long et difficile apprentissage est requise lors de la mise en forme de la matière : «Tu seras laborieux à corriger et limer tes vers, et ne leur pardonneras non plus qu'un bon jardinier à son ante, quand il la voit chargée de branches inutiles ou de bien peu de proffit»[79].

L'art vulgaire des «prosateurs» relève d'une conception exactement inverse, selon Ronsard et Du Bellay. Ne jouissant d'aucune liberté d'invention, les orateurs et les historiens communs revendiquent cependant le «naturel» et la simplicité de la disposition et de l'élocution. C'est à ces choix inappropriés que Du Bellay fait allusion et qu'il feint d'approuver dans *Le poète courtisan* :

---

[79] *Abbrégé de l'art poetique françois*, *ibid.*, II, p. 1176.

Je veulx en premier lieu, que sans suivre la trace
(Comme font quelques uns) d'un Pindare et Horace,
Et sans vouloir, comme eux voler si haultement,
Ton simple naturel tu suives seulement.
[...]
Car il suffit icy que tu soyës guidé
Par le seul naturel, sans art et sans doctrine [...]
[...]
Laisse moy donques là ces Latins et Gregeois,
Qui ne servent de rien au poëte françois,
Et soit la seule court ton Virgile et Homère [...][80].

Le commentaire de Du Bellay sur le «naturel» du poète courtisan n'a bien sûr rien de flatteur[81]. Ne pas suivre l'enseignement des Anciens procède, pour les poètes de la Pléiade, de la plus grande ineptie. Contrairement au poète courtisan qui boit, mange et dort à son aise, le poète digne de «voler par les mains et bouches des hommes» (Deffence, II, iii; 305) doit œuvrer jour et nuit, endurer soif et faim, et consacrer tous ses loisirs à la poésie, choix de vie qui correspond à l'*otium* d'Horace et de Tacite. Ronsard se bat sur deux fronts : il doit, d'une part, imposer sa supériorité historique sur les autres poètes – il veut être reconnu comme le premier et le plus grand –; d'autre part, il cherche à défendre le statut et la valeur de la poésie à une époque où d'autres arts se disputent l'avant-scène et les deniers royaux, comme l'architecture, la peinture et la sculpture. En s'opposant – ponctuellement – à la *technè*, la théorie platonicienne sert d'évinceur :

---

[80] Joachim Du Bellay, *Le poète courtisan*, dans *Œuvres Poétiques*, II, édition de D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Bordas, «Classiques Garnier», 1993, vers 41-44; 49-50; 55-57.

[81] *Deffence*, II, iii, «Que le naturel n'est suffisant à celuy qui en poësie veult faire œuvre digne de l'immortalité».

Par art le navigateur
Dans la mer manie et vire
La bride de son navire :
Par art plaide l'Orateur,
Par art les Rois sont guerriers,
Par art se font les ouvriers :
Mais si vaine experience
Vous n'aurez de tel erreur,
Sans plus ma sainte fureur
Polira vostre science[82].

Toutefois, on sait que Du Bellay, et à l'occasion Ronsard, opposent l'effort, l'étude et la retraite, au «naturel» des courtisans. Il n'y a ici qu'apparence de contradiction, puisque les Muses ne doivent visiter que les «Poètes saints» enfermés dans leur cabinet, dont l'esprit est exercé au sublime. Mais du point de vue de la Brigade, l'«inspiration», éventuellement attrayante pour des courtisans qu'elle dit fainéants et à la recherche de raccourcis, de prétextes pour continuer à écrire sans efforts, ne constitue pas la seule valeur.

Alors qu'il ne saurait être question, pour le «poète de cour», qui se présente comme le «poète guerrier», de revendiquer un statut de «poète pur», Ronsard en fait le fondement de sa démarche auprès des diverses institutions sociales. Les poètes courtisans sont dans leur «milieu de travail» des maîtres de la conversation, voire des pourvoyeurs de propos adaptés à la situation. Mais cette habileté du courtisan à «converser», Ronsard ne se la reconnaît pas. Dans l'un de ses discours à l'Académie du palais d'Henri III, intitulé «Des Vertus intellectuelles et moralles», Ronsard dit bien en quoi consiste sa compétence

[82] *Le premier livre des Odes*, «X. A Michel de l'Hospital, Chancelier de France», vers 399-408, dans *Œuvres complètes*, I, p. 626.

particulière : «Quand à moy, j'en diray mon advis le plus briefvement que je pourray, laissant le surplus à ceste docte Compaignie, plus exercée que moy en la philosophie et en l'art de bien dire, comme mon principal mestier a tousjours esté la poësie»[83]. Dans l'exorde de son exposé, Ronsard se sert d'une *captatio benevolentiae* tout à fait approprié et reprend très précisément les trois critères esthétiques de l'éloquence courtisane, qu'il a bien assimilés pour cet exercice rhétorique : «Encores, Sire, que je ne me sois jamais exercé à longuement discourir et que ma principalle vacation a esté plus d'escrire que de parler, si est ce que, obeissant à vostre commandement, je m'en acquiteray le mieulx que je pourray et seray d'aultant plus digne de pardon que j'essaye ung chemin tout nouveau et que je fais tout ce que je puis pour vous obéir et servir»[84]. Ronsard réunit en ces quelques lignes – pour les rejeter – les éléments fondamentaux de l'esthétique de cour : *brevitas*, *negligentia diligens* et *topoï* chers aux courtisans. La narration héroïque de Ronsard ne cultiverait donc aucun lien avec la tradition aulique française.

[83] «Des vertus intellectuelles et moralles», pièces françaises en prose, dans *Œuvres complètes* (édition citée), p. 1189.

[84] *Ibid.*

Rupture avec la tradition chrétienne

Pour Ronsard, la poésie se distingue fondamentalement de la théologie, comme elle est étrangère à l'art des historiens, des orateurs et des «versificateurs». Et cette irréconciliable distinction est liée, on s'en doute, aux compétences supérieures du véritable poète. En ce qui concerne la théologie, toutefois, un autre élément la sépare de la poésie. Le discours théologique (devenu métaphysique) appartient clairement, selon Ronsard, au monde céleste et divin, alors que les diverses disciplines de la philosophie se confinent, volontairement et sereinement, au monde sublunaire :

> Toute Philosophie est en deux divisée,
> L'une est aigue et vive et prompte et advisée,
> Qui sans paresse ou peur d'un vol audacieux
> Abandonne la terre, et se promeine aux Cieux.
> [...]
> *L'autre Philosophie habite sous la nue*,
> À qui tant seulement ceste terre est cognue
> Sans se pousser au Ciel : le cœur qui luy defaut
> Ne luy laisse entreprendre un voyage si haut :
> Elle a pour sujet les negoces civiles,
> L'equité, la justice et le repos des villes :
> *Et au chant de sa lyre* a fait sortir des bois
> Les hommes forestiers et leur bailla des lois :
> Elle sçait la vertu des herbes et des plantes,
> Elle va dessous terre aux crevaces béantes
> Tirer l'argent et l'or, et chercher de sa main
> Le fer qui doit rougir en nostre sang humain[85].

[85] *Le second livre des Hynnes*, «Hynne de l'Hyver. A Monsieur Bourdin, Seigneur de Villennes», dans *Œuvres complètes*, II, vers 43-46, 59-70, p. 571. Comme on l'a vu dans le chapitre IV, on ne distingue pas aisément la «philosophie», la «rhétorique» et la «poésie» au XVI[e] siècle. Les liens étroits qu'établit Ronsard entre poésie et philosophie trouvent leur plus puissante autorité dans la *Poétique* (1451a) d'Aristote, où la poésie est dite «philosophique» par opposition à l'histoire. À ce sujet, voir Jerrold E. Seigel, «Wisdom and Eloquence in Salutati, and the "Petrarch Controversy" of 1405-1406», dans *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla*, Princeton, Princeton University Press, 1968, p. 63-98.

Alors que, dans la tradition chrétienne, il avait toujours fallu trouver et justifier la place des bonnes lettres dans la structure herméneutique de l'Écriture, la poésie de Ronsard ne conçoit plus aucun lien structurel avec la théologie. Il y a, d'une part, le monde indéchiffrable et inénarrable du grand Créateur, et, d'autre part, le monde terrestre, avec ses lois et ses hiérarchies[86]. Cependant, confronté à l'hostilité des protestants, Ronsard doit se positionner clairement par rapport à une tradition chrétienne et à un système herméneutique que revendique encore la théologie protestante, bien qu'ils soient considérablement modifiés.

> Ainsi ny par edict ny par arrest publique
> Je ne contrains personne à mon vers poëtique :
> Le lise qui voudra l'achete qui voudra :
> Celuy qui bien content de mon vers se tiendra,
> Me fera grand plaisir : s'il advient au contraire,
> Masures, c'est tout un, je ne sçaurois qu'y faire.
> Je m'estonne de ceux de la nouvelle foy,
> Qui pour me haut-louer disent tousjours de moy,
> Si Ronsard ne cachoit son talent dedans terre,
> Or' parlant de l'amour, or' parlant de la guerre,
> Et qu'il voulust du tout chanter de JESUS-CHRIST,
> Il seroit tout parfait : car il a bon esprit,
> Mais Satan l'a seduit, le pere des mensonges,
> Qui pour la verité l'ensorcele de songes.
> Ô pauvres abusez! que le nouveau sçavoir
> D'un moine defroqué a laissé decevoir :
> Tenez-vous en vos peaux, et ne jugez personne,
> Je suis ce que je suis, ma conscience est bonne,
> Et Dieu à qui le cœur des hommes apparoist,
> Sonde seul ma pensée et seul il la cognoist[87].

---

[86] On ne peut en effet parler, au XVI[e] siècle, d'une «tripartition» (éthique, logique, physique) classique de la philosophie : on a plutôt affaire à une division binaire, comme chez Ronsard, entre «philosophie terrestre» (l'ensemble des «bonnes lettres», ce qu'on appelle les «arts libéraux») et «philosophie céleste», c'est-à-dire la théologie. Voir Charles B. Schmitt et Quentin Skinner, «The Renaissance Concept of Philosophy», dans *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 57-58; Ernst Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduction par Jean Bréjoux, Paris, P.U.F., 1956, p. 337-338.

[87] *Discours des miseres de ce temps*, «Discours. A Loys des Masures», dans *Œuvre complètes*, II vers 29-48, p. 1017.

Ronsard, se qualifiant exclusivement de poète, c'est-à-dire de chantre terrestre, est conduit, théologiquement, à une position «fidéiste». Devant le discours théologique des protestants, qui consiste en somme à «expliquer» Dieu et ses principes, Ronsard ne reste pas indifférent, toutefois. Il s'agit pour lui d'une prétentieuse imposture[88]. On ne peut rien dire de valable *sur* Dieu; on ne peut que chanter et louanger sa divine grandeur. Toutefois, la dénonciation ronsardienne de l'«hérésie» protestante n'est pas fondée sur une connaissance des dogmes et de la tradition patristique; sa condamnation est en accord avec la *doxa* fidéiste qui condamne *a priori* toute initiative ontologique dans le domaine divin; Ronsard n'a pas reçu de formation théologique :

> Que toy faux imposteur qui te bragardes tant
> Tu pipes les Seigneurs d'une vaine apparence,
> Tu presches seulement pour engraisser ta panse,
> Tu jappes en mastin contre les dignitez
> Des Papes des Prelats et des authoritez :
> Tu renverses nos loix et tout enflé de songes
> En lieu de verité tu plantes tes mensonges,
> Tes monstres contrefaits, qu'aboyans tu defens,
> Tes larves qui font peur seulement aux enfans[89].

Malgré que sa critique soit celle d'un profane, Ronsard pressent l'hérésie docétique[90] des Protestants qui attribuent tout le Mal au monde sublunaire et

---

[88] Voir à ce propos Olivier Pot, «Prophétie et mélancolie. La querelle entre Ronsard et les protestants (1562-1565)», dans *Prophètes et prophéties au XVI^e siècle*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1998, p. 199 : «Car la question est bien celle-ci : quelle instance autorise la vérité du discours théologique? de quelle nature est l'autorité qui légitime la parole prophétique?» Voir aussi Jan Miernowski, «En quête du sacré séculier : Ronsard (Chapitre III)», dans *Signes dissimilaires. La quête des noms divins dans la pensée française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1997, p. 140 : «Ce que Ronsard reproche aux huguenots, c'est précisément la prétention de pénétrer les secrets divins. Encore dans *L'Espitre au lecteur* qui ouvre le *Recueil des Nouvelles Poësies* de 1563, il entend nettement démarquer sa propre écriture de Dieu, de celle qui, selon lui, ne respecte pas suffisamment l'inconnaissable».

[89] *Discours des miseres de ce temps*, «Response de Pierre de Ronsard aux injures et calomnies de je ne sçay quels Predicantereaux et Ministreaux de Genève», vers 907-914, tome II, p. 1062.

réservent le Bien au monde éternel et spirituel de Dieu. Comme la citation suivante le montre clairement, Ronsard n'établit aucune distinction entre le discours «théologique» des protestants et son propre discours poétique, sauf en ce que le premier touche présomptueusement à une matière «incompréhensible» à l'humain. Ne se reconnaissant pas les compétences nécessaires pour argumenter dans un débat proprement «théologique», Ronsard défend cependant sa position «poétique», celle qu'il situe «sous la nue» :

> Quand j'ay voulu escrire de Dieu, encore que langue d'homme ne soit suffisante ny capable de parler de sa majesté : je l'ay fait toutesfois le mieux qu'il m'a esté possible, sans me vanter de le cognoistre si parfaitement qu'un tas de jeunes Theologiens qui se disent ses mignons, qui ont, peut-estre, moindre cognoissance de sa grandeur incomprehensible que moy pauvre infirme et humilié, qui me confesse indigne de la recherche de ses secrets, et du tout vaincu de la puissance de sa deité, obeissant à l'Eglise Catholique, sans estre si ambitieux rechercheur de ces nouveautez, qui n'apportent nulle seureté de conscience, comme rapellans tousjours en doute les principaux points de notre religion, lesquelz il faut croire fermement, et non si curieusement en disputer[91].

Ronsard n'est pas théologien, mais la seule différence entre celui-ci et le poète est que les «mignons de Dieu» ignorent qu'ils sont incompétents à parler de leur Créateur. Ronsard *sait* qu'il ne sait pas et peut ainsi disqualifier toutes les critiques provenant de ces «nouveaux» théologiens. L'iconoclasme inconséquent des protestants, du point de vue de Ronsard – ceux-ci

---

[90] À propos du docétisme, voir le *Dictionnaire de théologie catholique* (ouvrage cité), tome quatrième, deuxième partie, colonne 1484: «Docétisme, du mot grec *δοχεω*, paraître, *δοχησις*, apparence, sert à désigner l'erreur de ceux qui refusaient d'admettre que Jésus-Christ ait été un homme véritable, possédant un corps de chair comme le nôtre, et traitaient en conséquence de pure illusion ou d'apparence trompeuse ce que les Évangiles racontent et ce que l'Église enseigne soit sur la conception humaine du Christ, sa naissance et sa vie, soit sur ses souffrances, sa mort et sa résurrection».

[91] Pièces retranchées en 1578 de la section des «Discours» des «*Œuvres*» de 1573, «Epistre au Lecteur, par laquelle succinctement l'autheur respond à ses calomniateurs», dans *Œuvres complètes*, II, p. 1087.

condamnent la «poésie» terrestre de Ronsard, mais ils s'autorisent eux-mêmes à revêtir les mystères divins de leurs discours – ne saurait ébranler la position du poète. Par ailleurs, Ronsard soupçonne les protestants de camoufler un discours «esthétique» et de ressentiment sous des considérations théologiques :

> Je ne fais point de doute que je n'aye mis un bon nombre de ces poëtastres, rimasseurs et versificateurs en cervel, lesquelz se sentent offencez dequoy je les ay appellez aprantis et disciples de mon escolle (car c'est la seule et principalle cause de l'envye qu'ilz ont conceue contre moy), les faisant devenir furieux apres ma vive et belle renommée, comme ces chiens qui aboyent la Lune, et ne sçavent pourquoy sinon pour ce qu'elle leur semble trop belle et luysante, et que sa clarté seraine leur desplaist et leur offence le cerveau melancholique et catherreux[92].

Au fond, les protestants ne voudraient qu'imposer à Ronsard une thématique particulière[93]. Il ne s'agirait en fait, selon Ronsard, que de chanter les louanges du Christ.

Ronsard revendique en quelque sorte l'icone chrétien mais pour le transformer aussitôt en objet idolâtre. Comme le montre bien Miernowski, Ronsard est surtout préoccupé par la fondation d'un «sacré de substitution», par l'entremise d'un art poétique : «C'est justement par la nomination poétique qu'il est possible de sacraliser un objet, de fonder ce sacré de substitution, séculier en quelque sorte, mais non moins authentique : "Je te salue ô grand philosophe" (v. 323) de 1555 devient en 1584 : "Ton nom soit saint : sainte

---

[92] *Ibid.*, p. 1088.

[93] Sur cette alternative problématique, surtout pour les protestants, entre inspiration païenne et chrétienne, voir l'étude de Malcolm C. Smith, *Ronsard & Du Bellay versus Beze. Allusiveness in Renaissance Literary Texts*, Genève, Droz, 1995 : «For forty years, a feud raged between the greatest poet of the French Renaissance and one of the leading French Reformers. The Poet is Ronsard, the Reformer is Théodore de Bèze; and the initial and principal issue which divided them is whether it is legitimate for the poet to draw inspiration from classical pagan authors rather than from the Bible».

philosophie"»[94]. Tout comme Ronsard contribue à établir le statut «saint» de la poésie / philosophie, La Popelinière consacre plus tard l'Histoire. Nous assistons bien, à la fin du XVI[e] siècle, au triomphe du «littéralisme», conséquence «fâcheuse» de l'iconoclasme protestant; si les hommes ne sont pas qualifiés à parler de Dieu, ils parleront alors des hommes[95]. L'«iconoclasme appliqué» s'inscrit dans l'histoire à la suite d'une longue tradition iconophile et ne peut pas avoir pour conséquence la disparition du discours et des lettres humaines. Comme en témoignent éloquemment Ronsard et La Popelinière, l'iconoclasme mène logiquement, au XVI[e] siècle, au triomphe des lettres profanes[96]. Si Dieu n'est plus le signifié et le référent tout à la fois du signe littéraire, il faudra fonder de nouvelles institutions, temporelles, du «Vrai» : «Et qu'est-ce escrire choses faulses qu'abuser les hommes? Qu'y a-il de plus

---

[94] Jan Miernowski, «En quête du sacré séculier» (étude citée), p. 150.

[95] Comme George Huppert le souligne dans *The Idea of Perfect History* (ouvrage cité), p. 172, la «nouvelle histoire» est perçue, au XVII[e] siècle, comme une forme de «libertinage», pour cette raison précisément qu'elle ne reconnaît plus la valeur transcendante de l'existence humaine : «The defenders of orthodoxy quite rightly saw a more serious threat in the libertinism of intellectuals than in religious sectarianism. But the adherents of history, like the worshippers of science, showed signs of wanting to rise above sects and of assuming a frightening, unanswerable new authority. [...] Historical practice as it had been practiced by the sixteenth-century scholars became equated with libertinism».

[96] L'Église catholique de Rome, en restreignant elle-même de plus en plus l'accès aux textes sacrés, participe aussi de ce mouvement, comme l'explique Dominique Julia : «Mais, dans le même mouvement par lequel les autorités romaines tentent d'établir un contrôle strict des éditions officielles de la Contre-Réforme, elles précisent progressivement – ce que n'avaient pas fait les pères conciliaires – les conditions d'accès aux textes sacrés et particulièrement à leur traduction. L'*index* des livres prohibés, dont l'achèvement avait été confié au pape Pie IV, est finalement publié en mars 1564, précédé de règles qui fixent précisément les usages licites des traductions de la Bible. [...]. [L]es injonctions venues de Rome vont dans un sens toujours plus restrictif : en 1593, Clément VIII publie d'importantes "observations" sur les règles édictées par Pie IV [...]. Tous les *Index* ultérieurs, jusqu'à la mi-XVIII[e] siècle, reprendront cette condamnation des traductions de la Bible qui équivaut de fait à une interdiction de lecture»; «Lectures et Contre-Réforme», dans *Histoire de la lecture dans le monde occidental* (ouvrage cité), p. 303.

meschant et indigne d'homme de bien, que d'ensalir la verité et corrompre les sainctes loix de l'Histoire par puants mensonges? Et qu'ont faict tous nos devanciers, que font mesmes aujourd'huy les plus habiles des nostres?»[97]. En effet, un pas de plus et on exige l'institutionnalisation exclusive de l'histoire aux dépens des autres «discours», action qui fut brillamment tentée et réussie par Budé, on s'en souvient, pour l'ensemble des bonnes lettres. Sous des apparences de débat exclusivement épistémologique se livre une lutte féroce pour l'obtention de prérogatives institutionnelles. Si l'indistinction des genres narratifs permettait naguère aux historiographes d'assumer périodiquement les rôles de poète, d'orateur ou de traducteur, on exige dorénavant d'être affecté à des tâches spécifiques, et ce dans les paramètres de lois institutionnelles clairement définies : «Ce que la Verité est à l'Histoire, disent-ils, la Justice l'est au Jugement. Car le Juge ne doit moins viser à former son jugement à la justice et teneur des loix, qui luy sont prescriptes pour les differens publics en particuliers qui se presentent : que l'Historien, à la Verité. L'un et l'autre y est obligé par le devoir de sa charge»[98]. Pour soutenir le vrai, il faut une institution législatrice chargée de contrôler, punir et récompenser[99].

---

[97] La Popelinière, *L'idée de l'histoire accomplie*, II (édition citée), p. 44. Voir aussi George Huppert, *The Idea of Perfect History* (ouvrage cité), p. 168-169.

[98] La Popelinière, *ibid.*, p. 46.

[99] Sur cette «police discursive» et cette «volonté de vérité» indissociables des disciplines et des institutions, il faut consulter l'opuscule de Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

Ronsard, contrairement à ses prédécesseurs, tels Jean Lemaire de Belges ou Rabelais, a été formé par une institution d'abord préoccupée de philologie et s'intéressant fondamentalement à la réhabilitation des textes anciens. Son maître, Jean Dorat, lui a certes inculqué quelques préceptes issus de la tradition herméneutique chrétienne – sur lesquels nous aurons à revenir –, mais ceux-ci lui ont été transmis dans les paramètres d'un enseignement par ailleurs fortement teinté de paganisme[100]. Ronsard est tellement étranger à la topique théologique chrétienne qu'il compare spontanément les actes et les paroles hérétiques des «passionnez protestants» à un exemple païen : «Bien est vray que mon principal but et vraye intention a tousjours esté de taxer et blasmer ceux qui, soubs ombre de l'Evangile, comme les hommes non passionnez pourront facilement cognoistre par mes œuvres, ont commis des actes tels, que les Scythes n'oseroyent ny ne voudroyent seulement avoir pensé»[101]. Confronté à l'inimitié des protestants, Ronsard conçoit naturellement une contre-position

---

[100] Avec Ronsard, il importe plus que jamais de distinguer «institution ecclésiastique chrétienne» et «pensée chrétienne» : le titre de prieur d'une abbaye quelconque ne saurait suffire à faire de Ronsard un auteur chrétien. Comme on sait, depuis le Concordat de Bologne de 1516, la plupart des titres ecclésiastiques sont conférés directement par le roi, et ce sans qu'il soit nécessaire que le «prébendé» ait à démontrer sa foi ou sa dévotion. Voir «Concordat de Bologne», dans Arlette Jouanna, Philippe Hamon, Dominique Biloghi *et al.*, *La France de la Renaissance. Histoire et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2001. Le paganisme poétique de Ronsard n'empêche pas la présence, dans son œuvre, d'une «inspiration» biblique; comme le montre Joyce Main Hanks dans *Ronsard and Biblical Tradition*, préface d'Yvonne Bellenger, Tübingen / Paris, Gunter Narr Verlag / Éditions Jean-Michel Place, 1982. À propos de la prédilection de Ronsard pour la pensée païenne, voir Isidore Silver, *Ronsard and the Hellenic Renaissance in France*, II, Genève, Droz, 1987, p. 85 : «Ronsard's cultivation of paganism was perhaps neither more nor less serious than his neglect of Christianity up to the moment of the first lightnings of the religious wars. The cultivation of the one and the neglect of the other seem to have been equally the manifestation of an instinctive pursuit of value and an indifference to considerations, however pious, that might confine, instead of liberating, the spirit».

[101] *Discours des miseres de ce temps*, «Epistre», dans *Œuvres complètes*, II, p. 1042.

poétique. Pour lui, la théologie «nouvelle» constitue un «délire fantastique» propre à la mauvaise poésie et n'est par conséquent doté d'aucune qualité poétique qui pourrait la racheter et comporte, en plus, des folies susceptibles d'égarer le peuple crédule :

> Ton erreur, ta fureur, ton orgueil et ton fard,
> Qui t'esgare, et t'insense, et t'enfle, et te deguise,
> (Desvoyé, fol, superbe, et feint contre l'Eglise)
> Te rend confus, felon, arrogant et cafard[102].

La théologie nouvelle constitue pour Ronsard une mauvaise poésie, une modalisation particulière – «monstrueuse» – de l'écriture prosaïque «passionnée». L'âme des théologiens «n'a pas été saisie de l'ardente fureur d'Apollon» qui eût donné à leurs discours «une gentille et docte fantaisie»[103] :

> Tu te mocques, cafart, dequoy ma Poësie
> Ne suit l'art miserable, ains va par fantaisie,
> Et dequoy ma fureur sans ordre se suivant
> Esparpille ses vers comme fueilles au vent :
> Voilà comment tu dis que ma Muse sans bride
> S'esgare respandue où la fureur la guide.
> Si tu avois les yeux aussi prompts et ouvers
> À desrober mon art qu'à desrober mes vers,
> Tu dirois que ma Muse est pleine d'artifice,
> Et ma brusque vertu ne te seroit un vice.
> En l'art de Poësie un art il ne faut pas
> Tel qu'ont les Predicans qui suivent pas à pas
> Leur sermon sceu par cœur, ou tel qu'il faut en prose,
> Où tousjours l'Orateur suit le fil d'une chose.
> Les Poëtes gaillars ont artifice à part,
> Ils ont un art caché qui ne semble pas art
> Aux versificateurs, d'autant qu'il se promeine
> D'une libre contrainte où la Muse le meine[104].

---

[102] *Discours des miseres de ce temps*, «Des divers effects de quatre choses qui sont en Frère Zamariel, predicant et ministre de Genève», dans *Œuvres complètes*, II, vers 1-4, p. 1043.

[103] *Discours des miseres de ce temps*, «Response de Pierre de Ronsard aux injures et calomnies de je ne sçay quels Predicantereaux et Ministreaux de Genève», *ibid.*, II, vers 827-828, p. 1062.

[104] *Ibid.*, vers 795-812.

Ronsard s'ébahit en fait que les théologiens accordent un «sens» – théologique ou autre – à ses vers. Ronsard écrirait ce qui lui passe par la tête sans songer à ce que cela pourrait «signifier» : «celuy seroit bien mal accompagné de jugement qui voudroit fonder sur quelque raison ou tirer en consequence les verves et caprices d'un Poëte melancholique et fantastique»[105]. Son écriture est inspirée des dieux et ne répond à aucune contrainte extérieure. Le poète, *pendant l'écriture*, est temporairement exclu du monde et ne peut par conséquent assurer un sens immédiatement accessible à ses vers. Il suffit que ceux-ci soient beaux et agréables au poète lui-même :

> Tels ne furent jamais les versificateurs
> Des Muses avortons, ny tous ces imposteurs,
> Dont l'ardente fureur d'Apollon n'a saisie
> L'ame d'une gentille et docte frenaisie :
> Tel bien ne se promet aux hommes vicieux,
> Mais aux hommes bien-nez qui sont aimez des Cieux.
> *Escoute Predicant tout enflé d'arrogance,*
> *Faut-il que ta malice attire en consequence*
> *Le vers que brusquement un Poëte a chanté?*
> *Ou tu es enragé ou tu es enchanté,*
> *De te prendre à ma Quinte, et ton esprit s'oublie*
> *De penser arracher un sens d'une folie.*
> *Je suis fol, Predicant, quand j'ay la plume en main* :
> Mais quand je n'escry plus, j'ay le cerveau bien sain[106].

Attribuant un sens à ce qui n'en a pas, prenant la «folie» d'un poète pour l'affirmation d'une vérité, le «Predicant» s'avère plus insensé et moins lucide qu'un enfant. Ronsard s'oppose esthétiquement à l'enchaînement logique propre

---

[105] Pièces retranchées en 1578 de la section des «Discours» des «*Œuvres*» de 1573, «Epistre au Lecteur, par laquelle succinctement l'autheur respond à ses calomniateurs», dans *Œuvres complètes*, II, p. 1092.

[106] *Ibid.*, vers 825-838; je souligne.

à la narration «prosaïque», qui «suit pas à pas» le cours des choses. La fantaisie poétique n'obéirait qu'aux caprices de la Muse, forcément individuelle. Aussi étonnant que cela puisse paraître dans le contexte du XVI[e] siècle, Ronsard prétend rejeter le signifié au profit des seuls signifiants poétiques.

La poésie sort ainsi du registre herméneutique traditionnel où elle se trouvait dans la tradition chrétienne iconophile. Elle devient autonome, indépendante de toute institution parallèle, en proclamant qu'elle ne veut rien dire (ne rien *signifier*), qu'elle n'est donc pas le discours de l'*être*, qu'elle dit «pour», «afin de», «à», que, loin d'être une forme *ontologique*, elle est écriture «*pharmakon*», un objet de délice et de réconfort[107]. Elle est un discours circonstanciel, motivé, aux deux pôles énonciatifs, par la notion essentielle de plaisir (rire, sourire, contemplation, délectation). Avec Ronsard resurgit en somme la conception de la Seconde sophistique de l'écriture, qui confère à l'«effet» du discours une valeur prédominante[108] :

> Tu sembles aux enfans qui contemplent ès nues
> Des villes des Geans des Chimeres cornues,
> Et ont de tel object le cerveau si esmeu,
> *Qu'ils pensent estre vray le masque qu'ils ont veu :*
> *Ainsi tu penses vrais les vers dont je me joue,*
> Qui te font enrager et je les advoue.
> *Ny tes vers ny les miens oracles ne sont pas,*
> *Je prens tant seulement les Muses pour esbas :*
> *En riant je compose en riant je veux lire,*

[107] Voir Barbara Cassin «Du faux ou du mensonge à la fiction (De *Pseudos* à *Plasma*)», dans *Le plaisir de parler. Étude de sophistique comparée*, Paris, Minuit, 1986, p. 15 : «Cette inversion sophistique / philosophie, et la victoire sophistique, s'est opérée sur le terrain de la rhétorique et non de la philosophie par une insistance sur le «parler à» au détriment du «parler de», par l'accent mis dès l'origine sur le rôle pharmaceutique du langage».

[108] «Poésie et sophistique, écrit Barbara Cassin, sont indiscernables lorsqu'on s'en tient à la position aristotélicienne, qui consent au vraisemblable *ad majorem veritatis gloriam*», *ibid.*, p. 22.

Et voilà tout le fruit que je reçoy d'escrire :
Ceux qui font autrement ils ne sçavent choisir
Les vers qui ne sont nez sinon pour le plaisir :
Et pource les grans Rois joignent à la Musique
(Non au Conseil privé) le bel art Poëtique[109].

Devant l'«abus» des protestants et la dérive de la foi catholique, Ronsard n'a qu'un seul regret : c'est d'avoir en quelque sorte «inventé» la possibilité d'une langue maternelle française écrite qui est devenue la voie privilégiée de l'hérésie (comme l'ont toujours craint d'ailleurs les théologiens chrétiens) :

Adonques pour hausser ma langue maternelle,
Indonté du labeur, je travaillay pour elle,
Je fis des mots nouveaux, je r'appellay les vieux,
Si bien que son renom je poussay jusqu'aux Cieux.
Je fis d'autre façon que n'avoyent les antiques,
Vocables composez et phrases poëtiques,
Et mis la Poësie en tel ordre qu'apres
Le François fut egal aux Romains et aux Grecs.
Ha que je me repens de l'avoir apportée
Des rives d'Ausonie et du rivage Actée :
Filles de Jupiter je vous requiers pardon!
Helas je ne pensois que vostre gentil don
Se deust faire l'appast de la bouche heretique,
Pour servir de chansons aux valets de boutique :
Apporté seulement en France je l'avois
Pour donner passetemps aux Princes et aux Rois[110].

Inaugurant une nouvelle époque où soudainement la poésie est concevable en dehors des paramètres de l'Écriture où elle se trouvait depuis les fondements de la théologie chrétienne, Ronsard force les théologiens, «nouveaux» et «anciens», ainsi que les poètes des précédentes générations à repenser la structure institutionnelle et épistémologique de la poésie. Pour dialoguer avec Ronsard, il faut en effet abandonner les repères théologiques traditionnels. Un

[109] *Ibid.*, vers 847-860. Je souligne.

[110] *Ibid.*, vers 951-966.

«artifice» issu de l'herméneutique chrétienne demeure cependant dans la poétique de Ronsard. Bien que subordonnée à la pensée païenne, l'*integumentum* est revendiqué par Ronsard comme procédé de composition propre aux poètes véritables.

La pratique de l'*integumentum*

Dans un *Hymne* composé en 1553, l'«Hercule Chrestien», et, somme toute, peu représentatif de ses intérêts poétiques[111], Ronsard révèle, délibérément ou non, toute l'étendue de ses connaissances de l'herméneutique chrétienne et, par conséquent, toute l'ampleur de sa transgression et de son désir de rupture avec ces mêmes fondements chrétiens de l'Écriture. Non pas que Ronsard soit forcément «athée» (comme certains l'en accusent[112]), mais il ne conçoit plus la nécessité d'obéir à ces règles contraignantes, dans la mesure où son écriture n'est qu'une «récréation» offerte aux hommes pendant leur séjour terrestre. Ronsard s'avoue impuissant devant la grandeur de Dieu. L'Hymne de Ronsard constitue donc, de son propre aveu, une exception thématique :

---

[111] Voir la note des éditeurs, tome II, p. 1458 : «Ronsard a toujours maintenu cette pièce, la retouchant à peine et la faisant toujours précéder du sonnet de Denisot, mais il n'a jamais entrepris une autre œuvre de même veine : il semble ainsi désigner son dessein d'«épier» la divinité dans les *Hymnes*, mais en même temps inviter le lecteur à n'attendre pas des œuvres aussi voyantes et à se disposer à un symbolisme plus discret, peut-être plus secret, parfois même évanescent en apparence».

[112] Voir «Lettres II. À Monsieur et bon amy Monsieur Passerat à Bourges», dans *Pièces françaises en prose*, tome II, p. 1207 : «Monsieur Passerat, depuis ma lettre escritte, Monsieur Lambin est venu souper avec moy, qui m'a monstré vostre Lettre Latine en laquelle j'ay veu comme les bons huguenots de Bourges (car autres ne peuvent estre qu'eux) ont semé par la ville que ledit sieur Lambin avoit dit en chere publiquement que le monde estoit delivré de trois athées, sçavoir Muret, Ronsard et Gouvean. Je n'ay recueilly autre fruit de telle nouvelle sinon l'honneur qu'on me fait de m'accoupler avec de si grands personnages».

Est-il pas temps desormais de chanter
Un vers Chrestien, qui puisse contenter
Mieux que devant les Chrestiennes oreilles?
Est-il temps de chanter les merveilles
De nostre Dieu? et toute la rondeur
De l'Univers rempli de sa grandeur?
Le Payen sonne une chanson Payenne,
Et le Chrestien une chanson Chrestienne :
Le vers Payen est digne des Payens,
Mais le Chrestien est digne des Chrestiens.
Donques de Christ le nom tressaint et digne
Commencera et finira mon Hynne :
Car c'est le Dieu qui m'a donné l'esprit[...][113].

Dans cet hymne, Ronsard montre beaucoup plus que sa capacité à chanter les «merveilles» chrétiennes; il s'approprie l'allégorie propre à l'herméneutique chrétienne. L'*allegoria in factis*, théologiquement distincte de l'*allegoria in verbis*, constituait pour la tradition patristique et médiévale l'apanage des Saintes Écritures. Ronsard montre avec une liberté poétique inouïe à l'époque que cette *allegoria in factis* – jamais revendiquée par les poètes médiévaux, qui se contentèrent de l'*allegoria in verbis* – peut facilement devenir un des nombreux artifices du poète[114]. Plus qu'un simple ornement, en fait, ce procédé

---

[113] *Le second livre des Hymnes*, «Hercule Chrestien. A Odet de Colligny, Cardinal de Chastillon», vers 1-10, tome II, p. 525.

[114] Cette utilisation particulière du mythe d'Hercule ne signifie pas toutefois que sa christianisation poétique ait été rare au Moyen Âge et à la Renaissance. À ce propos, voir H. de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, Paris, Aubier, 1959-1964, IV, p. 225 : «Dans son *Hymne*, qu'il offre aux Capitouls de Toulouse en remerciement de l'églantine des Jeux Floraux qu'ils lui ont décernée, Ronsard est donc bien loin d'innover. *Noster Hercules, verus Hercules, Jesus*: c'était là un lieu commun». Nous ne suivons pas Lubac ici, lorsqu'il conteste l'affirmation de plusieurs historiens selon laquelle le traitement allégorique du mythe d'Hercule par Ronsard est tout à fait non orthodoxe (notamment R. Trousson, «Ronsard et la légende d'Hercule», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 24 (1962), p. 86. Lubac semble vouloir s'assurer que l'on ne classe pas Ronsard parmi les «athées», du moins parmi les non-chrétiens, et insiste sur l'étendue du symbole herculano-chrétien. Ce n'est pas la christianisation du mythe d'Hercule qui entraîne Ronsard en dehors de la pensée chrétienne, bien sûr, mais son désir explicite d'inclure les païens dans la téléologie judéo-chrétienne, d'en faire des «prophètes» chrétiens. Il existe une différence importante entre le fait, d'une part, de poser une équivalence symbolique entre Hercule et le Christ et, d'autre part, de concéder aux poètes païens une inspiration divine chrétienne. La conclusion ambiguë de Lubac sur cet *Hymne* controversé de Ronsard

allégorique, exclusif à l'Écriture jusque-là, peut servir à rechristianiser la littérature païenne. «Rechristianiser», en effet, parce que Ronsard, se fondant sur une tradition bien établie, insinue que les païens ont détourné, voire perverti, la révélation transmise par Dieu.

Comme on l'a vu dans les précédents chapitres, la pratique intégumentale médiévale consistait en une herméneutique chrétienne des textes païens et en une poétique «tropologique», c'est-à-dire de l'invention voilée. Ces procédés ne constituaient pas une fin en soi, mais avaient pour fonction de contraindre l'écriture et l'invention humaines à se plier à la transcendance divine et à se rapporter aux Saintes Écritures. En d'autres termes, l'*integumentum* autorisait une lecture des fables anciennes et la composition de nouveaux textes – permissions balisées par les prescriptions chrétiennes. Avec Ronsard, la pratique intégumentale, toujours transmise par l'enseignement, mais dans un cadre laïc, acquiert un statut profane, complètement étranger à l'orthodoxie chrétienne :

> Ainsi disoit la Nymphe, et de là je vins estre
> Disciple de Dorat, qui long temps fut mon maistre,
> M'apprist la Poësie, et *me monstra comment*
> *On doit feindre et cacher les fables proprement,*
> *Et à bien desguiser la verité des choses*
> *D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses* [...][115].

---

nous porte à croire que notre point de vue n'est pas si différent, après tout, de celui du grand historien: «Bientôt quelques protestants devaient à ce propos accuser Ronsard de blasphème et d'athéisme. Mais c'était eux les novateurs, et non lui. Avouons seulement que les temps étaient changés, si bien que l'*Hercule chrétien*, tant au point de vue religieux qu'au point de vue littéraire, nous apparaît aujourd'hui comme un énorme archaïsme. Le rire de Rabelais, au prologue du *Gargantua*, mettra un terme à pareilles prouesses», p. 229.

[115] «Hynne de l'Automne. A Claude de L'Aubespine», dans *Œuvres complètes*, II, vers 72-77, p. 561.

Dans son «Hercule Chrestien», Ronsard entreprend une «typologisation» des fables et des mythes païens, c'est-à-dire qu'il tente d'attribuer un sens «prophétique» chrétien aux fables anciennes[116]. Tandis que les *Ovide moralisés* des XV^e^ et XVI^e^ siècles pratiquaient surtout l'evhémérisme (historisation des mythes), phénomène somme toute assez courant dans la tradition chrétienne, Ronsard imite la technique allégorique paulinienne, en faisant des événements mythiques des annonces d'épisodes chrétiens à venir. Contrairement à Dante, qui légitimait ses nouvelles compositions en leur donnant une forme voilée, semblable aux mystères de l'Écriture, et censées inciter de nouveaux adeptes à la lecture des Saintes Écritures, Ronsard démontre plus hardiment que non seulement les fables païennes, mais aussi toute invention poétique inspirée des dieux, peuvent être lues avec un filtre chrétien qui en fait l'annonce d'événements divins advenus dans l'histoire. Ronsard pratique ainsi l'*allegoria in factis* à rebours : sa poésie et celle des plus grands poètes du passé ont pu désigner, de façon voilée, des vérités proprement chrétiennes. Son «Hercule Chrestien» constitue l'illustration de cette doctrine profane à l'allure chrétienne.

