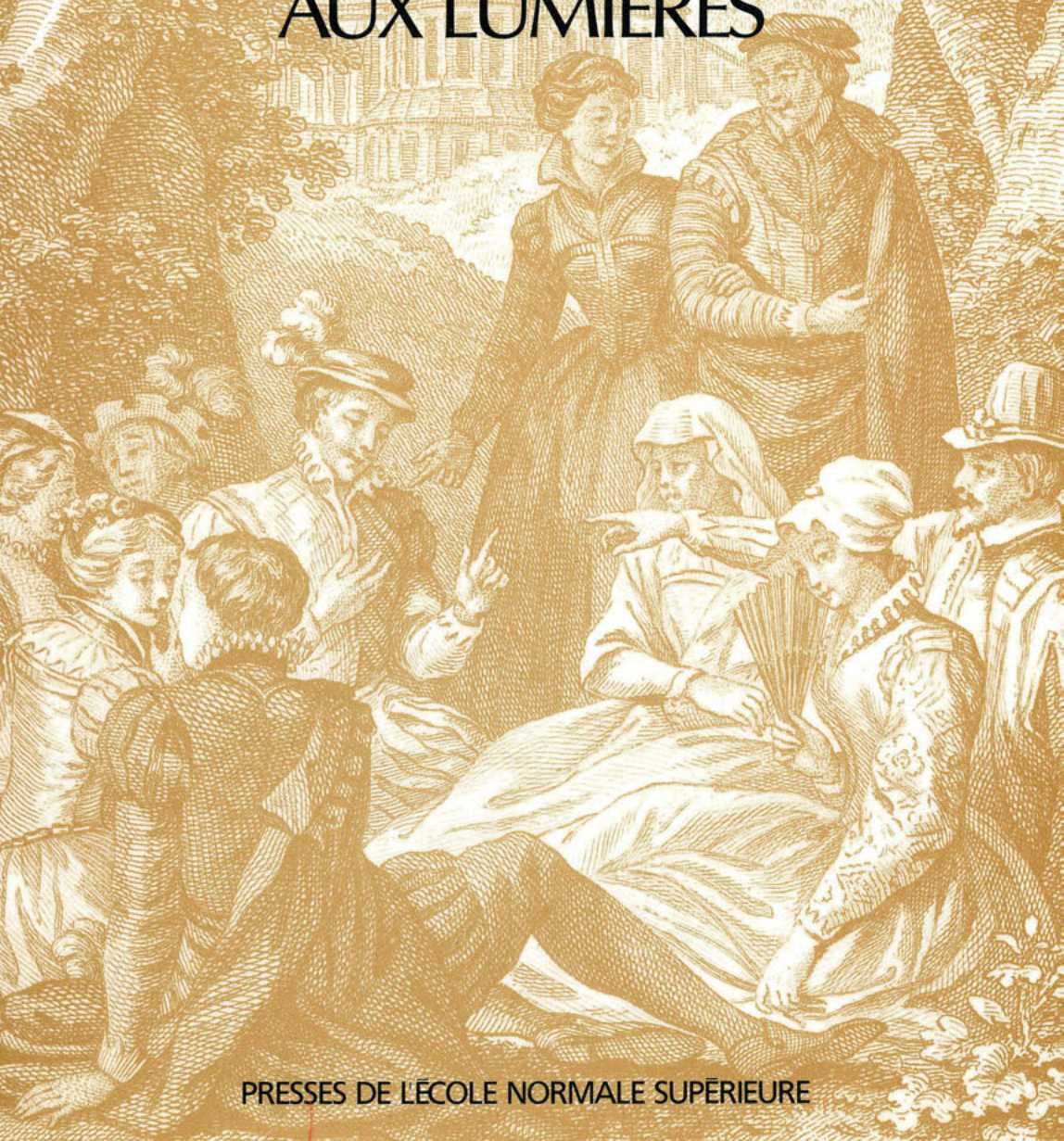


Cahiers V. L. Saulnier n° 9

NOUVEAUX DESTINS DES VIEUX RECITS DE LA RENAISSANCE AUX LUMIERES



PRESSES DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE

Nouveaux destins
des vieux récits :

de la Renaissance
aux Lumières

Cahiers V.L. Saulnier

Le pamphlet en France au XVI^e siècle. Cahiers V.L. Saulnier, 1. Actes du Colloque organisé à l'Université de Paris-Sorbonne le 9 mars 1983 par le Centre V.L. Saulnier (1983).

Traditions polémiques. Cahiers V.L. Saulnier, 2. Actes du Colloque organisé à l'Université de Paris-Sorbonne le 22 mars 1984 par le Centre V.L. Saulnier (1985).

Etienne Dolet. Cahiers V.L. Saulnier, 3. Actes du Colloque organisé à l'Université de Paris-Sorbonne le 14 mars 1985 par le Centre V.L. Saulnier (1986).

Divination et controverse religieuse en France au XVI^e siècle. Cahiers V.L. Saulnier, 4. Actes du Colloque organisé à l'Université de Paris-Sorbonne le 13 mars 1986 par le Centre V.L. Saulnier (1987).

Henri Estienne. Cahiers V.L. Saulnier, 5. Actes du colloque organisé à l'Université de Paris-Sorbonne le 12 mars 1987 par le Centre V.L. Saulnier (1988).

Le livre et l'image en France au XVI^e siècle. Cahiers V.L. Saulnier, 6. Actes du colloque organisé à l'Université de Paris-Sorbonne le 17 mars 1988 par le Centre V.L. Saulnier (1989).

La Méditation en prose à la Renaissance. Cahiers V.L. Saulnier, 7. Actes du colloque organisé à l'Université de Paris-Sorbonne le 16 mars 1989 par le Centre V.L. Saulnier (1990).

Etienne Pasquier et ses Recherches de la France. Cahiers V.L. Saulnier, 8. Actes du colloque organisé à l'Université de Paris-Sorbonne le 15 mars 1990 par le Centre V.L. Saulnier (1991).

Presses de l'École Normale Supérieure

Cahiers V.L. Saulnier
9

Centre V.L. Saulnier
Université de Paris-Sorbonne

Nouveaux destins des
vieux récits :
de la Renaissance aux
Lumières

*Ouvrage publié avec le concours
du Centre National des Lettres*

45, rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05

1992

CENTRE V.L. SAULNIER

Fondateur : Robert AULOTTE

Conseil de Direction

Directeur	:	Jacques BAILBÉ
Directeur adjoint	:	Nicole CAZAURAN
Bureau	:	Robert AULOTTE, Françoise JOUKOVSKY Madeleine LAZARD, Jacques PINEAUX, Jeanne VEYRIN-FORRER

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

I.S.B.N. 2-7288-0172-X
I.S.S.N. 0760-4513

© Presses de l'École Normale Supérieure, 1992

UN CAS DE RÉÉCRITURE : CLAUDE DE TAILLEMONT (1553) et MARIE DE GOURNAY (1594)

Cette étude porte sur la seconde histoire encadrée des *Discours des Champs faëz* de Claude de Taillemont¹ et sa réécriture dans *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne* de Marie de Gournay².

Issu en partie de l'Arioste³, ce récit est en étroit rapport avec la lignée des histoires d'Elvide⁴ et des récits apparentés, à la croisée de trois motifs principaux : celui de la chaste innocente qui se défend du viol par la ruse et le suicide, celui du chassé-croisé amoureux⁵, celui du couple de parfaits amants fugitifs trahis par leur hôte.

En outre *Le Proumenoir de Monsieur de Montaigne* est l'objet dans ses éditions postérieures de considérables remaniements, véritable travail de réécriture de son propre ouvrage par Marie de Gournay.

Enfin, ce texte trouve au XVII^e siècle deux prolongements du plus haut intérêt. Le second est à considérer à titre hypothétique, d'autant qu'il ne résulte pas explicitement d'une réécriture, mais il offre prise à des rapprochements troublants : il s'agit d'*Alcine, princesse perse*⁶. Quant au premier, son ascendance ne fait aucun doute, et il mériterait cent fois l'attention, puisqu'il fait passer le

1 Parue à Lyon, chez Michel du Boys, en 1553, l'œuvre fut régulièrement republiée jusqu'à la fin du siècle (v. J.-C. ARNOULD : "Prélude aux *Discours des Champs faëz* de Claude de Taillemont [1553]" *Bulletin du bibliophile*, n° 1, nouvelle série, 1989, pp. 138-148). Elle fait l'objet d'une édition critique, par nos soins (Droz, 1991).

2 Constamment réédité de 1594 jusqu'au milieu du siècle suivant. Outre les sept éditions mentionnées par J. MARCHAND (*Bulletin de la Société des Amis de Montaigne* II, 13-14 [oct. 48 - janv. 49] pp. 66-73), signalons : Chambéry, M. Malcieu, 1598 ; Paris, Toussaint Du Bray, 1623 (sous le titre : *Alinda. Histoire tragique*), Jean Libert, 1627 (dans *L'Ombre de la Damoiselle de Gournay*). Édition critique à paraître.

3 De l'histoire d'Isabelle (*Orlando furioso* XXIX 8-29) "laquelle pour saulver son honneur et sa chastete induict le cruel Rodomont avec astuce d'elle tuer" (trad. J. Martin, Lyon, J. Thellusson, 1544, f°4 v°).

4 Voir François SUARD : "Floridan et Elvide aux XVe et XVIe siècles" dans *La Nouvelle. Définitions, transformations*. Université de Lille III, 1990, pp. 163-179. La dernière en date avant *Le Proumenoir* est celle de Bénigne Poissenot dans les *Nouvelles Histoires tragiques* (Paris, Guillaume Bichon, 1586). Pour un exemple de récit apparenté, voir la première histoire du *Printemps* de Jacques Yver.

5 Sur ce thème voir les *Cent Nouvelles nouvelles* (LIII), la toute première nouvelle de Giralddi Cinzio et la dernière histoire du *Printemps* de J. Yver.

6 Paris, Louis Josset, 1683.

récit de la narration brève au théâtre : c'est *Alinde*, tragédie de Jules Pilet de la Mesnardière⁷.

Ces quelques lignes voulaient souligner la richesse potentielle d'un champ où se concentre une pluralité d'actes de réécriture. Mais nous fixerons à cette étude des limites très nettes, pour nous consacrer à une étude parallèle de ces deux versions : celle de Taillemont et celle de Marie de Gournay.

*

Avant même tout traitement du texte, la réécriture suppose une opération initiale de transfert et d'implantation de son objet dans un nouveau contexte. Pour Taillemont, ce récit est le second volet d'un diptyque emblématique de l'excellence de la femme. Les *Discours des Champs faëz* sont en effet écrits à l'honneur, et exaltation de l'Amour, et des Dames, successivement célébrés par l'un des deux devisants principaux : Philaste, projection littéraire de Taillemont lui-même, faisant l'apologie de la femme en des termes d'une étonnante audace (pp. 58-101), Eumathe, représentante terrestre de Minerve, défendant le vrai Amour (pp. 198-216). Chaque discours est suivi d'une "piteuse histoire" racontée, la première par Eumathe, la seconde par Philaste – notons l'inter-version –, et toutes deux "pour l'approbation" (pp. 101, 102 et 219) de ce discours.

Marie de Gournay présente à l'inverse une pièce isolée⁸. Elle n'est plus enchâssée dans une *cornice*, n'a plus pour fonction l'illustration d'un discours extérieur et préalable. Le cadre faisant défaut, c'est au paratexte qu'incombe maintenant l'insertion du récit dans un contexte. Tout commence par un avant-propos de l'imprimeur au lecteur :

"Il y a quelques années que ce livret fut envoyé à feu monseigneur de Montaigne par sa fille d'alliance : dont ayant esté depuis son décès trouvé parmy ses papiers, messieurs ses parens me l'ont fait apporter, pource qu'ils l'ont jugé digne d'estre mis en lumiere, et capable de faire honneur du deffunct : s'il se peut adjouster quelque chose à la gloire d'un si grand et si divin personnage. Voy donc que c'est, Lecteur".

⁷ Paris, Antoine Sommaville et Augustin Courbé, 1643.

⁸ Cependant *Le Proumenoir* est suivi d'une traduction du second livre de l'*Enéide* et d'une collection de poèmes de circonstance, et accompagné à partir de 1626 d'un avis justificatif permettant à Marie de Gournay de répondre aux nombreuses critiques qu'il avait manifestement soulevées, de prononcer une vigoureuse condamnation du plagiat, l'épître liminaire étant modifiée pour minimiser encore le rôle de l'auteur auquel la "fable" a été empruntée.

Suit une épître de Marie de Gournay à son "père d'alliance", datée de 1588 :

"Vous entendez bien, mon pere, que je nomme cecy vostre Proumenoir, parce qu'en nous promenant ensemble, il n'y a que trois jours, je vous contay l'histoire qui suit ; comme la lecture que nous venions de faire d'un subject de mesme air (c'est des accidens de l'Amour en Plutarque) m'en mit à propos. L'ocasion qui m'esmeut à la coucher maintenant par escrit, et l'envoier depuis vostre partement, courir apres vous, c'est afin que vous ayez plus de moyen d'y recognoistre les fautes de mon stile, que vous n'eustes en mon recit qui passa soudain. Goustez-le donc et me corrigez... [...] Je rapporte l'argument de ce comte d'un petit livre que je leuz d'avanture, il y a quelque an et d'autant que je ne l'ay sceu revoir onques puis, j'ay mesme oublié son nom et celuy de l'auteur encore. Si est-ce quand je l'aurois entre-mains, que je voudrois aussi bien qu'à cette heure, escrire sans luy rien emprunter, pource que je ferois religion de souiller ses inventions du meslange des miennes, et que j'ay point appris l'exemple de la corneille d'Esopé, sinon pour le fuyr..."

Marie de Gournay prétend donc s'affranchir de son modèle, au point d'en avoir oublié le nom. Elle présente cependant son histoire dans les mêmes termes que Philaste la sienne :

"Toutefois m'estant à present souvenu d'un vieil livre que je trouvoy long temps a, entre plusieurs papiers et autres hardres, escript jadis à la main par un certain chevalier de Malthe, et duquel n'est aucune memoire entre nous, je vous en veux reciter aucuns piteux comptes..." (p. 101)

elle reprend l'exemple de la corneille d'Esopé (Discours des Champs faëz, p. 135), et conserve quelques détails précis que nous décrirons par la suite. On peut se demander quel crédit accorder à cette prétention, et à ces éléments dont beaucoup relèvent du lieu commun.

Il demeure que cette pratique de réécriture, d'autant qu'elle est avouée, fait peser sur le texte une détermination. Par une fatalité chronologique, sa nouvelle version ne peut apparaître que seconde (mais pas nécessairement secondaire, puisque le dogme de l'originalité n'a pas encore été proclamé – une prétendue réécriture est d'ailleurs souvent invoquée par des auteurs pour autoriser leur texte, alors même qu'ils inventent véritablement, comme c'est sans doute ici le cas de Taillemont) ; il lui faut se situer relativement à un prédécesseur, dans un rapport d'imitation, donc de similitude, et de différenciation, donc d'opposition valorisante.

La double présentation donnée du *Proumenoir* en fait d'abord un "ready made" textuel, puis un exercice de style soumis à la correction du maître. Cette combinaison du hasard et de l'intention littéraire place assez évidemment le récit sous l'autorité "d'un si grand et si divin personnage", et révèle une stratégie de valorisation de son écrit par Marie de Gournay. Grande est la distance qui sépare la version de Taillemont, récit suspendu, ne tenant que par l'encadrement dans lequel il est inséré, et celle de Marie de Gournay, récit second, littérairement soutenu par le dense réseau social que constituent l'auteur anonyme, l'imprimeur, l'auteur, le père d'alliance, "messieurs ses parents".

Cette transplantation du texte initial n'est donc pas de nature accidentelle ou accessoire, ce n'est pas une simple circonstance de sa parution au jour ; elle marque au contraire une altération profonde de la nature du texte, ainsi qu'un examen plus attentif permet de le saisir.

*

L'écart entre les deux récits explique sans doute, autant que l'obscurité des *Discours des Champs faëz*, le fait que la critique les ait rarement rapprochés⁹.

Il est possible de distinguer au plus cinq éléments de réécriture au sens étroit du terme, c'est-à-dire de reformulation : le nom du héros masculin Léontin¹⁰, l'attaque ("Le Royaume de Perse – comme voyons par les histoires..." chez Taillemont, p. 220, et "Le Roy de Perse, mon pere..." chez M. de Gournay, f° 6), le portrait de l'hôte barbare ("homme, selon le païs, d'assez bonne vie" chez Taillemont, p. 237, "riche et assez bien né pour le climat..." selon Marie de Gournay, f° 24 v°). Enfin, ces deux détails : l'évocation par Léontin des "champs Helisees" (f° 22 v°), où se croyaient précisément transportés les devisants des "champs faëz" (p. 20), et la métaphore paradoxale de la chasse : "Leontin, qui estoit au par-avant allé à la chace pour prendre, se trouva pris à son retour, mesmes de qui ne le poursuyvoit." (p. 224), que Marie de Gournay applique au barbare "qui n'avoit auparavant accoustumé que la

9 P. BONNEFON (*Montaigne et ses amis*, Paris, 1898, t. II, p. 320 sq.) et J. MARCHAND (art. cit.) parlent d'invention. Seuls reconnaissent la filiation G. MICHAUD qui avait trouvé cette information chez Colletet ("Le Proumenoir de Montaigne" *Revue d'Histoire Littéraire de la France* XLI-3 [1934], pp. 397-398), et M.H. ILSLEY (*A Daughter of the Renaissance. Marie de Jars de Gournay Her Life and Works* Mouton, 1963, pp. 48-60).

10 Il est intéressant de noter que M. de Gournay puise le nouveau nom de l'héroïne à la source même du récit de Taillemont : c'est la Dalinda d'*Orlando furioso* (chants IV à VI). Avant Alinde, on rencontrera dans *La Pucelle d'Orléans* (Paris, A. Sommeville et A. Courbé, 1642), une Dalinde, confidente de la Comtesse de Varvic.

guerre et la chasse des bestes sauvages." (f° 25 v°) ; mais il est bien difficile de dire si Marie de Gournay emprunte ces derniers traits davantage à Taillemont ou au fonds des topoï narratifs et poétiques auquel ils appartiennent. Tels sont en tout cas les seuls points de contact textuel entre *Le Proumenoir* et les *Champs faëz*, ce qui est bien peu.

Marie de Gournay a considérablement modifié la structure du récit, dont il est temps de proposer un résumé, que nous ferons le plus bref possible. La Perse ayant été vaincue, la jeune princesse Laurine doit épouser le souverain ennemi pour obtenir la liberté du roi son oncle. Au cours du voyage, son cortège s'arrête chez un seigneur, ancien compagnon d'armes de son père. Son fils Léontin s'éprend d'elle, elle de lui ; ils prennent la fuite par mer, mais une tempête les jette sur une côte et ils sont recueillis par le barbare Sador. Sador aime Laurine, et sa sœur Driasse Léontin. Laurine repousse les avances de Sador, mais Léontin cède à celles de Driasse. Arrive alors Andoue, tante de Laurine, qui découvre la fuite de sa nièce et tente d'empoisonner le couple et ses hôtes ; elle est emprisonnée. Cependant Laurine apprend la trahison de Léontin qui a conclu avec Sador un pacte d'échange. Un jour que le barbare se fait plus pressant et qu'il est sur le point d'abuser d'elle, Laurine lui promet de se rendre à lui le lendemain s'il fait décapiter Andoue. À la faveur de la nuit, elle se substitue à Andoue, et c'est donc elle que le serviteur de Sador décapite. Sador devient fou furieux, Léontin doit fuir et disparaît en mer. Sador fait ériger un magnifique tombeau à Laurine.

Marie de Gournay bouleverse cette intrigue en supprimant, par exemple, l'histoire secondaire d'Andoue, qui n'occupait pas moins d'un sixième du récit, et en remplaçant ce personnage de sorcière emprunté à *Amadis* par une anonyme "vieille", qui "s'est ingeree de parler honteusement de la privauté" qu'Alinda aurait avec le barbare (f° 36 v°).

Plusieurs épisodes subissent une transformation radicale : ainsi, dans les *Champs faëz* la sœur du barbare s'enflamme d'un amour instantané pour Léontin, mais chez Marie de Gournay elle est manipulée par son frère et s'ouvre alors un jeu de séduction réciproque entre elle et Léontin ; chez Taillemont, Laurine apprend par Sador l'échange conclu entre les deux hommes (p. 250), et le barbare a lui-même connu l'amour de Léontin pour sa sœur en entendant ses plaintes à travers une cloison (p. 246), alors que chez Marie de Gournay, c'est Alinda qui prend de cette manière conscience de la trahison de son amant (f° 33). Mais le changement le plus visible affecte le dénouement, et il est de grande conséquence ; dans les *Discours des Champs faëz*, Sador

reconnaît la tête de Laurine, que lui apporte son serviteur, et fait chasser Léontin qui trouvera en mer une mort ignominieuse :

"...les cieux recors, et ...Justes vengeurs de son iniquité, ne le voulant la terre recevoir, eleurent finalement sa sepulture." (p. 274).

Dans *Le Proumenoir*, c'est Léontin qui découvre le corps d'Alinda,

"il se va jetter estendu sur le corps a travers du sang et de la presse. [...] Mais quand le peu de sang qui restoit plus en elle, regorgeant soubz ceste estroicte serre, vint a luy jallir au visage, a donc il se ressourt en sursault..."

et après une dernière plainte

"... apres s'estre redressé sur les genoulx, sa dague traicte, et regardant Ortalde là presente de travers, il s'en donne violamment dans le cœur, et chasse d'un coup son ame rejoindre celle de sa dame. le corps tombe a costé d'Alinda, les plaies jointes, qui sembloient amoureusement s'entre-accueillir et ce nouveau sang, chaut et bouillant, vouloit r'animer l'autre par son infusion." (f° 62)

Et les deux amants partageront la même sépulture.

Ce travail de réécriture qui consiste à modifier le contenu du récit produit une inflexion décisive. Au moment où écrivait Taillemont, l'histoire tragique française était encore à naître – disons plutôt qu'avec lui elle était au berceau¹¹. La version de Marie de Gournay consacre, dans la scène finale, la valeur rédemptrice du sang versé et reproduit le modèle de la mort des parfaits amants dans l'histoire tragique. Elle évacue en revanche tout un imaginaire romanesque, fortement sensible chez son prédécesseur dans les types du barbare sanguinaire et de la sorcière, dans l'image du sombre château au bord d'une mer tempétueuse, dans l'onomastique même¹². Elle élimine également l'échange des vœux entre les amants (Taillemont, pp. 232-235), concentre

11 Voir J.-Cl. ARNOULD, "Les Discours des Champs faez de Claude de Taillemont et l'invention de l'histoire tragique" *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 31 (déc. 1990), pp. 47-61. Entre les deux versions s'écoule une quarantaine d'années durant lesquelles s'impose, grâce à Boaistuau et surtout Belleforest, le succès des histoires tragiques. La question a été étudiée par M. Simonin dans sa thèse sur *François de Belleforest et l'histoire tragique en France au XVI^e siècle*.

12 Le nom du père de Laurine peut provenir de la *Chanson de Roland*, celui du père de Léontin du roman en vers des *Sept sages de Rome*, d'Aiol ou de *Girart de Roussillon*. Le barbare Sador est proche du Cador des *Enfances Vivien* ou des Sadian, Saduve et Sadamon d'*Amadis*. Quant à Andoue, c'est une haplographie de "Andadouë", géante diabolique, ennemie d'*Amadis*, sœur de Madarque ou Madraque, le géant de l'Isle Triste (*Amadis* III. 1, f° 14 v° dans l'édition E. Groulleau, Paris, 1560).

les longs développements de la métaphore de la chasse (pp. 224-225) en une touche discrète (f° 25 v°), et résume d'une phrase (f° 25 v°) la scène de la réception fastueuse (pp. 223-224). Il ne faudrait pas en conclure, par une opposition simpliste, que Marie de Gournay abandonne le roman et opte pour l'histoire tragique, désormais consacrée. De ce genre elle rejette également l'omniprésence des plaintes, la manière de peindre les passions, ainsi que l'un des schémas permanents : celui de la duplication des discours et des missives. Dans les *Discours des Champs faëz*, chaque intervention de ce type était en effet suivie de sa réplique ou de sa réciproque de la part du personnage complémentaire, et ce trait s'imposera comme une constante du genre. Enfin, si Taillemont ne sait que reproduire quelques stéréotypes ethnographiques comme "la mode et pompe excessive des Medes" (p. 222), *Le Proumenoir*, tend vers un certain réalisme par la recherche de ce qu'on pourrait nommer la "couleur locale" : le père d'Alinda est appelé "satrappe", Alinda invoque le "grand Oromasdes" (f° 21), il n'est plus question de "cartel", mais les Perses écrivent sur des "tablettes" (f° 38). Le texte signale d'ailleurs la distance historique en évoquant les "esprits de ces siècles... capables de croire que quelque Dieu... peut avoir enlevée" Alinda (f° 23 v°), en notant que "ces nations sçavoient peu parler" (f° 35 v°).

Le choix de Marie de Gournay est aussi celui de l'efficacité pathétique : par exemple, la scène de substitution à Andoue dans sa prison (pp. 266-268) est résumée en quelques lignes au profit d'une complainte d'Alinda (f° 58 v°-60 v°). Ce point a été suffisamment étudié par M. H. Ilsley¹³, qui insiste cependant trop peu sur le fait que pour contribuer à cette amplification du *pathos*, le récit a été recentré, voire concentré, dans sa seconde version, sur le personnage d'Alinda.

Enfin s'opère une double mise à jour : les coups de théâtre, les scènes obscures ou sanglantes, la cruauté du premier récit¹⁴ font place à l'expression de sentiments personnels, et intériorisés. Cette modernisation du goût s'accompagne d'une rénovation

¹³ *op. cit.*, p. 54.

¹⁴ Sador sur le point de violer Laurine "esmeu d'envie et de courroux tout ensemble, s'eschaufa en son harnois, de manière que metant le manteau par terre, se jetta nu auprès de la Princesse..." (p. 256). Plus tard, l'assassin "fort content et joyeux... d'avoir si bien executée sa commission... prenant ce chef... le mettant soudain dans un drap, le porta à sa chambre jusqu'au jour ; lequel venu, entra en celle de Sador son maistre ; et le voyant esveillé, tira cette teste du lieu où il l'avoit enveloppée... ayant le barbare... découvert... ce chef, si tost qu'il veit les blons et dorez cheveux qui luy descendoient sus le bras, fut surpris de telle frayeur, que sans plus parler le laissa cheoir sus le lit de Sador... ; puis se retira arriere, tremblant comme la fueille. Sador, tout esbahi de telle mine, regarde ce chef de plus près ; et, bien que tout fust de sang et larmes couvert, facilement le recongnut (pp. 270-271).

stylistique notamment perceptible dans la suppression des tournures obsolètes, comme les binômes synonymiques¹⁵, bien passés de mode et impitoyablement exclus du *Proumenoir*. Au demeurant, une quarantaine d'années sépare les deux textes et la langue a beaucoup changé...

*

Le recentrage de l'ensemble du récit autour du personnage d'Alinda en fait ce que M.H. Ilsley ose nommer "l'un des premiers romans psychologiques français"¹⁶. Sans soutenir cette affirmation audacieuse, on conviendra que la matière de l'histoire est totalement renouvelée par l'intention analytique de Marie de Gournay, qui, même si la fin du récit maintient l'idée de "spectacle" (f° 65), chère à l'histoire tragique, livre plutôt une étude psychologique de la femme souffrante. C'est par prétérition, c'est au contraire pour mieux nous en peindre l'évolution qu'elle affirme :

"... ce n'est pas mon gibier d'crire le progrez de l'amour de ceste pauvre femme... il me suffit de le plaindre" (f° 19 v).

Du regard apitoyé d'un homme, Philaste, nous passons à celui, largement introspectif, de la femme qui sait dire les souffrances d'une autre femme, exprimer ses doutes et ses conflits intérieurs. Elle donne également une consistance psychologique à la sœur du barbare, Ortalde, si peu présente chez Taillemont. Sans doute faut-il avant tout lire le récit rénové comme un roman féminin, dans la lignée des *Angoysses douloureuses* d'Helisenne de Crenne, et non plus seulement comme une histoire féministe.

L'élagage du récit original ne signifie nullement que le second en soit un abrégé ; les deux textes sont exactement de même longueur, du fait de l'insertion de vers empruntés pour l'essentiel au chant IV de l'*Enéide* et surtout de longues digressions, encombrantes aux yeux des critiques contemporains¹⁷, mais sans doute destinées à justifier et compenser le choix par une femme d'un sujet si léger. Ces vers

15 Voir A. LORIAN : *Tendances stylistiques dans la prose narrative française du XVI^e siècle* (Klincksieck, 1973, pp. 65-92) et C. BURIDANT : "Les binômes synonymiques. Esquisse d'une histoire des couples de synonymes du Moyen Âge au XVI^e siècle" *Bulletin du Centre d'analyse du discours*, Lille, 1980, pp. 5-79.

16 *op. cit.*, pp. 49 et 60.

17 Les versions ultérieures du *Proumenoir* permettent de lire, à travers les défenses de Marie de Gournay, les critiques qui lui ont été adressées, et dont la principale semble être l'abondance des digressions. Voir Ilsley *op. cit.*, p. 55.

produisent un nouvel ancrage intertextuel de l'histoire d'Alinda, mais les digressions sont d'un intérêt encore supérieur. Véritables petits discours moraux, elles sont au nombre de quatre : la première, sur les devoirs des Princes, intervient dès les premières pages (f° 10 v°-11 v°) et la seconde, sur la beauté, sitôt après (f° 12-12 v°) ; la troisième, au centre du récit, après qu'a été conclu l'échange des dames, exalte la constance (f° 29-31 v°) ; enfin, après les adieux d'Alinda, se développe une apologie de la femme, qui occupe à elle seule un quart du texte (f° 41-58 v°). Cette moralisation et cette intellectualisation, si elles permettent d'intégrer bon nombre des préoccupations des devisants de Taillemont, notamment celles qui concernent la place de la femme dans la société, nous entraînent bien loin de la forme initiale du récit. S'agit-il d'ailleurs encore d'un récit à proprement parler, ou d'une forme *sui generis*, d'une sorte de "récit commenté" ? Ces digressions, dont la place va croissant au cours de l'œuvre mais également au fil des éditions, disputent le premier rôle aux épisodes d'un récit désormais privé de continuité, quasi ravalé au rang de prétexte. Dans les passages narratifs mêmes, une sorte d'indécision entre récit et discours tend à dissoudre les informations diégétiques, comme dans ce moment où Léontin cède aux avances d'Ortalde, très significatif de la narration telle que la conçoit Marie de Gournay :

"Laissant ce discours, mon pere, [ces mots signalent la fin d'une digression] je dis que, ny l'obligation, ny la foy, ny l'ardente amour d'Alinda, ny la ruine où sa desloyauté la precipitoit, ne sceurent empescher Leontin qu'il n'aimast mieux choisir pis, que ne la point abandonner. Il retourne donc incontinent pour Ortalde aux mesmes chaleurs d'affection et de poursuittes, où Alinda l'avoit veu n'aguere : neantmoins elle qui estoit fine, n'eust eu garde de se mettre en hazard d'arrester cet amoureux à mi chemin du giste (c'est à dire du mariage désiré d'elle et promis de luy) par un octroy faict auparavant. Aussi cognoissoit-elle combien les promesses d'espouser ont trompé de femmes, et si sçavoit que mille et mille femmes qu'on avoit du commencement leurrees de ces promesses là par deception, eussent en fin contraint leurs gens, par force d'amour, à les tenir à bon escient, s'elles ne se fussent rendues huit jours trop tost. Quoy plus ? ceste Thracienne eust appris aux dames, que si celuy qui faict le transsi d'amour n'execute telles promesses dès le premier jour qu'il le peut, c'est à dire qu'il ne le veut pas (nonobstant toutes les belles couleurs qu'il donne au retardement, comme Leontin faisoit au sien) et les eust adverties que si le desir de ce qu'il cherche ne le sçait contraindre à depescher le mariage, la sacité l'y forceroit aussi peu, lors qu'il l'auroit emporté." (f° 31-32).

Par ailleurs, Taillemont développe par de multiples signes discrets l'interactivité qui lie narrateur et narrataire, et de surcroît, dans ce recueil à devisants, le récitant Philaste et ses belles écouteuses. Marie de Gournay instaure un dialogue nouveau, avec son "père", dont la présence, l'avis, l'autorité à travers ses *Essais* (cités à trois reprises et parfois commentés), ne sont pas invoqués moins de huit fois tout au long du texte.

Le Proumenoir obéit en somme à un double mouvement : un retour à l'origine puisqu'il réintègre dans le récit les discours tenus dans l'encadrement des *Champs faëz* et imite la forme globale de cette œuvre sans cesse ponctuée de vers et de discours ; un élan à la rencontre des *Essais*¹⁸, qui lui fournissent également, avec Plutarque dont Montaigne a tant de mal à se dépandre¹⁹, son point de départ. Le "proumenoir" n'est-il pas d'ailleurs lui-même à la fois le titre, dont on ne peut postuler l'innocence de la part de l'éditrice des *Essais*, le prétexte de l'œuvre qui vise à "coucher... par escrit" un récit fait lors d'une promenade, et le lieu imaginaire de la lecture qu'en fera le destinataire principal²⁰ ?

*

La portée de l'entreprise de Marie de Gournay est immense. Elle va bien au-delà de la simple reformulation et de la révision de l'intrigue. Elle va bien au-delà de la réorientation morale et esthétique qui a pu être observée dans d'autres cas²¹. Cette pratique de réécriture qui consiste à la fois à défaire et refaire autrement le texte initial, le transfigure, en affecte les fondements mêmes, au point de remettre en cause son statut narratif et de changer totalement son mode d'énonciation.

Il faut souligner la nature authentiquement littéraire de cet acte, qui pose le discours de l'auteur, dont la fable n'est plus que le prétexte, qui pose l'existence même de cet auteur. Cette réécriture

18 Voir les passionnantes propositions de G.-A. Pérouse : "De Montaigne à Boccace et de Boccace à Montaigne, contribution à l'étude de la naissance de l'essai" dans *La nouvelle française à la Renaissance* (Slatkine, 1981), pp. 13-40.

19 *Essais*, III.5, éd. Villey, p. 875.

20 "Tout lieu retiré requiert un proumenoir. Mes pensées dorment, si je les assis," écrit-il au moment où il décrit sa librairie (III.3, éd. Villey, p. 828).

21 Voir par exemple M.-F. PIÉJUS "Marguerite de Navarre et Bandello : une même histoire tragique, deux leçons morales, deux poétiques" dans *Du Pô à la Garonne. Actes du Colloque international d'Agen 1986 réunis par J. Cubelier de Beynac et M. Simonin* (Centre Matteo Bandello, Agen, 1990) pp. 209-229. Le même phénomène se manifeste dans la traduction ; voir "Récrire - Traduire" *Revue des sciences humaines* LII-4 (1980), n° 180, et J.-C. Arnould : "Une version humaniste d'un passage de Xénophon (Helléniques III.1)" *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, XLIX-4 (1990), pp. 382-394.

est en somme l'acte inaugural de conversion du disciple en épigone et de l'épigone en auteur potentiel, métamorphose appelée à se poursuivre dans le cas de Marie de Gournay par des activités de traducteur, d'éditeur singulièrement actif sur le texte des *Essais*, et d'écrivain, fût-ce mineur, de plein exercice.

Jean-Claude ARNOULD

MADAME DE SAINTONGE, BERGÈRE MODERNE, OU "LA MISE EN NOUVEAU LANGAGE" DE LA DIANE DE MONTEMAYOR (1699)

La traduction et l'adaptation de la littérature espagnole dans la France du 17^e siècle ont beaucoup moins retenu l'attention érudite que celles de sa sœur transalpine¹. C'est d'ailleurs une tradition purement "gallique" dont les origines sont anciennes. L'excellente *Bibliothèque française* de l'abbé Goujet, qui compile au milieu du 18^e siècle le détail de ce qui s'est écrit en français dans tous les domaines de la littérature, consacre un petit chapitre assez condescendant aux "traductions des poètes espagnols et portugais"² pour lequel elle recense ces "histoires galantes dans le goût espagnol, où le naturel se trouve rarement"³. La critique moderne a surtout prêté attention à la première moitié du 17^e siècle, avec des massifs comme le théâtre de Hardy, de Rotrou, de Pierre et de Thomas Corneille, ou à la nouvelle avec Scarron. Mais il semble paradoxalement que les mariages espagnols, qui marquent en fait le déclin politique des Habsbourg, aient sonné le glas de la grande *translatio litterarum* hispanique vers la France, et que, bizarrement, il y ait à nouveau eu des Pyrénées.

Certes, au début des années 1660, on voit se multiplier des méthodes de langue espagnole qui prouvent que l'idiome de la jeune reine de France n'est pas indifférent à ses sujets ; à l'instar, cependant, de la troupe des comédiens espagnols un temps acclimatée à la Cour pour lui complaire, croyait-on, mais qui dépérit rapidement et disparut⁴, cette mode espagnole du règne commençant subit le sort de la reine elle-même dans son

1 Voir la synthèse assez ancienne et à compléter bibliographiquement du *Dictionnaire des Lettres françaises. XVII^e siècle* publié sous la direction du cardinal Georges Grente (Paris, Fayard, 1954), art. : "L'Espagne et la littérature française au XVII^e siècle" par Pierre Jobit, pp. 398-404. On signalera aussi le recueil récent : *L'Âge d'or de l'influence espagnole. La France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche. 1615-1666*. Charles Mazouer éd., s.l., Éditions InterUniversitaires, 1991.

2 *Bibliothèque française*. Paris, Guérin, Le Mercier, 1755, t. VIII, ch. XIV, pp. 152-192.

3 *Op. cit.*, p. 154.

4 Pierre MÉLESE, *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV 1659-1715*. Paris, Droz, 1934, p. 24 : références de 1660 à 1669. Mervézin écrit dans son *Histoire de la poésie française* (Paris, 1706) : "Après l'heureux mariage du Roi, il vint des comédiens espagnols pour s'établir à Paris ; mais ils n'y furent pas heureux ; ils ne surent jamais trouver le goût des Français : leur facétieux paraissait grave et leur gravité facétieuse" (p. 237).

infortune conjugale, la mise à l'écart de l'actualité⁵. L'Espagne littéraire subsista dans des traductions du picaresque que continuait de publier à la grosse la librairie provinciale, essentiellement rouennaise, et dans le monument impérissable du *Quichotte*⁶. Mais c'est seulement en 1700 que Le Sage publia sa traduction du théâtre espagnol⁷, prélude à d'autres travaux romanesques. La Guerre de Succession d'Espagne eut alors un certain effet pour rappeler la péninsule ibérique au souvenir de la France louis-quatorzienne. En témoignent, par exemple, les anecdotes espagnoles à coloration politique qui fleurissent dans la presse littéraire parisienne de l'époque⁸. Terre de sainte Thérèse et de Quevedo, de l'Inquisition et de Gracián, l'Espagne suscite chez les Français de la fin du 17^e siècle un sentiment mélangé que les Lumières contribuèrent à contraster plus encore dans les décennies suivantes. La *Relation du voyage d'Espagne* de Mme d'Aulnoy, bon succès éditorial du libraire Barbin en 1691, ramasse avec assez de talent les images bigarrées offertes par la péninsule. C'est dans ce contexte d'intérêt mitigé que parut en 1699 l'adaptation par une autre dame "écrivaine" de la *Diane* de Montemayor, divinité topique de la pastorale qui avait nourrie une bonne partie de la littérature française du début du siècle et dont l'empreinte se marqua jusqu'à *Estelle* de Florian, un an avant les premiers éclats de la Révolution française.

Louise Geneviève Gillot de Saintonge n'était pas la première à vouloir naturaliser française la pastorale de Jorge de Montemayor publiée deux ans avant sa mort en 1559⁹. Dès 1578, Nicolas Colin s'y était essayé¹⁰, et bien souvent "Los Siete Libros" de Montemayor et les deux parties continuées par Alonso Perez et Gaspar Gil Polo (1564) avaient fait gémir les presses françaises. Il

5 Le curieux récit du nouvelliste et gentilhomme ordinaire du duc d'Orléans, Jean de Préchac, *Le Voyage de la reine d'Espagne* (Paris, Jean Ribou, 1680, 2 vol., in-12) est la mise en forme romanesque d'un autre mariage espagnol tout aussi peu réussi, celui de Charles II avec Mlle d'Orléans, fille de Monsieur et d'Henriette d'Angleterre (1679). La nouvelle reine, qui souffrit mille morts de cet hymen avec un monarque dégénéré, disparut dix ans après ses noces.

6 Maurice BARDON, *Don Quichotte en France au XVII^e et au XVIII^e siècle (1605-1815)*. Paris, Champion, 1931.

7 *Le Théâtre espagnol ou les meilleures comédies des plus fameux auteurs espagnols traduits en français*. Paris, Jean Moreau (ou Jacques-Christophe Rémy), 1700, 1 vol. in-12.

8 Voir notre : *Le 'Mercure galant' de Dufresny (1710-1714) ou le journalisme à la mode*. Oxford, The Voltaire Foundation, 1982 (SVEC 206), pp. 15-16.

9 Les meilleures éditions modernes sont celles de Francisco López Estrada dans la collection des "Clásicos castellanos" (Madrid, Espasa-Calpe, 1946, rééd. 1962) et d'Enrique Moreno Báez (Madrid, 1955. "Real Academia española. Biblioteca selecta de Clásicos españoles"). Nous citons d'après cette dernière.

10 *Les Sept Livres de la Diane [...] traduites d'espagnol en français*. Reims, J. de Foigny, 1578, in-12.

n'est pas le lieu dans ces quelques pages d'y insister trop longuement¹¹. Disons seulement que ces "versions" correspondent à la grande mode de la pastorale romanesque et dramatique, ainsi qu'à la nécessité pédagogique, très sensible dans le premier tiers du siècle, de faciliter l'accès direct à une langue castillane que diverses raisons, dont des politiques, rendent tout aussi indispensable au Français cultivé et à l'écoute de son temps que la langue de Dante et de Pétrarque.

C'est ainsi, par exemple, que S.G. Pavillon en donne une édition bilingue sur deux colonnes en 1603¹², que J.D. Bertranet qui la revoit en 1611¹³ signale que son travail vise à satisfaire "ceux qui désirent employer partie de leur temps pour tirer quelque connaissance de la langue espagnole" (*Au Lecteur*, n.p.). Ces éditions peuvent aussi servir de recueil d'*exempla* galants ou moraux selon l'usage qu'on en veut faire, puisqu'une table facilite la recherche thématique. "Confiance en Dieu amène les désirs à bonne fin" rappelle bien dévotement la "table" de Pavillon ; celle de Bertranet ne laisse rien ignorer d'"aimer", naturellement, mais aussi des "armes des sauvages", d'une "comparaison élégante", dont la reprise est fort recommandable, ou de la "constance [qui] ne se peut assez priser", utile conseil aux amants qui vont naviguer entre les écueils de la future "carte de tendre".

À partir de la seconde décennie du siècle, les éditions bilingues cèdent la place à des traductions illustrées. La première est celle du libraire-traducteur Antoine Vitré¹⁴, qui s'orne en 1623

11 Cette demi-douzaine de traductions a fait l'objet de recensements bibliographiques peu satisfaisants et qu'il faudrait revoir. Nous citons les principaux, par ordre chronologique : Nicolas Lenglet Dufresnoy, *Bibliothèque des romans*, t. II de *De l'usage des romans*, Amsterdam, Veuve de Poilras [Rouen, Viret], 1734, pp. 23-24 ; Quérard, *La France littéraire*, t. VI, p. 235 ; J.-Ch. Brunet, *Manuel du libraire*, t. III, col. 1851-2 ; Maurice Lever, *La Fiction narrative en prose au XVII^e siècle*. Paris, Ed. du CNRS, 1976, p. 135-6.

12 *Los Siete Libros de la Diana [...] traduits d'espagnol en français et conférés en deux langues par S.G. Pavillon*. Paris, Antoine du Brueil, 1603, in-12.

13 *Los Siete Libros de la Diana de George de Montemayor où sous le nom de bergers et bergères sont compris les amours des plus signalés d'Espagne [...] Et de nouveau, revus et corrigés par le sieur I. D. Bertranet*. Paris, Toussaint du Bray, 1611, in-8°. L'exemplaire (Y₂ 10998) de la BN provient de la Maison professe des Jésuites de Paris et présente l'intéressante caractéristique de fournir des pages cartonnées et les feuillets d'origine (f. 1, 7, 334-5) reliés en tête de l'ouvrage.

14 *La Diane de Georges de Montemayor, nouvellement traduite en français*. Paris, Robert Foüet, 1623, in-8°. La dédicace est signée "A.V.P.I." (Antoine Vitré, parisien et imprimeur ?). L'attribution à Vitré est de Lenglet Dufresnoy, *op. cit.*, p. 24 : "Antoine Vitré fut le célèbre imprimeur dont les impressions sont si estimées et dont la probité a été connue". Quérard (*loc. cit.*), repris par Lever et par le catalogue de la Bibliothèque nationale (Y₂ 54339), donne la traduction à un incertain "Antoine Vitray".

de magnifiques gravures de Crispin de Passe¹⁵, spécialiste insurpassable, on le sait, des mises en images de la littérature romanesque à coloration pastorale. C'est lui qui donna l'année suivante le chef-d'œuvre du genre avec l'*Endymion* de Gombauld, dédié à Anne d'Autriche, autre infante d'Espagne, à qui fut destinée en 1624 encore la "nouvelle et dernière traduction" d'Abraham Rémy¹⁶, avec des gravures, hélas assez médiocres, de Melchior Tavernier. Ces éditions comportent la traduction des trois parties, et seule celle de Vitré raffine sur les index analytiques en proposant trois "tables" : des "vers", mais aussi des "lettres" et des "histoires" insérées dans le corps de la pastorale. Ensuite, l'écho seul de la *Diane* berça la mémoire de notre littérature, jusqu'à la résurrection dont la favorisa Mme de Saintonge.

Le 17 octobre 1699 était achevé d'imprimer pour la Veuve Horthemels, libraire rue Saint-Jacques, un ouvrage au titre assez baroque : *La Diane de Montemayor mise en nouveau langage. Avec une Idylle sur le mariage de Mme la duchesse de Lorraine, et des lettres en vers burlesques*¹⁷. La dédicace à Madame Palatine était signée : "Gillot de Saintonge". Ce livre dut avoir un maigre débit¹⁸, puisque les feuilles d'origine, par un petit subterfuge qu'éclaircit la bibliographie matérielle, servirent en 1733 au libraire Pierre Prault pour en donner une nouvelle "édition"¹⁹. Ce n'est pas nécessairement par goût des "oubliés" que nous tentons ici l'étude d'une entreprise à plus d'un égard mystificatrice. Il me semble au contraire que cette fantaisie littéraire sans grande portée personnelle témoigne à sa manière de quelques aspects originaux de ce que l'on peut appeler "l'esthétique moderne".

