

L'invention romanesque du manuscrit lacunaire : fiction philologique et innovations typographiques

Louis WATIER

Paris-Sorbonne (Paris-IV)

CRLC

Le terme « roman », avant même de désigner un texte en langue vulgaire, apparaît d'abord au XII^e siècle au sein d'expressions telles que « traire en romanz », ou « mettre en romanz », qui désignent la traduction en général, et plus spécifiquement la traduction de latin en français¹. « Romancer » c'est donc avant tout traduire. Or au Moyen Age toute traduction se conçoit au prisme de la *translatio*, qui désigne autant l'activité langagière consistant à transposer un texte d'une langue à une autre que le déplacement géographique du savoir du monde latin à la Romania. Ce déplacement est comme la matérialisation géographique d'un sentiment historique, le Moyen Age se comprenant avant tout dans la continuité de l'Antiquité qu'il dit perpétuer. En somme la traduction est la forme linguistique du passage géographique et historique d'un monde à un autre. C'est donc essentiellement sous ce rapport que doit se comprendre, dans les romans médiévaux, l'allégation fictive d'une source latine que le clerc écrivant aurait traduite. Et de fait, le roman en tant que genre littéraire commence à émerger à partir de la seconde moitié du XII^e siècle, lorsque se défaisant de l'influence historique, il se change progressivement, d'une traduction qui ne dit pas toujours son nom, en une invention qui n'ose pas encore s'affirmer comme telle². La fiction de la traduction permet de revendiquer un héritage, de s'inscrire dans une tradition, tout en s'en distançant par le jeu d'une fiction. En ce sens la traduction fictive est une étape décisive dans la constitution du genre romanesque³. Or, contrairement à ce que l'on pourrait croire trop aisément, si l'ancienneté de la source revendiquée peut prêter à des développements sur la difficulté à déchiffrer un manuscrit abîmé ou sur la nécessité d'un travail de correction, celle-ci n'est cependant jamais présentée comme lacunaire. Cela peut étonner dans la mesure où le Moyen Age a bien entendu connu le fragment, et même de manière dramatique⁴. Mais le copiste médiéval, face aux lacunes d'un texte qu'il pouvait signaler par la mention « *multa desunt* », avait plutôt tendance à les combler par conjecture ou imagination⁵. Les défauts de la source ne peuvent qu'entamer son autorité. On comprend alors que la fiction du manuscrit

1 Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Giulio Einaudi, Torino, 1991, p. 16-17.

2 Michel Zink, « Une mutation de la conscience littéraire : le langage romanesque à travers des exemples français du XII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 24, 1981 et *Introduction à la littérature française de Moyen Age*, Le Livre de Poche, 1993, p. 62-65.

3 Silvère Menegaldo, « De la traduction à l'invention. La naissance du genre romanesque au XII^e siècle », *Cinq siècles de traductions en français au Moyen-Âge (XI^e - XV^e siècles. De la translatio studii à l'étude de la translatio*, vol. II, éd. Claudio Galderisi avec la collaboration de Vladimir Agrigoroaei, Brepols, Turnhout, 2011, et Jan Herman, « Les premiers romans français, entre traduction et pseudo-traduction », *Les Lettres romanes*, « Scénographies de la pseudo-traduction », dir. David Martens et Beatrijs Vanacker, Tome 67 n° 3-4 (2013).

4 Birger Munk Olsen, *La réception de la littérature classique au Moyen Age (IX^e - XII^e siècle)*, Museum Tusulanum Press, Université de Copenhague, 1995.

5 B. Munk Olsen & P. Petitmengin, *Les bibliothèques et la transmission des textes*, dans *Histoire des bibliothèques françaises*, t. I, Paris, 1989, p. 430.

lacunaire n'apparaisse pas au Moyen Age : le *topos* demeurant tributaire de l'idée de somme et de continuité avec l'antiquité, la source alléguée ne pouvait pas être défectueuse. S'il s'agit d'une réalité à laquelle étaient confrontés tous les lettrés, il a donc fallu, pour que l'aspect fragmentaire du manuscrit soit thématiqué et devienne un procédé fictionnel, que survienne une perception nouvelle du texte ancien. Celle-ci semble provenir de l'action conjointe de deux inventions : l'invention humaniste de la philologie qui valorise le fragment, et celle de l'imprimerie qui entraîne une perception radicalement neuve du manuscrit.