Les prophètes chrétiens se distinguent tous par leur apparente réticence à parler de Dieu; ils sont choisis et persuadés par Dieu lui-même de transmettre les paroles divines. Par contraste, Ronsard s'impose d'emblée comme l'autorité

[116] Voir la note des éditeurs, tome II, p. 1458 : «Encore une fois, Ronsard entend suivre sa voie propre : ouvrir la poésie à l'allégorie typologique telle que la conçoit une longue tradition chrétienne depuis saint Paul, mais en lui soumettant les fables mythologiques, et en concevant celle-ci, non comme des prémonitions, mais comme des contrefaçons».

autonome de sa composition, bien qu'il souhaite inscrire son chant sous l'inspiration divine. Ronsard écrit cet hymne chrétien, parce qu'«il est temps», parce qu'il a sans doute trop tardé. Les cinquante premiers vers de son chant sont effectivement consacrés à la louange de Dieu. Ronsard énumère la bonté et les bienfaits divins. Mais nous en venons rapidement à l'élément central de sa composition, l'annonce (et donc la connaissance) par les païens de la venue du Christ :

> Pour nous encor, pour nous ta Deité
> Prist le fardeau de nostre humanité,
> (Miracle grand) mais avant que le prendre
> Tu nous le fis par tes Heraux entendre (vers 45-48).

Les «Héraux» dont parle Ronsard, prophètes divins devant annoncer aux hommes la venue du Christ, se trouveraient aussi bien chez les Juifs que chez les Gentils. Cette prétendue connaissance de la venue du Christ (pervertie ou non) avait été ridiculisée par Rabelais dans le Prologue de *Gargantua* et n'avait été que rarement supposée pendant le Moyen Âge[117]. Alors que la méconnaissance du Christ et de sa Bonne Nouvelle constituait une arme

---

[117] Voir le *Gargantua*, dans *Œuvres complètes*, édition établie par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1994, p. 7 : «Croiez-vous en vostre foy qu'oncques Homere escrivent l'*Iliade* et *Odyssée*, pensast es allégories, lesquelles de luy ont calfreté Plutarche, Heraclides Ponticq, Eustatie, Phornute : et ce que d'iceulx Politian a desrobé? Si le croiez : vous n'approchez ne de pieds ne de mains à mon opinion ; qui decrete icelles aussi peu avoir esté songées d'Homere, que d'Ovide en ses *Metamorphoses*, les sacremens de l'evangile : lesquelz un frere Lubin, vray croquelardon s'est efforcé demonstrer [...]». Guy Demerson écrit, à propos de ce passage tant commenté et débattu : «Au Moyen Âge, le dominicain anglais Thomas de Walleys avait "moralisé" les *Métamorphoses* d'Ovide, interprétant les fables païennes comme des intuitions préchrétiennes de la Vérité; son travail avait été complété au XVI[e] siècle par d'autres interprétations "tropologiques" des plus subtiles». Voir son édition des *Œuvres complètes* de Rabelais, Paris, Seuil, «L'intégrale», 1973, p. 40.

critique absolue contre la culture païenne[118], Ronsard tente de montrer que les païens, bien qu'idolâtres et soit ignorants soit réfractaires à l'enseignement chrétien, avaient toutefois été avertis de la venue du Christ. Son Hercule est un Christ défiguré. Reconnaissant le procédé typologique chrétien et condamnant la résistance des Juifs, Ronsard explique que Dieu a dû se tourner vers les Gentils :

> Premierement entendre tu le fis,
> Mille ans devant à ton peuple, les Juifs
> [...]
> Mais ce tien peuple endurcy de courage
> Pour tes bienfaits, qui devoit d'avantage
> Que les Gentils croire en ce que disoient
> Tes saints Heraux quy te prophetisoient :
> Sans regarder s'ils offensoient le maistre
> Qui les faisoit en ton nom comparoistre
> Pour ta venue en ce monde prescher,
> Ingrats vers toy, les ont fait detrancher
> Par leurs bourreaux en cent morts violantes,
> Et du sang juste ont eu les mains sanglantes.
> Puis quand tu vis les Juifs estre retifs
> À leur salut, par les peuples Gentils
> Tu envoyas les Sybilles devines [...] (vers 49-50; 59-71).

Les Sybilles disaient la vérité aux païens, mais ceux-ci, de nature idolâtre, n'ont su que déformer la prophétie chrétienne. L'«idolâtrie» des païens consiste essentiellement, pour Ronsard, en la négation du monothéisme judéo-chrétien et dans la déviation de la vérité chrétienne :

> Mais ô Seigneur, les Gentils vicieux
> Qui n'avoient point ta foy devant les yeux,
> Ont converty les paroles predites

[118] L'illustration la plus célèbre de cette condamnation *a priori* de la culture et des auteurs païens se trouve dans la *Commedia* de Dante, plus précisément dans l'Enfer, au Chant IV, où le poète toscan, malgré son immense admiration pour les poètes grecs et romains, place Homère, Horace, Ovide, Lucain et Virgile lui-même. En fait, Dante ne peut se résigner à laisser ses grands hommes dans l'obscurité de l'enfer et les installe plutôt dans les «limbes», avec les «Justes» de l'Ancien Testament, où un rayon lumineux réussit à percer.

(Que pour toy seul la Sibylle avoit dites)
À leurs faux Dieux contre toute raison [...] (vers 85-89).

Si l'idolâtrie ne consiste qu'en ce polythéisme inconvenant, l'orthodoxie de l'écriture ronsardienne se limite à la reconnaissance d'un monothéisme ineffable. En rapport avec l'écriture en général, Ronsard n'admet qu'une seule contrainte, thématique, qui consiste à célébrer le monothéisme et à reconnaître l'inatteignable grandeur de Dieu. Ce sont les deux seules obligations auxquelles se soumet l'art poétique de Ronsard.

Ainsi les transgressions théologiques chrétiennes de Ronsard sont nombreuses. En somme, Ronsard n'a pas conscience – du moins il ne semble pas le moindrement préoccupé – des différentes positions théologiques possibles en regard de l'invention humaine : la composition de nouvelles œuvres poétiques vouées exclusivement – c'est Ronsard qui le proclame sans cesse – au «plaisir» de l'auteur, en premier lieu, et du lecteur, éventuellement, constitue, selon les paramètres chrétiens, une hérésie théologique. Les fables païennes constituent des «hérésies», non pas du fait qu'elles chantent les louanges de plusieurs dieux, mais bien parce qu'elles sont «vaines», c'est-à-dire qu'elles ne véhiculent aucun enseignement utile à l'édification spirituelle du lecteur. Ronsard ignore par ailleurs les prérogatives de l'allégorie chrétienne, qui cultive la multiplication des sens vrais : littéral, tropologique, allégorique et anagogique. L'allégorie de Ronsard se proclame contradictoirement l'égale de l'allégorie chrétienne tout en exaltant la supériorité du mensonge poétique. La

poésie de Ronsard se veut «inventive» et révélatrice de la «fantaisie folastre» de l'auteur, mais elle se veut aussi le «symbole» de la vérité chrétienne. Si Ronsard n'est pas prophète – «poëte divin» –, il peut donner aux mystères chrétiens une forme sublime. Lorsque Ronsard demande

> Mais où est l'œil, tant soit-il aveuglé,
> Où est l'esprit, tant soit-il desreiglé,
> S'il veut un peu mes paroles comprendre,
> Que par raison je ne luy face entendre
> Que la plus-part des choses qu'on escrit
> D'Hercule, est deue à un seul Jesus Christ? (vers 145-150)

il ne fait pas que préparer la suite de ses vers, dans lesquels il explique que Hercule est en fait Jésus Christ; il justifie sa propre poésie allégorique. Il n'est pas indispensable, pour parler du Christ, d'utiliser son nom propre («[l]es excellens Poëtes nomment peu souvent les choses par leur nom propre»[119]). Tout comme les païens ont pu parler du Christ sans le vouloir, la poésie de Ronsard *peut* parler du Christ sans en avoir l'air. Il revient au lecteur d'en faire une «bonne» lecture : l'orthodoxie chrétienne se trouve dans le regard de celui qui interprète.

De façon quelque peu paradoxale, Ronsard rompt avec la tradition herméneutique chrétienne en annulant la différence fondamentale entre les pensées païenne et chrétienne. Pour Ronsard, la différence se limite à la quantité des dieux, et celle-ci peut facilement être abolie grâce à la poésie qui

[119] Appendices. Pièces posthumes, «Preface sur la Franciade touchant le poëme heroïque. Au lecteur apprentif» (1587), dans *Œuvres complètes*, I (édition citée), p. 1162.

établit, grâce aux tropes, des équivalences entre des éléments distincts. Pour Ronsard, il n'y a plus de *différence*.

«Intransitivité» et finalités sociopolitiques de la poésie ronsardienne

Les efforts que déploie Ronsard pour conférer un statut spécifique et distinct à sa poésie en particulier, et à la poésie en général, ne donnent pas lieu, dans son œuvre, à une réflexion systématique sur ce que serait le caractère distinctif de la poésie narrative lorsque confrontée notamment à l'histoire. Ronsard fait bien appel à la notion de vraisemblance, mais, on l'a vu, il peine justement, quand il en vient à la pratique, à la différencier de la notion de vérité revendiquée de façon de plus en plus exclusive par les historiens. Cependant, Ronsard insiste partout dans son œuvre, et ce dès le début de sa carrière, sur plusieurs éléments fondamentaux de l'«esprit poétique» qui se résument à quatre traits poétiques principaux : 1) l'idée qu'il existe des genres poétiques nettement distincts et appartenant à une longue tradition, 2) le plaisir ludique de l'activité poétique – écriture et lecture, 3) la possibilité et la liberté d'une poésie qui ne *signifie* rien[120] et 4) l'esprit de mystère et d'«hermétisme» qui doit entourer la «grande poésie».[121]

---

[120] Comme on sait, ce type de revendication n'est pas sans précédent. La seconde sophistique, qui prône avant tout dans son art une imitation des «modèles» et une maîtrise technique des procédés rhétoriques et poétiques, constitue une référence historique tout à fait valable et reconnue par Ronsard qui, comme tous les humanistes du XVI[e] siècle, a pu se familiariser avec les œuvres de cette époque. Voir à propos de la sophistique, l'étude de George Briscoe Kerferd, *Le mouvement sophistique*, traduit et présenté par Alonso Tordesillas et Didier Bigou, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1999, 81 : «À l'époque impériale, seuls les représentants du mouvement que l'on connaît sous le nom de "seconde sophistique", qui prend son essor au deuxième siècle après Jésus-Christ, commencèrent de les [les sophistes]

Mise à part la quête hédoniste («pource qu'un tel passetemps m'est aggreable, et si mon esprit en escrivant ne se contentoit et donnoit plaisir, je n'en ferois jamais un vers»[122]) qui prédétermine et constitue la principale visée de son travail d'écriture, Ronsard reconnaît d'autres finalités à son activité poétique : celles de consacrer un pouvoir politique, d'exalter l'honneur et la gloire d'un individu – en tout premier lieu le poète lui-même et en second lieu les êtres d'exception sur les plans moral et physique –, puis d'*enrichir* le poète. Ces «finalités», du moins ces possibilités louables et reconnues par le poète, entrent en conflit, sur le plan rhétorique, avec le caractère «mensonger», «feint» ou «forgé» de la poésie ronsardienne : «Au contraire, le Poëte heroïque invente et forge argumens tous nouveaux, faict entreparler les Dieux aux

---

considérer tout à fait au sérieux. Il s'agissait néanmoins là d'un mouvement qui, à vrai dire, s'intéressait davantage à la langue et à la rhétorique qu'à la philosophie».

[121] Ces critères quasi obsessifs chez Ronsard coïncident très précisément avec la «sémiotique textuelle» que propose Michael Riffaterre. Cf. le chapitre V «Sémiotique textuelle», dans *Sémiotique de la poésie*, traduit par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, 1983, p. 147, où il est question de quatre catégories caractéristiques du «triomphe de la forme sur le contenu : «1. la perception du texte comme appartenant à une catégorie spécifique, c'est-à-dire à un *genre* [...]; 2. *l'humour*, comme formant textuel et signe du langage comme jeu ou de la poéticité comme artéfact. 3. *le non-sens* perçu comme un autre modèle d'artéfact, comme le détour maximal, la catachrèse absolue; 4. *l'obscurité due au genre*; l'obscurité, généralement considérée comme l'une des transgressions les plus typiques et les plus fréquentes de la poésie par rapport à la langue courante [...]». Riffaterre identifie très exactement, bien que son entreprise ne vise pas précisément à identifier les revendications propres à la poésie du XVI[e] siècle, les critères qui retiennent l'attention de Ronsard qui, comme bien d'autres successeurs, attire l'attention sur l'aspect proprement «poétique» de ses textes. Pour Riffaterre, en effet, ces traits caractéristiques de la poésie forcent le lecteur à reconnaître «le triomphe de la forme sur le contenu». Dans le cas de Ronsard, toutefois, nous ne pouvons pas encore tout à fait parler de triomphe de la «forme pure» et de la disparition complète du problème sémantique. Disons que Ronsard n'est pas en mesure – ou en position – d'entrevoir et d'assumer, pour lui-même et pour les générations suivantes, toutes les conséquences de ses propositions. Plus précisément, une contradiction philosophique et purement contingente se dessine dans son activité d'écrivain. Ronsard revendique la «mimésis rhétorique / poétique» et abandonne les prétentions poétiques traditionnelles d'une «mimésis philosophique». Dans l'opposition millénaire Nature / Art, Ronsard se positionne du côté de l'Art.

Hommes & les hommes aux Dieux»[123]. «[I]mitant ces deux lumieres de Poësie, fondé et appuyé sur nos vieilles Annales, j'ay basti, écrit Ronsard, ma Franciade, sans me soucier si cela est vray ou non [...]»[124]. Quelle valeur une œuvre se déclarant «inventée» et «forgée» peut-elle avoir pour le destinataire explicite – le même qui normalement peut rendre le poète «riche» – qui attend du récit poétique sa consécration sociale ou politique[125]? Comment le poète ouvertement «menteur» peut-il espérer acquérir quantité de biens, dans un contexte où les fonctions traditionnelles sociopolitiques de l'œuvre sont les seules à assurer la survie du poète[126]? Jan Miernowski définit le problème en ces termes : «L'acte poétique censé fonder le sacré séculier, nomination dont l'importance est vitale pour la communauté politique et l'univers de la nature

---

[122] Pièces retranchées en 1578 de la section des «Discours» des «*Œuvres*» de 1573, «Epistre au Lecteur, par laquelle succinctement l'autheur respond à ses calomniateurs», dans *Œuvres complètes*, II, p. 1088.

[123] «Preface sur la Franciade touchant le poëme heroïque. Au lecteur apprentif» (1587), dans *Œuvres complètes*, I (édition citée), p. 1164.

[124] *Ibid.*, p. 1167.

[125] Cette inconséquence a certes nui aux ambitions de Ronsard, mais elle ne fut pas le seul obstacle à son enrichissement. Comme l'observe Philippe Desan, Ronsard, contrairement à plusieurs autres poètes du XVI[e] siècle, a toujours eu beaucoup de difficulté à concilier les goûts d'un lectorat varié : «En effet, la consécration par les gens du métier ne va pas forcément de pair avec la richesse. En voulant s'octroyer les deux simultanément, le poète se trouve devant un paradoxe. Il est difficile de plaire aux doctes et aux grands seigneurs de la même façon», *L'imaginaire économique de la Renaissance*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1993, p. 130.

[126] C'est en effet un bien mauvais moment, alors, pour proposer des inventions «vraisemblables». Comme l'explique George Huppert, la narration historique, «vraie» (c'est-à-dire patriotique), se développe plus rapidement au moment où l'institution monarchique se voit menacée par la situation politique et religieuse : «Suddenly threathened, the most venerable institutions in the kingdom had to be justified. The sanction of the university no longer sufficed : even these pillars of society were in danger of crumbling. Authority lay in antiquity. The monarchy, then, the church, and all other institutions would have to be traced back to their origins, justified through history», *The Idea of Perfect History* (ouvrage cité), p. 31-32.

sublunaire, commence alors à résonner des tonalités ironiques et parodiques qui prouvent assez les désillusions d'un art marqué par son éloignement de la transcendance et, en même temps, conscient de plus en plus dramatiquement de sa précarité sociale»[127]. Comme le souligne Miernowski, Ronsard a convaincu les plus grands que la poésie avait le pouvoir de sacraliser, mais il a aussi longuement insisté sur son aspect métaphorique : quel roi voudrait d'une «déification consciemment et expressément poétique»?[128]. À la fin de sa carrière, Ronsard est contraint à ce constat peu réjouissant : la poésie peut «tout», c'est dire qu'elle ne peut «rien»[129]. C'est à partir de ce même constat humain par excellence que d'Aubigné entreprend son grand œuvre.

[127] Jan Miernowski, «En quête du sacré séculier» (étude citée), p. 170-171.

[128] *Ibid.*, p. 171.

[129] *Ibid.*, p. 172.

CHAPITRE VIII
INCONVENANCE POÉTIQUE ET DISTINCTION STYLISTIQUE (*LES TRAGIQUES* DE D'AUBIGNÉ)

> L'individualisme est le fruit de la différenciation comme effet de la mobilité sociale. La différence fait peur alors même que chacun en profite ou s'en réclame[1].

Avec *Les Tragiques*, «composition bizarre et désordonnée»[2], d'Aubigné participe à la fois au dénigrement du Faux et à l'encensement du Vrai. D'Aubigné réagit devant le scandale, celui de la vérité chrétienne amenuisée, qu'il voit s'anéantir dans l'«hérésie catholique» et dans le discours humaniste païen. D'Aubigné veut représenter la Vérité dans sa gloire passée, dans sa honte présente, puis dans sa réactualisation future. Plus qu'une antinomie propre au genre épidictique, le combat des *Tragiques* constitue une véritable guerre entre le Vrai chrétien, réformé, et le Faux païen, catholique – le païen et le catholique étant ici commodément et, sur plusieurs points théologiques, adéquatement – amalgamés pour former un antagoniste unique, plus aisément saisissable d'un point de vue rhétorique[3]. En tant que calviniste, toutefois, d'Aubigné doit faire face à l'iconoclasme propre à la religion instituée par Calvin[4]. Il s'agit d'un

---

[1] Michel Meyer, *Petite métaphysique de la différence. Religion, art et société*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 113.

[2] Voir C. Lenient, *La Satire en France ou la littérature militante du XVIe siècle*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1866, p. 342.

[3] Sur la notion d'«amalgame» rhétorique, voir Marc Angenot, *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1978.

[4] Cette question de l'iconoclasme calviniste ne fait pas l'unanimité : voir notamment Léon Wencelius, *L'esthétique de Calvin* (Paris, Les Belles Lettres, 1937), p. 9 : «La Réforme remplaça une conception spirituelle de l'univers par une autre. Le bouleversement qui en résulta devait avoir d'importantes conséquences : à la fois sur les arts et sur l'idée que les protestants se faisaient de la beauté. Toutes les

obstacle de taille, puisque le statut de l'invention humaine constitue, pour Calvin, l'une des questions fondatrices de son rapport différentiel face à la religion catholique chrétienne[5].

Positions de Calvin par rapport à l'écriture

Ainsi que nous l'avons vu dans le premier chapitre, Calvin défend une position iconoclaste tout à fait comparable à celle de Tertullien et, dans une moindre mesure, à celle de saint Augustin[6]. Les paroles du Décalogue : «Tu ne

---

histoires de l'Église ou de la philosophie religieuse mentionnent l'influence de la Réforme sur les arts, mais un trop grand nombre résolvent le problème trop facilement par la négative. C'est devenu, en effet, un lieu commun, parmi bon nombre de penseurs, que le protestantisme a été dès les débuts hostiles à la beauté, à l'art sous toutes ses formes et que depuis il a été fidèle à cette tradition». La formulation du problème par Wencelius a quelque chose d'insidieux qui fausse selon nous son analyse : les notions de «beauté», d'«esthétique» et d'«art» (au sens d'objet de contemplation) sont absentes ou du moins très peu présentes dans l'œuvre du réformateur français. Calvin ne discutant pas et par conséquent ne prenant pas position (ni pour ni contre) par rapport à la question du «beau», il est aisé pour Wencelius de montrer que Calvin n'est pas hostile à l'art sous toutes ses formes. Pour Calvin, nous le verrons, l'art constitue certes une activité humaine difficile à contrôler et à garder dans des bornes théologiques acceptables. Son iconoclasme est une façon radicale de gérer le fort potentiel idolâtre de l'art. Sur la question de l'esthétique de Calvin, voir Jean Frappier, «À propos de l'esthétique de Calvin», *Bibliothèque de la Faculté de lettres de Strasbourg*, 17 (1938-1939), p. 77-85. Pour une réflexion sur les problèmes posés par le deuxième Commandement, voir Daniel Augsburger, «Calvin et le second Commandement», dans *Histoire de l'exégèse au XVI^e siècle*, textes du colloque international de Genève, réunis par Olivier Fatio et Pierre Fraenkel, Genève, Droz, 1978, p. 84-94. Sur les choix exégétiques clairement iconoclastes de Calvin, voir Michael Carl Armour, *Calvin's Hermeneutic and the History of Christian Exegesis*, thèse de l'Université de Los Angeles, 1992, fol. 210 : «[...] his severe subordination of allegorical interpretation was a notable break with the past and a major stride toward modern hermeneutics».

[5] On peut en effet considérer plusieurs des positions réformatrices de Calvin : abolition ou réduction des sacrements, diminution de l'autorité conciliaire, abolition de l'intercession ecclésiastique, comme un rejet de l'intervention humaine dans les affaires divines. Contrairement à l'enthousiasme répandu des humanistes devant l'invention «divine» de l'imprimerie, plusieurs théologiens protestants s'inquiéteront au contraire de ses effets pervers, comme le souligne Jean-François Gilmont : «Très vite, les panégyriques de la "divine" imprimerie ont reçu des correctifs. Dans le cas de Luther, il faut même parler d'une franche méfiance. Il se plaint de la surabondance de livres inutiles et même nuisibles. [...] Tout au long de sa carrière, il exprime plus souvent de pareilles mises en garde qu'il ne chante les mérites de l'imprimerie»; «Réformes protestantes et lecture», dans *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (dir.), Paris, Seuil, 2001, p. 273.

[6] Voir *supra*, chapitre I, p. 50 et sq.

feras pas d'idole, ni aucune image de ce qui est dans les cieux en haut, ou de ce qui est sur la terre en bas, ou de ce qui est dans les eaux sous la terre. Tu ne te prosterneras pas devant eux et tu ne les serviras pas»[7] constituent le dogme central du calvinisme, commandement qui se trouve résumé par la devise protestante *sola fide, sola scriptura*[8]. En termes linguistiques, pour Calvin, le seul «signe» valable, c'est-à-dire «significatif», c'est celui de l'Écriture : «En quoy nous comprenons premièrement que le signe visible et matériel n'est sinon représentation des choses plus hautes et plus excellentes; pour lesquelles comprendre, il nous faut avoir nostre recours à la parolle de Dieu, en laquelle gist toute la vertu du signe»[9]. Calvin considère par ailleurs que le signe biblique est doté d'une clarté absolue qui désigne immédiatement la chose : «Car l'Escriture a de quoy se faire cognoistre, voire d'un sentiment aussi notoire et infaillible comme ont les choses blanches et noires de monstrer leur couleur, et les choses douces et amères de monstrer leur saveur»[10]. La «linguistique» calviniste fait appel à un schéma binaire; le signe renvoie – doit renvoyer – directement à la chose signifiée : «tous les signes sont réduits à néant quand la

---

[7] Exode XX, 3-5.

[8] Voir Arlette Jouana, Jacqueline Boucher *et al.*, «iconoclasme», dans *Histoire et dictionnaire des guerres de religion*, Paris, Robert Laffont, 1998 : «Calvin [...] conteste la valeur des images d'une manière de plus en plus sévère au fil des rédactions successives de *L'institution*; cependant il insiste, tout comme son disciple Théodore de Bèze, sur la nécessité d'éviter toute violence».

[9] Jean Calvin, *L'institution de la religion chrestienne*, édition critique par Jean-Daniel Benoit, Paris, Vrin, 1957-1963, 5 vol., Livre IV, xvi, 2 (p. 340). Il faut éviter l'édition de Jacques Pannier (Paris, Les Belles Lettres, 1960) qui reprend le texte de 1541 sans donner aucune spécification sur l'évolution ultérieure, importante, de l'œuvre de Calvin.

[10] Jean Calvin, *ibid.*, Livre I, vii, 2 (p. 94).

chose signifiée en est ostée»[11]. Comme le remarque pertinemment Catherine Randall Coats, «Calvin, and, even more severely, the Calvinists who succeed him, make the interdiction against the admixture of sacred and profane, Word and word, abundantly clear. To the extent that secular writing claims a signifying autonomy, or asserts its status as a sign complete in itself, it is sacrilegious»[12].

Bien que l'on puisse définir une position théologique clairement «judéo-chrétienne», «catholique», «protestante» et «calviniste», nous pensons qu'il faut éviter, de façon générale, de caractériser les pratiques littéraires du XVI^{e} siècle par ces désignations religieuses. Non pas que les dogmes théologiques ne puissent rendre compte précisément des choix «esthétiques» et que l'on ne puisse parler d'un art «chrétien», «catholique» ou «protestant», au contraire. Toutefois, on ne peut revendiquer, sans risquer des imprécisions fondamentales, des positions théologiques rigoureuses et stables pendant toute la durée du XVI^{e} siècle, entièrement et profondément «réformateur». D'une part, le christianisme catholique – l'institution censée défendre sa pensée – est reconnu, par tous les «humanistes chrétiens», comme hérétique sur plusieurs questions dogmatiques importantes, et, d'autre part, les différentes confessions protestantes continuent d'évoluer de façon significative, après leur fondation

---

[11] Jean Calvin, *ibid.*, Livre IV, xiv, 25 (p. 315).

[12] Voir Catharine Randall Coats, *Strategies of Overcoming : The Author As Sinful Creator in Agrippa d'Aubigné's Epic and Prose Works*, thèse de doctorat, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1987, fol. 2.

initiale, parfois même jusqu'à la déformation de certaines questions théologiques. Ainsi les positions de Calvin ne correspondent pas tout à fait au calvinisme des années 1560, époque qui coïncide plutôt avec la succession de Théodore de Bèze. Désigner l'art de Ronsard par le qualificatif «catholique» – *a fortiori* «contre-réformé» – n'a aucun sens en regard de la théologie que l'on désigne par ce nom. Les institutions ne sont jamais un double exact de leurs dogmes fondateurs; l'écart entre les deux se creuse plus ou moins avec le temps[13]. Ainsi la pensée chrétienne «catholique» n'est jamais en harmonie complète avec l'Église catholique : de l'une à l'autre, nous passons de l'intellectualisation transcendante à la concrétisation temporelle du pouvoir spirituel. C'est ce qu'explique Alexandre Leupin :

> L'Eglise, jusqu'à très tard, a la charge de toute la pensée occidentale : dans son versant grec (antique) et dans son versant moderne (le Verbe, plus tard incarné) qui s'oppose au premier. Or, comme institution, au moins à partir du XIII[e] siècle, elle pense contre le christianisme (contre-elle même), à travers saint Thomas d'Aquin qui réintroduit Aristote, c'est-à-dire la science grecque/antique, dans le sein de la Chrétienté[14].

---

[13] Budé, qui s'est toujours opposé aux idées de la Réforme, insiste justement sur l'importance de distinguer les activités institutionnelles de la «foi», c'est-à-dire de la théologie, et sur les dangers de la critique : «D'autre part, puisque personne ne saurait nier, si du moins il n'est pas un juge ennemi de la vérité manifeste, que ces réformateurs ont jeté par-dessus bord du bateau du Seigneur un énorme dépôt de vertu et d'honnêteté et qu'une perte désastreuse d'innocence et de ferveur religieuse s'en est suivie, qu'elle qu'ait été la mentalité des hommes, qu'elle qu'ait été l'intention des promoteurs de la Réforme, je ne vois rien dans la Réforme de si important pour que la vie, encore bien moins le christianisme dans son ensemble, doive s'en féliciter [...]», *De transitu hellenismi ad christianismum*, texte traduit par Maurice Lebel, Sherbrooke, Éditions Paulines, 1973, p. 96.

[14] *La passion des Idoles. I. Foi et pouvoir dans la Bible et la Chanson de Roland*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 71-72. Dans la même perspective, Alexandre Kojève écrit : «Car, qu'on le veuille ou non, les promoteurs de la science moderne n'étaient ni païens, ni athées, ni même anti-catholiques en règle générale (ne l'étant, d'ailleurs, que dans la mesure où l'Eglise catholique leur paraissait encore entachée de paganisme). Ce que ces savants combattaient, c'est la Scolastique dans sa forme évoluée, païenne, dont l'incompatibilité avec la théologie chrétienne avait été clairement vue et montrée par les premiers précurseurs de la philosophie des temps nouveaux», «L'origine chrétienne de la science moderne», dans *Mélanges offerts à Alexandre Koyré*, II, Paris, Hermann, 1964, p. 301.

S'il faut, selon nous, tenir compte de ces impropriétés terminologiques pour toute la période renaissante, il importe encore plus d'éviter la confusion terminologique en ce qui concerne Agrippa d'Aubigné.

L'excellente étude de Catharine Randall Coats sur l'écriture calviniste «déviante» de d'Aubigné est entièrement fondée sur cet écart entre la désignation «calviniste» et la pratique littéraire de l'auteur, qui ne coïncideraient pas. Ainsi, sans la qualification «calviniste» de l'œuvre d'aubignienne, la thèse de Randall Coats perd de son efficacité : «D'Aubigné's work, for the most part, remains confined within the initial, strict Calvinist prohibition sketched out by Calvin and solidified by the Bèze, so he shows unprecedented literary audacity in stretching that model without capitulating, as does Goulart, to Catholic representationality. He thus stands as a *plaque tournante* between *hard-line Calvinism* and *post-Tridentine modifications*»[15]. En effet, toute la démarche de Randall Coats est ancrée dans cette idée d'«audace littéraire sans précédent», intrépidité qui disparaît dès que l'on replace l'effort de d'Aubigné dans une plus vaste perspective chrétienne. Cela n'enlève rien à la valeur et à la particularité de l'œuvre d'aubignienne, mais fonde plus précisément sa différence dans un cadre historique : d'Aubigné

[15] Catharine Randall Coats, *Strategies of Overcoming : The Author As Sinful Creator* (ouvrage cité), p. 41. Je souligne.

renoue avec la tradition iconophile en voie de disparition à son époque[16]. Dès lors qu'il apparaît nécessaire de qualifier le prédicat censé définir, en «essence», une œuvre ou une chose donnée, il faut penser soit à la renommer, soit à la situer dans d'autres paramètres. Nous aimerions montrer que *Les Tragiques* dépassent largement les frontières calvinistes et rendent en somme toutes références exclusives aux positions définies par Calvin caduques.

Il ne s'agit pas de refuser la comparaison entre l'art de d'Aubigné et la pensée calviniste, mais d'en atténuer les liens de causalité. Il est certes important de situer d'Aubigné par rapport à ce qu'il est convenu d'appeler l'«esthétique» calviniste[17]. Plus qu'un «code du beau», toutefois, Calvin définit des modalités d'expression qui sont liées aux notions d'utilité et de fonctionnalité. La parole humaine doit être subordonnée à la «révélation» fidèle du dogme judéo-chrétien[18]. Par souci d'exactitude théologique, il serait sans

---

[16] Pour un commentaire stylistique qui rejoint néanmoins la teneur de notre propos, voir Michel Jeanneret, *Poésie et tradition biblique au XVI^e siècle. Recherches stylistiques sur les paraphrases de Marot à Malherbe*, Paris, José Corti, 1969, p. 441 : «C'est dire à quel point la plupart des auteurs protestants se sont affranchis de la règle d'austérité qu'avaient imposée Calvin et Bèze : longtemps restreints à un langage intellectuel plutôt terne, ils découvrent, vers 1570, les vertus d'un style riche et expressif. Ils libèrent les pouvoirs de l'imagination, rendent à l'invention personnelle sa dignité et se rapprochent des catholiques pour admettre que la contemplation du monde peut favoriser une adoration sincère du Créateur».

[17] Voir l'ouvrage cité de Wencelius, *L'esthétique de Calvin*. Disons, de façon à s'inscrire plus rigoureusement dans le débat historique, que nous tenterons d'esquisser une définition du *statut* théologique de l'écriture et de l'art en général pour d'Aubigné.

[18] C'est sans doute ce que veut dire Bruna Conconi lorsqu'elle écrit : «Certo tale condanna è sottesa, all'interno dei testi di autori riformati, da posizioni ideologiche più drasticamente "chiuse" : ancora in lotta per la propria affermazione, i protestanti hanno fissato i concetti di ortodossia entro confini più ristretti dei cattolici. Come osserva Henri Weber, il cattolicesimo si mostra più indifferente alla condotta morale», «Calvinismo e letteratura : la critica riformata del romanzo», dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento, dall'eredità medievale all'Astrea*, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 238.

doute préférable de parler d'une «pragmatique» calviniste[19]. Or, celle-ci est directement liée au dogme iconoclaste dont il a été question précédemment : l'Écriture devant être autosuffisante, «transparente», c'est-à-dire exiger une interprétation minimale, elle doit être rendue 1) dans une langue accessible au plus grand nombre, 2) dans un style simple, dénué d'artifices et, surtout, 3) le plus *fidèlement* possible. Les transformations des paroles divines constituent pour Calvin une erreur théologique :

> Dont aussi il appert que les oraisons publiques ne se doyvent faire n'en langage Grec entre les Latins, n'en Latin entre François ou anglois (comme la coustume a esté par tout cy devant), mais en langage commun du pays, qui se puisse entendre de toute l'assemblée, puisqu'elles doyvent estre faites à l'édification de toute l'Église, à laquelle ne revient aucun fruit d'un bruit non entendu[20].

Sur cette «pragmatique», nous pouvons, sans risquer de nous tromper, nous référer directement à Augustin et à Tertullien, qui constituent sans doute les modèles les plus influents de Calvin[21]. Celui-ci présuppose la clarté et la transparence absolues de l'Écriture. Ainsi le langage humain ne peut qu'altérer la pureté du Verbe, doté d'un statut transcendant hors-langage. Les traductions des Saintes Écritures, de même que les commentaires exégétiques de la Bible,

---

[19] On peut toujours opter pour l'expression d'«anti-esthétique», comme le fait Catharine Randall Coats : «Calvinist aesthetics is, then, an anti-aesthetics», *Strategies of Overcoming : The Author as Sinful Creator* (ouvrage cité), fol. 15; celle-ci reprend l'expression dans la version remaniée de sa thèse *Subverting the System : D'Aubigné and Calvinism*, Kirksville (Missouri), Sixteenth Century Journal Publishers, 1990, p. 9 : «Calvinist aesthetics is an anti-aesthetics which mandates a focus solely on God».

[20] *L'institution de la religion chrestienne* (édition citée), Livre III, xx, 33 (p. 375).

[21] Bien que saint Augustin soit beaucoup plus souvent cité par Calvin que Tertullien, la pensée iconoclaste d'un des plus influents hérétiques chrétiens est omniprésente dans *L'institution de la religion chrestienne*. Voir le cinquième volume de l'édition citée de *L'institution* par Jean-Daniel Benoit qui comporte, outre un glossaire et une table des citations bibliques, un index *nominum* fort utile et

doivent proposer une écriture claire et expliquer simplement les mystères divins. En restant au plus près du texte sacré, le commentaire humain prolonge en quelque sorte les qualités transcendantes de l'Écriture. De ce point de vue, le commentaire biblique littéral se «greffe» à la transcendance divine. Cependant, Calvin ne favorise pas le commentaire allégorique, au contraire[22]. Ses exégèses vont toujours dans le sens d'une explication littérale[23]. Calvin pense que l'Écriture a plus à perdre qu'à gagner du procédé allégorique et se range ainsi du côté des adversaires de Maïmonide qui proclamaient le caractère ineffable des mystères divins[24]. Tant et si bien que, lorsqu'il est confronté aux Livres difficilement explicables de façon littérale, notamment le Livre des Révélations (l'Apocalypse) et le Cantique des cantiques, Calvin préfère les laisser de côté[25]. Pour Calvin et les calvinistes, il n'y a rien de moins chrétien que l'écriture

---

l'article de Joseph Fitzer «The Augustinian Roots of Calvin's Doctrine of Biblical Authority», *Augustinian Studies*, 7 (1976), p. 69-98.

[22] Voir Catharine Randall Coats, «Dialectic and Literary Creation : A Protestant Poetics», *Neophilologus*, LXXII (1988), p. 161 : «Agrippa d'Aubigné's *Les Tragiques* exemplifies the tension preliminary to the elaboration of the new Protestant theory of literary creation. The rupture with the Catholic tradition initially takes place at the level of theological interpretation».

[23] À propos de l'exégèse calvinienne, voir Michael Carl Armour, *Calvin's Hermeneutic and the History of Christian Exegesis* (ouvrage cité). En particulier, le chapitre VI, intitulé «Calvin's Response to Allegory». Selon Armour, «Calvin [...] was not completely foreclosed to using "higher meanings" in a limited fashion», mais, ajoute-t-il, «[f]or him the tradition of allegorizing deserved nothing less than scathing denunciation», fol. 192.

[24] Voir Armour, *ibid.*, fol. 193 : «At one point in the Genesis commentary he [Calvin] noted, "I abstain from those allegories which to some appear plausible because [...] I do not choose to sport with such great mysteries of God"».

[25] Voir Catharine Randall Coats, *Strategies of Overcoming* (ouvrage cité), fol. 14.

«voilée» prônée par les poètes de la Pléiade, en particulier Ronsard[26]. L'écriture exégétique, quand elle est nécessaire, doit permettre d'accéder immédiatement au sens de l'énoncé. Ainsi, la métaphore comme procédé stylistique du «voilement» et du «déplacement» constitue une tentative diabolique de brouiller et déplacer la Vérité.

Calvin préconise un style clair mais ancré dans l'*asperitas*; la parole de Dieu exige un recueillement spirituel et met au second plan le plaisir temporel. La Vérité ne doit pas susciter les mêmes émotions que la poésie; elle ne doit pas «délecter» le lecteur, mais l'élever jusqu'à Dieu : «une sévère mesure doit être gardée, car il faut éviter à tout prix que la *delectatio* de l'auditoire s'arrête aux signes et ne l'élève pas jusqu'aux choses divines que les signes ont charge d'annoncer»[27]. En d'autres termes, le «mot» doit se faire le plus discret possible et n'assurer que sa fonction exclusive de «transmetteur» univoque. Dans le cas contraire, la parole devient idole :

> Nous ne disons pas toutesfois que la parolle ou le chant ne soyent bons; ains les prisons tres-bien, moyennant qu'ils suyvent l'affection du cœur et servent à icelle. Car en ce faisant ils aident l'intention de l'homme, autrement fragile et facile à divertir si elle n'est en toutes sortes confermées, et la retiennent en la cogitation de Dieu. Davantage, d'autant que tous noz membres, chacun en son endroit, doivent glorifier Dieu, il est bon que mesmement la langue, qui est specialement créée de Dieu pour annoncer et magnifier son Nom, soit employée à ce faire, soit en parlant ou en chantant. Et principalement elle est requise aux oraisons qui se font publiquement aux assemblées des chrestiens, ausquelles il nous faut monstrer que comme nous honorons Dieu d'un mesme esprit et d'une mesme foy, aussi nous le

---

[26] Voir à ce propos l'excellent article de Mario Richter, «La poetica di Theodore de Bèze e le *Chrestiennes meditations*. Contributo per lo studio della poesia "barocca" in Francia», *Aevum*, XXXVIII (1964), p. 479-525.

[27] Voir Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1981, p. 73.

> louons d'une *commune et mesme parolle*, et *quasi d'une mesme bouche* (Rom. 15, 6); et ce devant les hommes, afin que chacun oye manifestement la confession de la foy qu'a son frère, et soit édifié et incité à l'imitation d'icelle[28].

On ne trouve pas dans le calvinisme, comme dans le catholicisme, une position intermédiaire iconologique qui ferait place au discours tropologique[29]. Par ailleurs, le seul modèle d'écriture valable étant la Bible, dont le style simple et même «rustique» est reconnu par tous, il faut que la langue du commentaire reproduise cette *asperitas* de façon à rester aussi proche que possible du Texte. Calvin et, après lui, Théodore de Bèze, affichent la même méfiance que les Pères de l'Église envers la tradition humaniste. Ainsi, malgré son «amour naturel» pour la poésie, Bèze condamne l'activité poétique en tant qu'elle constitue une dissipation de grâce divine. L'écriture, comme d'autres formes d'art, étant un don divin, il faut s'en servir exclusivement pour rendre grâce au Créateur :

> Car je confesse que de mon naturel j'ay toujours pris plaisir à la poësie, et ne m'en puis encore repentir : mais bien ai-je regret d'avoir employé ce peu de grace que Dieu m'a donné en cest endroict, en choses desquelles la seule souvenance me fait maintenant rougir. Je me suis doncques addonné à telles matieres plus sainctes, esperant de continuer cy apres : mesmement en la translation des Psaumes, que j'ay maintenant en main[30].

---

[28] *L'institution de la religion chrestienne* (édition citée), Livre III, xx, 31 (p. 374).

