

## Le genre du roman à la Renaissance

Marian Rothstein

Volume 32, numéro 1, printemps 1996

Le roman chevaleresque tardif

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036009ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036009ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rothstein, M. (1996). Le genre du roman à la Renaissance. *Études françaises*, 32(1), 35–47. <https://doi.org/10.7202/036009ar>

Résumé de l'article

Le roman à la Renaissance, surtout le roman d'aventures, doit être compris comme le proche parent de l'épopée, type de texte avec lequel il partage assez consciemment plusieurs caractéristiques. Les arts poétiques de l'époque et les préfaces de romans soulignent les traits rapprochant les deux formes, qui paraissent ainsi relever du même genre à l'époque qui nous intéresse.

# Le genre du roman à la Renaissance<sup>1</sup>

MARIAN ROTHSTEIN

La difficulté de la stricte application d'une théorie des genres à une réalité littéraire est largement reconnue. Qui parle de genre doit aussi en préciser l'époque, car les genres sont et furent toujours en *mouvance*. Alastair Fowler<sup>2</sup> suggère que les anciens, Quintilien, entre autres, considéraient déjà la pastorale comme un genre héroïque parce qu'ils basaient leur concept des genres sur la forme des œuvres, et que la pastorale antique s'exprimait dans le même hexamètre que la tragédie et l'épopée. Le fait qu'à l'époque qui nous intéresse on se trouve devant un double système de modèles, anciens et modernes, ne simplifie pas la question<sup>3</sup>. Sous la pression d'une taxonomie prestigieuse héritée de l'Antiquité et face à l'impératif d'admettre un système qui absorberait de nouveaux genres<sup>4</sup>, la théorie des genres à la Renaissance a cherché des solutions souples, globales. S'il s'agissait du genre des contes de Boccace, on les classait comme comédies, tragédies ou épopées<sup>5</sup>. Suivant l'exemple des anciens, les textes théoriques

1. Je tiens à remercier Irène Kraemer et Nicolas Rand pour leurs suggestions et conseils dont cet article a beaucoup profité dans sa forme finale.

2. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge MA, Harvard UP, 1982.

3. Voir Rosemarie Colie, *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1973, et les articles réunis dans *La Notion de genre à la Renaissance*, éd. Guy Demerson, Genève, Slatkine, 1984, surtout pour la contribution de Gisèle Mathieu-Castellani, « La Notion de genre » (p. 17-34).

4. Il faut comprendre « nouveaux » par rapport au monde classique. Les sources principales de ces « nouveautés » sont la tradition médiévale et l'Italie de la Renaissance.

5. François Lecercle, « Théoriciens français et italiens : une "politique" des genres », dans *La Notion du genre à la Renaissance*, p. 69.

s'adressent au futur écrivain et l'invitent à imiter les qualités des modèles reconnus. Aujourd'hui, la critique moderne a tendance à privilégier le lecteur plutôt que l'écrivain, et modifie dès lors le point de vue à partir duquel on pose des questions de genre.

L'un des postulats aujourd'hui assez généralement admis par consensus, à la suite des travaux des Formalistes russes, et auquel l'esthétique de la réception a redonné un nouvel intérêt, énonce qu'une œuvre, loin de surgir dans un désert vide de toute information préalable, est reçue à partir d'une situation spécifique de compréhension, qui oriente sa lecture, et détermine les aspects de son impact. C'est dire que l'intertextualité générique est une partie non négligeable de cette information préalable. Tout comme le procès d'écriture, le procès de lecture est de nature générique<sup>6</sup>.

De nos jours, l'étude des genres vise donc le plus souvent les horizons d'attente<sup>7</sup> qui sous-tendent la réception d'un texte littéraire.

La présente investigation du statut générique du roman à la Renaissance, voulant profiter des deux approches, cherche à les intégrer. Celle des modernes nous permettra de poser de nouvelles questions pertinentes, de voir plus clairement que nos prédécesseurs; celle qui ressort de la pensée du XVI<sup>e</sup> siècle (que ce soit des producteurs ou des lecteurs) nous aidera à nous rapprocher de la réception réservée à nos romans à leur époque. Comment l'auteur d'un roman, à la Renaissance, définissait-il sa tâche, ses buts, ses limites? Qu'attendait le lecteur du XVI<sup>e</sup> siècle de la lecture d'un roman? Comment le jugeait-il? À quoi le comparait-il<sup>8</sup>?

