

N° 14 | 2023

*De la contingence créatrice :
la rencontre comme matrice littéraire
à la Renaissance*

sous la direction de Nicolas Correard

<http://atlantide.univ-nantes.fr>
Université de Nantes

The logo for Atlantide is a square with a light blue background and a dark blue border. Inside the square, the word "Atlantide" is written in a dark blue, serif font. Behind the text, there is a faint, circular graphic element that resembles a globe or a stylized sun with rays.

Atlantide

Table des matières



| | |
|--|----|
| • AVANT-PROPOS – NICOLAS CORREARD | 3 |
| • OLIVIER GUERRIER | 8 |
| <i>Deux séries de « rencontres » autour du Plutarque humaniste</i> | |
| • ALICIA VIAUD | 20 |
| <i>Rencontre militaire : hasard de l'affrontement dans l'historiographie française de la seconde moitié du XVI^e siècle</i> | |
| • FLORENCE BUTTAY | 37 |
| <i>Les Trois morts et les Trois vifs : représenter la rencontre</i> | |
| • LOUISE DEHONDT | 58 |
| <i>Entre hasard et destinée : contingences de la rencontre dans les recueils amoureux de Ronsard</i> | |
| • ROMAIN MENINI | 73 |
| <i>Hasards et fortunal : pour une fortunologie rabelaisienne</i> | |
| • NICOLAS CORREARD | 85 |
| <i>D'« accidents » en « rencontres » : hasard, connaissance et conscience artistique dans les adaptations italienne et française du conte de Serendip à la Renaissance</i> | |

Avant-propos – Nicolas Correard

« Rencontre, est proprement ce que sans estre preveu, & inespérement s'offre à nous. Car Rencontre presuppose adventure »¹. La longue entrée consacrée par le *Thresor de la langue françoise* de Jean Nicot (1606) au substantif « rencontre » et au verbe « rencontrer » traduit leur polysémie remarquable au seuil des temps modernes. Nicot enregistre un grand nombre d'expressions dont le sens ne se limite pas au fait, pour deux personnes, de se retrouver dans le même lieu, ou mis en contact². Une « rencontre » désigne aussi bien un certain type de choc avec l'ennemi, dans un sens militaire qui fait l'objet de l'article d'Alicia Viau au sein de notre volume (à partir des emplois des chroniqueurs), que la profération inattendue d'un bon mot ou la formulation adéquate d'une idée, dans un sens plus intellectuel. Outre son androgynie grammaticale (on parle aussi bien d'*un* rencontre que d'une rencontre au XVI^e siècle), la généralité de la notion constitue peut-être son trait le plus remarquable en moyen français, d'autant plus qu'elle n'a guère d'équivalent en latin (comme le montrent les expressions latines proposées en regard du français par Nicot), pas plus que dans les langues vernaculaires proches. L'article d'Olivier Guerrier montre ici, à partir de la réception humaniste de Plutarque, tout ce que peut traduire « rencontre », et tout ce qui en fait un « intraduisible ». Le sémantisme du hasard est en tout cas déterminant : est rencontre toute concomitance imprévisible entre deux hommes, deux choses, deux phénomènes (ou plus).

Si les auteurs français de l'époque emploient autant ce paradigme lexical, c'est peut-être parce que l'expression du hasard dans la pensée et dans la langue se cherchait encore, entre les notions de « cas », d'origine latine (*casus*), désignant toute sorte d'événements fortuits ou exceptionnels, dans le domaine littéraire, moral ou juridique notamment ; de « hazard » (d'origine arabe), encore très connotée par le danger ou le péril, plus encore que par l'image du jeu de dés qui en est l'origine ; de « contingence », notion plus savante et philosophique, lestée d'un passé scolastique ; et bien sûr de « fortune », peut-être la plus courante, qui évoque une force impersonnelle souvent allégorisée, ou personnifiée, n'interdisant pas l'action occulte d'une providence. Sans parler des mots « chance » (ce qui échoit), pas encore connoté de manière uniquement positive, « occasion », etc.³ « Rencontre » signifie beaucoup, et c'est peut-être l'ouverture maximale de cette notion, l'absence d'arrière-plan humaniste, théologique ou artistique qui prédispose à son usage :

¹ Jean Nicot, *Thesor de la langue françoise tant ancienne que moderne*, Paris, D. Douceur, 1606, p. 555.

² Ce sens moderne s'impose dans le *Dictionnaire* de Furetière, à ceci près que la rencontre ne saurait être intentionnelle : « arrivée fortuite de deux choses, ou de deux personnes dans un même lieu » (Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout & R. Leers, 1690, vol. III), avec encore souvent une nuance de « choc ».

³ Nous renvoyons à l'enquête lexicale extrêmement complète menée par Alicia Viaud dans le cadre des travaux de l'ANR ALEA, à paraître dans le chapitre « 1340-1610. Figures de la fortune dans la Renaissance européenne : entre hasard et providence », coord. O. Guerrier, au sein de l'ouvrage collectif dirigé par Anne Duprat, *Figures du hasard. Imaginaires du hasard et de la contingence en Occident*, Paris, annoncé aux éditions du CNRS en 2023.

il y avait là des marges pour penser à neuf le rôle de la contingence à la Renaissance. Ainsi de l'ultime et inévitable rencontre, qui se présente toujours comme une surprise absolue : Florence Buttay consacre dans nos pages un article au thème pictural de la « Rencontre des trois morts et des trois vifs » dans l'aire européenne. Comment aborder l'autre monde ? S'agit-il de s'y préparer par la contemplation de telles peintures ? Mais la rencontre de la mort bouscule les codes, y compris les codes iconographiques subtilement déplacés d'une œuvre à l'autre. La mort choisit son heure et son lieu, sans nous consulter : l'idée même de préparation semble l'objet d'une ironie dès lors qu'un artiste représente ce thème.

L'emploi de « rencontre » implique une tentation, celle du récit : « Rencontre presuppose aventure ». La rencontre se *raconte*, car elle n'est pas toujours prédéterminée ; seul le déroulement des faits peut en rendre compte, dans l'historiographie comme dans la fiction. La formule du *Thresor* de Jean Nicot ramène à l'esprit l'une des plus heureuses rencontres littéraires du XVI^e siècle, celle de Pantagruel et de Panurge, relatée au chapitre IX de *Pantagruel* (1532), qui suit de près la (mauvaise) rencontre de l'écolier Limousin au chapitre VI : « Un jour Pantagruel, se pourmenant hors de la ville, vers l'abbaye saint Antoine, devisant et philosophant avecque ses gens et aulcuns escoliers, rencontra un homme beau de stature et elegant en tous lineamens du corps, mais pitoyablement navré en divers lieux, et tant mal en ordre qu'il ressembloit un cueilleur de pomme du païs du Perche »⁴. L'incongruité du personnage se traduit par son langage, puisque Panurge se met à parler en toutes langues réelles et imaginaires, confrontant son vis-à-vis (et le lecteur) à une étrangeté absolue, avant d'évoquer en bon français son retour de Turquie et quelque aventure exotique (« volontiers vous racompteroy mes fortunes, qui sont plus merveilles que celles de Ulysses [...] »). Et Pantagruel fait de Panurge son ami pour toujours, sans qu'on sache pourquoi. Voilà qui fait de cette scène une rencontre absolue, au sein d'une « fortunologie » rabelaisienne dont l'article de Romain Menini montre ici tous les tenants et les aboutissants, proposant un balayage complet de l'œuvre. Malgré l'absence d'enjeu amoureux, Jean Rousset n'a pas craint d'inclure cette scène parmi les exemples archétypaux de son ouvrage bien connu sur le *topos* de la première vue⁵, là où la première traduction de *L'Histoire æthiopique* d'Héliodore, par Amyot (1547), proposait à la même époque un équivalent narratif du fameux *innamoramento* lyrique (sujet de l'article de Louise Dehondt dans notre volume, qui aborde le cas de Ronsard). Dans la généalogie de ce *topos* ayant suscité un intérêt renouvelé dans la critique⁶, nul doute que le XVI^e siècle tient une place carrefour.

Le sens abstrait ne s'éloigne pas pour autant : la « rencontre » peut s'inscrire dans la longue série des métaphores spatiales décrivant l'activité intellectuelle, depuis la *theoria* grecque, désignant initialement le voyage vers un oracle. Les auteurs de la Renaissance sont encore très sensibles à l'association de la curiosité à une forme de « pérégrinité », de

⁴ François Rabelais, *Les Cinq livres*, éd. G. Defaux, Paris, Librairie générale française, 1994, p. 351.

⁵ Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981.

⁶ On en prendra pour preuve les actes du colloque annuel 2005 de la SATOR, édités par Jean-Pierre Dubost, *Topographies de la rencontre dans le roman européen*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, ou le collectif dirigé par Stéphane Lojkin et Pierre Ronzeaud, *Fictions de la rencontre. Le Roman comique de Scarron*, Aix-en-Pce, Presses Universitaires de Provence, 2011.

voyage du connu vers l'inconnu⁷. Et la « rencontre », justement, pourrait être un autre nom de ce qu'on nomme couramment, en français moderne, la « découverte ». L'Amérique n'a-t-elle pas été rencontrée par Christophe Colomb, qui cherchait autre chose ? La rencontre est partout dans le travail des humanistes : la fréquentation des Anciens se présente à leurs yeux comme une rencontre, au sens propre, avec les représentants d'un monde disparu. Le hasard y a sa part, mais aussi l'ouverture d'esprit : la réception de la philosophie épicurienne du *clinamen*, qui devait donner lieu à partir du XVII^e siècle à une nouvelle manière de penser le monde, doit beaucoup à la rencontre d'un manuscrit de Lucrèce dans l'abbaye de Fulda, en 1417, par Poggio Bracciolini, qui n'a pas cru bon de censurer d'un point de vue chrétien une vision du monde faisant de l'ordre cosmique une simple illusion créée sur notre regard par l'agitation aléatoire des particules⁸. L'émergence d'un paradigme nouveau de la sérendipité, autour des notions d'« accident » et de « rencontre », est l'objet de l'article de Nicolas Correard sur la réception du conte oriental des princes de Serendip, du *Peregrinaggio* publié à Venise au *Voyage des princes fortunés* de Béroalde de Verville. Une nouvelle manière de voir le monde s'y dessine, qui substitue à la traditionnelle connaissance des effets par les causes, une surprenante (et romanesque) incitation à découvrir les causes par leurs effets.

Dans un récent ouvrage⁹, Olivier Guerrier a étayé l'idée que la rencontre constitue un lieu décisif – et peu commun – pour cette philosophie nouvelle, « imprémédité[e] et fortuite »¹⁰, proposée à la même époque par Montaigne, hautement conscient du rôle du hasard dans l'existence individuelle et dans l'histoire humaine, mais aussi dans nos associations d'idées, dans nos bonheurs intellectuelles comme dans nos errances philosophiques : « L'homme peut reconnoistre par ce temoignage qu'il doit à la fortune et au rencontre la vérité qu'il descouvre luy seul, puis que lors mesme, qu'elle luy est tombee en main, il n'a pas dequoy la saisir et la maintenir »¹¹. Pour la Renaissance sceptique, toute vérité est évasive et évasive, elle va comme elle vient. De même que dans l'art de pratiquer ou de raconter la guerre, qui ne va pas sans hésitations comme le montre l'article d'Alicia Viaud, l'heure n'est pas aux modèles de prédictibilité en philosophie ou dans les sciences, pas même aux pensées probabilistes émergeant au XVII^e siècle : philosopher, à la Renaissance, c'est se confier à une forme de fortune intellectuelle, accepter de dépendre, comme le font les humanistes, de la lecture de tel ou tel texte, car la vérité se trouve plus souvent en la main d'autrui que dans nos efforts pour ordonner nos pensées de manière logique, toujours selon Montaigne. « Hazardeuse entreprise » que celle des grands raisonneurs, car ils peuvent toucher juste, mais non volontairement : « et qu'ils rencontrent, voyez si c'est la fortune qui rencontre pour eux »¹². Ce qui ne signifie pas qu'il faille désespérer de la vérité ou renoncer à la chercher, justement.

⁷ Voir Nicolas Correard, « Curiosité/pérégrinité : métaphores viatiques et points de vue critiques sur un désir aventureux », dans Violaine Giacomotto-Charra et Myriam Marrache-Gouraud (dir.), *La Science prise aux mots. Enquête sur le lexique scientifique à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 59-78.

⁸ Voir Stephen Greenblatt, *Quattrocento*, trad. C. Arnaud, Paris, Flammarion, 2013.

⁹ Olivier Guerrier, *Rencontre et Reconnaissance. Les Essais ou le jeu du hasard et de la vérité*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

¹⁰ Montaigne, « Apologie de Raymond Sebond », *Essais*, éd. P. Villey, PUF, « Quadrige », 2004, II, 12, p. 546 [C].

¹¹ *Ibid.*, p. 553 [A].

¹² *Ibid.*, « De l'art de conférer », III, 8, p. 936 [B].

Le *Thesor* de Nicot note à ce titre que la rencontre n'exclut pas tout à fait l'intentionnalité, par extension de sens : « il se prend aussi pour ce qui s'offre avec pourchas [recherche]. Comme, Il a fait rencontre d'une femme bien riche, ce qui est dit ores qu'il l'ait pourchassée, mais c'est avec denotation de fortune & adventure »¹³. Ainsi la fortune peut contrarier et satisfaire à la fois nos intentions, en offrant une issue inattendue à nos recherches, ce qui motivera le développement d'un art dramatique néo-aristotélicien de la péripétie à la fin de la Renaissance. La métaphore cynégétique du « pourchas » est généralisable : ce qui vaut dans l'ordre galant vaudra aussi dans l'ordre épistémologique ou esthétique. La rencontre se voit ainsi doter d'un statut paradigmatique, associé à la question de la reconnaissance, comme le montre Olivier Guerrier dans son ouvrage sur Montaigne : pour bénéficier de l'inattendu, il faut d'abord admettre que des opportunités s'offrent là où on ne les voyait pas. Cela ne va pas de soi. La réussite est-elle dans l'échec ? Nul doute que ce paradoxe pouvait fasciner les guerriers, les marchands, les savants ou les artistes de la Renaissance. Si ces derniers allégorisent plus que jamais Fortune¹⁴, c'est certes parce que la fréquentation des sources païennes, la précarité de leur condition sociale, ou encore le constat des vicissitudes de l'histoire, sans parler de la crise religieuse qui s'ouvre au XVI^e siècle (mais dont les prodromes sont anciens), éloignent encore le sentiment rassurant d'un ordre divin. Fortune et/ou Providence : deux forces contradictoires, deux explications antithétiques, ou bien deux faces d'une même pièce ? Toute la pensée de la Renaissance est sous-tendue par ce paradoxe, ou bien par ce dilemme¹⁵. L'article de Romain Menini sur Rabelais le rappelle dans notre collectif, tandis que celui de Florence Buttay montre à quel point le traitement du thème de la « Rencontre des trois morts et des trois vifs » oscille entre moralisation chrétienne et matérialité de la mort, par l'attention des artistes aux circonstances, aux détails, à la concrétude.

Mais s'ils se consacrent au thème, c'est aussi parce qu'écrivains et artistes sentent la nature fuyante et imprévisible de l'inspiration – cette force puissante et mystérieuse qui s'impose comme un point nodal de toute réflexion sur la création à cette époque. Autrement dit, parce qu'ils entrevoient les liens secrets de la contingence, de l'écriture et du désir, à l'instar de Ronsard, dont le traitement de *l' innamoramento* s'éloigne de plus en plus de toute idée de prédestination pour aller vers le choix d'une contingence assumée et joueuse, réfléchissant ainsi l'évolution de sa propre démarche créative, comme le montre Louise Dehondt. Il en va de même des romanciers de la sérendipité comme Armeno, l'énigmatique traducteur de sources persanes, ou de Béroalde de Verville, étudiés par Nicolas Correard, qui font miroiter la dimension métatextuelle de leurs romans de la contingence. Dès lors, on expérimentera résolument d'audacieuses poétiques aléatoires, des manières d'écrire dictées par les rencontres : « Mais suivant de ce lieu les accidents divers, / Soit de bien, soit de mal, j'écris à l'aventure »¹⁶.

¹³ De même, chez Furetière : « RENCONTRER. v. act. Trouver la chose dont on a besoin, soit qu'on la cherche, soit que le hasard nous la présente. J'ay tant cherché ce livre, qu'à la fin je l'ay rencontré. Le hasard a voulu qu'il ait rencontré son fait ».

¹⁴ Florence Buttay, *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, PUPS, 2008.

¹⁵ Voir les contributions rassemblées dans l'ouvrage collectif dirigé par Marie-Luce Demonet, *Hasard et Providence (XVI^e-XVII^e siècles)*, Tours, CESR, 2007 (en ligne).

¹⁶ Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, sonnet 1, dans *Les Regrets. Les Antiquités de Rome. Le Songe*, éd. F. Roudaut, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 2002, p. 57.

Ces questions ont habité pendant quelques années les membres du groupe « Renaissance » au sein du réseau de recherche établi par l'ANR ALEA « Figures et figurations de la contingence », dirigé par Anne Duprat (2018-2023). Outre leur chapitre dans l'ouvrage de synthèse collectif à paraître aux éditions du CNRS, en ont résulté deux ateliers présentés en visioconférence au 67^e congrès annuel de la Renaissance Society of America (« RSA Virtual »), le 22 avril 2021. Les articles présentés dans notre collectif en sont issus. Dans une démarche réflexive, leurs auteurs, refusant de se résigner à la « malencontre » d'une pandémie sévissant dans le monde entier, ont eux-mêmes pleinement joué le jeu de la rencontre, confrontant avec opportunisme des objets et des méthodes diverses autour de cette notion.

DEUX SÉRIES DE « RENCONTRES »
AUTOUR DU PLUTARQUE HUMANISTE

Olivier Guerrier

Université Toulouse Jean Jaurès



Résumé : Des acceptions du mot *rencontre* à la Renaissance, cet article en privilégie deux : l'une est militaire et concerne les *res*, l'autre linguistique et a donc plutôt partie liée avec les *verba*. Par recours aux dictionnaires d'époque en langues vernaculaires – français, espagnol, italien, anglais –, puis aux traductions comparées d'un corpus comme celui de Plutarque dans ces mêmes langues au temps de l'humanisme, il met en évidence à la fois la précision du français, et la propension d'une version comme celle d'Amyot à insister, par le biais du terme phare, sur le caractère fortuit des situations comme des paroles. Il montre comment les *Vies des hommes illustres* et les *Œuvres morales et meslées* ont pu ainsi nourrir les *Essais* de Montaigne, qu'il s'agisse de la manière dont ils présentent la chose militaire ou de leur relation à l'événement intellectuel et scriptural.

Mots-clés : rencontre, traduction, dictionnaires, Renaissance, événement, occasion

Abstract: *Two meanings of the French word rencontre in the Renaissance are studied in this article: one is military and has to do with the res, the other is linguistic and thus more closely linked with verba. By referring to contemporary dictionaries in vernacular languages – French, Spanish, Italian, English –, and also to comparative translations of Plutarch's works in these same languages as a revealing example of humanistic practices, we highlight both the precision of the French language, and the propensity of a version like that of Amyot to insist, by means of the leading term, on the fortuitous character of situations as well as words. We show how the Vies des hommes illustres and the Œuvres morales et meslées could provide matter to Montaigne's Essays, in the way they present the military realm or in their relationship to the intellectual and scriptural event.*

Keywords: encounter, translation, dictionaries, Renaissance, event, occasion

Nous avons déjà beaucoup écrit sur la « rencontre » à la Renaissance (Guerrier, 2012, 2014, 2016, 2018, 2019a, 2019b)¹, mais nous voudrions ici nous attarder sur deux acceptions de ce terme particulièrement dense dans le moyen français et le français classique, qui présente en outre l'intérêt de couvrir un spectre englobant les situations comme les paroles. Pour cela, en plus d'un regard sur les dictionnaires, nous prendrons appui sur un *corpus* spécifique, celui des *Vies* et des *Moralia* de Plutarque dans leurs versions humanistes, dans les langues vernaculaires proches notamment, avec pour but d'apprécier le caractère singulier tant de la « rencontre » militaire que de la « rencontre » linguistique, par rapport à leurs équivalents dans les idiomes avoisinants.

Le « commentaire » que propose le *Trésor* de Jean Nicot au substantif « rencontre » privilégie les valeurs de celui-ci qui concernent les événements extérieurs. L'auteur en distingue trois, qu'il relie par des expressions métalinguistiques comme « *par abusion de la naïveté du mot* », puis « *Selon cette mesme energie du mot* ». Après le procès à dimension purement hasardeuse, suivi de « *ce qui s'offre avec pourchas* », mais « *avec denotation de fortune & adventure* », c'est-à-dire ce qui combine le mouvement intentionnel d'une quête et la réalisation heureuse de celle-ci, la « rencontre » a trait à un domaine propre et prend une coloration technique, avec le sens militaire :

Selon cette mesme energie du mot, on dit Rencontre en fait militaire, le combat de deux troupes de deux armées ennemies, s'estant aventurierement & en endroit inopiné rencontrées. En quoy Rencontre differe de bataille. Car elle se fait d'une seule partie de l'armée querant adventure, & souvent par combat tumultuaire, & tantost de seules gens de cheval, & tantost de seules gens de pied. Là où bataille est de toute l'armée, & de gens de cheval & de pied ensemble, par bataillons ordonnez & rangez & avec artillerie : ce que Rencontre n'a pas (Nicot, 1606, posthume, p. 555).

Tout cela est assez précis : là où la bataille implique l'ensemble des armées (cavalerie, infanterie et artillerie) et un plan global, la rencontre, moins décisive, n'engage quant à elle que des escadrons, à cheval ou à pied, qui, « *querant adventure* », se croisent inopinément. À quoi on ajoutera l'« escarmouche », définie comme suit :

Escarmouche, f. p. Est l'algarade et conflict desrangé qui font partie de deux armées ennemies hors le corps desdites armées, Velitatio, Prokursatio. Liu. l. 22. et 23. Leue praelium pugna haud iusta. Et est, tant de gens de pied que de cheval, et tant de rencontre, que de propos délibéré. Selon ce on dit en Italiennisant attaquer l'escarmouche, et en François aller ou venir à l'escarmouche, prendre et dresser une escarmouche, Prokursatione hostem diuexare. Leui certamine agitare, pugna velitari torquere, ad pugnam pellicere, l'Italien dit Scaramuccia et l'Espagnol Escaramuca, que Nebrisse interprete, Pugnae simulachrum, et Scaramuçar, pugnae praeludere, Il peut estre qu'en tous les trois langages il a esté prins du mot Grec, kharmè, qui signifie combat, et en Latin Pugna, conflictatio, Selon ce on dit faire des Escarmouches, Leuia serere certamina, Prokursare, Velitari (Nicot, 1606, posthume, p. 244-245).

¹ Outre les références citées, le chapitre VII « Apopthegme et rencontre », *Visages singuliers du Plutarque humaniste - Autour d'Amyot et de la réception des Moralia et des Vies à la Renaissance*, à paraître aux Belles Lettres, reprendra la dimension linguistique du problème, en s'appuyant sur des éléments déjà envisagés dans certains de ces articles.

Ainsi, alors que rencontre et escarmouche impliquent toutes deux disjonction du corps de troupes, la première uniquement semble engager la seule contingence. Et Nicot par ailleurs de relier l'« escarmouche » à l'espagnol « *Escaramuça* » et l'italien « *Scaramuccia* », tout en indiquant que dire « attaquer l'escarmouche » reviendrait à « italianniser ». C'est là prendre position dans un débat ouvert par Henri Estienne dans sa polémique *Precedence du langage français*, qui y notait :

Je diray bien d'avantage (et si diray vray) que ne l'Italie ne l'Espagne ne sçauroit parler de ce que les Latins appeloient *bellum*, ne ce qu'ils disoient *praelium*, sans emprunter les termes de la France. car toutes ces deux nations ont pris nos deux vocables *Guerre* et *Bataille* : l'une, en ayant faict *Guerra* et *Battaglia* : l'autre, *Guerra* et *Batalla*, laquelle toutesfois ha bien aussi *Pelea*, mais elle ne s'en aide pas tant que de *Batalla*. Non plus ne peuvent ces deux nations parler d'*escarmouche*, si notre langue ne leur preste ceste diction (Estienne 1579/1896, p. 354-355).