15 Diane CANIVET, L'illustration de la poésie et du roman français au XVII^e siècle. Paris, PUF, 1957.

16 La Diane de Monte-Maior divisée en trois parties. Nouvelle et dernière traduction. Dédicée à la Reine par A. Rémy. Paris, Au Palais par la Société, 1624, in-8° (BN : Y² 54340). M. Lever voit dans Rémy le pseudonyme d'Abraham Ravaud. "A. Rémy" publia diverses pastorales romanesques entre 1624 et 1625. Le *Au Lecteur* (n.p.) de sa Diane précise qu'il s'agit des "prémices de [ses] jeunes ans".

17 Un volume, in-12, de 4 f. n. ch., 471 p.

18 Il semble avoir été réalisé avec une certaine précipitation, et sans que Mme de Saintonge en ait revu les épreuves. Par exemple, il est curieux que le fleuve "Duero" (Báez, p. 46), le Douro, soit traduit par "Dicere" (p. 14, etc.), évidente faute de lecture du typographe. L'exemplaire d'une collection privée possédant un envoi autographe de Mme de Saintonge à la marquise de Courcenc (la marquise de C*** des *Poésies diverses* ?) porte de nombreuses corrections manuscrites.

19 *La Diane de Montemayor ou Aventures secrètes de plusieurs Grands d'Espagne* (BN : Y² 75930). L'ouvrage est divisé en deux tomes : seuls ont été réimprimés les feuillets liminaires comprenant le titre, la dédicace, le *Au Lecteur*, auxquels on a ajouté le catalogue de Prault. Pour permettre la répartition en deux volumes, les pages 207 à 210 ont été recomposées et un nouveau titre établi pour le second tome.

En effet, cette "mise en nouveau langage" paraît dans la dernière décennie du siècle, écrite par une femme et dédiée à une princesse passant, à juste titre, pour l'esprit le plus cultivé de la Cour²⁰, et qui était de surcroît, mère du duc de Chartres, le futur Régent, protecteur déclaré des "modernes" et des "fontenelliens". On connaît mal les rapports entretenus par Mme de Saintonge avec Madame²¹ ; mais j'ai remarqué ailleurs²² que cet écrivain dédia l'essentiel de sa production à la belle-sœur du Roi-Soleil²³ ; et ses liens avec la branche espagnole des Bourbons dans les premières années de la Guerre de Succession²⁴, à laquelle participa si activement Chartres devenu duc d'Orléans en 1701, sont des indices qui ont leur importance. Mme de Saintonge était connue avant 1699 par les tentatives qu'elle avait faites en compagnie du musicien Henri Desmarest sur la scène de l'Académie royale de musique²⁵. Son livret de *Didon* avait obtenu un bon succès en 1693 ; l'année suivante, l'opéra de *Circé* avait

20 Outre la biographie fondamentale de Dirk Van der Cruysse (*Madame Palatine*, Paris, Fayard, 1988), on pourra consulter nos articles : "Du côté Cour : la Princesse palatine et le théâtre", *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1983/3, pp. 275-86 ; "Madame et son monde, ou la Palatine avait-elle une âme ?", *Cahiers Saint-Simon*, 14, 1986, pp. 45-51 ; "Les goûts dramatiques de la Palatine", *Pathos, Klatsch und Ehrlichkeit. Liselotte von der Pfalz am Hofe des Sonnenkönigs*, K.J. Mattheier et P. Valentin éd., Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1990, pp. 107-116.

21 Si elle n'apparaît pas dans la correspondance publiée de la princesse, Mme de Saintonge dédie des poèmes à "Monsieur D.S.M.", capitaine des gardes de Madame ("Lettre en vers burlesques" dans *La Diane*, pp. 463-6 ; et une "Épître" dans les *Poésies diverses*. Dijon, Antoine de Fay, 1714, t. II, p. 137). Outre l'Idylle signalée plus haut et qui date du printemps 1698 (allusion printanière du texte), au moment des préparatifs du mariage de Mademoiselle, fille de Madame, avec le duc de Lorraine, les *Poésies diverses* (t. II, pp. 217-235) publient une pastorale héroïque, *Diane et Endymion*, qui fut jouée devant le Duc en 1711 à Nancy et à Lunéville : la musique était d'Henry Desmarest, ancien collaborateur de la poétesse à l'Opéra de Paris (voir *infra*). Evrard Titon du Tillet a fait de Mme de Saintonge un éloge particulièrement appuyé dès la première édition de son *Parnasse français* (Paris, 1727, pp. 321-2) : on ignore tout de leurs relations. Notons cependant que Du Tillet, amateur de musique, de beaux arts et de littérature, fréquenta la Cour de 1697 à 1712 comme Premier Maître d'Hôtel de la duchesse de Bourgogne (Judith Colson, *The Parnasse français, Titon du Tillet and the Origins of the Monument to Genius*. New Haven et Londres, Yale UP, 1979, pp. 13-4).

22 Cité par D. Van der Cruysse (*op. cit.*, p. 488).

23 À l'*Histoire secrète de Dom Antoine, roi de Portugal* (Paris, 1696), il faut ajouter, la même année, des *Poésies galantes* (Paris), *La Diane* (Paris, 1699) et le tome I des *Poésies diverses* (Dijon, 1714, 2 t.), simple réédition du volume de 1696.

24 Voir le tome II des *Poésies diverses* de 1714 : nombreuses pièces à la gloire de Philippe V, "le héros que j'aime" (t. II, p. 31), dont un Divertissement pastoral pour le roi représenté à Barcelone en 1701.

25 Voir, outre Th. de Lajarte, *Bibliothèque musicale de l'Opéra*. Paris, 1876, Première Livraison, et P. Mélése, *op. cit.*, pp. 196-7 : Michel Antoine, *Henry Desmarest*, Paris, 1955 ; Spire Pitou, *The Paris Opera. Genesis and Glory 1671-1715*. Westport, Londres, 1983.

moins retenu l'attention²⁶ dans un lieu où elle était cependant la première femme – et pour longtemps la seule – à faire chanter les héros. Mais, en 1695, elle prépara une véritable révolution, le premier opéra-ballet de notre histoire lyrique, *Les Charmes des Saisons*, dont les "cabales", terme par lequel elle désignait la conjonction de Colasse et de l'abbé Pic soutenus par Louis Lully, interdirent la création²⁷ en lui opposant leur propre ballet des *Saisons*, prologue au modèle du genre, *L'Europe galante* de Campra et Houdar de la Motte, astre montant du parti moderne. Mme de Saintonge ne manquait certainement pas d'imagination ni d'invention : ces mésaventures le prouvent.

Elle tient peut-être cette fertilité d'esprit de ses origines hispaniques au sens large. Car, pas plus que Montemayor naturalisé écrivain "espagnol", Mme de Saintonge n'est castillane ou andalouse ; elle appartient par ses ancêtres maternels à la fière nation portugaise et à l'antique famille des comtes de Vimioso qui s'était opposée à l'annexion de sa patrie par Philippe II. Elle avait narré elle-même, en 1696, dans un ouvrage dédié à Madame, naturellement, les aventures du dernier roi légitime du Portugal, Dom Antonio, prieur de Crato²⁸, dont son grand-oncle, Cipriano de Figueiredo de Vasconcelos²⁹, et son grand-père Dom Gomez avaient été les "preux chevaliers" – une expression chère au style poétique de Mme de Saintonge, comme on le verra – avant d'être des "illustres malheureux" (Dédicace n.p. à Madame). Réfugié en France à partir de 1586, son grand-père servit Henri III et la Reine-Mère puis éduqua sa fille en vraie lettrée. Cette Geneviève devint Mme de Gomez de Vasconcellos, romancière et traductrice, dont les œuvres sont souvent confondues avec celles de sa fille, née de son mariage avec Pierre Gillot de Beaucourt³⁰. Louise-Geneviève (1650-1718) épousa un avocat du nom de Saintonge³¹.

26 Malgré la présence à trois représentations du Grand-Dauphin, amateur très éclairé d'art lyrique (P. Mèlèse, *op. cit.*, p. 197).

27 Livret publié dans les *Poésies galantes* de 1696, avec un "Avis au lecteur". S. Pitou, *op. cit.*, donne le détail de la querelle.

28 Voir n. 23.

29 Mme de Saintonge apporte dans son *Histoire* des informations précieuses sur lui et sur son frère d'après des "mémoires" conservés dans la famille. Elle prénomme son grand-oncle "Scipion". Sur Cipriano, gouverneur de l'île de Terceira, et son action en faveur de Dom Antonio, vaincu à Alcantara en 1580, voir la *Grande Enciclopedia portuguesa e brasileira*. Lisbonne, Rio de Janeiro, t. II, pp. 835-40 (Dom Antonio) ; t. XI, pp. 297-298 (famille de Figueiredo), pp. 302-3 (Cipriano de Figueiredo de Vasconcelos).

30 Confusion entretenue par un prénom commun et par des ouvrages de style assez semblable. Voir, par exemple, les notices "Saintonge" et "Vasconcelle" du *Dictionnaire des Lettres françaises. XVII^e siècle* de Mgr Grente. L'existence d'une autre romancière-auteur dramatique, Mme de Gomez, la fille du comédien Poisson, ne simplifie par l'imbroglio.

31 Sur ces détails de généalogie, voir la fiche bien documentée de Michel Antoine, *op. cit.*, p. 45, n. 2.

originaire de Bourgogne peut-être³², et semble avoir mené, si l'on croit ses œuvres poétiques assez personnalisées, une vie mondaine qui s'acheva dans la convivialité de la bonne société des environs de Dijon³³, où elle célébrait, avec une crânerie peu habituelle dans la littérature féminine du temps, les prestiges de Bacchus et de "Vénus cabaretière"³⁴. Ses talents d'écrivain ne sont pas, hélas !, au niveau de l'originalité de certaines de ses conceptions et de ce que l'on pourrait appeler son esthétique du "bon goût"³⁵.

Car sa *Diane* est davantage qu'une traduction ; elle se pose en manifeste littéraire. L'avis (n.p.) qu'elle adresse "au lecteur" et que nous reproduisons indique clairement un propos qui est de jouer au bernard-l'ermite avec le texte de Montemayor :

"Il n'y a point de nation qui ait un génie plus heureux que les Espagnols pour composer des nouvelles galantes ; mais comme on ne lit ces sortes d'ouvrages que pour se divertir, j'ai cru qu'en faisant parler la Diane de Montemayor le langage de notre temps, je pourrais lui ôter ce que les gens de bon goût en avaient condamné.

Je n'ai point eu en vue d'en faire une traduction fidèle, mais seulement de la rendre agréable par un tour nouveau et réjouissant, c'est ce qui m'a fait supprimer toutes les poésies qui m'ont paru froides et ennuyeuses. J'en ai mis d'autres à la place, qui me paraissent plus tendres et plus lyriques. Je me flatte qu'elles plairont davantage.

Puisque ce sont les aventures de plusieurs Grands d'Espagne que l'auteur a déguisés, on ne peut les exprimer avec trop d'esprit et de délicatesse.

A l'égard de son héroïne, qu'il fait se marier peu de jours après la mort de son époux, j'ai cru que la bienséance ne permettait pas que les noces suivissent de si près les funérailles ; encore que quelques femmes de ce siècle nous en aient fourni des exemples qui pourraient l'autoriser.

32 Le chanoine Philibert Paillon cite un "Pierre de Saintonge", avocat général au Parlement de Bourgogne, actif de 1615 à 1641 (*Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*. Dijon, Desventes, 1745, t. II, p. 359).

33 Les *Poésies diverses* de 1714 furent publiées à Dijon chez Antoine de Fay et le tome II dédié au "président de Migieu" : de nombreux poèmes lui sont consacrés, ainsi qu'à sa famille. Antide de Migieux, seigneur de Savigny, président à mortier au Parlement de Bourgogne, mourut en 1717 âgé de 62 ans (Papillon, *op. cit.*, t. II, pp. 49-50).

34 Titre d'une pièce des *Poésies diverses* (t. II, pp. 25-27), où l'on trouve un nombre étonnant de vers bachiques qui vont au-delà de ce qu'autorisent les "parodies bachiques" et autres "chansons à boire" mises à la mode par les Recueils Ballard.

35 Dans la *Biographie Michaud* (t. XXXVII, pp. 376-7), A. Beuchot parle sévèrement de *La Diane* comme d'un "ouvrage abrégé et rajeuni, [qui] pêche par le style et par le goût".

J'ai retardé l'hymen de Diane et, au lieu de lui donner des fêtes éclatantes, comme l'auteur espagnol, je fais divertir la petite Cour qui est avec elle au Palais de Félicie à entendre des contes. En voici les titres : 'L'Heureux larcin' ; 'La Princesse des Iles Inconnues' ; 'L'Amant ingénieux' ; 'L'Origine des Contes ou le Triomphe de la Folie et du Bon Goût'.

J'ai ajouté aussi dans la fin du livre une Idylle sur le mariage de madame la duchesse de Lorraine et quelques lettres en vers burlesques".

Si l'on ne s'étonne pas que la *Diane* soit devenue une "belle infidèle"³⁶, que les prédécesseurs de Mme de Saintonge déjà avaient fardée à en croire leurs avant-propos³⁷, si outre-Rhin, l'œuvre de Montemayor subissait à la même époque une cure identique³⁸, la poétesse, qui n'était pas ce nouveau Shakespeare qui aurait pu magnifier tel épisode de la *Diane*³⁹, allait plus loin : elle mit littéralement en pièces l'œuvre de son compatriote. L'étude que nous avons menée prouve, au-delà même de ce que nous pensions, que les sept livres de la *Diana* primitive fournissent à peine un canevas pour la romancière. La version inspirée de Montemayor lui-même se termine sans la moindre indication par une allusion à ces "Grands d'Espagne que j'ai déguisés sous des noms de bergers" (p. 181). Mme de Saintonge poursuit : "Le retour de Syrène augmenta encore les plaisirs" et, à partir de ce moment, elle respectera encore moins les continuations qu'elle n'avait suivi le texte original. Il faut lui accorder qu'elle ne se cache pas de faire servir la "bienséance" et "le bon goût" à une entreprise qui est une pure mystification littéraire.

Si Mme de Saintonge avait du sang lusitanien, elle était bien française dans ses goûts. Il suffit de lire en parallèle, comme

36 Roger ZUBER, *Perrot d'Ablancourt et ses Belles Infidèles. Traduction et critique de Balzac à Boileau*. Paris, Presses du Palais Royal, 1968.

37 En 1623, Vitré parle d'"habit à la française" ("Dédicace", n.p.), expression reprise l'année suivante par A. Rémy dans sa "Dédicace" à la Reine (n.p.). Il ajoute des remarques utiles sur l'image relative qu'avaient les deux idiomes en ce début de siècle : "Je ne l'ai point voulu rendre en notre langue mot pour mot comme ont voulu faire quelques-uns". Après avoir noté la "naïveté de notre langage français qui ne veut être ni forcé ni contraint", il continue : "j'ai estimé, principalement pour les vers, qu'il était impossible de les traduire mot pour mot sans ôter toute la grâce et la douceur de notre poésie beaucoup plus naïve que l'espagnole, car c'eût été tout à fait gêner le sens et lui donner un autre visage" ("Au Lecteur", n.p.). On voit les difficultés rencontrées par le "cultisme" espagnol à s'adapter en France.

38 Gerhart HOFFMEISTER, *Die Spanische Diana in Deutschland. Vergleichende Untersuchungen zu Stilwandel und Weltbild des Schäferromans im 17. Jahrhundert*. Berlin, Schmidt, 1972. Voir, par exemple, le chapitre : "Zur barocken Übersetzungstheorie", p. 47 et suiv.

39 On sait que l'histoire de la bergère Felismena a inspiré *The Two Gentlemen of Verona* (1593) ; voir T. P. Harrison, "Shakespeare and Montemayor's *Diana*", *U. of Texas, Bulletin*, 1926 ; D.F. Atkinson, "The Source of *The Two Gentlemen of Verona*", *Studies in Philology*, 41 (1944), pp. 223-34.

nous l'avons fait, la version espagnole et l'adaptation "en nouveau langage". Le contraste est saisissant : d'un côté, la pastorale de Montemayor fait alterner le chant des bergers avec le discours descriptif où transparait dans un réalisme atténué une Vandalie qui n'est pas tellement de convention ; de l'autre, le récit suivi de Mme de Saintonge offre un résumé sec d'où ont disparu toute couleur locale et toute halte lyrique au profit d'une mise en texte linéaire. Ce qu'Enrique Moreno Baez appelle joliment la "musique des larmes"⁴⁰, si prenante dans les lettres d'amour et les "cantos" élégiaques de Sireno ou de Silvano, n'est pas même en arrière-plan poétique. Les passages où la traductrice reprend les termes de la pastorale originelle témoignent de cette stérilisation asphyxiante. Que ce soit dans la description du costume au coloris très raffiné de Sireno, totalement absente de la "mise en nouveau langage", dans le reliquaire d'amour où Sireno conserve mêlés de fils de soie verte les cheveux de Diana⁴¹ et qui donne lieu à l'une des plus belles chansons de l'ouvrage :

"Cabellos ¡ quanta mudança,
He visto después que os vi !" (Báez, p. 16) ;

ou dans les plaintes du berger Silvano :

"Amador soy, mas nunca fui amado" (Báez, p. 21) ;

rien de cela n'affleure dans le texte poli et bienséant de Mme de Saintonge. De cet air de l'Espagne pastorale, elle conserve seulement l'arbre symbolique, "los alisos", ces alisiers qui s'épargnent de découper un ciel inexistant. L'esquisse rapide du royaume de Portugal établie par Montemayor est traduite sans la moindre émotion apparente par la petite fille des derniers défenseurs de la patrie asservie : "Dans le royaume de Portugal, il y a deux grands fleuves qui arrosent la plus grande partie de notre Espagne" (p. 13), écrit-elle sans sourciller, traduisant pour une fois mot à mot l'original castillan (Báez, p. 45). Mais ni les femmes du Portugal, si charmeuses selon Montemayor, qui s'attarde un instant sur les jeux amoureux des deux sexes (Báez, p. 45) et que Mme de Saintonge traite en une phrase indifférente (p. 13) ; ni les plaisirs de la vie pastorale où le dialogue amoureux a je ne sais quelle agréable fraîcheur après la sieste (Báez, p. 293)⁴², ni ce monde de

40 Chapitre : "La Música de las lágrimas", *op. cit.*, p. XLIV-XLVIII.

41 "[...] unos cordones de seda verde y cabellos" (Báez, p. 16).

42 Magnifique scène où Felismena surprend le dialogue des deux bergères portugaises. Les quelques lignes de Mme de Saintonge sont d'une platitude absolue (p. 173) : "Après avoir marché quelque temps, elle aperçut deux bergères s'entretenant sous des arbres. On ne pouvait les mettre au nombre des grandes beautés".

larmes et de sang dont la houlette est le sceptre héroïque⁴³ n'émeuvent un instant le "nouveau langage" de la traductrice et sa sensibilité de femme.

On se prend à croire que cette contre-épreuve presque effacée du dessin original n'est là que pour autre chose. Certes *La Diana* n'a pas d'intrigue serrée, mais plutôt ce qu'Enrique Moreno Báez appelle la "coordination d'actions convergentes" (p. XX) qui permettait à Cervantès de sauver dans l'autodafé romanesque du *Quichotte* (I, 6) : "todo aquello que trata de la sabia Felicia y de la agua encantada". À diverses histoires correspondaient des tons différents : rustique dans celle de Belisa, pastorale dans celle de Selvagio, aristocratique dans celle de Felismena. Ces jeux de nuances étaient réunis par la synthèse colorée des aventures de Diana et de Sireno : gris élégiaque et camaïeu de sentiments. La "mise en nouveau langage" est d'abord une mise hors du langage.

Mme de Saintonge avait pratiqué les coulisses de l'Académie royale de musique à l'époque où les sonorités lullistes et le modèle de Quinault s'éloignaient peu à peu. Une nouvelle génération d'artistes s'établissait sur la scène de l'Opéra, au premier rang desquels était le neveu des Corneille, Fontenelle, philosophe, poète et mathématicien avait renouvelé le ton pastoral et en avait fait la théorie dès 1688 en marge de la Querelle des Anciens et des Modernes⁴⁴. Les recherches entreprises par Quinault déjà sur de nouveaux sujets tirés des mythes "modernes" de l'Italie renaissante avaient abouti à un nouveau style lyrique où importaient moins les intrigues que le ton général et la couleur poétique⁴⁵. Cet art nouveau dépassait largement le fameux "cul-de-sac" de l'Opéra pour influencer la peinture d'un Antoine Coypel, premier peintre de Monsieur, bientôt du Roi⁴⁶, ou d'un Charles de La Fosse, le vrai maître de Watteau, pour qui le coloris vénitien et les sujets de pastorale héroïque avaient remplacés les lourdes constructions académiques de Le Brun. Au second Versailles avaient succédé le Trianon de marbre⁴⁷, le Saint-Cloud de Monsieur et le Meudon du

43 Dom Felis tombe évanoui aux pieds de Felismena : "la mucha sangre que de la heridas se le iba fueron causa de un súbito desmayo" (Báez, p. 306). La bienséance interdit à la traductrice la représentation d'une scène sanglante : "l'ayant reconnue, il tomba évanoui à ses pieds" (p. 179), résume-t-elle avec la dernière des maladresses, qui, de surcroît, gomme la vraisemblance de la situation pour lui substituer un évanouissement de théâtre.

44 *Poésies pastorales avec un Traité sur la nature de l'épique et une Digression sur les Anciens et les Modernes*. Paris, M. Guérout, 1688.

45 Voir Cuthbert GIRDLESTONE, *La Tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*. Genève, Droz, 1972.

46 Nicole GARNIER, *Antoine Coypel (1661-1722)*. Paris, Arthéna, 1989.

47 Hélène HIMELFARB, "Un domaine méconnu de l'empire lullyste : le Trianon de Louis XIV, ses tableaux et les livrets d'opéras (1687-1714)", *Jean-Baptiste*

Grand-Dauphin. Une nouvelle génération préparait la relève. Les recueils poétiques de Mme de Saintonge sont remplis de ces vers adressés à la nouvelle Cour qu'elle fréquentait et pour qui elle composait de petits divertissements pastoraux⁴⁸.

Le monde de *La Diana*, celui des "Grands d'Espagne déguisés", selon sa formule (p. 181), était l'écho prémonitoire d'une modernité aristocratique, qui est l'un des aspects les moins connus du mouvement par lequel furent agitées à deux reprises les ultimes décennies du règne de Louis XIV. Inspiré à l'occasion par une opposition politique⁴⁹ assez sensible chez les princes et dans la haute noblesse qui reproche au Roi de s'entourer de bourgeois, ce renouveau de l'idée aristocratique eut ses doctrinaires, comme Boulainvilliers⁵⁰, et ses artistes. Avant même le "style troubadour" qui traça, dans les dernières années de la monarchie, une voie parallèle à la réaction nobiliaire, le XVII^e siècle finissant fut tenté par un "gothic revival" qu'il ne faut pas confondre avec le marotisme présent aussi bien chez les partisans des Anciens que chez leurs adversaires modernes. Les poèmes de Mme de Saintonge s'adressent à "Dame cointe et gente"⁵¹, au "courtois sire"⁵² ou au "chevalier preux, sage et courtois"⁵³ avec une régularité obsessionnelle qui n'est pas le fruit du hasard. Lui même féru de littérature courtoise médiévale⁵⁴, Fontenelle rêvait dans son "Discours sur la nature de l'églologie" d'une pastorale moderne qui fit entrer les sentiments nobles dans le monde de la bergerie :

"Entre la grossièreté ordinaire des bergers de Théocrite et le trop d'esprit de la plupart de nos bergers modernes, il y a un milieu à tenir ; mais loin qu'il soit aisé à prendre dans l'exécution, il n'est seulement pas aisé à marquer dans la théorie. Il faut que les bergers aient de l'esprit, et de l'esprit fin et délicat : ils ne plairaient

Lully, *Actes du colloque*. J. de la Gorce et H. Schneider éd. Laaber, Laaber-Verlag, 1990, pp. 287-306.

48 *Poésies galantes* (1696) : "Eglogue chantée devant Sa Majesté à Versailles" (pp. 190-8) ; "Madrigal pour Monsieur" (p. 70) ; "Madrigal pour M. le prince de Conti" (p. 199), etc.

49 Même si elle est à nuancer, l'analyse d'Alain Niderst peut servir de base utile à un classement prudent des forces en présence dans la première Querelle ("Les 'gens de Paris' et les 'gens de Versailles'", *D'un Siècle à l'autre : Anciens et Modernes*, Actes du XVI^e Colloque du CMR 17. Marseille, 1987, pp. 159-165).

50 *Œuvres philosophiques*, p.p. R. Simon. La Haye, 1973-1975, 2 vol. Voir, entre autres, H.A. Ellis, *Boulainvilliers and the French Monarchy. Aristocratic Politics in Early XVIIIth-Century France*. Ithaca, Londres, 1988.

51 *Poésies diverses* (1714), t. II, p. 190 (cf. p. 153, 171).

52 *Ibid.*, p. 50.

53 *Poésies galantes* (1696), p. 72. Cf. *Poésies diverses*, t. II, p. 9 : "preux chevalier".

54 Voir Henri COULET, "Fontenelle et le *Romieu de Provence*", *Fontenelle*. A. Niderst éd. Paris, PUF, 1989, pp. 61-71.

pas sans cela ; il faut qu'ils n'en aient que jusqu'à un certain point : autrement ce ne serait plus des bergers"⁵⁵.

La Diane de Mme de Saintonge, dédiée à Madame et suivie, dans le cadre de Saint-Cloud, d'une Idylle héroïco-pastorale sur le mariage de sa fille⁵⁶, fait du prétexte le vrai sujet du livre et de la "mise en nouveau langage" le manifeste de la modernité galante⁵⁷. La nouvelle Espagne va devenir à la mode, et pas seulement en littérature ; la peinture se peuple alors d'Espagnolettes en colerettes de dentelle et robes brodées⁵⁸ ; elle multiplie en même temps les pèlerins d'amour où sous le déguisement se fait voir l'aristocratie d'épée et de robe : beau berger jouant de la musette de Cour comme le président de Gueydan peint par Rigaud (Aix-en-Provence, Musée Granet) et multiples exemples chez Watteau culminant avec *Le Pèlerinage* du Louvre qui n'a rien d'antique, mais tout de cet air aristocratique que l'on respire à Saint-Cloud, comme l'indique le paysage déguisé de *L'Île de Cythère* conservé à Francfort⁵⁹. Cette Espagne bourbonnienne⁶⁰, qui n'était sans doute pas pour déplaire à la "Portugaise" dont les ancêtres avaient eu tant à souffrir des Habsbourg, s'ouvrait à l'ère nouvelle. Mme de Saintonge la magnifiait à Barcelone devant Philippe V par un divertissement pastoral qui annonçait l'Âge d'Or. Le temps était à la vraie "renaissance" du "bon goût", dont les quelques pages qui concluent *La Diane* expliquent les récents malheurs et donnent la clef littéraire.

En ces dernières années du siècle où domine la littérature de Dames, ces "contes de fées" dont la Folie est l'inspiratrice, Mme de Saintonge rêve de raffinements qui la mettent d'ailleurs en porte-à-faux par rapport à l'idéologie moderne. Dans "l'origine des contes" que narre à Diane la bergère Félicie, le Prince du Bon Goût, qui a dû se réfugier dans "une agréable solitude", où il est recueilli "par des personnes qui n'étaient pas d'une grande distinction, mais qui avaient beaucoup de politesse", y attendra "la fin de l'orage", et la romancière ne sera pas très loin de cet "illustre malheureux", comme elle le disait ailleurs de son grand-oncle. Cette pique finale contre la "Mode" et la Folie, véritable

⁵⁵ Œuvres. Paris, Michel Brunet, 1742, p. 156.

⁵⁶ Voir n. 24.

⁵⁷ On notera qu'en 1713 l'abbé de Choisy dédia encore à Madame *La Nouvelle Astrée* (Paris, Pépie), réduction en un petit volume in-12 de l'œuvre d'Honoré d'Urfé.

⁵⁸ C'était l'une des spécialités du peintre Jean-Baptiste Santerre. Par exemple : *Portrait de Mlle Desmares*, Musée de la Comédie-Française.

⁵⁹ Jean-Antoine WATTEAU. *Einschiffung nach Cytherea. L'Île de Cythère*. Cat. exp. Städtische Galerie im Städelischen Institut, Francfort/M, 1982.

⁶⁰ *L'Art européen à la Cour d'Espagne au XVIII^e siècle*. Cat. exp. Bordeaux-Paris-Madrid, 1979-1980.

sorcière de conte avec ses "cheveux mis en ailes de papillon", ne la range pas dans cette partie, surtout féminine, du clan moderne qui voyait dans les "contes de fées" la "fable" nationale grâce à laquelle nous nous débarrasserions des Grecs et des Romains⁶¹. Mme de Saintonge s'engageait, au contraire, dans la voie d'une mythification héroïque du pastoral dont l'avenir était pour le moins incertain et qu'une singulière pièce de vers intitulée "Métamorphose d'un berger en perroquet" installe sur les marges de la parodie : c'est alors une vieille poétesse qui ressasse dans les *Poésies diverses* de 1714 (t. II, pp. 129-130), hors d'un temps auquel elle n'appartient déjà plus. Le Régent va ranimer Longus de ses illustrations⁶² ; en Suisse, Salomon Gessner n'est pas encore né⁶³. Aux rives du Douro, Diana et Sireno attendront pour renaître.

François MOUREAU

-
- 61 À une date indéterminée, elle s'inspira pourtant d'un conte en vers de Perrault pour une comédie en 5 actes non représentée : *Griselde ou la Princesse de Saluces* (*Poésies diverses*, 1714, t. II, p. 263 et suiv.). Curieusement, comme le signale R. Zuber (intervention orale au colloque), "Mademoiselle", future duchesse de Lorraine est la dédicataire des *Contes en prose* (1697) de Charles Perrault.
- 62 *Les Amours pastorales de Daphnis et de Chloé*, 1718. Dessins de Philippe d'Orléans datés de 1714, gravés en 1718 par Audran.
- 63 *Les Nouvelles Idylles* furent traduites en 1773.

MARGUERITE DE NAVARRE ET SES MALHEURS AU XVIII^e SIÈCLE

"Une Princesse toute remplie de l'amour divin ne laissoit pas d'exercer sa plume sur des matières obscènes, comme sont celles de l'*Heptaméron*."¹

Le contraste frappant entre la vie pieuse de Marguerite de Navarre et le caractère grivois de ses contes éveilla la curiosité du XVIII^e siècle. Les bien-pensants ne cachèrent pas leur sentiment de répugnance : selon Castaigne,

Quelques critiques chagrins et atrabilaires n'ont vu dans ces joyeusetés gauloises qu'un impur ramas d'aventures obscènes et d'impiétés révoltantes.²

Et du dégoût à l'hypothèse de l'inauthenticité des contes, il n'y avait qu'un pas. La thèse de La Croix du Maine et de Sorel, qui avaient nié la paternité [ou maternité] royale de l'*Heptameron*³, fut accueillie avec sympathie par un critique comme Sabatier de Castres⁴, qui tenait à protéger la réputation de la Reine ; mais la plupart des critiques se rendirent à l'évidence des témoignages de Gruget et de Brantôme et acceptèrent Marguerite comme auteur. On essaya d'affirmer, à sa décharge, que la Duchesse d'Alençon avait composé ces contes pendant son adolescence, et qu'il fallait les considérer comme des péchés de jeunesse ; ou bien qu'il ne s'agissait que d'un passe-temps innocent. Pour La Porte, par exemple :

c'est une Reine qui écrit, et qui n'écrit que pour s'amuser⁵ ;

et pour Dixmerie, qui classe Marguerite comme une simple imitatrice de Rabelais :

ces sortes d'ouvrages sont presque toujours de simples amusemens de l'esprit, & non des productions du cœur⁶.

-
- 1 P. BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*, 4e éd., Amsterdam & Leyde, 1730, III, 471.
 - 2 J.F.E. CASTAIGNE, *Notice biographique et littéraire sur Marguerite d'Angoulême*, Paris 1837, p. 45.
 - 3 C. SÖREL, *Remarques sur les XIV livres du Berger extravagant*, s.l. [Rouen], 1639, p. 501.
 - 4 A. SABATIER de CASTRES, *Les trois siècles de notre littérature*, Amsterdam & Paris 1772, III, 367-68.
 - 5 J. de la PORTE, *Nouvelle Bibliothèque d'un homme de goût*, Paris 1777, IV, 35.
 - 6 B. de la DIXMERIE, *Les deux âges du goût*, La Haye 1769, p. xxxviii.

On essaya même d'imputer à la *Zeitgeist* gothique la naissance de ces contes :

qui ont paru indignes de la suite de la vie de cette Reine et de la majesté du trône, mais qui étoient du goût d'un siècle où la licence des mœurs étoit portée à l'excès⁷.

Mais les nombreux admirateurs de la Reine surent retourner contre ces ergoteurs leurs propres armes. Loin d'être des balivernes écrites pour tromper le temps, ces contes étaient, pour Dreux du Radier, une fidèle représentation historique et satirique des vices du temps :

C'est l'image la plus fidèle du regne de François I et de celui de Louis XII. Il ne faut pas prendre pour des *contes imaginés* les récits de cette Princesse ; ils sont entièrement ou presque entièrement historiques, et il seroit aisé de le prouver avec quelques observations sur chaque nouvelle. Ce qu'on y lit des désordres du Clergé, et sur-tout des Moines de ce siècle, n'est que trop véritable.

Loin d'être un recueil de griffonnages distraits, l'*Heptameron* était le livre :

le mieux écrit du seizième siècle, et aussi le plus curieux et le plus rempli d'anecdotes⁸ ;

il représentait "un modèle de naïveté"⁹, écrit dans un style

quelquefois diffus, quelquefois agréable, et en général simple et naturel¹⁰ ;

il contient "des beautez [...] merveilleuses"¹¹, et :

le sérieux et le plaisant y trouvent leur place tour à tour¹².

Et quant à la divergence entre le contenu du recueil et la vie de l'auteur, Bayle retourna l'argument pour blâmer la vie débauchée

7 C.-P. GOUJET, *Bibliothèque françoise*, Paris 1741-56, XI, 408 ; cf. Marguerite de Navarre, *Les nouvelles*, Berne 1792, I, viii-ix : "C'étoit l'esprit de ce tems, de mêler la religion avec les sujets profanes, & d'allier la licence des [ix] écrits avec des mœurs honnêtes".

8 J.-F. DREUX du RADIER, *Recréations historiques, critiques, morales et d'érudition*, Paris 1767, I, 167.

9 *Bibliothèque universelle des romans*, oct. 1775, II, 145.

10 LA PORTE, *Nouvelle Bibliothèque*, cit., 1777, IV, 35.

11 BAYLE, *op. cit.*, III, 470.

12 LA PORTE, *Nouvelle Bibliothèque*, cit., IV, 34.

des femmes hypocrites du Siècle des Lumières, vie qu'elles cachent sous l'apparence de la prudence la plus pointilleuse :

Voici une Reine sage, très-vertueuse, très-pieuse, qui compose néanmoins un livre de Contes assez libres et assez gras, et qui veut bien que l'on sache qu'elle en est l'Auteur. Combien y a-t-il de Dames actuellement plongées dans les désordres d'une sale galanterie, qui pour rien au monde ne voudroient écrire de cet air-là. Ce qu'elles écrivent, et même ce qu'elles disent, est d'une pudeur extraordinaire : on diroit que leur imagination n'ose approcher de cent lieues les obscenitez ; les discours tant soit peu libres qu'on entreprendroit de tenir en leur présence les feroient rougir, et les armeroit d'un sérieux qui sembleroit une extrême indignation &c. [...]¹³.

Ces pinaillages littéraires peuvent nous servir de tremplin pour un examen plus large de la réception de Marguerite de Navarre au XVIII^e siècle. Mais je ne veux pas me limiter ici à la simple question de réécriture et d'adaptation des *Contes* pour le public contemporain, d'autant plus que des collègues ont déjà défriché le terrain. Je passerai donc en revue trois aspects de la réception de Marguerite : les morceaux choisis ; les pastiches ; et la biographie romancée.

1. Les morceaux choisis

Le succès de librairie des *Contes et Nouvelles* est incontestable, et nous trouvons ce recueil inclus dans les bibliothèques idéales de Formey¹⁴, de La Porte¹⁵, et de Diderot¹⁶. Le texte de 1698, "mis en beau langage accommodé au goût de ce temps", connut une dizaine de rééditions ornées des belles gravures de Harrewyn et de Romeyn de Hooghe¹⁷. En 1780 une maison bernoise reprit ce texte modernisé, commanda à Sigismond

13 BAYLE, *op. cit.*, III, 470.

14 J.-L.-S. FORMEY, *Conseils pour former une bibliothèque*, Berlin 1756, pp. 102-4.

15 LA PORTE, *Nouvelle Bibliothèque*, cit., IV, 33-35.

16 D. DIDEROT, *Œuvres complètes*, éd. J. Assézat, Paris 1875, I, 237 [*Allée des fleurs*].

17 *Contes et nouvelles de Marguerite de Valois, reine de Navarre, mis en beau langage accommodé au goût de ce temps*, Amsterdam, C. Gallet, 1698, 2 t., in-8 ; *Contes et nouvelles....*, Amsterdam, C. Gallet, 1700, 2 t., in-8 ; *Contes et nouvelles...., enrichis de Figures en taille douce*, Amsterdam, C. Gallet, 1708, 2 t., in-8 ; *Contes et nouvelles....*, La Haye, Gosse & Neaulme, 1733, 2 t. ... ; *Contes et nouvelles....*, Rouen, 1740, 2t. ; *Contes et nouvelles....*, Londres, 1744 ; *Contes et nouvelles....*, 1775 ; *Contes et nouvelles....*, La Haye, Gosse & Neaulme, 1777, 2 t. ; *Les Nouvelles de Marguerite, Reine de Navarre*, Paris, 1778.

Freudenberger de nouvelles illustrations¹⁸, et sortit une prestigieuse édition en trois volumes sous le titre *Nouvelles de Marguerite, Reine de Navarre*. Cette édition eut, elle aussi, un grand succès et elle connut au moins huit éditions avant 1830¹⁹.

Georges Dottin a déjà abordé la question de la modernisation du texte dans cette édition et ce n'est pas le lieu de reprendre ses arguments²⁰, si ce n'est pour souligner que le langage y fut mis à jour sans être épuré ni purgé de sa gauloiserie. Bafoué par Bayle²¹, mais salué par l'éditeur bernois de 1780²², ce texte édulcoré fut le seul disponible pendant un siècle et demi. Le public semble avoir bien accueilli cette version, et si nous comparons le nombre d'éditions de Marguerite avec celles de Rabelais, sans tenir compte des éditions troyennes du Tourangeau, nous constatons que c'est la Reine qui l'emporte au XVIII^e siècle.

À côté de ce texte rafraîchi nous trouvons aussi des remaniements moralisants de deux nouvelles, les n° 10 et 30, qui ont été étudiés par Condéescou²³ et par Gabriel Pérouse²⁴. Inutile de répéter leur analyse. Mais il faudrait peut-être ajouter à cette liste d'autres exemples de réécriture : la nouvelle n° 32, l'histoire de Bernage, aurait été remaniée dans la *Bibliothèque de Campagne*, et puis refaite par Mlle Uncy dans ses *Contes moraux* sous le titre

-
- 18 Gravées d'après des dessins de S. Freudenberger, et avec quatre vignettes et quatre culs de lampe dessinés et gravés par B.A. Dunker ; voir M. Pereire, "Notes d'un amateur sur les livres illustrés du XVIII^e siècle : Marguerite de Navarre, *Les Nouvelles de Marguerite, reine de Navarre*, 3 vol. in-8, Berne, 1780-81", *Bulletin du Bibliophile*, 1925, 71-73.
- 19 *Les Nouvelles de Marguerite, Reine de Navarre*, Berne, Nouvelle Société Typographique, 1780-81, 3 t. ; *Heptameron françois ou les nouvelles de Marguerite, Reine de Navarre*, 1780-81 ; *Les Nouvelles de Marguerite...*, Paris, 1784, 3 t. ; *Contes et nouvelles de Marguerite de Valois, reine de Navarre, faisant suite aux 'Contes' de J. Bocace*, Londres, 8t., 1784 ; *Les Nouvelles de Marguerite...*, Paris, 1784, 3 t., in-8 ; *Heptaméron françois...*, 1787 ; *Les Nouvelles de Marguerite...*, Berne, Nouvelle Société Typographique, 1792, 3t. ; *Les Nouvelles de Marguerite...*, Paris, Duprat-Duverger, 1807, in-8 ; *Les Nouvelles de Marguerite...*, Paris, 1827, 3t., in-8.
- 20 G. DOTTIN, "L'Heptameron en beau langage (1698)", *Revue des Sciences humaines*, LII, 1980, pp. 135-44.
- 21 P. BAYLE, *Dictionnaire* cit., III, 470-71.
- 22 *Les Nouvelles de Marguerite...*, Berne, Nouvelle Société Typographique, 1792, I, vii.
- 23 A.L. de MADAILLAN DE LESPARE, marquis de Lassay, "Un des contes de la reine de Navarre, que j'ai changé d'une façon qui explique une épitaphe que tout le monde sçait et que personne n'entend," dans son *Recueil de différentes choses*, Lassay, 1727, 2t., I, 253-59 ; voir l'article de N.N. CONDÉESCOU, "Un conte de la reine de Navarre modifié par le marquis de Lassay", *Revue du Seizième siècle*, XV (1928), pp. 306-10.
- 24 L'Histoire d'Amadour et de Florinde : *Defiez vous de l'amour*, Troyes, Le Febvre, 1716 ; voir l'excellent article de G.-A. PÉROUSE, "À propos d'une adaptation de l'Heptaméron au XVIII^e siècle : Le 'Sens moral' de la nouvelle n° 10 (Amadour et Floride)", *Réforme, humanisme, renaissance*, n° 4, nov. 1976, pp. 2-11.

*Punition plus cruelle que la mort*²⁵. Deux histoires auraient insufflé à des dramaturges le désir de les adapter à la scène lyrique : le n° 29, la Villageoise et le Curé aurait fourni à Sedaine la matière de son opéra-comique en un acte, *Rose et Colas*²⁶ ; et le n° 45, le *Jeu des Innocens*, aurait été mis à profit non seulement par La Fontaine, mais par Favart pour un autre opéra comique en un acte sous le même titre que le conte de La Fontaine, *La servante justifiée*²⁷ ; et, surcroît de distinction, la nouvelle n° 6, l'histoire du borgne, aurait eu l'honneur d'être refondue par le grave La Monnoye, qui en changea le dénouement²⁸.

Et puis nous avons les versions tronquées. Les éditeurs ne se contentèrent pas de moderniser ou de moraliser l'*Heptaméron* – ils trouvaient le texte trop long :

Ces contes, de même que ceux de Bocace, ont en général le défaut d'être fort longs, défaut qu'on ne pardonne pas aisément dans un livre dont le seul but est d'amuser. Cette longueur excessive rebute dans la plupart des Romans et Fabliaux anciens²⁹.

Aussi découpèrent-ils le recueil en morceaux de choix prédigérés, qu'ils servirent à un public principalement féminin. L'abbé de La Porte donne une place d'honneur à la Reine dans le premier volume de son *Histoire littéraire des femmes françoises ou lettres historiques et critiques de 1769*³⁰. Dans ces quarante pages il publie un résumé de dix-neuf nouvelles de l'*Heptaméron*, texte dont il semble mieux connaître le début que la fin. Les nouvelles qu'il adapta sont les suivantes :

9, 10, 12, 13, 7, 29, 30, 34, 35, 36, 37, 38, 20, 6, 66, 43, 45, 32, 62.

Le brave abbé cherche à nous présenter Marguerite comme un écrivain édifiant, et chaque conte est précédé d'un titre qui en fait ressortir la moralité ; par exemple :

"le Duc puni" ; "une vieille trompée" ; "la femme corrigée" ; "le mari prudent" ; "mari ramené à son devoir", &c.

25 J. de LA PORTE, *Histoire littéraire des femmes françoises, ou lettres historiques et critiques*, Paris, 1759, 5t., I, 64-69 ; en effet les *Contes de Mlle Uncy* contiennent une histoire qui porte ce titre.

26 LA PORTE, *Histoire cit.*, I, 43 ; M.J. Sedaine, *Rose et Colas*, Paris, 1764.

27 LA PORTE, *Histoire cit.*, I, 60-64 ; Favart, *Théâtre*, Paris 1743, t. VI, représenté à l'Opéra-Comique le 19 mars 1740.

28 LA PORTE, *Histoire cit.*, I, 56 ; B. La Monnoye, *Œuvres choisies*, Dijon, 1769, II, 167.

29 *Les Nouvelles de Marguerite, Reine de Navarre*, Berne, Nouvelle Société Typographique, 1792, I xv.

30 Paris 1769, 5 t., I, 32-71.

Quant au texte des contes, La Porte y pratique des coupures draconiennes. Le n° 13, par exemple, l'histoire du capitaine de galère, qui compte onze pages dans l'original, est réduite à trois quarts de page³¹ ; et l'histoire d'Amador et Florinde, déjà examinée par Gabriel Pérouse, passe, dans la salle de montage, de vingt-neuf pages à une seule³². Le vulgarisateur y supprime totalement la discussion des devisants, et la remplace par une brève moralité : il avait affirmé, pour excuser les libertés presque licencieuses de la Reine, qu'elle :

tâche de [la] réparer néanmoins par la morale qui termine chaque conte. Elle est souvent placée à propos, et regarde presque toujours le respect de la Religion³³.

Or vous savez mieux que moi que chez Marguerite il n'y a pas d'apologue définitif à la fin de chaque nouvelle ; et pourtant notre abbé en a trouvé de nobles et de convaincants. Mais ils ne sont pas de l'invention de l'abbé : ce sont des fragments de la discussion originale détachés de leur contexte et resservis comme des trésors de sagesse de la Reine. Nous y trouvons, soit une phrase de Saffredent³⁴, soit une observation de Geburon³⁵, de Parlamente³⁶, ou de Simontaut³⁷, ou bien une observation faite par le narrateur de la nouvelle en question³⁸ ; et même, à la fin du n° 30, une salade de propos tenus à l'origine par trois devisants séparés³⁹. Pourtant, les six dernières nouvelles abandonnées aux bons soins de notre prélat se révèlent beaucoup plus fidèles au texte rajeuni de 1698, et La Porte y renonce à toute velléité d'édification, en supprimant tout simplement l'apologue⁴⁰.

Il ne s'agit pas ici d'un cas isolé. Six ans plus tard, le recueil de Marguerite eut le privilège de trouver place dans un des premiers numéros du vaste et influent ouvrage de vulgarisation qu'était la *Bibliothèque universelle des romans* étudiée, ici même, par Muriel Brot. Dans le volume d'octobre 1775, trois mois avant Des Périers et six mois avant Rabelais, on consacra à la Reine une cinquantaine de pages, autant qu'à Rabelais⁴¹. L'éditeur

31 LA PORTE, *Histoire* cit., I, 41-42.

32 *Ibid.*, I, 39-40.