L'humanisme est généralement considéré comme un tournant dans l'histoire culturelle occidentale. Véritable « renaissance » selon ses tenants, il serait fondé sur une redécouverte complète de l'Antiquité. Cependant, ce *storytelling* des humanistes ne résiste pas à la réalité des faits : les « intellectuels »⁶ du Moyen Age connaissaient très bien l'Antiquité et se situaient justement dans son prolongement direct⁷. La rupture résulte en fait davantage d'un rapport rénové à l'Antiquité que d'une véritable redécouverte qui naît d'un sentiment nouveau du passé désormais appréhendé dans son altérité⁸. Or c'est surtout lorsque les documents du passé sont discutés de manière critique que l'on peut établir une distance avec le passé et l'envisager dans toute sa spécificité : la philologie, naissant du déchirement du continuum temporel que développait l'idée médiévale de *translatio*, sera donc le mode privilégié de cette nouvelle conception du temps historique⁹. L'une des tâches que se donneront les humanistes consistera ainsi à dépouiller les gloses médiévales et les interpolations pour restituer le texte dans sa forme originelle. Lorenzo Valla, évoquant la tâche de l'humaniste, la compare à celle du restaurateur à l'aide d'une métaphore picturale : la critique textuelle doit rendre leur couleur et leur trait (*colores ac lineamenta*) aux classiques abîmés par une tradition manuscrite millénaire¹⁰. Par ailleurs la compilation et la confrontation de manuscrits éparpillés dans les cathédrales et les monastères permettent aussi de redécouvrir des textes que l'on croyait perdus, autant de redécouvertes justifiant aux yeux des humanistes le sentiment d'un retour aux sources antiques. Néanmoins tout rêve de restauration ne prend appui que sur le sentiment d'une perte ; aussi prisée soit-elle, la philologie ne peut combler les lacunes d'une transmission textuelle soumise à l'action destructrice du temps : on exhume des manuscrits oubliés, mais qui ne refont parfois surface que sous la forme de fragments. La philologie humaniste est donc déchirée entre l'effervescence d'un temps retrouvé et le deuil d'âges irrémédiablement engloutis. Mais qu'un texte soit fragmentaire signifie également qu'il n'a pas été corrompu par les remaniements des scribes médiévaux et qu'il réapparaît dans sa pureté originelle. Ce faisant, même si l'on déplore l'impossibilité de le reconstituer dans son intégrité, un texte fragmentaire possède de la valeur puisqu'il signale par là même son antiquité et donc son authenticité. C'est cette valorisation du fragment qui explique sa réappropriation dans la topique du manuscrit trouvé, lorsque la fiction romanesque commence à se parer des habits de la philologie.

6 J'emprunte cette expression à l'ouvrage de Jacques Le Goff, *Les Intellectuels au Moyen Age*, Éditions du Seuil, Paris 1957.

7 Claude Buridant, « *Translatio medievalis*. Théorie et pratique de la traduction médiévale », *Travaux de linguistique et de littérature*, 21, 1983, p. 125.

8 Krzysztof Pomian, *L'ordre du temps*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », Paris, 1984, p. 45.

9 Eugenio Garin, *L'humanisme italien : philosophie et vie civile à la Renaissance*, Albin Michel, Paris, 2005, p.13-16 et p. 26-27. Egalement Francisco Rico, *Le rêve de l'humanisme. De Pétrarque à Erasme*, Les belles Lettres, Paris, 2002 : « une bonne correction a pour effet de rendre palpable la détérioration d'un passage, en un âge qu'on ne peut dès lors qualifier que de barbare, et montre comment la récupération de la lecture authentique restitue un modèle plus riche pour l'époque présente. Même une simple opération de critique textuelle amène à prendre conscience du flux de l'histoire », p. 46.

10 Francisco Rico, *op. cit.*, p. 41.

Selon Luce Guillerm on discernerait déjà dans l'*Amadís* de Montalvo le réinvestissement du *topos* par l'idéal humaniste : à la compilation et à la réécriture, caractéristiques d'un régime d'écriture médiéval, s'opposeraient « l'exhumation et le traitement philologique difficile et scrupuleux d'un antique manuscrit grec »¹¹. Montalvo prétend en effet avoir seulement remanié un texte existant pour composer les trois premiers livres du cycle, alors que le quatrième, consacré aux exploits d'Esplandian, le fils d'Amadís, serait la traduction d'un manuscrit nouvellement découvert :

E yo esto considerando, desseando que de mí alguna sombra de memoria quedasse, no me atreviendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, quisele juntar con estos postrimeros que las cosas más livianas y de menor substancia escribieron, por ser a él según su flaqueza más conformes, corrigiendo estos tres libros de Amadís, que por falta de los malos escritores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leían, y trasladando y emendando el libro cuarto con las Sergas de Esplandián su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un úngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pargamino tan antiguo, que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían.