Se pose dès lors une question : qu'en est-il des équivalents de « rencontre », que ne mentionnent ni Estienne ni Nicot ?

L'italien, qui pourtant possède un « *riscontro* » auquel un Nicolas Machiavel prête des emplois mémorables², paraît méconnaître la signification militaire, du moins si l'on se fie à un rapide sondage dans l'*Art de la guerre* du même Machiavel, l'*Histoire d'Italie* de F. Guichardin³, mais également dans le *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612) comme le *Trésor des trois langues espagnole, françoise et italiennne* (1627), où aucune entrée ne la concerne. En revanche, on trouve dès 1523 l'anglais « *rencontre* » au sens de « *a hostile meeting or a contest between forces or individuals* »⁴, et *Le Trésor des deux langues espagnolle et françoise de César Oudin* quant à lui propose de l'espagnol « *encuentro* » la glose « c'est proprement la rencontre et le coup que se donnent deux Cavaliers avec leurs lances en courant l'un contre l'autre » (1607/1645).

Considérons à présent les pratiques de traduction, en nous centrant sur la somme plutarquienne, dont Robert Aulotte (1965) avait été un des premiers à montrer l'audience européenne. Avec pour base les choix de Jacques Amyot, qui s'illustre pour avoir traduit *Vies* comme *Moralia*. Les *Vies* ont connu entre autres une version en espagnol par Francesco de Enzinas (1551), une en italien par Francesco Sansovino (1564), une en anglais par Thomas North (1579), tandis que Diego Gracián de Alderete (1548), Antonio Gandino (1598) puis Philemon Holland (1603) faisaient ensuite passer les *Moralia* dans leurs langues respectives.

² En plus du fameux « *riscontra[re] il modo del procedere suo con la qualita de' tempi* » du chapitre XXV du *Prince*, voir, dans les *Discorsi*, III, 9 : « *tutte le cose del mondo in ogni tempo hanno il proprio riscontro con gli antichi tempi* » (« toutes les choses du monde ont leur accord propre avec les temps anciens »). Les accents en italien et en espagnol ne sont pas restitués dans nos citations, tandis que les citations latines dissimilent i et j, u et v.

³ Voir à cet égard, dans l'édition de l'*Histoire d'Italie* de Guichardin (1996, p. 690-700), la section « La guerre et son lexique » ainsi que le commentaire qui la suit. De même, voir le lexique de la guerre établi par Fournel et Fontaine (2015).

⁴ « Rencontre. » *Merriam-Webster.com Dictionary*, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/rencontre> (consulté le 14 Jan. 2022).

On est frappé de la fréquence de « rencontre » dans le sens qui nous occupe au sein de l'œuvre d'Amyot. C'est particulièrement vrai par exemple dans les *Dicts notables des anciens rois* des *Œuvres morales et meslées*, avec un premier exemple pris de la section dévolue au Consul Publius Licinius :

Publius Licinius Consul, en une rencontre de gens de cheval fut vaincu par le Roy Perseus, et perdit bien environ deux mille huict cens hommes, que morts que pris en la bataille (Plutarque, 1572, f. 203C).

Conformément au texte grec de l'édition Froben sur lequel se fonde Amyot, texte qui porte ἵππομαχία (1542, p. 128), et conformément à la version latine bâloise de Xylander où l'on lit « *equestri proelio* » (1570/1609, Tome 1, p. 436, l. 17), la réduction aux « gens de cheval » paraît autoriser à parler de « rencontre ». Cependant, les trois traducteurs contemporains en vernaculaire choisissent eux l'équivalent de « bataille » : « *Publio Licinio Consul, y capitán general de los Romanos siendo vencido en batalla del rey Perseo de Macedonia [...]* », « *battaglia a cavallo* » lit-on chez Gracián de Alderete (1548, f. 18v) et Gandino (1598, f. 318D). Même Holland, qui mentionne pourtant dans la Dédicace de son ouvrage l'entreprise d'Amyot, opte pour « *P. Licinius, a Consul of Rome, in one battell of horsemen [...]* » (1603, p. 427, l. 40-41).

On ferait un constat proche dans une occurrence antérieure dans le traité, sauf pour ce qui est du choix de l'interprète anglais. Dans la brève section sur Atéas, Amyot écrit :

Aiant en une rencontre pris prisonnier de guerre Ismenias excellent joueur de fleutes, il luy commanda d'en jouër devant luy (Plutarque, 1572, f. 189E).

Quand Gracián de Alderete choisit « *En una batalla contra los Romanos [...]* » (1548, f. 11r), Gandino se dérobe pour ainsi dire avec « *Havendo fatto prigione Ismenia [...]* » (1598, f. 287C)⁵. Holland, lui, paraît conscient de l'option particulière de l'auteur français en retenant « *Having in a certaine skirmish taken prisoner Ismenias [...]* » (1603, p. 405, l. 25), soit l'équivalent d'« escarmouche » en anglais.

En fait, Amyot semble quelque peu surenchéris, en la matière. Il arrive en effet que ni le texte grec dont il se sert, ni le pendant latin de Xylander, paru la même année que ses *Œuvres morales*, n'autorisent à raffiner de la sorte. En témoignera un dernier cas dans l'opuscule, à présent en sa fin, où il est question de Cneius Pompeius :

[...] comme Sylla l'appellast à soy il dit, qu'il ne meneroit point ses gens à son Capitaine, qu'ils n'eussent premierement fait quelque destrousse, et quelque desfaiete avec effusion du sang des ennemis, et de faict il n'y alla point que premierement il n'eust desfait en plusieurs rencontres plusieurs chefs des ennemis (Plutarque, 1572, f. 206E).

Le grec contient l'expression πολλαῖς μάχαις (1542, p. 149), et donc une allusion au « combat » (μάχη), de même que le latin, avec « *multis pugnis* » (1570/1609, t. 1, p. 446,

⁵ Ce sera aussi le cas des traducteurs français postérieurs à Amyot, Dominique Ricard (« Il avait fait prisonnier de guerre un excellent joueur de flûte, nommé Isménias, à qui il ordonna de jouer devant lui », Plutarque, 1783/1844, p. 397) comme Victor Bétolaud (« Ayant fait prisonnier de guerre Isménias, l'excellent joueur de flûte, il lui ordonna de jouer de son instrument », Plutarque, 1870, p. 419).

l. 3-4). Ce sera « *muchas batallas* » chez Gracián (1548, f. 23r), « *manie battels* » chez Holland (1603, p. 437, l. 51-52), alors que Gandino préférera une formulation assez neutre : « [...] *che senza a alcuna spoglia, & senza haver combattuto, non voleva mostrare il suo essercito al Capitano* » (1598, f. 325C). Bref, tout se passe comme si le « sçavant traducteur » affectait une forme de compétence dans ce domaine si en vogue alors des *artes guer-rae*.

En attendant, le procédé inscrit et impose dans son texte, plus que nulle part ailleurs, la part fortuite contenue dans la notion de « rencontre ». Certes, on tient en ce temps-là la Fortune pour maîtresse des champs de bataille. Mais ce n'est pas la seule occasion où l'on peut constater qu'Amyot, dans la pâte même de sa traduction et peut-être sans en être totalement conscient, insiste sur le côté imprémedité des actions et du monde des personnages de Plutarque, chez ce dernier plutôt déterminés par une forme de providentialisme. Ce tel un *medium* qui se ferait l'écho des tensions propres à son temps, et tout particulièrement de celles qui caractérisent le récit et la narration, lieux de prédilection de l'irruption de quelque chose comme le hasard à la Renaissance⁶.

Son œuvre, une fois publiée, va nourrir des pensées et des écrits qui en ressaisiront les traits pour les conformer à leur propre régime. Il est à cet égard intéressant d'examiner le sort que réserve Montaigne à ce passage de la *Vie de Philopœmen*, tiré des *Vies des hommes illustres* dans la traduction d'Amyot :

Or avoient les Achaeïens pour lors la guerre contre Machanidas tyran des Lacedaemoniens, lequel avec une grosse et puissante armee espioit tous les moiens de se faire seigneur absolu de tous les Peloponesiens : comme donques les nouvelles fussent venues qu'il estoit entré sur les terres des Mantiniens, Philopoemen aussi se meit incontient aux champs avec son armee pour l'aller trouver : si se rencontrerent au plus pres de la ville de Mantinee, là où ilz rengerent l'un et l'autre aussi tost leurs gens de bataille. Ilz avoient tous deux bon nombre de soudards estrangers à leur soualde, outre toutes les forces entieres de leur païs : et quand ce vint à chocquer, Machanidas avec ses estrangers chargea rudement quelques gens de traict, et quelques archers que Philopoemen avoit mis au devant de la bataille des Achaeïens, pour commencer et attacher l'escarmouche, que d'arrivee il les tourna tous en fuite : mais au lieu d'aller tout d'une tire droit à l'encontre des Achaeïens qui estoient en bataille, pour essayer de les rompre, il s'amusa à chasser ces premiers fuyans, et passa tout au long des Achaeïens qui teindrent bien leur rens. Ceste roupte si grande estant advenue tout au commencement de la bataille, il sembloit bien à beaucoup de gens, que tout fust perdu et ruiné pour les Achaeïens : mais Philopoemen fait semblant que ce n'estoit rien, et qu'il n'en faisoit point de compte : et voiant la grande faulte que faisoient les ennemis de poursuyvre ainsi à toute bride ces avantcoureurs qu'ils avoient rompus, et d'esloigner la bataille de leurs gens de pied, qu'ilz laissoient tous nuds, et abandonnoient la place vuide, il ne leur alla point au devant pour les arrester, ny ne s'efforcea point de les garder qu'ilz ne chassassent ceulx qui fuyoient, ains les laissa passer outre : et quand il veit qu'ilz estoient assez esloignez de leurs gens de pied, adonc il fait marcher les siens contre les Lacedaemoniens qui avoient les flancs desnuez de gens de cheval, et les chargeant à costé en se hastant de gaigner à la course l'un des flancs, il les meit en roupte avec un bien grand meurtre : car on dit qu'il en demoura plus de quatre mille sur la place, pource qu'ilz n'avoient personne qui les conduisist, et qu'ilz ne s'attendoient pas d'avoir plus à com-

⁶ Nous renvoyons ici à notre étude antérieure du début de la *Vie de Romulus* et de l'ajout par Amyot d'une expression comme « d'aventure » (Guerrier, 2016, p. 76-81).

battre, ains pensoient avoir tout gagné, voians Machanidas chasser ainsi à toute bride ceulx qu'il avoit rompus [...] (Plutarque, 1559, f. 252I – 253B).

Dans son exercice de réécriture, North⁷ affaiblit la dimension de contingence qui est attachée au verbe « se rencontrer » (« si se rencontrerent au plus pres de la ville de Mantinee, là où ilz rengerent l'un et l'autre aussi tost leurs gens de bataille ») par un « *so they met both not far from the city of Mantinea, where by-and-by they put themselves in order of battell* » (1579/1910, Vol. 4, p. 135). Montaigne procède tout autrement, dans le chapitre « De la bataille de Dreux » des *Essais* (I, 45) :

Philopœmen en une rencontre contre Machanidas, ayant envoyé devant, pour attaquer l'escarmouche, bonne troupe d'archers et gens de trait : et l'ennemi après les avoir renversés s'amusant à les poursuivre à toute bride, et coulant après sa victoire le long de la bataille où était Philopœmen, quoi que ses soldats s'en émussent, il ne fut d'avis de bouger de sa place ni de se présenter à l'ennemi pour secourir ses gens : ains les ayant laissé chasser et mettre en pièces à sa vue, commença la charge sur les ennemis au bataillon de leurs gens de pied, lors qu'il les vit tout à fait abandonnez de leurs gens de cheval : et bien que ce fussent Lacédémoniens, d'autant qu'il les prit à heure que pour tenir tout gagné ils commençaient à se désordonner, il en vint aisément à bout, et cela fait se mit à poursuivre Machanidas. Ce cas est germain à celui Monsieur de Guise (Montaigne, 1580/1998, p. 437-438A).⁸

Comme les lignes d'Amyot le mettaient encore plus nettement en évidence, en l'« escarmouche », seuls les petits détachements sont concernés, raison pour laquelle elle peut être incluse dans un procès désigné par « rencontre », mot que Montaigne substitue donc au verbe « se rencontrer ». Alors qu'elle croyait avoir partie gagnée, l'armée lacédémonienne se voit privée de sa cavalerie, son infanterie est décimée, le tout aboutissant après le passage retenu à la mort de Machanidas et la défaite de Sparte. En outre, cet épisode de la bataille de Mantinée, dans l'économie du chapitre des *Essais*, est apparié avec celui qui le précède en raison de l'attitude commune de Philomène et du duc de Guise, qui temporisent quitte à sacrifier certains des leurs, mais aussi de l'issue que connaissent les deux manœuvres. La question des forces et de leur volume se double donc du rapport entre l'« occurrence particulière » et la « victoire en gros », pour reprendre les expressions par lesquelles se conclut le premier exemple⁹.

Nous avons pu le montrer ailleurs, Montaigne, dont l'usage du vocabulaire spéculatif est parfois lâche, s'avère d'une grande précision dès lors qu'il s'agit du lexique militaire¹⁰, au point que la première version des *Essais* dans la traduction italienne de Girolamo Naselli de 1590 aura pour titre *Discorsi morali, politici e militari*, et *Essayes or Morall, Politike*

⁷ Sur la traduction de ce dernier, voir Worth, 1986, p. 285-295.

⁸ Le point en haut de l'édition de référence est remplacé dans la citation par les deux points classiques.

⁹ « [...] mais outre ce que l'issuë en tesmoigna, qui en débatta sans passion me confessera aisément, à mon advis, que le but et la visée, non seulement d'un capitaine, mais de chaque soldat, doit regarder la victoire en gros, et que nulles occurrences particulieres, quelque intérêt qu'il y ayt, ne le doivent divertir de ce point-là » (Montaigne, 1580/1998, p. 437A).

¹⁰ Voir notre « 'vray et souverain patron de l'art militaire' (*Essais*, I, 34) : Montaigne et la traduction des mots de la guerre » (Guerrier, 2019b).

and *Millitarie Discourse* dans celle, anglaise, de John Florio, en 1603¹¹. Et il est à croire également que « le seul livre au monde de son espèce » saura tirer profit de l'affleurement du fortuit qui se manifestait en son modèle, dans le cadre de son exploration du « passage » et d'une pensée « tumultuaire et vacillante »¹².

Passons des *res gestae* aux *verba* et à l'activité intellectuelle et scripturale. Encadrant les variations militaires de Nicot se trouvent des items dont, en amont, « *Un homme qui rencontre bien et de grand iugement*, *Emunctae naris homo* », référence à l'expression par laquelle les *Satires* d'Horace (I, IV, 8) désignent le « flair » du poète pour lui préférer ses qualités de versificateur, et, en aval, « *Rencontres de bonne grace*, *Facetiae* ». Il est ici désormais question de la découverte soudaine et opportune, du bon mot. Pour ce qui est des dictionnaires bilingues, Randle Cotgrave (1611) définit le *Mot de rencontre* comme « *An apt or unpremeditated jeast* », tandis qu'Oudin (1616) fournit pour correspondant de *Bien rencontrer à propos* « *Hablar bien a proposito, acertar a hablar* ». Si l'opportunité et la soudaineté sont mises en évidence en ces gloses, il convient, en revenant aux traductions de Plutarque, de se demander ce que vont sélectionner les adaptateurs étrangers lorsqu'Amyot parlera lui de « rencontre » dans ce sens.

Il faut d'abord insister sur le fait que c'est avec les *Apophtegmes* d'Érasme que ce dernier mot gagne ici ses lettres de noblesse : Étienne Des Planches, dans l'édition parue en 1553 à Paris chez Longis, *Les troys derniers livres des Apophtegmes, c'est à dire briefves et subtiles rencontres recueillies par Erasme, mises de nouveau en françoys*, complète le travail initié de Antoine Macault qui avait procuré en 1539 les cinq premiers livres. « Rencontre » est ainsi donné pour équivalent d'« apophtegme », avec mise en évidence des attributs de brièveté et de « subtilité ». Si Amyot, pour sa part, choisit donc « *Dicts notables* » pour ses deux opuscules des *Œuvres morales et meslées*, où le substantif dans le sens qui nous occupe maintenant n'apparaît qu'à une reprise, et dans une note, il respecte à plusieurs reprises ailleurs dans ses sommes la correspondance entre termes grecs et français.

Pour preuve, la phrase de la *Vie de Thémistocles* qui conclut la série des paroles célèbres du grand homme, « *Telles donques estoient les responses & rencontres de Themistocles* » (Plutarque, 1559, f. 83G), qui par un doublet rend le grec Ἐν μὲν οὖν τοῖς ἀποφθέγμασι τοιοῦτός τις ἦν de l'Aldine source, non sans une légère altération du sens original d'un tour qui propose de voir dans le produit, conformément au sens d'origine, une forme de caractérisation du sujet (1519, f. 38v)¹³. Ce dernier aspect n'est vraiment retenu que par Sansovino et son « *Et di questa maniera fu egli ne suoi Apophthemmi, cio sono molti salsi & arguti* » (1564, f. 124v), alors qu'Enzinas choisit « *Tales eran los ingeniosos dichos y agudas sentencias de que el solia usar todas las veces que se ofrecia oportunidad para dezir las* » (1551, v.1, f. 17v), quand North de son côté calque encore davantage Amyot avec « *These were Themistocles' pleasaunt conceites and aunswers* » (1579/1910, vol. 2, p. 19). Dans l'ensemble, on privilégie ici le piquant et la vivacité (« *salso* » étant alors défini par « *Di*

¹¹ Du reste, Florio traduit le début de l'extrait de « *De la bataille de Dreux* » par « *Philopomes in an encounter with Machadinas [...]* » (Montaigne, 1603, p. 148). L'équivalence se retrouve dans une autre occurrence, au chapitre « *De la peur* », mais on peut croiser aussi « *conflict* » ou « *fight* » pour rendre le « *rencontre* » des *Essais* en cette acception spéciale.

¹² Voir un examen d'une transition de ce type dans notre « *Des 'fantaisies conduites par sort' : d'Amyot à Montaigne* » (Guerrier, 2021).

¹³ « *C'est ainsi qu'il se montrait dans ses bons mots* », selon la traduction de Robert Flacelière (Plutarque, 1968, p. 123).

qualita, e sapor di sale », « *arguto* » par « *pronto, vivace, e propriamente si dice nello scrivere, e nel parlare* », *Vocabolario degli accademici della Crusca*, 1612, p. 745 et 74)¹⁴.

Dans une autre occurrence, dans l'opuscule *Du trop parler* des *Œuvres morales*, le substantif seul vient rendre le ἀποφθεγματικὸν grec tandis qu'il est question de Lycurgue :

car Lycurgus addressoit et exerçoit ses citoiens dès leur enfance à ceste force et vehemence de parler amassé et renforcé par leur faire observer silence, et celle grace de respondre avec une gravité sentencieuse, et une arguce bien tournée en leurs rencontres, laquelle ne provient d'ailleurs que de beaucoup de taciturnité (Plutarque, 1572, f. 95B-C).

La version latine de Xylander contient « *hujusmodi contracte ac presse loquendi* » (Plutarque, 1570/1609, Tome II, p. 388, l. 4-5), celle de Gandino « *parlar brevemente & ristrettamente* » (1598, Parte Seconda, f. 16E) celle de Holland « *this short ans sentencious kinde of speech* » (1603, p. 203, l. 4). Le prestige des locuteurs paraît insuffler un climat de gravité et de sérieux, attaché aux apophtegmes dès le départ. C'est ainsi qu'on peut encore lire, dans la traduction de la *Consolation à Apollonius* de Plutarque, avec le verbe français désormais, « Et pourtant rencontra fort gentilment le philosophe Arcesilaus quand il dit, Ce mal qu'on appelle mort, seul entre tous ceux que lon estime maulx, ne fait oncques mal à personne estant present » (1572, f. 248B), soit selon le traducteur anglais « *a very prette and elegant speech* » (1603, p. 519, l. 30). Cela étant, l'inflexion vers la facétie, signalée par Nicot en particulier, est également possible, comme dans cet extrait de *De la mauaise honte*, « Mais celuy qui de loing s'est accoustumé à ne louër contre son advis celuy qui harangue, ny à applaudir à celuy qui chante, ny rire à celuy qui dit une maigre rencontre [...] » (1572, f. 78D), le latin portant « *scurrilibus dictis arrideat* » (1570/1609, Tome II, p. 337, l. 12-15), et l'anglais « *poor jest* » (1603, p. 166-167), mot également mentionné par Cotgrave.

Il est cependant notoire qu'exception faite d'Enzinas dans sa traduction du premier cas cité, les pendants étrangers estompent les circonstances d'énonciation et le caractère événementiel du propos qu'implique « rencontre ». Des lignes du traité *Comment on pourra discerner le flatteur d'avec l'amy*, qui traitent de la liberté de parole (la παρηρησία) que les amis doivent pratiquer, en apportent une éclatante illustration :

[...] aussi la franchise de parler librement à son amy reçoit bien quelque rencontre bien à propos, pourveu que la grace n'en gaste point la gravité, mais pour peu qu'il y ait de braverie, d'insolence, d'aigreur picquante ou d'injure, elle perd toute son autorité (Plutarque, 1572, f. 51D).

« *sic dicendi libertas dexteritatem urbanitatemque admittit, si elegantia gravitatem servet* » (trad. Xylander, 1570/1609, Tome I, p. 208, l. 9sq), « *asi tambien la admonestacion libre admite una destreza y buena crianca, si la gracia conserva la gravedad y severidad* » (trad. Gracián de Alderete, 1548, f. 154v), « *cosi i ricordi liberi ricercano una certa destrezza e civiltà, purchè quella affabilità non sia tale, che ne venga a perire la severità e la gravità* » (trad. Gandino, 1598, Primera parte, f. 156E-F), « *So this libertie of speech unto a friend, doth admit well a certaine kind of elegancie and civilitie* » (trad. Holland, 1603, p. 107, l. 53-54) : tout dans les

¹⁴ Sur la pointe, voir Blanco, 1992.

versions étrangères va dans le sens de l'urbanité (la « *criança* » par exemple, c'est la « nourriture, éducation, civilité, instruction » selon Oudin, 1607/1645), au point qu'Amyot semble de nouveau faire un peu de zèle en introduisant la « rencontre bien à propos » dans le cadre d'un entretien si civil, ce que confirment encore toutes les versions en français que nous avons consultées¹⁵.

On en conclura que le texte d'Amyot est un creuset remarquable pour le terme dans ce sens également et, *mutatis mutandis*, pour l'expression de la parole accidentelle et occasionnelle. Et on ne sera pas surpris que là aussi un Montaigne ait pu en faire son miel. Nous ne prendrons qu'un exemple, en nous éloignant de Plutarque, soit la fin du chapitre bien venu « Du parler prompt ou tardif » (*Essais*, I, 10), dont la dernière version réoriente des considérations initialement liées à la conversation en direction de l'écriture de l'œuvre :

[C] Ceci m'advient aussi : Que je ne me trouve pas où je me cherche : et me trouve plus par rencontre que par l'inquisition de mon jugement. J'aurai élané quelque subtilité en écrivant (j'entends bien : mornée pour un autre, affilée pour moi. Laissons toutes ces honnêtetés. < Ce > la se dit par chacun selon sa force). Je l'ai si bien perdue que je ne sais ce que j'ai voulu dire : et l'a l'étranger découverte parfois avant moi. Si je portais le rasoir par tout où cela m'advient, je me déferais tout. Le rencontre m'en offrira le jour quelque autre fois plus apparent que celui du midi : et me fera étonner de mon hésitation (Montaigne, 1592/1998, p. 95-96).

