

Luce GUILLERM

« *L'Amadis* français d'Herberay des Essars. Roman spectacle / spectacle du roman »

Le Roman à la Renaissance

Actes du colloque international de Tours dirigé par Michel Simonin (CESR, 1990) publiés par Christine de Buzon, Lyon, RHR, 2012.

URL : <http://www.rhr16.fr/ressources/roman-rennaissance>

Pour citer cet article :

Guillerm, Luce, « *L'Amadis* français d'Herberay des Essars. Roman spectacle / spectacle du roman », *Le Roman à la Renaissance*, Actes du colloque international dirigé par Michel Simonin (Université de Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 1990), publiés par Christine de Buzon, Lyon, RHR, 2012, 11 p.

URL : <http://www.rhr16.fr/ressources/roman-rennaissance>



Article protégé par la loi sur le droit d'auteur, selon les conditions générales de la licence Creative Commons.
Pour plus d'informations, écrivez à : contact@rhr16.fr

L'Amadis français d'Herberay des Essars Roman spectacle / spectacle du roman

Nous venons d'ouvrir le *Quatrième Livre d'Amadis de Gaule*, et nous visitons, guidés par Herberay — car le modèle original de Montalvo n'est plus ici pour le « traducteur » qu'un prétexte — le somptueux palais d'Apolidon¹. Au centre de la description, un sujet privilégié d'émerveillement : les peintures qui ornent les galeries à deux étages entourant le jardin.

Et étoit la plus basse de ces galeries au modèle du parterre, peintes d'excellentes peintures de toutes sortes de chasse et fauconnerie : car on y voyoit pourtrait au vif, le plaisir, que prennent Gentils hommes, Dames et Damoiselles, étans à l'assemblée, couchés sus l'herbe fraîche et devisans ensemble, attendant le raport du Veneur, lequel peu après on voyoit retourner sus sa brisee avec son limier, querant ses voyes à route, tant qu'il faisoit lancer le Cerf. Et à voir la contenance de cet homme il sembloit proprement qu'il sonnât un long mot, pour avertir qu'il avoit trouvé le repos de la bête. Puis étoient peints en mannequinage, les autres chiens qui luy bailloyent la meute et route, et le piqueurs, léquels couroyent après à bride avalee, tenans leurs trompes contre leurs bouches (à jouës enflees) de si bonne grâce, que lon se persuadoit quasi d'entendre l'air retentir, comme si la chose eut été vraye².

Exercice d'écriture sur une performance esthétique, ici picturale : *ekphrasis*. Je reviendrai plus loin sur le détail de ce dispositif de mise en abyme de la représentation qui organise tout le chapitre. Il me semble d'abord nécessaire de souligner que ce qu'autorise cette description de peintures (au pluriel), organisées en séries, comme les tapisseries à scènes de chasse qui en sont le modèle implicite³, c'est un agencement représentatif dans lequel les liens narratifs — « peu après », « puis » — assurent un simple enchaînement entre des tableaux, où le mouvement et le sens se fixent se figent, la vérité de la représentation venant justement s'inscrire dans cette immobilité même.

¹ Je citerai le texte français dans l'édition Plantin, Anvers, 1560 ; et le texte castillan dans l'édition procurée par Gayangos, B. A. E., XL, Madrid, 1963.

² *Amadis, Livre IV*, p. 3 v^o.

³ Thématique très fréquente dans l'art de la tapisserie, qu'attestent, outre la série des *Chasses de Maximilien* conservée au Louvre, les *Chasses du Roi François*, dont deux exemplaires identiques, réalisés sur le même carton de l'époque de François Ier, se trouvent à Chambord et au Château de Bourdeilles ou encore les *Quatre Chasses à l'Oiseau*, réalisées à Tournai en 1520, présentant en série quatre moments d'une journée de chasse, dont on connaît aussi plusieurs exemplaires, témoignant de l'utilisation de cartons préfabriqués (cf. *Catalogue de l'Exposition des Chefs d'Œuvre de la Tapisserie*, Ed. des Musées Nationaux, Paris, 1973).

Or il se trouve qu'un tel agencement reproduit et souligne précisément une des caractéristiques essentielles de l'économie romanesque de l'*Amadis* français. Voici, pour illustrer cette observation, deux autres exemples, non plus descriptifs, mais discursifs cette fois, choisis presque au hasard dans un texte qui en offrirait à chaque page⁴. Le premier est une plainte d'Oriane, la grande plainte de celle que son père veut marier contre son gré. L'original castillan rapporte au style indirect les confidences désespérées d'Oriane à Florestan, en insistant sur les éléments narrativement utiles : rappel de la décision de Lisuart, et appel aux chevaliers et aux Grands pour qu'ils intercèdent auprès de Lisuart; une dernière phrase, au style direct, résume la requête en priant Florestan d'aller lui-même supplier le Roi :