[29] Position intermédiaire entérinée par Charles Borromée, dans ses *Instructiones Praedicationis Verbi Dei*, comme le précise Christian Mouchel : «Comme objectivation d'une méditation passionnée, son [au prédicateur] discours doit en demeurer le miroir et le serviteur. D'où la définition d'une juste mesure, moyen terme entre deux extrêmes également défectueux : la suavité et le pathétique affecté, d'une part, la simplicité rugueuse et négligée, d'autre part». Voir «Rhétorique post-tridentines (1570-1600) : la fabrique d'une société chrétienne», dans *Histoire de la rhétorique de l'Europe moderne, 1450-1950*, publiée sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, P.U.F., 1999, p. 434.

[30] Théodore de Bèze, préface «Aux lecteurs» (1550) de la tragédie *Abraham sacrifiant*, édition critique de Keith Cameron, Kathleen M. Hall et Francis Higman, Genève, Droz, 1967, p. 46-47.

Alors que les Saintes Écritures glorifient Dieu, l'écriture humaine tend généralement à glorifier l'homme. En tant que poète repentant, Théodore de Bèze, comme Calvin avant lui, distingue définitivement l'Écriture sacrée de l'écriture profane.

Il importe par ailleurs de constater que Calvin n'est pas seulement à l'origine du «calvinisme», mais qu'il effectue aussi un retour à la position différentielle judaïque et exclut par le fait même la spécificité chrétienne de sa pensée : Calvin oblitère les fondements distinctifs de la pensée chrétienne[31]. En effet, Calvin historicise la méthode allégorique de saint Paul, en annulant sa pertinence théologique chrétiennne. Pour Calvin, l'*allegoria in factis* revendiquée par saint Paul n'est qu'un moyen, contingent, de convertir les Juifs au christianisme. L'«artifice» aurait permis à Paul de convaincre les Juifs d'abandonner la Loi – lettre morte – au profit de la parole – vivifiante – du Christ. Ainsi le dogme de l'Incarnation n'entraîne, pour Calvin, aucun remaniement de la pensée et ne signifie d'aucune façon pour lui l'union du divin

[31] Michel Meyer, *Petite métaphysique de la différence*, p. 61-62 : «Le judaïsme, plus différentialiste, plus historique que les autres religions, repose sur l'impossibilité d'abolir la différence, ce qui conforte *sa* différence propre. [...] Avec le judaïsme, la différence demeure. Si la religion chrétienne a alors surgi, c'est pour que la différence puisse se négocier malgré tout, bien que signe d'une transcendance absolue. [...] Au fond, le rite est intrinsèquement ambivalent : chez les Romains, il sert à abolir et à rendre humaine la divinité, tandis que chez les Juifs, il vise au contraire à confirmer à chaque instant que Dieu est irréductiblement transcendant, inaccessible. [...] Le coup de génie du christianisme – puisque c'est de lui qu'il s'agit – est de trancher ce nœud gordien en conciliant un rite peu prégnant avec la trancendance monothéiste. Toute sa richesse est dans cette ambiguïté, et la religion chrétienne oscillera souvent, dans son histoire, entre le renforcement du rite le plus classique et la foi intellectuelle la plus abstraite. [...] La présence humaine de Dieu en Son Fils indique aux hommes qu'Il est parmi eux, que la différence est finalement le divin en chacun et non à l'extérieur de lui».

et de l'humain[32]. Calvin annule la coupure épistémologique chrétienne et rétablit du même coup la pensée judaïque de la différence absolue. Ainsi l'appellation «judéo-chrétienne», qui caractérise très bien la religion calviniste, ne rend compte que de l'apport du Nouveau Testament comme extension de l'Ancien et comme confirmation du monothéisme.

Situation de d'Aubigné dans la tradition chrétienne

Comme nous l'évoquions au début de ce chapitre, il importe de situer l'écriture de d'Aubigné dans un cadre qui dépasse les préceptes strictement calvinistes. À moins de vouloir se contraindre à définir, d'une part, l'orthodoxie calviniste et, d'autre part, l'«hérésie» d'aubignienne, il importe de proposer un modèle en mesure de «contenir» l'ensemble du projet d'écriture de d'Aubigné. Non pas qu'il faille nier *a priori* la possibilité du «radicalement neuf», mais, avant de ce faire, il sera sans doute profitable de s'assurer qu'il n'existe pas déjà dans la culture chrétienne un modèle susceptible d'expliquer les choix poétiques de d'Aubigné. Le faux-fuyant de l'«originalité» et des quasi «miracles» littéraires ne permettent bien souvent que de consacrer de «petites différences» qui relèvent généralement, plutôt que d'une prétendue rupture avec tout ce qui précède, d'un désir identitaire qui passe par l'instauration d'un

[32] À ce propos voir l'ouvrage de Ehsan Ahmed, *The Law and the Song. Hebraic, Christian, and Pagan Revivals in Sixteenth-Century France*, Birmingham (AL), Summa Publications, 1997, p. 67.

rapport différentiel avec le monde[33]. Une comparaison des positions «théo-littéraires»[34] de d'Aubigné avec la tradition chrétienne risque de nous apprendre davantage sur l'écriture de d'Aubigné qu'un seul examen de la théologie calviniste pourrait le faire.

Une constatation s'impose dès que nous abordons l'œuvre de d'Aubigné : celui-ci demeure très fidèle aux positions définies par les théologiens du Moyen Âge. D'abord «réformateur» de la religion catholique, d'Aubigné défend la tradition chrétienne contre les avancées paganisantes de son siècle. À propos du statut théologique de la fable et de la poésie en général, d'Aubigné assume dans *Les Tragiques* une position iconophile. La critique éprouve certaines difficultés à définir le statut poétique des *Tragiques* en raison principalement des paramètres à l'intérieur desquels s'inscrivent les analyses : soit que l'on tente de replacer le grand poème de d'Aubigné dans une tradition classique – et l'on constate dès lors son aspect irrégulier – soit que l'on s'efforce de le situer par rapport à la théologie calviniste – et l'on doit alors expliquer l'écart de d'Aubigné par rapport au dogme iconoclaste. Cette difficulté de classifier

---

[33] Voir Michel Meyer, *Petite métaphysique de la différence* (ouvrage cité), p. 48 : «Mais qu'est-ce que l'Histoire, sinon une grammaire de la différence inscrite au cœur des relations avec autrui? Ce qui était n'est plus, ou est autre, plus tout à fait le même mais peut-être encore là. L'Histoire porte la différence au creux des identités les mieux établies, dissocie ce qui était conjoint, fait éclater les termes de la différence qui n'apparaissaient pas dans les identités stables qui semblaient à l'abri. L'Histoire fait peur parce que la différence fait peur. Alors on se crée de nouvelles identités, fictives ou réelles, comme l'appartenance ethnique, religieuse ou nationale».

[34] J'emprunte cette expression à Catharine Randall Coats, qui la propose dans *Strategies of Overcoming* (ouvrage cité), fol. 19 : «Calvin's concern is never directed chiefly toward art, but rather toward religion. This is why one cannot examine a pure Calvinist literary sensibility, but instead must acknowledge its theo-literary nature». L'expression pourrait être utilisée pour décrire une bonne partie des réflexions dites «littéraires» du XVI[e] siècle.

l'œuvre de d'Aubigné dans le panthéon littéraire va de pair avec l'embarras que l'on semble éprouver à conférer un statut socio-philosophique à l'auteur : est-il «poète», «prophète» ou «historien passionné»?[35]

D'Aubigné lui-même ne semble pas se préoccuper de l'inscription de son œuvre dans un ordre littéraire proprement dit. Au contraire, il tient à établir très clairement le statut «religieux», iconophile de son poème. S'il écrit, s'il ose «commettre» un texte, d'Aubigné a du moins quelques excuses : «Ainsi l'amour de l'Église qui a besoin de fomentations, l'honneur de celui que j'offense auquel je veux oster la négligence de ses enfans, et à ces larrons leur proye, et puis l'obligation que je veux gagner sur les meilleurs de ce siècle sont les trois excuses que je mets en avant pour mon peché»[36]. L'effort et l'audace littéraires d'Agrippa d'Aubigné ont pour objectifs premiers de «fomenter» l'amour de l'Église, rendre ses honneurs à Dieu et blâmer les impies. D'Aubigné n'a pas besoin d'avoir recours à l'artifice du «songe» ou de la «prophétie» pour excuser son péché : il n'a qu'à consacrer le résultat de ses efforts à l'honneur de son Créateur. Cependant, à la lumière de la longue tradition classique et médiévale

---

[35] Voir notamment E.S.A Gout, *Agrippa d'Aubigné. Théologien*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 18 : «On peut induire de ce que nous savons de lui, qu'après avoir consolidé sa foi, avec son esprit curieux, il prit goût à ce qu'il avait fait par devoir et à quoi l'avait aidé ses premières études d'hébreu [...], il se posa comme savant, même il convoita le titre de théologien», et Madeleine Lazard, *Agrippa d'Aubigné*, Paris, Fayard, 1998, p. 8 : «On le tient maintenant non seulement pour l'un des plus grands poètes français, mais aussi pour l'un de nos premiers historiens, pour un romancier et un pamphlétaire d'une vigueur et d'une verve exceptionnelles».

[36] Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, dans *Œuvres*, texte établi par Henri Weber et annoté par Henri Weber, Jacques Bailbé et Marguerite Soulié, Paris, Gallimard, 1969, p. 5. J'indiquerai le livre et les vers des prochains renvois aux *Tragiques* entre parenthèses, dans le corps du texte.

du «songe», plusieurs commentateurs ont pensé trouver dans cette catégorie des éléments éclairants sur la structure et le statut poétique des *Tragiques*. C'est le cas notamment de Frank Lestringant qui, pour proposer une description plus probante, compare les *Hymnes* de Ronsard et *Les Tragiques* de d'Aubigné. Il arrive ainsi à la conclusion que Ronsard a une conception «active», alors que d'Aubigné aurait, au contraire, une conception «passive» du songe[37]. Ces oppositions reposeraient par ailleurs sur deux théories de la connaissance, une cosmologie païenne totalisante et une autre théocentrique. Si cette réflexion a le mérite de distinguer philosophiquement les œuvres de Ronsard et de d'Aubigné, elle nous apprend peu sur cette «passivité» du songe d'aubignien, tout en laissant entendre cependant que celle-ci pourrait être déterminante dans la compréhension de la structure des *Tragiques*. Or, la «prophétie» et le «songe» tels que d'Aubigné les entend et les utilise ne déterminent pas la structure du poème; ils ne constituent que des lieux communs consacrés par la tradition chrétienne iconophile qui permettent à l'auteur de justifier la prescience et l'ubiquité de l'instance narrative. La critique a tendance à accorder un statut «merveilleux» à ces deux motifs, alors que pour Luther comme pour Calvin la notion de «prophétie» est des plus «rationnelles». Comme l'ont bien montré Marguerite Soulié et Olivier Millet, la «prophétie», pour les protestants, a la signification particulière d'«exégèse», proposée par celui qui possède une

[37] Voir Frank Lestringant, «*Les Tragiques* et les *Hymnes*. La cosmologie de Ronsard et d'Agrippa d'Aubigné», dans *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, actes de la journée d'étude Agrippa d'Aubigné, réunis et présentés par Françoise Charpentier, Paris, Université Paris VII, 1991, p. 17-18.

compréhension profonde de l'Écriture[38]. Le rôle du prophète moderne est de convertir de nouveaux fidèles par sa science divine, puisqu'il ne s'agit que de «bien entendre» la parole de Dieu pour immédiatement l'aimer. Le «prophète» du XVI[e] siècle ne «prédit» pas l'avenir; il «comprend» l'ordre divin et son Verbe de même que ses implications pour l'ordre temporel présent et à venir. Si d'Aubigné a recours à l'expression prophétique, c'est donc toujours de façon temporelle et humaine; il ne s'accorde pas un statut de «divinateur» au même titre que Moïse et les autres prophètes de l'Ancien Testament. En d'autres termes, les catégories du «songe» et de la «prophétie» ne constituent pas, selon nous, des voies productrices de «genre» ou de «statut» littéraire[39].

Les écrivains contemporains de d'Aubigné qui se disent «catholiques» empruntent très souvent des moyens d'expression «idolâtres» et contraires aux conceptions chrétiennes définies par la tradition orthodoxe. Ils confèrent en effet à leurs compositions et au langage en général un pouvoir de représentation

---

[38] Voir Marguerite Soulié, «Songe et vision dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné» et Malcolm Quainton, «Songe et création chez d'Aubigné», dans *Le songe à la Renaissance*, actes du colloque international de Cannes, études réunies par Françoise Charpentier, Université de Saint-Etienne, Institut d'étude de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 199-207, p. 221-229; et Olivier Millet, «Éloquence des prophètes bibliques et prédication inspitée : la "prophétie" réformée au XVI[e] siècle», dans *Prophètes et prophéties au XVI[e] siècle*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1998, p. 65-82.

[39] À propos du songe et de la prophétie, voir aussi l'étude d'Olivier Millet, «Éloquence des prophètes bibliques et prédication inspirée. La "prophétie" réformée au XVI[e] siècle», dans *Prophètes et prophéties au XVI[e] siècle*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1998, p. 65-82, qui rend compte très clairement du statut particulier du songe et de la prophétie au XVI[e] siècle. Marguerite Soulié consacre aussi le chapitre II de son étude *L'inspiration biblique dans la poésie religieuse d'Agrippa d'Aubigné* (Paris, Klincksieck, 1977) à la question de la prophétie protestante, de même que Virginia Crosby, «Prophetic Discourse in Ronsard and d'Aubigné», *The French Review* (Special Issue), 3 (1971), p. 91-100.

sans limite. Dans les termes de Catharine Randall Coats, le monde temporel constitue pour eux le lieu de multiples épiphanies divines[40]. Plusieurs poètes «catholiques» se servent de Dieu et de l'Écriture comme d'un répertoire de matières poétiques à la disposition de l'écrivain chrétien. C'est le cas notamment du Tasse : «Le poète attribuera certaines opérations qui dépassent de très loin le pouvoir des hommes à Dieu, à ses Anges, aux Démons ou à ceux qui tiennent leur pouvoir de Dieu ou des Démons, c'est-à-dire les saints, les mages et les fées»[41]. Cependant le «merveilleux» chrétien – le surnaturel, l'inexplicable – est censé être donné une fois pour toutes aux hommes dans l'Écriture; il n'appartient pas au poète d'imiter le geste divin et de se servir des paroles divines pour expliquer son récit sinon invraisemblable. En faisant intervenir le merveilleux chrétien dans son œuvre, le poète fictionnalise, c'est-à-dire qu'il confère virtuellement un statut poétique aux miracles et aux interventions divines documentés par les saints et les Pères de l'Église. L'attitude de Ronsard face aux sources religieuses chrétiennes est tout à fait comparable à celle du Tasse. Dans son *Hercule chrestien*, en effet, Ronsard

---

[40] Voir Catharine Randall Coats, *Strategies of Overcoming* (ouvrage cité), fol. 30.

[41] Torquato Tasso (dit Le Tasse), *Discours de l'art poétique* (1587), traduction par Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997, p. 78. Comme le précise Christian Mouchel, Le Tasse a dû faire face, en raison de ses compositions chrétiennes trop libres, à de vives réprobations de la Curie romaine : «On sait que le Tasse a rencontré ici l'opposition de la Curie en la personne de Silvio Antoniano, proche de Borromée et de Neri, et partisan d'une épopée qui traiterait, selon le principe de Cesare Baronio, *ecclesiastica ecclesiastice*, visant une reproduction minutieuse des événements, excluant la fable et les passions vulgaires, dans un constant souci d'orthodoxie religieuse», «Les rhétoriques post-tridentines» (article cité), p. 441-442.

affirme utiliser la matière chrétienne par *variation* poétique[42]. Comme l'a bien vu Randall Coats, Ronsard exploite en faveur de la création poétique le modèle christique de l'Incarnation, d'une façon inusitée dans la tradition chrétienne orthodoxe[43]. Le poème de Ronsard ne tend pas à «évoquer» les grandeurs divines, mais plutôt à leur suppléer sa lettre poétique. En imitant les «merveilles» de Dieu, la «chanson» se constitue elle-même en objet d'admiration et de vénération. Calvin condamne explicitement cette utilisation profane du Verbe : «Ceux qui mettent la main à la plume pour écrire les histoires de l'Escriture Saincte en vers, seront advertis de n'y mesler pas de Fables poetiques et de n'attribuer pas à Dieu les noms de fausses Divinités, et de n'adjouster ni retrancher aucune chose de l'Escriture, mais de s'en tenir aux propres termes du Texte sacré»[44]. Or, c'est justement ce que fait Ronsard dans l'«Hercule Chrestien» : il «mêle» le Christ à Hercule et Hercule au Christ, tout en imitant l'écriture typologique chrétienne. La finalité explicite du poème de Ronsard est de montrer qu'il n'y a aucune différence entre l'écriture des païens et celle des chrétiens. Les gentils savaient ce que les chrétiens savent depuis la venue du Christ, mais ils ont voulu persister dans le polythéisme, contre la révélation qui leur était donnée par les prophètes.

---

[42] Pierre de Ronsard, «Hercule Chrestien. A Odet de Colligny, Cardinal de Chastillon», *Le second Livre des Hymnes*, dans *Œuvres complètes*, tome II, édition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, «Pléiade», 1993, p. 525. Je souligne.

[43] Voir Catharine Randall Coats, *Strategies of Overcoming* (étude citée), fol. 30.

[44] Jean Calvin, cité par Jacques Aymon («Onzième synod national, le 28 juin 1581 Genève», dans *Tous les synodes nationaux des Eglises réformées en France*, La Haye, 1710, p. 127).

Le rejet du paganisme de son siècle ne consiste pas pour d'Aubigné à prendre la contrepartie des positions poétiques ronsardiennes, notamment en opposant «témoignage» à «vision», «prophétie» à «Apocalypse»[45]. Il implique plus fondamentalement le rétablissement d'une herméneutique et d'un mode de pensée étrangers à la tradition classique revendiquée par Ronsard. Entre d'Aubigné et Ronsard, il y a plus et tout autre chose qu'une simple rivalité littéraire. L'histoire acquiert chez d'Aubigné une valeur particulière en tant que récit des faits actualisés dans le monde temporel. Toutefois, ce récit ne se distingue pas de la Vérité, puisque l'histoire se déroule selon la volonté divine. Le monde est ainsi un grand livre composé par Dieu. Mais, s'il est juste d'affirmer que d'Aubigné revendique la vérité historique, il ne s'ensuit pas qu'il récupère aussi en même temps la notion de «vraisemblable», comme le font notamment Ronsard et Le Tasse, pour lui conférer un statut et une place dans l'ordre poétique[46]. Contrairement à Ronsard qui tient à ce que l'on reconnaisse ses facultés «inventives» et sa maîtrise de la notion de «vraisemblable», d'Aubigné n'accorde aucune valeur à l'«invention» humaine et à la capacité de

---

[45] Voir Frank Lestringant, «*Les Tragiques* et les *Hymnes*» (article cité), p. 15 : «Le lien de d'Aubigné à Ronsard est double, tantôt puisant chez lui l'ardeur de la lutte contre les impostures contemporaines et les "vices à la mode" (M.-M. Fragonard), tantôt s'élevant au-dessus de la tragédie humaine pour adopter le regard de Dieu sur le monde. Le témoignage, alors, fait place à la vision, le prophétisme le cède à l'apocalyptique».

[46] Michel Jeanneret a bien vu que d'Aubigné rejette l'opposition classique établie par Ronsard entre poésie et histoire, mais, comme nous le verrons, il est inexact d'en déduire que d'Aubigné intègre le vrai historique au vraisemblable poétique. Voir Michel Jeanneret, «*Les Tragiques* : mimesis et intertexte», dans *Le signe et le Texte. Études sur l'écrituree au XVI^e siècle en France*, textes réunis par Lawrence D. Kritzman, Lexington (KY), French Forum, 1990, p. 101-113.

faire du «semblable au vrai». Il importe davantage pour l'auteur des *Tragiques* de faire valoir ses qualités de «prophète», indispensables à tout porte-parole de la Vérité. Ces qualités sont attribuées au prophète par Dieu lui-même : «Quand ils vous livreront, ne vous inquiétez pas de ce que vous direz ni comment, car ce que vous direz vous sera donné à l'heure même; car ce n'est pas vous qui parlerez; c'est l'Esprit de votre père qui parlera en vous»[47]. D'Aubigné insiste surtout sur ses qualités d'«agenceur» et sur son habileté à provoquer les «passions» nécessaires. En tant que «prophète» de Dieu, d'Aubigné fait donc appel à l'«efficacité» du langage et de la parole «poétique» dans l'évocation de la grandeur et de la puissance divines[48]. Mais précision importante : l'écriture poétique n'«imite» pas le Verbe – comment le pourrait-elle? – mais elle «évoque», «signale», en d'autres termes, «montre» la grandeur divine. *Les Tragiques* sont des «images», des «tableaux» de la grandeur divine et de l'impuissance humaine.

---

[47] Évangile selon Matthieu, X, 19-20. Paul Saenger décrit une pratique de l'écriture qui a des affinités avec celle des protestants : «À la fin du Moyen Âge, Pétrarque utilisera le mot *pictor* (peintre) pour parler d'un scribe qui recopiait des textes sans les comprendre. Les illustrations des livres d'heures du XV[e] siècle assimilent souvent copistes et peintres, notamment dans des scènes représentant l'apôtre Luc, patron des peintres, écrivant son Évangile. Au lieu de montrer les évangélistes en train de dicter, on les représentait en train de copier à partir d'un exemplaire tenu par des anges»; «Lire aux derniers siècles du Moyen Âge», dans *Histoire de la lecture dans le monde occidental* (ouvrage cité), p. 162-163.

[48] Voir Catharine Randall Coats, *Strategies of Overcoming* (ouvrage cité), fol. 33 : «One manner in which d'Aubigné proposes to open up the prospect for literary creation is by resorting to a quasi-sacramental notion of the efficacy of the text».

Abolition des distinctions poétiques profanes

On peut dire que Ronsard s'efforça, tout au long de sa carrière, d'établir une hiérarchie, non seulement entre les différentes formes d'écriture, mais aussi, et surtout, entre toutes les disciplines «artistiques», comme en témoigne très précisément l'Ode X à Michel de L'Hospital[49]. Il s'agit d'une étape nécessaire à toute culture, d'une bataille inévitable à chaque nouvelle «époque»[50]. Ainsi Ronsard, comme on l'a vu, veut établir une rupture radicale entre sa génération et les précédentes[51]. Il impose une nouvelle hiérarchie qui bouleverse les fondements de traditions établies, qu'elles soient chrétiennes, auliques ou savantes. Fondant la nouvelle institution poétique sur des bases laïques *et* profanes[52], Ronsard multiplie les types de discours et de poésie, tout en leur attribuant une place dans le nouvel ordre de valeurs. À l'intérieur des paramètres littéraires établis par le chef de la Brigade, «poésie» s'oppose à «histoire», «poème heroïque» à «chronique», «discours prosaïque» à «vers inspirés». La question obsédante à laquelle Ronsard tente de répondre : «qu'est-

---

[49] «Ode X. A Michel de L'Hospital», *Le premier Livre des Odes*, dans *Œuvres complètes* (édition citée), tome I, vers 395-408, p. 638.

[50] Michel Meyer, *Petite métaphysique de la différence*, p. 46 : «Le pouvoir tirant sa légitimité des intellectuels, le découplage ne s'est pas fait sans heurt. Qui aura la prééminence dans la société, l'intellectuel qui légitime l'ordre social ou le guerrier qui en est le sommet et le bénéficiaire légitime? La Querelle des Investitures au Moyen Âge n'est pas sans rappeler à quel point le combat fut rude, et on retrouva par après le même problème dans toutes les grandes monarchies européennes en train de se faire et de se renforcer».

[51] Voir *supra*, chapitre VII, p. 413 et sq.

[52] Sur la distinction très nette entre «profane» et «laïque», voir Marie-Madeleine de La Garanderie, *Christianisme et lettres profanes. Essai sur l'Humanisme français (1515-1535) et sur la pensée de Guillaume Budé*, Paris, Champion, 1995, p. 104.

ce qu'un poète?» ne préoccupe pas d'Aubigné qui, lui, se demande plutôt : «à quoi / à qui sert le poète?» Mais d'Aubigné ne tente pas de réhabiliter le poète en le «réformant»; il le déclasse définitivement. Selon les paramètres de son long poème, d'Aubigné se considère lui-même comme un «prophète», c'est-à-dire un «exégète efficace» de la parole divine.

Rupture avec la poésie : la composition d'un non-poème

Pour d'Aubigné, le rejet de la poésie passe par une répudiation de l'esthétique de la Pléiade, telle que définie dans la *Défense et illustration de la langue française* de Du Bellay ou dans *L'Abbrégé de l'art poétique* de Ronsard, et qu'il avait adoptée pour la composition de sa première œuvre, *Le Printemps*. Si ceux-ci demandaient aux (vrais) poètes d'*amplifier*, d'enrichir l'expression poétique, de *polir* à la perfection et d'*étudier* longuement les Anciens, d'Aubigné s'efforcera d'être concis (p. 4), d'afficher un style «rude» et mal fini (p. 5) et renoncera à la «science» païenne (p. 64). Ainsi, au moment où d'Aubigné compose les *Tragiques*, il n'a pas pour maître un Ronsard, comme certains commentateurs le prétendent[53]. Au contraire, d'Aubigné condamne l'art

[53] Voir notamment Michel Jeanneret, «*Les Tragiques* : mimésis et intertexte», dans *Le signe et le texte. Études sur l'écriture au XVI^e siècle en France*, textes réunis par Lawrence D. Kritzman, Lexington (Kentucky), French Forum, 1990, p. 101; Frank Lestringant, «Agrippa d'Aubigné, fils de Ronsard : autour de l'Ode XIII du Printemps», *Studi Francesi*, 109 (1993), p. 1-13, et *Les Tragiques*, Paris, P.U.F., 1986, p. 35, de même que «*Les Tragiques* et les *Hymnes*» (article cité), p. 19. Jean-Claude Ternaux, «Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*», dans *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France. Citation, imitation et création*, Paris, Champion, 1999, p. 269, remarque : «Pour Aubigné, Ronsard fait figure d'exemple à suivre en littérature [...]. Or dans le détail aussi bien que dans leur projet d'ensemble, *Les Tragiques* doivent peu au modèle revendiqué. Aubigné n'a donc pas écouté les recommandations de la Pléiade dont il se voulait pourtant l'héritier». Rien ne permet d'affirmer, toutefois, que ce soit dans ses paratextes ou sa poésie, que d'Aubigné ait «revendiqué» le modèle de

de Ronsard comme une métonymie de la poésie de son siècle[54]. Les appels à l'autorité de Ronsard dans le paratexte, par exemple, sont une tentative de racheter l'irrévérence étudiée des *Tragiques* à l'endroit du plus grand poète du XVI[e] siècle, qui revendiqua par ailleurs avec beaucoup d'arrogance une poésie «feinte» et strictement «plaisante» que d'Aubigné condamne. L'auteur des *Tragiques* ne peut rendre hommage à son «majeur» que pour avoir été le plus illustre défenseur de la langue française de son temps, prenant position à la fois contre les pédants latinistes et les galants italianisants[55]. Pour les protestants en général et pour les calvinistes en particulier, la question de la langue maternelle est, comme nous le savons, centrale :

Ronsard ni même qu'il se soit voulu l'«héritier» de la Pléiade, sauf, comme on sait, dans son premier recueil de poésie, *Le Printemps*. Comme saint Augustin, saint Jérôme et même saint François d'Assise, d'Aubigné a certes un passé «profane» au cours duquel il ne cacha pas son admiration pour le «prince des poètes français», mais il importe de souligner que l'auteur des *Tragiques* rejette à l'âge «adulte» ses premiers maîtres profanes. Les commentateurs insistent peu sur l'aspect confessionnel des remarques de d'Aubigné sur Ronsard.

[54] Nous devons nous opposer au commentaire de Jean-Claude Ternaux, *ibid.*, qui explique l'«écart» de d'Aubigné par rapport au modèle de la *Franciade* en des termes anachroniquement littéraires : «Pour ne pas produire une œuvre mort-née, Aubigné doit imiter une épopée irrégulière, la *Pharsale*» (p. 271). Le présupposé d'un tel énoncé est celui-ci : l'écriture du poète a pour mandat de «représenter», de «refléter», un état du monde et des politiques qui l'antécèdent, la «défaite» constituant l'objet à représenter dans un monde où le signe littéraire signifierait autre chose que lui-même. Par ailleurs, ce type d'affirmation sur le choix d'un modèle relève d'une conception simpliste de l'écriture selon laquelle l'écrivain choisirait, dans un catalogue des «genres» et des «œuvres», le texte à imiter et sur lequel fonder son travail. Mais le commentaire de Ternaux s'inscrit dans une tradition : Jacques Bailbé fait à peu près la même constatation : «Mais il [d'Aubigné] prend, avec une singulière audace, le contrepied de ses contemporains, averti sans doute par l'échec de *La Franciade*», dans *Agrippa d'Aubigné*, études réunies à la mémoire de Jacques Bailbé par Robert Aulotte, Claude Blum, Nicole Cazauran *et al.*, Paris, Champion, 1995, p. 32.

[55] Insistant toujours sur l'«influence» de Ronsard sur d'Aubigné, François Rigolot ne peut citer qu'un extrait où la question de la langue vulgaire est centrale : «In fact, even Agrippa d'Aubigné, the great Huguenot poet and therefore a fierce opponent of Ronsard's Roman Catholic position, had nothing but hyperbolic praise for his adversary's literary talents. In *his Lettres touchant quelques poincts de diverses sciences* one finds d'Aubigné imploring his readers to recognize Ronsard's unique role as a leader in promoting vernacular poetry to unparalleled standards», «French Renaissance Writers and the Wars of Religion : Ronsard, Montaigne and d'Aubigné», dans *Religion and French Literature*, sous la direction de Buford Norman, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1998, p. 6.

> Avant nous respondre il fournissoit toujours le vers selon nostre desir, mais il disoit que le bonhomme Ronsard, lequel il estimoit par-dessus son siecle en sa profession, disoit quelquefois à luy et à d'autres : «Mes enfants, deffendez vostre mere de ceux qui veulent faire servante une Damoiselle de bonne maison. Il y a des vocables qui sont françois naturels, qui sentent le vieux, mais le libre françois [...]. Je vous recommande par testament que vous ne laissiez point perdre ces vieux termes, que vous les employiez et defendiez hardiment contre des maraux qui ne tiennent pas elegant ce qui n'est point escorché du latin et de l'italien [...] (Aux lecteurs, 5).

Si Ronsard n'incarne pas, selon nous, le maître du poète huguenot, il constitue certainement le «contre-maître», celui qui fixe les critères de l'imitation «différentielle» de d'Aubigné. La notion d'«imitation différentielle» définie par Claude-Gilbert Dubois devient ici particulièrement intéressante. En effet, même si d'Aubigné dit rejeter absolument l'art profane des «païens», son attitude poétique dépend néanmoins «du choix d'un modèle puisqu'il faut forcément se référer à quelque chose [et à quelqu'un] pour le récuser»[56]. Comme l'explique aussi Michael Riffaterre à propos des poèmes en prose, rien ne peut être négativé qui n'ait d'abord été énoncé positivement : «Le poème [en prose] est donc défini par opposition aux poèmes conventionnels, non pas parce qu'il est en prose, mais parce qu'il est non-vers, non rythme, non-rime»[57]. Ainsi *Les Tragiques* sont bien davantage une *anti-Franciade*, un *anti-Roland furieux*, une *non-poésie* qu'un «chant religieux»[58]. Or, à plusieurs endroits dans *Les*

---

[56] Voir Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme*, Paris, P.U.F., 1979, p. 28.

[57] Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, 1978.

[58] Voir John C. Lapp, «Mythological Imagery as Counterpoint. D'Aubigné», dans *French Renaissance Studies in Honor of Isidore Silver*, sous la direction de Frieda S. Brown, numéro spécial du *Kentucky Romance Quarterly*, XXI (1974), p. 265-282.

Tragiques, d'Aubigné amalgame le mensonge à l'art encomiastique des courtisans[59]. Il s'agit donc de voir comment l'anti-modèle des *Tragiques* organise et prédétermine la structure du poème. Le travail d'anti-imitation de d'Aubigné est surtout visible dans le rejet de notions clés de la «poétique» ronsardienne. Polémiquant avec des poètes contemporains, d'Aubigné affirme sa position de détracteur, au nom de la Vérité. Les «rhymeurs hypocrites», les «infames basteleurs» et les «escoliers d'erreur» (Les Princes, p. 64) pourraient bien prendre les visages d'un Ronsard ou d'un Desportes, lui-même portant le masque d'un Arioste.

Ronsard a insisté pendant toute sa carrière de poète sur certaines notions et caractéristiques poétiques en particulier. D'Aubigné se positionne clairement contre celles-ci. Il s'agit tout d'abord 1) de la distinction des genres poétiques, que d'Aubigné s'efforcera d'annuler; 2) de la notion fondamentale de plaisir ou d'«agrément» poétique défendue par Ronsard et condamnée par l'auteur des *Tragiques*, soit de l'aspect «oisif» de l'activité poétique, c'est-à-dire son caractère «libre» et désengagé du *negotium*, si l'on veut, son «volontarisme», que d'Aubigné opposera fermement à l'engagement total du poète missionnaire et tout à la fois défenseur de la cause civile et religieuse; 3) de la poésie «sans vérité» prônée par Ronsard contre laquelle d'Aubigné s'opposera avec la plus grande vigueur; 4) de la pratique du «voilement» poétique, censée rendre la

[59] Voir Livre II, Les Princes, vers 89-94.

lecture plus difficile aux «profanes», à la foule ignorante, à laquelle d'Aubigné opposera la notion de clarté et d'accessibilité au plus grand nombre[60].

Abolition des catégories poétiques : l'unité du vrai contre l'unité du faux

Aux déclarations outrecuidantes de l'auteur des *Tragiques* à l'endroit des lecteurs «dans l'air égarés» se joint un rejet de l'imitation traditionnelle des grands modèles classiques, à la faveur d'une inspiration strictement chrétienne : «J'ai dit que l'Ancien et Nouveau Testament/ Sont la *seule* doctrine et le *seul* fondement» (Les feux, 679-680). D'Aubigné, adoptant une stratégie très différente de celle de Ronsard, veut donc rompre avec la production littéraire qui le précède et lui est contemporaine[61] : «"Nous sommes ennuyés de livres qui enseignent, donnez-nous-en pour esmouvoir, en un siecle où tout zele chrestien est peri, où la difference du vray et du mensonge est comme abolie, où les mains des ennemis de l'Eglise cachent le sang duquel elles sont tachees sous les presens,

[60] Comme le précise Jean-François Gilmont, «[l]es réformateurs apportent une autre innovation, l'emploi de langues vernaculaires dans la liturgie, le discours théologique et surtout la Bible. Les enjeux de cette évolution sont multiples. L'abandon du latin ne va pas sans débat entre érudits sur la dignité des langues anciennes et modernes. La question se pose tout d'abord de la capacité des langues vernaculaires à servir dans le domaine du sacré. Contrairement à ceux qui entendent conserver à la langue religieuse une aura de mystère, les réformateurs prônent le recours à des langues qui permettent une plus large communication dans L'Église et un accès aisé aux richesses du message évangélique»; «Réformes protestantes et lecture», dans *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, (ouvrage cité), p. 270-271. Olivier Millet souligne aussi ce devoir de clarté imposé à l'écriture protestante : «Pour la Réforme, la Bible, unique autorité en matière religieuse, est un livre clair (dogme de la "clarté" de l'Écriture), qui doit être offert à l'intelligence et à l'édification de tous grâce aux traductions vernaculaires respectant la "propriété" des langues hébraïque et grecque (même si la compétence des exégètes peut guider la compréhension des fidèles); mais elle contient aussi et surtout une parole qui cherche à ébranler la sensibilité et l'imagination»; «La réforme protestante et la rhétorique (*circa* 1520-1550), dans *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne* (ouvrage cité), p. 271.

[61] À propos du désir de rupture avec ce qui précède, voir Frank Lestringant, «*Les Tragiques* et les *Hymnes*» (article cité), p. 7.

et leurs inhumanités sous la libéralité [...]"» (Aux lecteurs, 3)[62]. Pour d'Aubigné, la poésie doit être «vraie»[63]. Or, la Vérité est une et ne saurait se diversifier en plusieurs types de discours ou «genres poétiques». Contrairement à Ronsard qui tient à distinguer la «poésie» de l'«histoire», le poème héroïque du récit historique, d'Aubigné insiste sur l'unité du Vrai et sur l'unité du faux[64]. Les distinctions poétiques ne constituent pour d'Aubigné qu'un simulacre. Cette conception antinomique de l'écriture humaine suppose pour l'auteur des *Tragiques* que sa propre écriture ne peut être lue comme la vérité que par ceux qui partagent une même «vision». Le risque que l'auteur doit envisager, par conséquent, est de voir son œuvre «jetée» avec d'autres livres de la même espèce, c'est-à-dire avec des œuvres vraies, trop vraies pour être lues par les impies : «"Que voulez-vous que j'espère parmi ces cœurs abastardis, sinon que de voir mon livre jeté aux ordures avec celui de *L'Estat de l'Eglise*, l'*Alethye*, *Le Resveille-matin*, la *Légende Saincte Catherine*, et autres de cette sorte? Je

---

[62] Il ne s'agit pas toutefois d'un simple *topos* de la rupture ou encore d'une «topique sécessioniste de l'exorde» qui n'aurait qu'une fonction «ornementale», comme le laisse entendre Frank Lestringant, *ibid.*, p. 7-9.

[63] De même pour Théodore de Bèze, dans la préface citée de son *Abraham sacrifiant* : «Que pleust à Dieu que tant de bons espritz que je cognoy en France, en lieu de s'amuser à ces malheureuses inventions ou imitations de fantaisies vaines et deshonnestes, (si on en veult juger à la verité) regardassent plustost à magnifier la bonté de ce grand Dieu, duquel ils ont receu tant de graces, qu'à flatter leurs idoles, c'est à dire leurs seigneurs ou leurs dames, qu'ils entretiennent en leurs vices, par leurs fictions et flatteries» (p. 47).

[64] Comme l'a bien vu également Bruna Conconi : «E' l'opposizione verità/menzogna a costituire [...] il fulcro dell'intera polemica contro il romanzo. [...] La favola è posta in antitesi alle Sacre Scritture perché partecipa ai piani del nemico che vuole mantenere il popolo all'oscuro della doctrina. Ma se all'istruzione del lettore, di ogni lettore, servisse il romanzo, esso non sarebbe oggetto di condanna. Non è l'uso della finzione in sé ad essere errato ma il suo cattivo us», «Calvinismo e letteratura» (article

gagneray une place au roole des fols, et de plus le nom de turbulent, de republicain : on confondra ce que je di des Tyrans pour estre dit des Rois [...]» (Aux lecteurs, 3).

Antithèse et isotopie du faux

L'œuvre «vraie» de d'Aubigné s'impose dans un rapport antithétique au «faux»[65]. La description et la nomination du faux sont par conséquent déterminantes pour le statut et la valeur de son œuvre. Malgré la forte composante satirique de son poème[66], d'Aubigné ne se contente pas de faire allusion à la vertu en dénonçant le vice; il réussit à se transformer en poète louangeur, grâce à une subversion des valeurs admises. Dans *Les Tragiques*, on distingue trois mouvements poétiques complémentaires[67] : le mouvement

---

cité), p. 241, p. 245. Pour Calvin et Théodore de Bèze, toutefois, c'est bel et bien «la fiction en soi» qu'il faut rejeter. Le «bon usage» de la fable est une possibilité que n'envisagent pas les protestants.

[65] Sur les analyses de l'antithèse d'aubignienne, voir Henri Weber, *La création poétique au XVI^e siècle en France. De Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, II, Paris, Nizet, 1955, p. 609, p. 613, et Malcolm Quainton, «Antithesis as Theme and Structure», dans *D'Aubigné Les Tragiques*, Londres, Grant & Cutler, 1990, p. 46-70. On peut certes lier la pratique de l'antithèse au thème du «monde à l'enver». À ce propos, voir Jean Céard, «Le thème du "Monde à l'envers" dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné», dans *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, études réunies et présentées par Jean Lafond et Augustin Redondo, Paris, Vrin, 1979, p. 117-127.

[66] Même si, dans l'adresse «Aux lecteurs», l'«éditeur» ne qualifie de «satyrique» que le livre des *Princes*, il faut convenir que le ton véhément des *Tragiques* correspond entièrement au style de la satire ancienne et contribue à dénoncer des pratiques jugées inacceptables par l'auteur.

[67] Sur un autre type d'architecture des *Tragiques*, voir Frank Lestringant, *Les Tragiques*, Paris, P.U.F., 1986. Lestringant propose une analyse de la construction en «deux volets antithétiques qui animent le drame logique auquel se ramène en définitive le plan du Rédempteur : désordre et ordre; monde renversé de la perversion actuelle [...]. C'est tout d'abord la fresque des misères présentes brossée dans les trois premiers livres du poème [...] et la turpitude d'une justice cannibale trônant dans un palais d'ossements humains», p. 5. Voir aussi Gisèle Mathieu-Castellani, «Structures rhétoriques des *Tragiques*», dans *La littérature de la Renaissance*, articles recueillis par Marguerite Soulié, Genève, Slatkine, 1984, p. 303-320.

satirique lié au présent déplorable de l'auteur et de ses coreligionnaires, le mouvement tragique, apocalyptique, où la loi de Dieu impose un réaménagement des valeurs, puis le mouvement sublime où le poète prophète, en exégète de l'Apocalypse – des Révélations – chante la gloire d'un règne à venir, mais déjà envisageable[68]. D'Aubigné tente de montrer les chrétiens protestants comme étant les «véritables» chrétiens, en utilisant le couple antithétique de l'apparence et de la réalité. Une multitude de variations sont possibles à partir de cette seule opposition, puisqu'il s'agit de postuler une «apparence», puis l'«être véritable». Le raisonnement consiste surtout à imposer une vérité propositionnelle : la prémisse sous-entendue est que Dieu sauvera les chrétiens et détruira les païens. Or, les huguenots sont les seuls véritables chrétiens, et les catholiques sont de faux chrétiens. Par conséquent, les huguenots seront sauvés et les catholiques, en fait des païens, seront anéantis. Cet enthymème sera modulé et inversé de toutes les façons possibles. À partir du terme négatif du couple apparence / réalité, toute une série de valeurs pourront venir s'annexer. Une fois que la «base de solidarités argumentatives»[69] a été établie dans le discours, il ne reste plus qu'à tirer les ficelles. Par une syntaxe argumentative habile, tout le réseau de liens se déploie de façon implicite entre le terme négatif «apparence» et son isotopie.