Un rôle clé est ici donné au moment où un autre, voire l'auteur devenu un autre, découvre, selon un avènement sans grand précédent du *kairos*, le sens de ce qui a été primitivement hasardé sur la page. S'il n'y a pas explicitement de « rencontre » au sens d'événement langagier, la formule « élané quelque subtilité en écrivant » peut évoquer un quelconque mot d'esprit aventureusement essayé, comme le confirme du reste le repentir « pointe d'invention » lisible sur l'Exemplaire de Bordeaux, ainsi que le « *suttletie in writing* » utilisé par Florio¹⁶. Ce qui, bien différemment de son correspondant anglais, constituerait le passage en espace de cristallisation potentiel de diverses acceptions du terme français, en attachant à son déploiement linguistique l'idée de contingence mentale et verbale absolue. C'est sur celle-ci que les *Essais* tout entiers, de l'impulsion initiale à son ressaisissement ultérieur, comme de l'énoncé emprunté¹⁷ au discours plus « personnel », se fondent (Guerrier, 2016 et 2019).

¹⁵ Cela va de l'interprétation antérieure à Amyot d'Antoine du Saix (« Ainsi franche, & liberalle admonition prent, adresse & comme humaine est receue, si tellement lon assasonne sa joyeuseté, que gratuite, & severite y soyent meslees », Plutarque, 1537, f. 41v), à celles postérieures de Ricard (« De même la franchise peut bien admettre de la douceur et de l'honnêteté pourvu qu'elle conserve la dignité qui lui est essentielle », Plutarque, 1783/1844, t. 1, p. 151), Bétolaud (« de même la franchise comporte de la dextérité et de l'élégance, pourvu que l'agrément n'y gâte point le sérieux », Plutarque, 1870, t. 1, p. 160) et Robert Klaerr dans l'édition des Belles Lettres (« de même la franchise admet l'habileté et l'élégance, pourvu que la bienveillance y préserve la dignité », Plutarque, 1989, t. I, 2^e partie, 3-9, p. 125).

¹⁶ « *This also happeneth unto me, that where I seeke my selfe, I finde not my selfe : and I finde my selfe more by chaunce, than by the search of mine owne judgement. I shall perhappes have cast-sorth some suttletie in writing [...]. Fortune may at some other time make the light thereof appeare brighter unto me, than that of mid-day, and will make me wonder at mine owne saltring or sticking in the myre* » (Montaigne, 1603, p. 19).

¹⁷ Car la « rencontre » peut toucher aussi une dimension « intertextuelle » avant l'heure. Voir sur ce point Guerrier, 2012, avec pour support entre autres la version de 1732 du Dictionnaire de Richelet.

Amyot a donc été pour beaucoup dans la vulgarisation de ce véritable carrefour des significations qu'est le substantif « rencontre ». Les deux valeurs auxquelles la Renaissance française a donné un lustre inédit n'ont pas disparu en 1690 chez un Furetière, qui enregistre toutefois pour la seconde cette espèce de « dégradation » vers la plaisanterie que nous relevons déjà plus haut : « signifie aussi une equivoque, allusion, une pointe d'esprit, quelque mot facétieux dit à propos, une turlupinade » (Furetière, 1690, vol. 3). Jusqu'à sa 8^e édition au moins, de 1932-35, le *Dictionnaire de l'Académie* relève nos deux sens, d'emploi figuré parfois pour le dernier, dont il faut toutefois attendre le *Trésor de la Langue Française moderne* (1971-1994/2004) pour le voir tomber quelque peu en désuétude : « Vieilli ou littér. Trait d'esprit, trouvaille en matière d'écriture ; bon mot ».

Références

Sources primaires

- COTGRAVE Randle (1611), *Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, Adam Islip.
- ESTIENNE Henri (1896), *La Precellence du langage françois*, éd. Edmond Huguet, Paris, Armand Colin.
- FURETIERE Antoine (1690), *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye & Rotterdam, chez Arnout & Reinier Leers.
- GUICHARDIN François (1996), *Histoire d'Italie* éd. Jean-Louis Fournel et Jean-Claude Zancarini, Paris, Robert Lafont, coll. « Bouquins ».
- MONTAIGNE Michel de
- (1603), *Essayes or Morall, Politike and Millitarie Discourse*, trad. J. Florio, Londres, Val. Sims for E. Blount.
 - (1998), *Essais*, éd. André Tournon, Paris, Imprimerie Nationale, coll. « La Salamandre », 3 vol.
- NICOT Jean (1606), *Thresor de la langue françoise tant ancienne que moderne auquel entre autres choses sont les noms propres de marine, vénerie & faulconnerie, cy-devant ramassez par Aimar de Ranconnet...reueu et augmenté en cette dernière impression de plus de la moitié par Jean Nicot*, Paris, David Douceur.
- LOUDIN Antoine (1616),
- *Trésor des deux langues espagnolle et française de César Oudin* (1607/1645), Paris, A. de Sommerville, A. Courbé, N. et J. de la Coste.
 - *Seconde partie du Trésor des deux langues espagnolle et française* (1616), Paris, A. de Sommerville, chez la veuve Marc Orry.
- PLUTARQUE
- (1519), *Plutarchi quæ vocantur Parallela, hoc est Vitæ illustrium virorum græci nominis ac latini, prout quæque alteri convenire videbatur, digestæ*, Venise, in ædibus Aldi et Andreae soceri.
 - (1537), *La touche naïfve pour esprouver l'amy et le flateur inventée par Plutarque, taillée par Erasme et mise à l'usage françoys par noble homme frère Antoine Du Saix, Commendeur de Bourg*, Paris, Simon de Colines.
 - (1551), *Las vidas de illustres y excellentes varones Griegos y Romanos*, trad. Franceso de Enzinas, Strasbourg, Augustin Frisio.

- (1559), *Vies des hommes illustres, Grecs et Romains*, trad. Jacques Amyot, Paris, Vascosan.
 - (1564), *Le Vite degli huomini illustri greci et romani di Plutarco Cheroneo sommo filosofo et historico, tradotte nuovamente da M. Francesco Sansovino*, Venise, Vincenzo Valgrisi.
 - (1910), *Plutarch's Lives, Englished by Sir Thomas North in Ten Volumes*, Londres, J.M. Dent.
 - (1542), *Plutarchi Chæronæi Moralia opuscula multis mendarum milibus expurgata*, Bâle, H. Froben et N. Episcopius.
 - (1548), *Morales de Plutarcho traduzidos de lengua Griega en Castellana*, trad. Diego Gracián de Alderete, Alcalá de Henares, Juan de Brocar.
 - (1570/1609), *Plutarchi Chæronensis Moralia, quæ usurpantur [...] Guillelmo Xylandro Augustano interprete*, Bâle, Thomas Guérin, 3 t.
 - (1572), *Les Œuvres morales et meslées*, trad. Jacques Amyot, Paris, Vascosan.
 - (1598), *Opuscoli morali di Plutarco Cheronese filosofo*, trad. Antonio Gandino, Venise, F. Prati (deux parties).
 - (1603), *The Philosophie, commonly called the Morals*, trad. Philemon Holland, Londres, Arnold Hartfield.
 - (1844), *Œuvres morales de Plutarque traduites du grec*, trad. D. Ricard, Paris, Didier [1783], t. 1.
 - (1870), *Œuvres morales et œuvres diverses traduites en français*, trad. V. Bétolaud, Paris, Hachette, t. 1.
 - (1968), *Vie de Thémistocle*, 18, 121c, dans *Vies*, trad. R. Falcelière, Paris, Les Belles Lettres, coll. « CUF », t. ii.
 - (1989), *Œuvres morales*, éd. et trad. R. Klaerr, A. Philippon, J. Sirinelli, Paris, Les Belles Lettres, t. I.2.
- Trésor des trois langues espagnole, française et italienne* (1627), Genève, Jean Crespin.
- Trésor de la langue française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>
- Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612), Venise, Giovanni Alberti.

Sources secondaires

- AULOTTE Robert (1965), *Amyot et Plutarque – La tradition des Moralia au XVI^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance LXIX ».
- BLANCO Mercedes (1992), *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris-Genève, Éditions Champion, coll. « Bibliothèque de l'Humanisme et de la Renaissance ».
- GUERRIER Olivier
- (2012), « 'Rencontres', de mots et de pensées, de Montaigne à Richelet », *L'Ombre du souvenir – Littérature et réminiscence (du Moyen Age au XXI^e siècle)*, J.-Y. Laurichesse (éd.), Paris, Classiques Garnier, p. 35-52.
 - (2014), « Apophtegme et 'rencontre' », *Usages et enjeux de l'Apophtegme (XVI^e-XVIII^e siècles)*, *Littératures classiques*, n° 84, p. 131-142.
 - (2016), *Rencontre et reconnaissance – Les Essais ou le jeu du hasard et de la vérité*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études montaignistes », n° 64.
 - (2018), « Hasard et Littérature dans les *Essais* et au XVI^e siècle : de la 'rencontre' », actes du colloque *Caso e letteratura* (mai 2017), Université de Bari, *Revue Italienne d'Études Françaises*, n° 8.

- (2019a), « Des ‘rencontres’ salaces dans la littérature de banquet de la Renaissance », *Chair et bonne chère à la Renaissance*, T. Verdier (éd.), Montpellier, Presses universitaires de Montpellier et Éditions du Buisson, p. 68-77.
 - (2019b), « ‘vray et souverain patron de l’art militaire’ (*Essais*, I, 34) : Montaigne et la traduction des mots de la guerre », *Les écrivains traducteurs*, F. Roudaut (éd.), *Travaux de Littérature*, XXXI, ADIREL, Droz, p. 125-140.
- FOURNEL Jean-Louis & FONTAINE Marie-Madeleine (2015), *Les mots de la guerre dans l’Europe de la Renaissance*, Genève, Droz.
- WORTH Valérie (1986), « Les fortunes de Jacques Amyot en Angleterre : une traduction de Sir Thomas North », *Fortunes de Jacques Amyot*, M. Balard éd., Nizet, p. 285-295.

RENCONTRE MILITAIRE :
HASARD DE L’AFFRONTLEMENT DANS L’HISTORIOGRAPHIE FRANÇAISE
DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE

Alicia Viaud

Université de Montréal



Résumé : Dans cet article, le terme *rencontre* est considéré dans son acception militaire, à partir d’une définition proposée par Jean Nicot dans son *Trésor de la langue française*. Ses usages sont ensuite étudiés dans l’historiographie de la seconde moitié du XVI^e siècle (La Popelinière, Vigenère, Belleforest, Du Haillan, L’Estoile...), dans le but d’évaluer la stabilité de la notion au sein de ces textes et de questionner le rapport qu’elle entretient avec le hasard comme imprévu et comme danger. Après avoir établi les caractéristiques récurrentes de la rencontre en tant qu’affrontement, chez Froissart puis dans le corpus, on interroge son caractère « douteux » : d’abord comme catégorie incertaine du vocabulaire militaire, puis comme pratique guerrière qui paraît exposer davantage aux périls que d’autres formes de combat. Liée à l’instabilité du fait militaire, au renversement du rapport de force et à la surprise, la rencontre peut en fait relever de la ruse de guerre et garantir une meilleure maîtrise du risque.

Mots-clés : rencontre, hasard, guerre, écriture de l’histoire, histoire militaire, XVI^e siècle

Abstract: In this article, the word *rencontre* is considered in its military sense, starting from a definition given by Jean Nicot in his *Trésor de la langue française*. The uses are studied in the historiography of the second half of the 16th century (La Popelinière, Vigenère, Belleforest, Du Haillan, L’Estoile...) to assess the stability of the notion in these texts and to question its relationship to chance as unforeseen and as danger. After having established the recurrent features of *rencontre* as encounter, in Froissart and in the corpus, we examine its “doubtful” nature: first as an uncertain category of the military vocabulary, then as a warlike practice which seems to expose more to perils than other forms of fight. Linked to war instability, reversal of the power balance and surprise, *rencontre* can actually prove a stratagem and ensure a better risk control.

Keywords: encounter, hazard, war, writing of history, military history, 16th century

Jean Nicot, dans un article du *Trésor de la langue française* (1606, posthume, p. 555), fait de la rencontre une catégorie militaire à la fois précise et paradoxale. Le mot *rencontre* n’est ni un terme spécifique au vocabulaire militaire, ni un mot propre à la langue du XVI^e siècle. Attesté en français dans la première moitié du XIII^e siècle avec le sens particulier d’« action de combattre », il est un déverbal de *rencontrer*, lui-même attesté au sens d’aller « contre » l’ennemi dès le début du XII^e siècle, selon le *Dictionnaire du moyen français*¹. Il peut être masculin ou féminin en ancien français et encore en français pré-classique. L’article de Nicot propose une première définition générale du terme, puis une définition spécialisée qui concerne le « fait militaire » (Guerrier, 2016, p. 23-28). La rencontre constitue selon le philologue un type d’affrontement qui se caractérise par sa moindre envergure – elle oppose des troupes et non des armées entières – et par son caractère imprévu, ce que soulignent à la fois l’adverbe « aventureusement » et l’adjectif « inopiné ». Nicot donne ensuite à la rencontre une place dans la hiérarchie des différentes formes d’affrontement grâce à deux oppositions structurantes.

La rencontre est d’abord dissociée de la bataille. Si rencontre et bataille sont toutes deux des « espèces de conflit campal » (qui ont lieu en rase campagne), la rencontre ne concerne qu’une seule partie de l’armée qui est allée « quer[ir] l’aventure », s’exposant ainsi à un risque qu’elle ne maîtrise pas tout à fait, et qui participe finalement à un « combat tumultuaire » (désordonné). La bataille, elle, concerne toute l’armée et nécessite des bataillons « ordonnez et rangez » – ce qui explique qu’on l’appelle aussi *bataille rangée*. Nicot souligne d’ailleurs que « tenir l’armée en bataille est la tenir ordonnée par escadrons et rangée ainsi que chacun doit combattre ». La rencontre se distingue également d’un ensemble d’actes de guerre mineurs, quoiqu’ils puissent être violents et efficaces pour emporter la victoire, à savoir les « courses », les « ribleries », les pillages et autres formes de dégâts matériels.

Cette caractérisation *a priori* claire est rendue incertaine par le paradoxe sur lequel repose la définition générale fournie en amont par Nicot : la rencontre est en effet à la fois imprévisible et recherchée ; elle « presuppose aventure », donc soumission à l’inattendu, mais « s’offre avec pourchas », grâce à un effort, voire grâce à une poursuite, une chasse². Nicot illustre sa définition à l’aide de deux exemples empruntés aux *Annales* de Nicole Gilles (1525, posthume) : celui de la « Journée des Éperons » (1513) et celui de l’invasion par les troupes de Charles Quint de la Champagne et de la Picardie, dans le cadre de la neuvième guerre d’Italie (1544). Il paraît donc intéressant de mettre cette caractérisation de la rencontre militaire à l’épreuve de récits historiques plus nombreux et contemporains du travail du philologue, c’est-à-dire publiés dans la seconde moitié du XVI^e siècle, afin d’en évaluer la pertinence.

Dans quelle mesure la rencontre forme-t-elle une catégorie stable au sein de ces textes ? Quel rapport entretient-elle en particulier avec le hasard comme surgissement de

¹ Voir Benoît de Sainte-Maure, *Chroniques des Ducs de Normandie* (ca. 1175) : « sans lui alerent li ouen joindre e rencontrer lors enemis ». Le verbe *rencontrer* dérive de *encontrer*, qui lui-même dérive d’*encontre*, issu du bas latin *incontra*, adverbe et préposition exprimant l’idée d’opposition.

² On trouve un paradoxe similaire dans le *Dictionnaire françois latin* de Robert Estienne : « Rencontrer et aller au devant, *Occursare* » et « rencontre quelqu’ung qu’on ne cerchoit pas, *Incidere in aliquem* » (Estienne, 1539, p. 426). L’ambivalence demeure dans la langue actuelle selon le TLFi, dans lequel la rencontre est définie, au sens militaire, comme un « choc, fortuit ou non, entre des troupes ».

l'imprévu, tel que nous le concevons, et comme danger auquel on peut plus ou moins sciemment s'exposer, tel que la langue du XVI^e siècle l'entend le plus souvent ? Ce double questionnement permettra d'étudier une forme de représentation de la violence armée et de scruter à travers elle la manière dont les récits d'histoire usent de catégories partagées – qui peuvent devenir des lieux communs – pour dire et juger des pratiques militaires (Fontaine & Fournel, 2015 ; Deruelle et al., 2021). L'affrontement sera considéré comme un événement relevant non du donné mais du construit, forgé notamment par les écrits qui le relatent *a posteriori* (Boltanski, Lagadec et Mercier, 2015). Notre enquête lexicale permettra de s'attacher en particulier aux représentations de la « petite guerre », entendue comme « l'ensemble des opérations se déroulant en marge des batailles et des sièges », qui ont notamment pour but de pourvoir aux besoins d'une armée et de nuire à l'adversaire (Deruelle, 2017, p. 14), en amont de ses premières théorisations au XVII^e siècle³.

Après avoir établi les caractéristiques récurrentes de la rencontre en tant qu'affrontement entre le XIV^e et le XVI^e siècle, on interrogera son caractère « douteux » : d'abord comme catégorie incertaine du vocabulaire militaire, puis comme pratique guerrière qui pourrait exposer davantage aux périls que d'autres formes de combat.

LES CARACTÉRISTIQUES RÉCURRENTES DE LA RENCONTRE

Dans les Chroniques de Jean Froissart (XIV^e siècle)

Avant d'étudier les récits militaires publiés dans la seconde moitié du XVI^e siècle, il est utile de disposer d'un point de repère au sein de l'historiographie médiévale, que peuvent offrir les *Chroniques* de Jean Froissart. Ces dernières, qui relatent les événements de la guerre de Cent ans se déroulant entre 1326 et 1400, sont encore lues et appréciées par les humanistes et leurs héritiers⁴.

Au début du prologue du manuscrit d'Amiens, Froissart explique que l'on trouvera au sein de son ouvrage « de grans fais d'armes, de merveilleuses avenues (événements), de durs rencontres, de grandes batailles », dont la connaissance sera utile pour « tout jone gentil hommez qui se desirent à avanchier » (*Chroniques*, Amiens 486, §1). La rencontre, en ce qu'elle contribue à fonder l'intérêt du récit, en particulier pour un lectorat ambitieux mais encore inexpérimenté, ne constitue donc pas une modalité négligeable du combat et mérite d'être remémorée. Après avoir rappelé les noms de combattants anglais et français exemplaires, le chroniqueur précise bien que l'on doit « tenir pour preux, voire pour doubles preux » tous ceux qui « se sont trouvé si souvent en ces grands batailles et fort et durs rencontres » que les *Chroniques* s'appêtent à relater. Bataille et rencontre sont réunies par le fait qu'elles offrent aux hommes la possibilité de faire la preuve de leur valeur, peut-être de trouver une « belle mort » au combat (Germa-Romann, 2001).

³ B. Deruelle signale *Le Parfait capitaine* (1636) du duc de Rohan et *De la Charge des gouverneurs des places* (1639) d'Antoine de Ville. Il s'intéresse, dans son article, au *Galien Rethoré* (1500), au *Jouwencel* (1493) de Jean de Bueil et aux *Instructions sur le fait de la guerre* (1548) de Raymond de Fourquevaux.

⁴ Outre l'édition de Denis Sauvage citée ensuite, Belleforest donne un abrégé de ce long récit sous le titre de *Recueil diligent et profitable auquel sont contenuz les choses plus notables à remarquer de toute l'Histoire de Jean Froissart* (Paris, 1572). Dans *Les Essais*, Montaigne cite à plusieurs reprises le « bon Froissart » (II, 10).

Bien que le prologue des *Chroniques* diffère nettement dans le texte donné par Denis Sauvage (1559-1561), l’association de la rencontre à des adjectifs soulignant sa brutalité est également récurrente au fil du récit proposé dans cette édition du XVI^e siècle. Tandis que les batailles sont dites « grand’ », « grosse » (Froissard, 1559-1561, t. I, p. 154 ; p. 286) ou « rengée et arrestée » (t. I, p. 3), les rencontres sont plus souvent qualifiées de « dures » ou de « fortes » (t. I, p. 78 ; t. II, p. 245 ; t. III, p. 58). Si elles n’ont pas pour caractéristique le nombre et l’organisation des troupes, elles peuvent être redoutables et provoquer de multiples morts et blessés. Le terme est, de fait, parfois rapproché de mots qui désignent des types d’affrontement brefs mais violents tels qu’« assaux » (t. I, p. 145), « escarmouches » (t. I, p. 259), « embusches » (t. III, p. 243) ou « hustins » (mêlée violente et bruyante) (t. I, p. 354). La rencontre est également liée aux chevauchées, la mobilité et la rapidité accrues des hommes à cheval permettant des affrontements ponctuels. Elle peut enfin se dérouler en mer (t. I, p. 265 ; t. III, p. 293) et n’est donc pas exclusivement « campal » sous la plume de Froissart.

Dans l’historiographie française de la seconde moitié du XVI^e siècle

Dans les ouvrages d’histoire de la seconde moitié du XVI^e siècle, la rencontre constitue encore un type d’affrontement intermédiaire, comme l’illustrent deux citations empruntées à Lancelot Voisin de La Popelinière, homme de lettres après avoir été homme de guerre. L’historien glose le sous-titre italien du traité d’art militaire de Bernardino Rocca qu’il traduit (*Imprese, stratagemmi, et errori militari divise in tre libri*, 1566), précisant que *Des entreprises et des ruses de guerre* donne « les moyens de bien faire la guerre », notamment « pour emporter l’avantage tant es Escarmouches, surprises, rencontres, que batailles assignées » (Rocca/La Popelinière, 1571, page de titre). Contrairement à la bataille, dont le jour et le lieu peuvent être déterminés, la rencontre relève de la catégorie des combats inattendus pour au moins un des deux camps, à la manière de la surprise, qui consiste à s’emparer d’une troupe ou d’une ville sans que celles-ci s’y attendent ; elle est également brève, localisée et n’implique qu’un nombre réduit de soldats, à la manière de l’escarmouche. Dans l’Épître à la noblesse qui ouvre *La Vraye et Entiere Histoire des troubles*, le mot est employé dans un passage annonçant le contenu du livre, qui décrira notamment les « attaques, surprinses, rencontres, batailles » des débuts de la guerre civile (La Popelinière, 1572, f. *** ii r^o). Le substantif sert cette fois de moyen terme entre des formes occasionnelles de combat et des manifestations plus structurées de celui-ci.

Comme sous la plume de Froissart, la rencontre peut être violente et meurtrière. Dans sa traduction des *Démonstrations historiques* de l’historien byzantin Laonikos Chalcondyle (av. 1490), Blaise de Vigenère fait d’un combat entre les Turcs et des « Scythes » « en assez petit nombre » une « fort lourde et dangereuse rencontre », dans laquelle ces derniers « eurent le dessus, et tuerent presque tous les autres » (Chalcondyle/Vigenère, 1577, I, 4, p. 19), mettant un terme à une première percée ottomane en Europe au début du XIV^e siècle⁵. François de Belleforest, dans ses *Grandes Annales* (1579), relate quant à lui l’affrontement de Mons-en-Pévèle du 18 août 1304 comme une suite de deux « ren-

⁵ Le qualificatif « Scythes », qui renvoie fréquemment, à la Renaissance, aux habitants de l’Empire ottoman, désigne ici des guerriers issus de « Sarmatie », territoire qui couvre, dans *L’Histoire de la decadence de l’empire grec*, la Russie et l’Ukraine actuelles (Chalcondyle/Vigenère, 1577, III, 7, p. 172-173). Le propre des « Scythes », nomades, est de « courir, brigander et envahir le pays d’autrui » (III, 8, p. 178).

contres »⁶ : « les Flamands furent durement traictez, perdant plus de dix mille hommes au premier conflict et rencontre : et si la cavalerie [française] eut peu aller et venir à son aise, il ne fut pas demouré un seul Flamand sur la place » (Belleforest, 1579, t. I, IV, f. 778 v°). À l'issue de la seconde « rencontre », le nombre de morts est multiplié par deux selon l'historien, tant les adversaires de Philippe le Bel « estoient acharnez » (f. 779 r°).