6. Gisèle Mathieu-Castellani, « La Notion de genre » dans *La Notion de genre à la Renaissance*, p. 28.

7. L'expression vient des écrits de Wolfgang Iser et d'autres critiques de l'école de Constance qui élaborent une théorie de la réception moderne. J'emploie l'expression au pluriel pour souligner la complexité du processus de lecture; consciemment ou inconsciemment, le lecteur avisé et sensible reçoit forcément des signaux génériques au pluriel et ceci d'autant plus que, loin d'être statique comme le laisseraient penser des définitions prescriptives, l'idée de genre est et fut depuis toujours, un concept en évolution continue.

8. Bien que la théorie des genres soit apparemment prise au sérieux dans les arts poétiques de l'époque, François Lecerclé note qu'elle « semble condamnée aux psittacismes, à la stérilité, voire à la contradiction » (p. 68). Il en conclut qu'à la Renaissance, la théorie des genres n'offre qu'un faux rêve d'ordre correspondant à l'ordre de la nature, où les espèces non prévues sont par définition des monstres : « Théoriciens français et italiens : une "politique" des genres » dans *La Notion du genre à la Renaissance*, p. 67-100. Au moins dans les deux premiers tiers du siècle, comme j'espère le démontrer dans ce qui suit, ces « espèces » sont un peu plus souples que Lecerclé ne semble le croire.

Personne parmi les théoriciens anciens ne parle du roman, et pourtant il en existait en Grèce et à Rome. L'ambiguïté que nous avons notée déjà au sujet de la taxonomie générique au XVI<sup>e</sup> siècle est d'autant plus manifeste qu'il s'agit de formes modernes sans autorisation de l'Antiquité, tel le sonnet. Pour Du Bellay, le sonnet est une variante de l'ode, « différent d'elle seulement pource que le sonnet a certains vers reiglez et limitez et l'ode peut courir par toute maniere de vers librement, voire en inventer à plaisir<sup>9</sup>. Pour Sébillet, ce n'est qu'un dizain rallongé<sup>10</sup>, tandis que Peletier le lie à l'épigramme<sup>11</sup>. Le roman posait un problème similaire, mais en l'occurrence plus facile à résoudre, car tous les contemporains y trouvèrent la même solution.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, les réflexions sur le genre romanesque s'expriment dans les préfaces et pièces liminaires des romans mêmes, et dans les arts poétiques écrits pendant la période qui nous intéresse : en français, Sébillet (1548), Du Bellay (1549), Peletier du Mans (1555), Ronsard (1565 et 1572) ; en latin, Scaliger (1561). Ces textes s'accordent à parler du roman dans le contexte d'une discussion de la forme la plus prestigieuse pour l'Antiquité et pour la Renaissance : l'épopée. Cependant, ce genre n'avait pas encore de nom fixe dans la langue du XVI<sup>e</sup> siècle. Ni « épopée », ni « épique » ne figurent dans les dictionnaires de Cotgrave ou Nicot, tous deux rédigés au début du siècle suivant. Du Bellay parle du « long poème », Sébillet du « grand œuvre », Peletier de « l'œuvre héroïque », et Scaliger, écrivant en latin, hésite entre « *poemata heroica* » et « *epica* ». Cette variété de vocabulaire suggère une certaine ouverture d'esprit. En même temps, elle implique un accord général : la forme en question doit être longue, elle doit décrire des gestes héroïques et des combats, elle doit posséder l'ampleur qui permet au poème d'embrasser largement le savoir humain, et enfin, l'épopée doit proclamer la gloire de la patrie. On le verra, la « critique » à la Renaissance insiste sur la présence de chacune de ces catégories dans le roman.

Dans la *Deffence*, Du Bellay invite le lecteur-écrivain à chercher la matière de son long poème dans « un de ces beaux vieux romans François, comme un Lancelot, un

9. *Deffence et illustration de la langue francoyse*, éd. Henri Chamard, Paris, Didier, 1961, vol. II, p. iv.

10. Thomas Sébillet, *Art Poétique François*, éd. Félix GaiFFE, Paris, Droz, 1932, p. 115.

11. *Art Poétique*, éd. André Boulanger, Paris, Les Belles Lettres, 1930, p. 64.

Tristan, ou autres<sup>12</sup>». Aussi surprenant que soit cette recommandation, un peu plus de réflexion nous montre que ces histoires répondent à tous les critères énoncés ci-dessus : elles sont longues ; elles ont de l'ampleur ; elles racontent des faits d'armes admirables ; elles s'occupent de questions très variées de gouvernement, de guerre, d'amour, de magie, etc. Bien que leurs aventures aient lieu plutôt en Grande-Bretagne qu'en France, depuis longtemps toute l'Europe associe leurs noms à la gloire de la France.

Peletier encourage également l'écrivain de la future épopée française à chercher un sujet français. Il loue d'abord la variété de matière et d'émotion des sources françaises, pour tant non spécifiées.