33 *Ibid.*, I, 71.

34 *Heptaméron* n° 9 & 10 ; La Porte, *Histoire* cit., I, 38-39.

35 *Heptaméron* n° 29 ; La Porte, *Histoire* cit., I, 43 ;

36 *Heptaméron* n° 35-36 ; La Porte, *Histoire* cit., I, 47-49.

37 *Heptaméron* n° 20 ; La Porte, *Histoire* cit., I, 51-53.

38 *Heptaméron* n° 12, 34, 37, 38 ; La Porte, *Histoire* cit., I, 40-41, 46-47, 49-50, 50-51.

39 LA PORTE, *Histoire* cit., I, 44-45.

40 *Ibid.*, I, 54-71.

41 Paris, oct. 1775, II, 134-85.

se donne du mal pour rassurer ses délicats lecteurs – ou plutôt lectrices – sur le caractère irréprochable de Marguerite :

ayant passé les beaux jours de sa jeunesse à la Cour la plus voluptueuse, elle ne fut jamais galante ; [...] ayant écrit des Aventures d'Amour avec une liberté souvent excessive, elle se fit admirer par la décence de sa conduite⁴².

Après avoir exalté le dévouement de la duchesse pour son frère et ses efforts pour le libérer⁴³, l'éditeur tombe sur une heureuse formule pour définir le caractère paradoxal de Marguerite :

La Reine de Navarre eut un cœur honnête et un esprit libre⁴⁴.

Or ce fut justement cette liberté qui créait des difficultés pour le pauvre éditeur :

Le choix de ses sujets et ses expressions même se ressentent souvent de cette liberté. Les mœurs de son temps peuvent lui servir d'excuse ; la délicatesse du nôtre nous impose des lois plus sévères.

Et l'éditeur de sortir ses ciseaux et de procéder à un élagage raisonné, mais radical :

Nous passerons donc quelques aventures sous silence ; nous donnerons une simple idée de quelques autres ; et nous n'arrêterons les yeux du Lecteur que sur celles qui, présentant des anecdotes ou des réflexions philosophiques, mériteront d'être envisagées comme des sujets d'instruction⁴⁵.

L'éditeur est sensible à l'hétérodoxie de la Reine, qui pour lui est une cryptoprotestante, qui attaque d'une manière choquante les gens d'église :

Ne pouvant passer sous silence tous les traits qu'elle a employés dans ce Livre sur les hommes de cet état ; nous les adoucisons, du moins, et nous ne nous arrêterons à des pareils sujets que lorsque l'intérêt méritera de l'emporter sur le scrupule⁴⁶.

Son texte contient une version abrégée de vingt-six nouvelles en 23 pages : (1, 4, 6, 5, 8, 9, 16, 17, 19, 14, 23, 26, 30, 36, 49,

42 Paris, oct. 1775, II, 134.

43 *Ibid.*, II, 136 : "Elle aimait si tendrement son frère, qu'on ne peut exprimer ni l'ardeur qu'elle mit à la servir, ni la douleur qu'elle eut à le perdre."

44 *Ibid.*, II, 155-56.

45 *Ibid.*, II, 156.

46 *Ibid.*, II, 157.

54, 55, 62, 69, 71, 7, 10, 12, 13, 38, 53) dont dix recourent le choix de La Porte. L'éditeur supprime totalement le rôle des devisants, et s'abstient de toute réflexion morale sur le contenu. Il se limite au canevas du conte et à la pointe finale, et il réduit quelques contes à une seule phrase de deux ou trois lignes : la longue aventure d'Amadour et Florinde, par exemple, est expédiée en deux phrases. Pour tout commentaire nous trouvons des notes isolées sur les sources littéraires ou – plus souvent – historiques ; par exemple, à la fin du n° 30, la pénible histoire des amours incestueuses, l'éditeur fait observer :

Sans doute que cette Nouvelle n'est point une fiction. Il n'est pas dans la nature d'en imaginer une pareille⁴⁷.

2. Pastiches

Après les morceaux choisis, les pastiches. Le succès des *Contes et Nouvelles*, ainsi que l'évolution progressive dans le portrait romanesque de la Reine, dont je parlerai plus loin, semblent avoir suggéré à un romancier, Charles de Fieux, chevalier de Mouhy⁴⁸, l'idée de mettre en lumière une trouvaille très attendue, des contes inconnus de Marguerite. En 1740 Mouhy sortit à Londres un roman dont il avait emprunté le titre à un recueil précédant par Moncrif⁴⁹, et qui eut un succès considérable, à en juger par quatre réimpressions jusqu'en 1788. Le titre complet est assez singulier : *Les Mille et une faveurs, contes de cour tirez de l'ancien Gaulois par la Reine de Navarre*⁵⁰. Mouhy affirme qu'il a déterré son manuscrit dans un

cabinet de curieux où elle étoit confondue avec un grand nombre d'autres ouvrages écrits à la main en Gaulois⁵¹.

Il attribue l'ouvrage entier à Marguerite à cause du style, de

cette vivacité galante qui est répandue dans le cours de ces Histoires⁵².

47 Paris, oct. 1775, II, 170.

48 Metz 1701 - Paris 1784.

49 F.-A. P. de MONCRIF, *Les aventures de Zéloïde et Amanzarifidine, contes indiens*, publiées en 1714 et 1715, puis rebaptisées *Les mille et une faveurs, ou aventures de Zéloïde et Amanzarifidine, contes indiens, dans lesquels les caractères du cœur et de l'esprit des dames sont peints au naturel*, 1715, 1716, 1717, 1718.

50 Londres, aux dépens de la Compagnie, 1740, 8 t. BN.Y² 55419-26 & Y² 9199-9206 ; Arsenal 8°BL. 189241-8 ; *Contes de cour*, La Haye, Néaulme 1740 ; rééditions 1753, Londres 1783 [BN.Y² 5355 & 53558], 1784, 1788.

51 Mouhy, éd. Londres 1740, I, vii.

52 *Ibid.*, I, viii.

mais vu que les vers auraient manqué de respect envers la préface originale manuscrite sur le sens du mot *faveur*, il la remplace par un avant-propos de son cru :

A sa place j'ose l'entreprendre. Je suis jeune, j'ai du feu, j'aime les Femmes : pour quoi ne pourrois-je pas y réussir ?⁵³

Or, il y réussit très bien du point de vue de la quantité – le souffle divin lui inspira suffisamment de pseudo-contes de la Reine de Navarre pour remplir huit volumes, qui parlent du Roi des Gaules, Tanitbudan, de ses amours pour la Princesse Necalbolane, et de l'amour incestueux de sa mère Rocvalbinelle pour le Roi son fils. Une révolte dans son sérail, Lodeorbarli, lui donne l'occasion de mettre sur la sellette toutes ses concubines, et l'ouvrage se transforme en roman à tiroirs : chacune avoue les faveurs qu'elle a accordées aux hommes, jusqu'à la fin du 8^e volume, où nous arrivons à la mille et unième faveur. Mais ces faveurs sont tout autres que lubriques ou compromettantes – un regard furtif, un soupir, le frôlement des mains – et ce n'est qu'à la fin du dernier volume que nous arrivons enfin à des réalités, la nuit de noces du Roi Tanitbudan et de sa Reine Urgocenie, nuit que Marguerite aurait décrite, paraît-il, dans son manuscrit, mais dont Mouhy fait grâce à son public chatouilleux :

L'original de cette respectable Histoire fait ici la description de cette nuit heureuse. On a cru, par la décence dont on se pique, devoir la supprimer, quoi qu'elle n'ait rien que de chaste et qui ne soit très propre à édifier⁵⁴.

On se demande, donc, pourquoi Castaigne qualifia ce roman si pudibond de :

hapsodie grossière et digne des halles⁵⁵.

Or, ces volumes comportent un élément priapique subreptice : les noms propres officiellement gaulois sont en effet des anagrammes, que certains lecteurs contemporains n'hésitèrent pas à décrypter. Nous constatons que Lodeorbarli est l'anagramme de "bordel roial" ; que la Reine mère Rocvalbinelle signifie "branle-couille", et derrière le nom du gouverneur du Roi, Croselivesgol, se cache "grosse couille" ; que le nom du Roi Tanitbudan, qui (selon Mouhy) signifierait en Gaulois "douceur

⁵³ Mouhy, éd. Londres 1740, I, x.

⁵⁴ *Ibid.*, VIII, 230.

⁵⁵ J.F.E. CASTAIGNE, *Notice biographique et littéraire sur Marguerite d'Angoulême*, Paris, 1837, p. 50.

de ma vie", est l'anagramme de "vit bandant" ; tandis que la mariée rougissante, Urgocenie, signifie "con vierge". Une clé manuscrite à la Bibliothèque Nationale en déchiffre bien d'autres⁵⁶.

Mais si le nombre d'éditions indique un favorable accueil de la part du public, au moins un lecteur anonyme ne reçut que bien tièdement ces huit volumes, et il [ou elle] composa et fit sortir rapidement un pastiche de ce pastiche de Marguerite, dans lequel l'auteur se moque soit de la longueur du roman de Mouhy, soit du goût pseudo-gaulois qui y règne :

*Mille et une fadaïses. Conte à dormir debout. Ouvrage dans un goût très moderne, à Baillons, chez l'Endormy, à l'enseigne du Ronfleur, 1742*⁵⁷.

3. La biographie romancée

Le long article de la *Bibliothèque universelle des romans*, que j'ai cité plus haut, ne se limite pas aux seules nouvelles de Marguerite ; il consacre également quelques pages à la présentation de la Reine dans la fiction contemporaine néo-classique⁵⁸ : ce qui m'amène à mon troisième point, qui est la réécriture romancée et fantaisiste de la vie de Marguerite par des écrivains des XVII^e et XVIII^e siècles, à partir de la version primitive donnée par Brantôme.

J'ai déjà évoqué la divergence paradoxale entre les mœurs supercélestes et les opinions souterraines, entre la vie apparemment vertueuse et les écrits plutôt grivois de la Reine. Chose curieuse, la réponse des romanciers fut de réduire l'écart entre la vie et l'œuvre en modifiant progressivement le portrait de la Reine, pour la faire mieux cadrer avec la fiction, et jusqu'à la rendre méconnaissable du point de vue historique.

Ces romanciers ne s'intéressent qu'à la jeunesse de Marguerite jusqu'en 1527, et la pierre de touche de cette manipulation romanesque est l'épisode de la captivité du Roi. Selon Brantôme, la Duchesse avait mis à profit à Madrid sa beauté et son éloquence pour servir les intérêts de son frère⁵⁹. Sans plus. Nous savons par des sources diplomatiques, qui n'étaient peut-être pas à la disposition des historiens de l'Ancien Régime, que des bruits circulaient sur un éventuel mariage

⁵⁶ BN. Y² 55426, à la fin du t. VIII.

⁵⁷ Arsenal, 8°BL, 18922.

⁵⁸ Par exemple, oct. 1775, II, 149, au sujet du roman de Mlle. de La Force.

⁵⁹ Cité dans la *Bibliothèque universelle des romans*, Paris, oct. 1775, II, 150 ; cf. G.H. Gaillard, *Histoire de François I^{er}*, Paris 1819, II, 287.

politique entre la Duchesse et le Connétable⁶⁰. Or, ce fut Varillas qui donna le signal du départ dans sa biographie de François I^{er} publiée en 1685. Parlant de l'arrivée de Marguerite à Madrid, il affirma qu'

il n'en fallut pas davantage pour renouveler dans le cœur de Bourbon l'amour de la Duchesse d'Alençon. La présence de cette belle veuve [...] et le soin qu'elle prit pour le rengager pour faciliter d'autant l'élargissement de son frère, calmèrent son ressentiment [...]⁶¹.

Mais si Bourbon est censé avoir aimé Marguerite depuis longtemps, Varillas ne précise pas si elle répondait à son amour. Il met dans la bouche du Connétable, lors du sac de Rome, une phrase qui est assez ambiguë à cet égard. Bourbon se plaint du fait

que la Duchesse d'Alençon, malgré les promesses qu'elle luy avoit faites, s'excusoit pour couvrir son infidélité sur l'autorité du Roy son frère dans le mariage qu'elle alloit contracter avec le Roy de Navarre⁶².

Cette possibilité d'une sympathie entre Marguerite et Bourbon donna le feu vert aux romanciers⁶³. En la seule année 1696 deux romans sortirent sur ce sujet, *Le Connétable de Bourbon* par Baudot de Juilly⁶⁴, et *l'Histoire de Marguerite de Valois* par Mlle Caumont de la Force⁶⁵. Cinquante ans plus tard Mlle de Lussan y mit son grain de sel avec ses *Anecdotes de la Cour de François I^{er}*⁶⁶. Ces trois romanciers mettent l'accent sur la beauté à nulle autre pareille de Marguerite, qui conquiert tous les cœurs. Même le grave historien Gaillard confesse que :

60 P. JOURDA, *Marguerite d'Angoulême, Duchesse d'Alençon, Reine de Navarre (1492-1549), étude biographique et littéraire*, Paris 1930, I, 106-108, 113, 123, 143-44.

61 A. VARILLAS, *Histoire de François Premier*, Paris, Cl. Barbin, 1685, I, 460 ; cf. I, 367, 467.

62 *Ibid.*, I, 511.

63 Lenglet Dufresnoy s'étonna de la profusion des romans qui racontaient les amours de Marguerite de Navarre, *De l'usage des romans*, Amsterdam 1734, I, 150-51.

64 N. BAUDOT DE JUILLY, *Le Connétable de Bourbon*, Paris, G. de Luynes, 1696, mais cité ici d'après l'édition de N. Lenglet Dufresnoy dans son *Recueil de Romans historiques*, Londres, 1747, t. I.

65 Ch.-R. CAUMONT DE LA FORCE, *Histoire de Marguerite de Valois*, Paris, S. Bénard, 1696, 2t., BN. Y² 6595-96 & BL. 1472.a.10 ; réédité à Paris en 1719, 1720, 1739, 1749, parfois sous le titre *Histoire secrète de Navarre* ; ensuite dans la *Bibliothèque de campagne* en 1735-39, 1738-45, 1749, 1761 ; et finalement dans une grande édition par J.-B. Laborde, Paris 1783, 6t., 18°. BL. 244.e.20-25.

66 Londres 1748, 3t.

c'étoit une femme aimable, qui aspirait à la conquête des cœurs, comme Charles-Quint à celle des empires⁶⁷.

Parmi les scalpés de Marguerite, Baudot de Juilly donne les noms de Bourbon⁶⁸ de l'Amiral Bonnavet⁶⁹, et même celui du Roi Henri VIII au Camp du Drap d'Or⁷⁰ ; et Mlle La Force y ajoute le nom de Lautrec⁷¹. Louise de Savoie, éperdument amoureuse elle aussi de Bourbon⁷², aurait été jalouse de sa fille, et pour se venger elle l'aurait obligée à épouser d'Alençon⁷³ qui, de l'avis des trois romanciers, n'était pas tout à fait l'homme de ses rêves :

laid, mal-fait, jaloux, de mauvaise humeur, avare, lâche et peu spirituel⁷⁴.

Devenu veuf, Bourbon fait sa cour à la Duchesse d'Alençon : il organise un spectacle satyrique [y grec], que Marguerite transformera plus tard en l'*Histoire des Satyres et des Nymphes de Diane*⁷⁵ ; les trois romanciers accusent Louise d'avoir provoqué la défection du Connétable par sa folle jalousie⁷⁶, et avant le départ de Bourbon, Mlle La Force nous donne deux belles scènes d'adieux pleines de désespoir entre Marguerite et son soupirant⁷⁷. Après Pavie, Bourbon change de camp et échange des lettres avec Marguerite dans lesquelles ils ourdissent un projet pour faire sauter le mur au Roi prisonnier⁷⁸. Le Roi reconnaissant écrit à Marguerite pour proposer un double mariage :

Il travaille à ma liberté ; et pour sa maîtresse qu'il me cède, je lui promets ma chère sœur. Ne me dédites point, et si vous avez de la tendresse pour moi, regardez le Connétable comme un homme que je vous prie de vouloir prendre pour époux⁷⁹.

Baudot de Juilly transforme le séjour de Marguerite à Madrid en une idylle d'amour entre la veuve et le Connétable⁸⁰.

67 GAILLARD, *op. cit.*, IV, 237-9.

68 LENGLET DUFRESNOY, *Recueil cit.*, I, 13.

69 *Ibid.*, I, 21.

70 *Ibid.*, I, 76.

71 *Bibliothèque de campagne*, Genève 1761, III, 83.

72 VARILLAS, *op. cit.*, I, 278.

73 *Ibid.*, III, 122 ; *Bibliothèque universelle des romans*, Paris, oct. 1775, II, 154 ; Mlle de Lussan, *Anecdotes cit.*, I, 35-36.

74 LENGLET DUFRESNOY, *Recueil cit.*, I, 28 ; cf. I, 37 ; *Bibliothèque de campagne*, Genève 1761, III, 117.

75 LA FORCE dans la *Bibliothèque de campagne*, Genève 1761, III, 145.

76 Par ex. LA FORCE *ibid.*, III, 163-66 ; cf. Varillas, *op. cit.*, I, 290.

77 LA FORCE, *éd. cit.*, III, 171-72, 178.

78 *Ibid.*, III, 225-27.

79 *Ibid.*, III, 230.

80 LENGLET DUFRESNOY, *Recueil cit.*, I, 114-115 ; cf. les observations de la *Bibliothèque universelle des romans*, Paris, oct. 1775, II, 153-54.

François I^{er} consent à leur mariage et rend à Bourbon, dans un acte purement fictif⁸¹, ses terres et ses honneurs :

Puis-je mieux réparer la conduite que j'ai eue à son regard, qu'en lui donnant une sœur que j'aime, et que je dois aimer avec tendresse ?⁸²

Au cours d'un tête-à-tête, notre galant fait des avances et

il se préparoit à de plus grandes faveurs⁸³

mais la pieuse Marguerite le repousse et lui dit de se réserver pour leur mariage.

Mais ici Mlle de La Force surpasse son rival en ajoutant un nouveau détail piquant : lorsque l'Empereur va au-devant de Marguerite à Madrid, c'est le coup de foudre :

Son amour et la surprise qu'il eut de voir cette miraculeuse beauté parurent, malgré qu'il en eût⁸⁴.

Et dès que ce "dur et cruel Charles-Quint"⁸⁵ comprend qu'elle aime Bourbon :

l'Empereur vit trop dans les yeux de ces tendres Amans de quoi faire naître une jalousie qu'il ressentit aussi-tôt que son amour⁸⁶.

L'Empereur se montre étonnamment galant dans ses propos :

Je croyais être indépendant, Madame, et je sens que je vous suis soumis ; vos yeux ont vengé votre frère ; il peut prendre quand il voudra le chemin de France, si vous consentez à demeurer à Madrid⁸⁷.

Mais il ne fut pas le seul à tomber sous le charme de la belle veuve. Tout son Conseil Privé y succomba. Quand le pauvre Cardinal Salviati vint rendre visite à la Duchesse,

il la trouva encore au lit : elle étoit si prodigieusement belle, et la nuit avoit mis un désordre si avantageux en toute sa personne, que le Cardinal ébloui, et peut-être ému, ne put jamais parler après

81 LENGLET DUFRESNOY, *Recueil* cit., I, 119.

82 *Ibid.*, I, 117.

83 *Ibid.*, I, 121.

84 LA FORCE, *éd. cit.*, III, 238.

85 *Bibliothèque universelle des romans*, Paris, oct. 1775, II, 151.

86 LA FORCE, *éd. cit.*, III, 238.

87 *Ibid.*, III, 241.

qu'il se fut assis. Il la considéroit avec des regards, qui ne s'accordaient pas avec son caractère, et toute sa contenance marquoit absolument un homme qui ne sçait plus où il en est⁸⁸.

Les attraits de la Duchesse subjuguèrent également le grave chancelier impérial, Gattinara. Nous les voyons chicaner sur un "article contentieux" dans le futur traité de Madrid :

Durant la dispute, la robe de Madame d'Alençon s'ouvrit, et son sein parut à découvert. Le Chancelier frappé à cet aspect y porta toujours ses curieux regards, et ne sçachant plus ce qu'il disoit, il accorda l'article et le signa⁸⁹.

Grâce aux divins appâts de sa sœur, le Roi recouvre sa santé et sa liberté⁹⁰. Mais deux obstacles se présentent maintenant au mariage de Marguerite et de Bourbon, l'engouement de Charles-Quint pour la Duchesse⁹¹, et celui de Louise pour le Connétable⁹². Selon Baudot de Juilly ce fut carrément la mort de Bourbon à Rome qui mit fin à l'éventualité d'une alliance avec la sœur du Roi, et le romancier accordera à son héros le temps de dicter, sur son lit de mort, une dernière lettre d'amour⁹³.

Mais la fantaisie de Mlle de La Force nous réserve encore des surprises. Elle invente une fausse lettre de Bourbon, fabriquée par Louise, dans laquelle il annonce son prochain mariage avec l'Infante de Portugal. Accablée par la déception, Marguerite épouse le Roi de Navarre dans un accès de dépit⁹⁴. Le Connétable revient en France déguisé, et continue à faire sa cour à la nouvelle Reine de Navarre. Le romancier décrit de longs rendez-vous galants et larmoyants, au cours desquels les deux amants clandestins se jurent une passion éternelle⁹⁵.

Certains critiques puristes conspuèrent ces deux romans, qu'ils qualifièrent de peu historiques⁹⁶. Pour Bayle il s'agit d'

88 LA FORCE, *éd. cit.*, III, 244.

89 *Ibid.*, III, 245.

90 Plus tard dans le roman Mlle de LA FORCE va enjoliver son récit en inventant l'histoire cocasse des amours du Roi captif et d'une Espagnole, Chimène : le narrateur y attribue le rétablissement du Roi à cette conquête plutôt qu'"à la vue tant désirée de sa chère sœur", *ibid.*, III, 432-66.

91 *Ibid.*, III, 246-7, 256.

92 *Ibid.*, III, 87, 122, 150-66 ; BAUDOT de JUILLY dans LENGLET DUFRESNOY *Recueil cit.*, I, 28, 95.

93 *Recueil cit.*, I, 126.

94 LA FORCE, *éd. cit.*, III, 260.

95 *Ibid.*, IV, 247-57, 317-20, 354-56, 525-27.

96 LA PORTE, *Nouvelle Bibliothèque*, cit. IV, 40 ; LA PORTE, *Histoire littéraire des femmes*, cit., II, 308-19.

une brodure de fictions et de chimères romanesques, depuis le commencement jusqu'à la fin, sur un petit fond de faits historiques⁹⁷.

Par contre, pour un autre critique, Mlle de La Force

conserve, en général, le fonds des faits historiques, mais les altère presque toujours par une tournure romanesque.

Et quant à l'histoire des amours de Marguerite, ce critique estime que

la fiction ne s'écarte de l'histoire que d'une manière ingénieuse, et sans dénaturer le fond⁹⁸.

L'essentiel, c'est que le public en raffolait, surtout du roman de Mlle de La Force, souvent réimprimé. On acceptait le noircissement de Louise de Savoie⁹⁹ ; on approuvait la réhabilitation de Bourbon ; et on goûtait surtout l'image d'une Marguerite amoureuse, voluptueuse même, innocente victime sur l'autel de la *Realpolitik* et des mariages forcés¹⁰⁰.

Nous voyons donc une Marguerite qui ressemble davantage aux héroïnes de ses propres contes. Mais l'éditeur de Marot, Lenglet Dufresnoy, décida que le roman de la Reine était encore susceptible de réécriture : il suggéra en 1731 que certains poèmes de Marot étaient adressés – sous divers noms – à Marguerite, qui aurait été la petite amie et la maîtresse de Marot¹⁰¹ :

Marguerite d'Alençon se laissant aller aux mouvements d'une vivacité qui aime à folâtrer, se hasarda de le faire publiquement avec Marot qui était son domestique. Cela fut remarqué¹⁰².

Bien que rejetée vigoureusement par l'abbé Goujet¹⁰³, cette hypothèse fournit à A. Gouffé & G. Duval le sujet d'un vaudeville joyeux (an vii)¹⁰⁴ ; et à Robert Lesuire le sujet de deux romans désopilants, *Confessions de Rabelais* de 1797 et *Confession de*

97 BAYLE, *Dictionnaire*, éd. cit., III, 471.

98 *Bibliothèque universelle des romans*, Paris, oct. 1775, II, 149.

99 Voir le portrait peu flatteur dans J.-F. DREUX DU RADIER *Mémoires historiques, critiques, et anecdotes des reines et régentes de France*, Amsterdam, 1782, IV, 106-75.

100 LA FORCE, éd. cit., III, 117-21 ; Baudot de Juilly in *Recueil cit.*, I, 37 ; Mlle de Lussan, *Anecdotes cit.*, I, 120-23.

101 *Œuvres de Clement Marot*, éd. Lenglet Dufresnoy, La Haye 1731, I, 48, 58-59.

102 *Ibid.*, I, 61.

103 Voir l'article sur Marot dans sa *Bibliothèque françoise*, Paris, 1741-56, XI, 37-86.

104 A. GOUFFÉ & G. DUVAL, *Clement Marot : vaudeville anecdotique*. Paris, an VII ; B. L. 11738.e.18.

Clement Marot de 1798¹⁰⁵. Heureusement, l'auteur reconnaît que ses romans sont

destiné[s] pour les jeunes lecteurs de Romans, qui ne savent pas ordinairement l'Histoire¹⁰⁶,

car il traite les questions d'exactitude historique avec une désinvolture suprême. Sa *Confession de Clément Marot* raconte les amours réciproques du poète et de la sœur du Roi : nous voyons les tourtereaux s'enlacer dans la prison de Chartres¹⁰⁷ ; nous trouvons Marguerite qui rédige des parodies libertines des psaumes de Marot¹⁰⁸. Mais leurs amours furent sans cesse contrariées par les manœuvres de la mère et du mari jaloux, qui, mine de rien, par un stratagème astucieux, maria le pauvre Marot avec un sosie de Marguerite, fille de joie parisienne¹⁰⁹. Et finalement, exténué par la frustration, et par ses prouesses dans d'autres lits, notre poète mourra – de la vérole qui lui vint – entre les bras inconsolables de la Reine de Navarre.

Ayant trouvé le filon, Lesuire récidive dans un deuxième roman, les *Confessions de Rabelais* : Marguerite a une liaison amoureuse, non seulement avec Marot, mais avec notre gaillard moine tourangeau, qui est venu à la Cour de François I^{er} après une jeunesse passionnée. Rabelais s'en explique :

Je vis que la belle Reine Marguerite de Navarre étoit vraiment passionnée pour mon ami. Le drôle me paroissoit jouir, pas avec assez de discrétion, peut-être. Je fus quelquefois reçu, dans son absence, je crois presque aussi bien que lui. Je fis des jaloux, et la voix publique me donna une jouissance, dont je ne conviendrais jamais¹¹⁰.

Pour couronner le tout, nous trouvons, aussi bien chez les historiens que chez les romanciers, des insinuations à l'égard des rapports entre Marguerite et son frère bien-aimé. L'historien Gaillard, tout en exaltant cette affection fraternelle, se sert de termes plutôt équivoques :

Jamais amitié ne fut ni plus juste, ni plus réciproque, ni plus fidèle : il falloit que Marguerite fût ou la femme ou la sœur de François I^{er}. L'amour les auroit unis, si la nature n'en eût pris le

¹⁰⁵ Conservés à la BN., Rés. Ln²⁷²⁷²⁵⁸ et Rés. Z. Payen 1097, respectivement.

¹⁰⁶ *Confessions de Rabelais*, p. 14.

¹⁰⁷ Chap. 19, 21, 23.

¹⁰⁸ Chap. 27.

¹⁰⁹ Chap. 29, 31, 34.

¹¹⁰ *Confessions de Rabelais*, p. 141.

soin [...]. C'estoit les deux êtres les plus aimables chez une nation dont le caractère distinctif est d'être aimable¹¹¹.

Les romanciers eux aussi s'expriment de façon ambiguë. Mlle de La Force, par exemple, décrit un tête-à-tête fraternel :

Le Roi et la Reine demeurèrent très-longtemps ensemble ; ils ne pouvoient jamais être mieux ; [...] ce jour le Roi eut un redoublement de tendresse et de confiance pour la Reine sa sœur ; [...] elle se détermina à dire au Roi qu'elle avoit vû le Connétable, si bien que le caressant de cette manière charmante et flateuse qu'elle avoit plus que personne du monde, elle se mit tout d'un coup à ses genoux, et passant ses bras autour du corps du Roi, elle le tenoit ainsi. [...] Au moment que la Reine s'étoit mise à genoux, le Roi étoit assis et panché pour la baiser : Hé ! depuis quand, ma belle Reine, lui dit-il, doutez vous du pouvoir absolu que vous avez sur moi ? Parlez ma chère sœur ; et parlez en maîtresse. [...] Elle rougit, elle se tut, sa voix s'arrêta, et baissant la tête qu'elle avoit haute pour regarder le Roi, elle la laissa tomber sur ses mains, qu'elle baisa avec une passion qui avoit quelque chose de bien fort¹¹².

Nous voyons d'où Michelet avait tiré ses insinuations sur la fameuse nuit de l'hiver de 1521, lorsque François I^{er} aurait abusé de sa sœur¹¹³.

Ainsi s'achève la métamorphose de Marguerite : la belle Princesse pieuse de Brantôme est devenue une séductrice, une adultère, dont la vie personnelle reflète les mœurs des personnages de ses propres nouvelles ; et par surcroît on se permet des réflexions voilées sur ses relations avec François I^{er}. Étrange paradoxe : tout fascinés qu'ils étaient par l'histoire de la Monarchie française, les historiens et les romanciers des Lumières ne laissèrent pas de présenter sous un jour défavorable l'image royale, et en particulier celle des derniers Valois¹¹⁴.

Richard COOPER

111 GAILLARD, *op. cit.*, V, 251.

112 LA FORCE, *éd. cit.*, IV, 304-6.

113 J. MICHELET, *Œuvres complètes*, éd. Viallaneix, Paris 1978, VII, 229, 336-40.

114 Voir R.A. COOPER, "Le règne de François I^{er} au siècle des Lumières", in *La littérature et ses avatars*, éd. Y. Bellenger, Paris 1991, 165-84.

RABELAIS PALIMPSESTE

Deux réécritures du *Gargantua* au XVIII^e siècle

RABELAIS AU XVIII^e siècle

Si la renommée posthume de Rabelais n'a jamais véritablement connu d'éclipse, les représentations mythiques associées à son nom – représentations caricaturales fâcheusement réductrices – se sont rapidement substituées à l'image que pouvaient se faire de lui ses contemporains. Les bons mots apocryphes, les anecdotes douteuses viennent enjoliver une biographie jugée sans doute trop peu pittoresque, dont les lacunes et les zones d'ombre laissent le champ libre à l'imaginaire. Double mort de l'auteur, dont chaque lecteur réinvente les traits à sa guise après que ses personnages ont affublé de leurs masques grotesques son visage oublié. La légende, la caricature et l'anecdote contribuent d'une certaine manière à la popularité du nom de l'écrivain, mais celui-ci, dès lors, ne survit plus guère que comme symbole de l'irrévérence truculente, de la bouffonnerie scandaleuse ou bonhomme, de plus en plus détaché d'une œuvre dont le public, au hasard des citations et des allusions, semble n'avoir retenu que de rares épisodes, quelques noms, des situations ou des comportements devenus proverbiaux.

Deux siècles après la parution des premiers livres de Rabelais, on continue à proposer de nouvelles éditions de son œuvre – plus rares, il est vrai –, mais il semble que cette œuvre apparaisse de plus en plus comme un monstrueux cryptogramme qu'on ne saurait aborder sans un appareil complexe et pesant de clefs, de notes, de gloses et d'éclaircissements en tous genres. Si l'on en croit Lazare Sainéan, *le XVIII^e siècle représente pour Rabelais une période de défaveur*¹. Le terme est assez fort pour mériter qu'on s'y arrête un instant, qu'on s'interroge sur la nature de cette désaffection et qu'on apporte quelques nuances à une assertion qui paraît aujourd'hui excessive. Si l'œuvre de Rabelais semble le plus souvent méconnue ou dépréciée – plutôt que totalement méprisée –, il paraît difficile d'assimiler cette disgrâce à un phénomène indiscutable de rejet marqué, observable chez tous les lecteurs du moment et obéissant chez tous à des motifs similaires. Il y a certes le goût de l'époque, l'évolution de la sensibilité littéraire qui fonde un certain nombre de réticences, de réserves, à l'endroit d'un texte dont la forme a de quoi heurter les "délicats".

1 Lazare SAINÉAN, *L'Influence et la réputation de Rabelais*, Paris, Librairie universitaire J. Gambier, 1930, p. 106.

"On lit Rabelais, note Jacques Boulenger, mais personne ne le prend pour un artiste, pour un écrivain digne de ce nom."² C'est peut-être oublier qu'à côté d'une tendance dont on peut estimer qu'elle est représentative des partis pris esthétiques du temps, il y a aussi des individus dont l'attitude et le jugement restent révélateurs d'approches sinon originales, du moins dépourvues de préjugés. Qu'on discerne ici des réticences d'ordre moral ou religieux, ailleurs des réserves d'ordre plus strictement littéraire ou esthétique, cela n'a rien de troublant : il ne semble pas que l'œuvre de Rabelais puisse jamais susciter une adhésion unanime. Ce qui est plus significatif, c'est l'embarras, la perplexité dans laquelle, indépendamment de tout jugement de valeur, elle semble plonger le lecteur du XVIII^e siècle : il n'est pas rare qu'on mette en parallèle la réputation, le succès de l'auteur en son temps et le caractère déroutant d'un livre dont on s'accorde à souligner la difficulté, même lorsqu'on ne va pas jusqu'à le taxer d'illisibilité. Faute d'oser une interprétation personnelle de cette énigme, on se borne la plupart du temps à s'en remettre à l'opinion de La Bruyère³, ou à celle de Voltaire (celle, du moins, qu'il expose dans les *Lettres philosophiques*⁴), qui n'auront pas peu contribué à fixer dans les esprits l'image tenace d'une œuvre chaotique, défiant le bon sens et le bon goût, objet littéraire encombrant qui semble vouer toute exégèse à l'échec. Peu de regards neufs sur le texte, mais un certain nombre de poncifs, qu'on relève ici ou là, leitmotif constamment repris, touchant notamment à l'obscénité de l'œuvre et à son obscurité, assortis d'explications embryonnaires qui nous ramènent invariablement aux mêmes analyses schématiques. Rabelais est grossier, ordurier, mais c'est là la marque de son temps. C'est moins l'obscénité à proprement parler, la trivialité du propos qui est choquante, que la brutale verdeur des mots, l'aspect fruste des gravelures qui émaillent le récit. Ce qu'on tient pour simple grossièreté suffit à justifier, chez certains, le mépris et aboutit à de sommaires condamnations ; on pense évidemment à Voltaire. Chez d'autres, on devine une indulgence condescendante ou amusée ; on se rappelle le mot de l'abbé Galiani rapporté par Sainte-Beuve : "L'obscénité de Rabelais est naïve, elle ressemble au cul d'un pauvre homme"⁵. Mais, dans tous les cas, on s'en tient à une interprétation

2 Jacques BOULENGER, *Rabelais à travers les âges*, Paris, Le Divan, 1925, p. 73.

3 *Caractères*, "Des ouvrages de l'esprit", 43.

4 Vingt-troisième lettre, *Sur M. Pope et quelques autres poètes fameux*.

5 SAINT-BEUVE, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle*, Paris, Charpentier, 1869, p. 271, note 2.

commode, celle qu'on trouve notamment chez le Père Nicéron⁶ : l'obscénité de Rabelais n'est imputable qu'à la grossièreté de son siècle, à la liberté de ton de l'époque, à l'absence supposée de raffinement des mœurs. Point de vue rien moins qu'innocent, puisqu'en justifiant ainsi la crudité du langage on lui dénie toute fonction significative au niveau de l'écriture.

Pour ce qui concerne l'obscurité de l'œuvre, la démarche interprétative ne va guère plus loin. L'auteur a pris la précaution de voiler certaines allusions qui ne devaient pas faire mystère, deux siècles plus tôt, pour un public susceptible de comprendre à demi-mot. Avec le temps, l'intention devient de plus en plus difficile à saisir, à moins qu'on ne dispose des clés adéquates. On s'en tient donc à cette analyse expédiente : satires ou allégories, les livres de Rabelais font référence à des personnages ou à des événements contemporains qui, dans le meilleur des cas, ne présentent, pour le lecteur du XVIII^e siècle, qu'un intérêt historique ou anecdotique. La langue a vieilli, rendant plus improbable encore l'accès à une signification qui s'efface à mesure que les cibles et les modèles de l'écrivain tombent dans l'oubli. On peut évidemment lire Rabelais, mais il n'y a plus guère de place pour le plaisir du texte dans cette quête laborieuse de sens fossiles, affaire d'érudits ou d'initiés, seuls capables de tirer jouissance de leur exploration vétilleuse. Plus d'un lecteur de bonne foi devra – comme l'Ingénu⁷ – se résoudre à admettre que s'il a *cru deviner quelque chose*, il n'a pas *entendu le reste*. L'ambiguïté fondamentale de l'œuvre⁸ n'est pas perçue en tant que telle, en tant que *moyen d'expression* générateur de polysémies fécondes, mais comme simple obscurité, intentionnelle ou accidentelle, qui fait obstacle à la lecture, la rend inconfortable, laborieuse et vaine.

DEUX RÉÉCRITURES

Perçue comme un assemblage paradoxal où le meilleur côtoie le pire, texte chimère dans lequel les propos orduriers et les allégories impénétrables voisinent avec des passages lumineux, dont on s'accorde à reconnaître la qualité, il était à peu près inévitable que l'œuvre suscitât, à côté de prises de position

6 *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres*, t. XXXII, 1735, pp. 337-408.

7 *Il dit qu'il avait lu Rabelais traduit en anglais, et quelques morceaux de Shakespeare... Le bailli ne manqua pas de l'interroger sur ces livres. Je vous avoue dit l'Ingénu, que j'ai cru en deviner quelque chose, et que je n'ai pas entendu le reste.* *L'Ingénu*, chap. 2.

8 Voir à ce propos M. de Grève, "L'Interprétation de Rabelais au XVI^e siècle", *Études rabelaisiennes*, t. III, Genève, Droz, 1961, avant-propos, p. 8.

extrêmes – condamnations sans appel ou adhésions sans réserves –, des tentatives de récupération ou de réhabilitation, susceptibles d'en préserver la meilleure part et de la rendre accessible. Admettre que le texte est obscène et/ou obscur, cela revient à postuler qu'il est partiellement *illisible*, dans la double acception du terme :

- soit parce que certains passages sont indéchiffrables, inintelligibles ou fastidieux ;
- soit parce que leur contenu ou leur ton n'est pas supportable, heurte les convictions, la sensibilité ou les préjugés du lecteur.

Il s'agira donc, si l'on veut sauver l'œuvre, de la rendre acceptable pour le lecteur du temps, c'est-à-dire de lui conférer – ou de lui restituer – le statut d'objet littéraire lisible, quelles que soient d'ailleurs les significations ou les connotations qu'on attache à ce mot. Cela implique qu'on s'autorise à intervenir au niveau du texte même – et non plus seulement au niveau du péri-texte – dans une double perspective :

- celle de faciliter la compréhension littérale, l'intelligibilité et de guider l'interprétation des points obscurs ;
- celle de rendre le texte décent, convenable, en procédant à l'évacuation de ce qui peut choquer sur le plan de la bienséance langagière, du bon goût, et en occultant ce qui pourrait être de nature à heurter les tabous relatifs aux mœurs ou aux convictions religieuses.

Deux éditions publiées la même année – en 1752 –, le *Rabelais moderne* de l'Abbé de Marsy⁹ et les *Œuvres choisies de Rabelais* de l'Abbé Perau¹⁰ illustrent cette double préoccupation. Chacune d'elles constitue une véritable tentative de réécriture dont le but affirmé est de rendre *lisible* un auteur dont on admet qu'il occupe une place non négligeable dans l'histoire littéraire. Chacune, cependant, procède d'une approche, d'une lecture préalable de l'œuvre différente et révèle du même coup une sensibilité, une intelligence du texte et une démarche critique également différentes. En examinant les principes que l'un et l'autre éditeur expose dans sa préface puis, à titre d'exemple, les modifications

9 *Le Rabelais moderne, ou les Œuvres de Maître François Rabelais... mises à la portée de la plupart des lecteurs, avec des éclaircissemens historiques...* [par l'Abbé François-Marie de Marsy], Amsterdam, J.-F. Bernard, 1752, 8 vol. in-12.

10 *Œuvres choisies de Maître François Rabelais* [par l'Abbé Gabriel-Louis Calabre Perau], Genève, Barillot & Fils, 1752, 3 vol. in-12.

qu'il apporte au texte du *Gargantua*, on verra que l'apparente similitude du projet et des postulats qui le fondent ne doit pas faire illusion. Les partis pris de chacun et le traitement particulier appliqué à tel ou tel passage du livre montrent assez que les poncifs, les préjugés et les analyses sommaires laissent, à côté de quelques stéréotypes encombrants, un peu de champ libre à l'appréciation personnelle.

LES ŒUVRES CHOISIES DE RABELAIS, PAR L'ABBÉ PERAU

Les deux tentatives, comme il a été indiqué, visent explicitement à rendre Rabelais lisible : cela revient, pour l'abbé Perau, à mettre *les honnêtes gens en état de lire Rabelais sans obstacle*¹¹. Les termes employés ne sont pas innocents et il n'est pas besoin d'explorer longuement la préface de son édition pour s'apercevoir qu'il donne un sens très restrictif à la notion d'honnêtes gens, à laquelle s'attachent de fortes connotations morales. Il s'agit moins des lecteurs cultivés, des personnes de goût, que de ceux qui, *charmés des beautés réelle qui [se] trouvent répandues [dans le livre], le relisent souvent avec plaisir, mais sont toujours rebutés de rencontrer à chaque pas des grossièretés révoltantes*¹². Pour l'abbé Perau, le travail de réécriture se justifie par la nécessité d'une expurgation du texte : mettre les honnêtes gens en état de lire Rabelais sans obstacle, c'est en réalité mettre Rabelais en état d'être lu. C'est avant tout intervenir sur le texte pour l'adapter à la sensibilité d'un public choisi. La réécriture s'appliquera à évacuer ou à masquer ce qui *révolte*¹³, formule commode et vague qui recouvre à la fois les obscénités et les marques d'irréligion, définies selon des critères où il entre une grande part de subjectivité, critères qu'il sera intéressant de déduire des coupes et des transformations apportées à l'état initial du texte. Rendre ce texte lisible, c'est essentiellement en rendre la lecture supportable, le muer en objet décent. La préoccupation de l'intelligibilité n'est que secondaire ; résoudre les obscurités ne présente pas le même caractère d'urgence que le caviardage des propos jugés déshonnêtes ou impies. Beaucoup de points demeurent-ils inintelligibles au commun des lecteurs ? On s'en excuse avec une sorte de désinvolture naïve, assez révélatrice au demeurant des priorités que se donne l'abbé Perau : *Je laisse à des Editeurs plus habiles le soin de donner des éclaircissements à quantité d'autres endroits qui en ont grand besoin. Pour moi,*

11 *Préface de l'éditeur*, t. I, p. IX.

12 *Ibid.*, p. VIII.

13 *Ibid.*, p. VII.

*J'avouïrai ingenuïment que je n'ai rien dit à cet égard, parce que je n'y ai rien entendu*¹⁴.

Si l'on insiste longuement, dans la préface, sur la nécessité de procéder à une expurgation de l'œuvre, si l'on justifie le principe d'une édition copieusement émondée – en établissant un parallèle avec les versions *ad usum Delphini* des classiques latins –, on ne s'attarde guère à exposer une méthode, à préciser la nature des interventions qui seront pratiquées sur le texte, leur forme ou leur portée. On s'aperçoit, en parcourant le *Gargantua*, que ces opérations qui altèrent de façon plus ou moins nette l'état initial de l'œuvre se ramènent à trois types principaux :

1) Modification ou modernisation des graphies originales ou attestées par les éditions antérieures¹⁵. Il est curieux de constater que cette réécriture – au sens le plus limité du terme – dont les effets sont immédiatement perceptibles, même pour un lecteur peu averti, n'est absolument pas signalée dans la préface. On a l'impression que l'éditeur considère comme négligeables les conséquences de ces modifications formelles, qui semblent d'ailleurs dictées par une inspiration capricieuse beaucoup plus que par un projet rigoureux de modernisation ou d'homogénéisation. Aucun principe clairement discernable derrière ces transformations apparemment arbitraires. Les hétérographes ne sont pas résolus, on ne discerne aucune cohérence orthographique. À quelques lignes d'intervalle, *salé* voisine avec *sallé* (chap. III), *moy* avec *lui*, *moine* avec *amy*, ou encore *vray* avec *frats* (chap. XLV). Sans parler des leçons manifestement erronées (*Olzan* pour *Olkam*, chap. VIII), on pourrait multiplier les exemples de formes aberrantes.

2) Substitution de termes et de tournures. Les substitutions de mots ou d'expressions qu'on peut relever dans le *Gargantua*, relativement peu fréquentes, ne sont nullement fondées sur le souci de faciliter l'intelligence du texte. On a conservé nombre de termes obscurs sans même les expliciter par une note ou un commentaire. Il est clair que ce sont des raisons touchant à la bienséance, relevant de la prudence – pour ne pas dire de la pudibonderie – linguistique qui motivent le remplacement de telle forme par telle autre, plus *décente*. À de très rares exceptions près – les *bien yvres* rebaptisés plus platement *buveurs* (chap. V) – ce sont les vocables relevant du champ lexical de la sexualité qui sont

14 *Préface de l'éditeur*, t. I, pp. XI-XII.

15 En l'absence de toute précision quant aux éditions utilisées par l'éditeur, il est difficile d'établir clairement quels sont les textes-sources qui lui servent de référence. Le même problème se pose pour l'édition de Marsy.

touchés. Tous les termes désignant les parties naturelles ou les pratiques vénériennes, tous les mots présentant des connotations sexuelles, mêmes très faibles, sont systématiquement bannis. C'est ainsi que les *Verolez* du prologue deviennent des *gouteux* ; Grandgousier se chauffe la *bedaine* devant l'âtre (chap. XXVIII) et Gargantua, en se curant les dents, accroche un des pèlerins par la *cuisse* (chap. XXXVIII). Au chapitre XIII, c'est à la *fesse* et non plus *aux couillons* que le *fianteur* laisse une *esmorche* en s'abstergeant avec du papier. Ces modifications ne sont pas indifférentes, puisqu'elles induisent dans le contexte des glissements sémantiques : la bosse chancreuse du pèlerin perd le caractère honteux que suggérait la proximité de la *braguette*. Dans d'autres cas, c'est la syntaxe de la phrase qui se trouve bouleversée par contrecoup. La réécriture visant à masquer le terme jugé trop cru conduit à transformer la structure des propositions : *l'enfant duquel Neptune engroissa la Nymphé* (chap. III) devient banalement *l'enfant que Neptune eut de la Nymphé*. Ici comme ailleurs, la transformation aboutit à une neutralisation, se solde par un appauvrissement du texte qui en est affadi.