[...] *haciendo sentar ante sí, dijole descobiertamente toda su voluntad, é la gran fuerza que su padre le facía, queriéndola desheredar y enviaria à tierras extrañas, rogándole que della se doliese, pues que no esperaba otra cosa sino la muerte, y que no solamente à él que ella tanto amaba y en quien tanta esperanza é fiducia tenía, mas à todos los caballeros andantes, é à todos los grandes de aquellos reinos se quería quejar, que hobiesen della duelo é gran piedad, é rogasen à su padre que de tal propósito mudado fuese : « é vos, mi buen señor é amigo Don Florestan, dijo ella, así gelo rogad é consejad que lo haga, faciéndole entender el gran pecado en que está por est tan gran cruieza é tuerto que me facer quiere⁵.*

La version confie à une rapide introduction au style indirect la fonction narrative du discours, et se libère ensuite dans une grande envolée rhétorique qui, s'alimentant à des modèles textuels étrangers à l'original, exploite longuement en la transformant la très fugitive allusion à la mort d'amour, dans laquelle Montalvo avait symboliquement concentré toute l'expression « psychologique » du désespoir

Lors commença a renouveler ses douleurs, lui declarant le tort que luy faisoit le Roy la voulant marier par force en pais estrange, et à l'homme du monde à qui elle portoit moins d'amytié. Et croyés, disoit elle, que s'il continue en son opinion, que la première nouvelle qu'il aura de moy après mon partement sera celle de ma mort car quoy qu'il en doive advenir, s'il me separe de ce país, la mer et la mort m'en separeront aussi, étant bien délibérée succomber à mes malheurs par l'impétuosité des vagues, lesquelles seront pour jamais temoings de ma douleur, comme celles esquelles j'espere trouver plus de pitié, qu'en mon pere, parens, país, amys et serviteurs : et pourtant, Seigneur Florestan, je vous supplie en l'honneur de Dieu, vous employer à le dissuader de sa fantaisie, autrement, sus ma foy, ce luy sera grand charge de conscience, et à moy le plus estrange malheur en quoy pourroit choir pauvre damoyse desheritee et abandonnee de Dieu et des hommes⁶.

Images des héroïnes désespérées se lamentant au bord des eaux, esquisse d'un autre récit, cruauté soulignée d'une situation que la traduction arrache au contexte

⁴ L'analyse proposée ici ne peut que s'appuyer, à l'aide d'allusions nécessairement rapides, sur l'étude précise de la traduction française des quatre premiers livres de l'*Amadis* que j'ai tentée par ailleurs et à laquelle on voudra bien m'excuser de renvoyer trop souvent. Sur ce problème des extensions rhétoriques, voir donc Luce Guillerm, *Sujet de l'écriture et traduction autour de 1540*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1988, première partie, p. 217-260.

⁵ B. A. E., p. 253.

⁶ Livre III, p. 46 v° et 47 r°.

chevaleresque codé pour la nourrir de souvenirs romanesques ou poétiques autres, et du même geste, discours travaillé pour lui-même, phrases qui, en même temps qu'elles creusent l'espace de motivations psychologiques que la trame narrative resserrée et explicitée renforce par ailleurs, font ouvertement miroiter la langue et les textes. Et parallèlement (il s'agit encore là d'un trait constant de la version), le personnage se représente lui-même dans son propre discours, comme un emblème de la douleur féminine, l'énonciatrice d'un rôle, dans l'image-tableau qui conclut la plainte : moi, « pauvre damoiselle abandonnée de Dieu et des hommes ».

A replier, à peine artificiellement, cet exemple sur le précédent, on voit qu'entre le « long mot » sonné par le veneur, ou les sons de trompes des piqueurs que suggèrent leurs joues gonflées, et que l'on « entend » grâce au tableau idéalement vivant qui les représente immobiles, et les phrases travaillées d'Oriane, immobilisant en spectacle de la performance rhétorique le rôle de l'amoureuse explorée, il y a quelque rapport.

Or le rôle du traducteur est ici essentiel : non seulement parce qu'il s'agit, on l'a vu, d'expansions, voire d'inventions, mais surtout parce que les effets que l'on vient d'indiquer résultent ici de la position de traduction elle-même : c'est ce qu'illustre, de façon extrême mais significative, le second exemple discursif annoncé. Il s'agit encore d'une plainte, celle de l'amoureux transi cette fois. Au troisième livre, voici qu'enfin Amadis va rejoindre Oriane. Il passe la nuit qui précède la rencontre à dire à son écuyer sa crainte que son bonheur ne soit retardé par la promesse qu'il a faite à une Dame inconnue de lui octroyer le « don » qu'elle lui demanderait, mais dont il ignore la nature... L'original se contente d'une rapide phrase au style indirect :

[...] é antes que dormiese, fabló muy gran pieza con Gandalín, diciendo como iba liedo en su corazón por ir contra la parte donde su señora era, si el don de aquella dueña non le estorbase.⁷

L'expansion résulte dans la version, comme toujours et comme dans l'exemple précédent, de l'exploitation rhétorique d'une situation topique dont le texte espagnol ne fait qu'indiquer les éléments essentiels : joie et angoisse de la nuit de veille de l'amant. Mais ici le jeu du traducteur apparaît plus complexe, et surtout plus consciemment manifeste. En premier lieu, le discours est à la limite extrême de l'illisible, chose très rare dans l'*Amadis* français : une phrase interminable et sans pauses agence contradictoirement par le jeu des concessives et des consécutives les motifs obligés de l'angoisse d'amour, dans un amphigouri qui ne peut être l'effet du hasard ou de la maladresse, mais bien celui d'un jeu parodique avec le discours et les mots :