Par quoi, considérant ce que dessus j'ay dict, voulant plutôt laisser de moi quelque mémoire que d'être oisif, je me suis adressé aux choses faciles en imitant les moindres orateurs, pour être mon savoir au leur plus conforme. Et pour ce faire, me suis mis à corriger les trois premiers livres d'Amadis, lesquels (par la faute des mauvais écrivains, ou traducteurs trop corrompuz, et avaricieux) ont esté jusques à maintenant de peu de fruit : Et translatant aussi le quart livre suyvant, avec les faits d'Esplandian, filz d'icelluy Amadis, lesquelz jusques adonc n'ont esté veuz de nul, car l'on les a trouvez par cas fortuit en un Hermitaige, près Constantinople, soubz une tombe de pierre, escrits en letre, et en parchemin si anticque, qu'à grand peine ilz se povoient lire : puis apportez en ces pays d'Espagne, par un marchand Hongre¹².

Toutefois, si la description qu'il fait du manuscrit insiste sur sa vétusté, force est de constater que les circonstances de sa découverte font davantage écho aux prologues des romans médiévaux qu'à la passion archéologique des humanistes. Certes, le goût humaniste des antiquités entraîne une profusion de redécouvertes, et nombre de manuscrits ou d'objets d'art sont effectivement « retrouvés » aux abords de ruines ou d'édifices anciens. Cependant dans le prologue de Montalvo la fiction d'un manuscrit grec découvert dans un ermitage à Constantinople et acheminé en Espagne par un marchand hongrois revisite surtout le thème de la *translatio studii*. Et la manière dont le texte est traduit s'oppose radicalement aux exigences philologiques des humanistes. En effet, c'est au cours d'un songe que Montalvo prend connaissance du livre où sont relatés les exploits d'Esplandian¹³. Mais comme celui-ci est écrit en grec, langue qu'il ne comprend pas, le manuscrit lui est lu et traduit par une servante de la magicienne Urganda, et c'est seulement à son réveil qu'il le recomposera de mémoire¹⁴. Or la première exigence de toute traduction philologique, telle que la défendent les humanistes, c'est la connaissance parfaite par le traducteur de la langue qu'il traduit¹⁵. De même, rien de bien philologique dans une traduction orale retranscrite ensuite de mémoire. En réalité, le songe de l'auteur rappelle ici les mises en

11 Luce Guillerm, *Amadis de Gaule*, vol. IV dans la traduction d'Herberay des Essarts, Honoré Champion, Paris, 2005, Introduction, p. 10.

12 Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula* [1508] Séville, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Catedra « Letras Hispanicas », 1987, p. 225 ; traduction de Nicolas de Herberay des Essarts, *Amadis de Gaule* [1540], Honoré Champion, Paris, 2006, p. 172-173.

13 Garcí Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandian* [1510], Clásicos Castalia, Madrid, 2003, p. 559.

14 *Ibid.*, p. 559.

15 Leonardo Bruni, *De interpretatione recta* [ca 1424], dans *Histoire éloquence et poésie à Florence au début du Quattrocento*, textes choisis édités et traduits par Laurence Bernard-Pradelle, Champion, Paris, 2008 p. 628.

scène caractéristiques du cycle du Graal, dans lesquelles un scribe écrit sous la dictée d'un personnage légendaire¹⁶. L'influence de la philologie sur la fiction du manuscrit trouvé dans l'œuvre de Montalvo se révèle donc encore problématique. La raison en est sans doute que celle-ci se situe toujours dans la lignée du roman chevaleresque français. De fait, la fiction philologique se développe à travers la contestation du modèle romanesque médiéval et c'est avec *Gargantua* (1534) qu'elle connaît une première illustration probante.

On se souvient ainsi que la généalogie gargantuine est supposée avoir été trouvée dans un pré lors d'une entreprise de curetage des fosses d'un village. Lors de leur travail, les piocheurs touchent de leurs houes un tombeau de bronze qu'ils parviennent ensuite à ouvrir grâce à un mécanisme autour duquel est « escript en lettres Ethrusques, *Hic bibitur* »¹⁷. Le tombeau ouvert on y découvre neuf flacons, « des quelz celluy qui au mylieu estoit, couvroit un gros, gras, grand, gris, joly, petit, moisy livret, plus mais non mieulx sentent que roses »¹⁸. On constatera déjà ici que le manuscrit ne provient pas d'un lointain exotique et que les aléas de sa découverte n'ont rien que de très trivial. Non qu'il faille y voir un souci de réalisme, mais davantage une visée parodique de ce qui est bien perçu par Rabelais comme un lieu commun du roman médiéval. Par ailleurs le manuscrit est décrit dans sa matérialité de manière plus détaillée que chez Montalvo :

En icelluy fut ladicte genealogie trouvée escripte au long, de lettres cancerellesques, non en papier, non en parchemin, non en cere : mais en escorce d'Ulmeau, tant toutesfoys usées par vetusté, qu'à poine en pouvoit on troys reconnoistre de ranc¹⁹.