Parfois fort dommageable et déterminante pour la suite de la guerre, la rencontre est alors mémorable. Elle peut recevoir un nom, comme c'est le cas dans les *Annales et Chroniques de France* de Gilles, qui désigne la « rencontre » de Guinegatte (16 août 1513) comme la « Journée des Esperons » (Gilles, 1562, t. II, f. 137 r°), dénomination faisant référence au comportement des troupes de Louis XII, qui ont davantage fait courir leurs chevaux qu'ils n'ont manié l'épée face à l'ennemi anglo-germanique. Plus généralement, comme pour les batailles, la rencontre peut recevoir son nom du lieu où elle s'est tenue : Vigenère évoque ainsi la « rencontre de Varne (Varna) » de 1444 (Chalcondyle/Vigenère, 1577, VII, 7, p. 469) et La Popelinière relate la « rencontre de saint Cler (Saint-Clair) » de 1569 dans son *Histoire de France* (La Popelinière, 1581, t. I, XIX, f. 132 v°).

La rencontre est enfin encore considérée comme le moment possible d'une démonstration de bravoure, ainsi que le défend Pierre de Bourdeilles, dit Brantôme, lui-même militaire de carrière. Dans ses *Vies des grands capitaines* (av. 1609), au sein du récit consacré au roi d'Espagne Philippe II, il écrit que les rois ne doivent

[...] advanturer [leurs vies] à tous hurtz et occasions légères, mais à d'autres belle et de très grandes, que si le malheur veut qu'ilz y meurent, on die d'eux qu'ilz sont mortz en une belle bataille ou en un' honorable rencontre, ou signallé combat, bravement et vaillamment les armes au poing, toutes tainctes de sang, comme plusieurs grands empereurs et roys ont fait, dont le nombre est infiny. (Brantôme, 1869, I, 24, t. II, p. 73)

Brantôme considère qu'une rencontre peut garantir une belle mort à un prince, au même titre qu'une bataille, tant que celle-ci respecte les codes de l'honneur chevaleresque - qui structurent encore fermement les pratiques et l'imaginaire militaires au XVI^e siècle (Deruelle, 2015) - et que le prince lui-même s'y comporte avec courage. Cet argumentaire, qui incite en fait les souverains à préserver leur vie, tente de justifier le peu de présence sur le champ de bataille de Philippe II, roi « bureaucrate » plutôt que chef de guerre (Capitaine-Baron, 2003, p. 87).

Dans ses *Commentaires* (1582), Blaise de Monluc envisage, quant à lui, les rencontres comme une source de bonne réputation pour les petits capitaines : « Et toute la reste ne sont qu'escaramoches ou rencontres qui ne servent que particulièrement à nous, et pour nous fere cognoistre et estimer de noz supérieurs, et acquérir de l'honneur pour nous » (Monluc, 1582/1964, p. 363). La rencontre permet à un individu lambda de faire reconnaître les manifestations de son courage, condition de l'appartenance à la noblesse (Jouanna, 1976) ; le vieux maréchal conseille d'ailleurs aux jeunes soldats de s'engager fermement aux « premiers rancontres où il se trouveront », parce qu'ils y seront évalués avec attention, voire avec sévérité (Monluc, 1582/1964, p. 31). Mais, sauf si elle s'avère déterminante, la rencontre n'offrira guère aux petits capitaines que l'estime de leur hiérarchie la plus directe : dans *Les Essais*, au chapitre « De l'institution des enfans », Mon-

⁶ Comme Belleforest l'explique, le combat se déroule en fait en deux charges, entrecoupées d'un temps de répit.

taigne tempère l’aspiration à la gloire des plus modestes en rappelant que toutes les victoires passées déjà oubliées « rendent ridicule l’esperance d’eterniser nostre nom par la prise de dix argoulets (archers), et d’un pouillier (poulailler), qui n’est cognu que de sa cheute » (Montaigne, 1580-1595/2007, p. 164).

Les caractéristiques de la rencontre déterminées à partir des *Chroniques* de Froissart sont donc encore bien présentes dans l’historiographie de la seconde moitié du XVI^e siècle. Mais certains usages du terme, qui l’assimilent à l’escarmouche ou le rapprochent de la bataille, semblent parfois le départir de ses spécificités.

UNE NOTION « DOUTEUSE » ?

Un terme français sans équivalent précis en italien, en latin et en grec

Désignation d’affrontements allant de l’engagement léger au choc de deux armées, le substantif *rencontre* est employé au gré d’un certain flou notionnel. Cette souplesse s’explique peut-être par le fait qu’il n’est pas l’équivalent précis d’un terme dans les langues essentielles pour penser la guerre au XVI^e siècle (Guerrier, 2016, p. 31) : le latin et l’italien, dont le vocabulaire militaire n’est lui-même pas stabilisé (Pretalli, 2020), ainsi que le grec, dans une moindre mesure.

Dans les traductions de César et de Chalcondyle proposées par Vigenère, *rencontre* est une traduction possible du latin *proelium*⁷, qui a le sens très large de *combat*. Dans le texte original de l’historien byzantin, il correspond au verbe grec μάχομαι (combattre), mais il appartient aussi parfois à des passages ajoutés par le traducteur⁸. Dans les traductions des œuvres de Plutarque par Jacques Amyot, *rencontre* rend le grec μάχη (guerre) ou ἵππομαχία (combat de cavalerie) ; il permet également de traduire le sens des verbes μάχομαι et συμπίπτω (tomber sur, en venir aux mains)⁹.

Pour ce qui concerne l’italien, Jean Charrier, traduisant *L’Art de la guerre* de Machiavel (1546), use à quelques reprises de *rencontre* pour traduire « *primo assalto* » (« premier assaut et rencontre »), « *primo scontro* (choc) » et « *primo impeto* (élan) »¹⁰. Dans tous les cas, le substantif renvoie non pas à une opération militaire mineure mais à la première confrontation des troupes lors d’une bataille. Dans *Des entreprises et des ruses de guerre* de Rocca

⁷ Voir par exemple César, *Les Commentaires sur la guerre des Gaules*, I, 44 : « *uno proelio* » devient « une seule rencontre » chez Vigenère (César/Vigenère, 1576, p. 47) ; de même, voir Chalcondyle/Vigenère, 1577, I, 4 p. 19 et II, 9, p. 117, en regard de Chalcondyle, 1843, p. 17 et 90. Le terme *proelio* n’est pas toujours traduit par *rencontre*, mais par des substantifs comme *guerre* ou *escarmouche*, ou par des verbes comme *combattre*.

⁸ Voir Chalcondyle/Vigenère, 1577, I, 13, p. 71, en regard de Chalcondyle, 1843, p. 55. Voir également Desarbres, 2018.

⁹ Voir Plutarque/Amyot, 1575, « Les Dicts notables des anciens rois, princes, et capitaines », « Apophtegme de Publius Licinius », f. 203 r° C ; « Apophtegme de César », f. 208 v° E ; Plutarque/Amyot, 1565, « Vie de Thésée », XXV, 4, f. 9 v° E. Je remercie très chaleureusement Paul-Victor Desarbres et Xavier Lafontaine pour leurs précieuses lumières sur les textes grecs.

¹⁰ Voir Machiavel/Charrier, 1546, III, 7, f. 42 r° ; f. 43 v° ; f. 44 r° ; III, 8, f. 47 v°, en regard de Machiavel, 1541, III, f. 48 r° ; f. 50 v° ; f. 55 r°.

traduit par La Popelinière, le substantif correspond également à des mots italiens variés comme *assalto*, *battaglia* ou *guerra*¹¹.

Chez Jérôme Chomedey, traduisant pour sa part *L'Histoire d'Italie* de Guichardin (1568, 1577, 1593), *rencontre* traduit le verbe *combattere*, l'emploi au sens figuré d'*appicare* (attaquer), ainsi qu'une grande variété de substantifs : *battaglia* (bataille), *scontro* (choc), *contrasto* (conflit), *fatto d'arme* (fait d'armes) ou *congresso* (du latin *congressio* : rencontre, combat)¹². En doublon avec « *impedimento* », le terme renvoie parfois à un simple « empeschement » qui aurait pu avoir freiné une progression¹³. Comme dans la traduction de Machiavel par Charrier, il peut désigner le premier choc des troupes mais aussi un affrontement tout entier – dans le cas, par exemple, du sac de Brescia (1512) ou de la bataille de Pavie (1525)¹⁴. Enfin, *rencontre* est la traduction de *riscontro* – déverbal de *riscontrare*, comme *rencontre* dérive de *rencontrer* – quand le substantif désigne, dans de très rares cas, un combat de moindre envergure, opposant notamment des « *cavalli leggieri* » (« chevaux légers »¹⁵). Les occurrences sont toutefois suffisamment rares pour qu'il ne soit pas possible de parler d'équivalence systématique entre *riscontro* et *rencontre*, qui traduit une importante variété de termes du vocabulaire militaire italien.

Synonymies et équivalences en français

Au-delà du cadre des traductions, ce flou notionnel se manifeste par des doublons synonymiques qui font de *rencontre* un équivalent de *course* ou d'*escarmouche*. Belleforest assimile dans une énumération le terme aux poursuites à cheval : « se passa toute celle année en courses et rencontres, sacs, pillages, et infinité de meurtres par les frontieres » (Belleforest, 1579, t. I, II, f. 319 r°). La rencontre est même associée à des pratiques de « grevances » que Nicot estimera distinctes dans l'article de son dictionnaire. La Popelinière, lui, use de formule comme « le jour de l'escarmouche et rencontre » (La Popelinière, 1572, f. 161 r°) ou « plusieurs escarmouches et rencontres » (La Popelinière, 1581, t. II, 37, f. 221 v°).

Mais sous la plume de l'historien protestant, le mot *escarmouche* – dont l'étymologie est incertaine¹⁶ – et le terme *rencontre* sont l'un et l'autre employés le plus souvent seuls. Sur-tout, les rapprochements ponctuels n'excluent pas un souci de précision, ainsi que le

¹¹ Voir Rocca/La Popelinière, 1571, I, 8, f. 34 v° ; I, 9, f. 40 v° ; IV, 8, f. 152 v°, en regard de Rocca, 1566, f. 47 v° ; f. 55 v° ; f. 255 v°.

¹² Voir Guichardin/Chomedey, 1568, II, f. 37 v° ; III, f. 51 v° ; III, f. 64 v° ; V, f. 108 r° ; X, f. 205 r° ; XIII, f. 269 v° ; XV, f. 320 v° ; XVII, f. 363 r°, en regard de Guichardin, 1567, vol. 1, p. 87 ; p. 120 ; p. 151 ; p. 257 ; p. 493 ; p. 647 ; p. 768 ; vol. 2, p. 51.

¹³ Voir les deux premières occurrences citées *supra*.

¹⁴ Voir Guichardin/Chomedey, 1568, X, f. 205 r° (Brescia) ; XV, f. 320 r° (Pavie), en regard de Guichardin, 1567, vol. 1, p. 493 ; p. 768.

¹⁵ Voir Guichardin/Chomedey, 1568, I, f. 18 v° ; II, f. 38 r°, en regard de Guichardin, 1567, vol. 1, p. 41 ; p. 88. Dans l'Encyclopédie Treccani, l'emploi de *riscontro* en un sens militaire, signalé comme « toscan et littéraire », est associé uniquement à Guichardin ; le second exemple fourni correspond à notre première occurrence.

¹⁶ Selon le FEW, *escarmouche*, qui se répand en français autour de 1360-1370, pourrait venir de l'italien *scaramuccia* ou bien de l'ancien français *escremie* (lutte, combat).

montre son analyse de la rencontre de Saint-Clair (30 septembre 1569)¹⁷, qui est nettement distinguée d’un simple accrochage :

Et de fait, dès la charge de saint Cler (que je nomme Rencontre plustost qu’escarmouche, tant pource que plus de la moitié des deux Avantgardes combatit, et se mesla furieuse-ment : Joint le Canon qui joüa si à propos : que pource qu’en escarmouches on ne se mesle pas coustumierement et sont plus attaques particuliere, de deux à deux, sept à sept, ou autre tel nombre, que de la moitié d’une armée : aussi que le Canon n’y vuide point tels differens) les Protestans commencerent à s’estonner [...]. (La Popelinière, 1581, t. I, XIX, f. 132 v^o)

La parenthèse vient rétablir une hiérarchie : la rencontre implique davantage de troupes engagées que l’escarmouche, ainsi qu’une « mêlée », généralement source de désordre ; l’emploi du canon est également un critère de distinction. Cette caractérisation offerte par La Popelinière est confortée par la traduction de Vigenère, qui redouble à deux reprises « escarmouches » par la formule « legeres rencontres » (Chalcondyle/Vigenère, 1577, I, 10, p. 55 ; II, 7, p. 104) et qui fait *a contrario* de « grosses rencontres » un synonyme de « bataille » (César/Vigenère, 1576, VII, p. 335).

À l’opposé de l’escarmouche, la rencontre peut donc aussi être un équivalent de la bataille. Gilles donne à l’affrontement qui oppose à Guinegatte les troupes de Louis XI à celles de Maximilien d’Autriche, le 7 août 1479, deux désignations distinctes : celui-ci est qualifié de « bataille » en manchette, mais ensuite de « rencontre » dans le corps du texte (Gilles, 1562, t. II, f. 120 r^o-v^o). Ironiquement, la qualification fluctuante de la première bataille de Guinegatte (1479) rend suspecte la définition que Nicot exemplifie grâce au récit de la seconde bataille du même nom (1513). De même, Vigenère écrit que face à deux seigneurs ennemis Bajazet « fut deffait et perdit la bataille, où il y eut une dure rencontre » (Chalcondyle/Vigenère, 1577, II, 3, p. 86).

À nouveau, néanmoins, les caractéristiques de la rencontre ne se diluent pas nécessairement du fait de ce type de rapprochement. Dans la traduction de *L’Art de la guerre* de Jean Charrier, on l’a dit, la rencontre peut désigner un premier choc. Dans *Les Essais* de Montaigne¹⁸, la bataille de Crécy (26 août 1346) devient rencontre quand est considérée l’action de l’avant-garde, c’est-à-dire des troupes qui se déplacent avant l’armée et peuvent rencontrer l’ennemi de manière inopinée : « En la bataille de Crecy, le Prince de Gales, encores fort jeune, avoit l’avant-garde à conduire : le principal effort du rencontre fust en cet endroit » (Montaigne, 1580-1595/2007, I, 41, p. 279). La bataille est qualifiée de *rencontre* parce que la victoire s’est jouée avant l’engagement de l’armée dans son ensemble. Dans *L’Histoire des neuf roys Charles de France*, au sujet de la bataille de Dreux (19 novembre 1562), Belleforest décrit les deux armées face à face, « se regardans l’un l’autre, attendans l’heure de chamailler », puis raconte la première charge pour conclure, avec la capture d’Anne de Montmorency, qu’« en ce rencontre fust pris et blessé monsieur le Conestable au grand estonnement de toute la bataille » (Belleforest, 1568, p. 543). La bataille correspond aux deux armées en ordre ; le terme *rencontre* permet, lui, de dire le choc des troupes qui sont engagées dans la charge, comme c’était déjà le cas pour l’exemple de Mons-en-Pévèle analysé plus haut.

¹⁷ La rencontre de Saint-Clair devance de quelques jours l’importante bataille de Moncontour.

¹⁸ Sur Montaigne et l’écriture de l’histoire, voir notamment Dubois, 1991.

Une notion relative

Ce dernier exemple rappelle que l'historiographie est une construction langagière établie *a posteriori*, dans laquelle le vocabulaire employé dépend du point de vue adopté sur les événements (Veyne, 1971/1996, p. 174-191). Une rencontre peut devenir bataille ou journée quand elle est jugée suffisamment marquante ou décisive après coup : Jean Du Tillet, dans son *Recueil des guerres et traictes d'entre les roys de France et d'Angleterre* (1588), rappelle en une apposition que « la rencontre pres de Rouvray en Beaulse » qu'il s'apprête à relater brièvement a été « appelée la bataille des Harens » (12 février 1429) ; le convoi anglais attaqué par les Français transportait en effet du poisson et autres « provisions de Karesme » (Du Tillet, 1588, f. 128 r°). Pierre de L'Estoile, dans son *Registre-Journal du règne de Henri III* (1621, posthume) marque bien la distance temporelle entre deux dénominations d'un même évènement par l'emploi de l'adverbe « depuis » : « Le mardi 20^e [octobre 1587], advinst le combat et cruelle rencontre du Roy de Navarre et du duc de Joieuse à Coutras, qu'on a depuis apelée la journée de Coutras, en laquelle l'armée dudit duc de Joieuse fust entièrement rompue et desfaite [...] » (L'Estoile, 1621/1996-2006, t. V, p. 318). À la faillite des troupes catholiques, s'ajoute encore la mort d'Anne de Joyeuse lui-même, abattu d'un coup de pistolet une fois fait prisonnier, qui contribue à faire de cet épisode un moment important de la huitième guerre de Religion. Dans *L'Histoire de France* de La Popelinière, la réévaluation se fait en manchette : la « rencontre » de Mookerheide (14 avril 1574), considérée comme « memorable », devient dans la marge la « Bataille où le Comte Ludovic et le fils du Comte Palatin¹⁹ furent tuez par les Espagnols » (La Popelinière, 1581, t. II, XL, f. 298 r°).

Dans *L'Histoire de France* de Bernard de Girard Du Haillan (1576), la dénomination n'est pas une question de temps mais de nationalité : comme une victoire est toujours l'envers d'une défaite, un affrontement peut être bataille pour un camp et rencontre pour l'autre. Dans le récit du règne de Philippe Le Bel, l'historien relate l'affrontement qui oppose, le 20 août 1297, à Furnes, Robert II d'Artois au comte de Flandres Gui de Dam-pierre :

[...] le Comte Guy assailli de tous costez, envoya une grosse troupe de gens de pied et gens de cheval contre ledit Comte d'Artois, qui pres de la ville de Furnes fut rencontré par les Flamans, lesquels en ceste rencontre appelée par les Flamans bataille furent tous, ou tuez ou mis en fuitte. (Du Haillan, 1576, XII, p. 657)

Le substantif *rencontre* – retenu par Du Haillan pour qualifier le combat – apparaît comme ce qu'il est sur le plan grammatical : un déverbal du verbe *rencontrer*, qu'il suit de peu dans la phrase et qui permet lui aussi de décrire la confrontation des troupes. Si d'après l'historien les Flamands font de l'affrontement de Furnes une bataille, certainement est-ce du fait de ses conséquences désastreuses et parce qu'il se déroule sur leur propre territoire.

Les synonymies et les équivalences qu'établissent les récits ne traduisent donc pas une profonde ambiguïté lexicale du substantif *rencontre* mais une relative souplesse de la typologie des affrontements, dans laquelle la rencontre est une notion commode pour dési-

¹⁹ C'est-à-dire Louis de Nassau et Christofle de Bavière, fil de l'électeur palatin.

gner un ensemble de formes intermédiaires. Cette conclusion recoupe le constat plus large selon lequel « petite et grande guerre ne sont pas distinguées » nettement au XVI^e siècle par des définitions normatives (Deruelle, 2017, p. 20). La superposition des notions ou le changement de qualificatifs traduisent parfois moins l’indifférence ou l’hésitation de l’historien qu’un souci de précision pour désigner des modalités différentes du combat ou pour proposer plusieurs regards sur un même événement. La rencontre est une catégorie « douteuse », non parce qu’elle est profondément énigmatique ou instable, mais parce qu’elle laisse place à interprétation et qu’à travers elle peut s’exprimer un jugement.

UNE MODALITÉ HASARDEUSE DE LA GUERRE ?

Par-delà la diversité des usages, c’est bien la rencontre elle-même qui est tenue pour un type d’affrontement « douteux », selon le mot de Vigenère dans sa traduction de Chalcondyle (1577, I, 13, p. 71), ou « hasardeux », comme l’écrit René de Lucinge dans *La manière de lire l’histoire* (1614, p. 133). La rencontre est, on l’a dit en introduction, recherchée par les troupes mais inattendue au moment même où elle débute, au moins pour un des deux camps, davantage que la bataille rangée qui nécessite une organisation des troupes et d’importants moyens logistiques. Ceci explique que, « point culminant » et « épisode capital » de toute campagne, les batailles soient demeurées rares, tant pendant la guerre de Cent ans que pendant les guerres de Religion (Contamine, 1980/1999, p. 379 ; Le Roux, 2014).

Incertitude et instabilité

Quand elles sont envisagées dans leur succession au sein d’un même conflit, les rencontres permettent de dire l’issue toujours incertaine de la guerre. Dans sa traduction de *L’art de la guerre*, Jean Charrier rend la formule « *uno primo impeto (élan) e a una prima fortuna* » par « une première fortune et rencontre » (Machiavel, 1546, III, 7, f. 44 r^o), expression qui unit le choc initial des troupes, désigné par le second terme, à la confrontation hasardeuse à l’adversité, désigné par le premier.

Dans son récit du règne de Louis VI le Gros, Du Haillan rappelle, pour sa part, que les rencontres, surtout lorsqu’elles sont de moindre ampleur, ne garantissent pas la victoire décisive d’un camp, qui viendrait mettre un terme au conflit : le roi de France et Guillaume II d’Angleterre « combattirent souvent l’un contre l’autre, en diverses et petites rencontres, sans que l’un emportast grand cas sur l’autre à cause que tantost la fortune secondoit l’un, tantost l’autre, et qu’en fin le Gros accorda audit Guillaume, que Gisors ne seroit point demoly » (Du Haillan, 1576, VII, f. 392 r^o). Par opposition aux multiples rencontres, la formule « grand cas » désigne un fait d’armes décisif qui n’a pas eu lieu ; la diplomatie viendra résoudre le conflit.

Dans ce passage, Du Haillan prête à la fortune un rôle topique : celle-ci est présentée comme la force qui entretient le conflit par le soutien ponctuel qu’elle accorde à un camp, puis à l’autre. Depuis l’Antiquité, et encore au moment où font rage les guerres de Religion, la figure incarne le « train inconstant » de la guerre autant que la limite des capacités humaines de prévision et d’action (Viaud, 2021). Par ce type d’usages, la fortune

concourt, au XVI^e siècle, à un phénomène d'atténuation de l'interprétation providentialiste de la victoire et de la défaite, qui sont moins perçues comme des signes de Dieu que comme des situations concrètes toujours réversibles (Le Gall, 2016). Montaigne dénonce ainsi « ceux qui eurent l'avantage au rencontre de la Rochelabeille » (25 juin 1569) et qui, « faisans grand feste de cet accident », « se serv[irent] de cette fortune, pour certaine approbation de leur party » (Montaigne, 1580-1595/2007, I, 31, p. 223), oubliant bien vite les défaites de Moncontour et de Jarnac. Le terme *rencontre*, redoublé par celui d'*accident*, contribue à exprimer un refus : celui que les protestants fassent d'une victoire ponctuelle la manifestation d'un jugement divin, et à dénoncer plus largement toute instrumentalisation de la Providence à des fins partisans.