Adonc se coucha le chevalier, lequel, au lieu de s'en dormir, entra en sa mélancolie acoutumee, et comme si Oriane eut été présente, disoyt en soy memes : hélas amy, la longue absence de votre personne m'a tant donné de passion, que n'eut été la crainte qu'eussies eu déplaisir à ma mort, je fusse long tems a ensevely et privé du plus grand plaisir qui me scauroit avenir, qui est avoir la veue de vous. Haa mes yeux, n'avés vous tort d'ainsi épuiser la force de jeter larmes, le peu de humeur en laquelle se nourrit mon triste cueur atendant le retour vers celle, pour le service de laquelle seulement mon esprit est content resider en ce penible corps, mêmes que quand vous n'auriés esperance de la revoir, si avés vous eu plus de bien (par les faveurs qu'elle vous a faites au passé) que ne meritates oncques, et d'avantage vous pouvés tenir assurés, que la

⁷ B.A.E., p. 240.

fermeté d'elle est si constante, que pour accident qui luy survienne, elle ne pourroit varier, sentant en son âme ma fidélité, telle que j'aymerois trop mieus mourir cent mille fois, que de perdre sa bonne grâce⁸.

Mais il y a plus : l'expansion s'assortit de l'invention d'une mise en scène qui, ouvertement, désigne la complainte pour ce qu'elle est : une variation ludique sur des discours connus ; contrairement à son modèle qui fait deviser l'écuyer et le chevalier, Herberay a fait s'endormir Gandalin (il faut avouer qu'on s'endormirait à moins) et ce sont les derniers mots de la plainte, proférés trop haut par Amadis, qui l'éveillent « en sursaut ». Et Gandalin de commenter :

Vous êtes un étrange personnage d'ainsi vous affliger quand vous devriez plus vous reconforter.

Etrange personnage, en effet : rôle monté, on le voit, de toutes pièces, par le traducteur qui a du reste, sous couvert de notation psychologique, indiqué d'avance, en introduction, ce régime de variation parodique sur une topique ressassée : Amadis « entre en sa mélancolie acoutumée » comme on endosse un costume en vue d'un rôle par tous reconnaissable.

Car c'est bien d'une mise en scène de l'original qu'il s'agit. A animer, représenter, donner à voir, montrer, le référent proposé par le texte castillan — attitude constitutive de la position même de lecture-réécriture impliquée par la traduction⁹ — , Herberay en vient à faire de son modèle une comédie de rôles visible comme telle. Il représente la représentation, et fait du déploiement discursif lui-même un spectacle.

*

*

*

Il résulte de ce travail une économie représentative ambiguë, imposant un régime de lecture dont, me semble-t-il, la trace la plus évidente se repère dans les *Tresors d'Amadis*. Car cette entreprise éditoriale¹⁰ apparaît bien symptomatique d'une lecture, elle-même dictée par une écriture (une ré-écriture).

⁸ Livre III, p. 46 v° et 47 r°.

⁹ Attitude qui consiste à enregistrer et transcrire les effets d'une lecture que nourrit l'activité mentale de représentation : toute ré-écriture d'un texte narratif (mise en prose, reprise d'un texte ancien, ou version) semble impliquer cette manifestation dans le texte d'arrivée du travail par lequel la lecture ne cesse de combler cet écart du dire au voir, qui est à la fois son plaisir et sa liberté. Ainsi peut-on sans doute rendre compte de ce passage d'éléments diégétiques au mimétique qui est un des traits essentiels de l'évolution qui caractérise, de ré-écriture en ré-écriture, l'évolution de la prose romanesque : traitements en « scènes » des situations topiques, dialogues, amplifications descriptives, etc. A ce qu'on peut en savoir, Montalvo avait déjà travaillé dans ce sens son propre modèle, et le traducteur français amplifie cette tendance.

¹⁰ Cf. Hugues Vaganay, « *Les Trésors d'Amadis*, essai de bibliographie », in *Revue Hispanique*, 57, 1923. Le privilège est obtenu par Sertenas dès 1554 pour le *Thresor des douze livres d'Arnadis de Gaule*, qui paraît seulement en 1559, bientôt suivi, de 1559 à 1567 d'au moins onze rééditions recensées, à Paris, Lyon, et Anvers, avant que le recueil ne s'accroisse d'extraits du *Treizième Livre*, puis des livres suivants, jusqu'en 1606.