---

[68] Sur la «prophétie» de d'Aubigné, voir Elliott Forsyth, «Le message prophétique de d'Aubigné», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLI (1979), p. 23-39.

D'Aubigné n'a pas à préciser l'axiologie; elle est inhérente à la construction des vers:

> Nos anciens, amateurs de la franche justice,
> Avoyent de fascheux noms nommé l'horrible vice:
> Ils appeloyent brigand ce qu'on dit entre nous
> Homme qui s'accommode, et ce nom est plus doux;
> Ils tenoyent pour larron un qui fait son mesnage,
> Pour poltron un finet qui prend son avantage;
> Ils nommoyent trahison ce qui est un bon tour
> Ils appelloyent putain une femme d'amour
> Ils nommoyent macquereau un subtil personnage
> Qui sçait solliciter et porter un mesnage (Princes, vers 241-250).

Le travail de d'Aubigné consiste d'abord à imposer une structure argumentative fondée sur la dynamique antithétique que lui procure le couple d'oppositions. À partir de celui-ci, il pourra réactiver des dissociations flagrantes – c'est-à-dire déjà bien connues de ses lecteurs –, en créer de nouvelles ou s'approprier celles d'un groupe avec qui il partage un même ennemi. Lorsque le poète a complété ce travail préparatoire, il peut opérer le renversement des couples axiologiques de l'adversaire. Toutefois, ce renversement des valeurs risque d'être plus efficace si le poète propose aussi une nouvelle terminologie, s'il redonne aux choses et aux êtres le nom qui leur revient.

Le poète des *Tragiques*, imitant le travail des prophètes, hérauts choisis par Dieu pour «découvrir» les intentions divines, c'est-à-dire révéler les mystères de l'existence humaine, et pour encourager les fidèles à persévérer

---

[69] L'expression est de Perelman et Olbrechts-Tyteca. Voir chapitre intitulé «La dissociation des notions», dans *Traité de l'argumentation*, tome II, Paris, P.U.F., 1958, p. 550-609.

dans l'absurdité apparente, se fait herméneute de la réalité[70]. Il lit l'Être sous le Paraître : derrière le misérable se cache l'élu de Dieu. Pour accéder au Vrai, à l'Être, il faut aller derrière le paraître, la réalité apparente. Le sens anagogique, sens caché derrière les apparences, permet de passer des formes temporelles aux formes spirituelles, de la mort du corps à la vie de l'âme. Il s'agit donc pour l'auteur de procéder à un travail de disjonction et de montrer aux non-convertis que leur «vérité» n'est que l'apparence et le simulacre du vrai. Au tout début du Livre IV, il interpelle ainsi son destinataire :

> Valeureux chevaliers, non de la Table ronde,
> Mais qui estes, devant les fondements du monde,
> Au roole des esleus, allez, suivez de rang
> Le fidelle, le vray, monté d'un cheval blanc,
> Le paradis est prest, les Anges sont vos guides;
> Les feux qui vous brusloyent vous ont rendus candides
> (Les feux, vers 9-14).

Le poète, héraut de Dieu, interprète pour les élus le sens caché de leur souffrance. Sa subversion des valeurs comporte ainsi un encouragement à poursuivre le combat et un rappel des préceptes pauliniens : mort égale vie, douleur égale bonheur, et inversement pour les infidèles :

> C'est ma main qui t'escrit ces dernières paroles :
> Si tu veux suyvre Dieu, fuy de loin les idoles,
> Hay ton corps pour l'aimer, aprens à le nourrir
> De façon que pour vivre il soit prest de mourir,
> Qu'il meure pour celuy qui est rempli de vie
> [...] De qui veut vivre au ciel l'aise soit la souffrance
> Et le jour de la mort celui de la naissance
> (Les feux, vers 241-250).

[70] Sur le rôle du prophète protestant, voir Olivier Millet, «Éloquence des prophètes bibliques et prédication inspirée» (article cité), p. 66-67.

À ne pas confondre avec les devins, les sorciers, les charlatans qui prédisent l'avenir temporel, les prophètes annoncent la venue d'un Sauveur et opère, par une anticipation à effet persuasif, le renversement des valeurs nécessaire à la compréhension du nouvel ordre spirituel[71]. Le poète des *Tragiques* répète de façon métaphorique les paroles apocalyptiques : «Oui, je viens bientôt, apportant mes rétributions pour *rendre à chacun selon ses œuvres*. C'est moi l'Alpha et l'Oméga, le premier et le dernier, le principe et la fin. [...] Dehors les *chiens*, les sorciers, les impudiques, les assassins, les idolâtres, et quiconque aime et pratique le mensonge!»[72]. D'Aubigné dénonce et circonscrit le scandale, puis, fondé de pouvoir, expulse rhétoriquement les méchants :

> Haïssez les meschans, l'exil vous sera doux;
> Vous estes bannis d'eux, bannissez-les de vous
> (Les feux, vers 839-840).

D'Aubigné se fait exégète efficace avec l'aide de Dieu :

> Pour me faire instrument à ces effects divers
> Donne force à ma voix, efficace à mes vers
> (Jugement, vers 7-8).

D'une part, la Vérité agissante, et, d'autre part, le faux anéanti. Nous n'avons plus par conséquent affaire à des oppositions poétiques, à diverses formes

---

[71] Voir Marguerite Soulié, «Songe et vision dans *Les Tragiques*» (article cité), p. 201.

[72] *Apocalypse*, XXII, 12. Sur les liens entre *Les Tragiques* et l'Apocalypse, voir Danièle Chauvin, «*Les Tragiques* et l'*Apocalypse* : le mythe et le texte», dans *Mythe et création*, textes réunis par Pierre Cazier, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 159-171; Jan Miernowski, «Deux visions de la fin du monde. Le "Dernier Jugement" de Jean-Baptiste Chassignet et le "Jugement" d'Agrippa d'Aubigné», *Revue de l'Université d'Ottawa*, LIV, 2 (1984), p. 27-36, et Richard Regosin, «D'Aubigné's *Les Tragiques* : A Protestant Apocalypse», *PMLA*, 131 (1966), p. 363-368.

d'élocution, mais à une autonomie globale transcendant les seules catégories de l'invention humaine.

Inconvenance

Non content de faire abstraction des sources profanes dans la composition de son long poème, d'Aubigné veut afficher clairement son intention de choquer les attentes et le bon goût *poétiques*[73]. Par l'ampleur des commentaires et l'insistance de l'auteur sur l'importance d'adopter un style *déplaisant*, le vers huguenot, comme le glaive des protestants, veut guerroyer contre le style païen des courtisans, couvert d'une robe de mensonge. Cette bataille poétique ne s'exécute pas toutefois comme dans les années 1550 avec la Pléiade sur le terrain du sujet énonciateur; elle se livre autour de la «matière» poétique. Il n'est plus question d'identifier le vrai poète, mais d'actualiser la parole sacrée dans un poème qui doit s'imposer non seulement comme le plus véritable, mais aussi comme la seule modalité possible dans le contexte historique et religieux. Le poète-prophète devant s'adresser à un auditoire

[73] Et à en juger par ce commentaire de Jacques Bailbé, il frappe tout à fait la cible : «Mais ces réussites incontestables ne doivent pas nous dissimuler que l'influence de Lucain conduit d'Aubigné à un regrettable abus de la rhétorique et de l'emphase oratoire. Si elle contribue à l'épanouissement de son imagination, elle la pousse souvent vers le mauvais goût. Ce qui lui manque alors, c'est la mesure, ce style égal qui fait le charme de Ronsard, cette bienséance qu'il faut "en tout soigneusement garder"», *Agrippa d'Aubigné* (ouvrage cité), p. 33-34. Bailbé n'est pas seul dans son dégoût : d'Émile Faguet à Jean Plattard, on concède à l'œuvre de d'Aubigné «de grandes beautés au milieu de pénibles maladresses et de fautes de goût», voir Henri Weber, «État présent des études sur Agrippa d'Aubigné», dans Charles B. Osborn (dir.), *The Present State of French Studies : A Collection of Research Reviews*, Metuchen, The Scarecrow Press, 1971, p. 224.

divers et indéterminé s'attend à choquer les attentes, puisque son chant est celui de la vertu bafouée par la majorité :

> Pauvre enfant, comment parois-tu
> Paré de la seule vertu?
> Car, pour une ame favorable,
> Cent te condamneront au feu;
> Mais c'est ton but invariable
> De plaire aux bons, et plaire à peu (Préface, vers 43-48).

Toutefois, résolu à respecter toutes les règles du *decorum*, l'auteur des *Tragiques* tient compte de l'important contingent défavorable aux visées du poème :

> Mais le second pour plaire mieux
> Au vicieux fut vicieux (Préface, vers 61-62).

Tout se passe comme si le poète voulait à la fois proposer un poème plus conforme aux fondements de la foi chrétienne et, donc, rétablir la fonction iconologique de l'écriture humaine, tout en exhibant ses connaissances et sa maîtrise des procédés de la poésie profane. En d'autres termes, l'auteur des *Tragiques* met en évidence l'aspect délibéré de ses choix poético-prophétiques : si d'Aubigné ne suit pas la voie attendue, ce n'est pas qu'il ignore la tradition profane et les grands modèles de l'Antiquité[74]. Le destinataire hostile des *Tragiques* est ainsi constamment sollicité par le texte; l'auteur le revendique comme un outil rhétorique propre à activer une dialectique de l'antithèse, démarquant clairement, pour tout lecteur, le bien du mal. Cette dynamique

[74] Voir Michel Jeanneret, «*Les Tragiques* : mimésis et intertexte» (article cité), p. 101.

antinomique est si fondamentale que l'auteur renie son poème dès que les effets contrastants s'estompent :

> J'eus cent fois envie et remord
> De mettre mon ouvrage à mort :
> Je voulois tuer ma folie,
> Cet enfant bouffon m'apaisoit;
> Enfin, pour la fin de sa vie,
> Il me desplut, car il plaisoit.
>
> Marri d'avoir laissé au monde
> Ce qui plaist au monde pervers (Préface, vers 67-72; 95-96).

Le véritable «loyer» des efforts littéraires de l'auteur consiste donc à être condamné par son époque incapable de reconnaître la Vérité.

Le «style» temporel des poètes censés servir l'Église catholique ne convient ni à la grandeur et à l'unicité de Dieu ni au temps de la fin qui doit coïncider avec son époque :

> Tel est en cest estat le tableau de l'Eglise :
> Elle a les fers aux pieds, sur les geennes assise,
> A sa gorge la corde et le fer inhumain,
> Un pseaume dans la bouche, et un luth en la main.
> (Misères, vers 1341-1344).

Pour d'Aubigné, c'est certes le style «courtisan» qui est inconvenant à la mission eschatologique des poètes. Si l'auteur des *Tragiques* refuse de chanter l'ordre temporel des princes, comme il revient normalement aux grands poètes de le faire, ce n'est pas faute de compétences poétiques :

> Ce siecle, autre en ses mœurs, demande un autre style.
> Cueillons des fruicts amers, desquels il est fertile [...]
> (Princes, vers 77-78).

Ainsi d'Aubigné rompt avec l'art courtisan catholique, non pas seulement, comme on pourrait s'y attendre, au nom de la Vérité qu'il défend avec la plume

et le fer, mais au nom du critère éminemment poétique de la convenance – *decorum, aptum*. Tout comme Ronsard, d'Aubigné rejette l'art de ses devanciers et de la plupart de ses contemporains, mais il ne le fait pas pour les mêmes raisons. D'Aubigné ne dénigre pas l'insuffisance stylistique des poètes courtisans, mais plutôt leur manque absolu de jugement, qui les porte à préférer l'éphémère à l'éternel :

> Mourrons, et en mourrant laissons languir tous ceux
> Qui en flatant nos Rois achetent, mal-heureux,
> Les plaisirs de vingt ans d'une éternelle peine
> (Princes, vers 191-193).

D'Aubigné réprouve l'art des courtisans sur une base avant tout morale, puisque pour lui le Beau ne se distingue pas du Bien :

> Des ordures des grands le poëte se rend sale
> Quand il peint en Cesar un ord Sardanapale,
> Quand un traistre Sinon pour sage est estimé,
> Desguisant un Neron en Trajan bien-aimé,
> Quand d'eux une Thaïs une Lucrece est dite,
> Quand il nomme Achill' un infame Thersite [...]
> (Princes, vers 89-94).

Non seulement le poète courtisan ne reconnaît pas le Beau ni le Bien véritable, mais il transforme le laid et le faux en beau et vrai. L'auteur de tels vers se fait ainsi l'avatar du menteur traditionnellement associé à la figure du poète. Le véritable poète n'a donc pas accès, dans le contexte défini par *Les Tragiques*, au registre encomiastique. S'il doit emprunter le mode épidictique, le poète n'aura pas d'autre choix que le blâme du satiriste, la louange étant historiquement exclue comme une mutation du mensonge :

> Si depuis quelque temps vos rhymeurs hypocrites,
> Desguisez, ont changé tant de phrases escrites

> Aux prophanes amours, et de mesmes couleurs
> Dont ils servoyent Satan, infames basteleurs,
> Ils colorent encor leurs pompeuses prieres
> De fleurs des vieux payens et fables mensongeres :
> Ces escoliers d'erreur n'ont pas le style apris
> Que l'Esprit de lumiere aprend à nos esprits,
> De quell'oreille Dieu prend les phrases flatresses
> Desquelles ces pipeurs flechissoyent leurs maistresses
> (Princes, vers 429-438).

L'utilité de l'écriture contre l'«agrément» poétique

On a vu dans le chapitre précédent que les revendications exclusivement «plaisantes» de la poésie de Ronsard ne faisaient pas du tout l'unanimité : de toutes parts, chez les «historiens» comme chez les «poètes de cour», on prétend plutôt à un heureux mariage de l'utile et de l'agréable, quand on ne fait pas appel à la fonction strictement civile du poète. Cependant, grâce à un amalgame rendu évident par l'isotopie du faux qui traverse le texte et qui rassemble en un adversaire unique à peu près tous les poètes «catholiques», *Les Tragiques* s'opposent au caractère futile des poèmes de son temps :

> Moins vaut l'utile vrai que le faux agreable,
> Sur la langue d'aucun à present n'est porté
> Cet espineux fardeau qu'on nomme verité
> (Princes, vers 154-156).

Cette rigide opposition entre l'«utile vrai» et le «faux agréable» suffirait à montrer que d'Aubigné accorde une valeur particulière et représentative du groupe «catholique» aux positions poétiques définies par Ronsard qui, on l'a vu, insiste sur l'importance du «faux agréable». Or, les positions poétiques de

Ronsard sont loin de rendre compte des conceptions du plus grand nombre des poètes de la fin du XVI[e] siècle[75].

Le poème de d'Aubigné revendique le lieu de l'utile dans un mouvement d'opposition qui fait de la poésie profane le lieu exclusif de l'agrément. C'est afin d'établir le caractère distinctif de ses vers que d'Aubigné insiste sur l'aspect prétendument «rébarbatif-mais-utile» de son œuvre. Son écriture sera donc «utile» et «vraie». C'est dire qu'elle s'inscrit dans un projet «délibératif» où la vérité ne peut s'établir qu'ultérieurement et en dehors du texte; le poème n'est pas vérité en soi, mais incitation à suivre l'enseignement véridique de la Bible. Le poème de d'Aubigné n'est pas ainsi un objet de contemplation possédant des qualités intrinsèques admirables; il comporte plutôt une pragmatique tournée vers le lecteur. Celui-ci doit, grâce au texte, revenir aux fondements bibliques qui le sauveront de sa vie éphémère :

> Tu es né légitimement,
> Dieu même a donné l'argument,
> Je ne te donne qu'à l'Eglise;
> Tu as pour support l'équité,
> La vérité pour entreprise,
> Pour loyer l'immortalité
> (L'auteur à son livre, vers 409-414).

La finalité du poème chrétien n'est pas le plaisir immédiat des «mots agréables», mais l'accession de l'âme à l'immortalité. Il n'est plus question d'immortaliser un être ou un objet temporel, de créer des idoles, mais

---

[75] Voir Terence Cave, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979, p. 323 : «Erasmus, Rabelais, Ronsard, and Montaigne are working both within and against the predominant conventions, new constraints and possibilities [...]. The choice of Budé, Scève, d'Aubigné, and Bodin as representatives of their age would have produced different results».

d'immortaliser l'âme dans les cieux. Ce qui était chez Ronsard ou chez les premiers «historiens» français une distinction propre aux textes – l'utile et l'agrément – constitue respectivement chez d'Aubigné une particularité des textes vrais, puis des œuvres païennes «mensongères» : la vérité est utile, le mensonge est plaisant.

La gravité et le sérieux contre la futilité et le ludisme poétiques

L'utilité de l'écriture vraie va de pair avec son «sérieux» et sa gravité; dans le registre de l'utile, la plaisanterie n'a pas sa place. C'est toujours en s'opposant à l'agrément de la fable profane que le non-poème de d'Aubigné s'impose comme un travail sérieux adapté à ses fins : le *decorum* n'est pas tourné vers l'œuvre mais vers la réalité historique. Le style des *Tragiques* ne peut donc être ni «plaisant» ni «amusant». Si la poésie se donne pour mandat de divertir les grands seigneurs, de faire rire et se pâmer la cour entière, *Les Tragiques*, au contraire, assument la fonction plus grave d'édifier les fidèles. D'Aubigné, en désavouant – tout comme les plus grands personnages de l'histoire chrétienne – sa jeunesse poétique, fait coïncider son propre parcours spirituel avec le mouvement de l'histoire politique et religieuse :

> Le luth que j'accordois avec mes chansonnettes
> Est ores estouffé de l'esclat des trompettes [...]
> (*Misères*, vers 73-74).

Qu'il s'agisse des trompettes de guerre ou de celles de l'Apocalypse ou des deux à la fois, chose certaine, *Les Tragiques* ne se prêtent pas au rire. Leur mission est grave et doit être accomplie avec *aptum* :

> D'ici la botte en jambe, et non pas le cothurne,
> J'appelle Melpomene en sa vive fureur [...]
> (*ibid.*, vers 78-79).

Non seulement l'œuvre vraie doit inciter les fidèles à persévérer dans leur lutte et persuader les adversaires de se rendre à la justice de Dieu, mais elle doit aussi convaincre le lecteur de sa «vérité» : le livre ne renvoie pas qu'à des mots, il rend compte de la chose même. Or, si l'affreux carnage des fidèles constituent une séquence du plan divin et si le Jugement Dernier doit s'inscrire dans la suite du récit, le rôle du lecteur n'est plus dès lors passif, car ce dont on lui parle pourrait avoir des conséquences terribles pour lui aussi :

> Voyez la tragedie, abbaissez vos courages,
> Vous n'estes spectateurs, vous estes personnages [...]
> (*ibid.*, vers 169-170).

Les personnages de l'ordre civil, aveuglés par les mirages temporels, recherchent le plaisir et affichent une gaiété inappropriée. Comme la poésie, la cour «distrait» les âmes perdues de la voie indiqué par Dieu :

> Voici dessus les rangs une autre courtisane,
> Dont l'œil est attrayant et la bouche est profane,
> Preste, beante à tout, qui rid et ne rid point,
> Qui n'a de serieux ni de seur qu'un seul point :
> C'est la Bouffonnerie, imperieuse folle.
> Son infame boutique est pleine de parolle
> Qui delecte l'oreille en offensant les cœurs;
> Par elle ce senat est au banc des mocqueurs
> (La chambre dorée, vers 425-432).

La poésie – *allegoria in verbis* –, assemblage de mots et de phrases, peut bien rire; elle n'a rien en commun avec la grave Vérité de l'Écriture. Ni texte sacré ni poésie profane, *Les Tragiques* doivent néanmoins se «greffer» – comme le commentaire exégétique – à la solennité du Verbe.

Le non-poème

Le problème fondamental des textes dits «protestants» n'est ni celui de l'«écriture du moi» ni celui, plus général, de l'écriture de fiction[76]. Sans exclure ces deux aspects du problème de l'écriture, il faut cependant situer l'enjeu principal de la réflexion théologique calviniste du côté non pas de la «fiction» mais plutôt de celui du Vrai :

> Je n'escris plus les feux d'un amour inconnu,
> Mais, par l'affliction plus sage devenu,
> J'entreprends bien plus haut, car j'apprens à ma plume
> Un autre feu, auquel la France se consume.
> Ces ruisselets d'argent, que les Grecs nous feignoyent,
> Où leurs poëtes vains beuvoyent et se baignoyent,
> Ne courent plus ici [...] (*Misères*, vers 55-61).

Reprenant à son compte une conception qui fait de la narration historique un récit plus ou moins «enjolivé» de figures, d'Aubigné ne déroge en principe qu'à la règle d'objectivité de l'histoire, dérogation que l'«éditeur» justifie aisément par les attentes des lecteurs : «Nous sommes ennuyés de livres qui enseignent,

---

[76] Ces deux problèmes sont identifiés par Catharine Randall Coats comme des vecteurs subversifs de la poésie d'aubignienne : «This was innovative for a Calvinist, for whom literature – a focus on the self rather than on the Creator – was perceived as a part of the fallen world»; «The Calvinist distrust of fiction was a major stumbling-block which d'Aubigné had to overcome in order to write non-exegetical works. Indeed, with the exception of d'Aubigné, we find no literary works by Calvinist writers. The absence of these works demonstrates an implicit constraints in Calvinism», *Subverting the System. D'Aubigné and Calvinism* (ouvrage cité), p. 1.

donnez-nous en pour émouvoir, en un siècle où tout zèle chrétien est péri, où la différence du vrai et du mensonge est comme abolie» (Aux lecteurs, 3). Mais si l'auteur des *Tragiques* tient à raconter *ce qui est*, l'histoire telle qu'elle se déroule sous la gouverne du Créateur, il veut en premier lieu montrer le caractère illusoire des événements sublunaires : ce qui se passe en France à la fin du XVI[e] siècle n'a pas plus de signification qu'une fable païenne. En tant que «signes historiques», les événements politiques, pas plus que les poèmes profanes, n'ont de signification théologique transcendante; ils ne sont qu'«apparence». Au contraire, le chant véridique de d'Aubigné, comme l'allégorie de l'herméneutique chrétienne, *signifie* dans l'histoire, «terrienne», et dans l'au-delà divin; la vérité de la lettre possède en outre un sens «spirituel» :

> Condui mon œuvre, ô Dieu! à ton nom, donne moy
> Qu'entre tant de martyrs, champions de la foy,
> De chasque sexe, estat ou aage, à ton sainct temple
> Je puisse consacrer un tableau pour exemple
> (Les feux, vers 19-22).

L'histoire des martyrs du temps présent n'est que le prolongement de l'histoire sainte de l'Ancien Testament :

> Ainsi les visions qui seront ici peintes
> Seront exemple vrais de nos histoires sainctes :
> Le roolle des tyrans de l'Ancien Testament,
> Leur cruauté sans fin, leur infini tourment;
> Nous verrons deschirer d'une couleur plus vive
> Ceux qui ont deschiré l'Eglise primitive [...]
> (Vengeances, vers 89-94).

D'Aubigné se sert de la tradition herméneutique chrétienne pour établir un constat de «vanité» sur son époque; il établit une corrélation entre les procédés

et le statut de l'écriture poétique et la valeur des événements historiques qui touchent les «adversaires de la foi». En effet, la marche de l'histoire temporelle, celle qui concerne les rois et les princes, n'a plus pour d'Aubigné qu'un statut de simulacre poétique. L'histoire des princes est «lettre morte», comme le fut la Loi des Juifs pour les premiers chrétiens. Les armées impies et les arrêts royaux ont beau avoir une réalité matérielle; ils n'ont aucune importance dans le dessein divin, point de focalisation de la narration :

> Telle est en escrivant ma non-commune image :
> Autre fureur qu'amour reluit en mon visaige;
> Sous un inique Mars, parmi les durs labeurs
> Qui gastent le papier et l'ancre de sueurs,
> Au lieu de Thessalie aux mignardes vallees
> Nous avortons ces chants au milieu des armees [...]
> (*Misères*, vers 65-70).

Réduite à la topique de l'amour profane et associée à la fois à l'*utopie* du *muthos*, la poésie profane n'appartient pas à l'ordre du Vrai prescrit par Dieu. La poésie, prise dans les méandres de la métaphore, n'arrive jamais au terme du parcours référentiel, mais se complaît plutôt dans l'agrément du même. Opérant en circuit fermé, la poésie serait le lieu du non-être et de l'apparence trompeuse, un espace métaphorique où seuls les mots communiquent entre eux :

> Ici le vain lecteur desjà en l'air s'esgare,
> L'esprit mal preparé fantastic se prepare
> A voir quelques discours de monstres inventés,
> Un spectre imaginé aux diverses clartés
> Qu'un nuage conçoit quand un rayon le touche [...]
> (Vengeances, vers 73-76).

À la différence de Calvin et de Bèze, d'Aubigné ne prétend pas toutefois à la transparence absolue du langage biblique et des commentaires exégétiques; il

insiste plutôt sur la présence, dans son écriture, d'un signifié et d'un référent : la Vérité. Le langage «orné» des poètes peut aussi accéder à la Vérité si elle emprunte la voie historique, si de la *diégèsis* elle passe à la *mimésis* :

> J'escris à ce nom triomphant
> Les songes d'un vieillard, les fureurs d'un enfant :
> L'esprit de verité despouille de mensonges
> Ces fermes visions, ces veritables songes;
> Que le haut ciel s'accorde en douces unissons
> A la saincte fureur de mes vives chansons
> (Vengeances, vers 63-68).

La non-poésie de d'Aubigné, c'est donc un discours qui renvoie tout aussi bien à la Vérité de l'Écriture qu'à la vérité des événements historiques.

Clarté contre obscurité

Le premier présupposé de la théologie calviniste est que le langage de l'Écriture surpasse tous les autres en «transparence» et que son univocité même peut être fondatrice d'un langage second, véridique, lui étant entièrement subordonné :

> Combien donques que la clarté qui se présente aux hommes haut et bas, au ciel et en terre, suffise tant et plus pour oster toute défense à leur ingratitude, comme de fait Dieu a voulu ainsi proposer sa maiesté à tous sans exception pour condamner le genre humain en le rendant inexcusable, toutesfois il est besoin qu'un autre remède et meilleur y entrevienne pour nous faire bien et deuement parvenir à luy. Parquoy ce n'est point en vain qu'il a adjousté la clarté de la parolle pour se faire cognoistre à salut combien que ce soit un privilège lequel il a fait de grâce à ceux qu'il a voulu recueillir à soy de plus près et plus familièrement. [...] Car comme les vieilles gens ou larmeux, [...] quand on leur présentera un beau livre et caractères bien formez, combien qu'ils voyent l'escriture, toutesfois à grand peine pourront-ils lire deux mots de suite sans lunettes, mais les ayant prinses en seront aidez pour lire distinctement, ainsi l'Escriture recueillant en noz esprits la cognoissance de Dieu, qui autrement seroit confuse et esparse, abolit l'obscureté pour nous monstrer clairement quel est le vray Dieu[77].

[77] Jean Calvin, *Institution de la religion chrestienne*, I (édition citée), Livre I, vi, 1 (p. 86-86). Jean-François Gilmont précise que Calvin «se distingue de ses contemporains par le refus d'une stylistique

Ainsi plus le langage sera «brut», c'est-à-dire dans sa forme supposée première, plus il sera proche de la vérité et plus il sera conforme à la simplicité de l'écriture évangélique. C'est en voulant se rattacher à cette langue de vérité – la notion de «langue» ayant ici le sens de «forme» et de «style» – que l'«éditeur» des *Tragiques* présente le travail de son «maître» comme une œuvre «mal polie» : «Je faillis encore à quitter mon dessein sur tant de litures et d'abréviations et mots que l'auteur même ne pouvait lire pour la précipitation de son esprit en écrivant» (Aux lecteurs, 54). S'il est vrai que l'on évoque surtout ici l'immédiateté de l'action et de l'écriture qui en découle, il s'agit en premier lieu de montrer l'absence de médiation poétique : «Vous trouverez en ce livre un style souvent trop concis, moins poli que les œuvres du siècle, quelques rythmes à la règle de son siècle, ce qui ne paraît point aujourd'hui aux pièces qui sortent de mêmes mains» (Aux lecteurs, 55). En cela conforme à la distinction platonicienne du fond et de la forme, telle qu'elle se définit dans le dialogue du *Phèdre*, la pensée calviniste conçoit le langage poétique comme un «ornement», un «surplus enjoliveur», dont l'idée, essentielle, peut se passer :

> Davantage, noz cœurs sont encores plus fort confermez quand nous considérons que c'est la majesté de la matière plus que la grâce des parolles qui nous ravit en admiration d'icelle. Et de fait, cela n'est pas advenu sans une grande providence de Dieu, que les hauts secrets du Royaume céleste nous ayent esté, pour le plus grand'port, baillez sous parolles contemptibles, sans grande éloquence, de peur que,

---

foisonnante, aux incises innombrables. Il proposè un style solidement structuré, de construction simple – " cartésienne" pour faire consciemment un anachronisme. Mais ne peut-on pas prolonger cette analyse? A-t-il eu conscience de la spécificité du texte écrit face à la parole dite? Sa façon de gérer la misc par écrit dc scs scrmons cst à prcmièrc vuc contradictoirc. Il sc montrc soucicux dc gardcr lc tcxtc de ses prédications, mais il refuse de les diffuser!»; «Réformes protestantes et lecture» (article cité), p. 293.

> s'ils eussent esté fondez et enrichiz d'éloquence, les iniques eussent calomnié que la seule faconde eust régné en cest endroit. Or maintenant, puis que telle simplicité rude, et quasi agreste, nous esmeut en plus grande révérence que tout le beau langage des Rhetoriciens du monde, que pouvons-nous estimer, sinon que l'Escriture contient en soi telle vertu de verité qu'elle n'a aucun besoing d'artifice de parolles?[78]

Le langage des commentateurs et des prédicateurs doit par conséquent rester au plus près de ce style «nu», pré-autorisé par le grand Livre. La finalité de l'écriture humaine est donc de *transmettre* le Verbe divin dans un langage clair et saisissable par le plus grand nombre.

Le recours à la langue maternelle du peuple, l'exégèse littérale – non «allégoriste» – et l'emploi de figures «présentifiantes» – comme la prosopopée et l'hypotypose – participent de cette visée de clarté de l'écriture subordonnée à la Vérité tout en s'opposant à la pratique intégumentale des savants[79]. L'auteur déclare ainsi à son livre :

> Que la pauvreté de ta robe
> Ne te fasse honte ni peur,
> Ne te diminue ou dérobe
> La suffisance ni le cœur (vers 15-18).

Alors que les poètes profanes et hérétiques du siècle sont occupés à raffiner la forme de leurs discours, l'auteur fidèle à l'Écriture se charge de ramener la vérité à sa plus simple – et plus «lumineuse» – forme d'expression :

> J'en ai rougi pour vous, quand l'acier de mes vers
> Burinoit vostre histoire aux yeux de l'univers.
> Subject, stylle inconnu : combien de fois fermee
> Ai-je à la verité la lumiere allumee? (Princes, vers 19-22).

---

[78] Jean Calvin, *L'institution de la religion chrestienne* (édition citée), Livre I, viii, 1 (p. 100-101).

[79] Voir Henri Weber, «La recherche du concret et le raccourci», dans *La création poétique au XVI^e siècle en France* (ouvrage cité), p. 677-679.

L'iconoclasme calviniste tel qu'il se trouve exprimé, sporadiquement, dans *Les Tragiques* de d'Aubigné, consiste donc à établir la prééminence du sens littéral de l'Écriture et à poser la possibilité d'un langage quasi transparent subordonné au Verbe sacré[80]. Par cette conception dualiste du langage – d'une part, une parole vraie, sacrée et dénuée d'«artifice» et, d'autre part, un discours vain, faux, axé sur la métaphore –, nous effectuons bel et bien un retour à la pensée païenne antique. De la position idolâtre païenne qui présuppose le pouvoir représentationnel du langage, à l'iconoclasme réformé qui nie *a priori* toute valeur théologique ou philosophique à l'écriture humaine, il semblerait, paradoxalement, qu'il n'y ait qu'un pas. Si les théologiens catholiques du Moyen Âge ne distinguaient pas eux-mêmes le style «sobre» du commentaire exégétique des autres modalités plus artificieuses du langage et s'ils tentaient constamment de contraindre le désir d'écriture des clercs à se manifester dans les paramètres de l'oralité et de la *lectio*, on en vint, au siècle de la Réforme, à concéder au commentaire biblique et liturgique le statut hautement distinct de «Vérité», et ce tout en promouvant une idéologie du progrès évangélique par l'écriture[81]. Davantage préoccupés par la conversion de nouveaux fidèles et

[80] Sur cette prépondérance du sens littéral dans l'herméneutique calviniste et protestante, voir Olivier Millet, «La Réforme protestante et la rhétorique» (article cité), p. 273 : «Il n'existe, pour chaque texte biblique, qu'un sens, à la fois littéral et "spirituel". Les exceptions sont rares. Si Calvin admet que tel ou tel psaume messianique ne peut pas s'appliquer au roi de Juda historiquement concerné, et doit donc être lu de manière typologique en référence au Christ, c'est en fonction d'un critère lui-même rhétorique : c'est que le style du psaume en question est trop magnifique pour concerner un simple roi humain, et que le référent visé excède donc le sens littéral admissible».

[81] À ce propos, voir le commentaire de Jean-François Gilmont, «Réformes protestantes et lecture» (article cité), p. 290 : «L'écrit est garant d'authenticité. Ce qui était vrai pour les premiers siècles de

moins sensibles aux dangers très réels de voir se multiplier les hérésies ou les erreurs théologiques à l'intérieur même de la nouvelle confession religieuse, les théologiens calvinistes favorisent en effet l'émancipation d'un logocentrisme idolâtre : «c'est vrai», peut-on dire éventuellement de tout texte, «puisque c'est écrit»[82].

Confrontation des axiologies et distinction des genres

D'Aubigné a beau promouvoir l'unité du Vrai et un système narratif binaire (les narrations «vraies» et les narrations «fausses») fondé sur une identité entre les événements temporels et la volonté divine, les catégories profanes (la narration «vraisemblable» et la narration «historique») élaborées par Ronsard et les historiographes de la deuxième moitié du XVI[e] siècle ne sauraient simplement disparaître. Le discours de d'Aubigné sur les formes «littéraires» est bien un contre-discours: il s'oppose au vaste mouvement italien, inspiré de la poétique aristotélicienne, qui vise, au contraire de ce que d'Aubigné revendique, à une «rationalisation» systématique des différents types d'écriture. La position aristotélicienne est fondée essentiellement sur le rejet du

---

l'Église l'est aussi au XVI[e] siècle. Mieux encore, l'autorité dont la Bible est naturellement investie gagne d'autres formes d'écrits religieux».

[82] Sur le sens très fluctuant et par conséquent confus de ce terme dans la critique, voir le *Penguin Dictionary of Critical Theory*, David Macey (dir:), Londres, Penguin Books, 2000, p. 233 : «The Greek *logos* has a wide range of meaning, and designates both a rational or intelligible principle and a structure or order that provides phenomena with an origin, or that explains their nature [...] The related verb *legein* means "say", "tell" or "count". Aristotle uses *logos* to mean the rational principle or element of the soul, as opposed to the irrational principle of desire. In Christian theology, the *logos* becomes the Word that was with God and that was made flesh when it was incarnated in Christ». D'un Logocentrisme chrétien, nous passons bientôt à un logocentrisme tout à fait profane.

mélange des styles et de la pluralité d'actions, tel qu'emblématisé, en Italie, par la narration héroïque de l'Arioste, et sur l'*a priori* philosophique de la mimésis, sur la capacité du langage à «représenter» les actions humaines[83]. Dès la fin des années 1520, Gian Giorgio Trissino veut imposer, comme bien d'autres, une poétique aristotélicienne à tous les nouveaux auteurs de narrations. Plus le siècle avance, plus on ressent la nécessité d'une théorisation des genres narratifs. De Scaliger à Vida, de Minturno au Tasse, on impose unanimement les exemples homérique et virgilien comme seuls modèles possibles, et on dénigre ouvertement les choix poétiques de Boiardo et de l'Arioste et, en Espagne et en France, celui de l'*Amadis*, tous réduits au rôle de contre-modèles. Par l'entremise de la poétique et de l'éthique aristotéliciennes, des théoriciens tels que Scaliger, Vida, Castelvetro, Robortello, Minturno, Trissino et Le Tasse sont omniprésents dans la France de la seconde moitié du XVI[e] siècle et exercent une influence directe sur le développement des genres narratifs. La résistance qu'oppose d'Aubigné à cette paganisation de l'écriture humaine n'a pas permis de neutraliser l'avancée des idées aristotéliciennes dans le développement des genres littéraires. D'Aubigné, comme d'autres poètes rejetant les paradigmes païens, a cependant réussi à diviser les clans; après son

---

[83] Christian Mouchel précise que c'est par l'entremise de la notion de *maraviglia* que les poéticiens italiens, notamment, revendiquent l'unité de la narration héroïque : «la *maraviglia* est non seulement liée, comme pour Aristote, au plaisir de la reconnaissance, à l'intellection heureuse de la forme incluse dans la matière (d'où la défense par Tasso, contre la variété du *romanzo* à la manière de l'Arioste, du canon de l'unité comme moyen d'exprimer la structure logique des événements, outil de l'ordre), mais surtout elle accompagne la manifestation de ce que tel caractère historique laisse espérer d'excellence absolue»; «Les rhétoriques post-tridentines» (article cité), p. 442.

initiative «théo-littéraire», qui coïncide avec un important phénomène socio-poétique emblématisé par le célèbre *Don Quichotte de la Manche*, de nouvelles catégories narratives et de nouveaux critères distinctifs s'imposent. De l'ancien départage de l'utile et du plaisant propre aux récits historique et poétique, on passera à une opposition du vrai et du faux qui fait place, à l'intérieur même de la catégorie du «vrai», à l'agrément poétique. Au lieu de la simple antithèse histoire / roman, encore commune dans les années 1570, nous trouvons de plus en plus, vers la fin du XVI^{e} siècle, la triade ascendante du roman (mensonge), de l'histoire (vérité) et du poème héroïque (vérité plaisante). Si on hésitait encore, pendant tout le XVI^{e} siècle, à présenter le caractère strictement plaisant du «fabuleux», on insistera de plus en plus, à partir du XVII^{e} siècle, sur cet aspect «fictif» propre au «roman». Ce n'est pas cependant au nom de critères littéraires que cette concession est faite au roman; on ne «revendique» pas, positivement, la liberté de «feindre», de composer des «fictions» ou de rechercher un simple plaisir de lecture: soit on «dénonce» la fausse représentation historique qui est véhiculée par la narration, soit on imite, à même le dispositif narratif, le parcours risible d'un bourgeois qui croit s'élever socialement en imitant le comportement des nobles chevaliers des romans de chevalerie. Le roman, déclaré «faux» à l'unanimité, pose ainsi des problèmes avant tout de société.

Don Quichotte ne constitue pas une critique du «roman de chevalerie»

Bien que l'«ami» de l'auteur des aventures de *L'ingénieux hidalgo* décrive son projet d'écriture en des termes apparemment sans équivoques, il ne faudrait pas commettre l'erreur d'y reconnaître un sens générique moderne: «puisqu'il [le récit des aventures] n'est tout qu'une invective contre les livres de chevalerie [*libros de caballerías*], desquels Aristote ne s'est jamais souvenu, ni saint Basile n'en aura rien dit, ni Cicéron»[84]. Le «roman de chevalerie», qui doit faire l'objet d'une critique sous la forme d'un récit parodique, se voit en effet disqualifier sur plusieurs plans, notamment pour ses carences «ontologiques». Que serait cette forme poétique, en effet, dont ne parle aucun théoricien ancien, et pas plus du côté des païens que des chrétiens? Après recherches et réflexions, il appert que le «roman de chevalerie» ne constitue qu'un «*pseudos*», ni histoire vraie ni récit fabuleux véritable. Toujours selon l'«ami» de l'auteur, ce pseudo-récit comportant sa propre condamnation, il n'a pas besoin d'autres arguments pour mettre son imposture en évidence: «Et puisque votre composition ne tend qu'à ruiner l'autorité et le crédit que les livres de chevalerie ont acquis au monde parmi le commun peuple, il n'est ja besoin que vous alliez mendier sentences de philosophes, conseils de la sainte Écriture, fables de poètes, oraisons de rhétoriciens, ni miracles de saints, mais seulement de tâcher que

---

[84] Cervantes, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, texte traduit par Jean Cassou, César Oudin et François Rosset, Paris, Gallimard, «Pléiade», 1949, p. 26.

votre discours aille rondement»[85]. Le «roman de chevalerie» ne constitue qu'un exemple poétique parmi tant d'autres du «discours faux»[86].