Disproportion et renversement inattendu du rapport de force

Une autre manifestation du caractère « hasardeux » de la rencontre est la possible disproportion de ses conséquences par rapport à son ampleur. L'Estoile évoque à ce sujet la « rencontre » de Dormans (10 octobre 1575), au cours de laquelle est touché au visage Henri I^{er} de Guise, dit ensuite « le Balafré » : le jeune chef militaire, « en ceste rencontre, par simple soldat à pied qu'il attaqua, fut grièvement blessé d'un harquebuzade qui lui emporta une grande partie de la joue et de l'aureille gauche » (L'Estoile, 1621/1996-2006, t. I, p. 205). De cette victoire de l'armée royale sur les reitres allemands, L'Estoile estime que « le bruit » est « plus grand que l'effet », parce que peu de soldats ont trouvé la mort – « pas cinquante hommes de part et d'autre » –, et parce que Thoré, à la tête des troupes protestantes, est parvenu à poursuivre son chemin. La victoire se renverse encore davantage en échec pour le camp catholique quand est considérée la dommageable blessure du jeune prince, causée par un simple quidam. En arrière-plan, le scandale, notamment dénoncé par Monluc (1582/1964, p. 34), est celui des ravages provoqués par les armes à feu, qui octroient une grande capacité de nuisance à un « poltron », même lors d'une simple altercation.

Les rencontres sont encore le cadre de renversements inattendus et dangereux du rapport de force. Au livre IV des *Grandes Annales*, Belleforest raconte la croisade d'Aragon menée par Philippe III le Hardi. En 1285, le roi d'Aragon Pierre III conduit une embuscade pour se saisir d'un convoi de ravitaillement de l'armée française, qui tient Gérone assiégée. L'embuscade est elle-même attaquée par le connétable français Raoul II de Clermont-Nesle, par Jean de Harcourt et Guy de Lusignan, dont les troupes fort nombreuses, contrairement aux attentes du souverain aragonais, obligent ce dernier, grièvement blessé, à prendre la fuite. Plusieurs versions de l'événement s'affrontent selon Belleforest :

L'historien de Sicile dict que cecy fut en bataille ouverte, en laquelle les deux Rois combattirent, et les Historiens d'Espagne et d'Aragon, ne font mention aucune, ny de la bataille, ny de la blessure de ce Roy, seulement dient-ils qu'il mourut en son lict à Valence : mais et nos Historiens, et les Anglois, et le Sicilien, et le Napolitain, et tous les autres sont arrestez en cecy qu'il fut blecé en ce rencontre. (Belleforest, 1579, t. I, IV, f. 740 v^o)

Les manchettes permettent d'identifier l'historien sicilien Tommaso Fazello ainsi que Pandolfo Collenuccio, auteur de l'*Histoire du royaume de Naples* (trad. 1595). Mais tandis que le premier fait de l'embuscade une véritable bataille (*De Rebus Siculis Decades Duae*,

1558, IX, 1), Belleforest choisit de désigner l’épisode comme une rencontre, suivant en cela plusieurs sources concordantes. Le terme paraît d’ailleurs mieux convenir à la structure même du récit, qui repose sur un renversement de situation plaisant pour le lectorat français, sur le modèle du « tel est surpris qui croyait surprendre ». L’interprétation finale de l’historien souligne le caractère périlleux d’une entreprise qu’un roi n’aurait pas dû assumer en personne :

ainsi [Pierre III] feit un pas de cleric, et un tour d’un jeune homme, bien qu’il fut aagé de cinquante et cinq ans : et ne sçache guerrier qui voulut loüer son fait, et entreprise qu’un grand Roy se mit luy mesme en embusche, pour surprendre les vivres de ses adversaires, estant ces choses hazardeuses, et l’heur des rencontres fort journalier. (Belleforest, 1579, t. I, IV, f. 740 v^o)

La conduite royale est blâmée, parce que la tentative de suivi du convoi ne constitue pas une belle occasion de mourir. Elle manifeste une méconnaissance des risques encourus et de la réversibilité des situations, que souligne l’adjectif « journalier »²⁰ (sujet à changement).

Surprise et ruse

À la source des deux phénomènes que l’on vient d’établir, se trouve l’effet de surprise, caractéristique déjà essentielle dans le récit de la « Journée des Éperons » proposé par Gilles :

Lesdictz Anglois assiegerent Therouenne, et jouerent un merveilleux tour aux Francoys : car un jour une petite compaignie d’Anglois se meit aux champs, apres lesquelz se meirent aucuns Françoys, et en trop petit nombre : toutesfois il en y avoit des plus hardys de l’armee du roy de France : et voyans que par fuyte avoyent perdu de veue les Anglois, se meirent au repos sur les champs, où incontinent furent surprins et trouvez en desordre par les Anglois, lesquelz prindrent plusieurs Françoys prisonniers : sçavoir est ceulx qui ne se tournerent en fuyte, et le surplus se sauva à la fuyte, dont ilz furent desprizez : et pour ceste fuyte on appela ceste rencontre la Journee des Esperons. (Gilles, 1562, t. II, f. 137 r^o)

Les Français, y compris les plus braves de l’armée, sont pris au dépourvu et la retraite tourne à la déroute dégradante pour la majeure partie des troupes (« desprizez » signifiant *méprisés*, *blâmés*). La confrontation n’a en revanche rien d’inopiné pour les Anglais : elle est présentée comme un « tour » adroit, qui a consisté à attirer les Français « en trop petit nombre » en terrain découvert et à les attaquer « au repos » et « en desordre », une fois échappés ceux qu’ils étaient venus attaquer. La rencontre est bien « pourchas », mais ceux qui croyaient mener la poursuite découvrent être les proies. Piège jouant de la simulation et de la surprise, elle est donc ruse de guerre, manifestation d’habileté de la part des Anglais (Holeindre, 2017, p. 19 ; Pretalli, 2021, p. 141-144). La troupe française, elle, n’est pas exempte de responsabilité : « cette dernière, en pourchassant l’ennemi, a créé les conditions de sa propre débâcle » (Guerrier, 2016, p. 32).

²⁰ L’expression est empruntée par Belleforest à la traduction par Gentian Hervet de la *Cité de Dieu* d’Augustin (1570, III, p. 80). Il s’agit d’une des premières attestations de l’adjectif en ce sens (TLFi).

Le fait d'attaquer « par rencontre » peut ainsi être un choix tactique, une modalité d'affrontement moins dangereuse que la bataille et parfois fort efficace pour l'emporter. Du Haillan, dans son récit du règne de Charlemagne, raconte la campagne de ce dernier en Al-Andalus, et notamment la prise de Pampelune (778). Face à la menace d'un siège, les dirigeants musulmans de la ville réclament un délai pour se préparer, que le roi des Francs leur refuse. Le récit de l'épisode est assorti du constat suivant :

Les Sarrasins avoient une coutume devant qu'ils eussent cognoissance des François, de remettre toute leur fortune sur l'evenement d'une bataille, toutefois ne s'en estants jamais gueres bien trouvez, il ne faisoient plus que dilayer, et suyvens la coustume des vieils Espaignols, ils ne combattoient en ce temps que par quelques rencontres, sans ainsi tout d'un coup se hazarder. Si est-ce que s'ils trouvoient leur avantage, ils le poursuyvoient fort diligemment, usans es choses douteuses de conseil, et temporisans es dangereuses. (Du Haillan, 1576, III, p. 160)

Du Haillan emprunte ce passage, mot pour mot à partir de « toute leur fortune », à la traduction par Jean Regnard de l'ouvrage de Paul-Émile, *De rebus gestis Francorum libri VII* (1520, f. LV r°), parue sous le titre des *Cinq premiers livres de l'histoire française* (1556, II, 23, p. 109-110)²¹. Ce dernier évoque un changement de tactique, répondant à une quête d'efficacité face à un nouvel ennemi et relevant d'un principe de modération et d'économie : il s'agit de s'engager d'abord peu, afin d'évaluer le rapport de force (Lamy, 2021, p. 108). La rencontre est présentée comme le cœur d'un art de combattre et de gouverner reposant sur l'attention au conseil ainsi que sur une capacité à temporiser, qualités louées par les humanistes ayant eux-mêmes combattu comme Guillaume Du Bellay (Piettre, 2017). Cette adaptation à la puissance française, manifestation de prudence, est également mentionnée par Belleforest, en des termes neutres dans *Les Grandes Annales* (Belleforest, 1579, t. I, f. 163 v°), en des termes péjoratifs dans *L'Histoire des neuf roys Charles de France*, à la tonalité encomiastique plus marquée (Lestringant, 2008) : les adversaires du royaume franc y deviennent de « cauteleux ennemy » tentant par tous les moyens d'éviter « la ruine qui leur estoit imminente » (Belleforest, 1568, p. 12). *A priori* sage, la manœuvre devient pratique condamnable, au gré d'une réversibilité du discours sur les ruses guerrières, selon qu'elles sont perçues comme des déloyautés ou comme des manifestations de l'intelligence (Holeindre, 2017, p. 112 ; Lamy, 2021, p. 118).

Dans la lignée des conseils fournis par Végèce (*De re militari*, III, 9), le refus de la bataille est d'ailleurs valorisé par Belleforest comme une marque de sagesse dans le même ouvrage, lorsque sont tour à tour évoqués le siège d'Amiens (1597) et l'attitude de l'empereur Maximilien II face aux Ottomans, qui refuse de mettre « une belle armée en hazard » et « la Chrestienté presque toute en desordre » en cas de défaite (Belleforest, 1568, p. 542). À une échelle moindre, l'affrontement « par rencontre » est célébré à travers le modèle du *condottiere* qu'incarne Bartholomeo d'Alviano, dont Brantôme brosse le portrait : après avoir été capturé et avoir failli mourir noyé, l'Italien « se remet en cam-

²¹ « Et Sarraceni initio soliti fortunae unius praelii summam rerum committere : quando id parum prospere cesserat : morem ueteris Hispaniae secuti perpetuis bellis leuia praelia : quae universam rem iuuarent potius quem decernerent faciebant : secundis haud segniter utebantur : dubiis experiendo : adversis cunctando tempus extrahebant. » Il faudrait encore trouver la source de Paul-Émile, qui n'est *a priori* pas les annales franques, peu loquaces au sujet de Pampelune (Aebischer, 1957, note 30, p. 34-35).

paigne et mieux que jamais guerroye et fâttigue ses ennemis par rencontres, combatz, courses et surprises et mesmes en une où il cuyda attraper ce grand marquis de Pescayre²², par une grande et longue cavalcade qu’il fit un jour » (Brantôme, 1869, t. II, p. 195). L’efficacité redoutable du *condottiere* est fruit d’une mobilité apparemment incessante, qui le rend habile à poursuivre ses ennemis et lui-même insaisissable. Acteur de la poursuite, il paraît mettre à profit le caractère incertain de la rencontre sans le subir.

La notion de rencontre, catégorie intermédiaire et relativement souple, sans équivalent précis en grec, en latin et en italien, mais aux caractéristiques saillantes assez stables dans les récits historiographiques de la seconde moitié du XVI^e siècle, se dessine comme un « lieu » pour représenter et penser la guerre en français. À l’instar de toute forme de « petite guerre », la rencontre ne se distingue pas tant de la bataille « par le nombre ou la qualité des hommes engagés que par des objectifs réduits et ses pratiques indirectes fondées sur la surprise, la ruse et les stratagèmes » (Deruelle, 2017, p. 14). Les emplois du terme reflètent la relativité des catégories historiques et la réversibilité des discours, de l’éloge au blâme, en fonction des contextes et des démonstrations visées ; la rencontre est saluée lorsqu’elle est le cadre d’une preuve de courage, évaluée avec plus de circonspection lorsqu’elle est fruit d’un calcul. Ses représentations montrent, enfin, comment un mode d’affrontement, temps d’exposition à la violence, au danger et à l’incertitude, peut garantir la régulation de ces menaces : la rencontre est exposition au hasard quand elle est confrontation imprévue mais preuve d’une maîtrise du risque quand elle découle du choix stratégique d’un recours au combat fragmenté.

Références

Sources primaires

- AUGUSTIN (1570), *Cité de Dieu*, trad. G. Hervet, Paris, Nicolas Chesneau.
- BELLEFOREST François de
 — (1568), *L’Histoire des neuf roys Charles de France*, Paris, Pierre L’Huillier.
 — (1579), *Les Grandes Annales et histoire générale de France*, Paris, Gabriel Buon, 2 vol.
- BRANTOME (Pierre de Bourdeille), abbé de (1869), *Vies des grands capitaines français*, dans *Œuvres complètes*, éd. Ludovic Lalanne, Paris, V^e Jules Renouard.
- CÉSAR Jules (1576), *Les Commentaires sur la guerre des Gaules*, trad. Blaise de Vigenère, *Les Commentaires de Cesar*, Paris, Nicolas Chesneau et Jean Poupy.
- CHALCONDYLE Laonicos (1577), *Démonstrations historiques*, trad. Blaise de Vigenère, *L’Histoire de la decadence de l’empire grec*, Paris, Nicolas Chesneau.
- CHALCONDYLE Laonicos (1843), *Laonici Chalcocondylae Atheniensis Historiarum libri decem*, rééd. Immanuel Bekker, Bonn, Impensis ed. Weberi, coll. Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae.
- DU HAILLAN Bernard de Girard (1576), *L’Histoire de France*, Paris, Pierre L’Huillier.
- DU TILLET Jean (1588), *Recueil des guerres et traictex d’entre les roys de France et d’Angleterre*, Paris, Jacques du Puys.
- ESTIENNE Robert (1539), *Dictionnaire françois latin*, Paris, Robert Estienne.

²² Fernando de Ávalos, marquis de Pescara, l’un des principaux capitaines de Charles Quint.

FROISSART Jean

— (1559-1561), *Histoire et chronique de Messire Jehan Froissart*, éd. Denis Sauvage, Lyon, Jean de Tournes, 4 vol.

— (1991-1999), *Chroniques, livre I. Le manuscrit d'Amiens* (ms. 486), éd. George T. Diller, Genève, Droz, 5 vol.

GILLES Nicole (1562), *Annales et Croniques de France*, éd. Denis Sauvage, Paris, Guillaume Le Noir, 2 tomes en 1 vol.

GUICHARDIN François

— (1567), *La Historia di Italia*, Venise, Gabriele Giolito de' Ferrari, 2 vol.

— (1568), *L'Histoire d'Italie*, trad. Jérôme Chomedey, Paris, Vincent Normant et Jeanne Bruneau.

L'ESTOILE Pierre de (1621/1996-2006), *Registre-journal du règne de Henri III*, éd. Madeleine Lazard et Gilbert Schrenck, Genève, Droz, 6 vol.

LA POPELINIÈRE Lancelot Voisin de

— (1572), *La Vraye et Entiere Histoire des troubles*, Bâle [Caen], Pierre Davantes [Pierre Le Chandelier].

— (1581), *L'Histoire de France*, s.l. [La Rochelle], Abraham Haultin, 2 vol.

LUCINGE René de (1614), *La Maniere de lire l'histoire*, Paris, Jacques de Sanlecque.

MACHIAVEL Nicolas

— (1541), *Libro dell'arte della guerra*, Venise, Comin da Trino.

— (1546), *L'art de la guerre*, trad. Jean Charrier, Paris, Jean Barbé.

MONLUC Blaise de (1582/1964), *Commentaires, 1521-1576*, éd. Paul Courteault, Paris, Gallimard.

MONTAIGNE Michel de (1580-1595/2007), *Les Essais*, éd. Jean Balsamo, Catherine Magnien-Simonin et Michel Magnien, Paris, Gallimard.

PLUTARQUE

— (1559/1565), *Vies des hommes illustres*, trad. Jacques Amyot, Paris, Michel de Vascosan.

— (1572/1575), *Œuvres morales et meslées*, trad. Jacques Amyot, Paris, Michel de Vascosan, 2 vol.

ROCCA Bernardino

— (1566), *Imprese, stratagemmi, et errori militari divise in tre libri*, Venise, Gabriele Giolito de' Ferrari.

— (1571), *Des Entreprises et ruses de guerre*, trad. Lancelot Voisin de La Popelinière, Paris, Nicolas Chesneau.

Études secondaires

AEBISCHER Paul (1957), « L'expédition de Charlemagne en Espagne jusqu'à la bataille de Roncevaux », *Revue suisse d'histoire*, n° 7, p. 28-43.

BOLTANSKI Ariane, LAGADEC Yann & MERCIER Franck (2015), (éds.) *La bataille. Du fait d'armes au combat idéologique (XI^e-XIX^e siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

CAPITAINE-BARON Annie (2003), « Brantôme et les souverains espagnols », dans Françoise Argod-Dutard, Anne-Marie Cocula (éds.), *Brantôme et les grands d'Europe*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, p. 81-98.

- CONTAMINE Philippe (1980/1999), *La guerre au Moyen-Âge*, Paris, Presses universitaires de France.
- DERUELLE Benjamin
- (2015), *De papier, de fer et de sang. Chevaliers et chevalerie à l'épreuve de la modernité (ca 1460-1620)*, Paris, Presses Universitaire de Paris-Sorbonne.
 - (2017), « "Coureurs", "descouvreurs", "estradeurs" et "entreprises" : théorie, pratiques et représentations de la petite guerre dans la France du premier XVI^e siècle », *Revue historique des armées*, n° 286, p. 13-28.
- DERUELLE Benjamin, DRÉVILLON Hervé, GAINOT Bernard & HANDFIELD Nicolas (2020), (éds.) *La construction du militaire, III. Les mots du militaire : dire et se dire militaire en Occident (XV^e-XIX^e siècle) de la guerre de Cent Ans à l'entre-deux-guerres*, Paris, Édition de la Sorbonne.
- DESARBRES Paul-Victor (2018), « Chalcondyle, de Byzance à la France de 1577 : l'adaptation de Blaise de Vigenère (livre I et VIII) », dans Emese Egedi-Kovács (éds.), *Byzance et l'Occident, IV. Permanence et migration*, Budapest, Collège Eötvös József ELTE, p. 77-103.
- DUBOIS Claude-Gilbert (1991), (éds.) *Montaigne et l'histoire*, Paris, Klincksieck.
- FONTAINE Marie-Madeleine & FOURNEL Jean-Louis (2015), *Les mots de la guerre dans l'Europe de la Renaissance*, Genève, Droz.
- GERMA-ROMANN Hélène (2001), *Du « bel mourir » au « bien mourir ». Le sentiment de la mort chez les gentilshommes français (1515-1643)*, Genève, Droz.
- GUERRIER Olivier (2016), *Rencontre et Reconnaissance. Les Essais ou le jeu du hasard et de la vérité*, Paris, Classiques Garnier.
- HOLEINDRE Jean-Vincent (2017), *La ruse et la force. Une autre histoire de la stratégie*, Paris, Perrin.
- JOUANNA Arlette, *L'idée de race en France au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle (1498-1614)*, Atelier reproduction des thèses, Université de Lille III, 1976.
- LAMY Alice (2021), « "Mieux vaut ruse que force" ou l'intelligence au service de l'art militaire : les fondements philosophiques de la ruse », dans Michel Pretalli (éds.), *Penser et dire la ruse de guerre de l'Antiquité à la Renaissance*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, p. 97-120.
- LE GALL Jean-Marie (2016), « Les défaites à la Renaissance ou l'impossible traumatisme », *Cahiers d'Humanisme et Renaissance*, n° 128, p. 7-53.
- LE ROUX Nicolas (2014), *Les guerres de Religion (1559-1629)*, Paris, Belin.
- LESTRINGANT Frank (2008), « Célébration du Prince et renouvellement du genre historique : l'Histoire des Neuf Roys Charles de France de François de Belleforest (1568) », dans Sabine Gruffat et Olivier Leplatre (éds.), *Discours politique et genres littéraires (XVI^e-XVII^e siècles)*, Genève, Droz, p. 145-170.
- PIETTRE Lionel (2017), *Se mêler d'histoire. Conseils et jugements de l'action politique dans l'histoire-jugement, chez Guillaume du Bellay, Martin du Bellay, Monluc et Montaigne*, thèse de doctorat, dir. Francis Goyet, Université de Grenoble.
- PRETALLI Michel
- (2020), « Les traductions d'ouvrages militaires au XVI^e siècle : l'évolution de l'art et du lexique de la guerre entre Italie et France », dans Élise Boillet, Bruna Conconi, Chiara Lastraioli et Massimo Scandola (éds.), *Traduire et collectionner les livres en italien à la Renaissance*, Paris, Champion, p. 97-115.

— (2021), « La ruse dans la littérature militaire italienne du XVI^e siècle : premières observations sur la terminologie », dans Michel Pretalli (éds.), *Penser et dire la ruse de guerre de l'Antiquité à la Renaissance*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, p. 121-154.

VEYNE Paul (1971/1996), *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil.

VIAUD Alicia (2021), *À hauteur humaine. La fortune dans l'écriture de l'histoire (1560-1600)*, Genève, Droz.

Florence Buttay

Université de Caen Normandie, Laboratoire Histémé



Résumé : La légende des Trois morts et des trois vifs, qui connut un succès européen, avec des variations dans le temps et l'espace, entre le XIII^e et le XVI^e siècle, constitue un riche corpus pour observer comment est figurée la rencontre, entre nécessité et contingence, entre *memento* et récit. L'article, après avoir repris les recherches menées sur les textes et les images qui s'y réfèrent, se propose de montrer par quels moyens, iconographiques et plastiques, les artistes ont affronté ce thème et en particulier si et comment ils ont cherché à rendre le caractère contingent de la rencontre entre les trois jeunes gens et les trois cadavres. Si ce dit semble bien démodé au XVII^e siècle, cette rencontre reste très présente dans le décor religieux ; clin d'œil et réemplois montrent qu'elle reste longtemps présente à l'imagination des auteurs et des artistes.

Mots-clés : rencontre, figuration, hasard, Moyen-Âge, Renaissance

Abstract: *The legend of the Three living and the three dead enjoyed considerable success throughout Europe, and many variations in time and space between the 13th and 16th centuries. The topic provides a rich corpus to understand how encounter was depicted, between necessity and contingency, memento and narrative. After reviewing former studies on texts and images linked to the theme, our article shows how artists confronted it, what kind of means, iconographical and plastic, were employed to represent the encounter between three young men and three corpses, and more especially whether the contingent aspect of the encounter is made perceptible (and how). Even though it may have seemed old-fashioned in the 17th century, the topic remained present in religious decoration, while allusions and reuse show that it still solicited the imagination of authors and artists.*

Keywords: *encounter, figuration, chance in the arts, Middle Age, Renaissance*

En 1302, Amédée de Savoie, en visite dans l'Angleterre de son cousin Edouard I^{er}, en profite pour acquérir à Londres deux panneaux peints de la « fameuse légende » des Trois morts et des trois vifs (Ghiraldo, 2000, p. 200). Cette rencontre de trois jeunes gens avec trois cadavres a connu un succès européen durable dont témoignent de nombreuses représentations parvenues jusqu'à nous, à travers enluminures, fresques, vitraux ou encore sculptures. Dans une synthèse récente, Ilona Hans Collas parle ainsi du « destin exceptionnel » de ce thème (Hans-Collas, 2019), qui a joué un rôle pionnier dans le développement du macabre dans l'art¹.

C'est en France que la représentation de la Rencontre a connu la fortune la plus éclatante et la plus longue. Plusieurs études ont permis de repérer environ 200 peintures murales l'incluant, dont les dates d'exécution s'échelonnent entre le XIII^e et le XVII^e siècle. Le thème, s'il se fait plus rare dans l'illustration du livre au cours du XVI^e siècle, reste très fréquent dans le décor des édifices religieux (*Vifs nous sommes...*, 2001, p. 32). Ailleurs en Europe la vogue de la Rencontre est plus resserrée, entre le XIV^e et le XVI^e siècle. Ainsi en Italie, où elle apparaît précocement dans les fresques d'Atri dans les Abruzzes², elle ne fait plus guère l'objet de nouveaux décors après le dernier quart du XIV^e siècle (Scaramella, 2000). En Angleterre, les traces d'une cinquantaine de fresques de la Rencontre sont encore visibles ou connues, souvent sur les murs de simples églises paroissiales, remontant aux XIV^e-XVI^e siècle, avec un pic de popularité discernable entre la fin du XIV^e et le début XV^e. Comme le note Maria Ghiraldo, outre-Manche, peu de thèmes « peuvent égaler un tel primat » dans le décor des églises, d'autant qu'il faut tenir compte des très nombreux ensembles disparus (Ghiraldo, 2000, p. 201). On retrouve aussi la Rencontre dans les Pays-Bas et l'aire bourguignonne, aussi bien que dans l'Empire, moins dans la péninsule Ibérique (Aurigemma, 2000 ; Merlo, 2000). Elle s'est donc très largement répandue, durant plusieurs siècles, dans toute l'Europe occidentale et sur une grande diversité de supports, pérennes ou plus éphémères.