Voila commant les infortunes parmi les felicitez, les joes parmi les tristeces : sont le jeu du Teatre de ce monde ; dont le Poeme et le miroer. Et parmi l'universel discours, il fait bien voer, commant le Poëte, apres avoer quelque foes fet mancion d'une chose memorable (queles sont celes que nous avons ici deduites) la lesse la pour un tans : tenant le Lecteur suspans, desireux e hatif d'an aler voeur l'evenement. An quoe je trouve noz Rommans bien invantez. E dirè bien ici an passant, qu'an quelques uns d'iceux bien choesiz, le Poëte Heroique pourra trouver a fere son profit : comme sont les aventures des Chevaliers, les amours, les voyages, les anchantemens, les combaz, e samblables choses : déqueles l'Arioste à fet emprunt de nous pour transporter en son Livre (p. 201).

Peletier évoque ici l'*Orlando furioso* dont la réputation comme premier poème épique moderne venait de se raffermir<sup>13</sup>. Il voit dans le texte italien une preuve de la puissance en germe des sources françaises pour célébrer la gloire de la France<sup>14</sup>. Comme Du Bellay, il envoie ses lecteurs considérer

12. Éd. citée, 2.5.129. On reviendra plus loin à la version de ces histoires connue par Du Bellay. Que ce dernier parle de romans au moment de la grande vogue des romans tels que les *Amadis* est moins surprenant que de voir Ronsard, quinze ans plus tard, encourager le lecteur de son *Art Poétique* à utiliser « les vieux motz de noz Romans » (*Abrégé de l'Art poétique françois, Œuvres complètes* (OC), vol. XIV, éd. Paul Laumonier, Paris, Didier, 1949, p. 9). Il revient sur ce sujet dans la préface de la *Franciade*, OC, XVI, éd. Paul Laumonier, Paris, Didier, 1950 : les références ultérieures à ce texte seront indiquées par le sigle F.

13. Voir au sujet de la réputation de l'Arioste : Daniel Javitch, *Proclaiming a Classic*, Princeton, Princeton UP, 1991.

14. C'est la même mentalité qu'on remarque dans la traduction française de Boiardo dont la page de titre offre aux lecteurs : *Roland l'Amoureux mis en italien par le seigneur Mathieu Marie Bayard, comte de Scandian et traduit en Francoys par Maistre Jacques Vincent*, Paris, Groulleau, 1549-50. Qu'il ait « mis » son poème en italien implique que Boiardo dut le traduire du français. L'œuvre de Boiardo est encore attachée à la France par l'heureuse coïncidence qui permet à la forme française de son titre de rappeler le fameux chevalier sans peur et sans reproche.

« nos vieulx romans francoys ». Le même souci nationaliste colore toute la discussion de l'épopée et du roman.

Le développement pratique de cette interaction est visible dans *Amadis de Gaule*, roman d'aventures publié en français à partir de 1540, et vite devenu le roman le plus cité, le plus discuté, le plus réimprimé du siècle. Dès son titre, *Amadis de Gaule* affiche ses liens à la patrie. « Gaule, Gaule », le cri de guerre du héros ne le laisse pas oublier. Au début du livre dix, Claude Gohorry le rappelle dans sa dédicace à Marguerite de France « esperant bon recueil à cause du nom de Gaule qu'il [le roman] porte ». Dans la préface du livre cinq, Herberay Des Essars, le créateur de la version française des huit premiers livres des *Amadis*, élabore les leçons et promesses de gloire transmises de la Gaule du roman au roi François. Il reprendra ce sujet dans la préface de *Dom Flores*. Jean Maugin, écrivain toujours jaloux de la gloire de la France, auteur du *Nouveau Tristan* et traducteur de *Palmerin d'Olive*, accuse l'Arioste d'avoir volé au *Tristan* français maints traits qui décoorent son héros, Orlando.

Voyez Maupas, l'Italien  
S'embelir de ce qui n'est sien,  
C'est de nostre plumage. [...]   
Voyez son larcin aparent [...]   
Dont Tristan mit tout en oubly<sup>15</sup> [...]

Il y a lieu de penser que ces vers, qui suggèrent une proche parenté entre les deux textes, servent de publicité à l'ouvrage de Maugin en même temps qu'ils flattent les préjugés pro-français des lecteurs du roman.

Dans le passage de son *Art poétique* cité ci-dessus, Peletier déclare que l'*œuvre héroïque* (que ce soit, selon la nomenclature moderne, poème ou roman) doit offrir un miroir du « jeu du Teatre de ce monde », autrement dit, un « universel discours », un discours capable d'embrasser tout le savoir humain. Ailleurs, il note parmi ses mérites que :

les autres g'anres d'Ecriz ètre les Rivieres et ruisseaus : e l'Héroïque ètre comme une Mer, einçoes une forme e image d'Univers : d'autant qu'il n'et matiere, tant soèt ele ardue, precieuse, ou excelante an la nature des choses : qui ne s'i puisse apoter, e qui n'i puisse antrer (p. 194).