3) Coupes sombres et coupes claires. C'est de loin le procédé le plus spectaculaire et le plus systématique. Il n'est guère de chapitres qui ne soient touchés par le zèle castrateur de l'abbé Perau. Le texte est parfois amputé de pans considérables (les chapitres II, XXII et XLV, par exemple, sont réduits à quelques lignes, mais dans d'autres livres cela peut aller jusqu'à la suppression de sections complètes). Contrairement aux autres adultérations, souvent moins discernables, ces coupes sont annoncées dans la préface : le lecteur est prévenu qu'on a dû recourir à des *retranchemens considérables*¹⁶, sans lesquels il ne saurait être question de mettre le livre entre les mains d'un public dont les *mœurs* [sont] *peut-être moins pures mais certainement plus décentes*¹⁷. Les critères à partir desquels on a pratiqué ces amputations, tout à fait comparables à ceux qui motivent les substitutions, appellent un certain nombre de remarques :

- 1) dans deux cas particuliers, c'est le manque d'intérêt apparent du texte, jugé fastidieux, ou sa trop grande obscurité qui motive l'excision de la quasi totalité du chapitre : les *Farfreluches antidotées* sont ramenées à trois strophes et la liste des jeux de Gargantua est purement et simplement supprimée. Dans tous les autres cas, il s'agit véritablement de censure ou d'expurgation et non de

16 *Préface*, p. XI.

17 *Ibid.*, p. V.

coupes pratiquées dans le souci de faciliter l'intelligence du passage.

- ii) l'obscénité et l'indécence, comme on l'a déjà constaté, sont essentiellement associées au domaine sexuel : toutes les allusions, même très indirectes, au commerce charnel ou aux organes génitaux sont évacuées, indépendamment de leur formulation. Cette censure n'épargne pas les détails vestimentaires, ni la référence aux animaux. Plus question de la confection de la braguette de Gargantua, ni de sa bourse, faite *de la couille d'un oriflant* (chap. VIII). Toute la fin du chapitre III, sur la liberté sexuelle des veuves ou les mœurs de *la fille de l'empereur Octavian*, disparaît, au même titre que les allusions à la vigueur retrouvée du *levrier de Monsieur de Meurles* (chap. XLII). Il est amusant de noter que certains jeux de mots ou expressions à double entente ont été conservés. L'éditeur, pourtant particulièrement vigilant en ce domaine, semble n'y avoir pas vu malice : *tronc de ceans* (chap. IX), *courtault* (chap. XII) et *maujoin* (chap. XIII) n'ont pas retenu son attention.
- iii) Les traits que nous jugerions franchement orduriers, l'obscénité liée à la référence scatologique, le comique excrémental, ne semble pas considéré comme révoltant. Les devinettes stercoraires du chapitre XII ont été conservées, de même que les propos *torcheculatifs* du chapitre suivant. Si le seul *Rondeau* en a été retiré, c'est à l'évidence en raison des attouchements qui y sont évoqués, de l'expression de la libido infantile associée à la défécation. Et plus loin, si Frère Jean transperce encore le *boyau culier* des ennemis (chap. XXVII), ce n'est plus *parmi les couillons* !
- iv) Tout ce qui touche à la religion est considéré avec une prudence particulière. Les références et les citations bibliques, en particulier quand elles renvoient au Nouveau Testament, sont systématiquement coupées, même lorsque l'on a affaire à une plaisanterie de clercs dont on admet qu'elle ne témoigne d'aucune virulence particulière, même lorsque le contexte ne permet pas d'y voir d'intention irrévérencieuse ou blasphématoire. Les allusions à la généalogie ou à la Passion du Christ (chap. I et XXXIX) disparaissent, comme le *sittio* des *bien yvres*, les jurements, l'exégèse farcesque du

Psaume CXXIII (chap. XXXVIII) ou les considérations sur les pèlerinages (chap. XLV). Cependant, la dérision des *sophistes*, notamment à travers le personnage de Janotus de Bragmardo, est conservée, peut-être parce que c'est là l'écho de controverses d'un autre âge et que la charge satirique, inactuelle, n'a plus rien de subversif. La plupart des violentes diatribes de Frère Jean contre les abus monastiques sont également maintenues, comme si l'utopie thélémitte, idéal d'où la religiosité n'est pas exclue, autorisait la virulence de l'invective satirique dirigée contre les perversions du monde conventuel.

Les notes qui accompagnent le texte – et dont on peut considérer avec Gérard Genette qu'elles sont assimilables à un procédé de réécriture au sens large¹⁸ – sont fort peu nombreuses, eu égard aux difficultés ponctuelles qui subsistent dans l'œuvre. Comme pour la modification des graphies, le choix des termes expliqués ou des points à commenter paraît parfaitement arbitraire et dénote l'embarras de l'éditeur. Les quelque 115 notes qu'on relève dans le *Gargantua* sont très inégalement réparties ; elles portent sur des questions de vocabulaire, des étymologies ou explicitent de rares allusions. Le plus souvent laconiques, parfois erronées, elles ne semblent pas être d'un grand secours pour le lecteur et relèvent du truisme ou de l'anecdote.

Au total, ces *Œuvres choisies*, révélatrices de réticences marquées à l'endroit d'un texte dont on ne perçoit plus la cohérence, dont on accepte mal la déroutante bigarrure, nous proposent une version considérablement appauvrie, un reflet anodin de l'original. La verve puissante, l'inspiration grotesque n'y est plus guère perceptible ; seules subsistent, à côté des passages agréés par un censeur indifférent au dessein de l'auteur, les marques d'une bouffonnerie qu'on voudrait sans conséquence.

LE RABELAIS MODERNE DE L'ABBÉ DE MARSY

Si l'abbé Perau se borne à offrir à d'honnêtes lecteurs un Rabelais scrupuleusement expurgé, les préoccupations de l'abbé de Marsy qui se propose de *faire entendre Rabelais à la plupart des lecteurs sans l'altérer essentiellement*¹⁹ ne sont manifestement pas du même ordre. On comprend d'emblée que le projet est quelque peu différent et le propos autrement ambitieux. Quoi

18 G. GENETTE, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. Voir notamment, p. 271, les remarques sur le *commentaire apotropaique*.

19 *Le Rabelais moderne*, préface, p. VI.

qu'on puisse penser du résultat auquel elle aboutit, on doit reconnaître que la démarche de ce deuxième éditeur, telle qu'elle est exposée dans la copieuse préface du *Rabelais moderne*, semble procéder d'une indéniable rigueur intellectuelle et traduit un respect certain du texte. Le jugement expéditif de Sainéan, qui parle d'un *Rabelais expurgé, débarrassé de tout ce qui lui appartient en propre, de son langage libre et vivant, de ses expressions du terroir*²⁰, semble particulièrement injuste. Il suffit pour s'en persuader de relire ce qu'écrit l'abbé de Marsy, dont le propos est assez clair et la double préoccupation nettement exposée : il s'agit d'*applanir la lecture de Rabelais*²¹ de rendre le texte intelligible, accessible à un large public, tout en lui conservant son caractère, sa spécificité, sa tonalité propre. Cette entreprise – dont on verra les limites –, implique une réécriture de l'œuvre, réécriture qui doit en faciliter la compréhension littérale, en éclairer la signification profonde mais non une expurgation, comme dans le cas précédent. Cela est clairement posé dès les premières pages de la préface : *Mon projet n'est pas de donner une froide version de Rabelais, ni de travestir le Gargantua*²²... Il n'est donc pas question de porter atteinte au contenu de l'œuvre, de *faire main basse* – selon l'expression de l'éditeur – sur tel ou tel passage jugé indécent ou superflu à quelque autre titre. Les changements seront *légers et presque imperceptibles*²³. On le voit, ce parti pris ambitieux relève de la gageure, puisqu'il faut concilier la volonté de faciliter la lecture d'un texte obscur, archaïque, énigmatique à plus d'un titre, avec le souci de lui conserver – *avec une attention religieuse*²⁴ – sa singularité formelle.

La méthode utilisée est minutieusement présentée dans la préface. Les principes fondamentaux sont exposés, arguments à l'appui, les procédés, les techniques de réécriture mises en œuvre, sont décrits et leur emploi justifié. On distinguera ainsi trois types d'interventions sur le texte : modifications ou substitutions formelles, coupes, ajout d'éclaircissements. Ces opérations sont apparemment fort similaires à celles qu'on relève chez l'abbé Perau. En réalité, elles sont bien différentes, tant par l'esprit dans lequel elles sont pratiquées que par le résultat auquel elles aboutissent.

1) Modifications et substitutions formelles. Le titre même de l'édition, comme certains termes de la préface, pourrait laisser penser qu'on aura affaire à une véritable translation. *Au lieu*

20 *L'Influence...*, p. 107.

21 Préface, p. IX.

22 *Ibid.*, p. VI.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*, p. VII.

d'éclaircir le texte de Rabelais par la voye pénible et ennuyeuse du Commentaire, écrit l'abbé de Marsy²⁵. *J'ai pris le parti de le réformer et de l'épurer dans sa source même, en substituant des termes intelligibles aux expressions qui ne s'entendent point*. En réalité, plusieurs principes rigoureux vont considérablement limiter les effets et la portée de ce travail de modernisation qui, trop systématique ou trop poussé, ne manquerait pas de dénaturer le texte de l'œuvre et, du même coup, en trahirait l'esprit :

- i) On n'utilisera aucun terme *trop moderne ou trop neuf*²⁶, afin de ne pas causer une *bigarrure ridicule*. En fait, il s'agit moins de moderniser le vocabulaire que de le simplifier, lorsque la chose est possible, ou de procéder à une normalisation du lexique. En effet on ne s'autorisera l'emploi d'aucun mot qui ne soit attesté par des écrivains contemporains de Rabelais, dans le souci d'éviter de trop flagrants anachronismes. En revanche, certaines tournures de phrases, certaines constructions calquées sur la syntaxe latine, des *inversions trop hardies* susceptibles de gêner le lecteur seront remplacées par des équivalences qui ne portent pas préjudice au sens. Dans tous les cas, il subsiste une trace de l'état original du texte, sous forme de notes infrapaginales, initiative particulièrement heureuse qui permet aux esprits exigeants de mesurer l'honnêteté du travail de l'éditeur et de juger de la pertinence des modifications qu'il juge nécessaires.
- ii) La substitution ne sera jamais systématique, sauf pour ce qui concerne les pérégrinismes. Emprunts au grec, au latin, aux diverses langues européennes ou aux dialectes seront écartés au profit de termes synonymes, relevant de registres de langue courants. À titre d'exemple, on préférera *inondation*, *perle* ou *adroit* à *cataclisme*, *union* ou *escort*²⁷. En revanche, les archaïsmes seront conservés chaque fois que le contexte en éclaire le sens, afin de ne pas altérer le texte sans nécessité.
- iii) Dans le même esprit, on préservera soigneusement les expressions propres à Rabelais, qui confèrent à son style une originalité particulière et sont le fruit de son imagination *singulière et burlesque*. Il n'y a pas lieu, déclare

25 Préface, p. VI.

26 *Ibid.*, p. VII.

27 *Ibid.*, p. X, notes.

l'éditeur, de modifier ces expressions qui n'étaient vraisemblablement pas plus claires à l'époque. D'autre part, comme il n'est pas rare qu'elles masquent des propos ou des allusions fort libres, on s'épargne, en les conservant, le recours à la censure.

- iv) En règle générale, et cela semble au premier abord tout à fait contradictoire, on gardera l'orthographe de Rabelais ou, du moins, l'orthographe des éditions anciennes. Lorsque la forme est suffisamment "transparente" pour ne pas entraver l'accès au sens, ce parti pris contribue à conserver un *air d'ancienneté*, qui constitue d'une certaine façon une garantie d'authenticité. Le lecteur devra certes s'accoutumer à des formes quelque peu déroutantes, mais il aura en retour la satisfaction de retrouver quelque chose de la saveur originale du texte. On voit que s'il y a bien une volonté de moderniser l'œuvre, c'est uniquement afin de lever les obscurités d'ordre sémantique qui en rendent la lecture difficile, et non pour la mettre simplement au goût du jour.

2. Coupes et retranchements. La technique de l'abbé de Marsy est particulièrement originale, puisque les retranchements qu'il opère dans le texte, généralement moins importants que ceux que pratique l'abbé Perau, reviennent en réalité à mettre certains passages entre parenthèses, à proposer une lecture "à deux vitesses". Les passages coupés ou profondément altérés par la réécriture, signalés par une main typographique, sont en effet restitués en bas de page, au même titre que les termes ou tournures modernisés. Le lecteur peu habitué à la fréquentation des auteurs anciens est vivement invité à ne pas se reporter à ces passages qui risqueraient de le rebuter, de lui donner une fâcheuse idée de l'œuvre et justifieraient à ses yeux les propos des pires détracteurs de Rabelais. L'évacuation de pans entiers du texte vers le péricarpe a, comme on voit, une fonction complexe :

- elle contribue à mettre le livre à la portée d'un public d'amateurs cultivés, de curieux que ne préoccupent guère les problèmes philologiques ;
- elle autorise une approche plus érudite de l'œuvre et prévient les objections de *certaines personnes qui eussent infailliblement reproché ces suppressions* [à l'éditeur]²⁸ ;

28 Préface, p. X, notes.

- elle constitue une garantie de son sérieux, puisque à aucun moment, il ne prétend substituer un texte de son cru à celui de Rabelais ;
- enfin, et c'est le plus astucieux, elle autorise la restitution de passages dont le contenu pourrait paraître choquant ou subversif. L'abbé de Marsy décline implicitement toute responsabilité en exhortant *le gros des Lecteurs à ne point jeter les yeux sur [l'] ancien texte.*

On notera que les coupes ne sont jamais motivées, comme chez l'abbé Perau, par des raisons touchant au bon goût, à la bienséance, à la morale ou à la religion, mais uniquement par des préoccupations d'ordre linguistique. Elles ne visent qu'à contribuer au confort de la lecture. On retranchera donc essentiellement des passages obscurs ou considérés comme fastidieux pour le lecteur moderne. Les coupes les plus importantes opérées sur le *Gargantua* touchent le chapitre XII, en grande partie reconstruit à partir de fragments d'où sont supprimés les termes techniques relevant du domaine de l'hippologie ou les équivoques du *guarssonet*, et le chapitre L, rebaptisé *la Harangue que fit Gargantua és vaincus*. À propos de ce chapitre, réduit à une centaine de lignes, de Marsy explique avec une indulgence malicieuse que *le bon Rabelais s'est un peu endormi... et [que] ses lecteurs seront peut être tentés d'en faire autant*²⁹.

Pour ce qui est de l'obscénité ou des allusions touchant à la religion, on ne relève aucune censure. Là encore, l'éditeur laisse à Rabelais l'entière responsabilité de ses propos et cherche à peine à en expliquer la crudité ou la virulence en invoquant la liberté des contemporains de Rabelais en matière de langage, les mœurs ou l'arrière-plan historique. À la suite du chapitre XLV, on remarquera cependant une analyse du rôle des divers personnages qui distingue d'une part les bouffons qui *se donnent carrière*, personnages négatifs qui interviennent pour les besoins de la satire, d'autre part les porte-parole de l'auteur, presque toujours graves et mesurés dans leur propos. L'obscénité du langage n'est plus seulement "couleur de rhétorique", elle prend, dans une situation donnée une signification qui justifie qu'on y recoure. Si le libertinisme de l'abbé de Marsy ne fait guère de doute, son absence de pudibonderie ne saurait être prise pour de la complaisance : s'il indique que le mot *couille* ne doit pas être considéré comme particulièrement choquant sous la plume de Rabelais, il reproche à Le Duchat d'aggraver les termes libres ou équivoques en les

29 *Éclaircissements sur le chapitre L*, tome 2, p. 187.

assortissant de gloses beaucoup plus indécentes que les mots qu'elles prétendent éclairer³⁰.

3. Notes et éclaircissements. Nous avons indiqué que les notes des *Œuvres choisies* sont rares et peu développées. Dans le *Rabelais moderne*, elles sont au contraire nombreuses et abondantes et se répartissent en trois catégories :

- i) notes infrapaginales appelées par des chiffres : regroupées sous la rubrique "ancien texte", elles donnent la forme originale des mots ou expressions qui ont subi des modifications ou qu'on a remplacés par des équivalences ;
- ii) notes infrapaginales appelées par des lettres : regroupées sous la rubrique "remarques", elles contiennent des explications relatives au vocabulaire, éclairent certaines allusions historiques ou géographiques. Ces notes reproduisent souvent les commentaires d'éditions antérieures ou prennent la forme de citations empruntées à divers ouvrages de référence. La source en est alors indiquée ;
- iii) notes infrapaginales appelées par une main typographique : elles restituent intégralement, et dans leur forme originale, les passages supprimés ou ayant fait l'objet d'une restructuration complexe.

Il faut ajouter à ces notes, qui donnent évidemment un aspect assez touffu à la mise en page, de longs éclaircissements placés à la suite de certains chapitres et qui en constituent un commentaire – parfois une paraphrase encombrée de digressions. Le *Gargantua* contient quatorze éclaircissements, distribués très inégalement, atteignant parfois plusieurs pages, et portant sur un ou plusieurs chapitres. On retrouve dans ces commentaires – qui nous paraissent aujourd'hui assez laborieux – une interprétation allégorique sans grande originalité. La préface annonce d'ailleurs les grandes lignes de cette interprétation : *il est certain, quoi qu'on veuille dire, que le Gargantua est un Roman allégorique et une satire des mœurs du seizième siècle*³¹. On s'attachera donc à découvrir au delà de l'intention satirique la plus large – Rabelais, écrivain cynique, lucianique s'est moqué de toutes les conditions humaines, *du sceptre à la houlette*³² –, les *personnages*

30 Voir notes a) p. 111, et b) p. 100, t. I.

31 Préface, p. XII.

32 *Ibid.*, p. XIII.

*particuliers*³³ qui ont pu servir de modèle à l'auteur. La quête d'un *plus hault sens* se ramène à rechercher, parmi un *grand nombre de fictions générales, les allégories particulières qui servent d'enveloppe à une satire plus mystérieuse et plus relevée*³⁴.

On peut se demander bien sûr si l'abbé de Marsy a atteint le but qu'il s'était fixé – rendre Rabelais accessible à la plupart des lecteurs et du même coup contribuer à modifier son image. Il semble que celle-ci sera durablement affectée par les jugements constamment cités de La Bruyère et de Voltaire, comme en témoigne encore ce qu'on peut lire, une vingtaine d'années plus tard, dans la *Bibliothèque universelle des Romans*³⁵. Quoi qu'il en soit, cette édition aura contribué, avant la grande redécouverte de Rabelais qui conduira, au XIX^e siècle, à en proposer de nouvelles lectures dégagées des préjugés, à montrer que les accusations d'obscurité ou d'indécence portées contre l'œuvre ne pouvaient suffire à justifier qu'on la rejetât sans même avoir seulement tenté de la lire. On est frappé, aujourd'hui, en feuilletant cette édition, par la rigueur de la méthode autant que par l'enthousiasme que met l'éditeur à faire partager son bonheur de lire un écrivain qu'il admire.

LA RÉÉCRITURE : AMBIGUÏTÉ ET PARADOXES

Au-delà du dessein affiché par les deux éditeurs, on peut s'interroger sur la signification, les motivations profondes de leur entreprise. Pour le lecteur moderne, toute édition amputée, édulcorée, expurgée ou censurée est a priori suspecte. Modifier un texte, c'est opérer une falsification, porter atteinte à l'intégrité du message qu'il contient, en gauchir le sens. Adulteration doublement criminelle, puisqu'elle revient à trahir la pensée ou les intentions de l'auteur et, en même temps, à abuser le lecteur. Sans respect scrupuleux de la lettre du texte, il n'y a ni critique ni louange possible. L'œuvre tronquée ou plus subtilement modifiée n'est qu'une contrefaçon.

Est-ce à dire que nous devons considérer avec dédain ou avec méfiance les tentatives de réécriture que nous avons examinées ? Encore faut-il se replacer dans le contexte de l'époque et ne pas oublier que la réécriture d'un texte ancien n'équivaut pas purement et simplement à une censure. Les préoccupations ne sont pas seulement d'ordre moral, elles sont

33 Préface, p. XIV.

34 *Ibid.*, p. XVII.

35 *Bibliothèque universelle des Romans*, mars 1776, *Histoire de Gargantua et de Pantagruel*, par Rabelais, pp. 81-128.

aussi d'ordre linguistique. Refuser toute atteinte à la lettre du texte, c'est condamner l'œuvre à rester à jamais inaccessible.

Proposer au public une version lisible de Rabelais, quel que soit le sens que l'on donne à ce mot, cela revient à dire qu'il doit être lu, qu'on ne peut le méconnaître. Cela revient à admettre que Rabelais n'est pas seulement obscur, qu'il y a dans son œuvre autre chose qu'une bouffonnerie indécente. Il est à peu près sûr que dans le cas de l'abbé de Marsy on ne modifie le texte que pour le sauver. En prouvant que l'œuvre n'est pas seulement un impraticable galimatias, que les obscénités qu'on y voit n'étaient pas choquantes au départ, que l'obscurité n'est qu'un moyen de voiler les allégories qu'elle contient, on s'efforce de réhabiliter un texte dont on entrevoit la portée. Dans le cas de l'abbé Perau, la démarche est bien plus ambiguë et l'on peut se demander s'il ne s'agit pas de récupérer – plutôt que de réhabiliter – un livre jugé fort dangereux et dont on craint qu'il ne nuise au lecteur imprudent qui s'y aventurerait de son propre gré.

À bien considérer les choses, les préoccupations des éditeurs du temps ne sont peut-être pas aussi éloignées qu'on pourrait le croire de celles qui sont les nôtres : n'est-il pas aussi difficile aujourd'hui de rendre lisibles les auteurs classiques, de les faire connaître à un large public, autrement dit de faire œuvre de vulgarisation, sans pour autant porter atteinte à l'intégrité de leurs œuvres ?...

Michel RENAUD

APPENDICE 1

Gargantua, chapitre 45, version de l'Abbé Pérau.

Comment le Moine amena les pelerins, & le bon accueil que leur fit Grandgousier.

Cette escarmouche parachevée se retira Gargantua avec ses gens excepté le Moine, & sur la pointe du jour se rendirent à Grandgousier, lequel en son lit prioit Dieu pour leur salut & victoire. Et les voyant tous saufs & entiers les embrassa de bon amour, & demanda nouvelles du Moine. Mais Gargantua lui répondit que sans doute leurs ennemis avoient le Moine. Ils aurent, dit Grandgousier, donques mal-encontre. Ce qu'avoit été bien vray. Pourtant encore est le proverbe en usage, de bailler le Moine à quelqu'un. Adonques commanda qu'on apprêtât très-bien à déjeuner, pour les rafraîchir. Le tout apprêté l'on appela Gargantua, mais tant lui grevoit de ce que le Moine ne comparoit aucunement, qu'il ne vouloit ny boire ny manger. Tout soudain le Moine arrive, & dès la porte de la basse court, s'écria, vin frais, Gymnaste mon amy. Gymnaste sortit & vid que c'étoit frere Jean qui amenoit cinq pelerins, & Touquedillon prisonnier, dont Gargantua sortit au devant, & lui firent le meilleur recueil que pûrent, & le menèrent devant Grandgousier, lequel l'interrogea de toute son aventure. Le Moine lui disoit tout : & comment on l'avoit prins, & comment il s'étoit défait des archiers, & la boucherie qu'il avoit fait par le chemin, & comment il avoit recouvert les pelerins, & amené le Capitaine Touquedillon. Puis se mirent à banqueter joyeusement tous ensemble. Ensuite Gargantua leur fit emplir leurs besaces de vivres, leurs bouteilles de vin, & à chacun donna cheval pour soy soulager au reste du chemin, & quelques carolus pour vivre.

(Tome I, pp. 154-155).

APPENDICE 2

Gargantua, chapitre 45, version de l'Abbé de Marsy

[141]

Comment le Moyne emmena les Pelerins & les bonnes paroles que leur dit Grandgousier.

Cette escarmouche parachevée, Gargantua se retira¹ avecq ses gents, excepté le Moyne, & sur la pointe du jour se rendirent près de Grandgousier², lequel en son lit prioit Dieu (a) pour leur salut &

ANCIEN TEXTE.

(1) *se retira Gargantua.* (2) *se rendirent à Grangousier.*

REMARQUES

(a) Plus haut, chap. XXXII. Rabelais nous represente encore Grandgousier à *genoux, teste nuë, encliné en un petit coing de son cabinet, priant Dieu, &c.* Tout cela convient parfaitement à Louis XII. Prince fort religieux, & de qui l'Histoire rapporte un trait de piété qui vient fort bien à ce sujet. Après la bataille d'Agnadel, où il défit entièrement l'armée des Venitiens, voyant l'ennemi en déroute, il descendit de cheval, & se mit à genoux, à la tête de son armée, pour remercier Dieu d'une si heureuse victoire. *Daniel*, sur Louis XII.

[142]

victoire. Et les voyans tous saufs & entiers, les embrassa de bon amour, & demanda nouvelles du Moyne. Mais Gargantua lui respondit que sans doute leurs ennemis avoient le Moyne. Ils auront (dit Grandgousier) donques malencontre. Ce qui avoit esté bien vray ; dont encores est le proverbe en usage de bailler le Moyne à quelqu'un. Adonques commanda qu'on apprestast très-bien à desjeuner pour les rafraischir. Le tout appresté, l'on appella Gargantua ; mais tant lui grevoit de ce que le Moyne ne comparoit (a) aucunement, qu'il ne vouloit ny boyre ny manger. Tout soudain le Moyne arrive ; & dès la porte de la basse-cour, s'escria : vin frais, vin frais, Gymnaste mon amy. Gymnaste sortit, & vit que c'estoit Frere Jean, qui emmenoit cinq Pelerins, & Touquedillon prisonnier. Dont Gargantua

REMARQUES.

(a) *Ne paroissoit.*

[143]

sortit au-devant, & luy firent le meilleur accueil¹ que purent, & le menerent devant Grandgousier, lequel l'interrogea de toute son adventure. Le Moyne lui disoit tout : & comment on l'avoit prins, & comment il s'estoit deffait des Archers, & de la boucherie qu'il avoit faite par le chemin, & comment il avoit recouvert les Pelerins, & emmené le Capitaine Touquedillon. Puis se mirent à banqueter joyeusement tous ensemble. Cependant Grandgousier interrogeoit les Pelerins de quel pays ils estoient, d'où ils venoient, & où ils alloient. Lasdaller (a) pour tous respondit : Seigneur, je suis de Saint Genou en Berry : cettuy-ci est de Paluau : cettuy-ci est de Onzay : cettuy-ci est de Argy : & cettuy-ci est de Villebrenin.

ANCIEN TEXTE

(1) *recueil*.

REMARQUES

(a) *Las d'aller*, FESSUS EUNDI : vrai nom de Pelerin.

[144]

Nous venons de Saint Sebastian (a) près de Nantes, & nous en retournons par nos petites journées. Voire, mais, dit Grandgousier, qu'alliez-vous faire à Saint Sebastian ? Nous allions, dit Lasdaller, luy offrir nos vœux¹ contre la peste. O, (dit Grandgousier) povres gens, estimez-vous que la peste vienne de Saint Sebastian ? Ouy. vraiment, (respondit Lasdaller) nos Prescheurs nous l'afferment. Ouy, dit Grangousier : les faux Prophetes vous annoncent-ils tels abus ? Blasphement-ils en cette façon les Justes & Saints de Dieu, qu'ils les font semblables aux diables, lesquels ne font que mal entre les humains ? Comme Homere escrit que

ANCIEN TEXTE

(1) *nos votes*.

REMARQUES

(a) C'est un pelerinage fameux, qui se fait à Piligny, près de Nantes, où les gens du país prétendent avoir le corps de Saint Sébastien, qu'on croit pareillement posséder à Soissons, à Narbonne, à Rome, &c.

[145]

la peste fut mise en l'ost des Gregeois (a) par Apollo ; & comme les Poètes feignent un tas de Vejoves, & Dieux mal faisans. Ainsi preschoit à Sinays, un caffart, que Saint Antoine mettoit le feu és jambes, Saint Eutrope faisoit les hydropiques (b), Saint Gildas les fols, Saint Genou les gouttes. Mais je le punis en tel exemple, quoiqu'il m'appelast heretique, que depuis ce temps caffart quelconque n'a osé entrer en mes

REMARQUES

(a) Dans l'armée des Grecs.

(b) Agrippa, de *vanitate scientiarum*, chap. 57 dit *Ridendi sunt qui a nominis similitudine, & vocum confusione, & per alia futilia inventa, Sanctis quaedam morborum genera adferibunt : ut Germani caducum morbum Valentino, quid hoc nomen (fallen) cadere significat ; & Galli Eutropio addicunt hydropicos ob consimilem sonum*. C'est-à-dire, on doit se moquer de l'imbécille crédulité de ceux, qui à cause de la ressemblance, & du son équivoque des noms, ou pour quelqu'autre sujet imaginaire, attribuent aux Saints une influence sur certains genres de maladie : c'est ainsi que les Allemands croyent que S. Valentin préside au mal caduc, parce que le mot *fallen*, signifie en leur langue, *tomber* : c'est ainsi que les François, sous ombre de quelque similitude dans le nom, voient les *hydropiques* à S. Eutrope.

[146]

terres. Et m'esbahis que vostre Roy¹ les laisse prescher par son Royaume, tels scandales. Car plus sont à punir, que ceux qui par art magique, ou autre engin, auroient mis la peste par le pays. La peste ne tuë que le corps ; mais tels imposteurs empoisonnent les ames.

Grandgousier disant ces paroles, le Moyne entra tout délibéré², & leur demanda, d'où estes-vous, vous autres povres haïres ? de Saint Genou, dirent-ils. Et comment, dit le Moyne, se porte l'Abbé Tranchelion (a), le bon beuveur ? Et les Moynes quelle chere font-ils ? Le corps Dieu, ils

ANCIEN TEXTE

(1) Si vostre Roy. (2) lui disant ces paroles entra le Moyne tout délibéré.

REMARQUES

(a) Il y a eu deux familles du nom de *Tranchelion* : l'une dans le voisinage de Chinon, l'autre proche de Limoges, dont le vrai nom étoit la *Garde* ; & de cette dernière étoit Antoine *Tranchelion*, Abbé de S. Vernuce & de S. Genou, en 1512. C'est sans doute de lui que parle Rabelais. *M. le Duchat*

[147]

biscotent vos femmes, cependant qu'estes en Romivage (a). Hin, hen, dit Lasdaller, je n'ai pas peur de la mienne ; car qui la voira de jour, ne se rompra le col pour l'aller visiter la nuit. C'est, dit le Moyne bien rentré de picques (b). Elle pourroit estre aussi laide que Proserpine ; elle aura par Dieu la saccade, puisqu'y a Moynes au tour. Car un bon ouvrier met indifféremment toutes pieces en œuvre. Que j'aye la verole, en cas que ne les trouviez engroissées à vostre retour. Car seulement l'ombre du clocher d'une Abbaye est feconde.*

Lors Grandgousier dit, allez-vous en,

ANCIEN TEXTE

* C'est, (dist Gargantua) comme l'eauë du Nil en Egypte, Si vous croyez Strabon, & Pline Liv. 7. chap. 3. Advisez que c'est de la miche, des habits & des corps. Lors dit Grandgousier, &c.

REMARQUES

(a) *Romivage* signifie proprement le pèlerinage qui se fait à Rome, de *Roma*, & *vagari*.

(b) *Vous me la baillez bonne.*

[148]

povres gens, au nom de Dieu le Createur, lequel vous soit en guide perpetuelle. Et doresnavant, ne soyez faciles à ces ocieux & inutiles voyages. Entretenez vos familles, travaillez chacun en sa vacation, instruisez¹ vos enfants, & vivez comme vous enseigne le bon Apostre S. Paul. Ce faisants, vous aurez la garde de Dieu, des Anges, & des Saints avec vous ; & n'y aura peste ni mal qui vous porte nuisance. Puis les mena Gargantua prendre leur refection en la salle ; mais les Pelerins ne faisoient que soupirer, & dirent à Gargantua : O que heureux est le pays qui a pour Seigneur un tel homme ! Nous sommes plus edifiez & instruits en ces propos qu'il nous a tenu, qu'en tous les Sermons qui jamais² nous furent preschez en nostre ville. C'est (dit Gargantua) ce que dit Platon *Lib. 5. de Repub.* que lors les Republiques

ANCIEN TEXTE

(1) *instruez* (2) *que jamais.*

[149-153]

seroient heureuses, quand les Roys philosopheroient, ou [quand] les Philosophes regneroient. Puis leur fit emplir leurs besaces de vivres, leurs bouteilles de vin, & à chacun donna cheval pour soy soulager au reste du chemin, & quelques Carolus pour vivre.

ÉCLAIRCISSEMENTS SUR LE CHAPITRE XLV

Toute cette histoire des Pèlerins, est non-seulement fort plaisante, mais elle renferme une instruction admirable. Les Pèlerinages, dévotion louable dans son principe, mais sujette à une infinité d'abus, étoient encore fort à la mode dans le seizième siècle. Rabelais pour faire sentir les inconvénients de cette dévotion, fait intervenir dans son Roman, six Pèlerins, que leur mauvaise étoile, ou plutôt leur imprudence, précipite dans toute sorte d'accidens. Après s'être déterminés à passer une fort mauvaise nuit dans le potager de Grandgousier, Gargantua ne les tire de ce gîte que pour les dévorer. Sortis, comme par miracle du vaste estomac de ce Géant peu s'en faut qu'ils ne périssent dans un déluge d'urine, après avoir été submergés dans des flots de vin. De là ils tombent dans une trape, & ensuite dans les mains des ennemis, qui sont sur le point de les égorger. Enfin le brave Frere Jean les delivre, & les amene à Grandgousier, qui leur fait l'exhortation sensée qu'on vient de lire. Telle est la morale qui termine cette fable. La Bruyère a bien raison de dire, qu'où Rabelais est bon, il va jusqu'à l'exquis. En effet, quoi de plus ingénieux que cette allégorie ? Que d'idées plaisantes ! Quelle naïveté ! Quel fond d'instruction ! O pauvres gens, croyez-vous que la peste vienne de S. Sébastien ? De faux Prophetes vous enseignent-ils de tels mensonges ? Osent-ils blasphémer de la sorte Dieu & ses Saints ? Je m'étonne que votre Roi leur laisse prêcher de tels scandales. Car ils sont plus punissables, que ceux qui par d'infâmes maléfices auroient mis la peste dans le pays. La peste ne tue que le corps ; mais de tels imposteurs empoisonnent les ames. Allez, mes enfans ; & dorenavant n'entreprenez plus si légèrement ces inutiles voyages. Entretenez vos familles, &c. Tout cela est le langage de la raison, de la piété, & de la vertu même. J'ajouterai ici une reflexion, qui naît naturellement de mon sujet. C'est que les principaux personnages que Rabelais met sur la scène, ne s'écartent presque jamais des règles de la retenue ni de la décence. Grandgousier, Gargantua & Pantagruel, ses Héros, n'ont ordinairement dans la bouche que des choses marquées au coin de la plus saine morale. Il y a plus ; Ponocrates, Eudemon, Gymnaste, Carpalim, Eusthenes, & la plupart des autres personnages subalternes ont la même circonspection. Il n'y a proprement que Frere Jean & Panurge qui se donnent carrière. Rabelais nous les représente comme deux débauchés, sans souci, sans pudeur, qui se permettent de tout dire, & qui en effet s'émancipent souvent. Frere Jean des Entomeures est un Moine tout mondain, plus fait pour la cape que pour le froc, & qui est presque toujours ivre. On n'est pas surpris d'entendre des ordures, & des applications fort indécentes de l'Écriture Sainte, dans la bouche d'un Moyne de ce caractère : mauvaise habitude

qu'il avoit contractée dans les Couvents, où il n'est point encore absolument rare aujourd'hui de trouver de ces bouffons, à qui il échappe des saillies fort libres, même devant le monde. D'ailleurs, comme je l'ai remarqué, Rabelais n'a imaginé le rôle de Frere Jean, que pour décrier les Moines ; & c'est sans doute dans cette vue, qu'il en a fait un personnage si vicieux. Panurge, comme on le verra dans le Pantagruel, est un coupeur de bourse, qui prend jusques dans les troncs, & dans le bassin des Pardons, qui n'a ni honte, ni retenuë, & qui n'est dévot que dans le danger. Deux hommes de ce caractère ne sont pas d'un grand poids, & ce qu'ils disent ne doit pas tirer à conséquence. mais ce que disent des personnages tels que Pantagruel, Gargantua & Grandgousier, qui souvent reprennent Panurge & Frere Jean & même leur imposent silence, fait sans doute une toute autre impression. Par exemple, dans ce Chapitre, Frere Jean s'émancipe à son ordinaire, & nomme les choses par leur nom. *Le corps Dieu, ils biscotent vos femmes, cependant qu'estes en Romivage. Elles pourroient estre aussi laides que Proserpine, elles auront par Dieu la saccade, puisqu'il y a Moines autour. Que j'aye la verole, en cas que ne les trouviez engroissées à vostre retour ; car seulement l'ombre du clocher d'une Abbaye est feconde.* Voilà une saillie fort libre, & un portrait beaucoup trop naturel ; mais quelle impression en reste-il ? L'homme sensé ne fait qu'en rire, & n'en est pas plus scandalisé, que quand il voit un Hercule, ou un Athlete nud. Mais qui n'est pas touché jusqu'au fond de l'ame du discours plein d'onction de Grandgousier, & de ces bons Pèlerins qui fondent en larmes, *plus edifiez & instruits en ces propos, qu'en tous les Sermons qui jamais leur furent preschez dans leurs villes.*

(Tome II, pp. 141-153)

AMADIS "RHABILLÉ" PAR Mlle DE LUBERT

Dès sa parution et pendant deux siècles, *Amadis* a suscité les critiques, les prises de position réservées, sévères, moqueuses ou acerbes, qui visent en lui le parangon des romans de chevalerie. "Je m'esbahis comme les jeunes gens perdent le tems à lire tant de folies", disait une dame de l'*Heptaméron* à propos d'un jeune seigneur qui passait des heures plongé dans les récits de la Table Ronde (nouv. XXI). Nombreuses sont les remarques qui tendent à dénoncer de même le mauvais goût de "cette horrible pile d'*Amadis*", comme disait Camus, et de sa lecture. Pourtant rien n'y fait, et la "disgrâce" du roman est toute relative, puisque là où les attaques sont nécessaires c'est qu'il y a résistance... Puisqu'on note dans le même temps une série au moins aussi abondante d'éloges, et puisque l'on peut aisément constater que la lecture des *Amadis* n'a point cessé, bien au contraire. Chapelain avait dans sa bibliothèque trois volumes de l'*Amadis* espagnol in folio (Séville, 1586) et quatre folios français (1541-1548)¹. Voiture envoie un *Amadis* au duc de Bellegarde en lui en conseillant la lecture² et Mme de Sévigné glisse de nombreuses allusions à divers épisodes du roman. Le père Du Bosc reconnaît qu'"il y a plus de dames qui apprennent par cœur les contes des *Amadis* que les histoires de la *Cour Sainte*"³. Il n'est donc nullement certain qu'au XVII^e siècle, "la lecture des livres de chevalerie [soit] en général ou bien le signe de l'appartenance à une époque révolue ou bien la preuve éclatante d'une crasse inculture"⁴. Un tel jugement est une généralisation sommaire et, à mon sens, fautive. Bien des gens sans doute pouvaient reprendre à leur compte l'aveu de La Fontaine :

Etant petit garçon, je lisais [ces romans]
Et je [les] lis encore ayant la barbe grise⁵.

En tout cas, deux choses sont sûres : d'abord, que l'*Amadis* est une référence obligée dès que l'on parle de roman. "Le plus excellent de tous", selon Du Verdier⁶ ; quant à Camus, il reconnaît

1 Cf. C. SEARLES, *Catalogue de tous les livres de feu M. Chapelain*, Stanford U.P., 1912, p. 72.

2 *Œuvres* (nouv. éd. corrigée), P., Vve Mauger, 1691, t. I, p. 50 (lettre III).

3 *L'Honneste Femme* (1635), 4^e éd., P., Fr. Piot. 1647, 1^e p. 22.

4 M. STANESCO, "La Réception des vieux romans à l'époque classique", *Mélanges Hepp*, 1990, p. 44.

5 Dans cette Ballade de la 1^e partie des *Contes*, La Fontaine parle de l'*Astrée*, mais l'extrapolation est permise, d'autant qu'*Amadis* est évoqué dans la "Ballade des livres d'amour".

6 *La Bibliothèque*, Lyon, Honnorat, 1685, p. 915.

que ce "livre est, à ce qu'on tient, la mère-source et comme le cheval de Troie de tous les romans"⁷. En second lieu, *Amadis* est un référent culturel, un vrai mythe littéraire que l'on évoque comme présentant le héros idéal de la chevalerie errante et de la courtoisie galante, l'antonomase du parfait amant, reconnu comme tel à l'issue des épreuves magiques et merveilleuses du palais d'Apollidon.

Mais ce roman, qui l'a vraiment lu et comment l'a-t-on lu ? Notons d'abord que l'*Amadis* n'a pas été un très grand succès éditorial : honnête sans plus, et limité au XVI^e siècle ; plus rien après 1577. Il faut donc supposer que les vieilles éditions se transmettaient d'une génération à l'autre, en se raréfiant nécessairement. Le prestige de l'œuvre subsiste, mais le détail de l'histoire des amours d'Amadis, de Galaor ou de Florestan, le récit des aventures, des enchantements et des combats sont assez confusément perçus. Sans doute l'opéra de Quinault et Lully⁸ ravive quelques images, mais le livret aurait plutôt tendance à embrouiller les choses et à ne donner évidemment du livre qu'une vision déformée, tout comme l'amusante parodie de Regnard, *La Naissance d'Amadis* (1694)⁹.

En fin de compte, *Amadis* est un roman très célèbre, mais assez mal connu ; faute d'avoir beaucoup de lecteurs, il n'a jamais cessé d'avoir des partisans et des détracteurs. Certains le considèrent comme une vieillerie – ainsi, la notice de Richelet : "*Amadis*, roman autrefois fameux. Mais aujourd'hui ce sont des bouts de manche attachés par dedans la manche...". D'autres affirment qu'il est toujours en vogue :

Ce que nous lisions de ces isles estranges, de ces palais enchantez, de ces chasteaux d'Apollidon, de ces chevaliers errans, de leurs affections, de leurs combats, de leurs recherches, de leurs jalousies, de leurs trophées, de leurs conquestes, et tout l'attirail de ces bagatelles qui emplissent ces vaines pages, se passoit en quelque sorte devant nos yeux [...], car à la table et aux conversations, on ne parloit que de cela, si bien qu'il me sembloit que nous lisions comme nous vivions ou que nous vivions comme nous lisions¹⁰.

À quoi l'ironique Sorel ajoutait : "N'y a-t-il pas des hommes si crédules que de se persuader que, s'ils se mettaient à voyager tout armés comme Amadis et Galaor, ils auroient de semblables fortunes ?"¹¹

7 *Dilude*, appendice à *Agathonphile*, éd. P. Sage, Genève, Droz, 1951, p. 129.

8 Créé en 1684. Publié avec une dédicace au roi par La Fontaine.

9 Dans Gherardi, *Le Théâtre italien*, t. V, P., Briasson, 1741, p. 71 sq.

10 CAMUS, cité par M. MAGENDIE, *Le Roman français au XVII^e siècle*, P., Droz, 1932, p. 170.

11 *La Bibliothèque française*, P., la Compagnie, 1667, pp. 98-99.

Donc, vaille que vaille, la grande réputation d'*Amadis* persiste jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Il est normal qu'un jour ou l'autre on éprouve le désir de rendre ce texte à nouveau accessible, de le remettre en circulation après un nécessaire *aggiornamento*. Et cela, d'autant plus qu'un regain général d'intérêt pour les anciens textes narratifs s'est fait jour dès les années vingt. Gueulette a publié *Jehan de Saintré* en 1724 et *Gérard de Nevers* en 1728 ; un anonyme donne en 1733 *Cléomadès* : Mme Le Givre de Richebourg adapte *Flore et Blancheflor* en 1735 et Caylus publie en 1737 une prétendue traduction de l'espagnol de *Tirant le Blanc*. Des érudits commencent à s'intéresser à ce vieux patrimoine romanesque : tels Lenglet Du Fresnoy et Lacurne de Sainte-Palaye, lequel donne à l'Académie des Inscriptions, parmi d'autres travaux, un *Mémoire concernant la lecture des anciens romans de chevalerie* en 1741¹². Une génération plus tard viendront les Paulmy, Mayer et surtout Tressan.

Rien d'étonnant donc à ce qu'en 1750 paraisse un *Amadis des Gaules* en quatre volumes, anonyme, mais dû à Mlle de Lubert, dans une version abrégée, modernisée et entièrement réécrite. Sur l'auteur de cette adaptation, nous n'avons que de maigres renseignements, transmis par les brèves notices de la *Bibliothèque universelle des romans* en 1777 ou du *Cabinet des Fées* en 1786. Fille d'un président au Parlement, née vers 1710, Marguerite de Lubert (Marie-Madeleine, selon Besterman) "renonça au mariage afin de se livrer à la culture des lettres avec plus de loisir et de liberté"¹³. Disposant d'une certaine aisance, elle mène une vie studieuse et retirée. En 1722, Voltaire lui adresse une lettre dans laquelle il l'appelle "Muse et Grâce". Un demi-siècle plus tard, la *B.U.R.* note qu'elle a "depuis longtemps renoncé à la petite gloire de composer des contes agréables, des nouvelles et des extraits de romans ; mais [qu'elle] a conservé, pour le bonheur de ses amis, le caractère aimable qui la rend précieuse à la société". Elle meurt sans doute vers 1779. Elle a publié, toujours sous l'anonymat, quelques contes de fées et un roman-nouvelle, *Léonille* (1755), considéré comme sa meilleure œuvre, favorablement jugée par la *B.U.R.*, mais éteinte en une phrase de la *Correspondance littéraire*, qui affirme qu'il n'a eu aucun succès et n'en méritait aucun. Totalement oubliée depuis longtemps, Mlle de Lubert n'est qu'une de ces innombrables *minores*, bas-bleus ou écrivains à l'eau de rose, comme en connut le siècle, Mmes Levesque, Lintot, Villeneuve ou, un cran au-dessus, Mme de Gomez et Mlle de Lussan. Sa personnalité nous échappe : pourtant, on aimerait savoir les raisons de son intérêt pour *Amadis*, les éléments de

12 *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, XVII, 1741-43, pp. 787-799.