Dans la décoration des églises comme dans celle des livres d'heures, où elle illustre souvent l'office des morts, la Rencontre est liée à d'autres thèmes : roue de la Fortune, Crucifixion, mais aussi Jugement dernier, Adoration des mages ou encore saint Christophe (qui protège contre les morts subites). En Espagne, dans le monastère de San Juan et San Pablo de Peñafel (fresque déposée, aujourd'hui, au Musée de Valladolid), la Rencontre voisine avec une vie de sainte Madeleine et un Jugement dernier (Merlo, 2000 ; Morreale, 1973-1974). Dans la France du Nord-Ouest, elle est fréquemment associée au thème des Bavardes, *exemplum* qui dénonce le bavardage des fidèles (surtout des femmes) pendant la messe (*Vifs nous sommes...*, 2001 p. 46)³. Le thème est propice aux dérivations iconographiques originales. Dans l'église Saint Peter (ou Saint Mary) de Raunds (Northamptonshire), une fresque de la Rencontre (vers 1480) se déploie sur l'une des parois

¹ Pour Jean Wirth le macabre est « l'évocation du corps humain que la mort a rendu répulsif. L'effroi vient de l'impression, avouée ou non, qu'il n'est pas complètement dépourvu ni de vie ni de puissance. On peut appeler macabre un art qui sollicite ce sentiment et en même temps l'entretient. Ainsi défini le macabre survit au-delà des "derniers siècles du Moyen Age" quelle que soit la définition donnée de cette période » (Wirth, 1979, p. 1).

² Francesco Aceto soutient qu'elle pourrait dater du règne de Frédéric II, donc d'avant 1250 (Aceto, 1998).

³ Par exemple dans l'église Saint-Martin de Courgenard (Sarthe), 1574.

de la nef, en compagnie d'un saint Christophe et d'un mort en quelque sorte autonomisé, qui transperce de sa flèche une reine entourée des symboles des péchés capitaux.

Deux thèmes postérieurs lui sont d'ailleurs associés, la Danse des morts et le Triomphe de la mort (Oosterwijk & Knöll, 2011 ; *Dernière danse*, 2016). La Danse macabre, tout en ayant des précédents, notamment dans le domaine de la fête, mais aussi dans le thème du *Vado mori* (série de personnages se rendant à la mort), est cependant une innovation quand elle est peinte sur le mur intérieur du cimetière des Innocents à Paris (1424-1425)⁴. Cette fresque est restée visible jusqu'en 1669, quand l'élargissement de la voirie a entraîné sa destruction. Gravée en juin 1486 pour Guyot Marchant, elle a fait l'objet de très nombreuses éditions et traductions et a eu une immense influence durant plusieurs siècles. Dans le volume édité par Guyot Marchant, la Rencontre des Trois morts et des Trois vifs s'intercale entre une danse des hommes – la *Danse macabre nouvelle* – et la *Danse des femmes*⁵.

En Italie, le Triomphe de la Mort accompagne puis supplante la Rencontre. La célèbre fresque peinte par Buonamico Buffalmacco (Bellosi, 1974)⁶ sous les arcades du Camposanto de Pise, montre l'émergence de ce thème dans les années 1330, alors que Pétrarque n'a pas encore rédigé son Triomphe.

Figure 1 - Buonamico Buffalmacco, *Triomphe de la Mort*, 1336-1342, fresque, 560 x 1500 cm, Pise, Camposanto



Crédit : Buonamico Buffalmacco, Public Domain, via Wikimedia Commons

Dans ce contexte funéraire, le programme, dont plusieurs auteurs ont souligné les liens avec la prédication dominicaine (notamment la version en vulgaire des *Vitae patrum* de Domenico Cavalca) associe l'éloge du désert et la dénonciation des vains plaisirs terrestres avec le rappel des peines infernales, mais aussi du salut offert par la mort et la résurrection du Christ (Bolzoni, 1988, 2002, ch. 1 ; Frugoni, 1988, p. 1576).

⁴ « S'ensuivent les dis des trois mors et trois vifs », *Miroir salutaire. La Danse macabre historiée. Les Trois morts et les trois vifs. La Danse macabre des femmes. Le Débat du corps et de l'âme. La Complainte de l'âme damnée*, [Paris, 1486] BnF, département Réserve des livres rares, Rés-YE-189, [fol. 93-94]. Le thème de la Danse macabre est sans doute né dans le milieu bourguignon. Louis Ungeheuer (Ungeheuer, 2020) propose de voir en Philippe le Bon lui-même ou en un riche parisien de son parti le commanditaire de la fresque des Innocents.

⁵ Une même articulation se retrouve dans le manuscrit 995 de la BnF (Tukey Harrison & Hindman, 1994).

⁶ Fresque transposée sur toile, 560 × 1500 cm, 1336-1341.

Sur la paroi sud-est, on voit à gauche, au pied d'un paysage rocheux de Thébaïde peuplé d'ermites, les Trois vifs – en l'occurrence plutôt une troupe de cavaliers et de cavalières (Frugoni, 1988, p. 1562) – découvrant les tombes ouvertes de Trois morts, événement commenté par un ermite qui déroule en phylactère la morale de l'histoire ; tandis qu'à droite la Mort, vieille femme aux ailes de chauve-souris, fond sur le jardin des délices où se réjouissent des jeunes gens. Dans le ciel, au-dessus des hauteurs de la Thébaïde comme des frondaisons du jardin, anges et démons s'arrachent les âmes des morts qui gisent dans le précipice séparant le rude environnement des ermites de la verte fraîcheur du jardin.

En position charnière entre le précipice de la mort, derrière eux, et le salut promis par la Crucifixion, qui se déployait devant eux sur la paroi suivante, les Vifs rencontrent les Trois morts à hauteur des fidèles qui déambulent autour du Camposanto. Le thème s'offre, très visible, à la méditation de l'assistance. En France, 60% des Rencontres répertoriées se déploient dans la nef, en particulier dans les églises paroissiales, sur l'un des murs latéraux quand l'édifice ne dispose pas de bas-côtés, sinon dans une des chapelles latérales (*Vifs nous sommes...*, 2001, p. 36). Et dans la même proportion le thème se trouve sur une paroi nord, bénéficiant ainsi d'un bon éclairage (*Vifs nous sommes...*, 2001, p. 38).

Quelle histoire raconte donc cette « légende fameuse », décisive pour le développement des thèmes macabres dans l'art européen ? Est-elle même seulement une histoire à raconter ou davantage une image à mémoriser ? Comment s'y représente la rencontre des jeunes gens avec ces défunts bavards ? La Rencontre appelle le regard, ce regard fixe qui transforme l'image sensible en image mentale, propre à guider vers une vie meilleure (Bolzoni, 1988, p. 351), tous les dialogues et phylactères qui l'entourent le rappellent. Élément familier et durable du décor des églises et des livres de piété, même une fois passée de mode (à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle en France, bien plus tôt en Italie), elle n'en continue pas moins de hanter longtemps l'imaginaire de la contingence.

HISTOIRE ET CONTEMPLATION

La source de la Rencontre des trois morts et des trois vifs est depuis longtemps débattue. Une origine orientale a souvent été invoquée, même si Chiara Frugoni a souligné que les preuves de cette généalogie, séduisante, manquaient (Frugoni, 1967)⁷. S'appuyant sur l'adage « vous êtes ce que nous sommes », la Rencontre a-t-elle eu besoin pour se former d'une source lointaine et unique ? Le thème semble en tout cas apparaître dans le domaine français, où il est attesté dans la littérature et les arts visuels à partir de la fin du XIII^e siècle. La question de l'antériorité de l'image ou du texte a aussi fait l'objet de débat. Est-ce même un dit ? Chiara Frugoni a argumenté de manière convaincante en faveur de l'existence d'une histoire bien connue, à laquelle se réfèrent explicitement les premiers textes parvenus jusqu'à nous. Dus à Baudouin de Condé, Nicole de Margival et à deux anonymes, ils datent de la deuxième moitié du XIII^e siècle, le poème de Baudouin, ménestrel à la cour de Marguerite d'Anjou (1244-1280) étant sans doute le plus ancien (Glixelli, 1914). Tous les autres poèmes européens consacrés à ce thème sont postérieurs et beaucoup sont dérivés de ces premiers textes (Tristram, 1976). Ils ne racontent pas

⁷ Elle montre la fragilité des hypothèses de Künstle, 1908. L'idée de l'origine orientale est reprise par Baltrušaitis (1981).

l'histoire de la rencontre, renvoyant à la tradition (« Li matere dist et l'ensegne »⁸), mais imaginent le dialogue qui s'engage entre les vifs orgueilleux (trois jeunes nobles, ou un roi, un évêque et un comte) et les morts (« simples » cadavres décomposés ou plus précisément damnés revenant des enfers)⁹. L'échange développe le dicton « vous serez ce que nous sommes » (Glixelli, 1914, p. 20). En dépit de l'antériorité d'un récit, le lien est tout de suite affirmé avec l'image et ces premiers poèmes insistent sur le spectacle des morts que les vifs trouvent « tout droit sur piés en voie »¹⁰. Les prises de parole des vivants, chez Baudouin de Condé, sont des commentaires de l'image que leur présentent les cadavres décomposés et les répliques des morts qui suivent les invitent aussi à regarder. Le poème commence d'ailleurs sur l'idée du miroir :

Un jour, pour lor orguel marcier,
 Leur apert un mireoir Diex,
 Tourble et oscur a veoir d'iex
 Et lait ; de ce ne vous ment gié,
 Cierent troi mort de vers mangié,
 Lait et desfiguré des cors.¹¹

Les vifs se lancent dans un portrait des morts : « Voiïés, tout troi n'ont poil en cief/Oeul en front, ne bouce, ne nés, /Ne vis... »¹². Chaque fois, c'est la vue qui enclenche le discours. Dans un des poèmes anonymes, un vif commence ainsi : « ...Que peut estre, /Compaignon, que je voi la estre ? / Troi mort sont, j'en hach le regart. / On a fait sur aus grief regart ». Dans l'autre on retrouve la même injonction à regarder comme point de départ du dialogue : « Compain, vois tu ce que je voi ? »¹³. Le poème un peu postérieur que S. Glixelli joint à l'étude des quatre premières pièces, remontant au XIV^e siècle et qui sera repris dans le volume de *Danse macabre* édité par Guyot Marchant en 1486, s'adresse encore aux yeux de l'auditeur. Cette fois il ne s'agit pas de la vision des morts par les vifs mais de la vision de la rencontre des vifs avec les morts que décrit un ermite :

Euvre tes yeux, creature chetive
 Viens veoir les fais de la mort excessive
 De qui j'ay eue en ce lieu vision¹⁴

La Rencontre s'offre ainsi dans ces textes comme un « bel exemple » à méditer – comme dit de lui-même un des morts du poème de Nicole de Margival – et la description des différents stades de décomposition des uns et de terreur des autres est parallèle à la

⁸ Poème III, Anonyme, v. 8 (édité par Glixelli, 1914, p. 75).

⁹ Dans un manuscrit du XIV^e est par ailleurs conservé un fragment de poème dans lequel les vifs sont des vives, montrant que très tôt l'histoire a pu être adaptée au public féminin, même si ce sont finalement d'autres thèmes, comme celui des Bavardes, qui ont plutôt porté au féminin l'admonition à une vie meilleure. Conservé dans le ms. BnF 24432 (édité par Glixelli, 1914, p. 111).

¹⁰ Poème III, anonyme, v. 31 (Glixelli, 1914 p. 76).

¹¹ « Ce sont li troi mort et li troi vif que Baudouins de Condé fist », v. 8-13 (Glixelli, 1914, p. 54-55).

¹² Ibid., v. 60-63 (Glixelli, 1914, p. 57).

¹³ Poème IV, v. 1 (Glixelli, 1914, p. 83).

¹⁴ Poème V, v. 1-3 (Glixelli, 1914, p. 92).

diffusion du thème dans les arts visuels et à sa mobilisation par les prédicateurs¹⁵. Plus tard, dans un poème du deuxième quart du XV^e siècle attribué à John Audelay (le seul poème anglais complet dédié à la Rencontre, à laquelle font par ailleurs allusion de nombreux textes), le narrateur, après avoir raconté la Rencontre comme une chasse au sanglier interrompue par l'apparition de trois cadavres, rapporte la fondation d'un monastère et la réalisation d'un décor racontant cet épisode mémorable. Il conclut : « *And on the wall written this was* », confondant ainsi récit et ekphrasis de la fresque (Tristram, 1976, p. 164). Il s'agit, comme dans la littérature de *memento mori*, à la fois de contempler la mort comme « vray miroir auquel on doibt corriger les defformitez de péché » et de chercher des formes visuelles pour rendre sensible l'abstraction de la mort, dont par définition les vivants n'ont pas d'expérience. Ceci afin, comme le dit Jean de Vauzelles dans l'épître dédicatoire des *Simulachres & historiées faces de la mort* (1538), de « nos pensées imprimer la mémoire de Mort plus au vif, que ne pourroient toutes les rhetoriques descriptions des orateurs » (*Les simulachres...*, 1538, Aiiir) : regarder la mort pour se voir et regarder des morts pour voir la Mort. Faire voir la Rencontre est donc l'objectif des premiers textes qui sont rapidement illustrés, s'ils ne s'inspirent eux-mêmes d'images.

Parmi les représentations graphiques parvenues jusqu'à nous, la critique distingue deux directions iconographiques, plus ou moins prédominantes suivant les aires géographiques (et qui sont liées à la diffusion de familles de textes¹⁶) : une tradition dite « française » et une tradition dite « italienne »¹⁷. Ces traditions et leurs variantes se distinguent sur plusieurs points clés : la position des vifs (à pied ou à cheval, statiques ou en mouvement) et des morts (gisant inertes ou debout) ; l'identification ou non des vifs avec les morts au moyen d'attributs communs (pour un effet miroir) ; la présence ou non d'un intermédiaire, souvent un ermite, lors de la rencontre.

La tradition « française » se caractérise d'abord par la juxtaposition de deux groupes symétriques et opposés, les morts et les vifs. On peut la rapprocher des dialogues des premiers poèmes, qui tiennent davantage de la série de monologues que du dialogue. Cette juxtaposition est assumée par Nicole de Margival qui annonce : « Après parla chacun par ordre¹⁸ ». Chiara Frugoni appelle « tradition des morts-vivants » ce schéma dans lequel les morts, debout, discutent (Frugoni, 1967, p. 163). Elle remarque que l'effet miroir, dont nous avons parlé plus haut, compris dans l'avertissement « nous sommes ce que vous serez », n'a pas eu beaucoup de suite dans cette iconographie (comme ce sera au contraire le cas dans la danse macabre qui, elle, insiste sur l'identité du vivant avec le cadavre qui l'entraîne). Il arrive que les vifs soient caractérisés comme des rois et que les morts aient un attribut qui évoque cet état. C'est ce que l'on voit par exemple dans la fresque de l'église Sankt Jodok à Uberlingen (1424). Dans une composition en frise, vifs couronnés (à gauche) et morts (à droite), tous à pied, se font face, chacun surmonté du phylactère contenant ses propos. Le premier mort porte une main de justice, qui fait écho au sceptre porté par le deuxième vif (Brunner & Harder-Merkelbach, 2005). Mais, dans

¹⁵ Sur la Rencontre comme exemplum de prédication au XIV^e siècle, dans le milieu dominicain, voir Frugoni, 1988, p. 1565.

¹⁶ En Angleterre, on a un témoin de cette transmission : la plus ancienne enluminure du thème est attachée à une version abrégée d'un des premiers poèmes français (Psautier Arundel, British Library, ms. Arundel 83) (Tristram, 1976, p. 234 n. 66).

¹⁷ En particulier Frugoni, 1967, reprenant et discutant les analyses de Rotzler, 1961.

¹⁸ Poème de Nicole de Margival, v. 34 (Glixelli, 1914).

cette tradition, c'est plutôt le contraste, voire l'opposition entre vifs et morts qui a été développée. Selon Chiara Frugoni, l'animation des morts (des morts-vivants) a induit un développement vers davantage d'agressivité des morts. On la voit poindre dans le dernier et plus récent poème édité par Glixelli, où désormais ce ne sont plus les vifs qui parlent en premier, mais les morts. Renforçant la mise en mouvement de la scène, les vifs, souvent piétons dans les premières représentations, sont plus fréquemment des cavaliers à partir du XIV^e siècle.

Figure 2 - Jean Le Noir, Les Trois morts et les trois vifs, Heures de Bonne de Luxembourg, avant 1349, chaque page 12,6 x 9 cm, New-York, Metropolitan Museum, Inv. 69. 86, fol. 321v-322



Crédit : Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International License

Cet antagonisme s'accroît aux XV^e et XVI^e siècles et la composition, souvent plus mouvementée, peut tirer la scène vers la « rencontre » au sens militaire du terme¹⁹, les vifs se trouvant pris dans une attaque surprise de morts-vivants. Jean Wirth souligne que ce renouvellement de « l'histoire trop connue » des Trois morts et des trois vifs s'opère « indépendamment des poèmes » et de la tradition textuelle : il est propre aux images, « les livres d'heures, la fresque puis la gravure » renchérissant sur leurs précédents (Wirth, 1979, p. 20)²⁰. Alors qu'à l'origine la rencontre avec les morts bavards était occasion de réformer sa vie en méditant sur la finitude et la « pourriture du monde », cette initiative du mort qui, d'objet de contemplation, devient « personnage qui surgit et s'impose », transforme la rencontre avec des morts en rencontre avec leur dernière heure pour les vifs (Wirth, 1979, p. 21, 26). On le voit à Carennac (Lot), dans une grande fresque qui orne

¹⁹ Voir l'article d'Alicia Viaud dans notre volume.

²⁰ Voir aussi Kening, 1995, p. 1172 : « c'est dans les images que les morts commencent bientôt à s'animer [...] Ils se rapprochent des vivants, ils les poursuivent, ils les assassinent ».

une salle des bâtiments conventuels du prieuré Saint-Pierre, dont on ne connaît pas précisément la destination au moment de sa réalisation, au tout début du XVI^e siècle (*Vifs nous sommes...*, 2001, p. 83-85). À droite, trois morts dressés, dont deux dans l'attitude de parler, sont accompagnés d'un cartouche précisant leur propos ; le troisième, au second plan, est couronné, la jambe gauche comme en appui sur le cartouche qu'il surplombe : il s'avance et s'apprête à tirer une flèche contre les vifs qui, à gauche, reculent, en désordre. Les paroles (latines) des morts proviennent de l'édition de 1486 de la *Danse macabre* dont il a été question plus haut, éditée par Guyot Marchant (Pêcheur, 1977 ; *Vifs nous sommes...*, 2001, p. 84)²¹.

Figure 3 - Rencontre des trois morts et des trois vifs, prieuré Saint-Pierre, Carennac (Lot), fresques, 290 x 485 cm (dimensions de la scène) fin XV^e-premières années du XVI^e siècle



Crédit : © Inventaire général Région Midi-Pyrénées, photographe Philippe Poitou

Au contraire, dans la tradition dite « italienne », les Trois vifs, plus souvent à pied, ne tombent pas sur des *zombies* mais sur trois corps inertes dans leur tombe ouverte (une variante plus rare est la confrontation avec des cadavres qui se relèvent dans leurs cercueils²²). Ainsi, dans la cathédrale d'Atri (fig. 4, avant 1250 selon Aceto, 1998). L'artiste a voulu représenter les Trois vifs à cheval, confrontés à la découverte de cadavres étendus dans leur cercueil.

²¹ Si la première reprend l'en-tête du *Dit des trois morts et des trois vifs* dans cette édition, la deuxième est tirée de la *Danse macabre des femmes*.

²² Jacopo Bellini, *Les trois morts et les trois vifs*, dessin à la plume et encre brune, fin du XV^e siècle, 22 x 41 cm, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques.

Figure 4 - Atri, Cathédrale Santa Maria Assunta, Rencontre des Trois vifs et des trois morts, première moitié ou milieu du XIII^e siècle, Archivio fotografico Abruzzo medievale. Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali (DiLASS). Università degli Studi "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara



Crédit : Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International License

Un autre trait de cette tradition est la médiatisation de la rencontre par la présence d'un ermite commentateur. On a cru le discerner à Atri. En réalité, c'est un repentir, exécuté dans un second temps, qui a transformé le cavalier du fond en une figure en buste, apparaissant comme à une fenêtre, dans une position d'extériorité. L'intervention de l'ermite apparaît pour la première fois un siècle plus tard dans la fresque du Camposanto de Pise (fig. 1 ; Frugoni, 1988, 1561) ; il s'agit d'une innovation dominicaine, qui manifeste la fonction d'*exemplum* du thème, l'ermite délivrant sa leçon autant aux élégants chasseurs qu'au public de la fresque, invité à une « *vista fitta* » (un regarder fixement), technique propre aux arts de la mémoire, comme le public des prêches des Mendians sur les places publiques²³. La période est caractérisée par un nouvel épanouissement de l'érémisme (Frugoni, 1967, p. 172 ; Luzzati, 1988). La renommée de la fresque a ensuite assuré la diffusion du motif dans la péninsule. Ainsi au monastère de Subiaco, une fresque datée au-

²³ Le phylactère de l'ermite portait l'inscription suivante : « *Se vostra mente serrà bene accorta / Tenendo qui la vostra vista fitta / La vanagloria ci sarà sconficta / Et la superbia vederete morta ! / Or observate la lege che v'è scripta* ». Ce dernier vers renvoyait à d'autres inscriptions portées par des anges. Frugoni, 1988, p. 1563).

tour de 1350 ou 1360 orne les parois de la Scala Santa dans laquelle se déploient, dans le sens de l'ascension, à droite la Rencontre et, à gauche, le Triomphe de la Mort.

Figure 5 - Subiaco, Sacro Speco, Scala Santa, Rencontre des trois vifs et des trois morts, vers 1350-1360, fresque



Crédit : Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International License

Les Trois vifs à pied y sont confrontés à trois cercueils dans lesquels sont couchés trois morts à différents stades de décomposition. Au second plan, un ermite barbu, dont on aperçoit au fond l'ermitage à l'orée d'une forêt, désigne d'une main les corps inertes et admoneste de l'autre les vivants (Hermanin, 1904, p. 407).

Évidemment ces traditions iconographiques sont loin d'être étanches ou strictement liées à une aire géographique. Des schémas régionaux existent aussi. Par exemple en Angleterre, où domine la tradition « française », les vifs sont rarement à cheval et la corruption des corps y est montrée avec moins d'insistance. La figure de l'ermite, tout en étant rare, n'en est pas absente (Ghiraldo, 2000).

Un point clef pour notre propos, soulevé par Chiara Frugoni, est la question de la dimension plus ou moins narrative de chacune des grandes familles iconographiques. En d'autres termes, dans quelle mesure a-t-on affaire à la représentation d'une histoire, celle de la rencontre de jeunes gens avec des morts plus ou moins animés, ou plutôt au portrait de la fragilité humaine et à l'allégorie de la menace de la Mort ? Si l'on suit Chiara Frugoni, ce serait la tradition « italienne » caractérisée par la présence de l'ermite, qui serait plus propice au développement d'éléments de contexte et de singularisation qui tireraient la représentation vers l'histoire. En effet, l'ermite et son ermitage sont inscrits dans

un paysage, un temps et un lieu plus ou moins précis ; l'ermite est par ailleurs narrateur. Elle note aussi que l'introduction de cette figure s'accompagne, à Pise, d'une autre innovation : l'élargissement des Trois vifs à une troupe d'hommes et de femmes (cinq gentilshommes, quatre femmes dont une reine et deux serviteurs), rompant la juxtaposition en miroir des vifs et des morts, au profit de la « narration d'une aventure possible » (Fruconi, 1988, p. 1562). L'idée est cependant paradoxale parce que l'apparition de ce personnage intermédiaire, qui transforme, selon la même chercheuse, la « rencontre-dialogue » en « rencontre-méditation » avec des morts souvent inertes dans leur cercueils, moralise davantage la représentation et, en introduisant un tableau dans le tableau, peut rendre la composition moins dynamique.