Attention au caractère des lettres utilisées (les « lettres cancerellesques » sont celles qu'utilise la chancellerie papale), identification du support : autant d'opérations que l'on appellerait aujourd'hui paléographiques et qui attestent une perception plus scientifique de l'objet livre. La vieillesse de celui-ci le rendant difficile à lire en raison de passages obscurcis par le cours des temps requiert aussi une compétence particulière dont se réclame l'auteur :

Je (combien que indigne) y fuz appelé : et à grand renfort de bezicles praticant l'art dont on peut lire lettres non apparentes, comme enseigne Aristoteles, la translatay, ainsi que veoir pourrez en Pantagruelisant, c'est à dire, beuvans à gré, et lisans les gestes horrificques de Pantagruel²⁰.

Il n'existe évidemment aucun écrit d'Aristote traitant de l'art de lire des lettres invisibles. Mireille Huchon rappelle par ailleurs que dans *Pantagruel* un semblable traité est attribué à Messere Francesco di Nianto le Thuscan²¹. Selon Gérard Defaux, cette mention proviendrait d'un passage de *De causis corruptarum artium* où Juan Luis Vivès parle des blattes qui ont rongé les ouvrages d'Aristote²². Mais à l'évidence l'art de lire les lettres non apparentes est bien ici celui de la philologie qui reconstitue un texte malgré ses lacunes²³. Et dans le chapitre XXVIII de *Pantagruel* le traité imaginaire sur

16 Voir Emmanuèle Baumgartner, « Du manuscrit trouvé au corps retrouvé », dans *Le topos du manuscrit trouvé : actes du colloque international*, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997 / études réunies et présentées par Jan Herman et Fernand Hallyn ; avec la collab. de Kris Peeters, Paris, Peeters, 1999, p. 7-10.

17 François Rabelais, *Gargantua* [1534], Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, éd. Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, 1994, p. 10.

18 *Ibid.*, p. 10.

19 *Gargantua*, op. cit., p. 10

20 *Ibid.*, p. 10

21 *Ibid.*, n. 15, p. 1068.

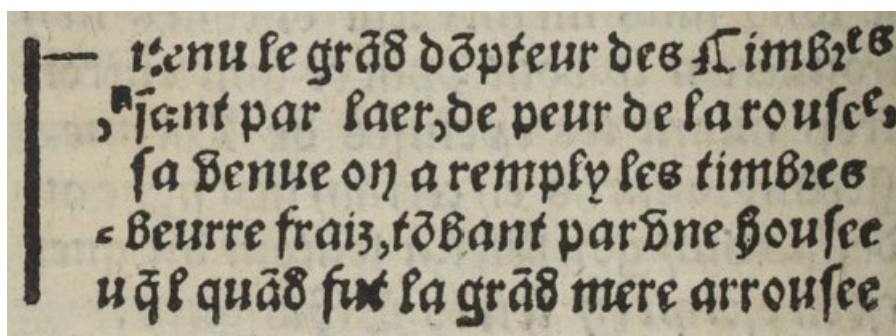
22 *Gargantua*, éd. Gérard Defaux, Le livre de poche, Paris, 1994, n. 16, p. 96.

23 Sur Rabelais philologue et la représentation de la philologie dans son œuvre voir Mireille Huchon, « Représentations rabelaisiennes de la philologie », in *La philologie humaniste et ses repré-*

la lecture des lettres non apparentes est associé à deux ouvrages tout aussi fictifs, attribués l'un, le *peri grammaton acriton* (sur les lettres difficiles à lire), à Zoroastre, l'autre, le *de literis illegibilibus* (sur les lettres indéchiffrables), attribué au grammairien Calphurnius Bassus²⁴. Fantaisies d'érudit certes, mais qui soulignent à la fois l'importance que revêt la philologie pour les humanistes dans leur lecture des Anciens et la nouveauté qu'elle apporte au motif du manuscrit trouvé. Ainsi de l'énigme des fanfreluches, insérée au second chapitre, intitulée : « Les fanfreluches antidotées, trouvées en un monument antique » et dont il est dit que le texte est incomplet :

A la fin du livre estoit un petit traicté intitulé, Les Fanfreluches antidotées. Les ratz et blattes ou (affin que je ne mente) aultres malignes bestes avoient brousté le commencement, le reste j'ay cy dessoubz adjousté, par reverence de l'antiquaille²⁵.