Et en tout premier lieu par cette économie de mise à distance spectaculaire que nous venons d'observer, par cette exhibition de rôles auxquels se trouvent attribuées des variations discursives érigées en objets autonomes, en tableaux exemplaires de performances rhétoriques. La pratique du compilateur, telle qu'on peut la percevoir au travers des prélèvements, traduit ce suivi de la dictée du texte. Lecteur apparemment pressé, il apparaît moins guidé par des critères esthétiques, ou des a priori thématiques, qu'entraîné par un feuilletage rapide du roman, soumis à son rythme qui le fait s'arrêter, à chaque livre, sur les grandes scènes qui apparaissent comme des occasions majeures de déploiement rhétorique: la grande scène du Conseil Royal de Lisuart au premier livre, la rupture d'Oriane et d'Amadis au second, le service rendu par Amadis à Grasinda au troisième... Une approximative organisation thématique résulte de ce parcours cursif (dominante de discours politiques dans les extraits du premier livre, d'épîtres et de plaintes amoureuses pour le livre suivant) en même temps que se classent en « Harengues, lettres, epistres, concions »¹¹ et en situations rhétoriques types (conseils, défis, plaintes, etc.) une matière discursive repérée au fil du récit.

Dès la première édition, ces extraits sont présentés comme des modèles utilisables, susceptibles d'offrir aux lecteurs individuels diverses manières exemplaires de traiter verbalement certaines situations :

Le bon esprit trouvera le moyen et grâce de harenguer, concioner, parler et escrire de tous affaires qui s'offrira devant ses yeux.

Et c'est Plantin qui, en 1560, propose un classement raisonné des extraits en trente rubriques, pour en faciliter l'utilisation¹². Derrière ce classement, qu'organise partiellement la répartition des grands genres rhétoriques, se profile aussi le défilé de rôles exemplairement tenus (rôles affectifs, amoureux ou familiaux, rôles sociaux ou politiques, militaires etc.) dans lequel on peut repérer l'un des effets souvent soulignés

¹¹ Voir l'épître liminaire de l'éditeur aux lecteurs de la première édition, Paris, Sertenas, 1559 : l'éditeur rappelle d'abord les qualités exceptionnelles du roman (« fluidité de langage », beaux discours, et « disposition des comptes tant bien deduictz et entretenus ») et s'en prend, écho des polémiques ambiantes, à ses détracteurs, « nouveaux escrivains qui ne trouvent rien bon que ce qui sort de leur boutique et brave invention », et moralistes soucieux de l'édification des lecteurs. Il leur répond, comme il se doit, en énumérant tous les « fruictz » éthiques et religieux à tirer d'une telle lecture. Ceci fait, il en vient à l'essentiel, en l'occurrence à ce qui justifie son entreprise : « Ce que considerant, et aussi que le plus grand fruict qu'on peut recueillir audict livre, consiste es dictes harengues, lettres, epistres, et graves concions en iceluy livre contenuz, les ay bien voulu extraire et retirer dudit livre d'Amadis, vous avisant que, le tout diligemment veu, le bon esprit trouvera le moyen et grace de harenguer, concioner, parler, et escrire de tous affaires qui s'offriront devant ses yeux, et pourra, selon les occurrences de ce qui se presentera devant luy, joint que le sommaire que j'ay mis sur chaque harengue, ou lettre, luy en donnera le moyen et advertissement ».

¹² *Le Trésor des Amadis*, Anvers, par Ch. Plantin, 1560, « Au lecteur » : « Je me suis finalement resolu d'imprimer ce Recueil (avant l'œuvre entière) des douze livres d'Amadis de Gaule (autant estimés en langage François que chacun sçait) afin de t'en servir tant en propos familier, qu'en toutes sortes de lettres missives. Pour laquelle chose faire, plus commodement nous t'avons, incontinent apres la presente, imprimé une table, ordonnée par lieux communs des matières traitées en cedit Livret: à fin que tu puisses facilement trouver les manières propres pour parler, ou ecrire ce qu'auras deliberé ». Voir le détail de cette table dans Luce Guillerm, *op. cit.*, p. 85-89.

du roman : les discours construisent une vérité idéale des personnages, miroirs dans lesquels les lecteurs sont appelés à se reconnaître. Qu'on se souvienne de l'*Ode au Seigneur des Essars sur le discours de son Amadis*, de Du Bellay :

Là ce gentil Artizan
 Nous montre au vif quel doit estre
 Le prince, le courtisan,
 Le serviteur et le maistre, [...] ¹³.

Performances rhétoriques adaptées à une vérité emblématique des personnages et des rôles, donc. Il reste pourtant que la matière résiste à un tel traitement systématisé, et que cet isolement, que l'écriture du roman impose certes, de « morceaux » discursifs autonomes, implique aussi qu'on les arrache au tissu narratif dont ils gardent partout les marques ; marques d'autant plus insistantes que le traducteur, en même temps qu'il détache et spectacularise les discours, s'applique constamment à y inscrire avec précision leur relation motivée au récit : c'est même le plus souvent à la faveur de cette volonté de motiver de façon vraisemblable, et d'ancrer concrètement, les situations topiques codées qu'apparaissent les décalages humoristiques de la version, et que peut, visiblement, se déployer l'arbitraire ornemental des variations, l'irrépressible sommeil de Gandalin fatigué en est un exemple. Or les *Tresors* s'emparent sans recul de tels passages, et le classement raisonné de Plantin, à supposer qu'il faille prendre au sérieux les motivations pratiques qu'il donne au recueil, ne sont pas sans produire quelques effets cocasses.