À l'inverse, la tradition « française » insiste longtemps sur une juxtaposition statique de morts et de vifs qui peut être privée de tout contexte et s'offrir comme image de méditation du destin des corps ou de puissance de la mort. Ainsi dans la cathédrale Notre-Dame des Doms, à Avignon, on voit les trois morts et les trois vifs se faire face, rangés sous des arcades, surmontés par une figure monstrueuse de la mort dardant ses traits sur une assemblée d'hommes et de femmes (fin XIII^e-début XIV^e). Mais la confrontation directe entre vivants et morts-vivants est propice, on l'a vu, à l'animation de la composition et au développement, aux XV^e et au XVI^e siècles, de partis plus riches d'anecdotes. Cette évolution est iconographique, engendrée des images, comme le souligne Jean Wirth, mais un développement de la narration est visible aussi dans la transmission du poème le plus récent, le poème V (XIV^e siècle) qui, après avoir consisté en un dialogue seul, reçoit par la suite une introduction qui tout en décrivant davantage « un fait représenté » (Chiara Fruconi) qu'un fait (dans la mesure où elle introduit davantage le spectateur à un tableau qu'à un récit), donne des détails proprement narratifs sur l'attitude des vifs confrontés à l'événement. On raconte en particulier leur effroi : « L'un laissa chiens et l'autre ses oyseaulx ».

Le lien entre famille iconographique et potentiel narratif est donc complexe. On peut toutefois affirmer que, si la Rencontre est apparue comme un dit, une histoire connue des auditeurs des premiers poèmes conservés, les œuvres visuelles qui s'en inspirent se sont d'abord intéressées davantage à la juxtaposition de figures et de paroles contrastées, susceptibles d'offrir une allégorie de la caducité du corps et de la vanité humaine, avant de scénariser plutôt la rencontre des jeunes et riches vifs et des morts qui, au XV^e et XVI^e siècles, dans les aires où le thème continue de susciter de nouvelles représentations, prennent souvent l'initiative de l'action – une action qui peut être violente et change le sens de la rencontre en une irruption de la dernière heure pour les vifs (Wirth, 1979, p. 46). Cette narration s'inscrit dans un renouvellement des outils de la prédication dans lesquels l'histoire exemplaire joue un rôle important.

Entre image de méditation et histoire, l'enjeu de la représentation de la rencontre est donc la définition de la rencontre même. Est-ce une « jonction de deux choses qui se meslent ensemble ou qui se touchent simplement » ou est-ce le surgissement de la contingence, l'« arrivée fortuite de deux personnes ou de deux choses en un même lieu », comme le dira Furetière à l'entrée « Rencontre » (Furetière, 1690, Oo3) ? Comment montrer ce moment de la rencontre, comment faire voir (ou non) la contingence, par quels dispositifs graphiques et plastiques ? Au-delà des traditions iconographiques et des évolutions stylistiques dans lesquels ils s'inscrivent au cours des trois ou quatre siècles durant lesquels le thème a été traité, les artistes ont recours à des stratégies portant sur des élé-

ments clefs : la caractérisation du lieu de la rencontre, le point de contact (ou l'écart) entre vifs et morts et le rapport à l'espace du spectateur.

DRÔLE D'ENDROIT POUR UNE RENCONTRE

Stéphane Lojkine rappelle que « la rencontre, c'est d'abord une disposition des choses dans l'espace » (Lojkine, 2011, p. 37 ; voir aussi Dubost, 2008). Le lieu dans lequel est située la rencontre est donc fondamental. Or très majoritairement, et dès les premières représentations, même sommairement indiquée, la forêt est le lieu le plus fréquemment suggéré. On a vu à Notre-Dame des Doms qu'il se pouvait qu'il n'y ait aucune indication de lieu, aucun contexte indiqué (vifs et morts se présentant davantage comme une collection de portraits) ; avec l'exemple d'Uberlingen, on a vu qu'on pouvait inscrire la rencontre dans un intérieur riche, quoique peu déterminé. On peut estimer qu'alors l'artiste et son commanditaire sont moins intéressés par la représentation de l'« arrivée fortuite de deux personnes en un même lieu », même si cela ne veut pas dire que l'histoire est éliminée. D'ailleurs à Notre-Dame des Doms, la peinture du donateur, agenouillé à l'extrême gauche sous une arcade réduite, est accompagnée d'une inscription où la fresque est désignée comme « histoire ». On lit en effet : « pere de roumans a fach far este storia » (*Vifs nous sommes...*, 2001, p. 52).

Le choix d'un extérieur, hors les murs et hors des zones cultivées (forêt, saltus), un désert, « un no man's land » « vient accroître la dimension fortuite de ces contacts » (Trivisani Moreau, 2011), comme dans la littérature romanesque. La désignation de la forêt peut être limitée à un seul arbre (ainsi à Peñafel, ou à Atri). L'éloignement par rapport aux habitations peut être précisé par la présence d'une ville dans un lointain, quand se développe le paysage (fig. 6).

Deux activités peuvent également désigner le lieu de la rencontre comme « extérieur » : l'érémitisme et la chasse. On a rappelé que selon Chiara Frugoni l'apparition de l'ermite servait à la désignation du lieu comme sauvage. Le « domaine de la chasse » est lui aussi « éloigné de la société » (Schnapp, 1997, p. 108). La chasse, depuis l'antiquité « règle la place du sauvage et du civilisé, de la jeunesse et de la maturité » (Schnapp, 1997, p. 110). Dans bien des exemples déjà évoqués, les trois vifs sont des chasseurs. Pourtant, on a vu que l'idée que les vifs rencontrent les morts au cours d'une chasse n'est pas présente dans les premiers poèmes qui conservent le dit de la Rencontre (même si elle était suggérée dans l'introduction ajoutée au plus récent de ces poèmes, le poème V, rédigé au XIV^e siècle, pour Glixelli. Le choix de les représenter dans une activité de chasse noble sert bien sûr à montrer leur état (richesse et jeunesse) propre à contraster avec les corps décharnés des morts. Mais la chasse est aussi activité risquée, comme la guerre, et « moyen d'exprimer la tension tragique, de prendre en compte cet élément de fragilité qui peut, à tout moment, transformer le héros conquérant en gibier traqué » (Schnapp, 1997, p. 122), comme on le voit dans les attaques de morts-vivants qui mettent en déroute les vifs (Carennac). Dans ces chasses de gentilshommes, l'animal le plus fréquemment représenté est le faucon (ou en tout cas un rapace). Il indique la noblesse, la jeunesse, mais aussi le tempérament sanguin de son porteur (Van den Abeele, 2000). En effet, le faucon, associé au vin joyeux et à la courtoisie, incarne le tempérament sanguin dans un texte comme le *Calendrier des bergers* publié par Guy Marchant, l'éditeur de la *Danse macabre*, en

1491, dont le succès est considérable (six éditions avant 1500, une quinzaine au cours du XVI^e et des traductions en allemand et en anglais) (*Calendrier des bergers*, 2008). Un homme à cheval avec un faucon est propre à signifier aussi le printemps, la paix, le repos²⁴. Cependant, la chasse au vol est aussi associée à la vanité et à l'orgueil. Ce sont à ces vices que les Bibles moralisées lient le faucon.

Figure 6 - Rencontre des Trois morts et des trois vifs, Heures dites de Charles Quint (1510-1515), Madrid, Biblioteca nacional, Vit. 24-3, p. 218-219



Crédit : Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International License

On trouve souvent cet oiseau accompagné du cheval et du chien, le trio des animaux attribués du vivre noblement (Van den Abeele, 2013, p. 97 ; Doyen & Van den Abeele, 2018). Ce trio est là pour sa signification sociale et morale plus que pour peindre une situation de chasse effective. En effet, deux grands types de chasse nobles s'opposent du V^e au XVII^e siècle : la vénerie (ou chasse à courre) et la fauconnerie (ou chasse au vol avec différents types d'oiseaux) qui se distinguent à la fois par leurs espaces de chasse (éloignés ou rapprochés des habitats), leur rythme (chasse de poursuite ou statique) et leurs animaux auxiliaires essentiels (les chiens ou les oiseaux) (Guerreau, 2000)²⁵. La présence des chiens avec les oiseaux et la fauconnerie en pleine forêt est donc aberrante d'un point de

²⁴ Van den Abeele (2000) note que pourtant on ne chasse pas au vol au printemps, moment de la mue des oiseaux et de la reproduction du gibier. En revanche, le faucon participe à la reverdie, chevauchée festive saluant le printemps.

²⁵ L'opposition est thématisée en débat entre le « déduit » d'oiseaux ou de chiens (Van den Abeele, 2013, p. 88-94).

vue cynégétique. Ces combinaisons permettent aux artistes à la fois de qualifier socialement et moralement les vifs pour en faire les meilleurs auditeurs de la leçon sur la caducité humaine et d'accumuler les signes d'une rencontre : le domaine de la vénerie entraîne les vifs dans « la forêt, l'espace sauvage, le hasard, le lointain » (Guerreau, 2000), tandis que l'envol des oiseaux permet d'insister sur la soudaineté et la brutalité de la surprise.

Les animaux jouent en effet un rôle important pour redoubler les gestes de surprise des vifs en réaction à la rencontre des morts (mains levées qui lâchent les brides, corps qui se détournent ou se renversent). La rencontre est signifiée par le mouvement, le désordre qu'elle produit. Mais les animaux peuvent aussi servir à introduire une dimension sensorielle invisible de la rencontre. Les chiens notamment (les chevaux aussi, fig. 3) peuvent être montrés reniflant le sol. Ils perçoivent l'odeur de cadavre. L'odeur parvient aux animaux avant la vision. On peut ainsi insister sur le déroulement de la rencontre et représenter simultanément deux moments qui se succèdent : d'abord les chiens flairent la rencontre, avant qu'elle ne mette en présence les morts avec les vifs, qui s'effraient ou se bouchent le nez.

Crucial, le point de contact entre vifs et morts est particulièrement travaillé. On a souvent insisté sur la délimitation nette existant entre l'espace des morts et l'espace des vivants dans la plupart des représentations de la Rencontre. Cette limite peut être interne à l'espace de la représentation ou utiliser un élément structurant le support (mur ou page d'un livre) de celle-ci. Très fréquente, la croix dresse une « séparation entre les mondes » des vivants et des morts (*Vifs nous sommes...*, 2001, p. 25). Elle est particulièrement fréquente dans la tradition « française ».

La ligne verticale qu'elle trace à l'intérieur de l'espace fictif peut être redoublée par la retombée d'une voûte, quand vifs et morts se distribuent de part et d'autre (comme à Saint-Riquier) ou par le pli de la double page (fig. 6). L'encadrement de deux espaces bien distincts peut être accentué, comme dans le manuscrit 995 de la BnF. On voit dans cette double page une insistance sur cette limite, graphique et plastique : la croix du côté des morts, l'arcade dans laquelle s'inscrit chaque scène, l'encadrement fleuri de chaque page. Pourtant, le paysage est continu et commun aux uns et aux autres. Il est des cas où vifs et morts ne partagent visiblement pas le même espace : ainsi des premières illustrations des poèmes de la Rencontre (par exemple Psautier Arundel, vers 1285²⁶) mais aussi de fresques bien plus tardives, comme celles de l'église Saint Peter (ou Saint Mary) de Raunds (vers 1480). On l'a dit, ces fresques montrent les morts et les vifs se rencontrant sur une paroi de la nef, de part et d'autre d'une arcade et se détachant sur un fond piqué de fleurs. Mais ils prennent pied dans un paysage bien différencié : terre aride et rocheuse du côté des morts, verdoyante et habitée (on discerne un lapin) du côté des vivants. Indéniablement, il s'agit là de fixer une opposition nette.

Pourtant, la limite peut aussi impliquer un contact et un franchissement. Ainsi, dans la miniature du manuscrit Arundel cité ci-dessus, malgré la stricte délimitation des espaces assurée par l'encadrement et les fonds, la queue du faucon que tient le premier vif déborde du cadre et effleure l'espace des morts. La croix peut jouer aussi ce rôle ambivalent de frontière et de point de contact. Elle peut marquer un carrefour, comme dans les Heures de Charles Quint (fig. 6). Dans cette magnifique peinture qui unifie la double page en un paysage continu, l'artiste joue habilement de tous les moyens à sa disposition

²⁶ British Library Arundel, ms. 83, fol. 128.

pour suggérer à la fois l'écart et la mise en contact des vifs et des morts. Tandis que le pli du codex n'est franchi par aucun des protagonistes et redoublé par la verticale de la croix, celle-ci est positionnée au carrefour d'un chemin qui zigzague de l'arrière jusqu'au premier plan, enjambant le pli, comme cousant les deux pages ensemble et suggérant à la fois la profondeur du paysage et les tortueuses voies qui mènent à la rencontre.

Dans le corpus des fresques françaises, on note la variété des jeux autour de la croix, entre limite et franchissement : à la Ferté-Loupière (Yonne, XV^e siècle), l'oiseau lâché par un des vifs est posé au sommet de la croix, tandis que la faux tenue par le premier cadavre mord sur son piédestal. À Fromont (Seine-et-Marne, entre 1490 et 1510), la longue lance d'un mort pointée vers les vifs dépasse la limite posée par la croix (*Vifs nous sommes...*, 2001, p. 102-103). La flèche ou la lance, attribut de morts très vivants et très agressifs, n'est pas là seulement comme symbole effrayant de la rapidité de l'attaque de la mort, ou de sa menace. Elle est aussi un dispositif graphique qui introduit une rupture dans l'espace de la représentation. Pour prendre encore l'exemple de Carennac (fig. 4), la croix est reléguée au second plan, mais structure toujours le rapport entre vifs et morts, qui tiennent ici le premier rôle, bien que n'occupant qu'un tiers de la composition. En effet la flèche du mort couronné qui bande son arc contre les vifs redouble la barre transversale de la croix, attirant l'attention sur elle et sur le franchissement que l'arme opère. L'arc lui-même dépasse le cadre de la scène, comme s'il entraînait dans l'espace du spectateur. Les inscriptions qui accompagnent la fresque insistent sur l'incertitude : tirés de la *Danse des femmes*, les vers inscrits dans le cartouche de droite affirment :

Est brevis illa dies hodie
quia forte dierum est michi
sola dies. Heu metuenda dies
atque horrenda dies quia
tunc michi meta merenti
clauditur illa dies leta ve
dira ve dies.

Tandis que sous le pied du mort archer on lit :

Vos estis in hoc mundo sicut
Navis super mare. Semper
In periculo. Semper timens
Acubare previgilanti oculo
[Debeatis] remigare, ne bibatis
[De poculo] dure mortis et amare.²⁷

Ainsi, autant qu'une séparation, la croix peut indiquer le point de contact (la rencontre) ainsi que la rupture dans le lieu et dans le temps que cette rencontre introduit.

²⁷ Première inscription : « Il est court ce jour d'hui / puisque il est peut-être pour moi / le seul qui me reste. Hélas, jour effrayant / et horrible puisque pour moi qui le mérite un terme / Le limite. Ce jour sera un jour heureux / Ou un jour cruel. Deuxième inscription : Vous vous êtes dans ce monde comme / Un navire sur la mer. Toujours / En péril. Toujours dans la crainte / De sombrer, aux aguets / vous devez ramer pour ne pas boire / A la coupe de la mort amère et dure ».

Dans les *Très riches Heures de Berry*, elle dépasse l'espace assigné à la peinture de la Rencontre et découpe l'écrit, introduisant une rupture visuelle dans le discours²⁸.

D'autres ruptures visuelles sont recherchées en exploitant les possibilités plastiques d'un angle : on en conserve de multiples exemples dans toute l'Europe à commencer par Atri, mais aussi à Subiaco, à Longthorpe (Northamptonshire)... À Atri, l'espace des vifs et des morts est délimité par un ruban rouge, sur l'angle de la paroi de la nef et du chœur. Il y a rupture à la fois dans l'espace fictif et dans l'espace réel, mais les morts, rabattus perpendiculairement aux vifs, leur font face, gagnent en présence plastique, et font face aux fidèles. Le déploiement de la peinture sur deux parois diversement éclairées permet aussi des jeux d'ombre qui dramatisent la scène²⁹. Ainsi, dès les premières peintures monumentales de la légende, la rencontre se joue aussi dans l'espace du spectateur. L'angle peut permettre aussi de lui réserver la surprise de la rencontre : à Saint-Isidore de Saint-Désert (Saône-et-Loire), à la fin du XV^e siècle, la Rencontre est au programme de la chapelle nord du transept (*Vifs nous sommes...*, 2001, p. 136-138)³⁰. Deux cycles se partageaient à l'origine les murs au registre supérieur : une vie de saint Vincent (est et sud) et la vision de saint Paul (ouest et nord). Au registre inférieur, sous ce dernier cycle, à hauteur de spectateur, les Trois morts (dépeints sur le mur ouest) et les Trois vifs (sur la paroi nord, complétée à ce registre par une représentation de Job). La légende ne se donnait pas à voir d'un coup : les vifs sont seuls visibles pour le fidèle entrant dans la chapelle, tandis que les morts, placés sur la paroi ouest en retour, moins éclairée, ne pouvaient être découverts que dans un second temps. Ainsi, le spectateur met en acte la rencontre, qui s'actualise par son cheminement. On l'a dit, dans l'espace de l'église, la Rencontre est souvent bien visible, bien éclairée. Elle est fréquente dans des points de passage : porte, arcade, galerie. Le spectateur s'identifie aux vifs qui se promènent et tombent sur les morts. Mais aussi, par son mouvement, le spectateur introduit le temps dans la représentation.

Toute limite vole en éclat dans la composition imaginée par Dürer conservée dans une copie ancienne de l'originale datant des dernières années du XV^e siècle, aujourd'hui dans les collections de l'Albertina (Wirth, 1979, p. 37)³¹. On y voit, dans un bois où une telle scène doit être récurrente, puisqu'on aperçoit au premier plan le crâne d'un cheval, trois cavaliers richement parés assaillis par trois cadavres plus ou moins débarrassés de leur linceul. Vifs et morts ne se présentent pas comme deux groupes apposés, mais comme trois paires d'adversaires : le groupe central est formé par un mort (ou une morte aux cheveux longs) tombant du ciel pour désarçonner un vif. À gauche, le cheval d'un vif se cabre tandis qu'un mort en vol s'apprête à le frapper et à droite, au second plan, un troisième vif tente de fuir, retenu par un mort qui a saisi un pan de son manteau. La partie n'est pas

²⁸ Maître de Bedford, Obsèques de Raymond Diocrès et au-dessous scène des Trois morts et des trois vifs, *Très Riches Heures du duc de Berry*, 1411-1416, Chantilly, musée Condé, ms. 65, fol. 86v.

²⁹ L'artiste peut exploiter dans le même sens une fenêtre, de part et d'autre de laquelle il peut distribuer les vifs et les morts. La fenêtre joue un rôle de séparation, en créant une trouée dans la représentation, mais la lumière, en permettant ou empêchant la vision d'un côté ou de l'autre, ménage aussi un effet dramatique sur la rencontre. Ainsi peut-on le supposer à l'église paroissiale de Saint-Clément (Meurthe-et-Moselle), fresques remontant peut-être à l'époque de la cure de Pierre de Blarru (1437-1510), avec beaucoup de repeints (*Vifs nous sommes...*, 2001, p. 134-36).

³⁰ Ces fresques, détruites, ne sont connues que par un relevé du XIX^e siècle de Marcel Canat.

³¹ Attribution ancienne à Hans Baldung Grien, 30,7 x 43,8 cm, dessin à la plume et encre brune, rehauts de blanc sur papier rouge-brun, Vienne, Albertina, Graphische Sammlung, inv. 6662.

tout à fait jouée pour lui : dans un mouvement parallèle à celui du mort, un chien tire sur le linceul pour défendre son maître. La petite croix à demi enterrée, dans l'angle droit, ne joue plus aucun rôle dans la scansion de cette rencontre dont le schéma ternaire évoque davantage une chorégraphie en trois temps, dont Jean Wirth remarque qu'elle a dû être inspirée par les triomphes de la Mort italiens (Wirth, 1979, p. 10 et 17)³².

Ainsi, on retrouve sur le long terme des stratégies qui permettent aux artistes d'indiquer visuellement que la rencontre est une « aventure », une séquence narrative (Trivisani Moreau, 2008, p. 55), et d'insister (ou non) sur le caractère fortuit de la rencontre et de son issue. Curieusement, le développement de moyens plastiques à la Renaissance, favorables à l'histoire et à la description des émotions, ne va pas profiter longtemps à la légende des Trois morts et des trois vifs, supplantée par des thèmes qui frappent par leur caractère non narratif et qui insistent surtout sur la nécessité : Danse des morts et Triomphe de la Mort.

PERSISTANCE RÉTINIENNE ET CLINS D'ŒIL

La Rencontre ne disparaît pas pour autant du regard et de la mémoire des Européens du XVII^e siècle. Il faut d'abord parler de persistance rétinienne : ces décors ou ces illustrations se laissent contempler longtemps, parfois des siècles après leur réalisation. La familiarité du thème se lit dans la facilité avec laquelle les spectateurs interprètent cette iconographie ancienne. Les graffiti tracés sur les fresques de la Rencontre en témoignent. Ainsi, à Subiaco, alors que le thème, comme on l'a dit, est rarement choisi pour de nouvelles peintures murales en Italie. Mais les très nombreux graffitis des XV^e-XVII^e siècle qui constellent la fresque à hauteur d'homme et dont beaucoup sont des réactions à son iconographie, indiquent que « cette vision devait solliciter des spectateurs à les rapprocher d'autres qu'ils connaissaient » (Romano & Valente, 2020, p. 93). Les chercheurs qui les ont étudiées relèvent l'importance dans ce corpus des graffiti de commentaire (par rapport aux simples signes de présence, comme un nom ou une date). Les mains et les éventuelles signatures permettent d'entrevoir l'origine variée des graffeurs (Italie, Allemagne, Pologne...). Plusieurs spectateurs complètent le dialogue (la fresque est dépourvue de phylactères) : « *Quod eritis sum[us]* », « *ho[d]ie michi et cras tibi* », ou rapprochent la représentation d'expressions proverbiales populaires ou de citations savantes comme cette main « probablement italienne » du XVI^e ou du XVII^e siècle qui trace une citation virgilienne : « *Stat sua cuique dies* » (En. X, 467) (Romano & Valente, 2020).

La Rencontre des Trois morts et des trois vifs, même passée de mode, reste donc très visible et connue ; elle reste une forme disponible à laquelle peuvent renvoyer d'un clin d'œil auteurs et artistes. C'est ce que suggèrent Chiara Frugoni puis Pierroberto Scaramella à propos du petit tableau des *Bergers d'Arcadie* du Guerchin³³ (1618-1622) (Mahon, 2013, n°30), dans lequel apparaît pour la première fois le motto « *Et in Arcadia ego* », repris plus tard par Poussin. Selon P. Scaramella, cette iconographie des Bergers découvrant un tombeau est une réminiscence et un clin d'œil à la Rencontre médiévale tout en relevant d'un « sens de la *vanitas* typique du XVII^e siècle » (Scaramella, 2000, p. 81). La reconstitu-

³² On pourrait en dire autant de la gravure du Maître du Livre de raison, vers 1490.