Le plus grand mensonge du roman consiste toutefois à se faire passer pour un récit historique vrai auprès des gens de «médiocre condition». Peu au fait de la critique historiographique qui a fait avancer le débat et préciser le statut de la fable poétique pendant le dernier tiers du XVI[e] siècle, le «commun peuple» et le bourgeois prennent les aventures invraisemblables des chevaliers pour l'histoire glorieuse des grands personnages du passé et recoivent les récits comme un bréviaire tout à la fois de devoir éthique, de galanterie, de bienséance et de conversation. Ayant une foi absolue en l'autorité royale et en l'authenticité que confère son cachet à tous les documents qui l'arbore, les «communs lecteurs» ont peine à croire que ces livres de chevalerie ne constituent pas un document historique véritable: «Il ferait beau voir que vous me vouliez donner à entendre que tout ce que ces bons livres disent soit rêveries et mensonges, étant imprimés avec permission de messieurs du Conseil royal, comme si c'étaient des gens qui voulussent permettre d'imprimer tant de mensonges ensemble, tant de batailles et tant d'enchantements qui font perdre

---

[85] *Ibid.*

[86] Voir partie I, chapitre XXXII, p. 311: «ce n'est que composition et fiction d'esprits oisifs, qui les ont inventés pour l'effet que vous dites d'amuser le temps, comme le font vos moissonneurs en les lisant: car réellement je vous jure qu'il n'y eut jamais dans le monde ni pareils chevaliers, ni tels exploits, ni semblables folies».

le jugement»[87]. À ce lecteur «néophyte», c'est le discours dénonciateur même du mensonge romanesque qui apparaît invraisemblable.

L'«invraisemblance» des romans de chevalerie comporte un aspect socio-économique troublant pour l'ordre de la noblesse[88]. Le chevalier errant constitue en effet le modèle héroïque et glorifié du bourgeois en ascension sociale pendant le XVII[e] siècle; il est la confirmation d'une idéologie qui privilégie les compétences individuelles et met l'origine et la naissance au second plan. La réception française de *Don Quichotte* accentue ce caractère «mensonger» du roman de chevalerie. De Charles Sorel à Antoine Furetière, ce que l'on dénonce dans ces fables invraisemblables, c'est en effet l'utilisation normative qui en est faite par les bourgeois. Dans l'*Histoire comique de Francion* de Charles Sorel, qui rappelle brièvement les caractéristiques du roman fabuleux, telles que définies par les historiens de la fin du XVI[e] siècle («folastre», amusant, invraisemblable), ce ne sont pas les éléments devenus caricaturaux du récit fabuleux qui font sourire le lecteur avisé, mais la réception sérieuse que lui réserve le lectorat «bourgeois»: «tous les jours il [le Régent] fueilletoit les livres d'amour qu'il m'avoit pris, et en tiroit les discours qui estoient les meilleurs a son jugement pour en orner doresnavant sa bouche.

---

[87] *Ibid.*

[88] Pierre Zima écrit avec justesse que «[c]'est la reconnaissance par Cervantès de l'impossibilité du discours des romans de chevalerie, dans une Espagne absolutiste où la "Santa Hermandad" remplace les chevaliers ambulants, qui fait naître le discours ironique de *Don Quichotte*. Ce discours raille le modèle anachronique: *Amadis de Gaule*», dans *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1978, p. 58.

Entre ces volumes il y en avoit un plein de Métaphores, d'Antithèses barbares [...] et d'un galimatias continuel [...]. Néantmoins il en appelloit l'autheur un Ciceron François, et formoit tout son style sur le sien»[89]. École de style conversationnel et d'écriture pour les non-nobles en manque d'une culture leur permettant d'œuvrer élégamment à la Cour, les romans, que l'idéologie aristocratique déclare invraisemblables, semblent non seulement promouvoir la mobilité sociale, mais aussi assurer le succès de toute entreprise ambitieuse: «Luy qui avoit leu les Romans ne trouvoit point estrange que d'un miserable Escrivain il fut devenu Roy, veu qu'il avoit souvent escrit des advantures pareilles où il ne trouvoit pas tant de vray-semblance qu'en la sienne, et qu'il estoit si accoustumé a ces choses là qu'il n'y voioit rien d'extraordinaire»[90].

Faisant de leurs narrations le véhicule d'une dénonciation idéologique et le lieu d'une satire sociale, Sorel, Scarron et Furetière, notamment, ne se préoccupent pas, pendant ce temps, de l'écriture «vraie». Comme d'Aubigné, ils refusent de concéder aux narrations fabuleuses un quelconque statut de vérité, mais, ce faisant, les auteurs de narrations soit «comiques» soit «bourgeoises» (ce qui revient au même) ne proposent pas d'autres modèles de vérité, transcendante ou temporelle. Leur effort d'écriture, qui prend incidemment la forme dérisoire d'un «roman de chevalerie», ne consiste plus qu'à «dénoncer», à

---

[89] Charles Sorel, *Histoire comique de Francion*, dans *Romanciers du XVII^e siècle*, textes présentés par Antoine Adam, Paris, Gallimard, «Pléiade», 1958, p. 189.

[90] Charles Sorel, *ibid.*, p. 444.

«nier» le sens, historique, des œuvres narratives du passé. La «stratégie» de l'édification qui fut celle des auteurs de narration du XVI[e] siècle est elle aussi mise en péril par le projet parodique: «Jamais je n'eusse fait voir cette piece, sans le desir que j'ay de monstrer aux hommes les vices ausquels ils se laissent insensiblement emporter. Neantmoins j'ay peur que cela ne soit inutile: car ils sont si stupides pour la plus part, qu'ils croiront que tout cecy est fait plus tost pour leur donner du passetemps que pour corriger leurs mauvaises humeurs»[91]. La narration de Charles Sorel, interpellant pourtant deux destinataires implicites – les «stupides» et les complices – n'assure plus d'aucune façon l'édification du lecteur: les uns sont châtiés par le rire et les autres sont invités à se divertir. Cet abandon du rôle édificateur de l'écriture par les «romanistes» ne s'effectue pas sans laisser de traces d'aveu dans le texte: «Amy lecteur, quoy que tu n'acheptes et ne lises ce livre que pour ton plaisir, si neantmoins tu n'y trouvois autre chose, tu devrois avoir regret à ton temps et ton argent. Aussi je te puis assurer qu'il n'a pas esté fait seulement pour divertir, mais que son premier dessein a esté d'instruire»[92]. On ne prétend plus même «dissuader» ni même «divertir», puisque l'«agrément» est entièrement subordonné au projet sociopolitique subversif: «Je chante les amours et les advantures de plusieurs bourgeois de Paris, de l'un et de l'autre sexe; et ce qui est de plus merveilleux,

---

[91] Charles Sorel, *Ibid.*, p. 61.

[92] Antoine Furetière, *Le roman bourgeois. Ouvrage comique*, dans *Romanciers du XVII[e] siècle*, textes présentés par Antoine Adam, Paris, Gallimard, «Pléiade», 1958, p. 900.

c'est que je les chante, et si je ne sçay pas la musique»[93]. Le pôle «positif» de l'écriture ne sera plus dès lors assumé par le «roman», puisqu'il se trouve exclu de l'institution qui «commande» l'écriture: «Je n'escris point icy une morale, mais seulement une histoire. Je ne suis pas obligé de la justifier: elle ne m'a pas payé pour cela, comme on paye les historiens qu'on veut avoir favorables»[94]. C'est à l'histoire et au grand poème que l'institution – avant tout politique – conférera désormais le statut de «vérité», *utile* ou *agréable* à l'ordre monarchique. Cette situation générale ne changera pas, même au XIX^{e} siècle; et c'est en ce sens que Marthe Robert peut affirmer que «[l]a vérité du roman n'est jamais autre chose qu'un accroissement de son pouvoir d'illusion»[95].

---

[93] *Ibid.*, p. 903.

[94] *Ibid.*, p. 1018.

[95] Marthe Robert, *Le roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, «Tel», 1972, p. 33.

Et puis après?

> Il faut donc renoncer ici au discours scientifique ou philosophique, à l'épistémè qui a pour exigence absolue, qui est l'exigence absolue de remonter à la source, au centre, au fondement, au principe, etc. (Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*)

L'historiographie littéraire, qu'elle se donne des fondements «poétiques», psychanalytiques, sociolinguistiques ou philosophiques, est en lutte perpétuelle contre l'anachronisme. Mais tôt ou tard l'«infraction» est inévitablement commise. L'«anachronisme» des concepts ne constitue pas le principal problème; on pourrait éventuellement admettre la notion de «roman» au XVI^{e} siècle, mais à condition bien entendu qu'il ne s'agisse pas d'en donner une «définition» *a priori*. Toutefois, il faut reconnaître que toute tentative de décrire l'«être» transhistorique du roman, d'en faire un «genre», une catégorie littéraire, nous éloigne des textes et de leur façon singulière de poser les problèmes de la langue et de l'invention humaine. Pouvant toujours, devant l'anomalie générique, conclure à l'«évolution» des genres, il y avait lieu de s'interroger sur la pertinence de cette catégorie pour notre connaissance des textes eux-mêmes. *A fortiori* lorsque la théorie poétique ne s'impose pas elle-même – c'est le cas dans la première moitié du XVI^{e} siècle – comme une discipline prédominante. Une lecture sans *a priori* poétiques des textes du Moyen Âge et du XVI^{e} siècle nous a permis d'arriver à deux constatations

principales: 1) le statut théologique des œuvres constitue une préoccupation constante des récits jusqu'au milieu du XVI^{e} siècle; 2) le statut «poétique» proprement dit des œuvres devient une préoccupation et un problème au fur et à mesure que leur fonction et leur valeur théologiques s'atténuent.

Sans doute est-il difficile pour notre époque, *a fortiori* pour l'institution littéraire, de penser le texte littéraire en faisant abstraction de sa valeur d'invention (au sens de «création»), c'est-à-dire d'en nier l'importance fondatrice d'une culture proprement «moderne». Comme l'institution royale française, qui a voulu se donner des fondements tout à la fois païens et chrétiens, en montrant ses liens historiques avec les Troyens et l'empire chrétien, l'institution littéraire moderne veut trouver dans le siècle de la Renaissance française, le Même, authentificateur de ses fondements philosophiques et poétiques. L'institution littéraire ne voudrait être pensée qu'en termes de progrès humain, social et philosophique. On cherche donc, dans l'historiographie littéraire, à couronner les textes et les auteurs qui semblent annoncer ou donner raison à l'épistémè moderne. Ainsi Ronsard, beaucoup plus que Bouchet, Lemaire de Belges ou Jean Marot, fera figure de «grand». De même certains textes – qui ont connu un succès de réception – ou certains auteurs – reconnus par leurs contemporains ou ayant assumé des fonctions socio-culturelles importantes – seront lus à l'aune de présupposés poétiques qui ont pour effet de mieux les intégrer au système littéraire moderne.

Or, une différence fondamentale entre le XVI[e] siècle français et l'époque moderne qui consacre l'étude de la littérature nous empêche d'établir un système d'équivalence entre les épistémès : l'existence, au XVI[e] siècle, du Livre et du Vrai, pensés en termes d'«absence» à l'époque moderne. Comme certains philosophes l'ont affirmé ces dernières années, notre époque vit un règne du «spectacle» où prédomine la valeur de l'«illusion»[1]. Entre le XVI[e] siècle et notre modernité – voire notre «post-modernité» –, nous n'assistons pas seulement à l'abolition des catégories du sacré et du «vrai», mais plus précisément à la *subversion* des axiologies du vrai sacré et du faux profane, comme en témoignait déjà Feuerbach dans son *Essence du christianisme*, en 1841:

> Et sans doute notre temps, qui préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être, tient cette transformation *qui le déçoit* pour une destruction absolue, ou à tout le moins pour une profanation scélérate; car ce qui est *sacré* pour lui, ce n'est que l'*illusion*, mais ce qui est *profane*, c'est la *vérité*. Mieux, le sacré grandit à ses yeux à mesure que décroît la vérité et que l'illusion croît, si bien que le *comble de l'illusion* est aussi pour lui le *comble du sacré*[2].

La période de la Renaissance oppose une résistance ultime aux prétentions du faux mais produit en même temps des armes qui assurent le triomphe futur des mots sur les choses. Dans cette thèse, nous avons voulu mettre en évidence la

---

[1] Voir bien entendu l'ensemble de la réflexion de Guy Debord, notamment *La société de spectacle*, Paris, Gallimard, (1967) 1992 et *Commentaires sur la société de spectacle*, Paris, Gallimard, (1988) 1992, où toute forme de représentation est condamnée en tant que substitut aliénant de la réalité. Dans une perspective plus limitée, celle du discours publicitaire, voir François Brune, *Le bonheur conforme*, Paris, Gallimard, 1981: «le champ publicitaire, écrit-il, tient lieu de champ de conscience», p. 9.

[2] Ludwig Feuerbach, *L'essence du christianisme*, traduction par Jean-Pierre Osier, Paris, Gallimard, «Tel», 1968, p. 108.

coexistence de ces deux forces contradictoires, immanentes à la pensée chrétienne qui confère une valeur sans précédent à l'écrit, sacré. À la Renaissance, la gnoséologie chrétienne exerce encore une influence profonde et nie cette compétence du langage humain à créer du «vrai». La notion d'«épistémè» que Foucault a réactualisée pourrait, par conséquent, poser problème dans le contexte de la Renaissance, dans la mesure où elle prétend décrire et englober l'appareil discursif de toute une époque. Le discours poétique du XVI^{e} siècle véhicule et proclame, plus longtemps que les discours historiques, théologiques et scientifiques, le précepte du Décalogue qui contraint l'écriture humaine à l'herméneutique des Saintes Écritures.

Comme nous l'avons vu au début de la dernière section, le personnage de Don Quichotte, qui personnifie, dans l'étude de Foucault, l'épistémè du Même à la Renaissance et souffre en somme d'une incapacité intellectuelle à établir une «différence» entre les mots et les choses, ne correspond pas à toutes les instances discursives du XVI^{e} siècle[3]. Un grand nombre de poètes, théologiens, philosophes et historiens lisent ou composent des narrations auxquelles ils reconnaissent d'abord un *statut* et une *fonction* édifiantes chrétiennes. Mises à part quelques exceptions toujours dénoncées, raillées et condamnées, par ailleurs, les auteurs du XVI^{e} siècle sont éminemment préoccupés par le «manque», l'«absence», propre au langage humain, par l'irréductible différence entre le Créateur et la créature, le monde éternel et le monde temporel. Comme

le souligne Michael Randall, «[r]esemblance and difference were in constant flux in literary texts from the late fifteenth century through the mid-sixteenth century in France and Burgundy»[4]. Contrairement à Randall qui a mis à l'épreuve les paradigmes du Même et de l'Autre dans plusieurs œuvres, en insistant, pour chaque œuvre, sur l'un ou l'autre des modèles de pensée, nous avons voulu exposer comment les fondements chrétiens de la différence avaient nécessairement laissé leur trace dans les œuvres de notre corpus. Si nous sommes parfaitement d'accord avec M. Randall lorsqu'il affirme que l'œuvre de Jean Lemaire de Belges est plus solidement ancrée dans le paradigme du Même que celle de Molinet ou Rabelais, notamment, nous avons surtout voulu montrer qu'il y avait presque toujours, dans les œuvres du début du XVI^{e} siècle, une préoccupation pour le statut théologique de l'écrit et de l'invention humaine, c'est-à-dire qu'on y trouve rarement une pensée du Même qui s'ignore. Le soupçon ou le malaise de la différence, instigués par une longue tradition théologique chrétienne, pointent toujours à la surface des textes.

Foucault, avec son épistémè de la ressemblance, ramène les trois positions gnoséologiques iconoclaste, iconophile et idolâtre à une seule, la posture païenne. Quels hommes, quels textes du XVI^{e} siècle sont évoqués par Foucault? Paracelse, Crollius et Cardan? Des alchimistes et des médecins

---

[3] Voir le chapitre III «Représenter», dans *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 60-91.

[4] Michael Randall, *Building Resemblance Analogical Imagery in the Early French Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 1.

réputés «hérétiques»? Grâce à sa méthode archéologique, Foucault pose l'unicité du rapport au monde: «Le rapport aux textes [à la Renaissance] est de même nature que le rapport aux choses»[5]. Or, on l'a vu dans plusieurs chapitres de notre étude, on trouve, au XVI[e] siècle, divers *rapports au texte* et aux choses. Si la démarche de Foucault donne souvent de bons résultats dans le domaine de l'histoire, elle se montre insuffisante à décrire une épistémè qui trouve son fondement dans trois gnoséologies distinctes.

Comme le remarque pertinemment Per Nykrog, «*literary fiction* [...] *naturally occupies a predominant position among the artful uses of language.* So much so, in fact, that the more adventurous student of comparative literature is surprised to realize that the predominance of literary fiction is not the effect of some law of nature, but rather a characteristic of European civilization, and consequently that *literary fiction has come into existence through a specific creative process, by a creation of form*»[6]. Nous n'avons aucune raison de penser, cependant, que ce présupposé de la prédominance littéraire ne se retrouve que dans l'esprit des étudiants de littérature comparée, même s'il est vrai que le règne de la fiction a été interrompu et modifié par la critique de la fin du XX[e] siècle. On retrouve, en effet, dans ce que certains ont qualifié de «post-modernité», une critique de la mimésis aristotélicienne telle qu'elle a

---

[5] Michel Foucault, *Les mots et les choses* (ouvrage cité), p. 48.

[6] Per Nykrog, «The Rise of Fiction», dans Robert L. Benson et Giles Constable (dir.), *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1982, p. 593.

évolué jusqu'au XIX[e] siècle. Depuis les travaux des structuralistes et, par la suite, des déconstructionnistes, les questions du pouvoir de représentation du langage et du «sens» n'ont pas cessé d'être soulevées. Dans un monde où toutes les institutions du savoir ont été sécularisées, les trois positions face à l'écrit et au langage ne perdent pas de leur pertinence. Posant la non-référentialité du langage comme le dogme fondateur de la «nouvelle critique», les premiers structuralistes, réformateurs iconoclastes modernes, ne visèrent, selon Antoine Compagnon, qu'à dénoncer un état du monde bourgeois et capitaliste: «La théorie littéraire [...] est inséparable d'une critique de l'idéologie, laquelle aurait pour propriété de se donner comme allant de soi, c'est-à-dire comme naturelle, alors qu'elle est culturelle [...]. La *mimèsis* fait passer la convention pour la nature»[7].

De la Renaissance jusqu'à l'apogée du réalisme au XIX[e] siècle, la littérature narrative a prétendu *décrire* toujours plus librement le monde tel qu'il est. C'est donc, paradoxalement, la narration historique, avec ses prétentions à dire la vérité, qui a servi de fondement à ce nouveau règne de l'illusion. Cette hégémonie du genre historique a été possible grâce à une alliance établie très rapidement au XVI[e] siècle avec le pouvoir royal et grâce à une immédiate et durable spécialisation de l'histoire dans le domaine politique[8]. Le roman,

---

[7] Voir Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 122

[8] Voir George Huppert, *The Idea of Perfect History. Historical Erudition and Historical Philosophy in Renaissance France*, Urbana / Chicago / Londres, University of Illinois Press, 1970, p. 23.

marginalisé dans le «faux» au XVI[e] siècle, n'a pu parvenir à s'élever dans la hiérarchie des genres qu'en imitant les procédés narratifs de l'histoire, en prétendant, comme elle, décrire au plus près les événements de la vie réelle.

Dans notre monde fini mais Beau, ce n'est plus l'éthique qui fournit ses concepts aux études littéraires, mais plutôt l'esthétique. Pierre Bourdieu s'est intéressé à cette transformation esthétique de critères originellement éthiques, logiques et métaphysiques: «Il faudrait donc refaire [...] une histoire de l'esthétique pure, et montrer par exemple comment les philosophes professionnels ont importé dans le domaine de l'art des concepts originellement élaborés dans la tradition *théologique*, notamment la conception de l'artiste comme "créateur", doté de cette faculté divine qu'est l'"imagination" et capable de produire une "seconde nature", un "second monde", un monde *sui generis* et autonome»[9].

Notre lecture des textes du XVI[e] siècle français conteste le lieu commun de la critique qui fait de la Renaissance le début triomphal d'une idéologie du progrès littéraire. Nous y voyons plutôt la réactivation d'un débat qui a souvent eu cours, avant le XIII[e] siècle de Thomas d'Aquin, sur le statut du signe littéraire. Cherchant toujours une explication de l'époque moderne, l'historiographie littéraire a rarement insisté sur ce qui nous séparait de la Renaissance. Burckhardt, l'un des premiers historiographes de la période, a

---

[9] Voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art* (ouvrage cité), p. 479.

donné le ton à bon nombre d'études subséquentes, et ce même si son regard a pu être qualifié de nostalgique et de pessimiste. Il est commun d'affirmer que le progrès de la modernité s'affirma d'abord en Italie et de déplorer l'impardonnable retard de la France sur sa rivale. Et si la France n'avait pas reconnu, dans ce retour à la pensée des Anciens, une forme évidente de progrès «philosophique», moral ou social? Et si l'apport des auteurs français s'inscrivait dans une perspective distincte des auteurs italiens sans qu'il soit nécessaire de parler de «retard»? N'y aurait-il entre ces deux pays qu'une rivalité dans le Même? Nous pensons qu'il se trouve en France, dans la première moitié du XVI^{e} siècle, autre chose qu'un désir de rivaliser avec l'Italie.

Et puis après? Qu'y a-t-il à retenir de cette étude? S'agissait-il simplement de définir la notion de «romant» au XVI^{e} siècle? De décrire les formes narratives archétypales? De proposer une «conceptualisation» primitive de la forme romanesque? Cela eût été une aventure à la fois risquée et superflue, puisque plusieurs théoriciens et critiques ont déjà apporté de solides contributions à ce débat poétique. S'agissait-il alors de revenir plus globalement au problème des «genres» en tant que catégories ontologiques? Non plus. Ce qui importait par-dessus tout? De confronter ma lecture des textes du XVI^{e} siècle à des problèmes philosophiques, «culturels» et sociopolitiques actuels. De considérer les textes du passé non pas comme des objets finis et autonomes, mais comme des questions et des réponses encore pertinentes pour notre société moderne. Pourquoi écrit-on? Pourquoi même lire des textes anciens? À quoi

servent les mots? Quels rôles peuvent-ils jouer dans l'histoire? Ces questions, je les ai trouvées posées par les auteurs de mon corpus. À ces questions, formulées aussi bien par Antoine de La Sale, Rabelais ou d'Aubigné, l'institution politique et culturelle dominante au XVI^{e} siècle a répondu avec un enthousiasme peut-être sans précédent dans l'histoire de la civilisation occidentale : elle a dit que l'écriture pouvait tout, et on l'a crue avec l'ardeur de la foi chrétienne. Les mots promettent toujours plus qu'un «simple divertissement». C'est cette promesse qui m'a paru fondamentale dans cette étude.

Ne pouvant – et ne voulant – se fonder sur le Verbe originel divin, le discours littéraire s'est emparé de concepts tels ceux de «genre», d'«œuvre» et d'«auteur» et en a fait, bien souvent, l'objet central de son «herméneutique». Il fallait montrer par quel moyen l'institution littéraire – «face triste» du jeu de l'absence dont parle Derrida – a pu remplacer la présence réconfortante du Livre.

BIBLIOGRAPHIE

I. TEXTES SOURCES

1. **Corpus primaire**

ALAIN DE LILLE, *De planctu naturae*, édition critique de Nikolaus M. Häring, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1978.

__, *The Plaint of Nature*, traduction et commentaire de James J. Sheridan, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1980.

__, *Règles de théologie*, introduction, traduction et notes par Françoise Hudry, Paris, Éditions du Cerf, 1995.

ALIGHIERI, Dante, *Œuvres complètes*, traduction par André Pézard, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965.

__, *Il convivio*, édition de Maria Simonelli, Bologna, Casa Editrice Prof. Riccardo Patron, 1966.

__, *De monarchia*, édition de Pier Giorgio Ricci, Milan, Mondadori, 1965.

__, *De vulgari eloquentia*, traduction et introduction par Claudio Marazzini et Concetto Del Popolo, Milan, Arnoldo Monadori Editore, 1990.

AUBIGNÉ, Agrippa d', *Les Tragiques*, édition présentée, établie et annotée par Frank Lestringant, Paris, Gallimard, «Poésie», 1995.

__, *Oeuvres*, texte établi par Henri Weber et annoté par Henri Weber, Jacques Bailbé et Marguerite Soulié, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1969.

AUGUSTIN (saint), *La Cité de Dieu*, texte latin et traduction française, introduction et notes par Pierre de Labriolle, Paris, Classiques Garnier, 1957, 2 vol.

__, *La doctrine chrétienne*, dans *Œuvres de saint Augustin*, XI, introduction et traduction de Madeleine Moreau, annotations et notes complémentaires d'Isabelle Bochet et Goulven Madec, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1997.

__, *Les confessions*, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1961, 2 vol.

BUDÉ, Guillaume, *De philologia*, édition, traduction et présentation par Marie-Madeleine de La Garanderie, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

__, *De studio literarum recte et commode instituendo* (1532), texte original traduit, présenté et annoté par Marie-Madeleine de La Garanderie, Paris, Les Belles Lettres, 1988.

__, *De transitu hellenismi ad christianismum* (1535), texte traduit, accompagné d'index et présenté par Maurice Lebel, Sherbrooke, Éditions Paulines, 1973.

DE CRENNE, Hélisenne, *Les angoysses douloureuses qui procèdent d'amours*, édition établie, présentée et annotée par Christine de Buzon, Paris, Honoré Champion, 1997.

__, *Le songe*, préface et annotations de Jean-Philippe Beaulieu, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, 1995.

ESSARTS, Nicolas Herberay des, *Amadis de Gaule* (adaptation de 1540), publié sur l'édition originale par Hugues Vaganay, introduction et notes par Yves Giraud, Paris, Nizet, «Société des Textes français modernes», 1986, 2 vol.

LA SALE, Antoine de, *Jehan de Saintré*, édition et présentation de Joël Blanchard, Paris, Librairie générale française, 1995.

LEMAIRE DE BELGES, Jean, *Les illustrations de Gaule et singularitez de Troie*, dans *Œuvres*, I-II, publiées par J. Stecher, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

__, *La concorde des deux langages*, édition critique publiée par Jean Frappier, Paris, Droz, 1947.

MAROT, Jean, *Le voyage de Gènes*, édition de Giovanna Trisolini, Genève, Droz, 1974.

__, *Le voyage de Venise*, édition de Giovanna Trisolini, Genève, Droz, 1977.

RABELAIS, François, *Œuvres complètes*, édition établie par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1994.

__, *Œuvres complètes*, édition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson, Paris, Seuil, 1973.

RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1993, 2 vol.

TERTULIEN, *De carne Christi*, introduction, texte critique, traduction et commentaire par Jean-Pierre Mahé, Paris, Éditions du Cerf, 1975.

__, *De habitu muliebri. De cultu feminarum*, introduction, texte critique, traduction et commentaire par Marie Turcan, Paris, Éditions du Cerf, 1971.

__, *De spectaculis*, introduction, texte critique et traduction par Marie Turcan, Paris, Éditions du Cerf, 1986.

2. **Autres textes sources**

ALAIN DE LILLE, *Sermo de sphaera intelligibili*, dans Alain de Lille, *Textes inédits*, édition de Marie-Thérèse Alverny, Paris, Vrin, 1965.

ALBERTI, Leon Battista, *Fables sans morale*, traduction par Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, «Le corps fabuleux», 1997.

__, *Momus ou Le Prince. Fable politique*, traduite par Claude Laurens, Paris, :Les Belles Lettres, «Le corps fabuleux», 1993.

AMYOT, Jacques, *Projet d'éloquence royale*, préface de P. J. Salazar, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

ANEAU, Barthélemy, *Alector, histoire fabuleuse*, texte édité par Marie-Madeleine Fragonard, Genève, Droz, 1996, 2 vol.

ARIOSTE (L'), *Roland furieux*, édition (bilingue), introduction, traduction et notes d'André Rochon, Paris, Les Belles Lettres, 1998-2002, 4 vol.

ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, édition de Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1992, 2 vol.

ARISTOTE, *La poétique*, traduction, introduction et notes de Barbara Gernez, Paris, Les Belles Lettres, «Classiques en Poche», 1997.

__, *Rhétorique*, traduction de C.-E. Ruelle revue par P. Vanhemerlryck, introduction de Michel Meyer, Paris, Librairie Générale Française, 1991.

AUBIGNÉ, Agrippa d', *Histoire universelle*, édition, introduction et notes par A. Thierry, Genève, Droz, 1981-1995, 9 vol.

AVERROÈS, *Discours décisif*, traduction par Marc Geoffroy, Paris, GF-Flammarion, 1996.

BASILE (saint), *Aux jeunes gens sur la manière de tirer profit des lettres helléniques*, texte établi et traduit par l'abbé Fernand Boulenger, Paris, Les Belles Lettres, 1965.

BÈZE, Théodore de, *Abraham sacrifiant*, édition critique par Keith Cameron, Kathleen M. Hall et Francis Higman, Genève, Droz, 1967.

__, *Chrestiennes Méditations*, texte établi par Mario Richter, Genève, Droz, 1964.

BOÈCE, *Consolation de la philosophie*, préface de Marc Fumaroli, traduit du latin par Colette Lazam, Paris, Rivages Poche, 1989.

__, *Traités théologiques*, présentation, traduction, chronologie, bibliographie et notes par Axel Tisserand, Paris, GF-Flammarion, 2000.

BOIARDO, Matteo Maria, *Orlando innamorato*, édition de Giuseppe Anceschi, Milano, Garzanti, 1978.

BOUCHET, Jean, *Le Temple de Bonne Renommée*, édition critique, note et introduction par Giovanna Bellati, Milan, Vita e Pensiero, 1992.

CALVIN, Jean, *Des scandales*, édition critique par Olivier Fatio, Genève, Droz, 1984.

__, *L'institution de la religion chrestienne*, édition critique par Jean-Daniel Benoit, Paris, Librairie philosophique Jacques Vrin, 1957-1963, 5 vol.

CAMOÊNS, *Les Luisiades*, traduction par Roger Bismut, Paris, Robert Laffont, 1992.

CASTIGLIONE, Baldassar, *Le livre du courtisan*, présentation et traduction de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par Alain Pons, Paris, Garnier Flammarion, 1991.

__, *Il Cortegiano*, édition de Giulo Preti, Turin, Einaudi, 1960.

CERVANTES, Miguel de, *L'Ingénieux hidalgo don Quichotte de la Manche*, texte traduit par Jean Cassou, César Oudin et François Rosset, présentation et annotation de J. Cassou, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1949.

__, *Don Quijote de la Mancha*, édition de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Editorial Castalia, 1998.

CHAPELAIN, J., *De la lecture des vieux romans* (1647), édition de F. Gégou, Paris, Nizet, 1971.

CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Daniel Poirion, Paris, Gallimard, 1994.

CICÉRON, *Brutus*, traduction par Jules Martha, Paris, Les Belles Lettres, 1923.

__, *De oratore*, traduction par Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

__, *Orator*, traduction par Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

Critical Prefaces of the French Renaissance, textes établis et présentés par Bernard Weinberg, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1950.

DESCHAMPS, Eustache, *Art de dictier et de fere chançons*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Firmin-Didot, 1887.

DES PÉRIERS, Bonaventure, *Cymbalum mundi*, texte établi et présenté par P. H. Nurse, Genève, Droz, 1983.

DOLET, Étienne, *Erasmianus sive Ciceronianus* (1535), édition critique d'E. V. Telle, Genève, Droz, 1974.

DU BELLAY, Joachim, *La deffence et illustration de la langue française*, édition critique par Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.

__, *Œuvres poétiques*, édition de D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Bordas, 1993, 2 vol.

ÉRASME DE ROTTERDAM, *Enchiridion militis christiani*, introduction et traduction par A. J. Festugière, Paris, J. Vrin, 1971.

ESTIENNE, Henri, *Apologie pour Hérodote* (1566), nouvelle édition faite sur la première et augmentée de remarques par P. Ristelhuber, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

FABRI, Pierre, *Le grand et vrai art de pleine rhétorique*, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

FAUCHET, Claude, *Recueil de l'origine de la langue et de la poesie françoise, rime et romans* (1581), Genève, Slatkine Reprints, 1972.

GEOFFROI DE VINSAUF, *Poetria nova*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1967.

__, *Poetria nova*, dans Edmond Faral (éd.), *Les arts poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Genève, Slatkine, 1982.

GIRALDI CINZIO, Giovambattista, *De' Romanzi, delle commedie e delle tragedie. Ragionamenti di Giovambattista Giraldi Cintio*, revus et corrigés d'après un exemplaire de la Bibliothèque de Ferrare relu par l'auteur, édition de G. B. Pigna, Milan, G. Daelli e Comp. Editori, 1864.

GRAVILLE, Anne de, *Le Beau romant des deux amans Palamon et Arcita et de la belle et saige Emilia*, édition de Yves Le Hir, Paris, P.U.F., 1965.

HÉLIODORE, *Les Éthiopiques*, édition de R. M. Rattenbury et T. W. Lumb, traduction par J. Maillon, Paris, Les Belles Lettres, 1935.

HUET, Pierre-Daniel, *Traité de l'origine des romans*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae, Book II Rhetoric*, texte édité et traduit en anglais par Peter K. Marshall, Paris, Les Belles Lettres, 1983.

__, *Etymologiae sive originum*, édition critique de W. M. Lindsay, Londres, Oxford University Press, 1911, 2 vol.

JÉRÔME (saint), *Lettres*, texte établi et traduit par Jérôme Labourt, Paris, Les Belles Lettres, 1949, 8 vol.

La chanson de Roland, texte (bilingue) présenté, traduit et commenté par Jean Dufournet, Paris, Flammarion, 1993.

LA CROIX DU MAINE, F. Grudé, DU VERDIER, A., *Les bibliothèques françoises de La Croix du Maine et de Du Verdier sieur de Vauprivas*, nouvelle édition, dédiée au Roi, revue, corrigée et augmentée d'un *Discours sur le progrès des lettres en France, & des Remarques Historiques, Critiques et Littéraires*, Graz, Akademische Druck Verlagsanstalt, 1969 (réimpression de l'édition originale de Paris, Saillant Nyon et H. Lambert, 1772).

LA NOUE, François de, *Discours politiques et militaires*, publiés par F. E. Sutcliffe, Genève, Droz, 1967.

La polémique protestante contre Ronsard, édition des textes avec introduction et notes par Jacques Pineaux, Paris, Didier, 1973, 2 vol.

LA POPELINIÈRE, Lancelot du Voisin de, *L'histoire des histoires. L'idée de l'histoire accomplie* (1599), texte revu par Philippe Desan, Paris, Arthème Fayard, 1989, 2 vol.

LE TEINTURIER D'ARRAS, Jehan, *Le mariage des sept arts, suivi d'une version anonyme. Poèmes français du XIII^{e} siècle*, textes édités par Arthur Langfors, Paris, Champion, 1923.

LONGUS, *Daphnis et Chloé*, dans *Romans grecs et latins*, édition et traduction par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, p. 791-868.

LORRIS, Guillaume et Jean de Meun, *Le roman de la Rose*, traduction, présentation et notes par Armand Strubel, Paris, Librairie Générale Française, 1997.

LUCIEN, *Alexandre ou le faux prophète*, texte établi et traduit par Marcel Caster, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

__, *Histoire véritable*, édition, traduction et commentaire par F. Ollier, Paris, P.U.F., 1962.

__, *La manière d'écrire l'histoire*, publiée avec un argument analytique et des notes en français par A. Le Hugueur, Paris, Hachette, 1905.

__, *Œuvres*, tome I, texte établi et traduit par Jacques Bompaire, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

LUCINGE, René de, *La manière de lire l'histoire*, édition critique par Michael Heath, Genève, Droz, 1993.

MACHAUT, Guillaume de, *Le livre du voir-dit*, édition critique et traduction par Paul Imbs, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

MAROT, Clément, *Œuvres complètes*, édition critique établie, présentée, annotée avec variantes par Gérard Defaux, Paris, Bordas, 1990-1993, 2 vol.

MARTIANUS CAPELLA, Mineus Felix, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, édition de James Willis, Leipzig, B.G. Teubner, 1983.

__, *The Marriage of Philology and Mercury*, II, traduit par William Harris Stahl, Richard Johnson et E. L. Burge, New York, Columbia University Press, 1977.

MONTAIGNE, Michel de, *Les essais*, édition critique par Pierre Villey, Paris, P.U.F., (1924) 1965, 3 vol.

OCKHAM, Guillaume d', *Court traité du pouvoir tyrannique sur les choses divines et humaines – et tout spécialement sur l'Empire et sur ceux qui sont assujettis à l'Empire – usurpé par ceux que certains appellent «Souverains pontifes»*, traduction par Jean-Fabien Spitz, Paris, P.U.F., 1999.

PASQUIER, Estienne, *Les recherches de la France*, édition établie sous la direction de Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Honoré Champion, 1996, 3 vol.

PÉTRARQUE, *Aux amis. Lettres familières*, Paris, Jérôme Millon, «Atopia», 1998.

__, *De otio religioso*, introduction, traduction et notes de Christophe Carraud, Paris, Jérôme Millon, 2000.

__, *De sui ipsius et multorum ignorantia*, traduction de Juliette Bertrand revue par Christophe Carraud, Paris, Jérôme Millon, 2000.

__, *De vita solitaria*, introduction, traduction et notes de Christophe Carraud, Paris, Jérôme Millon, 1999.

__, *Secretum*, traduction par François Dupuigrenet Desroussilles, Paris, Rivages poche, 1991.

PÉTRONE, *Le satiricon*, texte établi, traduit et commenté par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

PHILOSTRATE, *Vie d'Apollonios de Tyane*, dans *Romans grecs et latins*, édition et traduction par Pierre Grimal, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1958, p. 1025-1338.

__, *Vies des sophistes*, Londres/New York, William Heinemann/G. P. Putnam's Sons, 1922.

PONTANO, Giovanni, *I dialoghi*, édition de Carmelo Previtera, Florence, Sansoni, 1943.

QUINTILIEN, *Institution oratoire*, dans *Quintilien et Pline le Jeune. Œuvres complètes*, avec la traduction en français par M. Nisard, Paris, Firmin-Didot et Cie, sd.

RAMÉE, Pierre de la, *Rhetoricae distinctiones in Quintilianum*, traduction par Carole Newlands, Dekalb (Illinois), Northern Illinois University Press, 1986.

Recueil d'arts de seconde rhétorique, édition critique de M. E. Langlois, Paris, Imprimerie Nationale, 1902.

Rhétorique à Herennius, texte établi et traduit par Guy Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

SADE, Marquis de, *Idées sur le roman*, édition par O. Uzanne, Paris, Rouveyre, 1878.

(La) Sainte Bible, première édition œcuménique [texte de la Bible de Jérusalem], traduction française présentée et annotée sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions Planète, 1965.

SCALIGER, Jules-César, *La poétique*, Livre V (*Le critique*), présentation, traduction et notes de Jacques Chomarat, Genève, Droz, 1994.

SIDNEY, Philip, *Éloge de la poésie*, traduction de P. Hersant, préface de R. Levao, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

__, *An Apology for Poetry*, édition par Visvanath Chatterjee, Bombay, Orient Longman Limited, 1975.

TACITE, *Dialogue des orateurs*, traduction de Henri Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1947.

TASSO, Torquato (dit le Tasse), *Discours de l'art poétique. Discours du poème héroïque*, traduit de l'italien par Françoise Graziani, Paris, Aubier, 1997.

__, *Il discorso dell'arte poetica*, dans *Letteratura italiana Zanichelli*, tome IV (*Manierismo e Barocco*), texte établi par Pasquale Stoppelli et Eugenio Picchi, Rome, Zanichelli Editore, 2001.

__, *Gerusalemme liberata*, dans *Poesie e prose*, Milan, Ulrico Hoepli, 1987.

__, *La Jérusalem délivrée*, traduction de l'italien par Charles-François Lebrun, Paris, Garnier Flammarion, 1997.

TERTULLIEN, *De Praescriptione haereticorum*, traduction par Pierre de Labriolles, introduction, texte critique et notes de R. F. Refoulé, Paris, Éditions du Cerf, 1957.

Théologiens et mystiques au Moyen Âge. La poétique de Dieu. V^e^-XV^e^ siècle, choix présenté et traduit du latin par Alain Michel, Paris, Gallimard, 1997.

THOMAS D'AQUIN (saint), *La somme de saint Thomas d'Aquin*, résumée en tableaux synoptiques par le chanoine Lyons, Montréal, Apostolicum, 1957.

TORY, Geoffroi, *Champ fleury*, New York, Johnson Reprints corp. / Mouton Éditeur, 1970.

Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance, édition de Francis Goyet, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise, textes originaux et intégraux présentés, traduits et commentés par Daniel Lacroix et Philippe Walter, Paris, Librairie Générale Française, 1989.

VALLA, Lorenzo, *De professione religiosorum*, édition et traduction par Olga Zorzi Pugliese, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1985.

__, *Dialogue sur le Libre-Arbitre*, édition critique, traduction, introduction et notes par Jacques Chomarat, Paris, Librairie philosophique Vrin, 1983.

__, *La donation de Constantin*, traduit et commenté par Jean-Baptiste Giard, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

VIVÈS, Juan Luis, *De institutione feminae christianae*, traduction française par Pierre Changy (1542), reprise dans l'édition de 1891, Genève, Slatkine Reprints, 1971.