Il lui faut, par exemple, inventer des rubriques « fourre-tout », enregistrant les aléas de la narration, telles ces « manières de recommander quelque chose à quelqu'un et de réciter quelque chose advenue », ou mieux encore, cette « manière d'inciter quelqu'un à plutôt secourir ce qui est en danger que s'amuser à plaindre quelque accident ». C'est ainsi encore que se trouve proposé, parmi les manières exemplaires de donner un conseil, un discours de conseiller perfide, dans lequel le traducteur s'est naturellement appliqué à souligner les signes de l'hypocrisie. Quant aux « manières de prier quelqu'un de faire quelque chose », elles exhibent en bonne place la prière d'Apolidon à l'Empereur son père, le suppliant de le déshériter : discours totalement inventé par Herberay, morceau choisi idéal, en effet, à condition d'oublier l'in vraisemblance totale de la situation, dont le traducteur se joue à plaisir, et de se laisser, comme lui, prendre à la seule jouissance de la performance discursive ¹⁴.

¹³ Pièce parue en 1552 : cf. Du Bellay, *Œuvres Poétiques*, éd. Chamard, Paris, 1904, p. 236-237. Cette appréciation portant sur la perfection des discours modèles et des caractères types, d'inspiration évidemment horacienne (cf. *Art poétique*, v. 156 et suiv.) figurait déjà en 1548 dans l'intéressant « Discours sur les Livres d'Amadis » signé de Michel Sevin, en tête du *Huitième Livre* (notamment v. 17 à 30). On trouvera ce texte dans H. Vaganay, *Les Amadis en Français*, Florence, 1906 et Slatkine reprints, 1970, p. 73 et suiv.

¹⁴ Montalvo : « *Apolidon [...] veyendo la cuita del padre é la poquedad del hermano, dijo que porque su alma consolada fuese, que tomando èl sus tesoros é sus libros, à su hermano dejaría el reino* ». (B. A. E., p. 106).

Herberay : « [...] Apolidon, en étant averty, [du déplaisir de son père à mécontenter son fils cadet] lui vint dire en la présence de son frère. Sire ces jours passés j'ay entendu de plusieurs, que mon frère n'est content du partage qu'il vous a pleu nous ordonner, et pource que je scay l'ennuy que ce vous est voyant l'amytié entière de luy et de moy en branle d'être rompue, je vous

Car, bien entendu, c'est essentiellement cela qui motive les *Tresors* : pointe extrême du spectacle offert par le roman, celui des démonstrations triomphantes de la beauté de la langue, de ses possibilités, exhibées en « Trésor », « *Thesaurus* », mais de la langue française¹⁵, que viennent orner des personnages qui défilent comme autant d'acteurs, personnages tout entiers faits de ce déploiement prestigieux du texte.

Tels apparaissent donc les *Tresors d'Amadis* : une lecture du roman, résidu brillant d'un récit réduit à l'état de traces, paré de l'ornement des mots, de la langue, et des modèles textuels devenus l'objet central du plaisir romanesque. Il semblait utile de suggérer le rôle joué par la traduction dans cette possibilité d'utilisation du roman : c'est parce que cette ré-écriture pousse à l'extrême les potentialités de sur-représentation liées à la position même de version, qu'elle en vient à réfléchir ses propres effets, et à faire des moyens textuels de cette représentation un spectacle.

*
* *

Spectacle de la représentation : voici qui nous ramène à notre point de départ, à cette minutieuse description des fresques du Palais d'Apolidon dans laquelle se réfléchissait un instant le régime représentatif de l'*Amadis*, et, autour de ce passage, à l'ensemble de ce long chapitre descriptif, dans lequel, pour un moment, ce roman spectacle se retourne de façon explicite en spectacle du roman.

Herberay des Essars écrit ici seul et librement. Son texte ne doit rien à celui de Montalvo. Certes, la description espagnole est exceptionnellement longue et travaillée, mais elle se contente de décliner les éléments attendus d'un Palais (murs, tours, jardins), en les assortissant des épithètes répétitives attendues (« *fermoso* », « *rico* »), et de relier le lieu au récit par le rappel du sens mystérieux inscrit par la grande sagesse d'Apolidon dans la disposition des pièces¹⁶. Les choix du traducteur français sont totalement indépendants de ce canevas initial et son texte décuple les proportions de la séquence : indépendance et extension exceptionnelles.

Or les enjeux de cette expansion libre ne relèvent pas de l'habituelle tendance de la version à donner à voir, imager ou concrétiser une suggestion de l'original. C'est ici, tout

supplie humblement reprendre tout ce qui vous a plu me donner, et l'en pourvoir. Car je me tiendrai heureux de faire chose qui donne repos à votre esprit, et trebien apenné d'avoir ce, que vous luy avés laissé ». Faut-il ajouter que, non content de ce traitement rhétorique ornemental d'une situation topique devenue invraisemblable par cette insistance même, le traducteur s'amuse à souligner cette invraisemblance en faisant mourir de joie le vieil Empereur...