15. *Le Premier Livre du nouveau Tristan, Prince de Leonnois, Chevalier de la table ronde, et d'Yseulte, Princesse d'Yrlande, Royne de Cornouaille*. Fait François par Ian Maugin, dit l'Angevin. Probè et tacitè ; Paris, vve Maurice de la Porte, 1554 ; signature préliminaire marquée d'une feuille 6 r<sup>o</sup>.

Pour Peletier et ses contemporains, une des qualités les plus précieuses du genre est de tout embrasser. Une grande partie de son utilité vient de sa capacité à fournir des informations sur nombre de matières les plus diverses.

François de Vernassal reprend cette idée dans la préface du roman *Primaleon de Grèce* (1550), tout en soulignant les mérites de son roman. À ses modèles italiens et espagnols, explique-t-il au lecteur, il a parfois ajouté des morceaux de sa propre invention :

Afin de mieux l'exprimer & rendre plus celebre la lecture d'icelle, ay décrit quelques passages selon la vraye cosmographie, allegué force autoritez & comparaisons (tant des histoires que fables poëtiques) & usé souvent de sentences, raisons, metaphores, similitudes, cartelz, letres, vers, harengues, concions, & paraphes assez longues de mon invention, es lieux où je voyois ce peu que je sçay y estre propre & convenable<sup>16</sup>.

L'importance accordée à l'encyclopédisme explique peut-être les intentions de Sébillet quand il propose le *Roman de la rose*<sup>17</sup> parmi les modèles à choisir, à côté de *L'Iliade*, *L'Énéide*, et des *Métamorphoses*<sup>18</sup> pour qui veut écrire un « grand œuvre ».

Les arts poétiques aussi bien que les pièces liminaires des romans discutent le contenu du « grand œuvre » ou du roman, mais sa forme est rarement en question. Il semblerait que la présence ou l'absence de mètre n'a pas grande importance. La frontière entre œuvre en prose et œuvre en vers, roman et épopée, est passée sous silence par tous les critiques de la Renaissance sauf par Ronsard qui lui consacre deux mots<sup>19</sup>. Dès le XIV<sup>e</sup> siècle, quand la mise en prose des chansons de geste et romans en vers prend son premier élan, la prose

16. *L'Histoire de Primaleon de Grece continuant celle de Palmerin d'Olive Empereur de Constantinople son pere, naguere tirée tant de l'Italien comme de l'espagnol, et mis en nostre vulgaire par François de Vernassal Quercinois*, Paris, Serteras, 1550, a 3 r<sup>o</sup>.

17. *Op. cit.* 186. Le passage cité se trouve au commencement du chapitre xiv, « De La Version ».

18. *Les Métamorphoses d'Ovide*, dont le contenu est clairement fabuleux, sont applaudies pour les renseignements utiles qu'elles apportent : « *Non Solum erim veteres historiae; quae propter antiquitatem fabularum loco habentur ex vetustissimis authoribus collecte eleganter ab Ovidio describantur: sed ita et geographie et astrologie et misce et artis oratorie: et moralis naturalisque philosophie ratio exprimitur: ut cui Ovidii metamorphosis bene precepta fit.* » Lettre de Raphael Regius à Francesco Gonzaga, *P. Ovidii Nasonis Metamorphoseos*, Lyon, Gueynard, 1510, a 5 r<sup>o</sup>.

19. *Abrégée de l'art poétique françois*, p. 23, identifie l'alexandrin à l'hexamètre héroïque (bien que la *Françiadé* soit écrite en décasyllabes, contre le gré de son auteur, nous dit-il, OC XVII, xiv). Plus importante, selon Ronsard, que les aspects techniques de la composition est l'*inventio*, la création de nouvelles combinaisons d'événements et d'images.