13 Notice de la Biographie Michaud.

documentation qu'elle a pu utiliser, les érudits avec lesquels elle a pu être en rapport.

Son ouvrage paraît en 1750 à Amsterdam (fausse adresse pour Paris, selon Brunet), chez François Joly, en quatre volumes in-12, chacun des douze livres étant orné d'une charmante vignette figurant les jeux guerriers de petits Amours. *Le Mercure* rend compte en août 1750 de cette publication¹⁴. L'ensemble est réédité en 1760, toujours à Amsterdam, chez Jean-François Jolly, dans le même format, avec une longue préface, fort intéressante. En 1751, Mlle de Lubert avait également publié *Les Hauts Faits d'Esplandian*, en deux volumes in-12, adaptation similaire des livres V et suivants des *Amadis*¹⁵.

Considérons un instant la préface. Elle n'est probablement pas de Mlle de Lubert, puisqu'il y est dit que, "lorsque l'idée de rhabiller ce roman est venue, l'opération était déjà faite. Une personne distinguée par l'esprit et dont la plume est exercée avait rajeuni Amadis. Ce qu'elle n'avait fait que pour son amusement passa sous les yeux de quelques gens de lettres, qui en jugèrent plus favorablement que l'auteur et qui l'engagèrent à le laisser publier. C'est l'ouvrage de cette rivale des D'Aulnoy et des Villadieu que nous mettons au jour" (p. IX-X)¹⁶. On ne sait malheureusement pas qui patronne ainsi le travail de l'adaptatrice. Du moins, cette préface de 24 pages contient nombre de remarques utiles : c'est un bon travail d'érudition et de mise au point, ainsi qu'un exposé des principes qui ont présidé à l'adaptation.

Le préfacier commence par une petite histoire de la réception du texte. On y retrouve les observations que je rappelais dans mon introduction. "Les Amadis sont de ces livres souvent cités, peu lus, et moins connus encore de la plupart de ceux qui en parlent" : leur réputation universelle ne va guère au-delà du nom, malgré l'opéra qui a fait connaître quelques épisodes. "Peu de gens ont eu le courage d'en entreprendre la lecture", pour diverses raisons. La prolixité, les dimensions mêmes de l'œuvre ; son "gothisme" (d'autres parleront de son style "gaulois", désignant par là l'ancienne tradition nationale ; on notera qu'*Amadis* est perçu comme un roman du Moyen Âge, et pas du tout de la Renaissance) ; ses mœurs enfin, trop éloignées du temps présent. "On l'estime cependant", non seulement en tant que curiosité pour bibliophiles, mais aussi parce que "c'est le premier roman, qui a donné le ton aux autres". On sait aussi l'influence qu'il a exercée. Il a donné naissance à la chevalerie errante en Espagne : quel

14 P. 149 sq. Quérard indique, sans doute à tort, la date de 1751.

15 Amsterdam, Jolly et Paris, Pissot.

16 Toutes les citations proviennent de l'édition de 1760.

pouvoir que celui d'un livre "capable de produire un renversement général chez une nation remplie de sagesse et de déranger tant de têtes !" D'autre part, les romans de chevalerie et *Amadis* en particulier ont, comme l'a noté Montesquieu, inspiré l'esprit de galanterie : donc *Amadis* est d'une certaine façon à l'origine de nos mœurs et de la "politesse nationale". Sa lecture est ainsi pleine de profit. De plus, elle seule permet de vraiment comprendre *Don Quichotte* tout en renseignant sur une foule d'anciens usages, de détails historiques : c'est un document d'un grand intérêt. Enfin, à ne considérer que le divertissement, le plaisir de la lecture, "qui est tout ce que l'on cherche aujourd'hui dans ces sortes d'ouvrages : enchaînements de faits plus surprenants les uns que les autres, aventures multipliées, intérêt, situations, grands coups de théâtre, féerie et merveilleux de toute espèce, on trouve dans le seul *Amadis* tout ce qui fait la matière des autres romans". Conclusion : "*Amadis* est pour nos faitistes (romanciers) ce qu'est *Illiade* pour les poètes" : le point de départ et la somme, avec en plus un avantage, celui d'exalter les vertus humaines. Certes, il a pu aussi avoir une influence nocive : il a "fait courir les champs à tout ce que l'Espagne avait de plus brave", il a répandu la mode des duels, comme le relevait La Noue (que cite le préfacier) ; mais de ce côté-là, il n'y a plus rien à craindre. En revanche, le livre méritait d'être lu. "La rareté des *Amadis* et la difficulté de les compléter en faisoient désirer la réimpression. Mais qui auroit osé l'entreprendre en faveur du petit nombre de curieux qui ont le goût de nos vieux romans ? Il s'offroit un tempérament" : pratiquer sur le vieux texte une refonte, un rhabillage. Et le préfacier de s'expliquer longuement là-dessus, avant de parler de l'origine mystérieuse du livre : est-il français, est-il espagnol ? À l'affirmation d'Herberay s'oppose la tradition hispanique, qui nomme Vasco Lobeira, tout en écartant une attribution à sainte Thérèse d'Avila. Et la préface s'achève sur l'énumération des traducteurs français des différents livres.

Revenons sur la manière dont l'adaptatrice a conçu sa tâche, telle que la détaille le préfacier. "L'auteur du *Nouvel Amadis* ne s'est pas proposé seulement d'en changer le langage et de le polir : c'était ne faire qu'une traduction et risquer d'ennuyer son monde avec un peu plus d'esprit et plus d'art. On s'est rendu maître de sa matière sans toucher ni au plan de l'ouvrage, ni au fond du récit, ni aux caractères. On a suivi pied à pied l'original et l'on n'a fait que retrancher les redites, les circonstances inutiles et les superfluités de détail, comme un voyageur écarte, en chemin faisant, tout ce qui peut ralentir ses pas. Dans ce retranchement ne sont point compris ces précieux traits de simplicité qui peignent les mœurs de nos premiers âges, à l'exception pourtant

de ceux qui pouvaient blesser la pudeur et l'honnêteté" (p. X-XI). Parmi les libertés prises par l'adaptatrice, quelques transpositions et quelques transitions, le parti-pris d'abrégé "des combats peu intéressants", enfin la suppression des gestes de dévotion comme "les signes de croix que font les princesses en mille circonstances profanes", alors que les actes de piété qui accompagnent la vie des chevaliers ont été conservés, "quoiqu'ils soient un peu burlesques, [parce qu'ils] sont dans la vérité des mœurs et servent à caractériser l'innocence de ce temps-là" (p. XVI). Excellente préface donc, qui situe bien le roman, donne d'utiles informations au lecteur et précise la conception du travail de réécriture. Reste à voir ce qu'est la réalisation et à l'apprécier.

Mlle de Lubert reproduit les quatre premiers livres d'*Amadis*, jusqu'après les noces solennelles des héros et l'adoubement d'Esplandian leur fils. Elle découpe la matière en douze livres, sans indications de chapitres :

1 ^{er} livre	chap. I-VII du 1 ^{er} livre de l'original (Herberay)
2 ^e livre	chap. VIII - milieu du chap. XV
3 ^e livre	milieu du chap. XV - chap. XXIV
4 ^e livre	chap. XXV - XLI
5 ^e livre	chap. XLII - XLIV + début du II ^e livre
etc.	

Il s'agit bien d'un abrégé, quoique le mot n'apparaisse nulle part : le 1^{er} livre compte chez Herberay environ 147 000 mots, la version qu'en donne Mlle de Lubert environ 76 000, soit à peu près la moitié. Elle allège donc assez considérablement le texte. En fait, il n'y avait guère d'autre possibilité : reproduire le texte original était hors de question ; transcrire en français du temps le texte d'Herberay était une gageure irréalisable, à s'en tenir à une simple modernisation graphique : le mouvement de la phrase restait archaïque, les allusions à des circonstances historiquement datées et la surabondance des épisodes rendaient le texte à la fois peu lisible et peu attractif. En face de cette œuvre foisonnante et vieillie, la tâche n'était pas aisée.

Mlle de Lubert a tout réécrit : elle raconte l'histoire sur nouveaux frais. Pratiquement très peu de formules de l'original subsistent. Sans entrer dans trop de détails, on constate qu'elle a eu recours à trois procédés principaux :

- la réfaction approchée du texte original, dans une sorte de paraphrase ;
- le remodelage qui, tout en respectant les ensembles, traite avec plus de liberté les détails ;

- et la réécriture, adaptation beaucoup plus libre, où interviennent les omissions et les coupures, les raccords et quelques rares ajouts. Sans pousser trop loin l'analyse stylistique comparée, quelques exemples suffiront à donner de ce travail un idée assez exacte.

On remarque d'abord que la tendance à l'allègement s'accroît vers la moitié du 3^e livre ; certains chapitres de l'original disparaissent sans laisser de trace (H XXIX, 325 sq. = L II 43)¹⁷ ou sont résumés en quelques lignes (H XXIV = L I 528-530). Mlle de Lubert supprime toutes les parenthèses moralisantes, les digressions sentencieuses, les considérations de l'auteur (H 13 ; H 146 ; H 53-54 = L I 116) ; comme l'indiquait la préface, elle réduit notablement le récit des batailles (H 63 = L I 144-145) et élimine bon nombre de circonstances épisodiques (H 55-56 ; H 32-33 = L I 68-69). Elle omet également certaines histoires annexes : ainsi, la plus grande partie des aventures d'Agrais disparaît (H XVII sq.) de même que celles de Gandalin, l'histoire de Palingènes et Branduète est fortement raccourcie, la rencontre de Florestan et des trois damoiselles est rapidement mentionnée (H 480-489 = L II 233), etc.

Généralement, l'adaptatrice élague, parfois de façon très sévère, les scènes d'entretien et les propos amoureux des héros. La première rencontre d'Amadis et d'Oriane est très simplifiée, banalisée même (H 44-45 = L I 92-93) ; la scène des retrouvailles est arrangée avec une certaine désinvolture (H 340 sq. = L II 55 sq.) ; et la grande discussion des deux amants se réduit à quelques propos (H 174-178 = L I 392), conclus par cette remarque caractéristique : "Enfin ils se dirent des choses si tendres et si belles que la princesse Mabile ne put refuser ses larmes à cet entretien si noble et si vertueux". C'est assez curieux, d'autant plus que dans l'ensemble de l'ouvrage on note une inflexion vers la sensibilité.

On pouvait évidemment s'attendre à ce dernier phénomène : Mlle de Lubert n'est qu'un écho de la tonalité dominante de son temps. Sous sa plume, *Amadis* devient un roman sensible, où les grands sentiments et les grandes émotions prennent un caractère démonstratif, ostentatoire, théâtral même. Le moindre élan sentimental, le moindre geste doit être souligné et rehaussé comme il convient. Ainsi, la faveur d'un baiser s'accompagne d'une rougeur pudique et modeste, et l'embrassement courtois, qui allait de soi ou presque, devient un rite galant :

17 Renvois au texte d'Herberay (H) dans l'éd. Vaganay-Giraud, P., Nizet, 1986 (STFM) et au texte de Lubert dans l'édition de 1760.

Lors Galaor la releva, & en l'embrassant luy respondit : Sur ma foy, ma doulce amye, celuy sçauroit bien peu de bien qui feroit desplaisir à chose si belle que vous, veu qu'elle merite trop mieulx estre aymée & servie, que ennuyée ne contristée.
(p. 305)

Galaor la releva, & s'étant désarmé, lui demanda pour toute recompense de lui permettre de l'embrasser. La Dame rougit ; mais sacrifiant ses scrupules à la reconnoissance, elle voulut bien lui accorder cette faveur. Galaor l'embrassa, & lui dit qu'il s'estimoit heureux de l'avoir servie. (II, p. 21).

Ailleurs, à la notation discrète et vibrante de l'original se substitue une démonstration emphatique des sentiments :

Parquoy ainsi qu'elle mettoit en ordre ses menus meubles, elle trouva entre ses joyaulx la cire qu'elle avoit ostée au Damoyzel de la mer. Alors elle eut tel souvenir de luy, que les larmes luy vindrent aux yeulx, et de vehemente amour se print à serrer les mains, si que la cire qu'elle tenoit se rompit. Et s'apperceut de la lettre qui estoit dedans, laquelle aussi tost elle despleya, et lisant l'escripture y trouva ces mots: Cestuy est Amadis sans temps filz du Roy.
(p. 85)

Elle voulut arranger ses bijoux elle-même dans sa cassette : elle prenoit ce prétexte pour être seule, & pour cacher les larmes qu'elle versoit en abondance. En arrangeant ses diamants, les tablettes que lui avoit données le Chevalier lui tomberent sous la main: ce fut pour elle un redoublement de douleur ; elle les prit, & par un mouvement dont elle ne fut pas maîtresse, elle les porta à sa bouche pour les baiser: cette action l'étonna, mais elle ne rougit point de se trouver si foible; son amant n'en étoit pas témoin, ainsi elle ne se reprocha pas une marque de tendresse qui ne la décelloit qu'à elle-même. Elle pressa encore ses belles lèvres sur ces tablettes; & en appuyant ses mains dessous, elle fut étonnée qu'elles s'ouvrirent : elle les feuilleta avec attention & trouva écrit ces mots dans une des feuilles: Celui-cy est Amadis fils de Roi, dont la naissance est ignorée.
(I, p. 187-8).

Mlle de Lubert insiste sur les comportements sensibles. Oriane sourit "avec une grâce enfantine qui lui allait à merveille" (L I 107-108) ; le roi Périon s'abîme dans une rêverie amoureuse :

Ce Roy Perlon (comme vous avez desja entendu) estoit arrivé en Gaule: lequel depuis qu'il eut sceu des Philosophes l'exposition de son songe, & que la damoiselle luy eut prédit que au temps qu'il recouvriroit sa perte, le pays d'Irlande perdroit sa fleur : il devint plus pensif que devant. Ce nonobstant il n'y pouvoit riens entendre, & ainsi se passerent aucuns jours, entre lesquels estant en son palais, entra une aultre damoyseille qui luy bailla une lettre (p. 36).

Pendant tout ce temps, le Roi Perlon étoit resté dans les Gaules, où ses affaires le retenoient: mais ses occupations loin de le distraire de son amour pour Elisene, & des cruelles inquiétudes que leur causoit son songe, les gravoient plus fortement dans son cœur. Il étoit un jour enfoncé dans une de ses rêveries amoureuses qui lui étoient ordinaires, & il comptoit avec douleur le tems qu'il avoit encore à passer éloigné de sa chere Princesse, lorsqu'on lui vint dire qu'une Dame demandoit à lui parler de la part d'Elisene. Il donna ordre de la faire entrer promptement: cette Dame lui présenta une lettre.

(I, p. 73-74).

De même, on voit s'accroître la tendance au pathétique : Mlle de Lubert donne à la "faute" d'Elisène enceinte une couleur plus sombre (L I 34 sq.) en insistant sur la douleur, l'inquiétude, le chagrin, la mélancolie...Souvent aussi, elle ajoute des éléments "poncifs", comme dans le portrait d'Aldène qu'elle détaille :

Vindrent jusques à une aultre chambre, en laquelle Galaor entrant veid assise sur ung lit bien paré une tresbelle damoyseille, laquelle peignoit ses cheveux blonds. Quand elle advisa Galaor, elle jecta promptement sur son chef un chapeau de fleurs, & vint recevoir celui qu'on luy amenoit, luy disant: Mon amy, vous soyez le tresbien venu, comme le meilleur chevalier que je saiche. Et vous madame, respondit il, soyez la tresbien trouvée, comme la plus belle damoyseille que je vey oncques. [...]

Vous estes tous deux enfans de Roy, & excellens en beaulté : pourtant si vous entreaymez, nul ne vous en scauroit blâmer. Cela dit, yssit hors de la chambre & tirant l'huys à soy les laissa ensemble. Par ce moyen ceste nuit furent les deux amans au plaisir que celui seul qui a receu pareille fortune peut estimer.

(p. 140-1).

Ils parvinrent à une dernière chambre, magnifiquement ornée & éclairée, dans laquelle étoit au fond un superbe lit rehaussé de drap d'or, brodé de perles ; les rideaux étoient relevés par des cordons d'or & de pourpre : une Dame charmante, de l'âge d'environ seize ans, y étoit assise: cette jeune merveille s'amusoit à boucler ses cheveux blonds, qui tomoient par onde sur sa gorge & sur ses épaules, dont la blancheur auroit fait honte à l'albâtre. Lorsque ce miracle de beauté vit entrer le Chevalier conduit par les deux Dames, elle mit un petit chapeau de fleurs sur sa tête, & se levant vint au devant de lui: Seigneur, dit-elle, je puis donc me vanter de voir aujourd'hui le plus brave Chevalier du monde? Cela n'est pas si constant, Madame, reprit Galaor, qu'il est certain que je vois la plus belle Dame de l'Univers. [...] Ainsi comme enfans de Roi, vous pouvez ne pas contraindre vos inclinations, puisque le destin vous assemble & que vos cœurs sont d'accord. [...] Cette proposition plut merveilleusement au jeune Galaor qui, n'ayant jamais rien vu de si beau qu'Aldène, crut qu'il n'aimerait jamais qu'elle, & le jura de tout son cœur. La belle Princesse, le trouvant beau à charmer, lui promit aussi de n'aimer jamais que lui.

(I, p. 321-2).

À ce premier aspect, bien visible autant que parfaitement attendu, s'ajoute un parti-pris général de bienséance. L'élément voluptueux, sensuel, parfois un peu gaillard, qui animait le texte d'Herberay se voit soigneusement épuré, masqué, neutralisé. Par exemple, la grande scène d'amour lors de laquelle Amadis jouit enfin des faveurs d'Oriane, si finement rendue dans l'original (le cadre bucolique, l'avertissement de Gandalin, l'attitude d'Oriane, qui ne dort pas mais qui a les yeux demi-fermés "pour la discrète honte que son grand plaisir lui apportait"), glisse vers une aimable banalité :

Ainsi demeura Amadis seul avec sa dame, tant plein de grand aise [...] qu'il ne pouvoit oster l'œil de dessus elle en se desarmant, qui le faisoit faillir, & tant plus il avoit de haste, & moins il s'avançoit. Mais en fin estant en pourpoint & à son aise, si ses mains avoient esté lentes en leur office de le desarmer, tout le reste de ses membres ne l'estoit point : car il n'y avoit celuy qui ne fust en son devoir. Le cucur estoit ravy en pensées, l'œil en contemplation de l'infinie beauté, la bouche au baiser, & les bras à l'embrasser. [Oriane] avoit pour le chault laissé sa gorge découverte, & monstroït deux petites boules d'albastre vif, le plus blanc & le plus doucement respirant que nature feït jamais. Lors oublia Amadis son accoutumée discretion, & à la charge d'estre importun, il lascha la bride à ses desirs si avantageusement que, quelque priere & foible resistance que feïst Oriane, elle ne se sceut exempter de sçavoir par esprouve le bien & le mal joint ensemble qui rend les filles femmes. [...] Ils deviserent grand piece, entremeslant, leurs paroles d'infinis baisers, & des plus delicates caresses dequoy amour se peult adviser (p. 402-3).

Il se coucha par terre pour la contempler plus à son aise ; & comme elle n'avoit rien qui la gênât, la beauté de sa taille paroïssoit dans toute sa perfection. L'amoureux Amadis admiroit en silence mille trésors de beauté rassemblés en une seule personne ; il osa baiser sa belle main, qui étoit sur l'herbe. Oriane s'éveilla : & par ses tendres regards augmenta les desirs de son Amant. Il ne craignit point de la faire souvenir qu'elle lui avoit juré de n'être qu'à lui : cette tendre Princesse lui en renouvela le serment avec tant de plaisir qu'enfin cet heureux Amant ne douta plus qu'il ne fût aimé autant qu'il aimoit. Ils passerent deux heures à s'assurer l'un à l'autre d'une tendresse qui devoit être immortelle. (II, p. 131-2)

Le changement le plus visible affecte Galaor, l'épouseur à toutes mains, qui, comme dit Vital d'Audiguier, ne rencontre jamais une femme sans l'éprouver. Il est métamorphosé en un gentil dameret galant, aux propos bien choisis, au comportement fort convenable. Il va sans dire que les scènes d'amour, même traitées avec candeur et sans la moindre perversité, sont soigneusement gazées :

Or la tenoit Galaor durant ce propos embrassée, & la baisoit & caressoit, tellement que l'exécution de la jouissance s'en ensuyvit, avec tel contentement que la damoiselle qui avoit résisté si long temps à Palingues, gardant sa virginité, la perdit entre les bras de son amy Galaor, qui estoit pour lors affamé de tel plaisir, & par ce moyen feit tel devoir qu'elle l'en ayma tout le temps de sa vie. Mais de grand malheur, ainsi qu'après maintz embrassemens & propos amoureux, ils vouloient faire nouvelle charge, entendirent les damoyelles qui les venoyent advertir que leur disner estoit prest.
(p. 307)

Il répondit ainsi que son amour le lui dictoit ; & après les assurances d'une tendresse éternelle, Branduitte retourna doucement dans sa chambre, ravie d'avoir appris que Galaor n'étoit pas insensible.
(II, p. 25).

Tout effarouchée, la prude Lubert gomme les notations de type sensuel. "En ces propos, se mirent si avant que l'exécution de ceste nouvelle amour s'en ensuyvit, goutans ensemble du fruit qui cause tant de contentement à ceulx à qui si bonne aventure advient" (H 190) est rendu par "Le tendre Galaor s'enflamma davantage encore par la douceur de s'entendre dire qu'il était aimé : ils passèrent plusieurs jours enivrés des transports de deux cœurs également touchés" (L I 422). De façon très significative, Mlle de Lubert se croit obligée de préciser qu'Elisène pense aux lois de la bienséance en allant rejoindre son amant Périon (L I 28). Sensibilité et bienséance, telles sont donc les inflexions majeures qu'*Amadis* subit sous la plume de la demoiselle : inutile d'ajouter qu'il n'y a là rien d'inattendu.

Un dernier aspect dont il faut dire quelques mots encore a trait au style, à la façon dont est réécrit le roman. Passons sur quelques inadvertances : Garinter devient Garniter, Albadan Aldaban, et l'échinon du col (la nuque) se transforme en "chignon du col" (H 73 = L I 166). Passons aussi sur des modifications mineures : Elisène la dévote perdue s'appelle ici la belle solitaire et Amadis le damoysele de la mer devient l'enfant de la mer. Certains mots techniques ou vieillis sont naturellement modernisés : "six hallebardiers armés de hallegrets et cabassets" se simplifie en "six chevaliers armés" (H 61 = L I 141). Les allégories, Amour et consorts, sont généralement omises. Le style direct est parfois introduit. Mais il s'agit là en somme du travail normal de révision et de modernisation. Plus intéressante est la constatation d'un écart entre deux manières, qui traduisent finalement une différence d'esprit assez notable. On l'aura déjà perçu dans les exemples précédents. Voici encore un cas de remodelage. Le fil du

récit est fidèlement repris, mais certains détails importants sont omis. Ici manquent l'allusion à l'humeur mélancolique d'Amadis, qui est une composante importante de son caractère, et la remarque malicieuse, narquoise de Mabile – Mlle de Lubert est insensible à ce genre d'humour – :

Ainsi changerent de propos, & s'en allèrent aux pavillons. Ce soir se trouva Amadis plus gay que de long temps on ne l'avoit veu, qui fut grand plaisir aux damoyelles: car il leur monstroït tout aultre visaige que quand il estoit en ses melancolies. Venue l'heure de dormir, chascun se retira comme ilz avoient de coustume : & peu après voyant Amadis temps commode à son entreprise se leva & trouva Gandalin qui avoit ja mis son cas en ordre, parquoy il s'arma & monterent à cheval, prenans leur chemin vers la ville. Et arrivez près le jardin par ung trou que les torrens avoient naguères fait à la muraille, & s'approcherent de la fenestre que Oriane avoit monstré (le jour precedent) à Gandalin: lors frappa Amadis tout bellement contre. Pas ne dormoit à l'heure celle qui attendoit leur venue, ains ayant ouy le bruiet, esveilla Mabile et luy dit : Ma cousine, je croy que vostre cousin frappe à ceste fenestre. Mon cousin, respondit Mabile, il peult bien estre: mais vous avez plus de part en luy, que tout son lignaige ensemble. Lors se leva Mabile [...]

(p. 172-3).

Il passa la soirée dans les Pavillons des Dames: elles furent ravies de le voir plus gai qu'à l'ordinaire: la satisfaction de son cœur avoit répandu un charme dans sa conversation qu'elles ne lui avoient point encore trouvé. Enfin l'heure de se retirer étant venue, bien lentement pour nos amans, Amadis prit congé des Dames pour s'aller armer dans son Pavillon. Il monta à cheval, suivi de Gandalin et arriva proche des jardins du Palais de Vendelisor ; ils attachèrent leurs chevaux à des arbres et entrèrent par une ouverture qu'avoit faite un torrent. Gandalin le guida, & il arriva sans peine proche de la fenestre que ce fidèle ami avoit si bien remarquée: Amadis y frappa légèrement. Oriane ne dormoit pas: elle s'étoit occupée à se parer, quoiqu'elle n'en eût pas besoin; mais le désir de plaire à son amant l'avoit fait douter de l'excès de ses charmes qu'elle avoit rehaussés de la parure la plus élégante. Elle tressaillit au bruit que fit Amadis à sa fenestre, elle n'osa aller ouvrir toute seule ; mais elle éveilla Mabile: ma chere Princesse, dit-elle, je crois que voici votre cousin. Mabile se leva [...]

(I, p. 386-8).

Le traitement d'un autre épisode permet de constater encore cet effort de distinction, d'ennoblissement du ton. On ne retrouve plus le tour direct, parfois énergique, de l'original :

Ils apperceurent au devant d'eulx soubz ung arbre deux chevaliers armez & prestz à combatre: lesquelz aussi tost se vindrent jecter au milieu de la voye, disant l'ung d'iceulx à son compaignon: Laquelle de ces deux damoysselles voulez vous, & je prendray l'autre pour moy? Je veulx, respond l'autre, ceste premiere. Et moy sa compaignie, dit le chevalier. Et sans faire aultre cas, les vouloient saisir. Lors Amadis qui ne trouva bonne ceste privaulté outre le gré de celles qu'il conduisoit, s'adressa aux deux chevaliers, & leur demanda quelle façon de faire estoit la leur envers les damoysselles d'honneste lieu? Telle, dirent ilz, que demandent femmes de leur aage. Comment, respondit Amadis, les voulez vous forcer? Qui nous en gardera, s'il nous plaist? dirent-ils. Ce sera moy, respondit Amadis.
(p. 150).

Il arriva dans cette journée un fait qui constata dans l'esprit de ces Dames qu'Amadis étoit digne par sa valeur & sa générosité d'être vainqueur de tous les Chevaliers du monde. Vers le milieu du jour, comme ils se reposoient à l'ombre, deux Chevaliers richement armés regarderent les Dames qui étoient assises avec Amadis dans un détour du bois: les voyant si jeunes & si belles, un de ces Chevaliers dit à l'autre. Laquelle choisissez-vous, Chevalier, afin que je ne me méprenne pas en emmenant l'autre? Amadis étonné de la hardiesse de ces propos: Hé, par quel droit, Chevaliers, leur dit-il, ces Dames sont-elles à votre choix? êtes-vous assez heureux d'avoir leur consentement? Nous n'avons pas besoin qu'elles consentent à être aimées, dit un de ces hardis Chevaliers, il suffit qu'elles nous plaisent, nous les servirons ainsi que le demande leur jeunesse & leur beauté. Et moi, dit Amadis, je les défendrai contre tout insolent qui leur manquera de respect.
(l. p. 341-343)

La recherche du ton de la bonne compagnie introduit parfois quelques élégances de style, vraies ou fausses, et surtout entraîne le recours aux formules clichées, aux stéréotypes attendus :

A l'heure estoit il pensant si fort à Oriane, que seulement il n'osoit lever la veue pour la regarder, & disoit en soy-mesme: Ha a Dieu, comment vous a il pleu douer ceste femme de tant excellente beaulté pour à moy mal heureux faire souffrir si estrange passion en l'ayant. Ha a mes yeulx, trop haultement avez regardé celle dequoy vous n'estes dignes; mais au pis aller, la mort satisfera à ceste temerité, à laquelle mon cueur s'est pour vous soumis. En ceste pensée se cuyda laisser tumber, tant s'estoit oublié & mis hors de soy-mesmes, quand ung page s'adressa à luy, disant: Damoyssel, là dehors est une damoysselle estrangere qui vous apporte quelques presens & veult parler à vous.
(p. 46-47).

L'Enfant de la Mer appuyé sur un fauteuil la regardoit avec admiration. Qu'elle est belle! disoit-il à une Dame qui étoit proche de lui: cette divine Beauté m'a fait perdre ma liberté; mais hélas! je ne suis pas digne d'elle; un jour ma mort la vengera de mon téméraire amour! En prononçant ces mots, les larmes lui vinrent aux yeux, & la Dame à qui il parloit, souriant de la force de ses expressions, alloit lui répondre lorsqu'un Page vint avertir l'Enfant de la Mer qu'une Demoiselle le demandoit.
(l. p. 97-8).

Le résultat est donc une sorte de grisaille assez uniforme, la banalisation d'une écriture où l'adresse, la correction et la

convention se conjuguent. On s'en rend compte en comparant les deux versions de la première lettre d'Oriane à Amadis :

Ma passion demesurée, procedant de tant de causes, a contrainct ma debile main de declarer par ceste letre ce que le dolent cueur ne peult plus celer à vous, Amadis de Gaule, desloyal & trop parjure amant. Car puis que la desloyaulté & peu de fermeté que vous avez en moy (qui suis mal heureuse & delaissée de toute bonne fortune pour vous avoir aymé sur toutes choses du monde) est à present manifeste, mesmement qu'à si grand tort vous vous estes esloigné d'icy pour vous approcher de celle, laquelle (veu son peu d'aage & indiscretion) ne scauroit avoir le bien en elle de vous favoriser ou entretenir : j'ay delibéré aussi banir de moy pour jamays ceste extreme amour que je vous portois, puis que mon triste cueur n'en peult avoir aultre vengeance. Et quand bien je voudrois prendre en gré le tort que vous me faictes, si seroit ce grand folie à moy de vouloir bien à l'ingrat ; pour lequel parfaitement aymer j'ay en haine moymesmes & toutes aultres choses. Helas, j'apperçoy bien maintenant (mais c'est bien tard) que je soubzmis trop mal ma liberté en personne tant ingrante, attendu qu'en satisfaction de mes soupairs & passions je me veoy mocquée & mal heureusement deceue. Parquoy je vous defendz de vous trouver jamais devant moy; n'en part où je réside : & soyez seur que l'ardante affection que je vous portois est convertie par vostre demerite en inimitié & cruelle furie. Or allez doncques desormais ailleurs essayer (avecq vostre foy parjurée & parolles amiellées) abuser aultres mal heureuses comme moy: sans que vous esperiez cy après que nulle de voz excuses puisse avoir lieu en mon endroict: ains sans plus vous vouloir veoir, je lamenteroy le reste de ma triste vie, avecq abondance de larmes, lesquelles ne prendront cesse que par la fin de celle qui n'aura regret à mourir, sinon pour autant que vous en estes homicide. (Ile Livre, fol. 7-8)

Ma passion me contraint malgré moi de vous ouvrir mon cœur pour la dernière fois: votre infidélité m'est connue, & je sçai que vous aimez aujourd'hui une autre que moi: c'en est fait, j'ai résolu d'étouffer cet amour si tendre qui m'animoit pour vous: & c'est la seule vengeance que je veux tirer de votre ingratitude. Infortunée que je suis ! devois-je aimer qui m'oublie si lâchement ! Hélas, je ne m'aperçois que trop aujourd'hui combien j'ai été légère à m'engager : je déteste ce jour malheureux, & voudrois moi-même ne point exister, puisque je suis forcée de vous haïr. Fuyez donc pour jamais les lieux que j'habite, portez ailleurs vos trompeuses tendresses & votre foi parjure : n'essayez point de faire valoir vos excuses, mon cœur outragé n'en reçoit aucunes, & ne trouvera de repos que dans les larmes que m'arrache votre fatal souvenir, & dans la mort que votre cruauté me va donner. (II, p. 277-8).

Sans m'arrêter plus longtemps à cette confrontation des deux textes, je voudrais pour conclure porter un jugement sur l'entreprise de Mlle de Lubert qui, sans doute, n'a pas de grandes ambitions, qui ne prétend pas à l'originalité, mais vise simplement à offrir au public un récit d'aventures amoureuses et chevaleresques en lui facilitant le contact avec un univers révolu.

C'est là le point de départ : en 1750, on ne peut plus lire les anciens textes ; leur style rebute, paraît obscur, "grossier et licencieux" (La Harpe). Or précisément le *Mercur* loue Mlle de Lubert d'avoir poli ce style "barbare et grossier" dans un effort de bon goût pour agrémenter la lecture d'une histoire en elle-même intéressante. La Harpe dira qu'elle a épuré l'original. Quant à Paulmy, il apprécie un "style moderne pur et bon, mais qui fait nécessairement perdre à l'ancien roman le mérite de la naïveté"¹⁸. Notons au passage que, deux ans plus tard, ce qui ressemblait à une tare devient une qualité chez Tressan qui, dit cette fois la *B.U.R.*, "a embelli partout son original ; partout l'expression décente a adouci la hardiesse trop libre des peintures ; partout le goût a substitué à une nudité repoussante ces gazes légères que l'imagination a tant de plaisir à soulever"¹⁹. Quoi qu'il en soit, Mlle de Lubert a ce que l'on pourrait appeler le style moyen de son époque : correct et terne, avec ses élégances apprêtées, ses effets sensibles, sa retenue et même son charme. Mais ce charme est un peu monocorde et manque singulièrement de piquant, ce bon goût manque de saveur.

Et puis, d'un autre côté, il faut bien convenir que nous sommes en présence de deux conceptions du roman bien différentes et que l'original est, d'une certaine manière, dénaturé par l'adaptation. Au lieu d'une grande fresque, aux lignes enchevêtrées, aux couleurs contrastées, aux détails surabondants, on a maintenant une sorte de gravure en noir et blanc, d'un dessin assagi, clair mais sans relief et, je le crains aussi, sans beaucoup de vie. Chez Herberay se révélait une conduite du récit souple et ouverte, où les circonstances pouvaient se multiplier, les épisodes s'enchaîner, les fils narratifs s'entrecroiser au sein d'une forme anarchique, mais foisonnante et dynamique. Chez Mlle de Lubert, on rencontre une régie classique du récit, tendant à l'ordonnance et à l'ordre, à l'élagage et à l'unification, pour obtenir une sorte de continuo narratif. Pour prolonger l'image, je dirais que nous sommes passés d'une composition polyphonique à une monodie. L'aboutissement est donc tout autre chose que le texte initial, même si Mlle de Lubert a sans doute fait ce qui convenait au public auquel elle entendait s'adresser. "Jeune et modeste

18 *B.U.R.*, 1777, janv. t. II, p. 182.

19 Notice de Mayer, *B.U.R.*, juin 1779, p. 4-5.

auteur, dira le comte de Tressan avec un peu de condescendance, qui a donné un extrait très agréable et très digne de son succès"²⁰. Resterait à savoir si Tressan lui-même a su mieux faire²¹.

Yves GIRAUD
Université de Fribourg/Suisse

20 *Traduction libre d'Amadis de Gaule*, Evreux, Ancelle, 1796, t. I, p. IX. Cf. le jugement de Paulmy : "Une demoiselle aussi respectable par sa conduite qu'estimable par son caractère et ses talents pouvait difficilement travailler sur un pareil sujet sans en retrancher une infinité de traits et leur faire perdre une bonne partie du genre d'agrèments qui avait le plus contribué à la fortune que les *Amadis* avaient faite à la cour de France" (*Mélanges*, t. II, p. 13 sq.).

21 Voir les travaux d'H. Jacoubet, notamment sa thèse sur *Le Comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, P., P.U.F., 1923.

DEUX "BELLES INFIDÈLES" RUPTURES ET CONTINUITÉS

Les Amadis de Gaule d'Herberay des Essars et du Comte de Tressan¹

Tous les vers adressés à Nicolas de Herberay par les bons esprits ses contemporains, le félicitent d'avoir suppléé par son imagination ce qui manquait d'ingénieux ou d'agréable au manuscrit espagnol d'après lequel il traduisait. Il nous serait bien honorable que ceux qui liront l'*Amadis* dans la traduction d'Herberay puissent en dire autant de celle que j'ose faire de son vieux langage².

- 1 Sur Louis Elisabeth de la Vergne de Tressan (1705-1783), cf. H. JACOBET, *Le Comte de Tressan et les origines du genre Troubadour*, Paris, P.U.F. 1923. Cf. également, pour ce qui est de sa participation à la Bibliothèque Universelle des Romans, R. POIRIER, *La Bibliothèque Universelle des romans, Rédacteurs, textes, publics*, Genève, Droz, 1977. Pour mémoire : primitivement prévu pour figurer parmi les "miniatures" proposées dans la B.U.R., alors dirigée par PAULMY, la réécriture de l'*Amadis* semble avoir été une des occasions majeures du différend qui opposa Tressan et Paulmy (voir à ce sujet l'article d'Elisabeth JAUGIN) : une conception plus sérieuse, et plus "historique", des objectifs et donc des méthodes des retranscription de ces anciens romans avait conduit Paulmy à corriger certaines des "gaietés" caractérisant les extraits proposés par Tressan. Celui-ci publia l'*Amadis* en 1779 hors B.U.R., lui donnant une dimension qui excède évidemment celle des extraits de cette collection puisqu'il s'agit d'une réécriture suivie des cinq premiers livres du roman. L'avertissement qu'il place au seuil de sa première édition conserve les traces, courtoisement agressives, de ces dissensions, ainsi bien entendu qu'une publicité indirecte pour la B. U. R. à laquelle, Paulmy parti, Tressan continue de collaborer : "*C'est avec bien du regret que je me trouve forcé de faire imprimer séparément un faible ouvrage, qui par son étendue ne pouvait plus entrer dans la Bibliothèque des romans, et qui s'écarte peut-être quelquefois des lois sages et sévères auxquelles ses rédacteurs se sont assujettis. La jeunesse trouve dans cet immense recueil, devenu de jour en jour plus utile, une instruction agréable, propre à former ses mœurs en éclairant son esprit : l'homme instruit y trouve de même une critique judicieuse, des anecdotes très recherchées qu'il pouvait ignorer, des faits, des dates précises qu'il remet sous ses yeux, et un esprit philosophique qui lui fait apprécier le goût national de différents siècles, et les moyens dont nos anciens romanciers se sont servis pour allier l'histoire avec la fable*".
- 2 Pour le texte de Tressan, j'utiliserai l'édition parue chez Firmin Didot (sind, premier tiers du XIX^e siècle) et préfacée par le Colonel Comte de Tressan, fils de l'écrivain qui présente un important appareil introductif : notice biographique sur Tressan par son fils, Discours prononcés à l'Académie Française, par Tressan et l'Abbé Delille à l'occasion de la réception de Tressan, et par Bailly et Condorcet à l'occasion de son remplacement, Avertissement et Discours Préliminaire placés par Tressan au seuil de sa première édition, et lettres échangées avec l'Abbé Desauunay sur les origines de l'*Amadis*. L'appareil liminaire et le texte du premier livre de l'*Amadis* du XVI^e siècle seront cités d'après l'édition procurée par Y. Giraud, S.T.F.M., Paris, Nizet, 1986. Je désignerai respectivement des deux éditions par A.H.E. pour Herberay des Essars, et A.T. pour Tressan. Ici, A.T., t. II, p. 174 (en note).

Voilà donc le souhait du Comte de Tressan (exprimé ici au seuil du quatrième livre de l'*Amadis*) : que sa réécriture – qu'il nomme à plusieurs reprises "traduction libre" – vaille, pour son temps, ce que valait pour son époque celle du traducteur du XVI^e siècle. Les deux entreprises sont par cette phrase posées comme homologues, et le geste du second adaptateur – traducteur donné comme prolongeant en quelque sorte celui du premier, à deux siècles et demi de distance.

C'est sur cette apparente homologie, et sur cette continuité suggérée du "geste traducteur" que je vous propose de m'attarder, en m'appuyant d'abord sur les discours justificatifs que livrent, dans les deux cas, les paratextes des deux romans : ce sont eux qui me serviront de fils conducteurs, de clefs d'entrée dans les textes. Une façon, m'a-t-il semblé, de mettre en perspective historique ces deux "belles infidèles".

J'aurais pu m'appliquer en effet à faire ressortir les modalités d'inscription de références contemporaines dans l'adaptation de Tressan. J'ai préféré relier les évidentes différences entre les deux textes – mais aussi parfois leurs moins visibles ressemblances – aux gestes d'écriture qui les produisent, et tenter ainsi d'indiquer les ruptures, mais aussi les continuités qu'ils présentent, au travers de deux siècles et demi d'histoire.

Entreprises homologues, disions-nous. Quelques rapides confrontations des paratextes suffiront à souligner ce parallélisme évident.

Même relation à l'original, conjuguant le plaisir reconnu à sa lecture, et la nécessité de tra-duire ce plaisir, de le déplacer, sans le trahir, plutôt en l'aidant à produire, pour l'ici et l'aujourd'hui du traducteur, ses pleins effets. Texte "*delectable*" pour Herberay, roman "*plein d'invention, de noblesse et de sentiment*" pour Tressan, mais impossibles à livrer au public en s'y assujettissant étroitement, en les suivant à la lettre : "*Je ne me suis assujetti à le rendre mot à mot*" dit Herberay, et Tressan : "*Ceux des lecteurs qui connaissent l'original m'excuseront peut être de ne pas m'être assujetti à le suivre dans tous ses détails*"³. Il fallait, pour l'un comme pour l'autre, d'abord obéir à un impératif de polissage de l'expression, impliquant une retranscription linguistique lâche : les poèmes liminaires de l'*Amadis* du XVI^e siècle ne cessent de se féliciter (c'est bien sûr un topos) que la rudesse grossière du Castillan laisse place à la "*française*

3 Prologue du translateur, A.H.E., p. XI et svtes, et A.T., Avertissement, p. LXXII.

*élégance*⁴ ; Quant à Tressan, il insiste sur l'incroyable grossièreté d'expression de son modèle :

Plusieurs aventures de ce roman sont écrites avec des expressions à peine supportables dans la langue latine. Il est même étonnant que des cours aussi polies que l'étaient celles de François Ier et de Henri II n'eussent pas déjà banni des ouvrages d'agrément des expressions grossières, des images maussades, dont la sécheresse et le mauvais ton n'ont dû plaire en aucun temps⁵.

Si dans les deux cas, le contenu narratif lui-même, sujet de plaisir et d'admiration, n'est pas remis en cause (les "*rencontres chevalereuses et plaisantes*", "*les propos d'amour delectables*" qu'apprécie Herberay constituent cette "*charpente*" même du roman que Tressan entend lui aussi conserver), les deux traducteurs s'autorisent ajouts et suppressions justifiés.

Justifications qu'Herberay, ou les signataires des textes liminaires expriment en termes de "*bien seance*", ou d'introduction légitime dans l'original de références contemporaines du public : la mise en scène de la guerre, ou les descriptions somptueuses du palais d'Apolidon au quatrième livre, sont reçues, ce qu'ils sont en effet, comme des enrichissements modernes d'un original terne et inadapté⁶ ; et Herberay annonçait, dans son prologue au premier livre, avoir dû supprimer ou remplacer "*beaucoup de choses mal séantes aux personnes introduites en regard aux mœurs et façons du jour d'huy*"⁷. Quant à Tressan, c'est le concept de "*vraisemblance*" qu'il utilise répétitivement, pour rendre compte aussi bien de certaines modifications apportées "à la suite de la narration"⁸, – lorsqu'il croit "*pouvoir y mettre plus d'ordre, et amener les événements avec plus de vraisemblance et d'intérêt*" –, que de transformations radicales de certaines scènes.

4 Voir par exemple le poème d'Antoine Macault (A.H.E., p. X) : ... "*Suivez ce translateur, qui des branchuz Essars / Du parler Espagnol, en essartant, defriche / Nostre Amadis de Gaule ; et le rend par ses artz / En son premier François, doulx, aorné, propre et riche.*" On trouvera de nombreuses occurrences de ce topos dans les appareils liminaires de l'*Amadis* rassemblés par H. VAGANAY, *Les Amadis en français* Florence, 1906, et Slatkine reprints, 1970.

5 A.T., Avertissement, p. LXXII.

6 Voir par exemple le poème "Du Seigneur de Maisons au Seigneur des Essars" : "*Tu te fais tort (Des Essars, cher amy) / D'intituler Amadis Translaté, / Car le sujet tu n'as prins qu'à demy / Et le surplus tu l'as bien inventé : / Et qu'ainsi soit trouvera l'on planté / En l'Espagnol un tel parc, un parterre, / un tel palais et une telle guerre / que la décris...*" H. VAGANAY, op. cit., p. 31.

7 A.H.E., Prologue du translateur, p. XIII.

8 A.T., t. I, p. 38 (en note) : "*Je dois avertir une fois pour toutes que je me suis permis de changer quelquefois la suite de la narration, lorsque j'ai cru pouvoir y mettre plus d'ordre, et amener les événements avec plus de vraisemblance et d'intérêt*".

Enfin, certaines suppressions se justifient, dans les deux cas, par la perception d'une hétérogénéité interne regrettable du modèle, imputable à l'influence étrangère, et la traduction se donne pour mission de restituer au texte sa cohérence. Pour Herberay, les "*consiliaria*", ces sermons moralisants du texte espagnol, sont des "*argumentations mal propres à la matière dont parle le texte*", qu'il n'a pas voulu retenir⁹ ; et Tressan dit vouloir retrouver une "*vérité*" du texte contre un habillement castillan, qui en a "*changé le ton et le costume*", altération à laquelle le vieux traducteur s'est malencontreusement soumis. C'est par exemple parce que "*nous commençons dans le quatrième livre à voir prédominer le goût espagnol*", qu'il se permet d'annoncer que "*sa traduction va devenir plus libre que jamais*"¹⁰.

Pour nous résumer : embellissement et modernisation de l'expression, vraisemblabilisation, adaptation aux systèmes de bienséances des lecteurs contemporains, et restitution d'une "*vérité*" du texte dont on assure que le passage par des mains étrangères l'ont perverti.