Suit la pièce proprement dite, dont les premiers vers se présentent ainsi, dans l'édition princeps de 1534 :



Gargantua, 1534

Si la référence à « l'antiquaille » témoigne bien de la valorisation humaniste du fragment, celui-ci est représenté par l'amputation des premiers mots. C'est l'innovation majeure de ce court passage, puisque pour la première fois l'illisibilité du manuscrit trouvé n'est plus seulement postulée, mais *apparaît textuellement*. Or la manière dont est simulé l'aspect fragmentaire du manuscrit est aussi redevable de procédés typographiques²⁶, puisque l'effacement des lettres est représenté par des signes de ponctuation (virgule, double barre, etc.) dont l'utilisation est justement un fait de l'imprimerie. Si des traités de ponctuation existent depuis l'antiquité ou le haut Moyen Âge ils ne sont en réalité pratiquement pas utilisés ; la ponctuation commence à être systématisée et réglementée, sous l'impulsion d'Alde Manuce notamment, dont le traité *Institutiones grammaticae* (1508) est imprimé en France dès 1513 par Baldius²⁷. On observera donc ici le détournement de signes diffusés par l'imprimerie pour simuler l'usure du manuscrit. Mais il y a plus. Pour obtenir le carré noir du second vers qui représente aussi l'endommagement du texte, on a sciemment mis

sentations dans les fictions et la théorie, éd. Perrine Galand-Hallyn, Droz, Genève, 2005.

²⁴ *Pantagruel*, éd. Mireille Huchon, op. cit., p. 300-301.

²⁵ *Gargantua*, op. cit., p. 10-11.

²⁶ Sur les rapports de Rabelais avec l'imprimerie voir Stephen Rawles, « What did Rabelais Really Know about Printing and Publishing ? », *Editer et traduire Rabelais à travers les âges*, études réunies par Paul J. Smith, Rodopi, Amsterdam, 1997. Mireille Huchon, « Rabelais éditeur et auteur chez Gryphe », dans Raphaële Mouren (sous la dir. de), *Quid novi? Sébastien Gryphe, à l'occasion du 450^e anniversaire de sa mort*, Presses de l'ENSIB, Lyon, 2008, p. 203-217.

²⁷ Charles Beaulieux, *Les accents et autres signes auxiliaires dans la langue française*, Paris, 1927, p. 19.

à l'envers un caractère dans la forme d'impression. Or, dans l'inventaire des exemplaires de l'édition Juste de 1535, Michael Screech et Stephen Rawles remarquent que sur la copie conservée à Berne, (Stadt und Universitätsbibliothek), l'impression de ce caractère est nette, alors que dans les exemplaires conservés à la Bnf (Rés Y² 2130 et Fonds Rothschild VI.2.35.) et à Chantilly (Musée Condé III.^c.49.) les caractères ont été délibérément endommagés pour donner une impression moins géométrique et accentuer ainsi l'effet de la dévoration par les rats et les blattes²⁸. Il y a donc bel et bien une réutilisation consciente de techniques particulières à l'imprimerie. De telle sorte qu'avec *Gargantua* la fiction du manuscrit lacunaire procède autant de l'invention philologique, dans le sens de redécouverte d'un texte perdu – du latin *invenire* : trouver – que d'une invention typographique.

Une telle conjonction entre philologie et imprimerie n'a rien d'anodin. Les rapports entre imprimerie et philologie ont fait couler beaucoup d'encre et la thèse discutée d'Elizabeth Eisenstein quant à une influence décisive de l'imprimerie sur l'émergence de la méthode philologique possède aussi son revers²⁹. Si de nombreux témoignages, dont celui de Rabelais, montrent l'importance que l'on reconnaît à l'imprimerie dans la sauvegarde et la restitution de textes anciens³⁰, ce sont aussi des considérations d'ordre philologique qui participent de la constitution même du livre imprimé. Alors même que le manuscrit constitue le premier modèle de l'imprimé³¹, les problèmes posés par la présentation des textes classiques entraînent l'apparition de nouvelles normes textuelles³². Par là l'imprimé se désolidarise petit à petit du modèle manuscrit et acquiert son indépendance donnant naissance au livre moderne. Que le point de référence textuelle devienne l'imprimé³³ entraîne nécessairement une perception différente du manuscrit, qui acquiert un statut secondaire d'épreuve et de brouillon dont on peut se défaire. En témoigne le traitement négligent de manuscrits précieux par les érudits eux-mêmes. Beatus Rhenanus et Gelenius éditent ainsi quatorze fragments de la quatrième décade de Tite-Live chez le libraire Froben en 1535, à partir d'un manuscrit exhumé de la bibliothèque du chapitre cathédral de Worms et, une fois l'édition réalisée, détruisent vraisemblablement le document³⁴. Ce traitement paradoxal du manuscrit semble provenir d'une confiance abusive dans les bienfaits d'une technologie nouvelle :