__, *De institutione feminae christianae*, édition critique par C. Fantazzi et C. Matheeussen, Leiden / New York / Koln, E.J. Brill, 1969.

__, *Adversus Pseudodialecticos. Juan Luis Vives Against the Pseudodialecticians. A Humanist Attack on Medieval Logic*, texte établi et traduit pas Rita Guerlac, Londres, D. Reidel Publishing Company, 1979.

II. ÉTUDES CRITIQUES

ABÉLARD, Jacques, «"Les illustrations de Gaule" de Jean Lemaire de Belges», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1981, p. 111-128.

AHMED, Ehsam, *The Law and the Song. Hebraic, Christian, and Pagan Revivals in Sixteenth-Century France*, Birmingham (AL.), Summa Publications, 1997.

ALTER, J., *Les origines de la satire anti-bourgeoise en France*, Genève, Droz, 1970.

ALTMAN, Charles, «Medieval Narrative vs. Modern Assumptions. Revising Inadequate Typology», *Diacritics*, IV, 2 (1974), p. 12-19.

ANDERSON, Graham, «Eros Sophistes», dans *American Classical Study*, Chicago, Scholar Press, 1982, p. 119-137.

__, *Ancient Fictions : The Novel in the Graeco-Roman World*, Totowa (NJ), Barnes & Nobles Books, 1984.

__, «Lucian : A Sophist's Sophist», *Yale Classical Studies*, XXVII (1982), p. 61-92.

ANGELI, Giovanna, «La transformation narrative du débat. *Les Quinze joyes de mariage* et *Jehan de Saintré*», dans *Rhétorique et mise en prose au XV^e siècle*, actes du VI^e Colloque international sur le moyen français, recueillis par Sergio Cigada et Anna Slerca, Milan, Vita e Pensiero, 1991, p. 39-55.

ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1978.

ARMOUR, Michael Carl, *Calvin's Hermeneutic and the History of Christian Exegesis*, thèse de doctorat, Los Angeles, Université de Los Angeles, 1992.

ARONSON, Nicole, «Voyage et roman héroïque», *Seventeenth Century French Studies*, VII (1985), p. 97-105.

Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge, actes du IV^e^ Congrès international de philosophie médiévale, Montréal, Université de Montréal, 1969.

ATSUHIKO, Yoshida, «L'épopée», dans *Littérature et genres littéraires*, Paris, Librairie Larousse, 1978, p. 199-214.

AUERBACH, Erich, *Dante. Poet of the Secular World*, traduit par Ralph Manheim, Chicago, The University of Chicago Press, 1961.

__, *Figura*, traduit et préfacé par Marc-André Bernier, Paris, Belin, 1993.

__, *Literary Language and its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, traduction par Ralph Manheim, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1965.

__, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968.

AUGSBURGER, Daniel, «Calvin et le second Commandement», dans *Histoire de l'exégèse au XVI^e^ siècle*, textes réunis par Olivier Fatio et Pierre Fraenkel, Genève, Droz, 1978, p. 84-94.

AULOTTE, Robert (dir.), *Précis de littérature française du XVI^e^ siècle*, Paris, P.U.F., 1991.

Autour du roman, études présentées à Nicole Cazauran, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1990.

BACKUS, Irena et Francis HIGMAN (dir.), *Théorie et pratique de l'exégèse*, actes du troisième colloque international sur l'histoire de l'exégèse biblique au XVI^e^ siècle, Genève, Droz, 1990.

BADEL, Pierre-Yves, *Le* Roman de la Rose *au XIV^e^ siècle. Étude de réception de l'œuvre*, Genève, Droz, 1980.

__, «Le rondeau au temps de Jean Marot», dans *Grands Rhétoriqueurs*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p. 13-35.

__, «Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au Moyen Âge», *Littérature*, V, 20 (1975), p. 81-95.

BADET, Eugène, *De l'*Amadis de Gaule *et de son influence sur les mœurs et la littérature au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle*, Paris, Durand, 1853.

BADIOU, Alain, *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, Paris, P.U.F., «Les essais du Collège international de philosophie», 1998.

BAILBÉ, Jacques, *Agrippa d'Aubigné*, études réunies à la mémoire de Jacques Bailbé par Robert Aulotte, Claude Blum, Nicole Cazauran *et al.*, Paris, Champion, 1995.

BAKER, M.J., «France's First Sentimental Novel and Novels of Chivalry», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXVII (1974), p. 33-45.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, «Tel», 1978.

__, *La poétique de Dostoïevski*, traduit par Isabelle Kolitchieff, Paris, Seuil, 1970.

__, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit par André Robel, Paris, Gallimard, 1970.

BALMAS, Enea, «Le roman à la Renaissance», dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'*Astrea, actes du colloque international de Gargnano, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 9-18.

BALSAMO, Jean, *Les rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève / Paris, Slatkine, 1992.

BANCOURT, Paul, «"Sen" et "chevalerie". Réflexions sur la tactique des chevaliers dans plusieurs chansons de geste des XII^e-XIII^e siècles», dans *Actes du VI^e Congrès international de la Société Rencesvals*, Aix-en-Provence, Imprimerie du Centre d'Aix, 1974, p. 621-637.

BARDON, M., *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècles, 1605-1815*, Paris, Champion, 1931.

BARET, Eugène, *L'Amadis de Gaule et de son influence sur les mœurs et la littérature au XVI^e et au XVII^e siècle* (1891), Genève, Slatkine Reprints, 1970.

BAUMGARTNER, Emmanuèle, «La mise en roman», dans *Précis de littérature française du Moyen Âge*, publié sous la dir. de Daniel Poirion, Paris, P.U.F., 1983, p. 83-127.

__, *Le récit médiéval. XII^e-XIII^e siècles*, Paris, Hachette, 1995.

__, «Vers, prose et fiction narrative (1150-1240)», dans *Shifts and Transpositions in Medieval Narrative*, Karen Pratt (éd.), Cambridge, D.S. Brewer, 1994, p. 1-9.

BAUSCHATZ, Cathleen, «"Hélisenne aux lisantes" : Address of Women Readers in the *Angoysses douloureuses* and in Boccaccio's *Fiametta*», *Atlantis. A Women's Studies Journal*, «Femmes et textes sous l'Ancien Régime», sous la direction de Jean-Philippe Beaulieu et Hannah Fournier, XIX, 1 (1993), p. 59-66.

BEATON, R., *The Medieval Greek Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

BEAULIEU, Jean-Philippe, «Didactisme et parcours discursif dans les *Epistres* d'Hélisenne de Crenne», *Renaissance et Reforme*, XVIII, 2 (1994), p. 31-43.

__, «Erudition and Aphasia in Crenne's *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*», *L'Esprit Créateur*, XXIX, 3 (1989), p. 36-42.

__ (dir.), *Le roman chevaleresque tardif*, numéro spécial de la revue *Études Françaises*, XXXII, 1 (1996).

__, «Les données chevaleresques du contrat de lecture dans les *Angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne», dans *Le roman chevaleresque tardif*, numéro spécial de la revue *Études Françaises*, XXXII, 1 (1996), p. 71-83.

__, «Où est le héros?», dans *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance*, sous la dir. de D. Alexandre, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, p. 135-145.

__, «Perceforest et Amadis de Gaule. Le roman chevaleresque de la Renaissance», *Renaissance et Réforme*, XXVII, 3 (1991), p. 187-197.

BEAULIEU, Jean-Philippe et Diane DESROSIERS-BONIN, «Allégorie et épistolarité. Les jetées de l'érudition féminine chez Hélisenne de Crenne, *Revue d'histoire littéraire de la France*, XCIX (1999), p. 1155-1167.

BÉDIER, Joseph, *Les légendes épiques : recherches sur la formation des chansons de geste*, Paris, Champion, 1914.

BEDOUELLE, Guy, *Lefevre d'Étaples et l'intelligence des écritures*, Genève, Droz, 1976.

BEER, Jeanette M. A., *Narrative Conventions of Truth in the Middle Ages*, Genève, Droz, «Études de philologie et d'histoire», 1981.

BÉLANGER, J. L. Roland, «Au commencement était l'école (de théologie). A New Paradigm for the Study of the Old French Epic», dans *Romance Epic. Essays on a Medieval Literary Genre*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, 1987, p. 57-72.

__, *Damedieus. The Religious Context of the French Epic : The Loherain Cycle Viewed Against Other Early French Epics*, Genève, Droz, 1975.

BELLATI, Giovanna, «*Le Temple de Bonne Renommée* de Jean Bouchet», dans *Recherches sur la littérature du XV^e siècle*, actes du VI^e Colloque international sur le

moyen français, recueillis par Sergio Cigada, Milan, Vita e Pensiero, 1991, p. 173-190.

BELLENGER, Yvonne, «Les poètes français et la peinture : la ressemblance comme critère esthétique au XVI[e] siècle», dans *France et Italie dans la culture européenne I : Moyen Âge et Renaissance*, mélanges à la mémoire de Franco Simone, Genève, Slatkine, 1980, p. 427-448.

BÉNAC, Henri, «Problèmes de l'épopée dans l'Europe du XVI[e] siècle», *Lettres d'Humanité*, IV (1945), p. 163-175.

BENATTI, Luisa, «Antoine de La Sale! Chi era costui?» Un "philosophe" davanti al suo secolo», *Studi francesi*, XXXVII (1993), p. 70-81.

BÉNICHOU, Paul, *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne* [1973], Paris, Gallimard, 1996.

BENSON, Larry D. et John Leyerle, *Chivalric Literature. Essays on Relations Between Literature and Life in the Later Middle Ages*, Toronto, Toronto University Press, 1980.

BERGER, Günther (dir.), *Pour et contre le roman. Anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose du XVII[e] siècle*, Paris / Seatle / Tübingen, P.F.S.C.L., «Biblio 17», 1996.

BERRONG, Richard M., «"Les illustrations de Gaule et singularitez de Troye" : Jean Lemaire de Belges' Ambivalent View of "Eloquence"», *Studi francesi*, XXVI (1982), p. 399-407.

__, «"Non est solum sophista quis loquitur" : Further Thoughts on Rabelais's Presentation of Linguistic Mastery in *Gargantua*», *Études rabelaisiennes*, XXII (1988), p. 27-42.

BERTHE DE BESAUCÈLE, Louis, *Jean-Baptiste Giraldi 1504-1573. Étude sur l'évolution des théories littéraires en Italie au XVI[e] siècle*, suivie d'une notice sur G. Chappuys, Genève, Slatkine, 1969.

BESSIÈRE, Jean (études réunies par), *Signes du roman, signes de la transition*, Paris, P.U.F., 1986.

BESSIÈRE, Jean et Daniel-Henri PAGEAUX, *Formes et imaginaires du roman : perspectives sur le roman antique, médieval, classique, moderne et contemporain*, Paris, Champion, 1998.

BETTONI, Anna, «Claude Colet et *L'histoire palladienne*», dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'*Astrea, actes du colloque international de Gargnano, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 179-206.

__, «L'Espagne privée d'Herberay des Essarts», dans *Les représentations de l'Autre du Moyen Âge au XVII^e siècle*, mélanges en l'honneur de Kazimierz Kupisz, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 119-132.

BILLER, Peter, «Heresy and Literacy : Earlier History of the Theme», dans *Heresy and Literacy*, 1000-1530, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 1-18.

BJAÏ, Denis (dir.), «Grand genre, grand œuvre, poème héroïque», *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, XV (1997), p. 7-214.

__, La Franciade *sur le métier. Ronsard et la pratique du poëme héroïque*, Genève, Droz, 2001.

BLACK, Robert, «The New Laws of History», *Renaissance Studies*, I (1987), p. 126-156.

BLACKER-KNIGHT, Jean, *From "Historia" to "Estoire". Literary Form and Social Function in the Twelfth-Century Old French Verse and Latin Prose Chronicle of the Anglo-Norman "Regnum"*, thèse de doctorat, Berkeley, University of California, 1984, *Dissertation Abstract*, XLV (84/85), 2865A,

BLAKEY, Brian, «Truth and Falsehood in the *Tristan* of Beroul», dans *History and Structure of French*, Essays in the Honour of Thomas Bertram Wallace Reid, Oxford, Blackwell, 1972.

BLANCHARD, Joël, «*Vox poetica, vox politica*. L'entrée du poète dans le champ politique au XV^e siècle», dans *Etudes littéraires sur le XV^e siècle*, actes du colloque international sur le moyen français, Milan, Vita e Pensiero, III, 1986, p. 39-51.

BLIGNIÈRES, Auguste de, *Essai sur Amyot et les traducteurs français au XVI^e siècle* [1851], Genève, Slatkine Reprints, 1968.

BLOCH, R. Howard, «Medieval Misogyny», *Representations*, 20 (1987), p. 1-24.

BLOOMFIELD, Morton, «A Grammatical Approach to Personnification Allegory», *Modern Philology*, LX, 3 (1963), p. 161-171.

BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, «Old French Narrative Genres. Towards the Definition of the "Roman Antique"», *Romance Philology*, XXXIV (1980-81), p. 143-159.

BOITANI, Piero et Anna TORTI (dir.), *Medieval and Pseudo-Medieval Literature*, Tübingen / Cambridge, Narr / D.S. Brewer, 1984.

BOLONGARO, Eugenio, «From Literariness to Genre. Establishing the Foundations for a Theory of Literary Genres», *Genre*, XXV (1992), p. 277-313.

BOMPAIRE, Jacques, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, E. de Boccard, 1958.

BORRIS, Kenneth, *Allegory and Epic in English Renaissance Literature. Heroic Form in Sidney, and Milton*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 2000.

BOSCO, G., «Le vraisemblable épique, une fiction heuristique», *Littérature classique*, XI (1989), p. 59-68.

BOULENGER, Jacques, *Rabelais à travers les âges*, Paris, Le Divan, 1925.

BOURCIEZ, Édouard, *Les mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II*, Paris, Hachette, 1886.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

BOUREAU, Alain, *L'événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

BOURSIER, Nicole et David TROTT (dir.), *La naissance du roman en France. Topique romanesque de l'Astrée à Justine*, actes du Colloque de l'Université de Toronto, Paris / Seatle / Tübingen, Papers on French Seventeenth Century Literature, 1990.

BOUTET, Dominique, *La chanson de geste. Forme et signification d'une écriture épique au Moyen Âge*, Paris, P.U.F., 1993.

BOUTET, Dominique et Laurence Harf-Lancner, *Ecriture et modes de pensée au Moyen Âge, VIII^e-XV^e siècles*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1993.

BOUVERESSE, Jacques, *Prodiges et vertiges de l'analogie. De l'abus des belles lettres dans la pensée*, Paris, Raisons d'agir, 1999.

BOWERSTOCK, G. W., *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford, Oxford University Press, 1969.

BRAULT, G. J., «For What Audience Did Rabelais Write *Pantagruel* and *Gargantua*?», dans *Mélanges de littérature du Moyen Âge au XX^e siècle*, II, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1978, p. 611-616.

BRAY, René, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1963.

BROWN, Cynthia Jane, *Poets, Patrons and Printers. Crisis of Authority in Late Medieval France*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1995.

__, *The Shaping of History and Poetry in Late Medieval France : Propaganda and Artistic Expression in the Works of the Rhetoriqueurs*, Birmingham (AL), Summa Publications, 1985.

BROWNLEE, Kevin et Marina SCORDILIS (dir.), *Romance. Generic Transformations from Chrétien de Troyes to Cervantes*, Hanover / London, University Press of New England, 1985.

BRUCKNER, Matilda Tomaryn, *Shaping Romance. Interpretation, Truth, and Closure in Twelfth-Century French Fictions*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, Presse Pocket, 2000 [réédition du XIX^{e} siècle].

BRUNOT, Ferdinand, «Un projet d'"enrichir, magnifier et publier" la langue française en 1509», *Revue d'histoire littéraire de la France*, I (1894), p. 27-37.

BURCKHARDT, Jacob, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, traduction par H. Schmitt et R. Klein, Paris, Le livre de poche, «Biblio/essais», 1958, 3 vol.

BURIDAN, Claude, «Y a-t-il un courant anti-épique au Moyen Âge... et au-delà?», *Memorias de la Real academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXI (1990), p. 121-149.

BUSCHINGER, Danielle (dir.), *Histoire et littérature au Moyen Âge*, actes du colloque du Centre d'Études médiévales de l'Université de Picardie, Göppingen, Kümmerle, 1991.

__ (dir.), *Le roman antique au Moyen Âge*, actes du colloque du Centre d'Études médiévales de l'Université de Picardie, Göppingen, Kümmerle, 1992.

__, *Les "Realia" dans la littérature de fiction au Moyen Âge*, actes de colloque, Greifsward, Reinekeverl, 1993.

BUSSON, Henri, *Le rationalisme dans la littérature française de la Renaissance (1533-1601)*, Paris, Vrin, 1957.

BUTTERFIELD, Ardis, «Medieval Genres and Modern Genre Theory», *Paragraph*, XIII (1990), p. 184-201.

CALIN, William, *A Muse for Heroes. Nine Century of the Epic in France*, Toronto/Buffalo/Londres, University of Toronto Press, 1983.

__, «Jean Lemaire de Belges : Courtly Narrative at the Close of the Middle Ages», dans Minette Gaunman-Gaudet et Robin F. Jones (dir.), *The Nature of Medieval Narrative*, Lexington (KY.), French Forum, 1980, p. 205-216.

__, «L'épopée dite vivante. Réflexions sur le prétendu caractère oral des chansons de geste», *Olifant*, VIII (1981), p. 227-237.

__, «Medieval Fiction and New Novel. Some Polemical Remarks on the Subject of Narrative», *Yale French Studies*, LI (1974), p. 235-250.

__, «Rapports entre chanson de geste et roman au XIII[e] siècle. Rapport introductif», dans *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin*, actes du IX[e] congrès international de la Société Rencesvals, Modena, Mucchi editore, 1984.

CALUWE, Jacques de, «Epopée d'oc et épopée d'oïl au XII[e] siècle», *Perspectives médiévales*, VI (1980), p. 5-10.

CAMERON ALLEN, Don, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore / London, The Johns Hopkins Press, 1970.

CAMERON, Keith, «Mythologie et propagande», dans François Marotin (dir.), *Poétique et narration*, Paris, Champion, 1993, p. 309-320.

CAMPANINI CATANI, Magda, «Le *Angoisses douloureuses* di Hélisenne de Crenne e il *Libro del Peregrino* di Jacopo Caviceo : due romanzi a confronto», dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'*Astrea, actes du colloque international de Gargnano, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 165-178.

CAMPION, Edmund J., «Classical Rhetoric and Ronsard's Elegie sur l'excellence de l'esprit des hommes», *Ball State University Forum*, XXIX, 1, p. 35-41.

CANIVET, D., *L'illustration de la poésie et du roman français au XVII[e] siècle*, Paris, P.U.F., 1957.

CANVAT, Karl, «Essai d'histoire de la notion de genre littéraire», *Lettres Romanes*, LI, 3-4 (1997), p. 187-221.

CAPPELLO, Sergio, «Il *Discours sur les Livres d'Amadis* di Michel Sevin (1548)», dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'*Astrea, actes du colloque international de Gargnano, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 207-224.

CARON, Philippe, *Des «Belles Lettres» à la «Littérature». Une archéologie des signes du savoir profane en langue française (1680-1760)*, Paris / Louvain, Société pour l'information grammaticale, 1992.

__, «Les protestants et l'écriture sous l'Ancien Régime», dans *Chemins ouverts. Mélanges offerts à Claude Sicard*, textes réunis par Sylvie Vignes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1998, p. 35-39.

CASSIN, Barbara, «Du faux ou du mensonge à la fiction (de *pseudo* à *plasma*)», dans *Le plaisir de parler. Études de sophistique comparée*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 3-29.

__ (dir.), *Positions de la sophistique*, colloque de Cerisy, Paris, J. Vrin, 1986.

CASSIRER, Ernst, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*, traduction par Pierre Quillet, Paris, Minuit, 1983.

CASTOR, Graham et Terence CAVE, *Neo-Latin and the Vernacular in Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

CAVALLO, Guglielmo et Roger CHARTIER (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 2001.

CAVE, Terence, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979.

__, «"Or donné par don" : échanges métaphoriques et matériels chez Rabelais», dans *Or, monnaie, échange dans la culture de la Renaissance*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984, p. 107-117.

__, «The Mimesis of Reading in the Renaissance», dans Kevin Brownlee et Stephen Nichols (dir.), *Mimesis. From Mirror to Method*, Hanover (NH), University Press of New England, 1982, p. 149-165.

CAVE, Terence, Michel JEANNERET et François RIGOLOT, «Sur la prétendue transparence de Rabelais», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXVI, 4 (1986), p. 709-716.

CAZAURAN, Nicole, «L'histoire de Iocondo traduite et commentée. De l'*Orlando furioso* à *La Mariane du Filomène*», dans *Parcours et rencontres*, mélanges de langue, d'histoire et de littérature française offerts à Enea Balmas, Paris, Klincksieck, 1993, p. 89-104.

__, «La nouvelle exemplaire ou le roman tenu en échec», dans *«L'Heptaméron» de Marguerite de Navarre*, journée d'étude Marguerite de Navarre, Paris, Sciences des textes et documents, 1992, p. 11-26.

__, «Un *nouveau roman* en 1596, *La Mariane du Filomène*», dans *Thèmes et genres littéraires aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, mélanges en l'honneur de J. Truchet, Paris, P.U.F., 1992, p. 89-94.

CÉARD, Jean, «L'épopée en France au XVI^e^ siècle», dans *Actes du X^e^ congrès Guillaume Budé*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 221-241.

__, *Langage et vérité*, Genève, Droz, 1993.

__, «La querelle des géants et la jeunesse du monde», *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, VIII, 1 (1978), p. 37-76.

__, «Les débuts d'un genre, l'Histoire prodigieuse», dans *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI^e^ siècle, en France*, Genève, Droz, 1977, p. 252-272.

__, «Les mots et les choses : le commentaire à la Renaissance», dans *L'Europe de la Renaissance : cultures et civilisations*, mélanges offerts à M.T. Jones-Davies, Paris, Jean Touzot, 1988, p. 25-36.

__, «Le thème du "monde à l'envers" dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné», dans *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires de la fin du XVI^e^ siècle au milieu du XVII^e^ siècle*, études réunies et présentées par Jean Lafond et Augustin Redondo, Paris, Vrin, 1979, p. 117-127.

__, «L'histoire écoutée aux portes de la légende : Rabelais, les fables de Turpin et les exemples de saint Nicolas», *Études seiziémistes offertes à V.L. Saulnier*, Genève, Droz, 1980, p. 87-109.

__, «Rabelais lecteur et juge des romans de chevaleries», *Études rabelaisiennes*, XXII (1988), p. 237-248.

CECCHETI, Dario, «Dante e il Rinascimento francese», *Letture Classensi*, XIX (1990), p. 35-63.

CERQUIGLINI, Jacqueline, *Poètes du Moyen Âge. Chants de guerre, d'amour et de mort*, Paris, Librairie Générale Française, 1987.

__, *"Un engin si soutil", Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV^e^ siècle*, Paris, Champion, 1985.

CHARLÉTY, M. S., *L'Université de Paris. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Larousse, s.d.

CHARPENTIER, Françoise, «Le désir d'épopée», *Revue de littérature comparée*, LXX (1996), p. 417-426.

CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.

CHARTIER, Roger, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987.

CHASSANG, A., *Histoire du roman et de ses rapports avec l'Histoire dans l'Antiquité grecque et latine*, Paris, Didier et cie, 1862.

CHASTEL, André, «Art et religion dans la Renaissance», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, VII (1945), p. 7-61.

CHAUVIN, Danièle, «*Les tragiques* et L'Apocalypse. Le mythe et le texte», dans *Mythe et création*, textes réunis par Pierre Cazier, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 159-171.

CHENU, M. D., «Antiqui, Moderni», *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 17 (1928), p. 82-94.

__, «Auctor, Actor, Autor», *Bulletin du Cange*, III (1927), p. 81-86.

__, *Introduction à la vie de saint Thomas*, Montréal, Institut d'études médiévales, 1950.

__, «*Involucrum*. Le mythe selon les théologiens médiévaux», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 22 (1955), p. 75-79.

CHERPACK, Clifton, *Logos in Mythos. Ideas and Early French Narrative*, Lexington, Kentucky, French Forum Publications, 1983.

CHINCA, Mark, *History, Fiction, Verisimilitude : Studies in the Poetics of Gottfried's Tristan*, Londres, Modern Humanities Research, 1993.

CHOCHEYRAS, Jacques (textes réunis par), *De l'aventure épique à l'aventure romanesque*, hommage à André de Mandach, Bern, Lang, 1997.

CIAPPONI, Lucia, «Agli inizi dell'umanesimo francese. Fra Giocondo e Guglielmo Bude», dans *Forme e vicende, per Giovanni Pozzi*, a cura di Ottavio Besomi, Giulia Gianella, Padova, Antenore, 1988, p. 101-118.

CICCONE, Nancy, «Practical Reason and Medieval Romance», *Comitatus*, XXV (1994), p. 43-58.

CIGADA, Sergio, «L'attività letteraria e i valori poetici di Jean Marot», dans *Contributi dell'Instituto di filologia moderna*, serie francese, V (1968), p. 65-162.

CIORANESCU, A., *L'Arioste en France, des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Modernes, 1939.

CIGMAN, Gloria, «Amphibologies and Heresy : Troilus and Criseyde», *Études anglaises*, XLII, 4 (1989), p. 385-400.

CLOGAN, Paul Maurice (dir.), *Medieval Hagiography and Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975.

COLEMAN, Dorothy Gabe, *The Gallo-Roman Muse. Aspects of Roman Literary Tradition in Sixteenth Century France*, Londres / New York / Melbourne, Cambridge University Press, 1979.

COLLIER, Charles, «Origins and Development of Medieval European Epic. The Problem of Cultural Transmission and Transformation», *Mediaevalia*, IX (1983), p. 45-82.

COLLINS, Ardis B., *The Secular Is Sacred : Platonism and Thomism in Marsilio Ficino's "Platonic Theology"*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974.

COLLOMP, Denis, «Le motif du pape combattant dans l'épopée», dans *Le clerc au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publication du CUERMA, 1995, p. 91-112.

COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992.

__, «Quand écrire, c'est faire. Vers une définition pragmatique de la notion de genre», dans *Le français moderne*, LVIII (1990), p. 131-142.

CONCONI, Bruna, «Calvinismo e letteratura : la critica riformata del romanzo», dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'*Astrea, actes du colloque international de Gargnano, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 237-252.

COOK, Robert Francis, «"Méchants romans" et l'épopée française. Pour une philologie profonde», *L'Esprit Créateur*, XXIII (1983), 1, p. 64-74.

COOPER, Richard, «Le roman à Lyon sous François 1^er : Symphorien Champier et Jean des Gouttes», dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'*Astrea, actes du colloque international de Gargnano, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 109-127.

COPELAND, Rita, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages : Academic Traditions and Vernacular*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

CORNILLIAT, François, «La couleur et l'écriture. Le débat de peinture et de rhétorique dans la "Plainte du désiré" de Lemaire de Belges», *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, VII (1989), p. 7-23.

__, «On Words and Meaning in Rabelais's Criticism», *Études rabelaisiennes*, XXXV (1998), p. 7-28.

__, *«Or ne mens». Couleurs de l'Éloge et du Blâme chez les «Grands Rhétoriqueurs»*, Paris, Champion, 1994.

__, «Rhétorique, poésie, guérison. De Jean à Clément Marot», dans *La génération Marot, poètes français et néo-latins (1515-1550)*, actes du Colloque international de Baltimore, Paris, Champion, 1997, p. 59-80.

COTTRELL, Robert D., «Female Subjectivity and Libidinal Infractions : Hélisenne de Crennes's *Angoisses douloureuses* qui procèdent d'amours», *French Forum*, XVI, 1 (1991), p. 5-19.

__, «Hélisenne de Crenne's *Le songe*», dans Colette H. Winn et Donna Kuizenga (dir.), *Women Writers in Pre-Revolutionary France : Strategies of Emancipation*, New York, Garland Publishing, 1997, p. 189-206.

COULET, Henri (sous la dir.), *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français, XII^e^-XX^e^ siècle*, Paris, Larousse, 1992.

__, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Colin, 1985.

COURCELLE, Dominique de (études réunies par), *La* varietas *à la Renaissance*, actes de la journée d'étude organisée par l'École nationale des chartes, Genève, Droz, 2001.

COURCELLE, P., *Les Lettres grecques en Occident de Macrobe à Cassiodore*, Paris, De Boccard, 1948.

CROSBY, Virginia, «Prophetic Discourse in Ronsard and d'Aubigné», *The French Review* (Special Issue), 3 (1971), p. 91-100.

CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduction par Jean Bréjoux, Paris, P.U.F., 1956.

DAGENS, Jean, «Christianisme et Humanisme au début du XVI^e^ siècle», dans *Civiltà dell'Umanesimo*, Firenze, Olschki, 1972, p. 67-80.

__, «La théologie poétique au temps de Ronsard», dans *Atti del quinto congresso internazionale di lingue e letterature moderne*, Firenze, 1955, p. 147-153.

D'ALFONSO, Rosella, «Fra retorica e teologia. Il sistema dei generi letterari nel basso medioevo», *Lingua e Stile*, XVII (1982), p. 269-293.

DAMIAN-GRINT, Peter, «"Estoire" as Word and Genre. Meaning and Literary Usage in the Twelfth-Century», *Medium Aevum*, LXVI (1997), p. 129-139.

DAUPHINÉ, James et Béatrice PERIGOT (dir.), *Conteurs et romanciers de la Renaissance*, mélanges offerts à G. A. Pérouse, Paris, Honoré Champion, 1997.

DAUPHINÉ, James, «Poésie, connaissance, sacré», *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, XIV (1996), p. 9-13.

DEBAILLY, Pascal, «*Epos* et *Satura*. Calliope et le masque de Thalie», *Littératures classiques*, XXIV (1995), p. 147-166.

DEBAISIEUX, Martine, «"Des dames du temps jadis" : fatalité culturelle et identité féminine dans *Les angoysses douloureuses*», *Symposium*, XLI, 1 (1987), p. 28-41.

__, «Subtilitez féminines. L'art de la contradiction dans l'œuvre d'Hélisenne de Crenne», *Études littéraires*, «Écrits de femmes à la Renaissance», sous la direction d'Anne Larsen et Colette H. Winn, XXVII, 2 (1994), p. 25-37.

DEBORD, Guy, *Commentaires sur la société de spectacle*, Paris, Gallimard, «Folio», 1992.

DE BRUYNE, Edgar, *Etudes d'esthétique médiévale* (1946), Paris, Albin Michel, 1998.

DE CAPITANI, Patrizia, «Un enigma romanzesco del Rinascimento : la traduzione di Jacques Amyot delle *Amours pastorales de Daphnis et Chloé* (1559)», dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'*Astrea, actes du colloque international de Gargnano, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 35-49.

DÉDÉYAN, Charles, «*L'Astrée* et *Amadis de Gaule* ou de l'*Amadis* de Montalvo à l'Astrée d'Honoré d'Urfé», dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'*Astrea, actes du colloque international de Gargnano, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 253-270.

DEFAUX, Gérard, «Contre Derrida et la "lettre morte". Érasme, Montaigne et la valorisation de l'écriture au XVI^e^ siècle», *Saggi e ricerche di letteratura francese*, XXIX (1990), p. 247-279.

__, «D'un problème l'autre : herméneutique de l'"altior sensus" et "captatio lectoris" dans le prologue de *Gargantua*», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXV, 4 (1985), p. 195-216.

__, *Pantagruel et les sophistes. Contribution à l'histoire de l'Humanisme chrétien au XVI^e siècle*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1973.

__, «Rhétorique humaniste et sceptique chrétienne dans la première moitié du XVI^e siècle. Empédocle, Panurge et la "vana gloria"», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXII (1982), p. 3-22.

__, «Sur la prétendue pluralité du Prologue de *Gargantua*», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXVI, 4 (1986), p. 716-722.

__, «Une poétique d'historiographe : subjectivité, vérité et "rhétorique seconde" dans l'œuvre de Jehan Marot», dans «Mélanges à la mémoire de Jean-Claude Morisot», *Littératures*, Mawy Bouchard, Isabelle Daunais, Anne-Marie Fortier *et al.*, 21-22 (2000), p. 61-96.

DELCOURT, Denyse, *L'éthique du changement dans le roman français du XII^e siècle*, Genève, Droz, 1990.

DELÈGUE, Yves, *La perte des mots. Essai sur la naissance de la littérature aux XVI^e et XVII^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1990.

DEMERSON, Guy, *La tradition de l'épopée antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1981.

__ (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984.

__, *Rabelais*, Paris, Fayard, 1991.

__, «Rabelais et l'analogie», *Études rabelaisiennes*, XIV (1977), p. 23-41.

__, «Rabelais et le sacré», dans *Un écrivain de la Renaissance, François Rabelais*, Tunis, Publications de la Faculté des lettres de la Manouba, 1991, p. 23-46.

DEMONET, Marie-Luce, *Les voix du signe : nature et origine du langage à la Renaissance (1480-1580)*, Paris, Champion, 1992.

DERRIDA, Jacques, «La loi du genre», *Glyph*, VII (1980), p. 176-201.

__, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DESAN, Philippe, *L'imaginaire économique de la Renaissance*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1993.

__, *Penser l'histoire à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1993.

DESROSIERS-BONIN, Diane, *Rabelais et l'humanisme civil*, Genève, Droz, «Études rabelaisiennes», 1992.

__, «Les Chroniques gargantuines et la parodie du chevaleresque», «Le roman chevaleresque tardif», *Études françaises*, XXXII, 1 (1996), p. 85-95.

__, «Le *Songe de Scipion* et le Commentaire de Macrobe à la Renaissance», dans *Le songe à la Renaissance*, études réunies par Françoise Charpentier, Université de Saint-Étienne, Institut d'études de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 71-81.

DILLENBERGER, John, *Images and Relics : Theological Perceptions and Visual Images in Sixteenth-Century Europe*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1999.

DIONISOTTI, Carlo, «Chierici e laici» dans *Geografia e storia della letteratura italiana*, Turin, Einaudi editore, 1967, p. 47-73.

__, *Gli umanisti e il volgare fra quattro e cinquecento*, Florence, F. Le Monnier, 1968.

__, «Tradizione classica e volgarizzamenti», dans *Geografia e storia della letteratura italiana*, Turin, Einaudi editore, 1967, p. 103-144.

DI PIERO, Thomas, *Dangerous Truths and Criminal Passions. The Evolution of the French Novel (1569-1791)*, Stanford, 1992.

DONALDSON-EVANS, Lance K., «Panurge Perplexus : Ambiguity and Relativity in the *Tiers Livre*», *Études rabelaisiennes*, XV (1980), p. 77-96.

DOUARCHE, A., *L'Université de Paris et les Jésuites (XVI^e^ et XVII^e^ siècles)*, Paris, Hachette, 1888.

DOUTREPONT, Georges, *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIV^e^ siècle au XVI^e^ siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

DRAGONETTI, Roger, *La musique et les lettres. Études de littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986.

__, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève, Slatkine Reprints, 1979.

__, *La vie de la lettre au Moyen Âge : le conte du Graal*, Paris, Seuil, 1980.

__, *Le mirage des source. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil, 1987.

DUBARLE, Eugène, *Histoire de l'université, depuis son origine jusqu'à nos jours*, Paris, J. L. J. Brière Libraire-Éditeur, 1829, 2 vol.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Celtes et Gaulois au XVI^e siècle*, Paris, Vrin, 1972.

__, *La conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, Paris, Nizet, 1977.

__, «Le concept historique de "Renaissance". En-deça du principe de vie, au-delà du principe de mort», dans Danièle Chauvin (dir.), *L'imaginaire des âges de la vie*, Grenoble, Université Stendhal, 1996, p. 69-83.

__, *Le maniérisme*, Paris, P.U.F., 1979.

__, «Regards sur la conception de l'histoire en France au XVI^e siècle», dans *L'histoire au temps de la Renaissance*, Paris, Klincsieck, 1995, p. 111-129.

__, «Taxinomie et poétique. Compositions sérielles et constructions d'ensembles dans la création esthétique en France au seizième siècle», dans *Le signe et le texte. Étude sur l'écriture au XVI^e siècle en France*, textes réunis par Lawrence D. Kritzman, Lexington (Kentucky), French Forum, 1990, p. 131-145.

DUBUIS, R., «L'indifférence du genre narratif aux problèmes politiques du XV^e siècle», dans *Culture et politique en France à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance*, études réunies et présentées par Franco Simone, Torino, Academia delle Scienze, 1971, p. 213-227.

DUFOURNET, Jean (dir.), *La mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, Paris, Champion, 1994.

DUFOURNET, Jean et Liliane DULAC (études recueillies), «Écrire l'histoire à la fin du Moyen Âge», *Revue des langues romanes*, XCVII (1993), p. 3-132.

DUFOURNET, Jean, Adelin FIORATO et Augustin REDONDO, *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques aux XIV^e-XVII^e siècles*, Paris, Publication de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

DUPONT, Florence, «Cicéron, sophiste romain», *Langages*, 65 (1982), p. 23-46.

DUGGAN, Joseph J., «Medieval Epic as popular Historiography. Appropriation of Historical Knowledge in the Vernacular Epic», dans Hans Ulrich Gumbrecht, Ursula Link-Heer et Peter Michael Spangenberg (dir.), *La littérature historiographique des origines à 1500*, tome I, Heidelberg, C. Winter, 1986-1993, 2 vol.

__, «The Manuscript Corpus of the Medieval Romance Epic», dans *Tradition et originalité dans la création littéraire*, mélanges à la mémoire de Franco Simone, Genève, Slatkine, 1983, p. 29-42.

DUVAL, Edwin M., «Interpretation and the Doctrine absconce of Rabelais's Prologue to *Gargantua*», *Études rabelaisiennes*, XVIII (1985), p. 1-17.

__, *The Design of Rabelais's Pantagruel*, New Haven, Yale University Press, 1991.

__, «The Medieval Curriculum, The Scolastic University, and Gargantua's Program of Studies (*Pantagruel*, 8)», dans *Rabelais's Incomparable Book. Essays on His Art*, Lexington (KY), French Forum, 1986, p. 30-44.

DZLECHCINSKA, Hanna, «Le rôle du genre littéraire dans la réception de l'oeuvre (XVI^{e}-XVII^{e} siècles)», dans Jozef Heistein (dir.), *La réception de l'œuvre littéraire*, recueil d'études du colloque tenu à l'Université de Wroclaw, Wroclaw, Wydawnictwo Uniwersytetu, Wroclawskiego, 1983, p. 83-90.

FAISANT, Claude, «L'herméneutique du sens caché dans les discours préfaciels de Ronsard», *Versants*, XV (1989), p. 99-119.

__, *Mort et résurrection de la Pléiade*, thèse de doctorat d'État, Paris, Université Paris-IV, 1974.

FAKOUEC, William, «The Rise and Fall of Ciceronianism», *University of Daytona Review*, IV, 3 (1967), p. 3-24.

FARAL, Edmond, *Recherches sur les sources latines dans les contes et romans courtois du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1913.

__, *Les arts poétiques du XII^{e} siècle et du XIII^{e} siècle*, Paris, Champion, 1924.

FARGE, James K., *Le parti conservateur au XVI^{e} siècle : Université et Parlement de Paris à l'époque de la Renaissance et de la Réforme*, préface de Marc Fumaroli, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

FAYE, Emmanuel, *Philosophie et perfection de l'homme. De la Renaissance à Descartes*, Paris, Vrin, 1998.

FEIN, David, «Le "latin sivrai". Problematic Aspects of Narrative Authority in Twelfth-Century French Literature», *French Review*, LXVI (1992-93), p. 572-583.

__, «"Que vous en mentiroie?" The Problem of Authorial Reliability in the Twelfth-Century French Narrative», *Philological Quarterly*, LXXI (1992), p. 1-14.

FENEOALTA, Doranne, «Doing it with Mirror. Architecture and Textual Construction in Lemaire de Belges's *La concorde des deux langages*», dans *Lapidary Inscriptions. Renaissance Essays for Donald A. Stone*, Lexington, French Forum, 1991, p. 21-32.

FERRAND, Nathalie (sous la dir.), *Banques de données et hypertextes pour l'étude du roman*, Paris, P.U.F., 1991.

FERRARI, Silvio, «*Le Pérégrin* de Iacopo Caviceo, traduit par François d'Assy et Jean Martin. Les raisons du succès d'un roman d'amour contrarié», dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'*Astrea, actes du colloque international de Gargnano, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 155-163.

FINOLI, Anna Maria, «L'eredità medievale : al di là delle storie "che le carte empion di sogni"», dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'*Astrea, actes du colloque international de Gargnano, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 97-108.

FITZER, Joseph, «The Augustinian Roots of Calvin's Doctrine of Biblical Authority», *Augustinian Studies*, 7 (1976), p. 69-98.

FLEISCHMAN, Suzanne, «On the Representation of History and Fiction in the Middle Ages», *History and Theory*, XXII (1983), p. 278-310.

FLORI, Jean, *La chevalerie*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 1998.

__, «Des chroniques à l'épopée... ou bien l'inverse?», *Perspectives médiévales*, XX (1994), p. 36-44.

FOGELQUIST, James Donald, *El Amadis y el genero de la historia fingida*, Madrid, José Porrua Turanzas, 1982.