Que les dispositifs justificatifs des deux adaptateurs soient, à l'évidence, étroitement superposables n'est pas pour nous étonner. Ils sont, bien entendu, à situer dans ce mouvement qui, des débuts de l'activité intensive de traduction au XVI^e siècle, aux théories de la traduction-adaptation au XVIII^e, en passant par les "*Belles Infidèles*" classiques, marque le passage du respect de la lettre du modèle aux jeux de la captation naturalisante. Et il serait aisé de montrer (je l'ai fait ailleurs) dans l'évolution du discours sur la traduction dès le XVI^e siècle les premiers éléments de cette évolution : revendications de liberté adaptative, prises dans les dispositifs de mise en rivalité et de captations nationalistes, et s'appuyant déjà, tant sur le plan des "*théorisations*" que sur celui des pratiques, sur l'organisation consciente d'une "*vraisemblance*", c'est-à-dire sur la soumission de l'original aux dictées des références et des représentations recevables par les lecteurs contemporains¹¹. Sans doute n'est-il pas inutile de souligner que ce sont des traductions comme celle d'Herberay qui ont marqué le début de ce mouvement, encore circonscrit en son temps au secteur le moins valorisé de la production écrite, cette fiction romanesque vulgaire qui n'est, comme le dit le vieux traducteur,

9 A.H.E., Prologue du translateur, p. XII : "*Je n'ay voulu coucher la plus part de leur dicte augmentation, qu'ils nomment en leur langage Consiliaria, qui vault autant à dire au nostre, comme advis ou conseil, me semblans telz sermons mal propres à la matière dont parle l'histoire*".

10 A.T., t. II, p. 174 (en note).

11 Cf. L. GUILLERM, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Paris, Aux amateurs de livres, 1988 (1^{ère} partie : la traduction française de l'*Amadis de Gaule* par Herberay des Essars, 2^{ème} partie : le discours sur la traduction au XVI^e siècle).

"matière où soit requise si scrupuleuse observance" qu'elle mérite le respect du mot à mot¹².

On pourrait multiplier les exemples manifestant que les deux romans, pour radicalement différents qu'apparaissent finalement les textes produits, résultent en réalité du même travail et de la même démarche de représentation "vraisemblabilisante" d'éléments suggérés par l'original.

Voici par exemple la scène dans laquelle Galaor enfin identifié est présenté à la cour de Lisuart. Scène "mondaine" déjà dans l'original de Montalvo, et exceptionnellement concrète et précise : la ressemblance et les différences de Galaor et d'Amadis, dont la cour vient de découvrir qu'ils sont frères, sont l'occasion des seuls portraits physiques précis de tout le roman ; Galaor circule de groupe en groupe pour y être présenté, à la Reine d'abord, puis aux Demoiselles :

Así estuvieron hablando con la Reina una pieza, hasta que Oriana é Mabilia ficiéron señal á la Reina que les enviase á Don Galaor, y ella le tomó por la mano, é dijo : "Aquellas doncellas vos quieren ver, que las no conocéis ; pero sabed que la una es mi hija, é la otra es vuestra prima hermana." El se fué para ellas é quando vió la gran fermosura de Oriana muy espantado fué ; é sospechó que ... á él é no á otro era dado de amar persona tan señalada en el mundo. Ellas le saludaron é recibieron con muy buen talante, diciéndole : "Don Galaor, vos seais muy bien venido"¹³.

12 A.H.E., Prologue du traducteur, p. XIII : "*Et si vous appercevez en quelque endroit que je ne me soye assubjecty à le rendre de mot à mot, je vous supplie croire que je l'ay fait, tant pource qu'il m'a semblé beaucoup de choses estre mal seantes aux personnes introduictes, en regard es meurs et façons du jourd'huy, qu'aussi pour l'advis d'aulcuns mes amys, qui ont trouvé bon me delivrer de la commune superstition des translateurs, mesmement que ce n'est matiere où soit requise si scrupuleuse observance*".

13 *Los quatro libros del muy esforzado y virtuoso cavallero Amadís de Gaula* furent écrits par Garcí Ordoñez de Montalvo à la fin du XVe siècle, à partir d'un modèle castillan repéré au début du siècle, lui-même sans doute établi à partir d'une version portugaise de la fin du XIVe. La première édition connue de ces quatre premiers livres date de 1508, bientôt suivie, en 1510, d'une première "continuation", de l'invention de Montalvo cette fois, *Las sergas del virtuoso cavallero Esplandian, hijo de Amadís de Gaula* (d'autres continuateurs conduiront l'entreprise espagnole jusqu'au douzième livre, avant d'être relayés par les Italiens). Herberay des Essars, qui traduisit les 8 premiers livres, suit d'assez près le texte de Montalvo malgré ses fantaisies pour qu'on n'ait aucun doute sur l'identité de son modèle ; il en va de même pour Tressan, qui travaille à partir des cinq premiers livres d'Herberay : les rapides exemples que je propose ici pourraient être aisément vérifiés et enrichis par une confrontation suivie des trois textes. Je cite le texte castillan dans l'édition procurée par P. de GAYANGOS, *Libros de caballeria*, B.A.E., t. XL, Madrid, 1963. Ici, p. 72.

La réplique de Galaor qui suit (rendant hommage à Amadis sans qu'il ne serait pas à la Cour) n'a pour fonction que de susciter un soupir d'Oriane, et donc de confirmer Galaor dans ses soupçons sur les amours de son frère : le pittoresque de la scène et l'animation dont elle fait déjà l'objet restent soumis à sa fonctionnalité narrative.

Si cette fonctionnalité subsiste dans le texte français du XVI^e siècle, les extensions discursives et gestuelles viennent développer, dans le sens d'une représentation des comportements de civilité reconnaissables par le public de la cour de François Ier les suggestions de l'original : l'équilibre du texte s'en trouve changé, le pittoresque représentatif étayé par l'indication de motivations "psychologiques" attendues (l'avide curiosité des jeunes damoyelles devant le héros de la fête) l'emporte sur l'intérêt narratif de la scène :

Les autres dames n'avoient encores parlé à Galaor, combien qu'elles en eussent grand desir. Et bien s'en apperceut la Roynne, car elle luy dit : Seigneur Galaor, ne voulez vous pas veoir ma fille et ces aultres damoyelles qui vous regardent de si bon cœur ? Ouy bien, madame, respondit-il, si c'est vostre plaisir. Lors se leva et leur vint faire la reverence et elles le receurent gracieusement, puis se meit à genoulx les entretenant de maintz gracieux propos, durant lesquelz il se prit à contempler l'excellence de madame Oriane : et la voyant si belle, estima qu'il seroit impossible qu'elle peust estre seconde à creature vivante, jugeant en son esprit que ceste seule occasion avoit aini arresté Amadis son frère en la court du Roy Lisuart. Ce pendant les dames luy disoient : Seigneur Galaor, vous soyez le tresbien venu par deça et les aultres : Mon cousin, quand il vous plaira, vous cognoistrez que je suis de voz meilleures parentes et amyes. Et il leur respondit : Mes Dames, je vous mercie toutes affectueusement du bon traictement que vous me faites...¹⁴

Voici la version de Tressan :

Les Dames de la cour cependant, dont le tact est bien supérieur à celui des grands officiers de la couronne pour bien apprécier un chevalier de dix-huit ans, crurent reconnaître quelques différences entre les deux frères. Celles qui par un maintien sérieux affectaient de montrer une âme paisible étaient pour Amadis ; et quand Galaor leur rappelait qu'il avait l'honneur de leur appartenir, quoique jeunes encore, elles le traitaient de neveu. Les autres de meilleure foi, voyant briller dans ses yeux le feu pétillant de la jeunesse et des desirs, le préféraient à son aîné, riaient, causaient, badinaient avec lui, et l'appelaient mon cousin. La différence de

14 A.H.E., p. 344.

ces espèces de degré de parenté détermina l'amour toujours actif de Galaor : ...aussi respecta-t-il toujours ses nouvelles tantes : mais il aima bien vivement un grand nombre de ses jolies cousines¹⁵.

Tressan finit de détacher la scène de sa fonction narrative, et s'emparant des dispositifs de regards et de sous entendus verbaux suggérés par Herberay à la faveur de sa mise en scène animée et pittoresque, la transforme en tableautin charmant, puisant au registre du badinage et des galanteries de cour.

Il s'agissait d'amour, voici maintenant le politico-chevaleresque. Herberay des Essars avait déjà considérablement transformé et modernisé la grande scène de conseil royal de Lisuart, au début du premier livre, en introduisant à côté des références exclusivement féodales, chevaleresques et religieuses de son modèle, un discours monarchique tout empreint des représentations de son siècle, et assorti du reste de considérations fort réalistes : les "sujets" du Prince se trouvaient ainsi côtoyer, dans les discours des conseillers, les vassaux du roi, et les gens d'armes soudoyés les vaillants chevaliers, sans que ces évidents télescopes ne semblent gêner le moins du monde le traducteur, au contraire¹⁶.

On ne s'étonnera pas de voir Tressan déplacer cette adaptation et en donner, somme toute, l'équivalent pour son époque. Il évacue d'une phrase la matière chevaleresque, et "*les intérêts de la chevalerie ayant été suffisamment discutés*", il confie au seul personnage à qui il donne la parole le discours que pourrait entendre

15 A.T., t. I, p. 150.

16 La scène est trop longue pour être intégralement citée. Voici à titre d'échantillon le discours royal de Lisuart. Modèle castillan : "*El rey quedó por les fablar é dïoles : "Amigos, así como Dios me ha fecho mas rico é mas poderoso de tierra y gente que ninguno de mis vecinos, así es razon que, guardando su servicio, procure yo de hacer mejores é mas loadas cosas que ninguno dellos : é quiero que me digais todo aquello que vuestros juicios alcanzaren, por donde puedá á vos é á mí en mayor honra sostener ; é digovos que lo así faré".*" (B.A.E., p. 75). Version d'Herberay des Essars : "*Le Roy fait commander silence par ses heraulx. Lors chascun fut ententif d'escouter ce qu'il vouloit dire et commença tel propos: Mes amys, nul de vous n'est ignorant les graces qu'il a pleu á nostre Seigneur me faire me rendant le plus grand seigneur terrien qui soit aujourd'hui en toutes les isles de l'Océan: parquoy il me semble raisonnable, que tout ainsi que nous sommes en ces pays les premiers, que aussi nous ne soyons seconds á nul aultre prince pour luy en rendre graces immortelles par bonnes et vertueuses œuvres, ausquelles nous devons arrester. A ceste cause je vous prie et commande (d'autant que les Roys sont cheffz des monarchies, et vous les membres) que vous advisez tous ensemble à me conseiller en voz consciences sur ce qu'il vous semblera pour le meilleur que je dois faire, tant pour le soulagement de mes subjectz, et pour l'entretenement et augmentation de nostre estat, vous asseurant (mes amys) que je suis delibéré de vous croire comme mes loyaulx et fideles subjectz..."*" (A.H.E., p. 356).

un monarque éclairé :

L'avis du Comte de Clare fut de rendre ses sujets heureux, et d'élever la jeune noblesse à la vertu ; il représenta même qu'elle négligeait trop de s'instruire, et motiva son avis en disant que les sciences utiles et la connaissance des arts que possédaient Phocion, Alcibiade et Jules Cesar (Le même Cesar, mais accompagné d'Alexandre et d'Hannibal, cautionnait dans le texte du XVI^e la nécessité de "thésoriser d'hommes") ne les avaient pas empêchés d'être les plus braves et les plus renommés chevaliers de leur temps. L'illustre assemblée fut forcée de convenir de cette vérité, et l'on arrêta d'appeler les savants échappés aux ruines de la Grèce, pour instruire la jeunesse de la patrie qui devait produire un jour le grand Roger Bacon, et celui qui devait fonder l'école newtonienne¹⁷.

Roger Bacon, ou Francis ? Lapsus, évidemment : l'organisation d'un tel zigzag anachronique volontaire semble en effet fort improbable, et parfaitement attendue en revanche la double référence à Francis Bacon et Newton. Même si le jeu n'est sans doute pas dépourvu d'humour, qui les fait voisiner dans un espace record avec Alcibiade, Jules Cesar, et les savants hellénistes de la Renaissance ; et si ce clin d'œil aux lecteurs par dessus le roman qui accompagne l'introduction des références idéologiques contemporaines n'est pas sans rapport avec l'humour manifeste du traducteur du XVI^e siècle se jouant des incompatibilités qu'il organise.

La continuité des deux adaptations ne fait pas de doute mais s'accompagne pourtant d'une différence significative. Ce qui se lit dans l'intervention de Tressan, c'est une interprétation de l'Histoire : le monarque éclairé préfiguré par le Prince de la Renaissance ; le recours à l'image d'Epinal de l'entreprise Renaissance étant là pour affirmer le progrès permanent de l'esprit humain, et pour saluer l'avènement de la Raison présente déjà en germe dans le lointain passé de son pays d'élection, l'Angleterre. Là où le vieux traducteur laissait librement jouer les heurts anachroniques résultant de ses interventions vraisemblabilisantes, Tressan réécrit son modèle à partir d'une interprétation qui, pourrait-on dire, en déchiffre le sens latent, restitue "l'esprit" qui l'animait, en organise une représentation qui en est en même temps le commentaire.

17 A.T., p. 154.

Avant de revenir sur cette attitude, dont on retrouverait partout les traces dans le texte de Tressan, c'est, bien entendu, par rapport à la représentation qu'il se fait de l'historicité, de la "vérité" historique de ce vieux roman qu'il convient de la situer.

Revenons donc à ce qui avait été rapidement indiqué plus haut : la volonté apparemment commune aux deux traducteurs de "restituer", au travers de leur version, une "vérité" première du texte qui se serait trouvée altérée : ajustement à une représentation idéale du modèle, en quelque sorte.

Herberay des Essars prétend avoir corrigé le texte espagnol en s'appuyant sur un vieux manuscrit picard, à partir duquel *"les Espagnolz ont fait leur traduction, non pas suyvant le vray original, car ilz en ont obmis en aucuns endroitz et augmenté aux autres"*, d'où son travail de suppression des ajouts indus, et de rétablissement des passages supprimés¹⁸. Le tout ayant pour but de rendre l'*Amadis* à la Gaule dont il était venu. Ces prétendues justifications de l'infidélité de la version s'inscrivent évidemment dans le dispositif "publicitaire" des appareils présentatifs, où l'appartenance originale de l'*Amadis* à la France vient rejoindre toutes les proclamations liminaires de la suprématie culturelle et linguistique nationale. Le traducteur détourne et mime sur un objet qui ne s'y prête que pour jouer la savante démarche des philologues : jeu auquel il est toujours difficile de savoir qui pouvait se laisser prendre à cette époque, mais indubitablement jeu, et inscription de celui-ci dans une topique nationaliste.

C'est en revanche le plus sérieusement du monde que Tressan reprend à son compte la fiction du vieux manuscrit picard, qui lui sert même d'argument central pour justifier une lecture et un commentaire d'ensemble du roman :

Tout me porte à présumer que nous devons l'*Amadis* de Gaule à l'un de nos romanciers de la fin du règne de Louis le Jeune ou de celui de Philippe Auguste, et que ce roman fut écrit dans le temps où la langue romance commença d'être assez polie, assez riche, pour que les auteurs puissent s'en servir dans des ouvrages de pur agrément¹⁹.

18 *"J'en ay trouvé encores quelque reste d'ung vieil livre escript à la main en langaige Picard, sur lequel j'estime que les Espagnolz ont fait leur traduction, non pas du tout suyvant le vray original, comme l'on pourra veoir par cestuy, car ilz en ont obmis en d'aucuns endroitz, et augmenté aux autres : Parquoy suppliant à leur obmission, elle se trouvera en ce livre, dans lequel je n'ay voulu coucher la plus part de leur dicte augmentation..."* (A.H.E., Prologue du translateur, p. XII).

19 A.T., Discours préliminaire, p. LXXXI.

Comme cela est arrivé à tant d'autres de nos romans lorsqu'ils tombèrent hélas entre les mains des remanieurs de la fin du Moyen Âge, l'*Amadis* primitif s'est trouvé d'abord traduit, puis prolongé par les Espagnols, qui ont gâté dans ces remaniements et surtout dans ce prolongement, comme c'est toujours le cas, les qualités essentielles de nos premières fictions nationales²⁰, qualités qui se repèrent encore dans les trois premiers livres du texte qui est venu jusqu'à nous. L'affirmation d'Herberay sert de preuve : son manuscrit picard ne serait autre que le vieux texte roman du XII^e siècle (puisque, comme chacun sait, la langue romance et le Picard ne font qu'un) ; du reste, le savant Louis des Mazures ne félicite-t-il pas Herberay, dans un poème liminaire du quatrième livre, d'avoir repris sur les Espagnols ce texte venu du berceau de notre littérature²¹. Quant à Tressan lui-même il "n'ose s'en fier à sa mémoire", mais il est "intimement convaincu d'avoir vu ces manuscrits prétendus picards, écrits en langue romance, dans la bibliothèque du Vatican"²².

Il ne s'agit pas de se gausser de ces hallucinations rétrospectives, au demeurant fort pardonnables²³, mais d'abord de constater que ce qui au XVI^e siècle ne pouvait qu'être jeu parodique mimant des démarches philologiques sérieuses sur un objet qui ne l'était guère, est devenu, en cette fin du XVIII^e siècle sur le même objet qui s'en donne comme parfaitement digne, tentative fort

20 "Plusieurs des romans du quinzième siècle servent à prouver à ceux qui connaissent la littérature française depuis son berceau, que lorsque le goût des romans renaquit en France dans ce siècle d'ignorance, les romanciers de ce temps recueillirent avec soin tout ce qui pouvait être resté de ceux du douzième et du treizième siècle. Rusticien de Pise, auteur de presque tous les romans de la Table Ronde, Guillaume de Loris, Christian de Troyes, le héraut d'armes Adenez, Ruteboeuf et plusieurs autres, laissèrent des fragments dont les romanciers du quinzième et du seizième siècles se servirent sans goût, sans invention, et qu'ils déshonorèrent par les fables grossières, la superstition et l'ignorance qui règnent dans tout ce qu'ils joignirent à ces fragments, pour leur donner plus de consistance et de longueur... Nous avouons que nous ne pouvons nous empêcher de présumer que les *Amadis* ont éprouvé le même sort ; l'*Amadis de Gaule* nous paraît être bien supérieur à ceux qui le suivent, et voici sur quoi nous fondons nos conjectures. Nicolas d'Herberay nous apprend lui-même qu'il se souvient d'avoir vu des manuscrits de l'*Amadis de Gaule* écrits en langue picarde, et que peut-être ce sont ces mêmes manuscrits dont les Espagnols se sont emparés, pour les traduire dans leur langue, et les continuer en les accommodant au goût de leur nation." (A.T., Discours préliminaire, p. LXXVII et LXXVIII.)

21 "Tous nobles cœurs, qui desirerz scavoir / Ce, qui vous soit gloire et honneur d'ensuyvre:/ Et vous amants qui voulez lire et veoir / Les passions telles qu'amour vous livre/ Vous trouverez l'un et l'autre en ce livre / Que detenoit l'Espagnolle arrogance. / Mais à la fin la françoise elegance / Nous l'a rendu: et en le rendant fist / Que le lisant dans sa langue de France / Vous y prendrez et plaisir et profit." cf. VAGANAY, op. cit., p. 28.

22 A.T., Discours préliminaire, p. LXXXIII.

23 Tressan aurait vu ces anciens textes lors du séjour qu'il fit à Rome à l'âge de 27 ans. Il en a 74 lorsqu'il écrit ce discours liminaire... Sur ce séjour, voir H. JACOBET, op. cit., p. 199.

sérieuse, même si elle est ici largement illusoire, d'identifier la provenance historique du texte.

D'autres que moi ont parlé ici avec plus de compétence que je ne saurais le faire du contexte scientifique, idéologique, et littéraire dans lequel s'inscrit une telle tentative : l'entreprise de la Bibliothèque Universelle des romans, à laquelle l'*Amadis* de Tressan doit être relié même s'il ne l'y a pas publié, donne à observer, dans son histoire même et son évolution, cette conjugaison conflictuelle d'impératifs "archéologiques" et savants, et de mise à la disposition d'un public large de trésors littéraires dont il s'agit de transmettre "*l'âme, l'esprit, et pour ainsi dire la miniature*". Je voudrais seulement indiquer à partir de quelles représentations latentes du texte romanesque et de son historicité Tressan traite ses impératifs contradictoires.

Des exigences scientifiques qui caractérisaient les premières démarches de la B.U.R. sous l'égide de Paulmy, Tressan semble avoir voulu conserver un impératif d'information historique : un appareil de notes est censé éclairer le lecteur sur les réalités lointaines auxquelles réfère le texte.

C'est ainsi qu'on voit Tressan expliquer savamment ce qu'est un "*vavas*seur", ou encore qui a droit de porter une "*bannière quarrée*" ; mais il faut aller y voir de plus près si l'on veut ne pas se laisser duper par cet imperturbable sérieux pédagogique : et l'on découvre qu'en l'occurrence c'est lui, Tressan, qui a introduit ces termes (***et même inventé totalement les personnages à l'occasion desquels il les utilise***) pour se donner l'occasion de ces précisions historiques²⁴. Quant à aller vérifier que Dariolette est bien une lointaine ancêtre "*par les femmes*" du conseiller Bonneau qui a exercé ses fonctions sous Charles VII, comme l'affirme une note fort culte²⁵, je ne m'y suis évidemment pas

24 Tressan introduit ce "*riche vavas*seur" de façon parfaitement artificielle : il le charge d'informer les héros de l'épreuve qui les attend dans la forêt voisine (cf. A.T., t. I, p. 190), là où le texte d'Herberay confiait cet avertissement à une Damoyse, investie par ailleurs d'une fonction narrative importante dans la suite du récit (cf. A.H.E., p. 440). Tressan dédouble donc les rencontres pour le seul plaisir d'informer en note ses lecteurs du sens du mot "*vavas*seur" : "*On nommait ainsi le possesseur d'un fief noble relevant d'un seigneur suzerain, et dont la naissance l'excluait de la chevalerie, à moins qu'il ne parvint à la mériter par des actions éclatantes et de longs services dans des grades inférieurs à celui de chevalier*". Même jeu, dans le troisième livre, pour l'accession de Galvanès à la dignité de "*bannieret*", totalement inventée par Tressan pour lui donner l'occasion d'une note docte et pittoresque : "*un seigneur n'était bannieret, et ne pouvait porter la bannière quarrée que lorsqu'il pouvait entretenir à ses dépens un certain nombre de chevaliers et d'écuys, avec leur suite à la guerre ; jusque là son étendard avait deux queues ou fanons, et, quand il devenait plus puissant, son souverain coupait lui-même les fanons de son étendard, pour le rendre quarré*". (A.T., t. II, p. 41 ; et Troisième livre de l'*Amadis* d'Herberay, édition Plantin, Anvers, 1560, p. 17).

25 "*Dariolette fut, dans la suite, bien récompensée par Périon* (rappelons que la charmante suivante d'Elisène a organisé la première rencontre nocturne et

risquée... Oscillant entre le placage "couleur locale" médiévale, censé servir, du reste très momentanément, l'inscription du roman dans l'Histoire, et des cautions de vérité fantaisistes qui parodient une telle inscription, l'appareil de notices savantes apparaît comme le résidu plaqué, voire suspect, d'exigences archéologiques.

L'entreprise d'épuration des influences parasites dénaturant le texte original est en revanche plus signifiante. C'est par exemple au nom de cette nécessité que Tressan "*croit devoir passer une respectable et sainte discussion entre Esplandian et Sergil*", qui sent par trop "*l'influence du Saint Office*"²⁶, et constitue donc à la fois un hispanisme et un anachronisme. Anachronismes, encore, dans cette guerre du quatrième livre, qu'il attribue aux rescripteurs espagnols et corrige soigneusement, remplaçant par exemple dans son propre texte les arquebuses par des arbalètes²⁷, après avoir prévenu :

Nous ne pouvons nous résoudre à suivre cette description de d'Herberay : quoique nous pardonnions à un des commandants de l'artillerie de François Ier le faible qu'il a de parler de ce qui concerne son métier, comment a-t-il pu se conformer au texte espagnol au point d'écrire d'après ce texte, un anachronisme aussi grossier ; et le grand train d'artillerie, la poudre, les boulets, les bombes, les couleuvrines que les Espagnols donnent à Lisuart, ne devaient-ils pas faire juger à d'Herberay que le ton et le costume du roman étaient changés ? Nous ferons de notre mieux pour empêcher que nos lecteurs trouvent aussi le même changement dans la texture et la narration de ce roman ; mais nous nous croyons obligés de leur dire que cette traduction va devenir plus libre que jamais, désirant conserver le ton qui règne dans les trois premiers livres que nous avons traduits, et que nous nous croyons en droit de rapporter aux romanciers de la fin du XII^e siècle.²⁸

clandestine entre Elisène et Perion, dont naîtra le héros du roman) *qui lui donna de grandes possessions en Touraine. Son nom devint célèbre. Sa postérité fut très étendue ; le conseiller Bonneau du règne de Charles VII en descendait par les femmes*" (A.T., t. I, p. 5).

26 A.T., t. II, p. 316 (en note) : l'indication de la suppression s'assortit d'un bref résumé de cet édifiant débat.

27 A.T., t. II, p. 215 : "*Ce lâche empereur eut l'indignité de faire tirer plusieurs coups d'arbalète*", appelle en note : "*Le texte dit plusieurs coups d'arquebuse*".

28 A.T., t. II, p. 209 (en note). Il est inutile de préciser qu'Herberay des Essars est seul responsable de ces anachronismes. On trouvera dans L. GUILLERM, op. cit., pp. 299-310, une analyse précise du jeu particulièrement complexe auquel le traducteur-Commissaire à l'Artillerie du Roi se livre avec délices dans cette réécriture de la grande guerre du livre IV : jeu parfaitement concerté et dominé, qui apparaît emblématique de l'ensemble des dispositifs de spectacularisations réciproques des références chevaleresques et modernes qui caractérisent cette traduction.

Le "ton", le "costume" ; c'est en cela que réside l'identité française et médiévale du texte, ses caractéristiques historiques qu'il s'agit de conserver, voire de retrouver, afin que les lecteurs prennent connaissance du "goût" national de ces siècles lointains. Ces concepts, auquel il faudrait ajouter celui d'"esprit" (du texte), constituent une nébuleuse théorique, largement stéréotypique²⁹, que Tressan utilise de façon plus ou moins cohérente plus qu'il n'y réfléchit : ce qui, précisément ne manque pas d'intérêt. Car ce faisant il livre clairement la pétition de principe qui se trouve à la base de l'entreprise : ce qui caractérise nos vieux romans, par rapport à leurs perversions ultérieures, c'est "*l'invention, le goût, la noblesse et la vraisemblance*". Il suffit, en conséquence, pour les reconnaître à coup sûr sous leurs travestissements, d'être tout simplement un "*homme de goût*"³⁰. Et le "*costume du temps*" n'est finalement pas autre chose que la manifestation, universellement repérable, de qualités essentielles, mais livrées ici dans leur "*naïveté*" originelle. Le détour par le topos de la naïveté de nos pères, qui vaut pour l'esthétique comme pour la morale ("*Le style Gaulois a de la grâce parce qu'il est naïf, et il tient cette naïveté de la simplicité des mœurs antiques*"³¹, dira Bailly commentant les adaptations de Tressan) n'indique une distance historique que pour la nier du même geste, ou la traverser. Et lorsqu'ici ou là dans le texte la voix du traducteur s'élève pour commenter les éventuels écarts du modèle par rapport au recevable de son temps (ici le caractère adultère des amours des héros), c'est pour les placer sous la caution de valeurs essentielles, qui n'apparaissent dépayssantes que parce que nous en avons perdu la perception "naturelle" :

Transportons nous à ces temps où la simplicité des mœurs se rapprochait bien plus qu'aujourd'hui de la Loi naturelle, où le don

29 C'est celle qui, reposant sur une représentation du texte qui isole l'enveloppe formelle, considérée comme accidentelle, d'un fond, d'un sens et d'un esprit essentiels, étaye les discours justifiant l'entreprise de la B.U.R., mais aussi bien, plus largement, ceux des traducteurs de l'époque : les justifications que ceux-ci donnent à leur liberté à l'égard de l'original relèvent de cette même volonté de "*donner le dessein général de l'auteur*" (formule de Prévost traduisant Richardson, en tête des *Nouvelles lettres anglaises ou histoire du chevalier Grandisson*).

30 "*L'homme de goût qui voudra se donner la peine d'examiner attentivement la plus grande partie des romans, depuis l'époque de ceux de la Table Ronde qui sont restés presque intacts, remarquera que le commencement de tous ces romans montre beaucoup plus d'invention, de goût, de noblesse et de vraisemblance, que leur fin presque toujours insoutenable à lire*" (A.T., Discours préliminaire, p. LXXVII).

31 Discours de réception de Bailly à l'Académie Française à la place de Tressan, prononcé en 1784, cité dans A.T., p. LXII. Sur ce culte du "naïf" constitutif des représentations du style Troubadour à la fin du XVIII^e siècle, cf. H. JACOBET, op. cit., Ch. IV, pp. 115 et svtes.

du cœur entraînait celui de la main, où l'amour pur jurait d'être fidèle, et manquait rarement à ses serments, où la loi respectée des mariages était celle de l'égalité des conditions³².

A relier à cela le constant flottement du concept de "vraisemblance", appelé aussi bien à justifier la restitution d'une cohérence interne détruite par exemple par les anachronismes (et le terme renvoie alors à la plausibilité historique du référent) : *"j'ai cru devoir mettre un peu plus de vraisemblance dans le récit de plusieurs actions de guerre"*³³, que le rétablissement de représentations dont l'an-historicité évidente reçoit la caution de valeurs morales "naturelles".

Nous avons cru devoir nous écarter du roman qui présente ici l'image la plus révoltante : il peint Amadis comme étant jaloux de la gloire de son fils et combattant contre ce fils avec toute la fureur d'un ennemi mortel. Dans la narration de l'auteur espagnol, le père et le fils se couvrent de blessures et tombent tous deux baignés dans leur sang : nous avons trouvé cette idée trop éloignée de la nature, et trop indigne d'un héros aussi parfait qu'Amadis pour ne pas la soustraire, en en présentant une autre moins odieuse et plus vraisemblable. Était-ce pour plaire à Philippe II que l'auteur donne à notre Amadis de Gaule le sentiment dénaturé qui coûta la vie à Don Carlos ?³⁴

On voit le sens que prend cette "vérité" des caractères que Tressan, dans son avertissement, prétend conserver, mais aussi cette *"physionomie et costume de leur temps"* auxquels il dit vouloir rester fidèle. La quête historique n'est autre que celle de la *"vérité naturelle"*. Louant Tressan du *"naturel des sentiments et des images"* mis en scène dans ses romans, Condorcet ne dit pas autre chose : *"rajeunis par lui, nos anciens romanciers ont de l'esprit, même de la vérité"*³⁵.

Nullement anachroniques, donc, les adaptations de Tressan, seulement "naturalisantes". Ce que souligne la présence insistante de commentaires au présent, qui affirment, contre les décalages historiques, la permanence naturelle des comportements ; telle cette remarque qui introduit à la scène de présentation de Galaor que nous avons lue :

De tous temps, il est en usage dans les cours d'examiner à toute rigueur ceux que leur naissance ou leurs charges y appellent pour la première fois.

³² A.T., t. I, p. 90.

³³ A.T., Avertissement, p. LXXII.

³⁴ A.T., t. II, p. 356 (en note).

³⁵ Réponse de Condorcet, Directeur de l'Académie Française, au discours de réception de Bailly, cité dans A.T., t. I, p. LXV.

Et les critères esthétiques eux-mêmes – qui pourraient offrir un terrain de mise en situation historique du modèle – se voient restituer leur valeur intemporelle et leur caractère absolu : étonné par la grossièreté d'expression du vieux texte, Tressan, on l'a vu, se déclare convaincu qu'"elle n'a dû plaire en aucun temps".

Le geste essentiel du traducteur consiste donc simplement à exhiber, au travers du récit, par les transformations qu'il y introduit, l'esprit et la vérité essentiels du texte (lesquels ne sont autres, bien sûr, que ceux qu'organisent ses propres références). Qu'il le fasse, comme nous l'avons observé, en intégrant au contenu narratif une interprétation (lisant par exemple dans le lointain passé la naissance de l'esprit éclairé), ou par des commentaires en voix off ("*Transportons nous à ces temps où...*") il est en position de décrypteur, de "montreur" de cet esprit et de cette vérité. Position qui rejoint sans doute celle du pédagogisme vulgarisateur de la B.U.R., mais aussi et surtout celle de bien des "traducteurs" de son temps.

Or il me semble qu'en cela aussi, nous nous trouvons au point d'aboutissement extrême de ce qui s'esquissait déjà dans la version d'Herberay des Essars.

J'ai souligné ailleurs que l'originalité de cette traduction résidait sans doute dans cette position de "montreur" assumée par un traducteur conscient de ses effets, position qui construit cette permanente exhibition spectaculaire, sous forme de mises en scènes concrètes, du référent chevaleresque sous les regards, inscrits ou représentés dans le texte, des références contemporaines. Sa traduction, comme pour Tressan, somme toute, *figure* en quelque sorte la lecture proposée³⁶.

Mais le travail de Tressan s'inscrit dans les tensions françaises de son temps : la perception des identités historiques et nationales s'y soumet aux représentations universalisantes de l'esprit des lumières et du goût classique. Alors qu'Herberay, lui, creuse les écarts, et s'en amuse ouvertement : mais la désinvolture de ses jeux anachroniques, pour différente qu'elle paraisse, amorce en réalité ce mouvement. Prise dans l'élan de quête conquérante de l'identité nationale, sa traduction en exhibe simplement, dans un jeu débridé, les valeurs culturelles et idéologiques contradictoires, dont le chevaleresque, sous forme d'imaginaire actif et spectaculaire fait encore partie. Et le miroir qu'il tend à ses lecteurs construit déjà, par delà ou à l'aide même de ces jeux intertextuels, ces représentations reconnaissables

36 Cf. *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, op. cit., première partie, passim.

dont ses contemporains se sont délectés. Représentations fondées, disaient-ils déjà, sur "vraye similitude", c'est-à-dire, disaient-ils déjà aussi, "*montrant au vif ce qui doit être*"³⁷ : travail où s'inscrivait déjà aussi ce flottement entre la vérité et la norme qui caractérisera la vraisemblance classique.

Luce GUILLERM
Université Lille III - Charles de Gaulle

37 Voir la réflexion sur le vraisemblable romanesque dont sont porteurs les appareils liminaires de l'*Amadis*, notamment l'intéressant *Discours sur les livres d'Amadis*, par Michel Sevin, en tête du huitième livre, à rapprocher du prologue placé par Amyot, au même moment (1547), en tête de sa traduction de *Théagènes et Chariclée* d'Héliodore, ou encore de l'*Ode au Seigneur Des Essars sur le discours de son Amadis* de Du Bellay (Ed. Chamard, p. 236) : tous textes qui donnent parfaitement à percevoir le recouvrement de la notion de "vérité saisie sur le vif", par les exigences idéologiques de la norme.

NOUVEAUX LECTEURS, NOUVELLES HISTOIRES.

Du récit de la Renaissance à sa réécriture dans la *Bibliothèque universelle des romans*.

Publiée de 1775 à 1789, la *Bibliothèque universelle des romans* est l'une de ces nombreuses collections du XVIII^e siècle destinées aux personnes désirant se former une bibliothèque romanesque. Comme l'indiquent son titre et plus encore son sous-titre, la *Bibliothèque universelle des romans* veut tendre à l'exhaustivité. Ajoutée à l'adjectif "universelle", l'énumération du titre secondaire, "ouvrage périodique, dans lequel on donne l'analyse raisonnée des Romans anciens & modernes, François, ou traduits dans notre langue", confirme l'ampleur du projet. Ce désir d'exhaustivité ne paraît pas être simple promesse captieuse de couverture. Malgré l'abondance des romans, les rédacteurs ne renoncent pas à l'idée de présenter l'ensemble de la littérature romanesque. L'idée reparait dans le prospectus de la collection pour y devenir le premier obstacle à surmonter :

"La difficulté, écrit le rédacteur, étoit de retrouver tout ce qui a été produit, dans ce genre, depuis des siècles, & de rassembler toutes les richesses, soit nationales, soit étrangères, que la traduction a naturalisées parmi nous. Cette difficulté a été levée par la générosité d'un homme de qualité, qui possède la bibliothèque la plus complète dans tous les genres [...]."¹

Recherches faites, la difficulté était de trouver un mode de présentation des romans qui permît d'être exhaustif, car l'espace d'une collection périodique, fût-il aussi vaste que celui de la *Bibliothèque universelle des romans*, ne pourrait permettre de reproduire intégralement toutes les œuvres françaises et étrangères de tous les temps. Les rédacteurs n'ignoraient pas qu'"il seroit, sans doute, impossible, & même absurde, de rassembler tous les volumes que le temps a accumulés."² Aussi jugèrent-ils suffisant "de les faire connoître, en les analysant, d'en donner l'ame, l'esprit, &, pour ainsi dire, la *miniature*."³ Dans son sens premier, le mot "extrait" semble le meilleur synonyme du terme

1 *Bibliothèque universelle des romans*, juillet 1775, tome I, p. 7. L'édition utilisée ici est celle de la bibliothèque de l'Université Paul Valéry de Montpellier : *Bibliothèque universelle des romans* (abrégée en BUR dans la suite de ce travail), Paris, Lacombe, juillet 1775-juin 1789, 112 vol. in-12.

2 *Ibid.*, pp. 6-7.

3 *Ibid.*, p. 7.

"miniature". Comme le parfumeur extrait des fleurs les essences de ses parfums, le rédacteur produit un concentré de roman. L'"ame, l'esprit" du roman désignent selon lui la quintessence de l'œuvre. Les "miniatures" ne sont donc pas des morceaux choisis, mais des copies réduites.

De plus, outre qu'elle favorisera l'exhaustivité, la "miniature" donnera à la *Bibliothèque universelle des romans* le plus vaste des publics. L'"entreprise" sera "agréable à l'homme du monde qui veut s'amuser, utile à l'homme de lettres qui veut s'instruire, féconde pour les Poètes qui cherchent des fictions heureuses & propres au théâtre, nécessaire à l'Historien & à l'Observateur des mœurs, des temps & des usages anciens & modernes."⁴ La *Bibliothèque universelle des romans* devait donc divertir et instruire, et malgré son traditionalisme, ce double objectif n'en a pas moins déterminé l'organisation de la collection.

Pour être d'une lecture agréable et divertissante, la *Bibliothèque universelle des romans* devait veiller à ne pas lasser son public. Considérant qu'"il y avoit plusieurs formes propres à présenter la collection", à savoir "1°. l'ordre chronologique des Romans ; 2°. l'ordre systématique des genres ; 3°. l'ordre alphabétique ; 4°. la forme périodique", considérant encore que les deux premières formes avaient l'inconvénient "d'arrêter trop longtemps le Lecteur sur des productions d'une imagination gothique, ou [de] le fatiguer par une suite d'objets d'une même espèce"⁵, les rédacteurs ont donc "préféré la forme du Journal, parce qu'elle met le Lecteur à portée de jouir promptement & successivement d'un travail déjà fait, & d'acquérir, sans se fatiguer, les richesses aussi variées qu'intéressantes, de l'imagination."⁶ En répartissant les romans en huit groupes, selon une classification qui est une version simplifiée de celle de Lenglet du Fresnoy⁷, en présentant successivement un roman de chacune de ces huit classes, les rédacteurs ont opté pour une alternance des genres romanesques qui servait l'érudition tout autant que la variété.

"Nous tâcherons, disent-ils, que chaque volume de cette Bibliothèque soit d'une lecture diversifiée, instructive & amusante,

4 *Bibliothèque universelle des romans*, juillet 1775, tome I, p. 11.

5 *Ibid.*, p. 8.

6 *Ibid.*, pp. 8-9.

7 La classification de Lenglet du Fresnoy (*De l'usage des romans*, Amsterdam, Vve de Poilras, 1734, 2 vol. in-8°, tome II) comporte quatorze classes, celle de la BUR n'en comprend que huit : romans grecs et latins ; romans de chevalerie ; romans historiques ; romans d'amour ; romans de spiritualité, de morale et de politique ; romans satiriques, comiques et bourgeois ; nouvelles historiques et contes ; romans merveilleux. BUR, juillet 1775, pp. 13-24.

en nous attachant à faire contraster les genres, les temps, & l'intérêt des fictions dont nous rendrons compte."⁸

C'est aussi dans les textes préliminaires que sont présentés les buts didactiques de la collection, et leur diversité est à l'image de ses lecteurs. Pour l'homme de lettres et le poète, c'est-à-dire pour tous ceux qui considèrent que l'étude de la littérature est une fin en soi, les notes préliminaires, finales et infra-paginales qui accompagnent les miniatures proprement dites, présenteront la biographie et la bibliographie des auteurs sans oublier de mentionner la source et la fortune littéraire de certaines de leurs fictions. Pour d'autres, notamment pour l'historien et le philosophe, l'étude de la littérature sera considérée comme un moyen. Comme il est le produit d'une société, le roman en est aussi le reflet fidèle. C'est un témoignage historique sur les mœurs, un document précieux sur l'histoire "de l'esprit & des connoissances humaines"⁹.

"Les Romans ont été les premiers livres de toutes les nations. Ils renferment les plus fidelles notions de leurs mœurs, de leurs usages, de leurs vices & de leurs vertus. Ils sont comme autant de tableaux allégoriques qui présentent la vérité voilée, ou embellie par la fiction."¹⁰

Malgré le caractère général de cette analyse, les intérêts des rédacteurs sont beaucoup moins cosmopolites qu'ils ne le laissent entendre. Et, s'il est vrai que "les hordes sauvages", comme "les hommes policés", "ont leurs romans", "c'est chez un peuple actif, noble & industrieux, qu'il faut chercher ces fruits heureux de l'imagination ; c'est en France, sur-tout, que les Romans deviennent intéressans & utiles pour quiconque veut aller au-delà du but que la frivolité paroît s'être proposé [...]. C'est une chaîne d'un nouveau genre, dont il faut saisir & suivre la progression : elle lie tous les temps, & marque, pour ainsi dire, le progrès de la Monarchie, par les progrès du génie, & la peinture des passions."¹¹ Par-delà l'érudition et le divertissement, la *Bibliothèque universelle des romans* promet donc l'histoire générale de l'humanité comme celle, plus personnelle, du lecteur potentiel. Bien que seulement suggérée, cette promesse, qui était tout sauf désintéressée, a dû réveiller le chauvinisme, voire le narcissisme, de bon nombre de souscripteurs, mais quelle qu'en ait été l'incidence sur la vente réelle de la *Bibliothèque universelle des romans*, cette délicatesse psychologique place encore le lecteur

8 BUR, juillet 1775, p. 9.

9 *Ibid.*, p. 13.

10 *Ibid.*, p. 5.

11 *Ibid.*, pp. 5-6.

virtuel au centre de l'entreprise. Tout à la fois destinataire et sujet indirect de la collection, le lecteur virtuel semble jouer un rôle que ne démentent pas les "miniatures".

Si l'espace de la collection et le désir d'exhaustivité de ses rédacteurs exigeaient la réduction des romans, force est de reconnaître que ces contraintes matérielles ne sont que très rarement évoquées dans les articles consacrés aux œuvres du XVI^e siècle où la miniaturisation semble davantage dictée soit par la médiocrité des textes, en totalité ou en partie, soit par la délicatesse esthétique du lecteur, soit, et c'est le cas le plus fréquent, par les deux en même temps. Étant "toujours trop longs pour être transcrits"¹², les arguments des nouvelles de *L'Heptaméron* sont exclus de la collection, comme le seront, quelques années plus tard, quatre des cinq nouvelles de Jacques Yver.

"[Sa] dernière historiette, écrit le rédacteur, la seule que nous donnerons, est dans le goût de Bocace. Nous nous sommes permis de l'abrégé ; ses longueurs auroient pu ne pas plaire à tous les lecteurs [...]"¹³

Sans être une exception, la circonspection de ce rédacteur n'est pas toujours de règle dans la collection. Plus désinvolte, ou plus attentif à son lecteur, un autre compilateur dit à propos des *Avantures du baron de Fœnesté* : "N'ennuyons pas nos Lecteurs, & abrégeons"¹⁴. Aussi ponctuelles soient-elles, ces considérations annoncent d'ores et déjà le profil de l'extrait archétypal tout en reléguant l'ampleur du projet et les limites de la collection dans l'ombre des arrière-plans.

Toujours beaucoup plus court que le texte original, l'extrait de la *Bibliothèque universelle des romans* consacré aux œuvres du XVI^e siècle atteint en moyenne une quarantaine de pages (format in-12, caractères cicéro). Quelques exceptions, comme la réduction en douze pages des *Bigarures & Touches du Seigneur des Accords, avec les Apophtegmes du Sieur Gaulard, & les Escraignes Dijonnoises* ou celle en cent huit pages de *L'Histoire fabuleuse du preux chevalier Alektor*, n'infligent pas une règle établie par dix des quatorze extraits consacrés aux œuvres du XVI^e siècle français. Elles montrent cependant que la longueur des réécritures n'est pas proportionnelle à la longueur originale des œuvres. Les cinq romans de Rabelais et *Les Avantures du baron de Fœnesté*, qui occupent respectivement huit cent quatre-vingt-onze et cent cinquante-six pages dans la Bibliothèque de la Pléiade, sont

12 BUR, octobre 1775, tome II, p. 155.

13 *Ibid.*, janvier 1786, tome II, pp. 42-43.

14 *Ibid.*, avril 1786, tome II, p. 39.

également récrits en quarante et une pages dans la *Bibliothèque universelle des romans*. Comme le montrent aussi les propos du compilateur de Jacques Yver, la réécriture n'est pas non plus une réduction homothétique. Alors que disparaissent certaines parties des œuvres originales, d'autres sont conservées et réécrites dans des proportions très variables.

En n'étant ni homothétique ni proportionnelle aux longueurs initiales des œuvres, la réécriture opère trop de transformations récurrentes pour ne pas être un tant soit peu réglementée. En effet, en dépit des particularités propres à chaque extrait, les œuvres du XVI^e siècle passent à peu près toutes au même tamis. Elles y abandonnent d'abord leur péritexte. Dédicaces, préfaces, et postfaces, désormais inutiles, disparaissent les premières, en général sans laisser de trace. Réécrites dans la *Bibliothèque universelle des romans*, les œuvres du XVI^e siècle ne sont plus que le sujet d'une autre œuvre, d'un autre livre qui a ses propres seuils. Bien qu'ils semblent davantage liés à l'histoire, à ce qui pourrait passer pour "l'ame" de l'œuvre, disparaissent également les avertissements au lecteur, une première nouvelle en forme de préambule, les prologues de l'auteur et même les prologues narratifs des recueils de nouvelles. Les gesticulations verbales d'Alcofribas Nasier, et à un autre niveau narratif, les dialogues des devisants de *L'Heptaméron* sont une deuxième antichambre qui offre et protège tout à la fois le contenu diégétique du texte. Pour accéder au cœur de l'œuvre, à l'histoire qu'ils croient être son essence, les rédacteurs forcent toutes les frontières. Une fois ces personnages disparus et leurs discours supprimés, les œuvres du XVI^e siècle sont déjà beaucoup plus courtes.