The fact is that in the splendour of the new invention of printing, the possibilities of accompanying error had not been realized. In just the same spirit the idea went abroad that when a book had been printed, its manuscript original had no value³⁵.

Mais par là le nouvel objet livre se distingue définitivement du manuscrit et face à la stabilité pérenne qu'on prête au premier, le manuscrit devient transitoire. Valorisé comme témoignage d'un temps retrouvé et simultanément déprécié comme objet

28 *A New Rabelais Bibliography*, Stephen Rawles and Michael Screech, Droz, 1987, p. 135.

29 Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*. New York, Cambridge University Press, 1979. Et pour une discussion des thèses de cet ouvrage voir sa recension critique par Anthony Grafton, « The Importance of Being Printed », *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 11, n° 2, MIT Press, Autumn 1980.

30 Ainsi de Polydore Virgile dans *De inventoribus rerum*, qui loue l'imprimerie d'avoir sauvé de l'oubli tant d'auteurs latins et grecs (1499, allongée 1521), cité dans Elizabeth Eisenstein, *Divine Art, Infernal Machine*, University of Pennsylvania Press, 2011, p.63-64.

31 Frédéric Barbier, *L'Europe de Gutenberg*, Belin, Paris, 2006, p. 253.

32 Henri-Jean Martin, *La Naissance du livre moderne XIV^e-XVII^e siècles : mise en page et mise en texte du livre français*, Éd. du Cercle de la librairie, Paris, 2000, p. 28.

33 E.J. Kenney, *The Classical Text. Aspects of Editing in the Age of the Printed Book*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1974, p. 17-18.

34 Henri-Jean Martin, *op. cit.*, p. 6.

35 P.S. Allen, *The Age of Erasmus*, Oxford, the Clarendon Press, 1914, p. 159-160, cité dans E.J. Kenney, *op.cit.*, p. 85.

corruptible, le manuscrit acquiert un statut paradoxal. Opposées à celle de l'imprimé, ses caractéristiques tendent alors à se confondre avec celles du fragment : authenticité historique de ce qui précède l'ère de l'imprimerie et caractère inachevé de ce qui n'est pas encore imprimé. C'est donc parce que la nature du support textuel a changé qu'a pu apparaître un renouvellement d'un *topos* ancien. S'il faut reconnaître que Rabelais n'en tire d'autre effet qu'une certaine dérision à l'endroit d'une convention du roman médiéval, avec *Alector* de Barthélémy Aneau, la fiction du manuscrit lacunaire prend une ampleur considérable, œuvrant pleinement à une redéfinition esthétique du genre romanesque.

Dès la page de titre Barthélémy Aneau dénonce le caractère fragmentaire du manuscrit : *Alector, histoire fabuleuse Traduite en François d'un fragment divers, trouvé non entier, mais entrerompue et sans forme de principe* (1560). Suivent une prémonition (avertissement) expliquant que si la géographie du roman paraît inconséquente, c'est en raison de « l'errante et indirecte navigation » d'*Alector*, et une adresse à Mademoiselle Catherine de Coq Dame de la Vaujour. Au sein de cette épître Aneau déclare que lui a été échue « une piece rompue d'un ouvrage »³⁶ :

C'est un fragment d'une diverse et estrange narration intitulée és epistyles des feuillets « ААЕКТОР » c'est à dire en bon François, « LE COQ », comme je l'ay mis, par maniere de plus facile intelligence en la superscription de chescune suyvante page. Laquelle à mon advis est une histoire fabuleuse couvrant quelque sens mythologique, toutesfois bien dramatique et d'honneste invention, d'artificielle varieté et meslange de choses en partie plaisantes, en partie graves et admirables, et quelque fois meslées, plus toutesfois tenans de la Tragique que de la Comique. Icelluy œuvre ayant trouvé tout broillé et confus en divers langages, j'ay tourné (au moins mal que j'ai pu) en nostre langue François, affin que si vous, (madamoiselle), prenez quelquefois ou recreation, ou patience de le lire ou escouter lire, il vous soit plus familièrement parlant³⁷.