¹⁵ Sous réserve d'inventaire plus approfondi, l'intitulé précis de « Trésor », à la date d'obtention du Privilège pour le *Tresor d'Amadis* (1554) semble avoir pour modèle le *Thesaurus Linguae Latinae*, de Robert Estienne, paru en 1543. Avant 1559, a paru également un recueil d'extraits de Cicéron portant ce même titre, le *Thesaurus M. Tullii Ciceronis*, de Charles Estienne, Paris, 1556. Ces références, s'il est vrai qu'elles ont guidé l'éditeur du recueil d'extraits du roman, paraissent donc bien insister sur la nature essentiellement linguistique et rhétorique de l'exemplarité proposée, illustrant en quelque sorte la métaphore souvent reprise, qui fait d'Herberay le « vray Cicéron François ». Le rassemblement sous ce titre de *Tresor* d'extraits d'ouvrages moraux, religieux ou scientifiques est ensuite plus fréquent, mais surtout dans le dernier quart du siècle, et en tout état de cause, l'*Amadis* est bien le seul texte de fiction en vulgaire à avoir donné lieu ce traitement en matière précieuse.

¹⁶ B.A.E., p. 276.

à fait exceptionnellement, la position d'énonciation qui se déplace. Le traducteur, en effet, arrête délibérément le récit, isole la séquence descriptive dans un chapitre découpé à cette fin et qu'il introduit ainsi

Pour ce que c'était un des plus sumptueux édifices de tout le monde, il m'a semblé bon le rédiger par écrit¹⁷.

Le « je » est bien ici celui du traducteur-auteur, qui prend directement en charge (je cite le titre du chapitre) la « Description de l'ignographie et plan du Palais d'Apolidon »¹⁸, Soit la rédaction par écrit de la description non d'un lieu, mais du plan de ce lieu représentation d'une représentation. Le déplacement de l'énonciation et la présence affichée d'un sujet s'accompagnent donc d'un programme d'écriture, exercice dont l'objet n'est plus de donner à voir un beau Palais, mais bien de donner à admirer la façon d'en monter une image idéale : non l'objet décrit, donc, mais l'écriture descriptive elle-même qui va se réfléchir durant tout ce chapitre dans un jeu de mise en abyme.

Le montage se perçoit dès le début du texte. C'est un souvenir textuel, celui de la Jérusalem céleste, qui organise le parcours descriptif, une part au moins de sa structure, et même certains des éléments représentés (ne serait-ce que les minéraux précieux). Mais, sous ce « déguisement », pourrait-on dire, se repère une image reconnaissable : le plan du Palais, carré flanqué de quatre tours rondes dans un rectangle aux quatre tours d'angle, rappelle inévitablement Chambord, dont apparaîtront plus loin d'autres éléments disséminés, les toits en « plateforme » sur des bâtiments bas, les pilastres rythmant les façades, et le donjon, et surtout l'escalier¹⁹.

¹⁷ Livre IV, p. 1 v°.

¹⁸ « Ignographie » (ou « icnographie ») : terme technique de géomètre, que Furetière applique précisément à l'exemple de la description d'une forteresse ou d'un bâtiment : « cette délinéation est telle, que le bâtiment paroistroit au rez de chaussée, si on l'avait rasée. On l'appelle autrement section horizontale ». Le texte semble donc (précision sur laquelle a justement insisté Michel Simonin au cours de la discussion) renvoyer à son illustration qu'il fait mine de décrire, puisque celle-ci se présente en effet sous la forme d'une section horizontale (ou à peu près voir cette gravure in Vagany, *op. cit.*, 1970 ou Luce Guillerm, *op. cit.*, p. 296). Ceci ne fait qu'ajouter un niveau supplémentaire au jeu des représentations emboîtées assorties des signes de leur « technicité ». C'est sans doute ce jeu qui est essentiel, plus que la correspondance d'une illustration et d'un texte qui la déborde évidemment de toutes parts.

¹⁹ « Le plant de ce palais tant magnifique, parc et jardins ensemble étoit quadrangle et contenoit en longueur sis cens vingt cinq toises, et en largeur trois cens soixante et quinze à prendre la toize pour sis pies, le pie de douze pouces, et le pouce de sis grains d'orge, clos de haute muraille de marbre noir, avec colonnes doriques de marbre blanc. Au front d'iceluy plant etait assis le palais qui avoit en son quarré cent quarante et une toizes, aus quatre coings duquel etoyent élevées quatre grosses tours, l'une de pierre d'Azur, l'autre de pierre d'Iris, la tierce de Grisolite, et la quarte de Jaspe, lesquelles avoyent en leur dyametre de la circonference du dedans huit toizes deus pieds trois pouces » [...] « Entre ces quatre tours, desquelles je vous parle, étoient assis quatre grans corps d'hotels d'un seul étage, fais en plate forme de sis toises en largeur dedans oeuvre, tour de pierre de porphyre avecques colonnes Doriques élevés de trente piés en hauteur » [...] « Un donjon, ayant aussi en son quarré cinquante et une toise et demye. Au milieu duquel etoit assis une vis double contenant neuf toizes en son dyametre ».