Après le péritexte disparaissent aussi quelques chapitres et nouvelles, les arguments de ces dernières, les titres des chapitres, et les blancs typographiques qui les séparent. Alors que les réécritures des recueils de nouvelles sont une succession de miniatures indépendantes dépourvues des liens que leur donnaient prologues et débats, la réécriture des romans est un texte continu et compact. Intitulée *Histoire de Gargantua & de Pantagruel*, l'œuvre de Rabelais n'est plus divisée en cinq romans mais seulement en deux histoires. Séparée de l'histoire de Gargantua, l'épopée de Pantagruel lie les quatre derniers romans en un seul récit. Outre qu'elle réduit l'espace nécessaire à la présentation de l'œuvre de Rabelais, cette continuité typographique représente la continuité diégétique et dissimule ainsi l'absence des chapitres qui ne sont pas récrits. De la même manière que les romans sont amputés de certains de leurs chapitres, les recueils de nouvelles perdent quelques-uns de leurs récits. *Les Cent nouvelles nouvelles* ne sont plus que quarante-

quatre. *L'Heptaméron* est réduit à vingt-cinq de ses soixante-douze récits et les cent-vingt-six *Contes et nouvelles, et joyeux devis* ne sont plus que trente-huit. Réduites à douze histoires, *Les Facétieuses journées* sont mieux représentées que *Les Comptes amoureux* ou le *Printemps* dont une seule nouvelle paraît dans la collection.

Puis, chapitres et nouvelles sont à leur tour réduits par condensation, débarrassés des métarécits, des interventions du narrateur, des descriptions, bref de ces "longueurs" qui ne sont pas indispensables à l'histoire principale. Dialogues et monologues sont ordinairement exclus sauf s'ils sont nécessaires. Dans ce cas, ils peuvent être partiellement excisés ou narrativisés. La réduction des chapitres et des nouvelles, leur condensation aux principales étapes de l'histoire éclaire la réécriture des romans et renseigne notamment sur le mode de sélection des chapitres. De la même manière qu'ils ne récrivent que les principaux événements de l'histoire, les rédacteurs réduisent les romans aux chapitres qui supportent la diégèse. C'est ainsi que disparaissent sans laisser de traces deux des dix premiers chapitres du *Gargantua*. Ni "Les fanfreluches antidotées", ni "Les propos des bien yvres" ne sont indispensables à qui veut simplement connaître l'enfance de Gargantua. Les huit autres chapitres sont considérablement réduits, parfois à une seule phrase, car le rédacteur ne retient que la grossesse et l'accouchement exceptionnels de Gargamelle, la force et le contenu des premiers cris du nourrisson, sa voracité presque surnaturelle, c'est-à-dire les seuls événements qui soulignent le gigantisme de ce personnage "extraordinaire"¹⁵.

Si l'ampleur du projet exigeait la réduction des œuvres, si la réécriture distinguait les textes inutiles et les textes indispensables, l'une et l'autre ne régissaient pas pour autant la réduction des recueils de nouvelles et notamment, elles ne désignaient pas les nouvelles à exclure. Or, à écouter le compilateur de Jacques Yver, l'élagage ne sert pas une réduction anarchique et arbitraire. L'élagage a ses lois, celles que lui dictent des lecteurs épris de variété et de décence.

Loin de rester lettre morte, l'hymne à la variété du prospectus resurgit dans le corps de la collection. Avant de publier leur article sur Bonaventure Des Périers dans la septième classe, celle des nouvelles historiques et des contes, les rédacteurs s'excusent de ne pas donner dans la sixième classe celui qui était prévu sur Scarron. Considérant que "l'Extrait qui suit dans ce Volume, [est] en quelque façon un ramas de choses plaisantes, [...] [le rédacteur a] craint que trop de plaisanterie & de galeté dans le même

15 BUR, mars 1776, tome II, p. 85.

Volume, ne fatiguassent à la fin le Lecteur"¹⁶. L'article sur Scarron est donc renvoyé à plus tard. Puis, bien qu'ils aient l'habitude de récrire la dernière nouvelle des recueils, les rédacteurs excluent la cent vingt-sixième de Bonaventure Des Périers.

" [...] [ce] dernier conte [...] est celui de *Peau-d'Asne* ; ce même conte qui a été traduit en vers par Perrault [...]. Nous ne ferons pas ici l'extrait de celui de des Périers, parce que nous nous préparons à donner celui de Perrault [...]"¹⁷

Selon ce principe qu'il faut varier les histoires pour varier les plaisirs, les rédacteurs ont éliminé plusieurs nouvelles qui figurent dans plus d'un recueil. La quarante-septième des *Cent nouvelles nouvelles* correspond à la quatre-vingt-neuvième de Bonaventure Des Périers¹⁸. Seule cette dernière figure dans la *Bibliothèque universelle des romans*. Disparaît aussi la cent-septième nouvelle de Bonaventure Des Périers qui correspond à la 5^e nouvelle de la septième journée de Gabriel Chappuys¹⁹.

À voir la peine qu'ils se sont donnée pour éviter de récrire plusieurs fois la même histoire, fût-elle écrite par des auteurs différents, on prend la mesure du soin qu'ils ont dû déployer pour introduire de la variété au sein même des articles. Si Bonaventure Des Périers pensait proposer des contes "de tous bois & de toutes tailles, de tous estocs, à tous prix, & à toutes mesures"²⁰, le rédacteur considérerait en revanche que la rémanence de certains thèmes et la fréquente apparition de quelques personnages étaient un obstacle à la diversité. Aussi les bassecontes, les coupeurs de bourse, les Poitevins, le curé de Brou, etc., ne bénéficieraient-ils que d'une seule nouvelle, sans doute destinée à "donner une idée"²¹ du cycle.

Puis, toujours selon le principe qu'il suffit d'assembler un extrait de chacune des principales parties pour obtenir le tout en plus petit, les rédacteurs survolent de plus en plus rapidement les œuvres originales. Au fur et à mesure que passent les journées de

16 BUR, décembre 1775, p. 110.

17 *Ibid.*, pp. 169-170.

18 Je renvoie à l'édition utilisée par les rédacteurs, c'est-à-dire *Contes et nouvelles, et joyeux devis* (abrégé en CNJD dans la suite de ce travail), Amsterdam, Jean-François Bernard, 1711, 2 vol. in-12. Outre qu'elle comprend les contes apocryphes, cette édition ne suit pas l'ordre des nouvelles généralement admis. La quatre-vingt-neuvième nouvelle traite de "L'invention d'un mary pour se venger de sa femme".

19 La cent-septième nouvelle de Des Périers a pour titre : "D'un Basteleur, qui gagea contre un Duc de Ferrare, qu'il y avoit plus grand nombre de Medecins en sa ville, que d'autres."

20 *Ibid.*, tome I, p. 4.

21 Cette expression revient souvent sous la plume des rédacteurs. Voir notamment BUR, juin 1777, p. 101 et juillet 1786, tome II, p. 60.

L'Heptaméron, ou qu'ils avancement dans les romans, les rédacteurs s'attardent de moins en moins. Alors qu'ils récrivent trente-six des quarante-cinq premiers récits des *Cent nouvelles nouvelles*, ils ne retiennent que dix nouvelles des cinquante-cinq dernières. De ce point de vue, il en est de la réécriture des romans comme de celle des recueils. Quand il s'écrit : "N'ennuyons pas nos Lecteurs, & abrégeons", le compilateur des *Avantures du baron de Fœneste* se trouve vers la fin du troisième livre. Quelques pages lui suffiront pour rendre compte du quatrième livre.

S'ils n'ignoraient pas que la variété est l'une des qualités majeures de ce genre de collection, les rédacteurs croyaient aussi devoir épurer les œuvres du XVI^e siècle. De la réécriture des *Cent nouvelles nouvelles* (1775) à celle des *Avantures du baron de Fœneste* (1786), en passant par celles de *L'Heptaméron* et de *l'Histoire de Gargantua & de Pantagruel*, tous dénoncent la verdeur de la langue, la hardiesse, voire l'hétérodoxie de la pensée, et pour le moins, "la vieillesse & l'incorrection du style"²² de ces œuvres des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. S'ils étaient "trop longs pour être transcrits", certains des arguments de *L'Heptaméron* étaient aussi "d'un genre qui ne permettoit pas de les copier fidèlement"²³.

"La Reine de Navarre [...], dit encore le rédacteur, eut un cœur honnête, & un esprit un peu libre. Le choix de ses sujets, & ses expressions même se ressentent souvent de cette liberté. Les mœurs de son temps peuvent lui servir d'excuse ; la délicatesse du nôtre nous impose des lois plus sévères. Nous passerons donc quelques aventures sous silence ; nous donnerons une simple idée de quelques autres ; & nous n'arrêterons les yeux du Lecteur que sur celles qui, présentant des anecdotes ou des réflexions philosophiques, mériteront d'être envisagées comme des sujets d'instruction ; ou qui du moins offriront des traits assez piquants pour que tous nos Lecteurs voyent avec plaisir les soins que nous prendrons de les leur faire connoître."²⁴

La même analyse figurait déjà, presque mot pour mot, dans l'article sur les *Cent nouvelles nouvelles*. Différemment formulée, elle figure encore, onze ans plus tard, dans la réécriture des *Avantures du baron de Fœneste*.

"Ce que nous avons supprimé dans l'Ouvrage, seroit aujourd'hui réputé, avec raison, de fort mauvaise compagnie. D'Aubigné étoit cependant de la bonne ; mais Henri IV, qui étoit de la bonne aussi,

22 BUR, juillet 1786, tome II, p. 66.

23 *Ibid.*, octobre 1775, tome II, p. 155.

24 *Ibid.*, pp. 155-156. – Voir, supra, l'article de R. Cooper p. 39.

employoit souvent des expressions qu'on n'oseroit guère employer aujourd'hui."²⁵

Dire et répéter que la meilleure compagnie d'autrefois n'avait pas la délicatesse des lecteurs de la *Bibliothèque universelle des romans*, c'est-à-dire d'un groupe plus large et peut-être socialement plus diversifié que l'entourage royal, c'est dire tout à la fois combien étaient dépravés les hommes du temps jadis, et combien la réécriture est indispensable. Cette évolution des mœurs et des mentalités dont se félicitent les rédacteurs, ce passage des inconvenances de l'enfance²⁶ à la délicatesse de l'âge adulte appelle une autre littérature, une littérature une fois de plus soumise aux ciseaux d'Anastasia.

Si la plupart des nouvelles et des chapitres exclus de la *Bibliothèque universelle des romans* le sont sans aucune justification, certaines disparitions, officielles et motivées, permettent de définir l'indécence et de mieux comprendre les élagages silencieux. Convaincu que *Les Cent nouvelles nouvelles* "renferme bien des nouvelles qu'on ne peut ni extraire, ni même indiquer"²⁷, le rédacteur exclut soixante-dix d'entre elles, dont deux explicitement. Respectivement intitulées "Le Veau" et "La Forcée de gré", les nouvelles douze et vingt-cinq sont d'une "licence"²⁸ qui ne permet pas de les extraire. La première décrit avec force détails la scène amoureuse à laquelle assiste un laboureur que la perte de son veau a conduit sur un arbre. La deuxième reproduit le discours d'accusation d'une jeune fille qui aurait été violée et le discours de défense de l'accusé. Vue par un tiers ou racontée par les protagonistes, la relation sexuelle est au premier plan dans ces deux nouvelles où la précision du vocabulaire garantit la netteté de l'image. À côté de ces nouvelles entièrement exclues, d'autres, comme la deuxième, ne sont que partiellement réécrites.

"La seconde nouvelle, qui a pour titre, *Le Cordelier médecin*, renferme des détails qu'il seroit difficile de faire entrer ici, & plus difficile encore d'exprimer en langage moderne."²⁹

C'est aussi le cas de la septième dont le rédacteur dit qu'il se dispensera de la détailler.

À lire ces déclarations, il apparaît que l'indécence a ses degrés, et que les rédacteurs distinguent nettement l'indécence

²⁵ BUR, avril 1786, tome II, p. 48.

²⁶ Pour dire la supériorité de leur époque sur le XVI^e siècle, pour traduire le progrès des mœurs et des mentalités, les rédacteurs ont souvent usé de la métaphore de l'enfance pour désigner le XVI^e siècle. *Ibid.*, février 1786, p. 70.

²⁷ *Ibid.*, juillet 1775, tome II, p. 111.

²⁸ *Ibid.*, p. 105.

²⁹ *Ibid.*, p. 89.

rédhibitoire, incorrigible, qui entraîne l'exclusion totale de la nouvelle, et l'indécence ponctuelle, de détail, à laquelle peut remédier l'élagage partiel. En effet, s'il y a une différence entre les nouvelles entièrement élaguées et celles qui ne le sont que partiellement, elle provient davantage de la place et du rôle de la scène indécente que de son degré d'indécence. Dans un récit où toute information joue un rôle, les événements sont plus ou moins importants selon qu'ils sont plus ou moins indispensables à l'histoire. L'événement majeur, sans lequel il n'y aurait pas d'histoire, est celui vers lequel convergent tous les autres, celui qui, les englobant tous, constitue la fin du récit, au double sens de conclusion et de but. Bien qu'ils soient importants, les détails des nouvelles sept et dix-sept ne sont pas la finalité de ces textes. Aussi le rédacteur peut-il les récrire sans s'embarrasser de leurs détails. Les réécritures des nouvelles douze et vingt-cinq ne pouvaient en revanche éliminer les relations sexuelles des personnages sans altérer irrémédiablement l'histoire. Débarrassées des scènes érotiques, dépourvues de l'indispensable fin qui cimente les événements préliminaires, ces nouvelles incomplètes n'auraient aucun sens. Mieux valait donc les exclure.

Le sort des textes admis à figurer dans la collection est un peu plus complexe. N'étant pas fidèlement reproduits, ce ne sont pas des morceaux choisis, des échantillons représentatifs d'un style et d'une pensée. La plupart sont réduits, tous sont transcrits dans la langue du XVIII^e siècle. S'ils en ont modernisé l'orthographe, le lexique et la syntaxe afin de corriger "la vieillesse & l'incorrection du style"³⁰ de Catherine Des Roches, ou pour relever le style "plat", "ennuyeux & même assommant"³¹ de Gabriel Chappuys, ou encore pour clarifier le style "obscur & insipide"³² de Bonaventure Des Périers, les rédacteurs se sont surtout occupé de chasser ces détails inconvenants contraires à la pudeur et à la finesse nouvelles, faisant ainsi de l'épuration de la langue le principal objectif de l'actualisation. Maniant ellipses, substitutions, et bien sûr toutes les tropes, les rédacteurs voilent le mot dans l'espoir d'adoucir l'idée. Quand Bonaventure Des Périers écrit : "Monsieur l'Abbé avoit une belle garse toute vive couchée auprès de lui"³³, le rédacteur reprend : "M. l'Abbé n'étoit pas seul dans son lit."³⁴ La périphrase épure en effet le vocabulaire, mais elle enlève beaucoup à la saveur et à la sensualité de la scène. "Janin s'estoit marié [...], & avoit pris une femme qui jouoit des

30 BUR, juillet 1786, tome II, p. 66.

31 *Ibid.*, juin 1777, pp. 101-103.

32 *Ibid.*, décembre 1775, p. 170.

33 CNJD, tome I, p. 14.

34 BUR, décembre 1775, p. 130.

manequins"³⁵ devient par substitution "Janin avoit épousé une jeune & jolie femme."³⁶ Avec l'image du XVI^e siècle disparaît le pittoresque de ce passage. Au point de vue du sens, la prose du XVIII^e introduit une inexactitude. Dans le texte original, Janin épouse une femme "qui jouoit des manequins", c'est-à-dire une femme infidèle. Dans la *Bibliothèque universelle des romans*, elle est "jeune & jolie", ce qui ne signifie plus qu'elle a des amants, mais qu'elle peut avoir des admirateurs. De là à l'adultère, il y a un pas et le texte de la *Bibliothèque universelle des romans*, à la différence de celui de Bonaventure Des Périers, ne dit pas si elle le franchit.

Nombreux sont les extraits qui montreraient que l'on ne peut voiler la forme sans altérer le contenu et que si la langue des rédacteurs est plus décente que celle des écrivains du XVI^e siècle, c'est qu'ils ne disent plus tout à fait la même chose. Le soir de ses noces, le jeune marié de la huitième des *Cent nouvelles nouvelles* veut honorer sa femme. L'épouse agacée refuse ses avances. L'expression du texte original : "quand il la cuida accoller et baiser, et au surplus faire son devoir, et gagner le chaudéau"³⁷ devient dans la *Bibliothèque universelle des romans* : "lorsque l'époux voulut user de ses droits"³⁸. Le texte du XV^e siècle met au premier plan le désir du mari et ce n'est qu'en second lieu, pour justifier l'insistance de ce dernier, qu'il rappelle qu'un mari doit honorer sa femme, particulièrement le soir de leurs noces. Le mari du XVIII^e siècle n'a plus de "devoir" ; il a des "droits" et ce nouveau pouvoir réduit d'autant la liberté de sa femme. Si la substitution d'une expression à une autre suffit à perfectionner une phrase, cela suffit aussi pour changer son contenu. Aussi superficielle qu'elle paraisse, aucune transcription n'est anodine. Toute réécriture anéantit pour le moins la griffe de l'auteur. Dans le cas qui nous concerne, elle affadit. Dans certains cas, elle est en outre une récupération de l'événement dans un autre système de valeurs. Sans préjuger des mœurs réelles du XVI^e et du XVIII^e siècles, sans dire que le XVI^e siècle était plus tolérant, bien d'autres exemples permettent de constater que les œuvres du XVI^e siècle parlent plus librement de l'adultère des femmes que ne le fait la *Bibliothèque universelle des romans*.

Si la sexualité des personnages est le sujet le plus susceptible de choquer les nouveaux lecteurs et donc d'être exclu, d'autres sujets, beaucoup plus sérieux, sont également jugés

³⁵ CNJD, tome II, p. 88.

³⁶ BUR, décembre 1775, p. 160.

³⁷ L'édition utilisée pour la réécriture des *Cent nouvelles nouvelles* est celle de Pierre Gaillard, Cologne, Amsterdam, 1701, 2 vol. in-8°, fig. d'après Romain de Hooge. La référence se trouve tome I, p. 67.

³⁸ BUR, juillet 1775, tome II, p. 98.

indignes de la collection. La satire du clergé est de ceux-là. Pour traditionnel qu'il soit, le thème de l'inconduite des ecclésiastiques est trop tributaire, non seulement de l'art de chaque conteur, mais aussi de ses convictions religieuses, pour ne pas avoir été diversement traité. Les rédacteurs le savaient, ils l'ont dit, et ils paraissent en avoir tenu compte dans l'élagage des œuvres.

Bonaventure Des Périers et Marguerite de Navarre font également le procès des ecclésiastiques, mais ils s'appuient sur des fondements idéologiques si différents qu'ils donnent à la satire des contenus non moins différents. Si on schématise un peu leurs personnages, si on les réduit à leur vice majeur, non pas au sens moral du terme, mais au sens diégétique, il apparaît que les ecclésiastiques de Bonaventure Des Périers sont plus variés que ceux de Marguerite de Navarre. Gourmands, gloutons, désobéissants, ignorants, pédants et superstitieux, les ecclésiastiques de Bonaventure Des Périers sont plus rarement concupiscent ou hypocrites. Sa troisième nouvelle sur le "Chantre qui fist comparaison des Chanoines à leurs potages" est la seule à dénoncer l'hypocrisie du clergé et c'est sur un ton extrêmement enjoué qu'elle le fait. L'œuvre de Marguerite de Navarre n'affiche ni la même diversité, ni la même clémence. Hormis quelques ecclésiastiques naïfs, cupides et incompetents, ses personnages sont concupiscent et hypocrites, et cette conjonction est une condamnation sans appel. Sous des habits religieux et une contenance austère, les ecclésiastiques de Marguerite de Navarre dissimulent des sentiments violents et répréhensibles. Leur hypocrisie consiste encore à laisser croire qu'ils sont d'essence divine et qu'ils détiennent les moyens de donner l'absolution. L'hypocrisie des personnages de Bonaventure Des Périers et de Marguerite de Navarre est donc de nature tout à fait différente. À l'hypocrisie des chanoines due à l'égoïsme et à la cupidité, Marguerite de Navarre oppose un sentiment qui symbolise la mauvaise pratique religieuse. En d'autres termes, l'hypocrisie des personnages de Bonaventure Des Périers relève de la morale, celle des personnages de Marguerite de Navarre ressortit à la théologie.

Cette spécificité de ton et de contenu n'a pas été sans influence sur la réécriture de la satire du clergé. Alors que les nouvelles de Bonaventure Des Périers entrent dans la collection sans être accompagnées d'aucun commentaire particulier, celles de Marguerite de Navarre ne sont pas réécrites avant que leur couleur ait été annoncée.

"Plusieurs Ecrivains Protestants, pour accréditer leurs principes, ou pour satisfaire leur penchant, se plurent à donner des ridicules

aux gens d'Eglise ; il étoit naturel que la Reine de Navarre pensant comme eux, suivît leur exemple."³⁹

Puis, comme cet avertissement ne devait pas suffire à amender ces nouvelles d'inspiration protestante, les rédacteurs récrivent seulement trois des quatorze nouvelles satiriques de *L'Heptaméron*, alors qu'ils reprennent huit des vingt-trois récits satiriques de Bonaventure Des Périers, dont le troisième, laissant ainsi penser que l'hypocrisie du clergé n'était pas un thème interdit de cité dans la collection⁴⁰. Ce qui dérangeait les rédacteurs, et qui déplairait sans doute à leurs lecteurs, ce n'est donc pas la critique anticléricale, mais les fondements et donc peut-être la mauvaise foi ou au contraire la clairvoyance de cette critique.

Cette idée que la satire du clergé doit beaucoup moins à la réalité qu'à la bile des protestants n'est pas nouvelle au XVIII^e siècle. Elle se trouvait déjà dans le texte d'Agrippa d'Aubigné, énoncée par le baron de Fæneste⁴¹, et quand elle resurgit dans sa réécriture, elle n'est pas inédite, mais ce qui est original, ou pour le moins paradoxal, c'est qu'elle justifie l'élagage total de la controverse religieuse. Les trois premiers livres sont réduits aux aventures amoureuses et militaires, car "les excès des Catholiques & des Huguenots" et "le libertinage qui s'étoit introduit jusques dans les monastères"⁴² ne peuvent franchir le seuil de la collection. Quand il ne les juge pas "trop libres", le rédacteur déclare que ces considérations "n'auroient plus d'intérêt pour nous"⁴³.

"Des propos de guerre & d'amour, écrit encore le rédacteur, on passe à des contes sur les Moines, trop licencieux pour trouver ici leur place. Enay, qui est Huguenot, ne tarit point sur toutes ces aventures scandaleuses, & qui paroissent être trop exagérées pour être crues. [...] Nous ne suivrons pas davantage, dit-il encore, ni les folles du Baron, ni les ironies d'Enay, ni toutes les histoires, triomphes, emblèmes de la fin. Ce sont autant de traits satiriques que le caustique d'Aubigné lance sur ses ennemis, & dont le détail seroit également ennuyeux pour nos Lecteurs & pour nous-mêmes."⁴⁴

39 BUR, octobre 1775, tome II, pp. 156-157.

40 Sont réécrites les première, cinquième et vingt-troisième nouvelles de Marguerite de Navarre, et selon la numérotation de l'édition de 1711, les nouvelles IIc, III, XXXVI, XL, LXII, LXXII, LXXXIII, et LXXXVI de Des Périers.

41 *Les Aventures du baron de Fæneste*, Cologne, les héritiers de Pierre Marteau, 1729, 2 tomes en 1 vol. in-8°. Voir tome II, pp. 260-264 et 266.

42 BUR, avril 1786, tome II, p. 27.

43 *Ibid.*, p. 28.

44 *Ibid.*, pp. 46-47 et 48.

Débarrassé de ses débats sur les sermons et la concupiscence du clergé ainsi que de ses derniers chapitres, le quatrième livre est donc réduit à tous les sens du terme.

Il apparaît ainsi que l'extrait n'est pas une miniature au sens pictural du terme. En produisant un texte abrégé, la réécriture engendre un texte mutilé qui n'a plus qu'une très vague parenté avec le texte original et cette dissemblance esthétique et idéologique souligne l'impossibilité de transcrire "l'ame, [et] l'esprit" d'une œuvre car l'essence d'une œuvre, ce sont justement ses mots. À trop vouloir combler leur lecteur, les rédacteurs l'ont frustré de la richesse des originaux. Victimes de l'uniformisation qu'engendre cette réécriture réglementée, saveur et pittoresque, profondeur et sens ne survivent pas dans ce qu'ils appellent une "miniature" et qui est à l'évidence, et pour cause, tout autre chose. En préférant la satisfaction de leur lecteur à l'essence des œuvres du XVI^e siècle, les rédacteurs ont donc produit une collection qui paraît moins instructive qu'ils ne le voulaient. En réalité, au regard des exigences de l'époque où n'avaient pas cours les contraintes érudites qui sont aujourd'hui les nôtres, la *Bibliothèque universelle des romans* a dû être considérée, et à raison, comme une collection utile car elle mettait à la portée des lecteurs des œuvres peu connues et pour la plupart difficiles d'accès.

Il serait de toute façon injuste de parler de la naïveté des auteurs, et tout à fait inopportun de commenter l'échec de l'entreprise. Les rédacteurs n'étaient pas dupes des limites de leur projet. Quand ils annoncent qu'il suffit de présenter les romans "en les analysant, d'en donner l'ame, l'esprit, &, pour ainsi dire, la *miniature*", ce "pour ainsi dire" traduit leur lucidité. Il n'est pas sûr d'autre part que ces limites aient été un inconvénient, car il ne faut pas oublier que les rédacteurs ne souhaitaient pas conserver les œuvres en leur état original, mais qu'ils voulaient les adapter au goût de nouveaux lecteurs. Dans ces conditions, les limites de l'entreprise sont non seulement un avantage, mais elles s'identifient avec le but à atteindre : la réécriture n'est pas un échec pour avoir métamorphosé les œuvres, mais une réussite pour avoir séduit un nouveau lecteur. Le succès est enfin d'autant plus grand que ce nouveau lecteur est un lecteur idéal. Ses ambitions intellectuelles, ses choix esthétiques et ses exigences morales en font une sorte d'honnête homme réservé dans ses propos, mesuré dans ses pensées et dont la culture, vaste et variée, n'a pas les désagréments de l'érudition pointilleuse, bref une sorte de parangon de lecteur.

C'est encore un lecteur idéal parce que c'est une représentation de lecteur, une image parfaite qui correspond moins à une

réalité qu'à un fantasme. Ce lecteur idéal, c'est l'interlocuteur que se donne le rédacteur, peut-être le miroir qu'il se tend. Pour nous, lecteurs du XX^e siècle, c'est un indice sur la manière dont se voyaient, ou voulaient se voir, les hommes du XVIII^e siècle, sur leur désir de ne pas ressembler à leurs ancêtres du XVI^e siècle. S'il se trouvait enfin que cette image idéale ait quelque ressemblance avec le lecteur réel de la collection, il n'y faut voir que le pur effet du hasard, car ce lecteur idéal est avant tout une construction du rédacteur, un rejeton de la réécriture, à moins que ce ne soit au contraire l'une de ses racines.

Commanditaire avisé et muet de la réécriture, ce lecteur semble être le pivot autour duquel tout s'organise. Muet, car le rédacteur anticipe ses désirs. Avisé, car ses valeurs excellentes ne peuvent qu'entraîner le perfectionnement des œuvres. Les qualités de ce lecteur importent pourtant moins que sa présence, car si les premières dictent et justifient les modifications apportées aux textes du XVI^e siècle, prouvant ainsi que "le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute"⁴⁵, la deuxième légitime le principe de la réécriture. Pour se faire admettre comme juste, la réécriture doit bien sûr postuler que l'œuvre originale est aussi médiocre que son nouveau lecteur est exigeant, car elle devient ainsi la seule opération capable de réduire cette incompatibilité.

Qu'ils évoquent ou non la finesse de leur lecteur, la rigueur de sa morale et l'orthodoxie de sa foi, qu'ils emploient ou non le terme "Lecteur(s)", le pronom "nous" qui pose ou inclut un "vous", et les adverbes "ici" et "aujourd'hui", bref des termes qui montrent que la réécriture découle d'une nouvelle situation de lecture, les rédacteurs ne cessent d'évoquer ce nouveau lecteur, ne serait-ce que par le soin qu'ils prennent de se distinguer de l'écrivain original. Décrivant le texte original, la réécriture en souligne en général les principales étapes. Elle le fait pour le début du *Gargantua* comme pour les autres œuvres.

"En commençant l'histoire du grand Gargantua, **Rabelais** annonce par quel hasard & dans quel lieu fut trouvée sa généalogie. "Plût-à-Dieu, **s'écrit-il**, qu'un chacun scût aussi certainement sa généalogie depuis l'Arche de Noé jusqu'à cet âge ! [...] Et pour vous donner, **ajoute-t-il**, à entendre de moi qui parle, je cuyde que sois descendu de quelque Vice-Roy ou Prince, au tems jadis [...]"

Après avoir rapporté une pièce de vers très-inintelligible, intitulée *les Fanfreluches antidotées*, qui étoient, **selon lui**, à la fin de la généalogie de Gargantua, il fait le portrait de Grandgousier, qui fut,

45 GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1972, p. 267.

dit-il, père de son héros. Les Commentateurs de Rabelais, disent tous que ce portrait ressemble beaucoup à Louis XII, & que c'est lui sans doute que **notre Historien** a voulu peindre."⁴⁶

En ce début d'extrait, le rédacteur place quatre incises, qui n'étaient pas toutes indispensables, et qui le distinguent donc clairement de l'auteur original. La tournure possessive, qui clôt cet épisode, englobe le lecteur dans ce processus de différenciation. Devenu objet de discours, thème du nouveau texte, Rabelais n'en est plus l'auteur et ce changement renouvelle nécessairement le lecteur. Cette tournure possessive montre encore que la différenciation étant admise, les rédacteurs et leurs lecteurs s'approprient le texte d'autrui.

Si elle condamne le texte original à n'être plus que l'ombre de lui-même, cette appropriation n'en répond pas moins à de bonnes intentions puisqu'elle est destinée à assurer sa postérité, à prolonger et à renouveler sa lisibilité. D'abord justification de la réécriture, l'image du lecteur idéal devient ensuite indispensable à la lisibilité de l'extrait. Comme c'est la seule instance de l'hypertexte à souligner qu'il se construit par rapport à un autre texte, la seule à garder la mémoire du texte du XVI^e siècle, c'est aussi la seule à souligner son originalité, à dire sa nature hypertextuelle. Comme le dit Umberto Eco, "Référé à des lecteurs que le texte ne postule pas et qu'il ne contribue pas à produire, le texte devient illisible (plus qu'il ne l'est) ou alors cela devient un autre livre."⁴⁷ En l'absence du lecteur idéal, les lecteurs réels de la *Bibliothèque universelle des romans* pourraient-ils en effet savoir qu'ils lisent une réécriture ? Les plus cultivés ne manqueraient pas de voir, sinon la filiation, du moins la ressemblance de l'original et de son extrait ; mais les autres, qui sont sans doute ceux pour qui écrivaient les rédacteurs, risqueraient de prendre la "miniature" pour une œuvre libre de tout antécédent. Ce lecteur idéal détermine enfin la lisibilité de l'extrait car il prescrit une stratégie de lecture : il invite à prendre un texte du XVIII^e siècle pour un texte du XVI^e siècle. La victime de la réécriture n'est donc peut-être pas celle que l'on croyait, car mieux vaut être un texte absent, comme l'est celui du XVI^e siècle, qu'un texte renié, comme l'est celui du XVIII^e siècle.

Muriel BROT

⁴⁶ BUR, mars 1776, tome II, pp. 83-84. C'est moi qui souligne.

⁴⁷ ECO (Umberto), *Lector in fabula*, traduction française, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 76.

LE MARQUIS DE PAULMY AU TRAVAIL : DE L'EXTRAIT À L'INVENTION ROMANESQUE

Antoine-René de Voyer d'Argenson, marquis de Paulmy (1722-1787), n'est pas connu ou reconnu par la postérité en raison des services qu'il put rendre à l'État au même titre que son père et surtout son oncle, le comte d'Argenson. Son souvenir reste attaché à la création de la Bibliothèque de l'Arsenal dont le fonds ancien provient pour l'essentiel de la très importante collection qu'il avait rassemblée tout au long de sa vie. Le marquis eut très tôt la passion des livres et conjointement le goût d'écrire et de publier. Il est l'auteur principal d'une collection éditée sous le couvert de l'anonymat (mais de nombreux textes liminaires désignaient le marquis) et par "les soins d'un rédacteur"¹, les *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque* en 69 volumes in-octavo publiés entre 1779 et 1788. Cette somme d'"extraits" – terme sur lequel nous reviendrons – consacrés pour l'essentiel aux livres en tous genres et en particulier aux romans et aux recueils d'histoires du XVI^e siècle et même des siècles antérieurs est un témoignage significatif de la réception de ces textes. Cependant notre bibliophile, "directeur" ou "protecteur" de collections (il dirigea la *Bibliothèque Universelle des Romans* de 1775 à 1778) était aussi un écrivain amateur, entré fort jeune dans cette carrière. À 22 ans le "petit Paulmy" recueille les applaudissements de Frédéric II et de sa cour² grâce à une pièce de salon aujourd'hui perdue ; il collabore aussi avec Favart pour donner des opéras comiques à succès et écrit seul, ou en collaboration avec Fromaget, des petits romans qui lui valent l'honneur d'être répertoriés dans les registres de police³ et classés comme écrivain. Pour notre propos d'aujourd'hui nous nous

- 1 Il s'agit de André-Guillaume Contant d'Orville né à Paris en 1730 et mort en 1800. De ce polygraphe nous savons peu de choses : il faisait partie des littérateurs de métier qui gravitaient autour des grands (voir R. Darnton, *Bohème littéraire et révolution*, Paris, Gallimard, 1983). Avant de travailler pour Paulmy, Contant d'Orville avait publié des romans et des ouvrages de compilation en particulier des *Pensées philosophiques de M. de Voltaire ou tableau encyclopédique des connaissances humaines* (1766) qu'il avait, disait-il en introduction, "purgées de tout ce qui leur est échappé de contraire à la religion révélée" en ayant rejeté "tout ce qui aurait pu blesser le respect dû à Dieu et à ceux qui tiennent de lui l'autorité".
- 2 Dans la *Correspondance* de Voltaire, édition Besterman présentée par F. Deloffre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1983-1986, voir deux lettres de Frédéric à Voltaire datées de 1747 (n° 3157 et n° 3175) ; il avait, écrit-il, accueilli Paulmy "comme le fils d'un ministre français que j'estime et comme un nourrisson du Parnasse accrédité par Apollon même" (c'est-à-dire Voltaire ami du père du marquis).
- 3 Registre de d'Hémery. Notes de police sur les écrivains français, B.N., Ms. Fr. n° 1083.

limiterons à ses extraits pour la *B.U.R.*, aux romans "librement traduits" (en particulier l'*Histoire du Chevalier du Soleil* d'après *Amadis*) ou aux petits romans de son invention qu'il rédigea et publia séparément, dans le prolongement du travail réalisé pour la *B.U.R.*, et naturellement à ses *Mélanges*.

Paulmy s'intéressait aux textes narratifs de toutes sortes : les romans surtout mais aussi les "recueils d'historiettes". Travaillant sur les originaux (parfois en manuscrit) ou du moins sur les premières éditions, il lisait les textes anciens en fonction de trois séries de critères : ceux du bibliophile d'abord, fier de posséder des textes rares, ceux de l'historien ensuite cherchant dans les romans les traces du langage, des événements et des mœurs du passé national et enfin ceux de l'écrivain amateur enclin à puiser dans la "mine" à sa disposition pour broder sur les thèmes ou les situations. Les préoccupations du bibliophile – "bibliomane" se moquait Tressan –, ne nous retiendront que très brièvement. Notons seulement deux points : le catalogue de sa bibliothèque est surchargé d'annotations de sa main qui mêlent la passion pour le livre comme curiosité et objet rare (et cher) et l'intérêt pour le contenu lui-même ; de nombreux volumes précieux portent sur la page de couverture des notes autographes marquant une appropriation qui, en quelque sorte fonde son travail de vulgarisation et de réécriture de ces textes sur lesquels il a un droit de regard exclusif. Ce sentiment explique sans doute en partie le différend qui l'opposa à Tressan qui, ayant eu accès à certains textes dans sa bibliothèque, les publia "traduits" malgré son opposition : tel est le cas d'*Amadis* qui entraîna la rupture entre les deux hommes⁴.

Nous verrons de plus près comment Paulmy défend d'abord une conception de l'extrait qui se réfère aux préoccupations de l'historien, ce qui lui vaut jusqu'à aujourd'hui une réputation de transcripateur fidèle, pour adopter ensuite une manière qui s'écarte sensiblement de la fidélité pour "ajuster" le texte au goût du jour. Or peu de distance sépare cet ajustement de l'invention romanesque.

*

Dans ses premiers extraits pour la *B.U.R.* et les premiers volumes des *Mélanges*, Paulmy adopte le point de vue de l'historien qui restitue des textes oubliés ou ignorés : point de vue justifié par le caractère mixte des textes les plus anciens, mi-chroniques, mi-romans, et qui implique le respect de

4 Voir H. JACOBET, *Le comte de Tressan et les origines du genre troubadour*, Paris, 1923, p. 252, note 73.

l'original, irremplaçable document, et une présentation didactique.

Le respect du texte original est la conséquence de l'authenticité : Paulmy la garantit par l'analyse bibliographique (il se réfère à Lenglet et à Debure) et, quand c'est nécessaire, par la comparaison entre plusieurs versions. C'est particulièrement vrai pour les romans de chevalerie (il possédait de nombreux manuscrits, des incunables et des éditions rares). Citons trois textes dont il possédait plusieurs exemplaires : le roman d'*Ogier le Danois*, celui du *Preux Jason* et *Lancelot du Lac*⁵. Cependant la masse de textes imposait de ne donner qu'un extrait de chacun, c'est-à-dire de l'analyser et d'en condenser l'essentiel, ce que le prospectus de la *B.U.R.* appelle "l'âme, l'esprit, et, pour ainsi dire, la miniature". Mais Paulmy et les autres rédacteurs de la *B.U.R.*, en particulier Tressan, n'entendaient pas ce mot de "miniature" de la même manière. Les auteurs d'extraits constataient, et Paulmy le premier, que ces textes n'étaient plus lisibles par le lecteur du XVIII^e siècle, lecteur défini (par le prospectus de la *B.U.R.* et les lettres-préfaces à Madame la Marquise de*** des deux premiers volumes des *Mélanges*)⁶ comme celui des dames et des salons : public mondain, donc de non spécialistes, adepte des lectures de campagne, de "villégiature" et fuyant toute pédanterie. Il fallait donc donner à ce public délicat un accès à ces textes : les "rendre lisibles" ou "intelligibles". Sur les moyens à employer Paulmy et Tressan avaient des vues divergentes : celui-ci pratiquait la transposition émaillée d'effets de langage prétendument ancien et de "gaietés", ce que l'on appela "le style troubadour"⁷ et qui n'était qu'une apparente reconstitution

5 En 1775 le marquis évaluait lui-même le nombre des volumes de sa collection à 60 000. À l'Arsenal se trouvent trois éditions d'*Ogier le Danois*. Sur les difficultés d'identification de la première édition voir N. Cazauran, "*Ogier le Danois* revu et corrigé : note sur les proses imprimées (1486-1583)," *Nouvelle Revue du Seizième Siècle*, 3, 1985, pp. 25-32. Paulmy possédait le manuscrit du *Livre du preux et vaillant Jason et de la belle Médée* : cet exemplaire autographe de présentation à Philippe le Bon est aujourd'hui encore un des fleurons de la collection de l'Arsenal ; l'extrait de ce roman ouvre le huitième volume, noté H, des *Mélanges*. Dans ce même volume une notice renvoie à l'extrait de *Lancelot du lac* donné dans la *B.U.R.* "d'après un beau manuscrit de ma bibliothèque".

6 Au début du premier volume de 1779 intitulé *Bibliothèque à l'usage des dames* l'auteur publie une lettre à une Marquise de *** pour lui proposer un programme de lecture. Ce personnage fictif qui représente le public visé par la collection répond dans une autre lettre placée en tête du second volume : en plus des lectures "sérieuses" elle réclame des "lectures de campagne, analogues à une saison consacrée aux promenades et à la dissipation où le sentiment puisse être intéressé jusqu'à un certain point mais où l'esprit ne soit jamais sérieusement attaché".

7 Voir H. JACOBET, *op. cit.* et M. ROSSI, "Sur le *Huon de Bordeaux* de Tressan : source ancienne ? Vocabulaire médiéval ?" *Études de langue et de littérature française offertes à André Lanly*, Nancy, 1980, pp. 313-328.

historique. Paulmy, au contraire, en tout cas pour les ouvrages qui lui appartenaient, voulait recourir d'une part à l'histoire des faits, des personnages historiques, et, d'autre part, à celle de la langue et des mœurs : la recherche de l'origine d'un mot, d'un proverbe lui en fournissait souvent l'occasion. Dans cette perspective le rédacteur de l'extrait résumait le texte mais intervenait marginalement (en note) pour l'éclairer. Et surtout la citation directe de certains passages restitués dans la version originale garantissait de nouveau l'authenticité, à l'opposé du style troubadour. C'est ainsi que Paulmy donne à lire les historiens anciens en particulier Commynes, Joinville et Froissart, faisant sur ce point œuvre de vulgarisation réelle (et appréciée comme telle : la critique du *Mercure de France*⁸ fut très favorable). Il fait de même pour les romans de chevalerie opposant le respect du texte dans sa "naïveté originale" au "style toujours agréable"⁹ de celui qu'il faut bien appeler son rival, Tressan. C'est pourquoi son extrait d'*Isaïe le Triste* se distingue du "charmant extrait" donné par Tressan de *Tristan* (B.U.R. mai et avril 1776) : lui-même fait la comparaison dans les *Mélanges* et revient à plusieurs reprises sur l'écart entre leurs deux manières, décernant à Tressan des éloges aigres-doux. Ainsi, à propos de son extrait de *Galien restauré* (B.U.R. octobre 1778) qu'une de ses notes autographes sur son exemplaire¹⁰ caractérise par "la simplicité fort agréable du texte" qui est "assez intéressant et écrit avec naïveté", il indique dans les *Mélanges* que son extrait dans la B.U.R. est suivi par celui de *Guérin de Montglave* "plus agréable" parce que "Tressan (lui) a prêté les grâces de son style et même dans quelques endroits celles de son imagination".

Dans le volume E des *Mélanges* il présente le *Roman d'Olivier de Castille* de Philippe Camus (1482) en proposant

un court extrait que la simplicité du sujet rendra aisé et auquel la naïveté du style original que nous emploierons quelquefois pourra fournir quelques agréments.

8 *Le Mercure de France* du 25 septembre 1779 applaudit d'abord le travail réalisé dans les extraits de Villehardouin et de Joinville qui mettent à la portée d'un public non érudit "deux énormes in-folio écrits il y a plus de cinq cents ans dans un langage difficile à entendre et d'un style diffus".

9 Voir l'introduction de l'extrait d'*Isaïe le Triste* dans la B.U.R. de mai 1776.

10 Paulmy possédait au moins deux éditions de ce roman. Dans l'exemplaire in-quarto (Arsenal Rés. B 4265) est insérée une feuille de notes autographes (recto et verso). Ainsi au verso il note : "faire attention aux neuf premiers chapitres, surtout au 6 et 9, ensuite au 12, pour la naissance de Galien et les dons que les fées lui firent lorsqu'il naquit". La scène des dons des fées à la naissance du héros est traditionnelle et Paulmy possédait une édition d'*Ogier le danois* ornée de planches gravées dont l'une représente une scène analogue.

C'est là une autre façon de concevoir l'agréable. L'extrait de ce roman qui couvre 23 pages offre de nombreuses citations, par exemple celle-ci :

la belle Hélène le baisa moult doucement couchant sa bouche contre la sienne ; le baiser transperça à Olivier le cœur, s'y logea bien avant et onques depuis ne s'en départit.

Ce choix – on le voit – n'est pas innocent et l'est d'autant moins qu'il est précédé d'une remarque humoristique :

Il y avait une circonstance agréable dans la réception d'Olivier à la charge qu'il brigait (1er écuyer tranchant) c'est qu'il devait prêter serment entre les mains de la princesse et se déclarer son homme-lige et le baiser de fidélité faisait partie de cet hommage¹¹.

Cependant, quand il s'agit des romans de chevalerie, ces "agrèments" sont souvent associés à l'utilité : l'extrait doit être instructif. Conception qui se traduit par une présentation didactique : la notice d'introduction donne la liste des éditions et situe le texte dans l'œuvre d'ensemble et, si c'est nécessaire, dans le contexte historique et éventuellement évoque la vie de l'auteur, par exemple dans le cas de Rabelais et de Marguerite de Navarre¹². En cours d'extrait des notes apparaissent : elles portent le plus souvent sur des précisions historiques (pour corriger la chronologie ou éclairer une allusion) et linguistiques (traduction, étymologie). C'est vrai pour les extraits de la *B.U.R.* comme pour ceux des *Mélanges*.

Dans le premier volume de la *B.U.R.* paru en juillet 1775 les notes historiques abondent : elles caractérisent la volonté didactique de Paulmy qui prenait au pied de la lettre le parallèle établi dans le prospectus de lancement de la collection :

Le roman a cet avantage sur l'histoire qu'il peint les mœurs en décrivant les faits qu'il développe et nuance les caractères et qu'il représente toute une nation dans le récit de quelques citoyens.

11 *Mélanges*, volume E, p. 91.

12 Dans le second volume des *Mélanges* publié en 1779 Paulmy classe Rabelais parmi les auteurs satiriques et renvoie à l'extrait paru dans le numéro de mars 1776 de la *B.U.R.* en rappelant que le texte original "est d'un style inintelligible" mais aussi que si on traduit "il perd tout son sel". Il donne ensuite un long extrait dans le volume Y paru en 1781 (p. 225 à 384) qui mêle des passages simplement retranscrits de l'original, des résumés et des explications relatives au contexte et à la portée de la satire. Il utilise l'édition donnée par De Marsy en 1752. Pour l'*Heptameron* de Marguerite de Navarre, Paulmy, dans le volume V, cite l'édition de 1559 par Gruget mais fonde son extrait sur celle de Boistuaux : or cette édition, chère aux bibliophiles, est fautive.

Il en est de même dans les premiers volumes des *Mélanges*.

*

Cependant s'il est vrai que la manière de Paulmy n'est pas celle de Tressan, on peut dire que le succès des textes réécrits par celui-ci influença notre marquis qui tenta, sans le dire clairement, de rivaliser avec lui pour séduire le public. D'ailleurs même pour les textes qu'il transcrit fidèlement, il cède à la tentation d'arrangement : l'œuvre de Froissart lui offre deux occasions. D'abord il donne un "conte en abrégé" : l'*Histoire tragique et touchante du jeune comte de Foix*. Et pour finir il présente les textes poétiques de Froissart qu'il transforme en bergeries¹³. Ce glissement de la présentation didactique et du résumé fidèle vers la transposition pour flatter les goûts de l'époque est caractéristique des *Mélanges* : nombre des extraits s'écartent plus ou moins nettement de la fidélité au texte. En outre dans ces *Mélanges* ou dans des publications distinctes il donne des romans ou "petits romans" entièrement de son invention, assurant aux histoires anciennes un destin nouveau et souvent inattendu.