L'auteur indique également qu'il fait précéder la narration proprement dite d'une série de fragments qui semblent de toute évidence faire partie de l'œuvre et même en constituer le commencement :

ces parcelles praemises au premier livre de ce fragment sont certaines pieces de feuillets, ou entiers, on entrerompus. Lesquelz, par estre mutilez, défaillans et non consequens, n'ont peu estre adaptez en nul lieu ny chapitre de l'œuvre. Mais toutesfois, pour autant qu'ilz semblent bien estre parties appartenantes à la precedence de l'histoire et à quelques passages du suyvant discours d'icelle, il a semblé convenant ne les laisser du tout perir, mais les proposer à l'entrée de l'œuvre sans chef, pour reste de monstre et enseigne de ce que pouvoit estre au principe³⁸.

Les trois « propos rompus » font en effet référence à des temps éloignés et mythiques. Le premier fait allusion à la naissance des centaures, le second et le troisième sont un pastiche des listes généalogiques, à la manière d'un Rabelais, qui établissent l'ascendance d'*Alector*, d'Arthur à Uterpendragon jusqu'à Hector. Or chacun de ces propos s'arrête (un astérisque – signe utilisé par les humanistes pour indiquer les lacunes d'un manuscrit – signalant la perte de la suite du manuscrit³⁹) au moment où la narration semble vouloir débiter :

Car le tiers jour après qu'il y fut arrivé advint que*
Car avant que mourir, auprès de la riviere*
(...) le puissant Sarrazin, qui onques ne fut chrétien, jusques à ce que *⁴⁰

36 Barthélémy Aneau, *Alector ou le coq, histoire fabuleuse* [1560], éd. Marie Madeleine Fontaine, Droz, Genève, 1996, p. 10.

37 *Ibid.*, p. 10-11

38 *Ibid.*, p. 13

39 Silvia Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Rome, 1973.

40 Barthélémy Aneau, *op. cit.*, p. 14.

Enfin après une autre page de titre qui rappelle le caractère fragmentaire de l'œuvre, le récit commence *in medias res* au beau milieu d'un combat. On constate là encore, dans cette entrée en matière, une conjonction entre une approche philologique et l'utilisation des nouveaux codes de présentation du livre imprimé. Les considérations d'ordre philologique (découverte de fragments, interrogation sur leur appartenance et leur place au sein du texte) s'insèrent à une succession de seuils textuels, marqués par des sauts de pages, caractéristiques de l'imprimé. Toutefois, pour Barthélémy Aneau, tout l'intérêt du procédé se comprend à la lueur des débats sur la fiction ayant cours dans cette seconde partie du XVI^e siècle. On observe tout d'abord une prise de distance avec le modèle courtois : Alector ou le coq n'est en rien un roman « d'armes et d'amours ». Si le héros s'inscrit dans la lignée d'Arthur, ce n'est que pour mieux s'en démarquer. Le sous-titre « histoire fabuleuse » mérite ici d'être éclairé. Pascale Mounier a bien montré que pour les « nouveaux romanciers » qu'étaient, entre autres, Rabelais, Guillaume des Autels ou Barthélémy Aneau, il s'agissait d'éviter l'emploi du terme « roman »⁴¹. L'expression « histoire fabuleuse » n'est donc pas anodine. Elle désigne un récit composé de fables, compris dans le sens de récit mythologique délivrant un sens allégorique⁴². On doit également y voir une référence inversée à l'*Histoire véritable* de Lucien, mais c'est surtout au *Commentaire* de Macrobie au Songe de Scipion (*In Somnium Scipionis*) que se rapporte l'expression⁴³. Des différents types de fables décrits par Macrobie, les narrations fabuleuses (*narratio fabulosa*)⁴⁴ sont celles qui développent un sujet véritable sous le voile d'inventions et qui seules ont l'approbation des philosophes. Ce sont elles qui fournissent le modèle que s'efforcent de suivre les humanistes du XVI^e siècle. C'est pourquoi Jacques Amyot, dans le célèbre *Proesme du Translateur* qui précède sa traduction de l'*Histoire éthiopique* d'Héliodore (1547), fraîchement redécouverte, qualifie cette dernière selon les mêmes termes :

Ce que j'espere que l'on pourra aucunement trouver en cette fabuleuse histoire des Amours de Chariclea, & de Theagenes, en laquelle, outre l'ingenieuse fiction, il y a en quelques lieux de beaux discours tirez de la Philosophie Naturelle, & Morale : force ditz notables, & propoz sentencieux : plusieurs belles harengues, ou l'artifice d'eloquence est tres bien employé, et par tout les passions humaines peintes au vif, avecq'si grande honnesteté que l'on n'en sçauroit tirer ocasion, ou exemple de mal faire⁴⁵.