FONTAINE, Marie-Madeleine, «*Alector*, de Barthélemy Aneau, ou les aventures du roman après Rabelais», dans *Mélanges sur la littérature de la Renaissance de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 547-566.

__, «*Alector* de Barthélemy Aneau : la rencontre des ambitions philosophiques et pédagogiques avec la fiction romanesque en 1560», dans Neil Kenny (dir.), *Philosophical Fictions and the French Renaissance*, Londres, University of London Press, 1991, p. 29-43.

FORD, Philip, «Ronsard and Homeric Allegory», dans Philip Ford (dir.), *Ronsard in Cambridge*, proceedings of the Cambridge Ronsard Colloquium, Cambridge, Cambridge French Colloquia, 1986, p. 40-54.

FORSYTH, Elliott, «Le message prophétique de d'Aubigné», *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, XLI (1979), p. 23-39.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, «Tel», 1976.

__, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

__, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, «Tel», 1990.

__, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

FOUQUERAY, H., *Histoire de la Compagnie de Jésus en France* [...], I : *Les origines et les premières luttes (1528-1575)*, Paris, Picard, 1910.

FOURQUET, J., «Les adaptations allemandes de romans chevaleresques français. Changement de fonction sociale et changement de vision», *Études germaniques*, XXXII (1997), p. 97-107.

FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge (Ma.), Harvard University Press, 1982.

FRAGONNARD, Marie-Madeleine, «La réflexion sur les genres littéraires au XVI^{e} siècle», *Le Français Aujourd'hui*, LXXIX (1987), p. 53-58.

FRAGNITO, Gigliola, «Intorno alla "religione" dell'Ariosto : i dubbi del Bembo e le credenze ereticali del fratello Galasso», *Lettere italiane*, XLIV, 2 (1992), p. 208-239.

FRANKLIN, J. H., *Jean Bodin and the Sixteenth-Century Revolution in the Methodology of Law and History*, New York / Londres, Columbia University Press, 1963.

FRAPPIER, Jean, «À propos de l'esthétique de Calvin», *Bibliothèque de la Faculté de lettres de Strasbourg*, 17 (1938-1939), p. 77-85.

FREER, Alan, «L'*Amadis de Gaule* di Herberay des Essarts e l'avancement et décoration de la langue françoyse», *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, VIII (1967), p. 9-50.

FREMONT, Christiane (éd.), *La Gaule française*, Paris, Fayard, 1991.

FRIESEN, Abraham, «Medieval Heretics or Forerunners of the Reformation : the Protestant Rewriting of the History of Medieval Heresy», dans Alberto Ferreiro (dir.), *The Devil, Heresy, and Witchcraft in the Middle Ages*, Leiden / Boston, Brill, 1998.

FRITZ, Jean-Marie, *Le discours du fou au Moyen Âge, XII^e^-XIII^e^ siècles*, Paris, P.U.F., 1992.

__, «Le poids du bilinguisme latin/français dans l'opposition philosophie/littérature au Moyen Âge», *Chemins croisés. Discours littéraire et invention philosophique*, Dijon, CNDP, 1994, p. 29-42.

FUMAROLI, Marc, «*Aulae arcana*, rhétorique et politique à la cour de France sous Henri III et Henri IV», *Journal des savants*, avril-juin 1981, p. 137-189.

__, «Aux origines de la connaissance historique du Moyen Âge. Humanisme, Réforme et Renaissance au XVI^e^ siècle», *XVII^e^ siècle*, CXIV-CXV (1977), p. 5-29.

__, «Des "vies" à la biographie. Le crépuscule du Parnasse», *Diogène*, CXXXIX (1987), p. 3-30.

__, «Étude sur l'héroïsme. Ethique et rhétorique du héros humaniste. Du magnanime à l'homme de ressentiment», *Papers on French Seventeenth Century Literature*, IV-V (1976), p. 167-201.

__, «Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalric Novel», *Renaissance Quarterly*, XXXVIII (1985), p. 22-40.

__, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1981.

__, *Le genre des genres littéraires français : la conversation*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

__, «*Otium, convivium, sermo*», *Rhetorica*, XI, 4 (1993), p. 439-443.

__, «Rhétorique et poétique», *Lettere italiane*, XLIV (1992), p. 3-40.

GADOFFRE, Gilbert (dir.), *Renaissances européennes et Renaissance française*, Montpellier, Éditions Espaces, 1996.

GALLEGO ROCA, Miguel, «Les noms de l'aventure», *L'atelier du roman*, 22 (2000), p. 65-74.

GALLY, Michèle, «Le huitième art. Les clercs du XIII^e^ siècle nouveaux maîtres du discours amoureux», *Poétique*, XIX (1988), p. 279-295.

GARAVINI, Fausta, *Il paese delle finzioni. Saggi sulla narrativa francese fra sei e settecento*, Pisa, Pacini, 1978.

GARCIA-DEBANC, Claudine, «Lire le Moyen Âge ou quels critères pour différencier roman historique et écrit d'historien», *Pratiques*, LXIX (mars 1991), p. 7-42.

GARIN, Eugenio, *Moyen Âge et Renaissance*, traduit de l'italien par Claude Carme, Paris, Gallimard, «Tel», 1969.

GARRISSON, F., *Histoire du droit et des institutions. Le pouvoir des temps féodaux à la Révolution*, Paris, Éditions Montchrestien, 1984.

GAUCHER, Elisabeth, «Entre l'histoire et le roman, la biographie chevaleresque», *Revue des langues romanes*, XCVII (1993), p. 15-29.

__, *La biographie chevaleresque. Typologie d'un genre (XIIIe-XVe siècle)*, Paris, Champion, 1994.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1979.

GIACONE, Franco et Anna Maria Scaiola (dir.), *Aspetti del romanzo francese*, Studi in onore di Massimo Colesanti, Roma, Bulzoni, 1996.

GIANOTTI, Gianfranco, «Le metamorfosi di Omero. Il *Romanzo di Troia* dalla specializzazione delle scholae ad un pubblico di non specialisti», *Sigma*, XII, 1 (1979), p. 15-32.

GILMAN, Peter et Abraham KELLER, «Rabelais, the "Grandes Chronicques", and Lemaire de Belges», *Études rabelaisiennes*, XXIX (1993), p. 93-103.

GILSON, Étienne, *Les idées et les lettres*, Paris, Vrin, 1955.

__, *La philosophie au Moyen Âge*, Paris, Payot, 1962.

GIORGI, G., «Due fonti del romanzo baroccco francese : Apuleio e Eliodoro», *Il Seicento francese oggi*, atti del convegno internazionale, Bari, Adriatica, 1994, p. 87-99.

GIROLAMO, Costanzo di (a cura di), *La letteratura romanza medievale. Una storia per generi*, Bologna, Il Mulino, 1994.

GLIDDEN, Hope H., «Regeneration and Writing in the *Roman de la Rose* and *Gargantua* and *Pantagruel*», dans M. R. Logan (dir.), *Contending Kingdoms. Historical Psychological and Feminist Approaches to the Literature of Sixteenth-Century England and France*, Detroit, Wayne State University Press, 1991, p. 69-89.

GLON, Thierry, «Pantagruel et l'invention de la fiction», *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 42 (1996), p. 29-48.

GOBRY, Ivan, *Saint François d'Assise et l'esprit franciscain*, Paris, Seuil, 2001.

GORRIS, Rosanna, «"Du sens mystique des romans antiques" : il paratesto degli *Amadigi* di Jacques Gohory», dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'*Astrea, actes du colloque international d'études (Gargnano, Palazzo Feltrinelli), Fasano, Schena Editore, 1996, p. 61-83.

GOUREVITCH, Aron I., «Le comique et le sérieux dans la littérature religieuse du Moyen Âge», *Diogène*, XC (1975), p. 67-89.

GOUT, E. S. A., *Agrippa d'Aubigné. Théologien*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

GRAY, Floyd, *Rabelais et l'écriture*, Paris, Nizet, 1974.

__, «Rabelais's First Readers», dans *Rabelais's Incomparable Book. Essays on His Art*, Lexington (KY), French Forum, 1986, p. 15-29.

GREEN, B.H., «Alan of Lille's *De planctu Naturae*», *Speculum*, XXXI (1956), p. 649-674.

GRIFFIN, Robert, «*La concorde des deux langages* : Discordia Concors», dans P. M. Smith et I. D. McFarlane (dir.) *Literature and the Arts in the Reign of Francis I*, essays presented to C. A. Mayer, Lexington (KY), French Forum, 1985, p. 54-81.

__, «Lemaire's *Couronne Margaritique* and the Life of Allegory», *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, XIX (1989), p. 283-296.

__, «Lemaire de Belges's Contraction», *Modern Language Review*, LXXXIII (1988), p. 16-29.

GRIMAL, Pierre, «Introduction», dans *Romans grecs et latins*, Paris, Gallimard, 1958, p. ix-xxvi.

GRENDLER, Paul F., «Form and Function in Italian Renaissance Popular Books», *Renaissance Quarterly*, XLVI, 3 (1993), p. 451-485.

GRISWARD, Joel H., «Épopée indo-européenne et épopée médiévale. Histoire ou histoires?», *Perspectives médiévales*, VIII (juin 1992), p. 125-134.

GROS, Gérard, *Le Poète, la Vierge et le prince du Puy. Étude sur les Puys marials de la France du Nord du XVI^e siècle à la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1992.

GUENÉE, Bernard, «Histoire et chronique. Nouvelles réflexions sur les genres historiques au Moyen Âge», dans *La c(h)ronique et l'histoire au Moyen Âge*, textes

réunis par Daniel Poirion, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1984, p. 35-52.

__, *Le métier d'historien au Moyen Âge : études sur l'historiographie médiévale*, Paris, Centre de recherches sur l'histoire de l'Occident médiéval, 1977.

GUENÉE, Simonne, *Les universités françaises. Des origines à la Révolution*, Paris, Picard, 1982.

GUILLERM, Luce, «Les images dans le roman de la Renaissance. Une poétique critique», dans *Récits, tableaux*, textes réunis par J. P. Guillerm, Lille, Presses de l'Université de Lille, 1994, p. 49-64.

GUISSARD, Lucien, «Roman et histoire», *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, LXVIII (1990), p. 36-52.

GUY, Henri, *Grands Rhétoriqueurs. Histoire de la poésie française de la Renaissance*, Paris, Champion, 1910, 2 vol.

HADOT, Pierre, «La préhistoire des genres littéraires philosophiques médiévaux dans l'Antiquité», dans *Les genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales. Définition, critique et exploitation*, actes du colloque international de Louvain-la-Neuve, Louvain-la-Neuve, Institut d'études médiévales de l'université catholique de Louvain, 1982, p. 1-9.

HAGG, T., «The Renaissance of the Greek Novel», dans *The Novel in Antiquity*, Berkeley, University of California Press, 1983, p. 192-213.

HAGIWARA, Michio Peter, *French Epic Poetry in the Sixteenth Century, Theory and Practice*, Paris / La Haye, Mouton Éditeur, 1972.

HAIDU, Peter, «Au début du roman, l'ironie», *Poétique*, XXXVI (1978), p. 443-466.

__, *The Subject of Violence : The Song of Roland and the Birth of the State*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.

HAIGHT-HAZELTON, Elizabeth, *Essays on the Greek Romance*, New York, Longmans, 1944-1945.

HALLYN, Fernand et Perrine GALLAND-HALLYN (dir.), *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*, Genève, Droz, 2001.

HALSALL, Albert W., «La poétique, une rhétorique qui s'ignore?», dans *Poétiques et imaginaires. Francopolyphonie littéraire des Amériques*, sous la dir. de Pierre Laurette et Hans-George Ruprecht, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 173-180.

HAMILTON, Bernard et Janet HAMILTON, *Christian Dualist Heresies in the Byzantine World c. 650- c. 1450*, Manchester / New York, Manchester University Press, 1998.

HANKS, Joyce Main, *Ronsard and Biblical Tradition*, Tübingen / Paris, Gunter Narr Verlag / Éditions Jean-Michel Place, 1982.

HANNING, Robert W., «Poetic Emblems in Medieval Narrative Texts», *Studies in Medieval Culture*, XVI (1984), p. 1-32.

HARDEE, A. M., «Toward a Definition of the French Renaissance Novel», *Studies in the Renaissance*, XV (1968), p. 25-38.

HARDIE, Philip, *The Epic Successors of Virgil : A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1993.

HARF LANCNER, Laurence, «Tristan détristanisé», *Nouvelle revue du seizième siècle*, II (1984), p. 5-22.

HATZFELD, Helmut, «La Renaissance chevaleresque», *Neohelicon*, XV, 1 (1988), p. 167-185.

HAUTECOEUR, Léon, «Le Concile de Trente et l'art», *La Table ronde*, 190 (1963), p. 15-39.

HAYMES, Edward R., «Heroic, Chivalric, and Aristocratic *Ethos* in the *Nibelungenlied*», dans *A Companion to the* Nibelungenlied, McConnell, Columbia, 1998, p. 94-104.

HEADLAM WELLS, Robin, «Historicism and Presentism», *The Cambridge Quarterly*, XXIX, 1 (2000), p. 37-60.

HEGEL, Friedrich, «La Poésie» (Troisième partie, chapitre III), dans *Esthétique*, traduction de Charles Bénard revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p. 399-709.

HEISERMANN, A., *The Novel Before the Novel*, Chicago, University of Chicago Press, 1972.

HERMAN, Jan et Paul PELCKMANS (dir.), *L'épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime*, actes du VIII[e] colloque de la Société d'analyse de la topique romanesque, Louvain-la-Neuve, Paris, Peeters, 1995.

HERSANT, Yves, «Le roman contre le romanesque», *L'atelier du roman*, 6, printemps 1996, p. 145-153.

HIMMELSBACH, Siegbert, «Le long poème narratif à la Renaissance : essai de présentation», *Nouvelle revue du seizième siècle*, XV, 1 (1997), p. 7-25.

__, *L'épopée ou la «case vide». La réflexion poétologique sur l'épopée nationale en France*, Tübingen, Max Niemeyer, 1988.

__, «Mort de l'épopée et mentalité bourgeoise», dans *Actes du XVIIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes*, Tübingen, Niemeyer, 1988, p. 279-301.

HUCHET, Jean-Charles, *Le roman médiéval*, Paris, P.U.F., 1984.

__, «Les romans antiques», dans Denis Hollier (dir.), *De la littérature*, Bordas, 1993, p. 1152.

__, «Virgile et la naissance du roman médiéval», *Europe*, nos 765-766 (1993), p. 93-105.

HUDAULT, Joseph, *Histoire des institutions de la France. Ancien Régime, Révolution, Empire*, Paris, Éditions Loysel, 1994.

HULT, David, «La fortune du "Roman de la Rose" à l'époque de Clément Marot», dans *Clément Marot, «Prince des poëtes français», 1496-1996*, actes du colloque de Cahors en Quercy, réunis par Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris, Champion, 1997, p. 143-156.

HUPPERT, George, *The Idea of Perfect History. Historical Erudition and Historical Philosophy in Renaissance France*, Urbana / Chicago / Londres, University of Illinois Press, 1970.

HURLEY, Margaret, «Saints Legends and Romance Again. Secularization of Structure and Motif», *Genre*, VIII, 1 (1975), p. 60-73.

INCARDONA, Janine, «*Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours*, une vision ambiguë de l'amour», *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 22e année, 42 (1996), p. 7-28.

ISHIGAMI, Iagolnitzer M., «Rabelais et l'esprit franciscain. Peut-on être à la fois humaniste et franciscain?», *Études rabelaisiennes*, XXII (1988), p. 151-171.

JACKSON, W. H. T., «The Nature of Romance», dans *The Challenge of the Medieval Text. Studies in Genre and Interpretation*, Joan M. Ferrante et Robert W. Hanning (dir.), New York, Columbia University Press, 1985, p. 172-184.

JAUSS, Hans Robert, «Allégorie, "remythisation" et nouveau mythe. Réflexions sur la captivité chrétienne de la mythologie au Moyen Âge», dans *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Charles Rostaing*, Liège, Association des Romanistes de l'Université de Liège, 1974, p. 469-499.

__, «Chanson de geste et roman courtois», *Studia romanica*, IV (1963), p. 61-77.

__, «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, I (1970), p. 79-101.

__, «La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240, d'Alain de Lille à Guillaume de Lorris», dans *Les Littératures du XI^e au XIV^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 107-146.

__, «L'usage de la fiction en histoire», *Le Débat*, LIV (1989), p. 89-113.

__, «Poiesis», *Critical Inquiry*, VIII (1981-82), p. 591-608.

__, *Pour une esthétique de la réception*, traduction par Claude Maillard, Paris, Gallimard, «Tel», 1978.

__, *Pour une herméneutique littéraire*, traduction par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1988.

JEANNERET, Michel, «Commentary on Fiction, Fiction on Commentary», *South Atlantic Quarterly*, XCI, 4 (1992), p. 909-928.

__, «Du mystère à la mystification : le sens caché à la Renaissance et dans Rabelais», *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, II (1981), p. 31-52.

__, *Le défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994.

__, «*Les Tragiques*, mimésis et intertexte», dans *Le signe et le texte. Études sur l'écriture au XVI^e siècle en France*, textes réunis par Lawrence D. Kritzman, Lexington, French Forum, 1990, p. 101-113.

__, *Poésie et tradition biblique au XVI^e siècle*, Paris, Jose Corti, 1969.

__, «Polyphonie de Rabelais : ambivalence, antithèse et ambiguïté», *Littérature* (1984), p. 98-111.

__, «Signs Gone Wild. The Dismantling of Allegory», dans Jean-Claude Carron (dir.), *François Rabelais, Critical Assessments*, Baltimore / Londres, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 57-70.

JEAUNEAU, Étienne, «L'usage de la notion d'*integumentum* à travers les gloses de Guillaume de Conches», *Archives d'histoire doctrinaire et littéraire du Moyen Âge*, 24 (1957), p. 35-100.

__, «Notes sur l'École de Chartres», *Studi Medievali*, 3ème série, 5 (1964), p. 821-865.

JEAY, Madeleine, «La popularité des "Evangiles des quenouilles" : un paradoxe révélateur», *Renaissance et Réforme*, VI, 3 (1982), p. 166-182.

__, «Le travail du récit à la cour de Bourgogne. Les *Évangiles des quenouilles*, *Les cent nouvelles nouvelles* et *Saintré*», dans *"A l'heure encore de mon escrire". Aspect de la littérature de Bourgogne sous Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, études réunies par Claude Thiry, Louvain-la-Neuve, Les Lettres Romanes, 1997, p. 71-86.

__, «Les poèmes énumératifs du XIIIe au XVIe siècle comme répertoires terminologiques», *Le Moyen Français*, 39-41 (1997), p. 297-315.

__, «Les éléments didactiques et descriptifs de *Jehan de Saintré*. Des lourdeurs à reconsidérer», *Fifteenth Century Studies*, 19 (1992), p. 85-100.

__, «Une théorie du roman : le manuscrit autographe de *Jehan de Saintré*», *Romance Philology*, XLVII, 3 (1994), p. 287-307.

JEFFERSON, Ann, «Intertextuality and the Poetics of Fiction», *Comparative Criticism*, II (1980), p. 235-250.

JHA, Prabhakara, «Pour une sociologie du roman d'après Lukács, Bakhtine et quelques autres», *Diogène*, CXXIX (1985), p. 62-90.

JOHANNOT, Yvonne, *Tourner la page. Livre, rites et symboles*, Grenoble, Jérôme Million, 1994.

JOLIVET, Jean, «Poésie et philosophie au XIIe siècle», *Perspectives médiévales*, XVII (1991), p. 51-70.

JOMPHE, Claudine, «Comment disposer le long poème? Quelques réflexions de la Renaissance française sur l'historien, l'orateur et le poète», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LX (1998), p. 395-403.

__, *Les théories de la* dispositio *et le Grand Œuvre de Ronsard*, Paris, Champion, 2000.

JONES-DAVIES, M. T., *Le roman de chevalerie au temps de la Renaissance*, Paris, Touzot, 1987.

__, *L'histoire au temps de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1995.

JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997.

JUNG, M.-R., «Écrire en vers : Les rhétoriqueurs devant la tradition latine et française», dans *Rhetoric, Rhétoriqueurs, Rederijker*, J. Koopmans (éd.), Amsterdam, North-Holland, 1995, p. 83-99.

KANTOROWICZ, Ernst, *Œuvres*, Paris, Gallimard, «Quarto», 2000.

KAPP, V., «L'article 'roman' de l'*Encyclopédie* et les problèmes de la réception des romans du XVII[e] siècle dans les dictionnaires de Bayle et de Sabatier de Castres», *Œuvres et critiques*, XII, 1 (1987), p. 179-191.

KELLER, Hans Erich, «Changes in Old French Epic Poetry and Changes in the Taste of its Audience», dans *The Epic in Medieval Society. Aesthetic and Moral Values*, Tübingen, Niemeyer, 1977, p. 150-177.

__(dir.), *Romance Epic. Essays on a Medieval Literary Genre*, Michigan, Medieval Institute Publication, 1987.

KELLY, Douglas, «*Matiere* and *genera dicendi* in Medieval French Romance», *Yale French Studies*, LI (1974), p. 147-159.

__, *The Art of Medieval French Romance*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992.

__, «"Translatio studii". Translation, Adaptation, and Allegory in Medieval French Literature», *Philological Quarterly*, LVII (1978), p. 287-310.

KELLY, Van, «Criteria for the Epic. Borders, Diversity, and Expansion», dans *Epic and Epoch. Essays on the Interpretation and History of Genre*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1994, p. 1-21.

KEM, Judy, «Moral Lessons for Women Readers of Lemaire de Belges's "Les illustrations de Gaule et singularitez de Troyes"», *Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association*, XII (1992), p. 67-83.

KENNEDY, G. A., *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1980.

__, *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

KENNEDY, William J., *Rhetorical Norms in Renaissance Literature*, New Haven/London, Yale University Press, 1978.

KERFERD, George Br., *Le mouvement sophistique*, traduit et présenté par Alonso Tordesillas et Didier Bigou, Paris, Librairie philosophique Vrin, 1999.

KESSEL, A.H.M., «Ancient Systems of Dream Classification», *Mnemosyne*, 1969, p. 389-424.

KIBÉDI-VARGA, Aron, «Discours et histoire. Prolégomènes au concept "littérature"», *Rapports*, LI (1981), p. 166-173.

__, «Le roman est un anti-roman», *Littérature*, XII (1982), p. 3-20.

__, «Rhétorique de la *Franciade*», dans *Ronsard*, colloque de Neuchâtel, textes réunis par André Gendre, Genève, Droz, 1987, p. 147-161.

__, «Roman et savoir avant Cervantès», dans *Le roman, le récit et le savoir*, textes réunis par Henk Hillenaar et Evert van der Starke, Gröningen, Institut des langues romanes, 1986, p. 109-130.

KIBLER, William, «Relectures de l'épopée», dans *Au carrefour des routes d'Europe, la chanson de geste*, X^e congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Strasbourg, Publication du CUERMA, 1987, p. 103-140.

KINNEY, Arthur F., *Continental Humanistic Poetics. Studies in Erasmus, Castiglione, Marguerite de Navarre, Rabelais and Cervantes*, Amherst (Ma.) / London, University of Massachusetts Press, 1989.

KIRKWOOD, G.M. (dir.), *Poetry and Poetics from Ancient Greece to the Renaissance*, studies in honor of James Hutton, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1975.

KNIGHT, Everett W., *The Novel as Structure and Praxis. From Cervantès to Malraux*, Atlantic Highlands (NJ), Humanities Press, 1980.

KOENIGSBERGER, Dorothy, *Renaissance Man and Creative Thinking : A History of Concepts of Harmony, 1400-1700*, Hassocks (Sussex), Harvester, 1979.

KÖHLER, E., «Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois», dans *Chanson de geste und höfischer roman*, Heidelberg, Carl Winter UniversitatsVerlag, 1963, p. 21-36.

__, *L'aventure chevaleresque : idéal et réalité dans le roman courtois. Étude sur la forme des plus anciens poèmes d'Arthur et de Graal*, traduction par Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Idées», 1974.

KOJÈVE, Alexandre, «L'origine chrétienne de la science moderne», dans *Mélanges offerts à Alexandre Koyré*, II, Paris, Hermann, 1964, p. 295-306.

KONSTANTINOVIC, Zoran, Eva KUSHNER et Béla KOPECZI, *Evolution of the Novel. L'évolution du roman. Die Entwicklung des romans*, Innsbruck, Institut für Sprachwissenschaft der Univ., 1982.

KOOPMANS, Jelle, «Rhétorique de cour et rhétorique de ville», dans *Rhetoric, Rhétoriqueurs, Rederijkers*, Amsterdam, North-Holland, 1995, p. 67-81.

KOYRÉ, Alexandre, *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, «Tel», p. 275-288.

KRAILSHEIMER, M., *Rabelais and the Franciscans*, Oxford, Oxford University Press, 1963.

KRAUSS, Henning, «La chanson de geste dans le système des genres littéraires», dans *Les épopées de la croisade*, premier colloque international, textes réunis par Karl-Heinz Bender et Hermann Kleber, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1987, p. 170-176.

KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye / Paris, Mouton Éditeur, 1970.

KRYNEN, Jacques, *Idéal du prince et pouvoir royal en France à la fin du Moyen Âge (1380-1440). Etude de la littérature politique du temps*, Paris, Edition A. et J. Picard, 1981.

KRYSINSKI, Wladimir, «Variations anglo-saxonnes sur le sens, la forme et l'art du roman», *L'atelier du roman*, 22 (2000), p. 21-28.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, 1986.

KUSHNER, Eva, «L'époque de la Renaissance : A Venture in Collective Literary Historiography», *Neohelicon*, VIII, 1 (1981), p. 299-306.

LACAZE, Yvon, «Le rôle des traditions dans la genèse d'un sentiment national au XV^{e} siècle. La Bourgogne de Philippe Le Bon», *Bibliothèque de l'École des Chartes*, CXXIX (1971), p. 303-395.

LACHET, Claude (dir.), *Les genres insérés dans le roman*, actes du colloque de l'Université Jean Moulin, Lyon III, Cedic, 1993.

LA CHARITÉ, Raymond C., «Lecteurs et lectures dans le prologue de *Gargantua*», *French Forum*, X, 1 (1985), p. 261-270.

__, «Rabelais and the Silenic Text : the Prologue to *Gargantua*», dans *Rabelais's Incomparable Book. Essays on His Art*, Lexington (KY), French Forum, 1986, p. 72-86.

LACY, Norris J. (dir.), *Text and Intertext in Medieval Arthurian Literature*, London, Garland, 1996.

LA GARANDERIE (de), Marie-Madeleine, *Christianisme et lettres profanes. Essai sur l'Humanisme français (1515-1535) et sur la pensée de Guillaume Budé*, Paris, Honoré Champion, 1995.

__, «Budé, philosophe de la culture», *Bulletin des amis de Budé*, 1990, p. 371-381.

__, «Le style figuré de Guillaume Budé et ses implications logiques et théologiques», dans *L'Humanisme français au début de la Renaissance*, Paris, Vrin, 1973, p. 343-359.

__, «Le *Transitus* budéien ou le changement vécu», dans *L'imaginaire du changement en France au XVI^e siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1984, p. 41-55.

LAJARTE, Philippe de, «Une autobiographie à géométrie variable : *Les angoysses douloureuses* d'Hélisenne de Crenne», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LX, 2 (1998), p. 297-321.

LANGER, Ulrich, «Jean Molinet : allégorie et textualité», *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, IX (1979), p. 37-46.

__, «Boring Epic in Early Modern France», dans *Epic and Epoch. Essays on the Transformation and History of a Genre*, Steven M. Oberhelman (dir.), Lubbock (Texas), Texas Tech University Press, 1994.

__, *Divine and Poetic Freedom in the Renaissance. Nominalist Theology and Literature in France and Italy*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1990.

LAPP, John C., «Mythological Imagery as Counterpoint. D'Aubigné», dans «French Renaissance Studies in Honor of Isidore Silver», sous la direction de Frieda S. Brown, *Kentucky Quarterly* (Special Issue), XXI (1974), p. 265-282.

LARGEAULT, Jean, *Enquête sur le nominalisme*, Paris/Louvain, Béatrice-Nauwelaerts, 1971.

LARMAT, Jean, «Remarques sur la réception du mythe de Gargantua et de *Gargantua* de Rabelais», dans *Hommage à Claude Faisant (1932-1988)*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 279-286.

LARSEN, Anne, «The Rhetoric of Self-Defense in *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours* (Part One)», *Kentucky Romance Quarterly*, XXIX, 3 (1982), p. 235-243.

LAURIE, Helen C.R., *The Making of Romance. Three Studies*, Genève, Droz, 1991.

LAZARD, Madeleine, *Agrippa d'Aubigné*, Paris, Fayard, 1998.

__, «Perceval et Gargantua. Deux apprentissages», *Bulletin de l'Association des Amis de Rabelais*, V, 4 (1995), p. 207-212.

LEBATTEUX, Guy, «Idéologie monarchique et propagande dynastique dans l'œuvre de Giovambattista Giraldi Cinzio», dans *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, études réunies par André Rochon, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1974, p. 243-312.

LEBÈGUE, Raymond, «L'influence des romanciers sur les dramaturges de la fin du XVI[e] siècle», dans *Études sur le théâtre français*, I, Paris, Nizet, 1977, p. 270-276.

__, «Rabelais et les grands rhétoriqueurs», *Les lettres romanes*, XII (1957), p. 5-18.

LECERCLE, François, «La compulsion taxinomique : Scaliger et la théorie des genres», dans Claude Balavoine et Pierre Laurens (dir.), *La Statue et l'empreinte : la poétique de Scaliger*, Paris, Vrin, 1986, p. 87-99.

__, «Théoriciens français et italiens : une "politique" des genres», dans G. Demerson (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 67-97.

LE GOFF, Jacques, «Le merveilleux dans l'Occident médiéval», dans *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des Idées», 1985, p. 17-39.

LEJEUNE, Philippe, «Autobiographie et histoire littéraire», dans *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 311-341.

LEMAIRE, Jacques, «La conception de l'histoire chez les chroniqueurs bourguignons d'après les prologues de leurs œuvres», dans *Histoire et littérature au Moyen Âge*, actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie, études réunies par Danielle Buschinger, Göppingen, Kümmerle, 1991, p. 235-249.

LENIENT, C., *La satire en France ou la littérature militante du XVI[e] siècle*, Paris, Hachette, 1866.

LEONARD, Monique, *Le dit et sa technique littéraire : des origines à 1340*, Paris, H. Champion, 1996.

LESTRINGANT, Frank, «Agrippa d'Aubigné, fils de Ronsard, autour de l'Ode XIII du Printemps», *Studi francesi*, 109 (1993), p. 1-13.

__, *Les Tragiques*, Paris, P.U.F., 1986.

__, «*Les Tragiques* et les *Hymnes*. La cosmologie de Ronsard et d'Aubigné», dans *Les Tragiques d'Agrippa d'Aubigné*, actes réunis et présentés par Françoise Charpentier, Paris, Université Paris-VII, 1991, p. 7-25.

LETOUBLON, F., «Le roman grec et son influence», dans *Les Lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventures et d'amour*, Leiden, Brill, 1993.

LEUPIN, Alexandre, *Barbarolexis : Medieval Writing and Sexuality*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989.

__, «Dieu, le poète, et la dame», dans J. R. Scheidegger, S. Girardet, E. Hicks (éds.), *Le Moyen Âge dans la modernité*, Paris, Champion, 1996, p. 299-314.

__, *Fiction et incarnation. Littérature et théologie au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, «Idées», 1993.

__, *La passion des idoles. Foi et pouvoir dans la Bible et la* Chanson de Roland, Paris, L'Harmattan, 2000.

__, *Phallophanies. La chair et le sacré*, Paris, Éditions du Regard, 2000.

__, «The Middle Ages, The Other», *Diacritics*, XIII, 3 (1983), p. 22-31.

LEVIN, D. N., «To Whom did the Ancient Novelists Adress Themselves?», *Rivista di Studi Classici*, XXV (1977), p. 18-29.

LIBERA, Alain de, *La querelle des universaux. De Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1996.

LIMENTANI, Alberto et Marco INFURNA (dir.), *L'epica*, Bologna, Il Mulino, 1986.

LOGAN, Marie-Rose, «Writing the Self. Budé's Poetics of Scholarship», dans Marie-Rose Logan et Peter L. Rudnytsky (dir.), *Contending Kingdoms. Historical, Psychological, and Feminist Approaches to the Literature of Sixteenth-Century England and France*, Detroit, Wayne State University Press, 1991, p. 131-148.

LOMENIE, L. de, «La littérature romanesque. I. Du roman en France jusqu'à l'*Astrée*, *Revue des Deux Mondes*, XII (1857), p. 593-633.

LONGÈRE, J., *La prédication médiévale*, Paris, Études augustinienne, 1983.

LORIAN, Alexandre, «Vieux roman, roman nouveau et anti-roman à la Renaissance», *Travaux de littérature*, VII (1994), p. 53-64.

LLOYD-JONES, Kenneth, «"Belles fictions & descriptions exquises..." : Translative Strategies for Christianizing Greek Thought in the Renaissance», dans Norman Buford (dir.), *Religion and French Literature*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1998, p. 25-40.

__, «Orthodoxy and Language : Dolet and the Question of Ciceronianism in the Early Reformation», *Classical and Modern Literature*, II, 4 (1982), p. 213-230.

LUBAC, Henri de, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, Paris, Aubier, 1959-1964, 4 vol.

LUIGI, Romeo, «A Sociolinguistic View of Medieval Romance Erotic Poetry», *Forum Italicum*, VII (1973), p. 81-101.

LUKÁCS, Georg, *La théorie du roman*, traduction par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, «Tel», 1968.

LUSIGNAN, Serge, «La topique de la *translatio studii* et les traductions françaises de textes savants au XIV^e^ siècle», dans *Traduction et traducteurs au Moyen Âge*, actes du colloque international du CNRS, textes réunis par Geneviève Contamine, Paris, Editions du CNRS, 1989, p. 303-315.

__, *Parler vulgairement : les intellectuels et la langue française aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles*, Paris, J. Vrin, 1986.

LUTTRELL, Claude, *The Creation of the First Arthurian Romance. A Quest*, London, Arnold, 1974.

LYONS, John D. et Stephen G. NICHOLS (dir.), *Mimesis. From Mirror to Method, Augustine to Descartes*, Hanover, London, University Press of New England, 1982.

MADDOX, Donald, «The *Archeology* of Medieval Epic», *Olifant*, XIV (1989), p. 101-114.

MADELANAT, Daniel, *L'épopée*, Paris, P.U.F., 1986.

MADIKA, Geneviève, «Épopée et sainteté. La religion dans les chansons de geste du XIII^e^ siècle», *Perspectives médiévales*, XIII (1987), p. 43-46.

MAGENDIE, M., «Les origines livresques du roman», dans *Le Roman français au XVII^e^ siècle de l'*Astrée *au* Grand Cyrus, Paris, Droz, 1932, p. 14-30.

MANDROU, Robert, *Introduction à la France moderne. 1500-1640. Essai de psychologie historique*, nouvelle édition, Paris, Albin Michel, 1998.

MANN, Nicholas, «Humanisme et patriotisme en France au XV^e^ siècle», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, XXIII, p. 51-66.

MAROTIN, François (dir.), *Poétique et narration*, mélanges offerts à Guy Demerson, Paris, Honoré Champion, 1993.

MAROUZEAU, J., «Pour mieux comprendre les textes latins : essais sur la distinction des styles», *Revue de philologie*, XLV (1921), p. 119-193.

MARROU, Henri-Irénée, «Les arts libéraux dans l'Antiquité classique», dans *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, actes du IV^e^ Congrès international de philosophie médiévale, Montréal, Presses Université de Montréal, 1969, p. 5-33.

__, *Les troubadours*, Paris, Seuil, «Points», 1971.

__, *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris, E. Boccard, 1958.

__, MARSHALL, F.W., «Les symboles des allégories de Rabelais», *Bulletin de l'Association des amis de Rabelais*, V (1992), p. 86-102.

__, «The Allegory of Rabelais's *Gargantua*», *Australian Journal of French Studies*, XXIV (1987), p. 115-154.

__, «The Great Allegory», *Australian Journal of French Studies*, XXVI (1989), p. 12-51.

MARTIN, Henri-Jean, «Ce qu'on lisait à Paris au XVI^e^ siècle», *Bibliothèque d'Humanisme et de la Renaissance*, XXI (1959), p. 222-230.

MARTIN, Henri-Jean et Roger CHARTIER (dir.), *Histoire de l'édition française*, I, Paris, Promodis, 1982.

MARX, Jacques (dir.), *Aspects de l'anticléricalisme du Moyen Âge à nos jours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988.

MASKELL, David, *The Historical Epic in France (1500-1700)*, Londres, Oxford University Press, 1973.

MASSAUT, Jean-Pierre, «Histoire et allégorie dans les Évangiles d'après Lefèvre d'Étaples et Clichtove», dans *Histoire de l'exégèse au XVI^e^ siècle*, textes réunis par Olivier Fatio et Pierre Fraenkel, Genève, Droz, 1978, p. 186-201.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, «La notion de genre», dans Guy Demerson (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 17-34.

__, «La poésie et son lecteur, le poète et son public d'après le commentaire de Muret», dans *L'écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance*, actes du colloque international de Tours, études réunies par Charles Adelin Fiorato et Jean-Claude Margolin, Paris, Vrin, 1989, p. 359-367.

__, «Le commentaire de la poésie à la Renaissance. Le modèle rhétorique et l'effet Longin», dans François Cornilliat (dir.), *What is Literature? France 1100-1600*, Lexington (Kentucky), French Forum, 1993, p. 69-82.

__, «Poésie et spécularité. La représentation de l'écriture dans les *Amours* de Ronsard», *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXVI (1986), p. 659-666.

__, «Pour une poétique de l'épique. Représentation et commémoration», *Revue de littérature comparée*, LXX (1996), p. 389-404.

__, «Structures rhétoriques des *Tragiques*», dans *La littérature de la Renaissance*, articles recueillis par Marguerite Soulié, Genève, Slatkine, 1984, p. 303-320.

MAY, G., «L'histoire a-t-elle engendré le roman?», *Revue d'histoire littéraire de la France*, II (1955), p. 155-176.

MCKEON, R., «Poetry and Philosophy in the Twelth Century : The Renaissance of Rhetoric», *Modern Philology*, XLIII, 4 (1946), p. 217-234.

MÉCHOULAN, Éric, «La musique du vulgaire. Arts de seconde rhétorique et constitution de la littérature», *Études littéraires*, XXII, 3 (hiver 1989-1990), p. 13-22.

MEDEIROS, Marie-Thérèse de (éd.), *Romanciers et chroniqueurs du Moyen Âge*, préface d'Emmanuèle Baumgartner, Paris, Librairie Générale Française, 1987.

MEERHOFF, Kees, «Ramus et Cicéron», *Revue des sciences philosophiques*, LXX, 1 (1986), p. 25-35.

MELETINSKI, Elizar, «Typologie du roman médiéval en Occident et en Orient», *Diogène*, CXXVII (1984), p. 3-25.

MÉNAGER, Daniel, «Calvin et d'Aubigné. Vocation prophétique et vocation poétique», *Renaissance et Réforme*, XXIII, 1 (1987), p. 15-39.

__, *Ronsard, le Roi, le poète et les hommes*, Genève, Droz, 1979.

MERMIER, Guy, «Antoine de La Sale's "Le petit Jehan de Saintré" : A Study in Motivations», *Michigan Academician*, 9 (1977), p. 469-482.

__, «Le message paradoxal du *Petit Jehan de Saintré* à courtoisie et à chevalerie au XVe siècle», *Studi Mediolatini e Volgari*, 26 (1978-1979), p. 143-159.

__, «Structure et sens dans la conjointure narrative et dramatique du *Petit Jehan de Saintré*», dans Minette Grundmann Gaudet et Robert Jones (dir.), *The Nature of Medieval Narrative*, Lexington (KY), French Forum, 1980, p. 191-204.

MESSIAEN, Jean-Michel, «"Fiction", en français préclassique», *Le Français préclassique*, IV (1995), p. 55-73.

MEYER, Michel, *Langage et littérature. Essai sur le sens*, Paris, P.U.F., 1992.

__, *Petite métaphysique de la différence*, Paris, Librairie générale française, «Le livre de poche, 2000.

__, *Questions de rhétorique. Langage, raison et séduction*, Paris, Librairie Générale Française, «Le livre de poche», 1993.

MICHA. Alexandre, *De la chanson de geste au roman*, Genève, Droz, 1976.

__, «Couleur épique dans le *Roman de Thèbes*», *Romanica*, XLI (1970), p. 145-160.

MIERNOWSKI, Jan, «Deux visions de la fin du monde. Le "Dernier Jugement" de Jean-Baptiste Chassignet et le "Jugement d'Agrippa d'Aubigné"», *Revue de l'Université d'Ottawa*, LIV, 2 (1984), p. 27-36.

__, «En quête du sacré séculier. Ronsard», dans *Signes dissimilaires. La quête des noms divins dans la poésie française de la Renaissance*, Genève, Droz, 1997, p. 127-179.

__, «In Search of a Context of Rabelaisian Hermeneutics. "Enigme en prophetie" or How to Combine the Unnameable with the Omninameable», dans *Rabelais in Context*, textes réunis par Barbara Bowen, Birmingham (AL.), Summa Publications, 1993, p. 67-77.

__, «L'"alchimie" du *Roman de la Rose* et les limites de l'allégorie», dans *Conjunctures. Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, textes réunis par Keith Busby et Norris J. Lacy, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1994, p. 343-357.