Souvenirs de *l'Apocalypse*, 21, 15-27 « Celui qui me parlait tenoit un roseau gradué en or pour mesurer la ville, avec ses portes et sun rempart cette ville dessine un carré sa longueur égale sa largeur. Il la mesura donc à l'aide du roseau, soit douze mille stades [...] Ce rempart est

Renvoi au « réel » des lecteurs ? traduction « adaptée » du cadre romanesque par introduction de références repérables ? A lire vraiment le texte, le jeu apparaît plus complexe. D'abord parce que ces références font elles-mêmes l'objet d'un montage : l'image de Chambord, qu'il faut décrypter, et comme dégager de la profusion de matériaux décoratifs qui la recouvre, tremble et évolue au fil du texte, devenant le lieu d'une synthèse des beautés architecturales italiennes possibles autour du « corps » de Chambord, des bâtiments fictifs le prolongent, galeries en portiques autour du jardin telles celles qu'Anet par exemple réalisera plus tard.

Montage aussi que la figuration du Parc, dans laquelle le texte souligne ses jeux d'agencements de référents hétérogènes dans une exhibition débridée et ludique. Une statue de Vénus, sœur de celle de la nymphe du *Songe de Poliphile*, y tient en sa main la « vraie pomme » de Paris, venue en la possession d'Apolidon par l'intermédiaire d'Agamemnon lui-même, le Phénix s'y installe pour « jardiner chaque année au mois de mai », et les licornes y vont en couple (!) parmi les chevreuils et les cerfs.

Car l'image du Palais, de ce Chambord de rêve, est essentiellement produite par un entrecroisement de textes repérables, textes dont, il faut le souligner, la position d'énonciation implique précisément l'exercice descriptif : à côté de l'Apocalypse, c'est aussi l'*Hypnerotomachie*²⁰ qui laisse partout ses traces, ses références classiques, le souvenir de ses descriptions minutieuses outillées de termes architecturaux précis et mystérieusement symboliques.

Comme les personnages, qui nous apparaissaient tout entiers tissés du déploiement prestigieux du discours et de la langue, le Palais, construit, monté à la croisée des textes possibles, se dérobe sous cette profusion ornementale textuelle dont il est tout entier et visiblement fait, et qu'imaginent les dépôts précieux des pierres sur toutes ses surfaces.

C'est, en définitive, le roman lui-même qui est, comme le Palais, le lieu du règne de l'illusion décorative. Les textes convoqués organisent comme un décor l'illusion représentative qu'ils produisent. Et rien n'efface, au contraire, les traces du travail qui construit la représentation : les outils langagiers techniques (de l'architecture, des dessins, des plans, de la peinture...) désignent, à l'aide d'autres codes, le travail de la description comme construction scripturale d'une image.

Et c'est au cœur de cette illusion qu'apparaissent les habitants de ce château, Gentilshommes, Dames et Damoiselles qui devraient le peupler, mais ne l'habitent, on l'a vu, que dans des scènes de chasses, figurées sur des tapisseries elles-mêmes représentées sous formes de peintures, ornant à fresques en trompe-l'oeil les murs de fausses galeries à l'Italienne, et le tout « rédigé par écrit » par un maître d'oeuvre qui vient répétitivement souligner l'effet de vérité de cette illusion décorative.

*

*

*

construit en Jaspe et la ville est en or fin comme du verre bien pur. Les assises de son rempart sont rehaussées de pierreries : la première assise est de Jaspe, la deuxième de saphir, la troisième de calcédoine, [...] la septième de chrysolite ».

²⁰ *L'Hypnerotomachie*, ou *Discours du Songe de Poliphile* n'a paru en français, traduit par Jean Martin, que trois ans après la rédaction de ce *Quatrième livre* par Herberay, mais son influence, directe ou indirecte s'exerçait avant cette traduction.

Emboîtement des représentations, ou plutôt des modalités de représentations, dont l'ultime niveau est celui de l'écriture romanesque elle-même, de ses moyens et de ses effets. Telle est, du moins, une des perspectives possibles de questionnement de ce chapitre exceptionnel qui n'exclut évidemment pas d'autres lectures et d'autres questions.