devient la forme habituelle, en français, de la narration littéraire étendue. Depuis le Moyen Âge, la tradition veut que « rien de ce que l'on dit en vers ne peut être vrai<sup>20</sup> ». Quand la Renaissance connaissait des longs poèmes narratifs du Moyen Âge, comme le *Tristan* et le *Lancelot* évoqués par Du Bellay, c'était dans les rédactions en prose faites aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles et imprimées dès l'aube de cette technologie. Le XVI<sup>e</sup> siècle soupçonnait à peine l'existence de ces poèmes, comme l'atteste l'hésitation de Claude Fauchet devant la découverte de morceaux de romans rimés sur des parchemins qui servaient à renforcer les reliures de livres imprimés. « Je croy bien que ceux que nous avons aujourduy imprimez : tels que Lancelot du Lac, Tristan, et autres : sont refondus sus les vieilles proses & rymes, & plus rafraichis de langage<sup>21</sup> ». En 1543, l'*Orlando furioso* est traduit en prose française. La première édition porte déjà sur la page de titre des vers qui la comparent à l'*Amadis de Gaule*<sup>22</sup>. Quelques années plus tard, apparaîtra la traduction, également en prose, du poème précédent, l'*Orlando Amorososo* de Boiardo<sup>23</sup>. En français, ces deux œuvres se présentent comme des romans, sans indication qu'il y ait eu autre transformation que celle de la traduction de l'italien en français. Ce serait encore un indice de frontières génériques fluides, alors que la théorie du XX<sup>e</sup> siècle exigerait une conception mieux délimitée.

Le lecteur de la Renaissance faisait couramment une autre différenciation, celle entre historiens et poètes. Comme l'indique Douglas Kelly :

If the narrative was straightforward and factual (even when it included topical amplifications), the author was a *historicus* and wrote *historia*; if it was not straightforward but relied on artificial arrangement and reinterpretation of material, the work was a *poema* and the author a *poeta*<sup>24</sup>.

20. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 98.

21. *Recueil de l'origine de la langue et poesie françoise, ryme et romans*, Paris, Patisson, 1581, N 1 r<sup>o</sup>.

22. Il faut rappeler qu'à l'époque, c'était l'acheteur et non le libraire qui s'occupait de faire relier les livres. Les pages de titre étaient donc à nu, exposées dans les étalages des librairies. Et les vers de l'*Orlando* ne passent pas inaperçus ; ils auront leur réponse dans les livres quatre et cinq de l'*Amadis*, les deux prochains à paraître.

23. L'édition française de Boiardo, bien qu'elle ne parle pas des *Amadis*, les évoque tout de même en parsemant le volume d'images dont le lecteur reconnaîtrait facilement la source dans le roman français. Voir mon article, « Commemorative Images in *Amadis de Gaule* », *Proceedings of the International Word and Image Society*, à paraître.

24. *The Art of Medieval French Romance*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992, p. 70.

Cette distinction était loin d'être étanche et l'on espérait souvent pouvoir profiter du prestige (différent) des deux modes à la fois. Ainsi Maugin écrit dans ses vers liminaires pour *Primaléon* que « poësie et histoire il assemble/ En un sujet, voire si doctement,/ Qu'une de l'autre on ne peut separer : » (a 5 r°). Plus tard, en 1572, dans la préface à *La Franciade*, Ronsard fait des efforts pour les distinguer : l'historien « reçoit seulement la chose comme elle est, ou fut, sans desguisure ny fard », tandis que le poète « s'arreste aux vraysemblable<sup>25</sup> ». Loin de se trouver dans la forme ou dans l'emploi de tel ou tel mètre, la marque du vrai poète est qu'il « se recule le plus qu'il luy est possible de l'historien » (F, 4). Selon son auteur, *La Franciade* est « un Roman comme l'Iliade et l'Aeneide » (F, 5). Ronsard indique donc que pour les lecteurs contemporains, l'horizon d'attente du roman et celui des grandes épopées de l'Antiquité se ressemblent et se confondent.

Scaliger nous mène à une semblable conclusion par une autre voie. Ses *Poeticæ libri septem* se servent de deux œuvres exemplaires pour examiner l'épopée : *L'Énéide*, œuvre que Scaliger admire plus que toute autre ; l'*Histoire éthiopique* d'Héliodore, œuvre en prose qui, pour le lecteur du XX<sup>e</sup> siècle, serait un roman. Dans la préface de sa traduction d'Héliodore (1547), Amyot explique que « ce n'est qu'une fable, à laquelle encore default (à [son] jugement) l'une des deux perfections requises pour faire chose belle, c'est la grandeur<sup>26</sup> ». « Grandeur » évoque ce que j'ai appelé plus haut ampleur et encyclopédisme. Nous aurons à revenir sur cet aspect du genre. La préface d'Amyot semble aussi opposer « grandeur » et « fable » : le défaut de l'*Histoire éthiopique* serait d'avoir des liens trop faibles avec les événements du monde, des *res gestæ*. On comprend alors mieux l'importance de la protestation de véridicité au début de tant de romans, et la fréquence de l'emploi du mot *chronique* dans leurs titres. L'histoire, celle qui raconte des *res gestæ*, est présentée selon l'ordre chronologique des événements, l'*ordo naturalis*.