__, «La littérature anti-scientifique à la Renaissance comme réflexion sur les limites d'une culture», *Nouvelle revue du seizième siècle*, XIV (1996), p. 91-100.

__, «Literature and Metaphysics. Rabelais and the Poetics of Misunderstanding», *Études rabelaisiennes*, XXXV, (1998), p. 131-151.

MIKHAÏLOV, André D., «Les genres narratifs dans la littérature française médiévale. Particularités de leur évolution et voies à suivre dans leur étude», dans *Atti des XIV congresso int. de linguistica e filologia romanza*, Naples / Amsterdam, Gaetano Macchiaroli / John Benjamin, 1981, p. 343-352.

MIKHAÏLOVA, Milena, «Le clerc, personnage de la fiction/ personnage-fiction. Le clerc écrivant dans la littérature arthurienne», dans *Le clerc au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Publication du CUERMA, 1995, p. 417-433.

MILLET, Olivier, *Calvin et la dynamique de la parole. Étude de rhétorique réformée*, Genève, Slatkine, 1992.

__, «Éloquence des prophètes bibliques et prédication inspirée. La "prophétie" réformée au XVI^e^ siècle», dans *Prophètes et prophéties au XVI^e^ siècle*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1998, p. 65-82.

__, «La Réforme protestante et la rhétorique (*circa* 1520-1550)», dans *Histoire de la rhétorique de l'Europe moderne, 1450-1950*, publiée sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, P.U.F., 1999, p. 259-312.

__, «La voix et la lettre : la Bible humaniste et réformée du XVI^e^ siècle entre tradition écrite et prédication orale», dans *À haute voix. Diction et prononciation aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, actes du colloque de Rennes, sous la direction d'Olivia Rosenthal, Paris, Klincksieck, 1998, p. 121-130.

MINNIS, Alastair J., «Late-Medieval Vernacular Literature and Latin Exegetical Traditions», dans *Text und Kommentar. Archäologie der Literarischen Kommunikation*, IV, München, Fink, 1995, p. 311-331.

MIOTTI, Mariangela, «Nicolas de Montreux e il romanzo di Eliodoro», dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'*Astrea, actes du colloque international de Gargnano, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 51-59.

MOISAN, Clément, «Les genres comme catégories de l'histoire littéraire», dans *L'histoire littéraire aujourd'hui*, Henri Béhar et Roger Fayrolle (dir.), Paris, Colin, 1990, p. 67-80.

MOLINIÉ, G., *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur du genre narratif en France sous Louis XIII*, Toulouse, Service des Publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail, 1982.

MOLINO, Jean, «Histoire, roman, formes intermédiaires», *Mesure*, I (janvier 1989), p. 59-78.

__, «Les genres littéraires», *Poétique*, XXIV (1993), p. 3-28.

MONDIN, Battista, «The Theological Use of Analogy», *New Catholic Encyclopedia*, I, New York, McGraw-Hill, 1967.

MOORE, R. I., «Literacy and the Making of Heresy c. 1000- c. 1150», dans Peter Biller (dir.), *Heresy and Literacy*, 1000-1530, Cambridge University Press, 1994, p. 19-37.

MONFRIN, Jacques, «La connaissance de l'Antiquité et le problème de l'humanisme en langue vulgaire dans la France du XV[e] siècle», dans *The Late Middle Ages and the Dawn of Humanism Outside Italy*, actes du colloque international de Louvain (11-13 mai 1970), Mag. G. Verbeke (dir.), La Haye, Leuven University Press, 1972, p. 131-170.

MORA, Francine, *L'Énéide médiévale et la naissance du roman*, Paris, P.U.F., 1994.

__, *L'Énéide médiévale et la chanson de geste*, Paris, Champion, 1994.

MORI, Masaki, *Epic Grandeur : Toward a Comparative Poetics of the Epic*, Albany, State University of New York Press, 1987.

__, «Versatile Calliope : The Generic Transformation of Epic until the Renaissance», *Sendai*, XXXI (1992), p. 1-20.

MORIN, Lise, «La naissance du roman médiéval», *Dalhousie French Studies*, XVI (1989), p. 3-14.

MORISOT, Jean-Claude, «L'écriture du visage», dans «Mélanges à la mémoire de Jean-Claude Morisot», *Littératures*, Mawy Bouchard, Isabelle Daunais, Anne-Marie Fortier *et al* (dir.), 21-22 (2000), p. 27-58.

MORSE, Ruth, «Historical Fiction in Fifteenth-Century Burgundy», *Modern Language Review*, LXXV (1980), p. 48-64.

MOSS, Ann, «Fabulous Narrations in the "Concorde des deux langages" of Lemaire de Belges», dans Neil Kenny (dir.), *Philosophical Fictions and the French Renaissance*, London (Warburg Institute), University of London Press, 1991, p. 17-28.

__, *Poetry and Fable. Studies in Mythological Narrative in Sixteenth Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

MOUCHEL, Christian, *Cicéron et Sénèque dans la rhétorique de la Renaissance*, Marburgh, Hitzeroth, 1990.

__, «Les rhétoriques post-tridentines (1570-1600) : la fabrique d'une société chrétienne», dans *Histoire de la rhétorique de l'Europe moderne, 1450-1950*, publiée sous la direction de Marc Fumaroli, Paris, P.U.F., 1999, p. 431-497.

MURARASU, D., *La poésie néo-latine et la renaissance des lettres antiques en France, 1500-1549*, Paris, Gambler, 1928.

MURRIN, M., *The Veil of Allegory. Some Notes Towards a Theory of Allegorical Rhetoric in the English Renaissance*, Chicago / Londres, The University of Chicago Press, 1969.

MUSCATINE, Charles, «Courtly Literature and Vulgar Language», dans *Court and Poet*, Selected proceedings of the third congress of the International Courtly Literature Society, Glyn S. Burgess (dir.), Liverpool, Francis Cairns, 1981, p. 1-19.

NAIS, Hélène, «La notion de genre en poésie au XVI^{e} siècle : étude lexicologique et sémantique», dans Guy Demerson (dir.), *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, p. 103-127.

__, «La poétique du XVI^{e} siècle. Poétique ou Rhétorique?», *Revue de littérature comparée*, LI (1977), p. 158-164.

NASH, Jerry C., «Constructing Hélisenne de Crenne : Reception and Identity», dans *"Por le soie amisté". Essays in Honor of Norris J. Lacy*, Keith Busby et Catherine M. Jones (dir.), Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1999, p.371-383.

__, «"Exerçant œuvres viriles" : Feminine Anger in Hélisenne de Crenne», «Écrire au féminin à la Renaissance», *L'Esprit créateur*, XXX (1990), p. 38-48.

__, «Renaissance Misogyny, Biblical Feminism, and Hélisenne de Crenne *Epistres familieres et invectives*», *Renaissance Quarterly*, L (1997), p. 379-408.

__, «"Si oncq' lettres ou parolles [...] eurent vigueur & puissance de pouvoir prester salut" : Writing as Therapy in Hélisenne de Crenne», dans *Parcours et rencontres. Mélanges de langue, d'histoire et de littérature françaises offerts à Enea Balmas*, sous la direction d'Anna Mar-Ranger, Michel Simonin *et al.*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 519-526.

__, «The Fury of the Pen. Hélisenne de Crennes, the Bible, and Letter writing», dans Colette Winn et Donna Kuizenga (dir.), *Women Writers in Pre-Revolutionary France. Strategies of Emancipation*, New York / Londres, Garland, 1997, p. 207-225.

__, «The Rhetoric of Scorn in Hélisenne de Crenne», *French Literature Series*, «Strategies of Rhetoric», sous la direction de G. Henry, vol. 19, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1992, p. 1-9.

NEMETH, Jenö Ujfalusi, «La raison d'être d'un genre "avorté". La théorie du poème héroïque sous l'Ancien Régime», dans *Acta Romanica*, III (1976), p. 87-153.

NEWMAN, J. K., «Two Peaks of Parnassus : Dante's *Comedy* and Heroic Poetry», dans Steven M. Oberhelman (dir.), *Epic and Epoch. Essays on the Interpretation and History of a Genre*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1994, p. 119-145.

NICHOLS, Stephen G., «The Spirit of Truth. Interaction of Myth and Culture in Medieval Narrative Literature», *Olifant*, II (1974-75), p. 199-204.

NOBLE, Peter (dir.), *The Medieval Alexander Legend and Romance Epic*, Essays in honour of David J. A. Ross, New York/London/Nendeln, Kraus International, 1982.

NORTON, Glyn P., «French Renaissance Translators and the Dialectic of Myth and History», *Renaissance et Réforme*, V, 4 (1981), p. 189-202.

NOTZ, Marie-Françoise, «La vue et la voix. L'ombre du prince au miroir du texte dans les deux Voyages de Marot», *Le moyen français*, 34 (1994), p. 123-133.

NUCHELMANS, G., «Philologie et son mariage avec Mercure jusqu'à la fin du XII^{e} siècle», *Latomus*, XVI (1957), p. 84-107.

NYKROG, Per, «The Rise of Literary Fiction», dans *Renaissance and Renewal in Twelfth-Century*, Robert L. Benson et Giles Constable (dir.), Cambridge (MA), Harvard University Press, 1982, p. 593-612.

OBERHELMAN, Steven M. (dir.), *Epic and Epoch. Essays on the Interpretation and History of a Genre*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1994.

O'CONNELL, Michael, *The Idolatrous Eye. Iconoclasm and Theater in Early-Modern England*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2000.

OLLIER, Marie-Louise, «Le statut de la vérité et du mensonge dans le *Tristan* de Béroul», dans Tristan et Iseut, *mythe européen et mondial*, actes du colloque, Göppingen, Kümmerle, 1987, p. 298-318.

OPLAND, Jeff, «World Epic. On Heroic and Epic traditions in Oral and Written Literature», *Comparative Criticism*, VIII (1986), p. 307-320.

PANOFSKY, Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduction et postface de Pierre Bourdieu, Paris, Editions de Minuit, 1992.

__, Idea. *Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduit de l'allemand par Henry Joly, préface de Jean Molino, Paris, Gallimard, «Tel», 1989.

__, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, traduction de l'anglais par Laure Meyer, Paris, Flammarion, «Champs», 1976.

PAQUETTE, Jean-Marcel, «Épopée et roman : continuité ou discontinuité?», *Études françaises*, IV, 1 (1971), p. 9-38.

PARAVICINI BAGLIANI, Agostino, «Les intellectuels et le pouvoir au Moyen Âge. Réflexions sur l'imaginaire social», *Études de lettres*, 1984, p. 21-48.

PARIS, Gaston, *La Renaissance du XII^e siècle*, Paris, Champion, 1933.

PATER, Walter, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

PAVEL, Thomas, «Freedom, from Romance to the Novel : Three Anti-Utopian American Critics», *New Literary History*, XXIX, 4 (1998), p. 579-598.

__, «Les sources romanesques du roman», *L'atelier du roman*, 10, printemps 1997, p. 139-161.

PAYEN, Jean-Charles, «Éléments idéologiques et revendications dans *Le Roman de la Rose*», dans *Littérature et société au Moyen Âge*, actes du colloque d'Amiens (Centre d'études médiévales), Paris, Champion, 1978, p. 285-304.

__, «La "mise en roman" du mariage dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles. De l'évolution idéologique à la typologie des genres», dans *Love and Marriage in the Twelfth-Century*, Willy van Hoecke et Andries Welkenhuysen (dir.), Leuven, Leuven University Press, 1981, p. 219-235.

__, «Lancelot contre Tristan. La conjuration d'un mythe subversif (réflexions sur l'idéologie romanesque au Moyen Âge)», dans *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*, Paris, Sedes, 1973, p. 617-632.

__, «La pensée d'Abélard et les textes romans du XII^e siècle», dans *Pierre Abélard – Pierre le Vénérable : les courants philosophiques, littéraires et artistiques en Occident au milieu du XII^e siècle*, Paris, 1975, p. 513-524.

__, «Pour en finir avec le diable médiéval ou pourquoi poètes et théologiens du Moyen Âge ont-ils scrupule à croire au démon?», dans *Le diable au Moyen Âge (Doctrines, problèmes moraux, représentations)*, Paris, Champion, 1979, p. 401-425.

__, «Récit et *Estoire* dans la littérature médiévale. Le malentendu de l'histoire ou l'histoire d'un malentendu», dans *Récit et histoire*, études réunies par Jean Bessière, Paris, P. U. F., 1984, p. 7-21.

PÉPIN, Jean, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Paris, Vrin, 1970.

__, *Les deux approches du christianisme*, Paris, Minuit, 1961.

__, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Aubier, 1958.

PERELMAN, Chaïm et Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation*, Paris, P.U.F., 1958, 2 vol.

PÉROUSE, Gabriel-André, «Écriture et rêve romanesque chez Hélisenne de Crenne. À propos des Seconde et Tierce Parties des *Angoysses douloureuses*», dans *Réforme, Humanisme, Renaissance*, LV, 49 (1999), p. 55-67.

PERRIER, Simone, «"Sous les dernières loys ou du vray ou du faux". Les vers gnomiques dans l'épopée au XVI^e^ siècle», *Recherches et travaux*, L (1996), p. 75-88.

PERRY, Ben Edwin, *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins*, Berkeley (LA), University of California Press, 1967.

PETIT, Alexandre, *Naissance du roman. Les techniques littéraires dans les romans du XII^e^ siècle*, Paris, Champion, 1985, 2 vol.

PLACE, Edwin B., «El Amadis de Montalvo como manuel de cortesania en Francia», *Revista de Filologia Espanola*, XXXVIII (1954), p. 151-169.

__, «Fictional Evolution : The Old French Romances and the Primitive *Amadis* Reworked by Montalvo», *Publications of the Modern Language Association*, LXXI (1956), p. 521-529.

Platon et Aristote à la Renaissance, XVI^e^ siècle colloque international de Tours, Paris, Vrin, 1976.

PLAZENET, Laurence, *L'ébahissement et la délectation. Réception comparée et poétique du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles*, Paris, H. Champion, «Lumière Classique», 1997.

POIRIER, Guy (dir.), *La Renaissance, hier et aujourd'hui*, Québec / Paris, Presses de l'Université Laval / L'Harmattan, 2002.

POIRIER, R., *La bibliothèque universelle des romans. Rédacteurs, textes, publics*, Genève, Droz, 1977.

POIRION, Daniel, «Chanson de geste ou épopée? Remarques sur la définition d'un genre», dans *Écriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, p. 21-38.

__, «Literary Meaning in the Middle Ages. From Sociology of Genres to an Anthropology of Works», *New Literary History*, X (1978-79), p. 401-408.

POT, Olivier, «François ou rommant? Une variante originale du mythe de la langue maternelle», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LVIII (1996), p. 381-404.

__, «Prophétie et mélancolie. La querelle entre Ronsard et les protestants (1562-1565)», dans *Prophètes et prophéties au XVI^e siècle*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1998, p. 189-229.

PRÉAU, J., «Le culte des Muses chez Martianus Capella», *Mélanges de philosophie*, 1974, p. 579-614.

PREDA, Alessandra, «"Lector intende : laetaberis". L'*asino d'oro* di Apuleio nel Rinascimento francese», dans *Il romanzo nella Francia del Rinascimento dall'eredità medievale all'*Astrea, actes du colloque international de Gargnano, Fasano, Schena Editore, 1996, p. 21-33.

PROGUIDIS, Lakis, «Roman égale romanesque», *L'atelier du roman*, 12 (1997), p. 187-201.

QUAINTON, Malcolm, *D'Aubigné Les Tragiques*, Londres, Grant & Cutler, 1990.

__, «Songe et création chez d'Aubigné», dans *Le songe à la Renaissance*, actes du colloque international de Cannes, réunis par Françoise Charpentier, Université de Saint-Étienne, Institut d'étude de la Renaissance et de l'âge classique, 1990, p. 221-229.

QUERUEL, Danielle, «Des mises en prose aux romans de chevalerie dans les collections bourguignonnes», dans *Rhétorique et mise en prose au XV^e siècle*, actes du VI^e colloque international sur le moyen français, Milan, Vita e Pensiero, 1991, p. 173-193.

QUINT, David, *Epic and Empire : Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

__, «The Boat of Romance and Renaissance Epic», dans *Romance Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, Hanovre / Londres, University Press of New England, 1985.

RAIMOND, Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1988.

RANDALL, Michael, *Building Resemblance. Analogical Imagery in the Early French Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

__, «De la ressemblance margaritique. Marot et Jean Lemaire de Belges», dans *Grands Rhétoriqueurs*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1997, p. 165-177.

__, «The Flamboyant Design of Jean Lemaire's de Belge's *La concorde des deux langages*», *L'Esprit créateur*, XXVIII, 2 (1988), p. 13-24.

RANDALL COATS, Catherine, «A Protestant Poetics of Process. Reformation Rhetorics of the Self in Sponde, de Bèze, and d'Aubigné», dans Thomas F. Mayer (dir.), *The Rhetorics of Life Writing in Early Modern Europe. Forms of Biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, p. 223-241.

__, *Building Codes. The Aesthetics of Calvinism in Early Modern Europe*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.

__, «Dialectics and Literary Creation. A Protestant Poetics», *Neophilologus*, LXXII (1988), p. 161-167.

__, *Strategies of Overcoming. The Author as Sinful Creator in d'Aubigné's Epic and Prose Works*, thèse de doctorat, Pittsburgh, Université de Pittsburgh, 1987.

__, *Subverting the System. D'Aubigné and Calvinism*, Kirksville (Missouri), Sixteenth Century Journal Publishers, 1990.

__, «The Devil's Phallus. Humanistic vs Theological Notions of Writing in Beroalde de Verville and Agrippa d'Aubigné», *Studi francesi*, XIII (1989), p. 37-48.

RAYNAUD DE LAGE, Guy, «Le premier roman», dans *Orbis medievalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à R.R. Bezzola*, Berne, Francke, 1978, p. 323-327.

REARDON, B. P., *Courants littéraires grecs des II^e^ et III^e^ siècles après J. C.*, Paris, Les Belles Lettres, 1971.

REGOSIN, Richard, «D'Aubigné's *Les Tragiques*: A Protestant Apocalypse», *Publications of the Modern Language Association of America*, 131 (1966), p. 363-368.

__, *The Theory of Inspiration : Agrippa d'Aubigné's* Les Tragiques, Chapel Hill, North Carolina Press, 1970.

REYNIER, Gustave, *Le roman sentimental en France avant* L'Astrée, Paris, Armand Colin, 1908.

__, *Les origines du roman réaliste*, Paris, Armand Colin, 1912.

RICHTER, Mario, «Aspetti e orientamenti della poetica protestante francese nel secolo XVI», *Studi francesi*, (1967), p. 223-245.

__, «La poetica di Theodore de Bèze e le *Chrestiennes meditations*. Contributo per lo studio della poesia "barocca" in Francia», *Aevum*, XXXVIII (1964), p. 479-525.

RIDER, Jeff, «Genre, antigenre, intergenre», *L'Esprit Créateur*, XXXIII, 4 (1993), p. 18-26.

RIEGER, Dietmar, *Dynamique sociale et formes littéraires. De la société de cour à la misère des grandes villes*, Tübingen, Narr, 1997.

RIFFATERRE, Michael, *Fictional Truth*, London, The John Hopkins University Press, 1990.

__, *Sémiotique de la poésie*, traduction de Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, 1983.

RIGOLOT, François, «Between Homer and Virgil. Mimesis and Imitation in Ronsard's Epic Theory», dans *Renaissance Rereadings. Intertext and Context*, Urbana, University of Illinois, p. 67-79.

__, «Cratylisme et pantagruélisme. Rabelais et le statut du signe», *Études rabelaisiennes*, XIII (1976), p. 115-132.

__, «French Renaissance Writers and the Wars of Religion : Ronsard, Montaigne, and d'Aubigné», dans *Religion and French Literature*, sous la direction de Norman Buford, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1998, p. 1-23.

__, «Jean Lemaire de Belges : concorde ou discorde des deux langages?», *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 3 (1973), p. 165-175.

__, «La figure de la lettre», *Revue des sciences humaines*, CLXXIX (1980), p. 47-59.

__, *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1972.

__, «Les rhétoriqueurs», dans Denis Hollier (dir.), *De la littérature*, Bordas, 1993, p. 1493.

__, «Quand le géant se fait homme. Rabelais et la théorie de la "condescendance"», *Études rabelaisiennes*, XXIX (1993), p. 7-23.

__, «Rabelais et la scolastique : une affaire de canards (*Gargantua* 12)», dans *Rabelais's Incomparable Book : Essays on His Art*, Lexington (KY), French Forum, 1986, p. 102-123.

__, «Ronsard's Pretext for Paratexts. The Case of the *Franciade*», *Sub-Stance*, XVII, 56 (1988), p. 29-41.

__, «Vraisemblance et narrativité dans le *Pantagruel*, *L'Esprit créateur*, XXI, 1 (1981), p. 53-68.

RIZZA, C., «Discorsi e trattati sul poema eroico», dans *Storiografia della critica francese nel seicento*, Bari, Adriatica, 1986, p. 193-210.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Seuil, 1972.

ROGER, Philippe, «*Sceicco bianco* contre chevalier blanc. Courte épître à Yves Hersant sur le romanesque et le roman», dans *L'atelier du roman*, 8 (1996), p. 147-161.

ROSENTHAL, Olivia, «Pantagruel ou la fin du roman», dans *Fondements, évolutions et persistance des théories du roman*, textes réunis et présentés par Andréas Pfersmann, Paris, Lettres Modernes, 1998, p. 5-17.

__, *Donner à voir. Écritures de l'image dans l'art de poésie au XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1998.

ROTHSTEIN, Marian, «La sagesse d'Amadis. Un moment dans l'histoire du roman», dans *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance. Les avatars de l'épopée*, actes du colloque international, réunis par Denise Alexandre, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1998, p. 157-163.

__, «Lemaire de Belges's "Illustrations de Gaule et singularitez de Troyes". Politics and Unity», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LII (1990), p. 593-609.

__, «The Reader», dans *Readers in the Renaissance.* Amadis de Gaule *and the Lessons of Memory*, Newark / Londres, University of Delaware / Associated University Presses, 1999, p. 95-124.

ROUSSEL, Henri et Jean TROTIN, «Invective aux clercs et satire anticléricale dans la littérature du Moyen Âge», *Romanica Wratislaviensia*, XI (1975), p. 3-36.

RUNTE, Hans Robert, «True lies : From Speaking Courtly to Courtspeak», *Romance Language Annual*, VII (1995), p. 154-158.

RYCHNER, J., *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Lille, 1955.

SAINÉAN, Lazare, *L'influence et la réputation de Rabelais; interprètes, lecteurs et imitateurs*, Paris, Gamber, 1930.

SAINTE-BEUVE, Désiré, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle* [1828], Paris, Raymond-Bocquet, 1838, 2 vol.

SANDY, G., «Classical Forerunners of the Theory and Practice of Prose Romance in France. Studies in the Narrative Form of Minor French Romances of the Sixteenth and Seventeenth Centuries», *Antike und Abendland*, CXVIII (1982), p. 169-191.

SAULNIER, V.-L., «L'humanisme classique et la pensée chrétienne», dans *Actes du Congrès de Grenoble de l'Association Guillaume Budé*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, p. 263-288.

SCHAEFFER, Jean-Marie, «Du texte au genre. Notes sur la problématique générique», dans *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 179-205.

SCHALLER, Harold (dir.), *The Epic in Medieval Society. Aesthetic and Moral Values*, Tübingen, Niemeyer, 1977.

SCHOLLER, Harald, *The Epic in Medieval Society. Aesthetic and Moral Values*, Tübingen, Niemeyer, 1977.

SCREECH, Michael, «La sagesse de Rabelais», dans Jean Céard et Jean-Claude Margolin (dir.), *Rabelais en son demi-millénaire*, actes du colloque de Tours, Genève, Droz, 1988, p. 9-15.

SEIGEL, Jerrold E., *The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla*, Princeton, Princeton University Press, 1968.

SHANZER, Danuta, *A Philosophical and Literary Commentary on Martianus Capella's* De Nuptiis Philologiae et Mercurii, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 29-43.

SILVER, Isidore, *Ronsard and the Hellenic Renaissance in France*, Genève, Droz, 1987, 2 vol.

SIMON, Manon, «L'*Enéide* et la naissance du roman médiéval français», *Etudes classiques*, VIII (1996), p. 17-23.

SIMONIN, Michel, «Aspects de l'hostilité à la littérature populaire de la seconde moitié du XVI^e siècle», *Réforme, Humanisme, Renaissance*, XI (1980), p. 142-149.

__, *Vivre de sa plume au XVI^e siècle ou la carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz, 1992.

__, «La disgrâce d'*Amadis*», *Studi francesi*, XXVIII, 1 (1984), p. 1-35.

__, «La réputation des romans de chevalerie selon quelques listes de livres (XVI^e-XVII^e siècles)», dans *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge et de la Renaissance offerts à M. Charles Foulon*, I, Rennes, Institut Français, 1980, p. 363-369.

__ (dir.), *Le roman à la Renaissance*, actes du colloque international du C.E.S.R. de 1996, Paris, Klincksieck, à paraître.

SMIT, W. A. P., *La théorie de l'épopée en Europe occidentale aux XVI^e et XVII^e siècles*, traduit par Pierre Brachin, Paris, Lettres Modernes, 1993.

SMITH, Malcolm C., *Ronsard & Du Bellay Versus Bèze. Allusiveness in Renaissance Literary Texts*, Genève, Droz, 1995.

SMITH, Pauline M., *The Anti-Courtier Trend in Sixteenth Century French Literature*, Genève, Droz, 1966.

SORENSEN RAVN JORGENSEN, Kathrine, *La théorie du roman. Thèmes et modes*, Kobenhavn, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1987.

SOULIÉ, Marguerite, *L'inspiration biblique dans la poésie religieuse d'Agrippa d'Aubigné*, Paris, Klincksieck, 1977.

SOZZI, Lionello, «L'influence en France des épopées italiennes et le débat sur le merveilleux», dans *Mélanges offerts à G. Couton*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1981, p. 61-73.

SPEER, Mary B., «Reading Romances. Genre as Process», *Degré Second*, XI (1997), p. 71-78.

SPIEGEL, Gabrielle, *Romancing the Past. The Rise of Vernacular Prose Historiography in Thirteenth-Century France*, Berkeley/Los Angeles/New York/Oxford, Oxford University Press, 1993.

SPITZER, Leo, «Rabelais et les rabelaisants», dans *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 134-165.

STANESCO, Michel, «A l'origine du roman. Le principe esthétique de la nouveauté comme tournant du discours littéraire», dans *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, textes réunis par D. Poirion, Paris, Sedes, 1990, p. 141-165.

__, «Les lieux de l'aventure dans le roman français du Moyen Âge flamboyant», «Le roman chevaleresque tardif», Jean-Philippe Beaulieu (dir.), *Études françaises*, XXXII, 1 (1996), p. 21-34.

__, «Un regard glacé. Le roman médiéval comme "justification" de classe», *Littératures*, IV (1981), p. 7-20.

STANESCO, Michel et Michel ZINK, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris, P.U.F., 1992.

STECCA, Luciano, *Tradizione e innovazione. Studi sulla cultura francese e italiana tra cinque e seicento*, Padova, CLEUP, 1996.

STEMPEL, Wolf-Dieter, «Aspects génériques de la réception», *Poétique*, 10 (1979), p. 353-362.

STONE, Donald, «Some Observations on the Text and Possible Meanings of Lemaire de Belge's "La concorde des deux langages"», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LV, (1993), p. 65-76.

__, «The Boundaries of History and Literature. Belleforest's *Les grandes annales* et Ronsard's *Franciade*», *Renaissance et Réforme*, XXIV (1988), p. 207-213.

__, «The Unity of *Les Angoysses douloureuses*», dans *From Tales to Truth. Essays on French Fiction in the Sixteenth Century*, Frankfurt, Klosterman, 1973, p. 12-21.

STRUBEL, Armand, «*Allegoria in factis* et *Allegoria in verbis*», *Poétique*, 6 (1975), p. 342-357.

SUARD, François, *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Âge*, Caen, Paradigme, 1994.

__, «L'épopée médiévale tardive», dans *Actes du X^e congrès Guillaume Budé*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 219-220.

SZELIGA, Dorota, «Rabelais et le voyage extraordinaire au monde de l'imperfection humaine», dans *Retour aux Nourritures terrestres*, actes du colloque de Sheffield, textes réunis par David H. Walker, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1997, p. 97-108.

SZILAGYI, Eva R., «Autour du roman de chevalerie du XIII^e siècle. Utilité ou/et futilité d'un genre», dans *Comparative Literary Studies*, Istvan Fried *et al.* (dir.), Szeged, Tudomanyegyetem, 1983, p. 137-143.

TALLON, Alain, *Conscience nationale et sentiment religieux en France au XVI^e siècle. Essai sur la vision gallicane du monde*, Paris, P.U.F., 2002.

TAYLOR, Jane, «Image as Reception : Antoine de La Sale's *Le petit Jehan de Saintré*», dans *Literary Aspects of Courtly Culture*, selected papers from the Seventh Triennal Congress of the International Courtly Literature Society, Cambridge, D. S. Brewer, 1994, p. 265-279.

__, «Machaut's *Livre du voir-dit* and the Poetics of the Title», dans *Et c'est la fin pour quoy nous sommes ensemble. Littérature, histoire et langue du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1993, p. 1351-1362.

TAYLOR, Charles, *The Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989.

TERNAUX, Jean-Claude, *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France. Citation, imitation et création*, Paris, Champion, 1999.

__, «"Voicy d'en haut des signes apparens". Le merveilleux dans la *Franciade*», *Revue des amis de Ronsard*, X (1997), p. 55-70.

«The Idea of the Renaissance in France», *Journal of Medieval and Renaissance Studies* (Special Issue), XXII (1992).

THIERRY, André, «De Ronsard à la Bible. L'intertextualité dans l'œuvre poétique de d'Aubigné», dans *L'intertextualité*, études réunies et présentées par Nathalie Limat-Letellier, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 101-110.

THIRY, Claude, «Au carrefour de deux rhétoriques : les prosimètres de Jean Molinet», dans *Du mot au texte*, actes du III[e] Colloque international sur le Moyen Français, publiés par Peter Wunderli, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1982.

__, «Rhétorique et genres littéraires au XV[e] siècle», dans *Sémantique lexicale et sémantique grammaticale en Moyen français*, actes du colloque organisé par le Centre d'études linguistique et littéraire de la Urije University, Bruxelles, Urije University Press, 1979.

THOMAS, Henry, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry. The Revival of the Romance of Chivalry in the Spanish Peninsula, and its Extension and Influence Abroad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1920.

THOUZELLIER, Christine, « Tradition et resurgence dans l'hérésie médiévale», dans *Hérésie et hérétiques. Vaudois, Cathares, Patarins, Albigeois*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1969, p. 1-15.

TILLEY, A., «Les romans de chevalerie en prose», *Revue du XVIe siècle*, VI (1919), p. 45-63.

TODOROV, Tzvetan, «The Origin of Genres», *New Literary History*, VIII, 1 (1976), p. 159-170.

TOURNON, André, *En sens agile*, Paris, Champion, 1995.

TREMBLAY, Victor Laurent, «Entre le mythe et l'histoire. L'oscillation du romanesque», *Revue canadienne des langues vivantes*, XLVI (1989-90), p. 204-213.

TUILIER, André, *Histoire de l'Université de Paris et de la Sorbonne*, Paris, Nouvelle Librairie de France, 1994.

TYMOCZKO, Maria, «Translation As a Force for Literary Revolution in the Twelfth Century Shift from Epic to Romance», dans *La traduction dans le développement des littératures*, tome VII, actes du XI[e] congrès international de littérature comparée, Paris, 1994, p. 75-92.

TYSSENS, Madeleine, «Typologie de la tradition des textes épiques. Les poèmes français», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXII (1990), p. 433-446.

UITTI, Karl D., «Foi littéraire et création poétique. Le problème des genres littéraires en ancien français», dans *Atti del XIV congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, Naples / Amsterdam, Macchiaroli / John Benjamins B. V., 1978, p. 165-178.

__, «Remarks on Old French Narrative. Courtly Love and Poetic Form», *Romance Philology*, XXVIII (1974-1975), p. 190-199.

__, «Renewal and Undermining of Old french Romance. *Jehan de Saintré*», dans Kevin Brownlee et Marina Scordilis (dir.), *Romance. Generic Transformation from Chretien de Troyes to Cervantes*, Hanovre / Londres, University Press of New England, 1985, p. 135-154.

__, «Vernacularization and Old French Mythopoesis with Emphasis on Chrétien's *Erec et Enide*», dans *The Sower and his Seed. Essays on Chrétien de Troyes*, Lexington, (KY), French Forum, 1983, p. 81-115.

VAGANAY, Hugues, «Les traductions françaises de la XII[e] partie de l'*Amadis de Gaule* : essai de bibliographie», *Revue hispanique*, LVII (1928), p. 541-591.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis, «Littérature politique et exégèse biblique (de 1570-1625)», *Renaissance et Réforme*, XXI (1985), p. 19-43.

VALENTIN, Erich, «L'Amadis espagnol et sa traduction française», *Linguistica Antverpensia*, X (1976), p. 149-167.

VALCKE, Louis, *Le périple intellectuel de Jean Pic de la Mirandole, suivi du* Discours de l'homme *et du traité* De l'Être et l'Un, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994.

VANCE, Eugene, «Désir, rhétorique et texte», *Poétique*, XLII (1980), p.137-156.

__, «La théorie du signe et les genres littéraires au Moyen Âge», dans *Actes du XIII^e congrès de linguistique et de philologie romanes*, II, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1976, p. 935-946.

VAN DIJK, Hans et Willen NOOMEN (dir.), *Aspects de l'épopée romane. Mentalités, idéologies, intertextualités*, Gröningen, Egbert Forsten, 1995.

VANEIGEM, Raoul, *Les hérésies*, Paris, P.U.F., «Que sais-je?», 1994.

VEGA Y VEGA, Jorge Juan, «L'enthymème romanesque chez Rabelais», dans *Conteurs et romanciers de la Renaissance*, mélanges offerts à Gabriel-André Pérouse, études réunies par James Dauphiné et Béatrice Périgot, Paris, Champion, 1997, p. 395-408.

VERGER, Jacques, *Histoire des universités en France*, Toulouse, Privat, 1986.

__, *Les universités françaises du Moyen Âge*, Leiden / New York, Koln, E. J. Brill, 1995.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1978.

__, *Les Grecs ont-ils cru à leur mythe?*, Paris, Seuil, 1983.

VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

VICKERS, Brian, «Rhetoric and Poetics», dans *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1988, p. 715-745.

VICTORIO, Juan, «La chanson de geste comme moyen de propagande», *Lettres romanes*, XXXIII (1979), p. 309-328.

VILLEY, Pierre, *Les sources d'idées au XVI^e siècle*, Paris, Plon, 1912.

VIVANTI, Corrado, «Paulus Aemilius Gallis condidit historias?», *Annales : économies, sociétés, civilisations*, 19 (1964), p. 1117-1124.

WAELHENS, Alphonse de, «La phénoménologie du roman. Deux conférences», *Revue de métaphysique et de morale*, LXXXVIII (1983), p. 289-297.

WAND, J. W. C., *The Four Great Heresies*, London, A. R. Mowbray & Co., 1961.

WEBER, Henri, «État présent des études sur Agrippa d'Aubigné», dans Charles B. Osborn (dir.), *The Present State of French Studies : A Collection of Research Reviews*, Metuchen, The Scarecrow Press, 1971, p. 222-232.

__, *La création poétique au XVI^e siècle en France. De Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Paris, Nizet, 1955, 2 vol.

WEIL, Michèle et Halina SUWALA, *Continuités et ruptures dans l'histoire et la littérature*, Paris / Genève, Champion / Slatkine, 1988.

WEISS, Daniel H., «Biblical History and Medieval Historiography Rationalizing Strategies in Crusader Art», *Modern Language Notes*, CVIII (1993), p. 710-737.

WENCELIUS, Léon, *L'esthétique de Calvin*, Paris, Les Belles Lettres, 1937.

WHITE, Haydn, *The Content of the Form : Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.

WILANDY, André, «La satire comme instrument politique au XVIe siècle», dans *Culture et politique en France à l'époque de l'Humanisme et de la Renaissance*, Turin, Academia delle Scienze, 1974, p. 269-291.

WILLIAMS, C.S., «The *Amadis* Question», *Revue hispanique*, XX (1909), p. 39-154.

WINN, Colette H. «La femme écrivain au XVI^e siècle», *Poétique*, 84 (1990), p. 435-452.

__, «R-écrire le féminin : *Les angoysses douloureuses qui procedent d'amours* d'Hélisenne de Crenne (1^ère partie) : autour des notions de transgression et de "jouyssance"», *Renaissance et Réforme*, XXVIII, 1 (1992), p. 39-55.

WOOD, Diane S., «The Evolution of Hélisenne de Crenne's Persona», *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures*, XLV, 2 (1991), p. 140-151.

ZEGNA, Rata Olivier, *René de Lucinge entre l'écriture et l'histoire*, Genève, Droz, 1993.

ZEGURA, Elizabeth Chesney, *The Countervoyage of Rabelais and Ariosto : A Comparative Reading of Two Renaissance Mock Epics*, Durham (NC), Duke University Press, 1982.

ZERAFFA, Michel, «Le romanesque et le roman», *Revue canadienne de littérature comparée*, XI (1984), p. 481-500.

ZINK, Michel, *La prédication en langue vulgaire romane avant 1300*, Paris, Champion, 1976.

__, *La subjectivité littéraire*, Paris, P.U. F., 1985.

__, «Le roman», dans *La littérature française aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, I, sous la dir. de Daniel Poirion, Heidelberg, Carl Winter, 1988, p. 197-218.

__, «Les chroniques médiévales et le modèle romanesque», *Mesure*, I (1989), p. 33-46.

__, *Les voix de la conscience. Parole du poète et parole de Dieu dans la littérature médiévale*, Orléans, Paradigme, 1992.

ZUMTHOR, Paul, «Aux origines du genre romanesque», *Micromégas*, XI, 1-2 (1985), p. 23-33.

__, «De Perceval à Don Quichotte. L'espace du chevalier errant», *Poétique*, XXII (1991), p. 259-269.

__, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

__, «Genèse et évolution du genre», dans *Le roman jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle*, I, Heidelberg, Carl Winter, 1978, p. 60-73.

__, «Le roman courtois : essai de définition», *Études littéraires*, IV, 1 (1971), p. 75-90.

__, «Le style figuré et l'allégorie dans la littérature médiévale : structure linguistique et mentalité», dans *Actes du XIII^e^ congrès international de linguistique et philologie romanes*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1976, p. 923-933.

__, «"Naissance" d'une langue et "naissance" d'une littérature. Les pays français aux IX^e^-X^e^ siècles», *Liberté*, XX (1978), p. 80-101.

__, «Roman et histoire. Aux sources d'un univers narratif», dans *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 237-248.

III. OUTILS SPÉCIALISÉS

ANGENOT, Marc, *Glossaire pratique de la critique contemporaine*, Montréal, Hurtubise HMV, 1979.

AQUIEN, Michèle et Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1996.

BALDNER, R. N., *Bibliography of Seventeenth Century Prose Fiction*, New York, Columbia University Press, 1967.

BARBIER, A. A., *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, Paris, Daffis, 1872-1879.

BEAUMARCHAIS, J. P., D. Couty et A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984.

BROOKS, R., *A Critical Bibliography of French Literature. XVI. XVII. XVIII*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 1985.

BUNKER, R., *A Bibliographical Study of the Greek Works and Translations Published in France During the Renaissance. The Decade 1540-1550*, New York, Columbia University Press, 1939.

CIORANESCU, A., *Bibliographie de la littérature française du XVI^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1959.

DE JONGH, W. F., *A Bibliography of the Novel and Short Story in French, From the Beginning of Printing till 1600*, Alburquerque, The University of New Mexico Bibliographical Series 1, University of New Mexico Press, 1945.

Dictionnaire de théologie catholique, contenant l'exposé des doctrines de la théologie catholique, leurs preuves et leur histoire, commencé sous la direction de Alfred Vacant, continué sous celle de Eugène Mangenot, avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs, Paris, Letouzey et Ané, 1923-1950, 15 vol.

FOULQUIÉ, Paul, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, P.U.F., 1962.

FURETIÈRE, Antoine, *Le dictionnaire universel*, réédition établie sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 1978, 3 vol.

GIRAUD, J., *Manuel de bibliographie littéraire pour les XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles français. 1946-1955*, Paris, Nizet, 1970.

HUGUET, Edmond, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, Didier, 1925-1967, 7 vol.

JOUANNA, Arlette, Jacqueline BOUCHER, Dominique BILOGHI *et al.*, *Histoire et dictionnaire des Guerres de religion*, Paris, Robert Laffont, 1998.

JOUANNA, Arlette, Philippe HAMON, Dominique BILOGHI *et al.*, *La France de la Renaissance. Histoire et dictionnaire*, Paris, Robert Laffont, 2001.

KLAPP, V., *Bibliographie der französischen Literaturwissenchaft*, Frankfur, Klostermann.

MACEY, David, *The Penguin Dictionary of Critical Theory*, Londres, Penguin Books, 2000.

RANCŒUR, René, *Bibliographie de la littérature française*, Paris, Colin, 1960-1965.

REY, Alain *et al.*, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 2 vol.

SCHMITT, Charles B. et Quentin SKINNER, *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

The Oxford Dictionary of the Christian Church, sous la direction de F. L. Cross, Oxford, Oxford University Press, 1983.