Toute la préface de Jacques Amyot ne vise en effet à rien d'autre que légitimer l'invention du roman grec tout en l'opposant à « la plus grande partie des livres de ceste sorte, qui ont anciennement été escritz en notre langue »⁴⁶, c'est-à-dire aux romans de chevalerie. Amyot vise d'ailleurs tout autant le vieux roman français que le roman de chevalerie espagnol, dont la mode est parvenue en France par la traduction d'*Amadis de Gaule* par Herberay des Essarts en 1540. Ce qui pour Amyot distingue le roman grec des romans de chevalerie, c'est qu'il est propice à livrer un enseignement et que l'on peut en tirer quelque utilité ; il appartient donc de plein droit à la catégorie des narrations fabuleuses. On sait l'importance de cette préface, aussi bien pour le débat autour des romans de chevalerie que pour la promulgation du roman grec⁴⁷. Quand

41 Pascale Mounier, « Quelques substituts de roman au XVI^e siècle : innovation romanesque et prudence lexicale », *Le Roman français au XVI^e siècle ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, dir. Michèle Clément et Pascale Mounier, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, p. 35-36.

42 Marie Madeleine Fontaine, *op. cit.*, Introduction, p. X.

43 *Ibid.*, p. LXI.

44 *Ibid.*, p. LXI-LXII.

45 Jacques Amyot, « Le proesme du translateur », dans *L'histoire aethiopique*, édition critique établie, présentée et annotée par Laurence Plazenet, Honoré Champion, Paris, 2008, p. 158.

46 *Ibid.*, p. 159.

47 Laurence Plazenet, *L'ébahissement et la délectation : réception comparée et poétique du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles*, Honoré Champion, Paris, 1997.

Barthélémy Aneau intitule son œuvre « histoire fabuleuse » et la prétend traduite du grec c'est donc de toute évidence aussi en écho à la traduction d'Amyot. Mais l'argument participe aussi d'une réflexion de nature esthétique qui ne sera pas de moins d'importance pour l'évolution du roman. Amyot remarque en effet que la disposition de l'*Histoire Ethiopique* est singulière puisque Héliodore « commence au mylieu de son histoire, comme font les Poëtes Heroïques »⁴⁸, ce qui, poursuit-il, « cause de prime face un grand esbahissement aux lecteurs, & leur engendre un passionné desir d'entendre le commencement »⁴⁹. L'*ordo artificialis* adopté par la narration permet ainsi de rapprocher le roman du genre noble héroïque et de le distinguer des romans de chevalerie dépréciés à la fois pour leur invraisemblance et leur manque de composition. Débuter une histoire *in medias res* devient donc un procédé qui permet de rattacher le roman à une veine épique. On comprend alors tout l'intérêt du réinvestissement philologique du *topos* du manuscrit trouvé dans *Alector* : les lacunes supposées du manuscrit fournissent une caution érudite à un procédé narratif qui tient justement sa modernité de la référence à un modèle antique nouvellement redécouvert. C'est parce que le manuscrit est présenté comme lacunaire que le texte commence *in medias res* : l'invention artificieuse d'un manuscrit lacunaire justifie ainsi l'artificialité de l'invention narrative.

Le *topos* du manuscrit trouvé, tel qu'il apparaît dans les romans médiévaux, développe l'idée de *translatio*. Pour un romancier recourant à ce procédé il s'agit de s'inscrire dans la continuité d'un héritage, en revendiquant la transmission d'un texte ancien. L'action de « romancer » consiste ainsi à acheminer le passé vers le présent et témoigne d'une compénétration des mondes historiques. A cet égard la Renaissance apparaît comme une rupture, la conception nouvelle du temps historique émergeant alors impliquant l'idée d'une certaine impénétrabilité des mondes. Mais ce n'est pas seulement sur le plan de la représentation mentale que s'opère le changement. L'essor de la philologie et l'invention de l'imprimerie entraînent une perception neuve de la matérialité du texte qui aboutit à une réinvention du *topos* du manuscrit trouvé, devenu fragmentaire. Une perception nouvelle de l'objet manuscrit participe donc à la réinvention esthétique du roman.

48 Jacques Amyot, *op. cit.*, p. 159.

49 *Ibid.*, p. 159.