L'ordre chronologique est respecté au XVI<sup>e</sup> siècle, bien que légèrement obscurci par la complexité des intrigues construites de multiples fils entrelacés. Même le grand humaniste qu'est

25. *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, XVII, Paris, Didier, 1950, p. 4.

26. (Paris, Goulléau, 1559) sig. \*3r°. Sur la préface d'Amyot, voir Donald Stone, « Amyot, the Classical Tradition, and Early French Fiction », *Res Publica Litterarum*, n° 2, 1979, p. 319-25. A. Maynor Hardee, « Toward A Definition of the French Renaissance Novel », *Studies in the Renaissance*, n° 15, 1968, p. 25-38 ; Marc Fumaroli, « Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalric Novel », *Renaissance Quarterly*, vol. 38, n° 1, 1985, p. 1-21.

Rabelais présente les aventures de ses héros, aussi fabuleuses soient-elles, comme s'il s'agissait de *res gestae*, selon leur occurrence dans le temps<sup>27</sup>. Le modèle hérité de l'Antiquité se trouvait en conflit avec la tradition de l'épopée médiévale où une geste dynastique lie des histoires en apparence indépendantes : Gargantua est le père de Pantagruel ; les générations de fils, petit-fils, arrière-petit-fils, etc., s'enchaînent dans la suite des *Amadis* ; *Primaléon* continue *Palmerin d'Olive*. L'Arioste même, en continuant l'histoire commencée par l'*Orlando Innamorato*, se place dans cette tradition. Vernassal insiste dans le prologue de *Primaléon* qu'il traduit « sans toutefois l'immuer ny diminuer en rien, et moins discontinuer ou pervertir l'ordre et vray fil de l'histoire » (a 3 r<sup>o</sup>). Dans la préface de *Meliadus* on apprend qu'

un historiographe ne doit rien adjoûter a l'histoire qu'il describe mais simplement et vrayement doit narrer & dicter la chose qu'il a entreprinse de mettre en lumiere sans men songes (qui est le propre des poetes) sans fiction, sans fables & sans aulcune flaterie. Ce que nous esperons de faire en ce traicte aussi bien ou mieulx que les aultres croniquateurs ont fait en leurs croniques<sup>28</sup>.

27. La critique rabelaisienne nous ramène à plusieurs reprises, et par d'autres chemins que ceux que j'ai choisis ici, à considérer la part de l'épopée dans la création rabelaisienne. « C'est un lieu commun de la critique que de voir dans les cinq livres de Rabelais une épopée » (Guy Demerson, « Paradigmes épiques chez Rabelais », *Rabelais en son semi-millénaire. Actes du colloque international de Tours*, 1984, éd. Jean Céard et Jean-Claude Margolin, Genève, Droz, 1988, p. 225-236). Demerson demande aussitôt s'il s'agit d'une épopée par parodie, par métonymie, ou par métaphore. On voit le roman et l'épopée se rapprocher aux yeux de ce savant lecteur moderne qui connaît peut-être mieux les anciens que les textes de second ordre de la Renaissance, tels les *Amadis*. Il explique que « Rabelais profite sans vergogne des facilités d'une structure épique, souligne le mouvement heurté de l'action, le caractère factice des narrations simultanées (Aristote, *Poét.*, 1459 b 22) : « Laissons icy Pantagruel... et parlons du roy Anarchie puis Maintenant retournons au bon Pantagruel & racontons comment il se comporta en cest affaire (1,28) » (*op. cit.* 225). Ce sont en fait des formules qui se retrouvent dans tous les romans entrelacés du Moyen Âge et de la Renaissance.

Pour Edwin Duval (*The Design of Rabelais's «Pantagruel»*, New Haven, Yale University Press, 1991), l'épopée est l'idée structurante du livre, épopée à la fois classique, c'est-à-dire humaniste, et intensément chrétienne. Gérard De-faux nous fait voir l'influence directe d'Homère dans les rencontres entre Panurge et Pantagruel dans *Le Curieux, le glorieux et la sagesse du monde*, « French Forum Monographs » n° 34, Lexington, French Forum, 1982. Pour la critique qui établit les rapports entre Rabelais et l'épopée, le public visé par l'œuvre de l'humaniste était une élite d'un savoir profond (Duval, p. xvii) nettement différente des *gentilshommes*, notables bourgeois, et leurs dames qui constituent le lecteur idéal des romans d'aventures de l'époque.

28. *La Triumphante et veritable histoire des haultz et cheualreux faitz d'arme du prince Meliadus*, Lyon, Pierre de Sainte Lucie, 1534, A 2 v<sup>o</sup>.