Or ce qui semble devoir être souligné, à repérer dans ce morceau descriptif une figuration réfléchie des effets d'illusion du roman, c'est le renvoi insistant à la surface ornementale des références qu'agence l'écriture. Nul « sens » à chercher en effet ; nulle profondeur. Ce Palais ne saurait être un « lieu romanesque », marqué de traits reconnaissables, et relié au sens du récit par les significations qu'organiserait la description ; il n'est pas non plus le lieu-signe de l'ancienne économie romanesque, impliquant un traitement topique dont le texte espagnol, même s'il l'enrichissait de pittoresque, gardait encore tous les éléments ; ni un lieu symbolique suggérant quelque interprétation ésotérique, éthique, ou religieuse. Certes, le repérage d'un ancrage contemporain des éléments agencés est possible ; du lieu topique, ce « plus beau Palais de tout le monde » conserve les traits du merveilleux superlatif ; et la Cité Céleste, les souvenirs du *Songe de Poliphile* où les rappels mythologiques pourraient suggérer l'interprétation symbolique. Mais tout cela coexiste, désémantisé et désymbolisé par la juxtaposition même : reste l'exhibition, dans une combinatoire débridée, de signes : signes du beau, signes de la culture, signes des grandes références imaginaires²¹. Et si le résultat illusoire de cette description est à n'en pas douter un beau Palais, c'est, dirions-nous un « palais à monter », comme d'autres « maquettes à monter », si l'on m'autorise cet anachronisme qui n'a ici pour but que d'insister sur cette venue au premier plan des jeux de montage de l'écriture, d'autant plus perceptibles qu'ils peuvent aller, on l'a vu, jusqu'au clin d'œil humoristique.

Et c'est, construit par ces jeux intertextuels ouverts et manifestes, ce décor, plat comme l'illustration qui l'accompagne, et comme elle assorti des marques techniques de sa fabrication, qui produit finalement cette illusion de vérité que l'Auteur-Traducteur souligne, et dont les contemporains ont si souvent crédité le roman. De même que la vérité des personnages, elle aussi attestée par les lectures contemporaines, apparaît, on l'a vu, comme l'effet de l'exhibition ornementale des discours qui, visiblement, les construisent.

S'agissant du fonctionnement « vraisemblable » du texte, il faudrait s'attarder plus que je n'ai pu le faire (mais Yves Giraud l'a montré pour *Arnalte et Lucenda*) sur le second versant du travail de la version : tous les procédés constants et attentifs de justification du récit, renforcement des liens logiques et chronologiques, insistance sur les motivations de tous ordres. Et l'on verrait que de tels procédés, qui pourraient sembler contredire cette exhibition des montages intertextuels — obstacles à l'illusion, à nos yeux de modernes — lui sont en réalité complémentaires, l'appuient ou la provoquent, renforçant globalement l'aspect « théâtral », spectaculaire, du roman²².

²¹ Il aurait fallu citer celles qu'illustrent d'autres décorations décrites dans ce chapitre, comme Sémiramis, ou, bien entendu la guerre de Troie, sujets possibles de tapisseries encore, et, comme les scènes de chasses, traitées en fresques murales.

²² Cette articulation entre ces deux tendances apparemment contradictoires de la version d'Herberay est un des problèmes centraux que j'ai rencontrés au cours de l'analyse des quatre premiers livres de l'Amadis. On pourra en particulier, pour plus de précision sur les outils de

Ainsi peut-on, me semble-t-il, suggérer de rendre compte du double enjeu dont l'*Amadis* français paraît avoir été en son temps le lieu. Enjeu culturel d'abord, que traduit l'exceptionnel succès du texte. Discours d'aujourd'hui déguisant et ornant les personnages chevaleresques d'hier (ou l'inverse comportements d'hier, joués par des courtisans d'aujourd'hui ?) ; Chambord précieusement revêtu des traces des grandes références imaginaires (ou le contraire les rêves culturels rassemblés prenant la forme de Chambord) : l'*Amadis* est un roman-mirage, et ses jeux d'illusion ont pu tendre à toute une société avide de jouir des images de ses propres rêves un miroir idéal dans lequel se regarder jouer..

Enjeu critique aussi. Nos discussions ici ont plusieurs fois rencontré la question de la « vraisemblance » romanesque qu'il s'agisse de certains traits d'écriture, repérables ici ou là, ou surtout de ces débats qui se font jour, reprenant au champ poétique ses outils de réflexion, sur la « vraie similitude », la « couleur de vérité » de la fiction, les justifications du roman liées, au-delà de l'irréalisme de l'événementiel, à la qualité même de la représentation²³. Et l'*Amadis*, en dépit de son contenu narratif, a bien été l'un des terrains d'essai essentiels de ce discours critique. Qu'est, au XVII^e siècle, l'illusion vraisemblable ? A côté des discours critiques explicites, le travail d'Herberay propose, à l'analyse, une réponse qui en effet rejoint (d'avance) celle des poètes : l'illusion est un effet de textes, d'autant plus réussie qu'elle l'est visiblement.

Il fallait, sur ces deux plans, rendre son dû au traducteur, dont, indépendamment de ses qualités d'écrivain, le génie a été de choisir d'occuper, jusqu'à l'extrême des effets qu'elle implique, sa place : celle d'un montreur de textes.

« vraisemblabilisation » se reporter au chapitre portant sur les transformations de la syntaxe narrative (p. 187-216).

²³ Voir la préface d'Amyot à sa version de l'*Histoire Aethiopique* d'Héliodore, analysée ici même par Sergio Cappello, dont la problématique peut être comparée avec le « Discours » de Michel Sevin cité plus haut qui lui est étroitement contemporain, voir aussi l'ensemble des polémiques portant sur les valeurs et les moyens respectifs de l'Histoire et du roman qui envahissent, à partir de 1550, les appareils liminaires de l'*Amadis*.