Le vocabulaire utilisé par Paulmy pour désigner les raisons du mode d'extrait choisi, le traitement imposé au texte original et le résultat obtenu est relativement varié et permet de cerner son mode de lecture et probablement la réception des textes par son public.

La première justification de l'extrait se réfère à la nécessité de réduire aux dimensions d'une collection périodique de volumes de taille raisonnable une masse de textes très volumineuse (certains en in-quarto ou en plusieurs volumes comme les *Amadis*). Dans les *Mélanges* la taille de l'extrait varie considérablement : de quelques lignes pour renvoyer à un extrait "suffisant" déjà placé dans la *B.U.R.* au "précis" (1 à 20 pages) ou au développement couvrant une centaine de pages ou même un volume entier (pour *Perceforest*)¹⁴. La seconde renvoie aux exigences du public, "personnes accoutumées aux impressions modernes et au style du jour"¹⁵ pour qui il faut "rendre les textes anciens lisibles" : terme ambigu que Paulmy remplace tantôt par la formule "dans un langage intelligible" qui implique peu d'écart avec l'original, tantôt par l'expression assortie d'un néologisme : "tourner assez agréablement" pour produire une "histoire

13 *Mélanges*, volume D, pp. 194-198.

14 *Ibidem*, volume M.

15 *Ibidem*, volume B, pp. 12, 13, 17.

modernée", ce qui rappelle les grâces employées par Tressan. Pourtant il persiste à distinguer l'extrait de la "traduction libre" pratiquée par Tressan. En 1779 il revient sur leur principal sujet de discorde, l'*Amadis* publié par Tressan :

Mais pourquoi donner une traduction libre des *Amadis* au lieu d'un véritable extrait ? N'aurait-il pas été plus aisé dans cette dernière forme, de changer pour le mieux quelques circonstances, de tourner quelques endroits délicats et de conserver à propos le ton naïf, original, et quelques phrases de l'ancien gaulois à la faveur desquelles seules il est possible de présenter certaines idées ?¹⁶

Distinction subtile qui paraît assez peu fondée lorsqu'on lit la version qu'il donna lui-même sous le titre de *Histoire du Chevalier du Soleil, traduction libre et abrégée de l'espagnol avec la conclusion tirée du Roman des Romans du sieur Duverdier* (1780, 2 volumes in-12) qui résume l'*Histoire du Chevalier du Soleil*, les derniers *Amadis*, *Flore de Grèce* et le *Roman des romans*. En effet dans l'avertissement il explique :

ce n'était pas tout que de réunir en assez petit espace tous les anneaux de cette chaîne immense et d'en distinguer toutes les branches ; il fallait encore les présenter à mes lecteurs d'une façon qui ne fût ni obscure ni sèche. Pour en venir à bout après avoir engagé une personne également appliquée et intelligente (...) à prendre la peine d'en faire des extraits et des sous-extraits je les ai ensuite rédigés de façon à ne rien omettre d'essentiel, à m'arrêter sur les situations les plus intéressantes et à les décrire dans le goût que chacune d'entre elles m'a paru exiger.

On ne saurait dire plus naïvement que le texte s'éloigne et devient un canevas qu'il faut "ajuster" au goût du jour. De fait il conserve des épisodes et des scènes traditionnelles dans les romans de chevalerie (la défense du pont ou le duel judiciaire) mais modifie le ton d'une part en tempérant le merveilleux, d'autre part en ajoutant des commentaires ironiques ou une interprétation dans le goût de son siècle. Ainsi le prodige du recollement de la tête d'un homme décapité que le prince héros réalise grâce à une herbe magique, le dictame, est prétexte à un discours de despote éclairé devant le peuple :

je ne suis pas plus méchant que celui par qui vous avez à présent le bonheur d'être gouvernés : je ne tuerai jamais véritablement que des monstres et quant à mes sujets, si je leur fais couper la tête

16 *Mélanges*, volume B, p. 158.

mal à propos j'aurai toujours du dictame prêt pour la leur faire remettre sur les épaules¹⁷.

On reconnaît ici le motif, traditionnel dans les romans de chevalerie, de la décapitation et du "recollement" : mais le ton crée la surprise.

Les critères qui déterminent la sélection des textes à extraire et l'importance de l'extrait sont principalement la "naïveté" qui caractérise les romans de chevalerie, l'intérêt du "fond" autrement dit l'action et les caractères et "le piquant de la singularité". De la naïveté les citations donnent un aperçu : elles sont imprimées en italiques et doivent être distinguées des paroles et discours entre guillemets qui, comme la comparaison avec le texte original le montre, correspondent à des transpositions voire à des citations fabriquées par Paulmy. Celui-ci réécrit les propos des personnages souvent pour les transformer en répliques de théâtre. C'est le cas de la plupart des recueils de nouvelles qu'il extrait : l'*Heptameron* ou plutôt, pour lui, l'*Histoire des Amants fortunés* mais aussi les *Baliverneries d'Eutrapel* de Du Fail ou encore les *Facétieuses Journées contenant cent centaines et agréables Nouvelles* de Gabriel Chapuis¹⁸. L'intérêt du contenu tient à la marche de l'action, à l'intrigue et aux caractères : autant d'éléments qui renvoient au théâtre dont Paulmy était un grand amateur. Très souvent il signale les ressources offertes par les textes anciens aux auteurs de son temps, citant les emprunts au texte de Chapuis de La Fontaine, Sedaine et bien d'autres¹⁹. Lui-même dans son *Histoire du Chevalier du Soleil* conseille de relever "les situations singulières et intéressantes" :

On en trouvera qui pourraient fournir des sujets de tragédies, d'autres de pastorales : plusieurs feraient la base et la matière de quelques petits romans ou de contes particuliers et le plus grand nombre offrirait des sujets d'opéra à grandes machines.

17 *Histoire du Chevalier du Soleil, de son frère Rosclair et de leurs descendants, traduction libre de l'Espagnol avec la conclusion tirée du Roman des Romans du sieur Duverdier*, Amsterdam, 1780 ; un exemplaire de l'Arsenal (8° BL 29478) porte une vignette représentant un lion ailé (armes du marquis qui fut ambassadeur à Venise). Le passage cité se trouve tome I, livre 4, pp. 363-364 ; pour "dictame" Tobler-Lommatzsch donne "herbe qui a la propriété de guérir" et renvoie à *Erneas*, vers 9566.

18 *Mélanges*, volume V. Paulmy note que les éditions originales des textes de Du Fail sont rares : de fait la première édition des *Baliverneries* (Lyon, 1549) n'existe pas à l'Arsenal et l'extrait renvoie sans doute au texte de 1585 (Rennes, Rés. 8° BL 18749). Quant au texte de Chappuys, qu'il note Chapuis, il en possède l'édition de 1584 (Paris, Houzé, in 8°).

19 *Mélanges*, volume V, p. 10 et 14 : il cite la fable de La Fontaine *L'Araignée et la Goutte*, la comédie du *Deuil* de Hauteroche et *Rose et Colas* de Sedaine.

Rappelons la tragédie-opéra de Quinault *Amadis de Gaule*, revue et représentée à l'Académie Royale de Musique le 14 décembre 1779 sur un livret réduit de cinq actes à trois par un amateur éclairé²⁰. Comme beaucoup de ses contemporains, Paulmy tend à traiter la littérature ancienne comme un répertoire où puisent les auteurs de théâtre et d'opéra ou d'opéra comique. Il donne l'exemple en notant le texte et la musique de chansons composées sur des motifs anciens : telle cette chanson de Merlin²¹ accompagnant un texte brodé par Paulmy que nous évoquerons plus loin et qui n'a évidemment aucun caractère authentique.

Autre élément déterminant de la sélection des textes : la singularité qui s'oppose à ce qu'il appelle la "platitude" de textes "communs" et "inintéressants" et permet d'admettre l'in vraisemblance et les fautes envers les réalités historiques (confusion de personnages, erreurs de chronologie) qu'en d'autres occasions il prétend respecter. Ainsi il développe l'extrait des *Histoires très récréatives traitant des faits et gestes du noble et vaillant Théseus de Coulogne par sa prouesse empereur de Rome* en prévenant que

l'histoire y est sans cesse défigurée mais [que] le merveilleux qui y règne et [que] la manière singulière et piquante avec laquelle les faits les plus bizarres y sont présentés nous paraissent capables d'amuser ceux que les extravagances des 14^e, 15^e, 16^e siècles n'ont pas rebutés²².

Paulmy a le mérite de tirer de l'oubli de nombreux textes et de distinguer leur "singularité". Nous donnerons trois exemples qui nous permettront de juger du résultat de l'extrait. En ce qui concerne *Hérodias* de Béroalde de Verville, auteur qui "accommode les sujets tirés des Livres Saints", c'est un "roman d'un genre assez singulier".

C'est l'histoire du martyr de saint Jean Baptiste tirée du Nouveau Testament et chargée de circonstances fabuleuses dues à l'imagination de l'auteur.

20 Il s'agit de l'*Amadis de Gaule*, opéra de Jean-Christien Bach, sur un livret réduit par A.M. de Vismes. Le *Mercure de France* du 25 décembre 1779 commente l'*Amadis* de Tressan et l'opéra dans lequel Quinault est soit "élagué" soit "déchiré".

21 Il en donne d'abord les paroles (volume H pp. 155-156) puis note la musique (pp. 357-358) : le tout évoque une galanterie qui n'a rien de médiéval.

22 *Mélanges*, volume O, p. 39.

L'extrait abrège, mais respecte le déroulement du récit et le sermon de Saint Jean qui n'y figure pas est évoqué en conclusion. L'original est donc respecté dans ses grandes lignes ; cependant le détail est parfois moins exact. Paulmy utilise des guillemets pour présenter des discours que non seulement il résume, mais que parfois il déforme : ainsi celui de l'épouse de Hérode qui apprenant sa trahison, refuse de lui rendre la pareille. Paulmy résume : "je regretterai toujours le cœur de mon époux" ; c'est affadir le sens du texte original fondée sur la volonté de vengeance au travers d'une pureté morale éclatante qui pourrait ruiner par contraste la réputation de l'infidèle²³.

Second texte singulier : *La Mariane du Filomène* que Gustave Reynier cite parmi les romans précurseurs de *Astrée*²⁴. Dans son extrait qui couvre 23 pages, Paulmy – et G. Reynier le suit – note la construction savante du texte qui présente un récit principal et des histoires imbriquées sur le même thème. Mais il défait cette structure puisqu'il développe les histoires imbriquées au détriment de l'histoire centrale, abrégée et résumée sous la forme d'un récit indirect au lieu d'une confidence : insensible à l'imagination du romancier et à son style qu'il trouve pour l'une "fort bornée" et pour l'autre "peu naturel", il supprime ce qui fait l'originalité du texte, les évocations poétiques en prose et les passages lyriques. Le ton du roman se trouve affadi ou même trahi : la conclusion de l'extrait traite sur le mode ironique le mal d'amour qui frappe le héros et lui prête une guérison rapide par conversion à un libertinage absent du texte original :

Notre bon Parisien se livra au désespoir, fut longtemps malade, entra en convalescence, pesta contre l'inconstance des femmes et la mauvaise foi qui est souvent l'âme de leurs intrigues. Il finit par se consoler et porta ensuite dans la société un caractère d'aisance et de légèreté qui a depuis été adopté par nos amants du dix-huitième siècle²⁵.

Troisième exemple : *La Nouvelle Fabrique des excellents traits de vérité de Philippe d'Alcriste* dont j'ai montré ailleurs que Paulmy la refabriquait au détriment de sa "naïveté" et en altérant sa singularité dont le lecteur d'aujourd'hui peut goûter la saveur grâce à l'édition critique donnée par Françoise Joukovsky²⁶. Le traitement qu'il inflige à l'un des textes du recueil, la quatre-

23 *Mélanges*, volume Y, p. 146 et suivantes : nous avons comparé avec le texte de l'édition de Tours, 1600 (B.N. Ye 42 082).

24 G. REYNIER, *Le roman sentimental avant l'Astrée*, Colin, 1908.

25 *Mélanges*, volume Y, pp. 90-91.

26 E. JAUGIN, "*La Nouvelle Fabrique* refabriquée ou les avatars d'un recueil de facéties du XVI^e siècle", *R.H.L.F.*, 1985 ; F. JOUKOVSKY, Paris, Droz, 1983.

vingt-douzième histoire, permet d'aborder une manière, un genre mineur, dont Paulmy était un spécialiste : la rédaction de "petits romans".

Paulmy tantôt publie ce genre de textes à part (*l'Histoire du Chevalier du Soleil* de 1780 et les textes de son *Choix de petits romans* de 1786 en sont les exemples les plus nets), tantôt les glisse à l'intérieur des *Mélanges*. On peut classer ses productions en deux catégories : les petits romans brodés sur des canevas fournis par les textes qu'il a redécouverts et qui sont des contes en quelque sorte inédits, et les romans déjà remaniés par d'autres, en particulier dans la *Bibliothèque Bleue*, dont il donne sa version personnelle.

Le "conte" du *Parisien et de la Princesse de Babylone*²⁷ tiré de *La Nouvelle Fabrique* appartient à la première catégorie : Paulmy relève à la fin de son extrait du recueil qu'il reste encore un "vrai roman sur lequel on pourrait en broder un peu vraisemblable mais assez intéressant" ; puis il choisit une mise en page qui isole le texte "brodé" en tant que "conte" et lui donne un titre nouveau. Ce titre fait écho à celui d'un conte bien connu de Voltaire²⁸ et toute la seconde partie du récit inventée par Paulmy se passe à Paris dans le faubourg Saint-Germain où s'établit la princesse convertie au christianisme (encore un écho de Voltaire et de son *Ingénu* ?) mais surtout babillarde et libertine d'où une étymologie facétieuse pour expliquer le nom de la rue de Babylone²⁹.

Les *Mélanges* offrent au moins un autre exemple amusant de "broderie" du même genre : il s'agit des *Amours de Merlin et de Viviane autrement dite la Dame du Lac tirées du roman de Merlin*³⁰.

Le roman de Merlin avait fait l'objet d'un extrait dans la B.U.R., mais, dans notre passage des *Mélanges*, Paulmy relève qu'on n'a tiré "aucun usage d'une situation cependant fort intéressante" et veut "réparer cette omission". Ces *Amours de Merlin et Viviane* sont mises au goût du jour. Paulmy s'essaie au style troubadour : il restitue "les termes mêmes" de certains morceaux de dialogue mais dans un texte nettement modernisé, d'où un caractère artificiel renforcé par l'emploi de formules appartenant au langage conventionnel des transcriptions de

27 *Mélanges*, volume Y, p. 11 à 29. Le titre du texte original était *D'un écolier amoureux de la fille du Soudan de Babylone*.

28 Voltaire, *La Princesse de Babylone*, 1768.

29 "Les citoyens des deux sexes accouraient en foule et y jasaient à qui mieux mieux sur tout ce qui se passait. De là sont venus ces mots de notre langue : *babil*, *babiller*, *babillard*, qui ne sont que des contractions de ceux de *Babylone* et *Babylonien*" (volume Y, p. 29).

30 *Mélanges*, volume B, p. 17.

Tressan ("preux chevaliers", "une gente et innocente pucelle") ou des équivalents modernes ("la belle"). Dans le château du Lac ou dans la forêt de Brocéliande les amants agissent comme dans un salon et s'expriment sur le ton de la galanterie ; pour finir, Merlin devient un sage "dispensateur de lumières" et le couple qu'il forme avec Viviane évoque celui de quelque Émilie avec un grand homme.

Ces deux textes offrent deux variantes de conte reflétant un monde lointain : pour l'un l'Orient, pour l'autre l'univers de la chevalerie et du cycle d'Artus. Mais ce sont deux étrangetés traitées sur le mode léger de la fantaisie et de l'humour. Miroirs qui réfléchissent non pas l'image originale mais celle de la société de cette fin du XVIII^e siècle et plus volontiers encore celle des salons acquis aux lumières.

Le lecteur d'aujourd'hui comparant les originaux et la version déformée donnée dans les *Mélanges* n'appréciera guère le travail de Paulmy et de ses "coopérateurs" tout en reconnaissant qu'il a certainement sauvé de l'oubli plusieurs textes : où, sinon dans les *Mélanges*, Gustave Reynier trouva-t-il la trace de *La Mariane du Filomène* ? En revanche lorsque Paulmy reprend des textes qui ont déjà fait l'objet de remaniements et de transcriptions, en particulier pour la *Bibliothèque Bleue*, l'effet produit est différent : le lecteur sait d'emblée que le texte est détourné puisque c'est la règle explicite du jeu. D'autres pratiquent cet art de la transcription lettrée dont Lise Andriès a naguère³¹ retracé l'histoire. Paulmy donne certains noms : Tressan mais aussi Feutry, Gueulette ou Mlle de Lucbert. Il justifie leurs adaptations de textes "misérablement et pitoyablement écrits". Ainsi pour *Robert le Diable*, *Jean de Calais* et *Jean de Paris* qui, écrit-il³², "ont été raccommodés, rendus lisibles et même tournés assez agréablement dans un petit ouvrage en quatre volumes orné de gravures" (ouvrage de Castillon paru en 1770). Pour éclairer la contribution de Paulmy à ce genre, nous prendrons deux exemples : le premier, variation sur un mythe bien connu, est l'*Histoire admirable du Juif errant ou le Roman de l'histoire universelle moderne* publiée d'abord en extrait dans la *B.U.R.* (juillet 1777), puis reprise avec d'autres textes du même ordre dans *Choix de petits romans* paru en 1786. Comme la plupart des transcriptions lettrées, celle-ci se caractérise par le souci de donner des leçons au lieu de raconter simplement des histoires récréatives d'où une augmentation sensible du volume ;

31 "La Bibliothèque Bleue : textes populaires et transcriptions lettrées", *R.H.L.F.*, 1981, n° 1.

32 *Mélanges*, volume B, p. 17.

à la fin de l'extrait de la *B.U.R.* Paulmy feint de s'excuser d'avoir donné

au lieu d'un extrait de la petite brochure bleue du Juif errant qui ne contient pas 30 pages et qui est bien un roman et même un misérable roman un volume entier contenant 17 voyages autour du monde.

Cependant il justifie ce "remplissage" destiné à mettre en valeur des "vérités morales et philosophiques" par l'utilisation de l'histoire susceptible de garantir le sérieux et l'utilité de son entreprise :

nous n'avons pas pu nous empêcher de remplir [un cadre si heureux] par plusieurs tableaux tirés fidèlement et exactement de l'Histoire. Nous osons affirmer qu'il n'y a pas (à l'enveloppe près) un seul article de ce volume sur lequel nous ne soyons en état de citer nos garants³³.

Quant à la version publiée en 1786, c'est-à-dire un an avant la mort du marquis mais probablement mise au point, "relue" et "corrigée" selon les termes de l'avertissement, bien avant, elle reprend pour l'essentiel le texte de la *B.U.R.* mais ajoute une conclusion nouvelle. Le juif errant a désormais le droit de donner son avis sur "le siècle courant" ce qui nous vaut d'abord un commentaire enthousiaste sur les "progrès que la raison, la philosophie, les connaissances humaines, la politesse font dans toute l'Europe" et en France particulièrement, par contraste avec le sort de "la malheureuse Asie et [de] la triste Afrique". À cet éloge conventionnel assorti des clichés habituels (le "flambeau" des lumières) il ajoute un élément plus neuf : que les quatre jeunes gens ne se laissent pas "éblouir" par tant de lumières au risque de perdre de vue "les principes essentiels à conserver pour le maintien de la société" ; car "la licence" admissible "dans la république des lettres" ne saurait convenir "dans un État monarchique"³⁴. Au moins trouvons-nous dans cette sorte de testament littéraire un témoignage utile aux historiens.

Second exemple caractéristique d'une reprise d'un texte déjà exploité et bien connu qui s'apparente à une transposition : le *Roman de Jehan de Paris, roi de France*. Nous avons comparé la version de Paulmy à toutes les éditions du texte qu'il possédait, en particulier à un in-quarto signé Nicolas Bonfons et à une édition

³³ *B.U.R.*, juillet 1777, p. 120.

³⁴ *Choix de petits romans.*, 1786, t. I, B.N. Y² 22978, p. 254.

rouennaise de Jean Oursel³⁵. Paulmy conserve le déroulement de l'histoire mais en altère le ton et lui donne un sens pour en faire une fable politique sur l'éducation du prince. L'introduction, plus longue qu'à l'ordinaire, place tout le texte sous le signe de l'artifice littéraire d'abord, philosophique ensuite. L'analyse utilise des termes non seulement anachroniques par rapport au roman mais caractéristiques de modèles de la deuxième moitié du XVIII^e siècle :

Le héros est un jeune roi de France aimable et bien élevé mais dont l'esprit est tourné à la plaisanterie : ce monarque est ce qu'on appelait autrefois *gabeur*, et que l'on appellerait aujourd'hui *persifleur*. Il se joue d'un vieux roi d'Angleterre et pour nous servir d'un terme nouvellement inventé, il le *mistifie*.

Les mots en italiques sont des néologismes qui tirent leur origine de la littérature à la mode dans les salons. Persifler, persifler et persiflage sont, écrit l'Abbé Féraud, "nouveaux et fort à la mode". Et de citer une réplique du *Méchant* de Gresset comportant *persiflage*, mais aussi un exemple de rejet de nos deux néologismes : "Voltaire ne pouvait souffrir ces mots. Dites-moi, écrit-il à l'Abbé d'Olivet, si Racine a persiflé Boileau, si Bossuet a persiflé Pascal, si l'un et l'autre ont mistifié La Fontaine en abusant de sa simplicité."³⁶ Mistifier ou mystifier et mystification sont des néologismes encore plus récents que la première série de mots et d'un usage plus restreint. Ni le *Dictionnaire de l'Académie* de 1786 ni le *Trévoux* de 1771 ne les admettent. Plus clairement encore que les mots précédents, ils évoquent les jeux et l'artifice littéraires : le verbe et le substantif avaient été inventés dans les cercles littéraires autour de Palissot et Fréron pour désigner de mauvais tours joués à un certain Poincette puis repris dans les gazettes et enfin par Diderot dans son premier conte qui porte le titre de *Mystification*³⁷.

Ces néologismes donnent le ton de la transposition faite par Paulmy. La plaisanterie sur laquelle est fondée l'histoire est traitée sur le mode de la comédie : pastiche de textes classiques comme les *Plaideurs* dont la "Babonette" modèle d'économie domestique, devient la tante de Jean de Paris déguisé en bourgeois³⁸ ou même vaudeville relevé de chansons et de jeux de mots à base de langage populaire voire bas, selon les critères de

³⁵ Arsenal, Rés. 4° BL 4291 et 8° BL. 28836.

³⁶ Abbé FÉRAUD, *Dictionnaire critique de la langue française*, Marseille, 1787.

³⁷ Voir *Le Neveu de Rameau* de Diderot dans l'édition des Textes Littéraires Français (J. Fabre, Droz, 1950), p. 150.

³⁸ *Les Plaideurs*, Acte I, scène 1 et *Mélanges*, volume H, p. 303.

l'Académie, et de proverbes aux ingrédients domestiques mis dans la bouche du prince déguisé en bourgeois :

Je vous offrirais bien aussi quelques parapluies car j'en ai de rechange mais à présent cela viendrait comme moutarde après dîner³⁹.

Quant à la fable philosophique, elle reprend un thème rebattu, celui de l'éducation du prince. Elle offre pourtant un double intérêt. D'une part s'il est vrai que la charge du prince déguisé en bourgeois "fou" n'accable pas le personnage qui reprend pour finir sa véritable identité et ses qualités, l'*incognito*, comme dans les pièces de Marivaux, le révèle à lui-même. D'autre part la leçon politique est explicite : le futur monarque est lié par le respect de ses sujets et a des devoirs envers eux :

gardez-vous bien d'en faire jamais autant à vos sujets ni de vous moquer d'eux, car ils ne pourraient vous le rendre, sans être coupables ; il ne faut pas les mettre dans ce cas là par la même raison qu'il ne faut ni battre ni insulter les gens qui ne peuvent ni ne doivent se défendre⁴⁰.

Étrange leçon qui aujourd'hui sonne comme une prémonition de la dramaturgie révolutionnaire dans laquelle Louis XVI jouera le rôle du père coupable. La plaisanterie repose sur le travestissement en bourgeois, type comique ; cependant la satire est à double sens. Sous la plaisanterie perce une sorte d'apologie des vertus dites bourgeoises et la reconnaissance d'une réalité sociale imposant un ajustement du discours politique. Le texte construit l'image idéale d'un prince citoyen qui a fréquenté "les Ecoles et les Collèges comme un simple particulier" et s'est mêlé à "la foule du peuple" pour écouter

sans être connu ce que disaient ces gens-là dont le bon sens naturel n'est ni perfectionné ni gâté.

Pour finir, ce roi de France

sait qu'il était bien plus beau d'être Empereur de sa classe que Roi de France puisque la première couronne était le prix du travail et de la science et que l'autre était un effet de la naissance, et par conséquent indépendante du mérite personnel⁴¹.

39 *Mélanges*, volume H, p. 302.

40 *Ibidem*, p. 325.

41 *Ibidem*, p. 328.

Expérience qui remonte à l'enfance mais devient prétexte à un propos idéologique dont les conséquences portent loin. Cette version fut-elle lue et appréciée ? En tout cas elle ne fut pas imitée ni intégrée dans l'histoire de ce texte : la *Bibliothèque Bleue* au XIX^e siècle ne reprend pas le texte de Paulmy⁴².

*

Pour conclure, nous pouvons relativiser l'apport de Paulmy qui sut préserver de l'oubli nombre de textes anciens et donner des indications précises sur leur contenu, mais entreprit aussi de s'approprier certains d'entre eux en les ajustant au goût de son époque au détriment de leur fraîcheur initiale. Cet ensemble de réécritures traduit les intérêts de Paulmy lecteur et auteur mais surtout le goût narcissique d'une société aimant reconnaître sous le déguisement léger de la fiction son image idéalisée à travers l'évocation de ses plaisirs mondains, en particulier de toutes les formes du théâtre, et naturellement aussi celle de la vulgate philosophique.

Elisabeth JAUGIN

42 Exemplaire de la B.N. (Y² 241 [27]) daté de 1860.

CONCLUSIONS

Outre la tâche – joyeuse – de remercier et féliciter Nicole Cazauran et ses amis pour l'impeccable organisation de cette journée, j'ai la mission – ardue – d'esquisser quelques unes des conclusions provisoires qui se font jour après nos exposés et débats. Qu'on me pardonne leur caractère très partiel, plus impressionniste que scientifique, car une vraie réflexion synthétique ne pourra être menée utilement qu'à loisir, en méditant sur les contributions écrites.

Le présent Colloque a beaucoup à voir, je crois, avec notre métier d'enseignants. Professeurs que nous sommes, que faisons-nous tous les jours, sinon de lire et relire les textes avec nos yeux d'aujourd'hui, pour en offrir à nos étudiants une lecture sans cesse renouvelée ? Nos explications et commentaires, la proposition d'un terme nouveau à la place d'un ancien, les rapprochements que nous suggérons avec l'actualité, le ton même de notre lecture, et d'abord le choix du texte, rien de tout cela n'est innocent, ni si éloigné des procédures que pratiquaient les adaptateurs et re-scripteurs qui nous ont occupés aujourd'hui. Ce phénomène d'incessable "re-présentation" des textes, rendu inévitable par l'accumulation séculaire du patrimoine écrit (et non seulement pour les œuvres théâtrales), est au cœur de la vie littéraire tout comme de l'enseignement des lettres. La différence est simplement que nos relectures et réécritures s'abolissent avec la fin du cours (sauf, espérons-le, dans la mémoire des étudiants), tandis que perdurent les adaptations imprimées, qui peuvent véhiculer des mensonges sur l'œuvre originale. Mais dans les deux cas apparaît la triade fondamentale : un texte, un nouveau public, un médium – ce dernier plus ou moins sensible, plus ou moins fidèle, plus ou moins fils de son milieu et de son temps.

Tout est affaire de mesure, et donc, en amont, dépend de l'idée qu'on se fait du statut des textes et des auteurs. Il semble que, dans les présentes décennies, notre attitude en ce domaine soit assez contradictoire. D'une part (et par exemple), nous jugeons généralement légitimes les mises en scène dramatiques les plus téméraires (allant jusqu'à altérer ou amputer le texte), légitime aussi la transcription des classiques en bandes dessinées, sans même parler de la traduction d'une langue à l'autre, qui pourtant détricote complètement l'original. D'autre part, en même temps, nous regardons avec quelque réprobation les entreprises du XVIII^e siècle, lorsqu'un marquis de Paulmy ou autre amateur distingué découd et recoud les ouvrages du XVI^e siècle pour les mettre "en

beau langage". Réprobation à peine tempérée d'affectueuse condescendance pour ces polygraphes des Lumières dont la désinvolture était si spirituelle... Mais, quant à nous, nous avons appris le scrupuleux respect du texte original, jusque dans sa ponctuation, et telle est bien la *doxa* d'aujourd'hui, malgré les inconséquences qu'on disait. Entre une telle déférence presque fétichiste et les libertés jadis jugées naturelles, l'opposition s'explique en effet par deux conceptions opposées du statut du texte. Pour nous, l'ouvrage est avant tout *le fait d'un auteur* : le texte est l'émanation très intime d'une personnalité singulière au sein d'un contexte donné – et je ne pense pas que cette conception, essentialiste si l'on veut, remonte plus haut que le XIX^e siècle, où s'affirment les "droits" des auteurs. Jadis, au contraire, l'ouvrage apparaissait d'abord comme un texte *pour des lecteurs*, destiné à émouvoir, à charmer, à instruire. Rien de scandaleux, donc, puisque l'injure du temps avait compromis la "communication" entre ce texte et le public vivant, à en raviver les couleurs. Du vieil auteur du XVI^e siècle, l'on ne se fait, d'ailleurs, qu'une idée vague ou mythique : et, de toute façon, son ombre ne peut que se réjouir si un nouveau public est touché. Les éléments textuels visant au plaisir du lecteur (*delectare*) retrouveront efficacité par le rajeunissement de la langue, les notes (éventuellement égrillardes) de connivence, les "pointes", outre le charme même du bon vieux temps, si goûté de l'âge des Lumières. Quant à la portée morale (*docere*), il est vrai que les intentions didactiques de l'original sont désormais surannées, mais cette vieilleries même peut devenir un charme entre les mains d'un adaptateur habile – et, du reste, on peut les gauchir (en toute bonne foi ?) pour le service d'une idéologie moderne : que n'a-t-on pas fait dire à Rabelais, voire à Montaigne, au prix d'une adresse liminaire bien sentie à ses "mânes respectables" !... Au pire, si la morale est irrécupérable, il n'y a qu'à la supprimer, comme souvent dans l'*Heptaméron*.

Il faut ajouter, il est vrai, que ces libertés grandes ne s'appliquent, bien sûr, qu'aux ouvrages modernes. Nous n'avons pas connaissance qu'on ait jamais risqué – mis à part les versions burlesques, qui sont tout autre chose – une *Enéide* rajeunie. D'abord parce que la réécriture trouve, bien sûr, dans des prétextes linguistiques sa justification première : la rapide évolution de la langue éloigne le lecteur des vieux textes en vulgaire, alors que le latin est toujours le même. Mais il y a d'autre part une raison implicite très forte : la littérature moderne, en langue "romane" et surtout en prose (les "romans", justement), constitue une espèce de bien commun, de fonds textuel où la notion d'"auteur" n'est pas du tout aussi vénérable que dans

le cas de Virgile ou d'Horace : en la remodelant au fil des générations, il n'est pas certain que les adaptateurs aient conscience de s'attaquer au bien d'autrui.

Quoi qu'il en soit de ces différences entre les conceptions anciennes et les nôtres, répétons que toute réécriture tend à une relecture. Re-proposant le texte, elle fait renaître l'obstacle que tout écrit oublié offre à l'intelligence, quitte à en modifier (faciliter ?) les conditions d'abord. Par là, elle est un exercice foncièrement sain. Certes, il a ses dangers : l'atelier de l'adaptateur est un lit de Procuste. L'abrègement engendre souvent le dessèchement. Un effet plus pervers encore est que tel ou tel mot ou tournure de l'original (que la "décence", par exemple, aura fait supprimer), ou telle ambiguïté des signifiants, qui étaient parmi les traits les plus significatifs du texte, disparaissent dans l'opération. Mais ces violences mêmes ont leur saveur, et leurs enseignements : ainsi, les spécialistes de la nouvelle ne peuvent qu'être très vivement intéressés par les procédures d'abréviation qui se font jour au moins depuis La Motte Roullant qui, au XVI^e siècle, élagua les *Cent Nouvelles nouvelles*. Les organisateurs de notre Colloque ont dû penser trop tard à placer un bonsaï dans la salle de nos séances : un des traits fondamentaux de la réécriture serait apparu sensible aux yeux.

*

Nous avons préféré commencer par ces considérations très générales : quoiqu'elles n'aient pas été exprimées telles quelles dans les contributions orales, elles en ressortent, croyons-nous, avec une vigoureuse concordance, et nos débats interstitiels les ont souvent fait apparaître. Reste qu'il serait regrettable de s'en tenir là, et de ne pas réfléchir, pour en montrer la fécondité, sur quelques idées tirées des communications ci-dessus. Nous ne laisserons de côté que deux cas, très intéressants mais assez atypiques pour nécessiter traitement à part : celui des adaptations de textes poétiques, et celui des transpositions à dates rapprochées.

L'adaptateur, quand il intervient par exemple après un intervalle de deux siècles, éprouve le besoin de se faire – avec plus ou moins de bonheur – historien. C'est ainsi que, souvent, il cherche une cohérence entre la personnalité du vieil auteur et l'œuvre "rajeunie" qu'il publie. De la sorte, l'on voit naître une Marguerite de Navarre grande amoureuse et fort dissolue, très logiquement auteur des "obscénités" de l'*Heptaméron*. Cette remarque est inquiétante : si les travaux de l'érudition contemporaine ont rendu son vrai visage à Marguerite de Navarre, combien de fois, en l'absence de dossiers aussi solides, doit-il nous arriver de relire, voire de réécrire, le passé proche ou lointain en vertu de

la même "logique" adaptatrice ? Et s'ajoute ici une autre conclusion importante de cette journée. Le re-scripteur, dans son désir irrépressible d'imaginer l'auteur d'autrefois, est naturellement porté à creuser la différence culturelle : souvent spirituels, certes, nos pères étaient généralement maladroits et grossiers – d'où ressort l'évidence d'un affinement de l'esprit humain, et du même coup la légitimité de la réécriture ! Celle-ci est l'œuvre de quelqu'un qui croit au progrès. Du coup, on campe instinctivement un public fruste – celui des "vieux siècles" – face à des lecteurs subtils – ceux de son temps –, amoureux de légèreté, de brièveté, de variété. Cette image (ce mirage ?) d'un nouveau public, de nouvelles conditions de réception, est sensible depuis La Motte Roullant – dont les liminaires sont très explicites en ce sens – jusqu'en plein XVIII^e siècle, et justifie toutes les entreprises de réécriture.

Ces modernes lecteurs, raffinés et mutants, progressistes, sont censés chatouilleux dans le domaine de la décence. Pour les satisfaire, les adaptateurs sacrifient parfois beaucoup du pittoresque qu'ils prétendaient sauvegarder. Surtout, en supprimant ce qu'ils jugent gaillardises, ils remplacent parfois celles-ci par des équivoques de leur cru, tout aussi perverses. A-t-on jamais tenté, sur deux ou trois siècles, cette histoire de la décence littéraire qui serait si drôle et nous apprendrait tant ? Notons aussi que les "invraisemblances" sont, avec les indécences, les traits dont on juge devoir surtout dispenser ses lecteurs. Car l'une et l'autre sont des marques de l'enfance, et le nouveau public est adulte, conformément à la métaphore implicite d'une humanité grandissant constamment en sagesse comme en âge.

D'un autre point de vue, on a insisté ici avec raison sur le fait que les grands initiateurs des collections rassemblant des réécritures romanesques, comme la *Bibliothèque universelle des romans* ou les *Mélanges tirés d'une grande Bibliothèque*, étaient d'abord des collectionneurs, épris des exemplaires anciens. Ayant le privilège de manier ces exemplaires, ils se sentaient comme propriétaires des textes qu'ils contenaient, et, généreusement, voulaient faire profiter le public de ces richesses insolites sous la forme qu'ils jugeaient bonne, cherchant le plus grand "plaisir" (maître-mot en la matière) pour les lecteurs et pour eux-mêmes. Affaire en quelque sorte mondaine, affaire d'amateurs éclairés. Aussi, comme on l'a vu pour l'*Amadis*, de tels hommes ne pouvaient-ils que s'irriter lorsque, en avance sur son temps, quelque érudit prétendait fournir une traduction fidèle de "nos vieux romans" – et, qui plus est, apporter par là des lumières à l'histoire.

Le cas de Rabelais nous amènera au terme de ces conclusions provisoires. C'est parce qu'ils aiment les livres du *Pantagruel*, parce qu'ils en sentent le prix, que les deux abbés adaptateurs du XVIII^e siècle (est-ce un hasard que ce soient deux abbés ?) se préoccupent tant de lui rendre des lecteurs. Et, si l'un d'eux pratique encore une chirurgie empreinte de quelque superbe, l'autre a déjà des précautions scientifiques, utilise la voie des notes, offre aux yeux du lecteur curieux une grande part de la vérité du texte, même s'il propose encore des coupures. Cette fois, le re-scripteur ne prétend pas abolir le vieux livre et le remplacer par son texte "rajeuni" (comme c'était souvent le cas pour les "historiettes") : il souhaite bel et bien servir son confrère de Meudon, intrigué qu'il est par le mystère de son œuvre. Ce travail n'a pas été vain, et un Rabelais reste souterrainement vivant au siècle des Lumières, même si ce n'est pas tout à fait celui que les travaux modernes ont ressuscité.

*

Certains des cas étudiés aujourd'hui révèlent, à la limite, une démarche totalitaire : tout comme l'ordre dorique *est* (absolument) plus beau que le gothique, dont il faudrait – si l'on pouvait – détruire tous les témoins, de même le style de 1750 *est* plus beau que celui de 1550, et il s'impose de remplacer les vieux textes par des versions de meilleur goût : les éléments sains de ces écrits surannés (telle situation narrative, telle repartie) seront intégrés à la maçonnerie du nouvel ouvrage qui se les appropriera en toute légitimité. Mais nous avons vu d'autres cas, et essentiellement celui des adaptateurs de Rabelais, qui montrent l'émergence d'un certain esprit de relativité : le livre de jadis n'est plus méprisable en soi, il est différent et comme étranger aux temps nouveaux – ce qui oblige à le remodeler et surtout à l'expliquer.

Une telle présence, même maquillée, comme celle de Rabelais au XVIII^e siècle, vaut assurément mieux qu'une absence. Alors, rêvons un peu pour finir. Si les poètes n'avaient pas – légitimement – effrayé les adaptateurs, si ces derniers avaient osé s'attaquer à Ronsard (à Scève ?), tout un pan de la poésie française aurait peut-être évité deux siècles de purgatoire... On peut laisser aller son imagination, esquissant le cours différent qu'aurait connu, peut-être, l'histoire littéraire... Car nous savons désormais que les re-scripteurs ne sont pas des comparses insignifiants dans le concert des lettres : leur pouvoir est grand sur les innombrables oreilles qui informent la mémoire collective, et leurs pesantes compilations ont contribué à sauver certains noms d'un plus complet oubli.

Gabriel-A. PÉROUSE

Les fidèles lecteurs des *Cahiers V.L. Saulnier* pourraient s'étonner de l'absence de notre rubrique "bibliographie". Le sujet de notre Journée 1991 était à la fois trop neuf et trop protéiforme pour en permettre l'élaboration. Les références ne pourraient porter que sur une suite de cas particuliers.

Nous citerons seulement, pour montrer tous les enseignements que peut apporter l'étude des réécritures, l'article de Gabriel-A. Pérouse, "À propos d'une adaptation de *l'Heptaméron* au XVIII^e siècle. Le sens moral de la nouvelle X" (*Réforme, Humanisme et Renaissance*, 4 novembre 1976, pp. 2-11), et nous lui joindrons deux recueils où se trouvent réunis plusieurs "points de vue" sur la question :

- *Réécrire-Traduire*, numéro spécial de la *Revue des Sciences humaines*, Lille III, 1980, 4, n° 180.

- *La Nouvelle. Définitions, transformations*, éditeurs B. Alluin et F. Suard, P.U. de Lille, 1991.

Les "Jeudis" du Centre V.L. Saulnier

Sans renoncer à ces séminaires qui sont le lieu d'échanges fructueux et qui nous donnent parfois l'occasion d'entendre des collègues venus de loin, la Direction du Centre a souhaité les espacer, pour que l'auditoire, malgré les charges de chacun, reste fidèle et nombreux.

Jeudi 16 mai 1991 - Gérard DEFAUX, Marot et ses éditions lyonnaises.

Jeudi 12 décembre 1991 - Françoise CHARPENTIER, Variations sur *Médée*.

Jeudi 16 janvier 1992 - Jules BRODY, Montaigne et la citation génétique.

Pour toute information, écrire à Madame Nicole CAZAURAN, Directeur adjoint du Centre V. L. Saulnier, Université de Paris-Sorbonne, 1, rue Victor Cousin, 75230 Paris cedex 05.

Association V.L. Saulnier

Fondateur : Robert AULOTTE

Président : Jacques BAILBÉ

Trésorière : Isabelle PANTIN

**Bureau : Robert AULOTTE, Nicole CAZAURAN, Jean CÉARD,
Colette DEMAIZIÈRE, Claude-Gilbert DUBOIS**

MEMBRES DE L'ASSOCIATION V. L. SAULNIER

Mars 1992

Shotaro ARAKI
Daniel ARIS
Robert AULOTTE
Jacques BAILBÉ
Claudie BALAVOINE
Enea BALMAS
Jean-Dominique BEAUDIN
Yvonne BELLENGER
François BERRIOT
Madeleine BERTAUD
Marie-Claire BICHARD
Michel BIDEAUX
Ann BLAIR
Joël BLANCHARD
Claude BLUM
Sylviane BOKDAM
Philippe BONOLAS
Hélène BORDES
Wim. J. A. BOTS
Jacqueline BOUCHER
Bénédicte BOUDOU
Muriel BROT
Jean BRUNEL
Marie-Pierre BURTIN
Keith CAMERON
Marie-Pierre CAMUS
Monika CATTELAENS
Nicole CAZAURAN
Hélène CAZES
Jean CÉARD

Annie CHARON-PARENT
Françoise CHARPENTIER
Sylvie CHARRIER
Jacques CHOMARAT
Michel CHOPART
J. E. CLARK
Dorothy COLEMAN
Andrée COMPAROT
Roland CRAHAY
Denis CROUZET
Klara CSÜROS
James DAUPHINÉ
Colette DEMAIZIÈRE
Guy DEMERSON
Marie-Luce DEMONET-LAUNAY
Robert DESCIMON
Georges DOTTIN
Claude-Gilbert DUBOIS
Jean DUPÈBE
Patricia EICHEL
Doranne FENOALTEA
Marie-Madeleine FONTAINE
Marie-Madeleine FRAGONARD
Donald FRAME
Pierre FREBAULT
Gilbert GADOFFREX
Fausta GARAVINI
Véronique GÉLY-GHEDIRA
André GENDRE
Franco GIACONE

Louise GODARD de DONVILLE
Alexandre GORDON
Francis GOYET
Virginia GREEN
Jacqueline HEURTEFEU
Mireille HUCHON
Marie-Thérèse ISAAC
Mitchiko ISHIGAMI-IAGOLNITZER
André JANIER
Élizabeth JAUGIN
Jean JEHASSE
Arlette JOUANNA
Françoise JOUKOVSKY
Laurence KRITZMAN
Eva KUSHNER
Raymond LA CHARITÉ
Marie-Madeleine de La GARANDERIE
Jean LAGNY
Henri LAMARQUE
Jean LARMAT
Christiane LAUVERGNAT-GAGNIÈRE
Madeleine LAZARD
Elaine LIMBRICK
Jacqueline LINET
Mary MAC KINLEY
Michel MAGNIEN
Catherine MAGNIEN-SIMONIN
Andrée MANSAU
Jean-Claude MARGOLIN
Daniel MARTIN
Olivier MILLET
Shiro MIYASHITA
Brigitte MOREAU
François MOREAU
Jean-Claude MÜHLETHALER
Géralde NAKAM
Hugues NEVEUX
Madeleine NOSJEAN
Anna OGINO

Paloma OTAOLA
Isabelle PANTIN
Simone PERRIER
Jacques PINEAUX
Alice PLANCHE
Sylvie POSTEL-LECOCQ
Christine RAFFINI
Michel REULOS
Régine REYNOLDS-CORNELL
Josiane RIEU
François RIGOLOT
Paule de ROTALIER
François ROUDAUT
Mary ROWAN
Zoé SAMARAS
Lucette SAULNIER
Gilbert SCHRENCK
Michel SIMONIN
Malcom SMITH
Sylvie SOREL-LEMAREC
Marguerite SOULIÉ
Lionello SOZZI
Gabriel SPILLEBOUT
Kaoru TAKAHASHI
Isamu TAKATA
Louis TERREAUX
Marcel TETEL
André THIERRY
Claude THIRY
Étienne VAUCHERET
Maurice-François VERDIER
Jeanne VEYRIN-FORRER
Brian VICKERS
Philippe WALTER
Édith WEBER
Anne WERY-WATHIEU
Colette WINN
Roger ZUBER

TABLE DES MATIÈRES

J.-Cl. ARNOULD	
- Un cas de réécriture : Claude de Taillemont et Marie de Gournay	7
F. MOUREAU	
- Mme de Saintonge, bergère moderne ou "la mise en nouveau langage" de la <i>Diane</i> de Montemayor	19
R. COOPER	
- Marguerite de Navarre et ses malheurs au XVIII ^e siècle	33
M. RENAUD	
- Rabelais "palimpseste" : deux réécritures du <i>Gargantua</i> au XVIII ^e siècle	51
Y. GIRAUD	
- Amadis "rhabillé" par Melle de Lubert	75
L. GUILLERM	
- Deux "belles infidèles" : ruptures et continuités. Les <i>Amadis de Gaule</i> d'Herberay des Essars et du Comte de Tressan	91
M. BROT	
- Nouveaux lecteurs, nouvelles histoires. Du récit de la Renaissance à sa réécriture dans la <i>Bibliothèque Universelle des romans</i>	107
E. JAUGIN	
- Le marquis de Paulmy au travail : de l'"extrait" à l'invention romanesque	123
G.-A. PÉROUSE	
- Conclusions	139