En commençant *in medias res*, les épopées antiques déclarent, dès le début, leur affranchissement par rapport à un ordre qui limiterait les digressions et le suspense, qualités plutôt propres à l'*ordo artificialis* de la poésie<sup>29</sup>. Déjà au Moyen Âge, pour récupérer leur droit à se prétendre vrais, les *romans d'Antiquité* réagissent contre leurs modèles en corrigeant ce défaut et remettent dans l'ordre chronologique les épisodes de l'épopée de base. Bien que Peletier exige une invocation à la muse au début de l'épopée, il ne se permet pas de conseiller qu'on suive un ordre autre que celui de la chronologie, expliquant seulement que «le commencement doit être modeste et apert et entendible, à l'imitation de la nature» (p. 195). Ce ne sera qu'une bonne douzaine d'années après Peletier que Ronsard osera entreprendre la composition d'une œuvre achronologique, qui commencera comme ses modèles anciens, *in medias res*. Aussi est-il le premier, dans son *Art poétique françois* (1565), à conseiller cette construction.

L'épopée antique, libre des règles qui la limiteraient à la réalité, ne se détache point pour autant du monde vécu. Personne pendant l'Antiquité ou la Renaissance ne doutait de la réalité fondamentale des sujets des grands poèmes d'Homère, de Virgile, de Stace, et des autres poètes épiques antiques — la guerre de Troie avait eu lieu. Et en outre, les épopées antiques recelaient des leçons de géographie, de philosophie et de bien d'autres matières. Cette attitude s'exprime déjà ouvertement dans les scolies d'Homère, et dans le commentaire de Servius sur *L'Enéide* très souvent inclus dans les éditions du poème publiées au XVI<sup>e</sup> siècle. Peletier suit cette tradition quand il conseille au poète moderne une vaste érudition : «a notre Poete èt necessere la connoissance d'Astrologie, Cosmographie, Geometrie, Phisique, brief, de toute la Filosofie» (216-17). Du Bellay commence également le chapitre «Du long poëme francoys» avec une liste des savoirs nécessaires pour écrire une épopée : «Donques, ô toy, qui doué d'une excellent felicité de nature, instruit de tous bons ars et sciences, principalement naturelles et mathematiques, versé en tous genres de bons aucteurs grecz et latins, non ignorant des parties et offices de la vie humaine...» (p. 127). L'épopée doit être la source de renseignements des plus divers. C'est son encyclopédisme qui la mettra à l'abri des accusations de vaine fable. Le roman de la Renaissance se présentait de ce fait comme un texte utile où l'on pouvait apprendre toutes sortes de choses concernant la Terre, la

29. Par contre, il faut noter que les *Métamorphoses*, œuvre fabuleuse à souhait, observe l'ordre chronologique, commençant par la création du monde, pour finir dans la Rome d'Auguste.

pensée humaine, la guerre, l'amour, la bienséance et le beau parler.

Les poèmes liminaires évoquent aussi les rapports entre des ouvrages déjà célèbres et celui qui va suivre pour créer une ambiance favorable à la réception de ce dernier. Les comparaisons les plus usitées se font avec Homère ou Virgile parmi les anciens, et parmi les modernes, avec *Amadis* et l'Arioste (pour faire ressortir la supériorité des textes français). On remarquera qu'à l'exception des *Amadis*, les textes-modèles sont des épopées. Les auteurs des pièces liminaires reviennent volontiers aux éléments que nous avons associés plus haut à ce genre : les prouesses militaires (le plus souvent personnifiées par des grands héros de l'Antiquité), l'encyclopédisme, et l'illustration de la patrie. Ainsi, au commencement de *Primaléon de Grece*, Vernassal adresse un sonnet au roi où il affirme :

S'il voue plaist donc lire ce qu'en ay fait,  
Je me tiendray pour trop mieux satisfait,  
Qu'aupres d'Auguste onques ne fut Virgile (a 2<sup>o</sup>).

La comparaison implique qu'Henri II égale Auguste (ou le dépasse) comme mécène, que Vernassal ressemble à Virgile et que le livre qui suit est à comparer à *L'Enéide*. Herberay Des Essars, après avoir donné la version française des huit premiers livres des *Amadis*, produisit *Dom Flores de Grèce* dans le même genre. Pour présenter ce nouveau roman au public, le savant Marc-Antoine Muret écrit :

Mais puis que l'Homere second,  
Premiere gloire de la France,  
Sur son stile doux & facond  
Dessus des astres le lance,  
Tant le monde demourra,  
Le los d'Amadis ne mourra.

Le célèbre humaniste, associé à la Pléiade, évoque ici Homère et la durée de sa réputation pour déclarer que les *Amadis* et la présente œuvre d'Herberay dureront aussi longtemps et apporteront à la France une gloire pareille à celle du poète grec. Dans l'ode qui suit, un auteur anonyme compare *Dom Flores* à la *Thébaïde* et à *L'Enéide*, son héros est « l'Achille Gauloys », et son auteur encore une fois l'« Homere Francoys » (A 6<sup>v</sup>). Ces poèmes liminaires préparent le lecteur à la réception d'une œuvre immortelle, comme les épopées antiques, élégamment écrite, et qui traitera comme elles de faits de guerre, des faits qui glorifient la patrie.

Les livres de *l'Amadis* s'avèrent une source féconde de comparaisons entre le roman et l'épopée. Au début du livre deux, Herberay lui-même s'en sert dans un sonnet « Au Lecteur » :

Bening lecteur, de jugement pourveu,  
 Quand tu verras l'invention gentille  
 De cest autheur : contente toy du stille,  
 Sans t'enquerir s'il est vray ce, qu'as leu.  
 Qui est celluy, qui peult dire : l'ay veu  
 Blasmer Homere, ou accuser Virgile,  
 Pour n'estre vrays ainsi que l'Evangile,  
 En escripvant tout ce, qu'il leur a pleu ?

On reconnaîtra tout de suite la défense de l'utilité d'une œuvre qui admet des éléments fabuleux, et la tentative de la présenter sur un pied d'égalité avec les épopées antiques. À cela doit s'ajouter une référence à la présence de combats, *l'invention gentille*. Quand les nobles étaient encore des hommes de guerre par profession, le mot *gentille* visait la guerre : un gentilhomme était noble, donc guerrier ; un gentil chevalier était bon combattant<sup>30</sup>. C'est dans ce sens que Des Essars, qui était commissaire ordinaire de l'artillerie du roy, est un « gentil personnage<sup>31</sup> ».

Dans un douzain au quatrième livre des *Amadis*, Louis des Masures, traducteur de *L'Enéide*, compare indirectement Herberay à Homère. Ce thème est repris au livre suivant par Claude de Marle. Au sixième livre de la série des *Amadis*, un dizain porte le titre « A l'Homere d'Amadis », un autre poème « Aux Lecteurs », se limite à comparer Herberay à Cicéron auquel Jean Maugin, au livre suivant, ajoute Démosthène, Homère, Virgile et d'autres. Michel Sevin, dans un « Discours sur les livres d'Amadis » de 252 vers au livre huit, revient plusieurs fois sur les parallèles avec Homère et Virgile, comparaison reprise au livre suivant par Du Bellay dans une ode pour le nouveau responsable, Claude Colet. Sevin insiste sur l'utilité épique, en soulignant la variété des sujets qu'il touche :

30. Voir Arlette Jouanna, *L'Ordre social : Mythes et hiérarchies dans la France du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1977, p. 50. Vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, l'évolution de la connotation de ce mot double l'évolution de la société, et son sens moderne prend peu à peu le dessus. Mais pour la période 1540-1560 dont nous tirons ces références, il sera plus exact de voir d'abord des connotations bellicieuses.

31. L'expression est tirée du « Discours sur les livres d'Amadis » de Michel Sevin au début du livre huit des *Amadis*.

Nostre françoys, plus que tous, embellit.  
 Le bon maintien il sçait, et grace bonne  
 Aproprier à chacune personne.  
 Au Prince enseigne à bien se gouverner  
 Si longuement il veult en paix regner :  
 Au capitaine envoyé à la guerre,  
 Donne vouloir d'honneur et gloire aquerre. (v. 54-60)

En peu de vers, Sevin parle de l'idée de l'élégance de la langue des *Amadis*, de diverses « disciplines », pour employer l'expression de Du Bellay — l'art de gouverner, les arts de la guerre — une liste largement augmentée au cours des deux cent quarante-six que compte le poème.

Les romans d'aventure se rattachent à l'épopée par des mouvements d'accumulation et de synthèse qui sont moins évidents au lecteur d'aujourd'hui qu'ils ne l'étaient au XVI<sup>e</sup> siècle. Pour leurs contemporains, tant en ce qui a trait à la théorie qu'à la rhétorique de la réception dans les pièces liminaires, ce lien était aussi solide qu'évident. Roman et épopée promettaient au lecteur un texte patriotique, plein de détails utiles concernant les aspects les plus variés du savoir humain et des prouesses d'armes. C'est ce qu'attendaient les lecteurs du roman au XVI<sup>e</sup> siècle, et ce que les auteurs de roman leur ont fourni. Le malheur voulut, en ce qui concerne la France, que ce soit en prose ou en vers, qu'aucune œuvre épique n'ait pu atteindre l'immortalité littéraire qu'elles visaient toutes.