³³ « *Et in Arcadia ego* » ou les pasteurs d'Arcadie, 1618-1622, huile sur toile, 81 x 91 cm, Rome, Galleria nazionale d'arte antica.

tion de la genèse de l'œuvre telle que l'envisage Denis Mahon, dans laquelle joue aussi la sérendipité, tend à confirmer cette persistance de la Rencontre dans la culture figurative. En effet, l'historien de l'art met en relation l'exécution de cette petite huile avec la réalisation d'une toile autrement importante, l'*Apollon et Marsyas* (185,5 × 200 cm, Florence, Galleria Palatina) à laquelle le Guerchin travaille au même moment. L'artiste revient de Venise où les peintures de paraboles de Domenico Fetti³⁴ connaissent un grand succès. Il cherche à introduire des spectateurs dans la composition du Marsyas et exécute une étude à l'huile afin de juger de la possibilité de cette insertion. C'est cette étude qui deviendra les *Bergers d'Arcadie*. Les radiographies de l'œuvre montrent les repentirs et les étapes de la recherche de l'artiste. Sans doute pour transformer cette étude en une œuvre indépendante, le Guerchin ajoute successivement plusieurs éléments. Le crâne d'abord, placé sur un monticule de terre. Puis est introduite une construction rectangulaire évoquant une tombe, sur laquelle est finalement posé le crâne. Sur le rebord de cette tombe est placée l'inscription, sans doute la dernière modification apportée à la composition. Ce *motto* a pu être suggéré au Guerchin par le chanoine Antonio Mirandola dont l'artiste fréquente le cercle. Denis Mahon souligne ces « origines pratiques » du tableau, dont les éléments, appelés à un grand succès dans la littérature et l'art, « sont en grande partie fruits du hasard ». On peut imaginer les associations qui ont conduit le Guerchin à faire réaffluer la Rencontre. L'introduction de ces spectateurs, les bergers, dont la présence est un attribut des lieux à l'écart des habitations, ici un bois, ainsi que le souhait de faire une « moralité » à la mode des compositions de Fetti, ont sans doute fait venir sous le pinceau de l'artiste le crâne, élément de *vanitas* plus commun et plus apprécié que le cadavre ou le squelette au début du XVII^e siècle. Ensuite, le clin d'œil à la Rencontre se précise avec l'évocation du tombeau sur lequel s'appuie le crâne et l'inscription finit par rappeler, peut-être sur le mode ironique, comme le suggère D. Mahon, le dialogue du vieux thème médiéval : nous sommes ce que vous serez, vous serez ce que nous sommes.

Comment représenter la rencontre ? L'importance et la grande hétérogénéité, en nature et en qualité, du corpus des Trois morts et des trois vifs, permet d'y voir la matrice d'un imaginaire de la rencontre très répandu dans l'espace, le temps et la société. Cette rencontre peut être l'histoire du surgissement de la contingence : trois jeunes gentilshommes tombent par hasard sur des tombes ouvertes ou des morts sur pied. Mais elle peut aussi et en même temps être mise en présence de la mort, objet de contemplation. Plus tard (XV^e-XVI^e siècle), elle a pu aussi devenir rencontre avec l'heure de la Mort, surgissement inopiné et nécessité absolue.

Comme souvent dans l'analyse iconographique, on n'assiste pas à une évolution linéaire, mais à des déplacements d'accents. Artistes et commanditaires, par leurs choix de composition et d'iconographie, ont pu chercher à insister davantage sur l'histoire ou la contemplation, sur la nécessité ou sur la contingence. Cette dernière pose un défi plastique. Comment montrer la contingence ? L'image, toujours affirmative, peut difficilement dire « peut-être ». Les artistes semblent avoir joué sur des éléments assez constants : le lieu de la rencontre, les points de contact et les ruptures entre vifs et morts. Le fait même de placer la représentation dans le cadre non-urbain, lointain et sauvage de la forêt, la met dans le domaine de l'aventure et du hasard. La présence d'animaux donne non seulement l'occasion de peindre des réactions qui permettent de représenter le temps

³⁴ La Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde en conserve un ensemble important (Safarik, 1996, n° 7).

court de l'instant de la rencontre (envol de l'oiseau, cabrement du cheval), mais aussi peut-être d'introduire, à travers l'indication de perceptions inaccessibles aux humains (chiens ou chevaux reniflant à l'avance la rencontre) son caractère irréprésentable, proprement inattendu. Dans les livres comme sur les murs, les artistes, même sans talent exceptionnel, ont su aussi utiliser le support matériel de la représentation : angle, trouée, pli pour suggérer la rupture dans le temps que constitue le surgissement de la rencontre. Enfin, dans la peinture monumentale, ils ont pu solliciter le spectateur pour qu'il participe à la survenue de la Rencontre : souvent située dans des lieux de passage, la représentation s'active par le cheminement du spectateur qui tombe lui-même, comme les vifs, sur le corps des morts.

Comment expliquer l'effacement de ce thème ? Alors que s'affirment deux grands types de représentation, l'allégorie et l'histoire, deux langages, celui de la culture symbolique et celui de l'expression des émotions, la Rencontre des Trois morts et des trois vifs reste suspendue entre *memento mori* et histoire. Est-ce pour cela qu'elle cède du terrain non pas dans l'imaginaire, mais dans la représentation ? Ni facilement réductible à une allégorie, ni suffisamment matrice de récit, peut-être ne trouve-t-elle plus sa place en tant que telle dans les langages visuels issus de la Renaissance. Elle a pourtant fourni des schémas de représentation de la rencontre qui demeurent longtemps disponibles à l'œil et à l'imagination.

Références

Sources primaires

- Calendrier des bergers*, éd. préfacée par Max Engammare, Paris, Presses universitaires de France ; Genève, Fondation Martin Bodmer, 2008.
- FURETIERE Antoine (1690), *Dictionnaire universel....*, La Haye et Rotterdam, Chez Arnout et Reinier Leers.
- Les simulachres & historiées faces de la mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, Lyon, G. et M. Trechsel, 1538.
- Miroir salutaire. La Danse macabre historiée. Les Trois morts et les trois vifs. La Danse macabre des femmes. Le Débat du corps et de l'âme. La Complainte de l'âme damnée*, [Paris, 1486] BnF, département Réserve des livres rares, Rés-YE-189, [fol. 93-94].

Sources secondaires

- ACETO Francesco (1998), « Novità sull'Incontro dei tre vivi e dei tre morti' nella Cattedrale di Atri », *Prospettiva*, 91-92, juillet-October, p. 10-20.
- AURIGEMMA Maria Giulia (2000), « *Nosce te ipsum* : la raffigurazione della morte nei paesi dell'area germanica e nederlandese », dans *Humana fragilitas I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, dir. A. Tenenti, Clusone, Ferrari Editrice, p. 141.
- BALTRUSAITIS Jurgis (1981), *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, Flammarion.
- BELLOSI Luciano (1974), *Buffalmacco e il trionfo della Morte*, Turin, Einaudi.
- BOLZONI Lina (1988), « Un codice trecentesco delle immagini : scrittura e pittura nei testi domenicani e negli affreschi del Camposanto di Pisa », *Atti del XII Convegno dell'associazione*

- internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto, 6-10 mai 1985), Florence, p. 347-356.
- BOLZONI Lina (2002), *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Turin, Einaudi.
- BRUNNER Michael & HARDER-MERKELBACH, Marion (2005), *1100 Jahre Kunst und Architektur in Überlingen (850–1950)*, Petersberg, M. Imhof Verlag.
- DERNIERE DANSE : L'IMAGINAIRE MACABRE DANS LES ARTS GRAPHIQUES (2016), Galerie Heitz, Palais Rohan, du 21 mai au 29 août 2016, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg.
- DOYEN Anne-Marie & VAN DEN ABEELE, Baudoin (éd.) (2018), *Chevaux, chiens, faucons. L'art vétérinaire antique et médiéval. Actes du colloque de Louvain-la Neuve, mars 2011*, éd. A.-M. Doyen, B. Van den Abeele, Brepols.
- DUBOST Jean-Pierre (dir.) (2008), *Topographie de la rencontre dans le roman européen. Actes du XIX^e Colloque international de la SATOR, Clermont-Ferrand, juillet 2005*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise-Pascal.
- FRUGONI Chiara (1967), « Il tema dei tre vivi e dei tre morti nella tradizione medioevale italiana », *Atti della Accademia nazionale dei Lincei*, anno CCCLXIV, ser. VIII, vol. XIII, fasc. 3.
- FRUGONI Chiara (1988), « Altri luoghi, cercando il paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel camposanto di Pisa e la committenza domenicana) », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, ser. 3, 18-4, 1988, p. 1557-1643.
- GHIRALDO Maria (2000), « 1350-1500 temi macabri e danze della morte nell'Inghilterra tardomedievale », dans *Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, dir. A. Tenenti, Clusone, Ferrari Editrice, p. 200-220.
- GLIXELLI Stefan (1914), *Les cinq poèmes des trois morts et des trois vifs*, Paris, Champion.
- GUERREAU Alain (2000), « Les structures de base de la chasse médiévale », dans *La chasse au Moyen Age. Sociétés, traités, symboles*, éd. A. Paravicini Bagliani et B. Van den Abeele, Sismel-Edizioni del Galluzzo, p. 25-32.
- HANS-COLLAS Ilona (2019) « La destinée à travers deux thèmes macabres : la Rencontre des Trois Morts et des Trois Vifs et la Danse macabre », dans *Le livre et la mort. Catalogue de l'exposition Bibliothèque Mazarine 21 mars-21 juin 2019*, Paris, éd. Des Cendres, p. 53-77
- HERMANIN F. (1904), « Le pitture dei monasteri sublacensi », dans *I monasteri di Subiaco*, vol. I, Rome, Ministero della pubblica istruzione, p. 407.
- KENING Christian (1995), « Le double décomposé. Rencontres des vivants et des morts à la fin du Moyen Age », *Annales HSS*, 50^e année, n° 5, p. 1157-1190.
- KÜNSTLE Karl (1908), *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz*, Freiburg.
- LOJKINE Stéphane (2011) « Introduction. La double aporie du topos », dans *Fictions de la rencontre. Le roman comique de Scarron*, dir. S. Lojkine et P. Ronzeaud, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, p. 5-17.
- LUZZATI Michele (1988), « Simone Saltarelli arcivescovo di Pisa (1323-1342) et gli affreschi del Maestro del Trionfo della Morte », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, ser. 3, 18-4, 1988, p. 1646-1664.
- MAHON Denis (2013), *Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666) : catalogo critico dei dipinti*, Bologna, Minerva Edizioni.

- MERLO Enrica Zaira (2000), « La morte e il disinganno. Itinerario iconografico e letterario nella Spagna cristiana », dans *Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, dir. A. Tenenti, Clusone, Ferrari Editrice.
- MORREALE Margherita (1973-1974), « Un tema no documentado en España : El 'Encuentro de los tres vivos y los tres muertos' », *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t. XXXV, p. 257-263.
- OOSTERWIJK Sophie & KNÖLL Stefanie (éd.) (2011), *Mixed metaphors. The Danse Macabre in Medieval and Early modern Europe*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- PECHEUR Anne-Marie (1977), « Un Dit des trois morts et des trois vifs à Carennac », *Bulletin de la Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot*, t. XCVIII, p. 213-221.
- ROMANO Annaet Valente, Riccardo (2020), « I graffiti sull'affresco dell'Incontro dei tre vivi e dei tre morti nel sacro speco di Subiaco », *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, n° 1, p. 75-98.
- ROTZLER Willy (1961), *Die Begegnung der drei Lebenden und der drei Toten*, Winterthur, P. Keller.
- SAFARIK Eduard A. (éd.) (1996), *Domenico Fetti, 1588/89-1623*, catalogue de l'exposition, Mantoue, Palazzo te, 15 septembre - 15 décembre 1996, Milan, Electa, n° 7.
- SCARAMELLA Pierroberto (2000), « L'Italia dei Trionfi e dei contrasti », dans *Humana fragilitas. I temi della morte in Europa, tra Duecento e Settecento*, dir. A. Tenenti, Clusone, Ferrari Editrice, p. 25-98.
- SCHNAPP Alain (1997), *Le chasseur et la cité : chasse et érotique en Grèce ancienne*, Paris, A. Michel.
- TRISTRAM Philippa (1976), *Figures of Life and Death in Medieval English literature*, Londres, P. Elek.
- TRIVISANI MOREAU Isabelle (« Pour une programmation de la rencontre incongrue : l'affaire des brancards », dans *Fictions de la rencontre. Le roman comique de Scarron*, dir. S. Lojkin et P. Ronzeaud, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, p. 65-78.
- TUKEY Harrison Ann & HINDMAN S. L. (1994), *The Danse Macabre of Women, Ms fr. 995 of the Bibliothèque Nationale*, Kent Ohio, London, Kent State University Press.
- UNGEHEUER Louis (2020), « La Danse macabre du cimetière des Saints-Innocents et celle de deux livres contemporains : propositions de liens, de sources et de commanditaires », *Annales de Bourgogne*, t. 92-3-4, p. 25-38.
- VAN DEN ABEELE Baudouin (2000), « Le faucon sur la main. Un parcours iconographique médiéval », dans *La chasse au Moyen Age. Sociétés, traités, symboles*, éd. A. Paravicini Bagliani et B. Van den Abeele, Sismel-Edizioni del Galluzzo, p. 87-109.
- VAN DEN ABEELE Baudouin (2013), *Texte et image dans les manuscrits de chasse médiévaux*, Paris, BnF.
- VIFS NOUS SOMMES, MORTS NOUS SERONS. LA RENCONTRE DES TROIS MORTS ET DES TROIS VIFS DANS LA PEINTURE MURALE EN FRANCE (2001), Groupe de recherche sur les Peintures murales, éd. Cherche-Lune.
- WIRTH Jean (1979), *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*, Genève, Droz.

ENTRE HASARD ET DESTINÉE :
CONTINGENCES DE LA RENCONTRE DANS LES RECUEILS AMOUREUX
DE RONSARD

Louise Dehondt

Université de Picardie Jules Verne
Centre d'études des relations et contacts linguistiques et littéraires



Résumé : Cet article examine la manière dont Ronsard configure les rôles respectifs de la contingence et de la destinée dans la survenue de la rencontre qui préside à l'écriture de ses recueils amoureux. Des *Amours* de 1552 aux *Sonnets pour Hélène* de 1578, Ronsard propose des récits fort distincts du premier regard posé par le poète sur la femme aimée. La fortune amoureuse est progressivement intériorisée dans les recueils : alors que la fatalité gouverne les rencontres dans le premier recueil empreint de pétrarquisme et de néoplatonisme, dans le dernier recueil pour Hélène, l'émergence du sentiment amoureux peut être envisagée comme la décision subjective, affranchie d'une intervention transcendante, d'un sujet conscient des risques qu'il prend en s'engageant dans l'aventure amoureuse. Mais cette évolution ne doit pas masquer les tensions irrésolues que Ronsard ne cesse de retravailler tout au long de son œuvre, pour tenir ensemble la contingence et la nécessité de la rencontre.

Mots-clés : rencontre, poésie, Ronsard, contingence, destin, Renaissance

Abstract: This article examines how Ronsard configures the respective roles of contingency and destiny in the encounter that presides over the writing of his collections of love poetry. From the *Amours* of 1552 to the *Sonnets pour Hélène* of 1578, Ronsard offers very distinct accounts of the poet's first glimpse of the beloved woman. Whereas fate governs the encounters in the first collection, which is marked by Petrarchanism and Neoplatonism, the emergence of the feeling of love, in the last collection for Helene, can be considered as a subjective decision, free from any transcendent intervention and conscious of the risks inherent to any amorous adventure. This evolution reflects a progressive internalization of fortune. But it should not hide the unresolved tensions that Ronsard does not cease to rework throughout his whole work, to hold together contingency and necessity.

Keywords: encounter, love poetry, Ronsard, contingency, destiny, Renaissance

Rencontre : [...] Bien que le discours amoureux ne soit qu'une poussière de figures qui s'agitent selon un ordre imprévisible à la manière des courses d'une mouche dans une chambre, je puis assigner à l'amour, du moins rétrospectivement, imaginativement, un devenir réglé : c'est par ce fantasme historique que parfois j'en fais : une aventure (Barthes, 1977/2020, p. 269).

Dans *Ronsard, poète de la conquête amoureuse*, André Gendre expose à grands traits, avec sa clarté coutumière, quelques caractéristiques du discours amoureux ronsardien. La rencontre, « première étape de l'aventure amoureuse » y occupe une place essentielle. Après avoir souligné combien la découverte de l'amour s'impose *ex abrupto*, il poursuit ainsi : « *L'innamoramento* représente une contingence exceptionnelle dans la vie du poète ; c'est un miracle, c'est un appel divin, c'est la marque du destin » (Gendre, 1970/1998, p. 72). Entre la contingence et le destin, l'accumulation des attributs suggère, comme en passant, la coexistence du hasard et de la nécessité dans le traitement lyrique de la rencontre amoureuse¹, toujours évoquée *a posteriori*. Mais cette coexistence n'est pas dénuée de tension : incessamment repris et modulé, le souvenir de la première rencontre est une reconstruction qui engage la liberté du poète face à des instances qui le dépassent.

Qu'il chante Cassandre, Marie, Genève ou Hélène, Ronsard n'a de cesse de revenir sur l'instant inaugural où le regard du poète s'est posé sur la femme vouée à devenir la destinataire d'une vaste production amoureuse. Il met ainsi en lumière la multiplicité des récits auxquels la rencontre peut donner lieu, selon que le poète est en proie à l'euphorie ou qu'il lit dans ce premier choc l'origine d'une chaîne de malheurs, qu'il se perçoit comme victime ou auteur de son destin. De la mise en scène d'une fatalité à l'évocation d'un abandon électif et conscient, les reprises de la première rencontre égrenées au fil des recueils déploient sous mille facettes une dialectique de la contingence et de la nécessité, entre aventure et destinée.

Traquer la place de la fortune et de la fatalité dans les scènes d'*innamoramento* est inséparable d'une réflexion sur l'écriture de la contingence dans le chant amoureux. De la fortune au sort, en passant par l'accident ou l'occasion, l'heur ou le malheur, l'ambivalence et le foisonnement dominant le vocabulaire renaissant du fortuit², et particulièrement chez Ronsard³. Toute entreprise de systématisation, qui s'efforcerait de dégager la pensée de la contingence portée par l'œuvre ronsardienne en s'appuyant sur son vocabulaire, semble ainsi vouée à des conclusions décevantes⁴ ou réductrices⁵. Recon-

¹ Et de toute rencontre, pourrions-nous ajouter. Voir Olivier Guerrier « De la Rencontre » (Duprat, 2023) : « *rencontre* combine le mouvement intentionnel d'une quête et la réalisation heureuse ou malheureuse de celle-ci, cette articulation entre la liberté de l'homme et des instances qui dépassent celui-ci étant caractéristique de la Renaissance ».

² Voir Alicia Viaud « Autour de la fortune : émergence d'un champ lexical du hasard, du XIV^e au XVI^e siècle » (à paraître dans Duprat, 2023).

³ On relève plus de 350 occurrences de « Destin » ou « destinée », 200 du mot « Fortune », près d'une centaine d'« aventure » ou « aventureux », 80 emplois de « Sort » chez Ronsard (Creore, 1972). Voir, pour une présentation synthétique, l'article « Fortune » de F. Roudaut (Rouget, 2015, p. 261-262).

⁴ Ainsi, Yves Giraud observe que Ronsard propose un « abrégé des opinions les plus courantes, éclectiquement réunies sans souci de cohérence » dans son traitement de Fortune (Giraud, 1984, p. 150) tandis que

naître que Ronsard est peu soucieux de cohérence théorique ou épistémologique ne signifie pas pour autant que son recours à la Fortune, au Sort ou au Destin est pur ornement poétique. Des oppositions structurantes entre liberté et destin, accident et nécessité, harmonie et désordre, stabilité et instabilité, s'élaborent en contexte. La disponibilité du vocabulaire et des figures allégoriques de la contingence permet au poète d'éprouver diverses configurations, comme autant de réponses, toujours provisoires, à l'ambivalence du sentiment amoureux et aux émotions contradictoires qui animent le chant lyrique. L'étude de ces configurations du premier regard amoureux permet ainsi d'interroger la place du hasard dans une rencontre dont la portée existentielle et poétique ne cesse d'être soulignée, ainsi que ses enjeux, éthiques et esthétiques, et son évolution dans l'œuvre de Ronsard.

RENCONTRE ET *INNAMORAMENTO* : L'HÉRITAGE DE PÉTRARQUE

Si on parlera par commodité de *rencontre* entre le poète et la dame aimée pour désigner le moment où leurs chemins se croisent et où ils échangent un regard qui bouleverse le poète, le terme est fort rarement utilisé par Ronsard⁶ et une même réticence s'observe chez les poètes contemporains. Si le regard revêt une importance capitale dans l'éblouissement initial, en accord avec la conception ficinienne de l'*innamoramento*⁷, les scènes renaissantes ne laissent pas de place à la réciprocité fantasmée dans le topos romanesque dont Jean Rousset a brossé les modalités (Rousset, 1981). Le poète *voit* les yeux de la dame, il y *rencontre* cent beautés⁸, mais ces deux regards sont animés d'émotions trop distinctes pour *se rencontrer*. Le terme italien d'*innamoramento* permet plus aisément de désigner le point de vue unilatéral adopté par les poètes de la Renaissance.

Que ce soit pour l'imiter ou pour s'en distinguer⁹, les poètes du XVI^e siècle ne cessent de se référer à la scène fondatrice de la rencontre entre Laure et Pétrarque, tant Pétrarque

Malcolm Quainton constate une dualité irréconciliable d'attitudes qu'il propose de résoudre par une distinction entre une vision allégorique et une vision philosophique de la Fortune (Quainton, 1980, chap. III).
⁵ S'appuyant sur les Amours de Cassandre, Marie et Hélène, Olivier Pot propose « une dialectique contrastée du *Destin* et de la *Fortune* » articulée en trois temps hégéliens : « L'idéalisme de Cassandre on s'en doute, force le premier type de causalité, et néglige en revanche le hasard événementiel. Marie renverse les proportions avec une exacte symétrie : si les mots *destin* ou *destinée* sont rares ou nuls, le terme *fortune* jouit d'une grande faveur. Où situer le troisième recueil dans ce répartitoire systématique ? Notre analyse d'ensemble nous invite à supposer toujours une structure conflictuelle : *Hélène* hérite de *Cassandre* une sensibilité aussi marquée pour les desseins de la Providence tout en accentuant la composante aléatoire de *Marie* » (Pot, 1990, p. 316). La proposition est stimulante, mais fait primer la cohérence du raisonnement sur la diversité des textes.

⁶ On le trouve en revanche comme parasynonyme de *destin* et de *sort* lorsque Ronsard évoque la pratique renaissante qui consiste à ouvrir au hasard un recueil, au sonnet CLXVI des *Amours*, v. 1-2 : « les vers d'Homere entreleus d'avanture / soit par destin, par rencontre ou par sort » (Ronsard, 2015, 2.179).

⁷ Sur l'importance de l'œil, porte d'entrée vers le cœur, ainsi que l'héritage de Marsile Ficin, Equicola et Cavalcanti, voir Carnel, 2004, Hunkeler, 2003, chap. IV, ainsi que Agamben, 1977/1994.

⁸ Voir le sonnet XV du premier livre des *Sonnets pour Hélène*, v. 5-6 : « mon œil dedans le vostre esbahy rencontroit / cent beautez » (Ronsard, 2015, 6.233).

⁹ L'influence du pétrarquisme dans la poésie amoureuse persiste jusqu'au début du XVII^e siècle et même au-delà. Théophile de Viau éprouve encore la nécessité de proposer une variation antipétrarquiste de la scène de première rencontre avec Laure dans son sonnet « L'autre jour, inspiré d'une divine flamme » : la fidélité

offre un modèle d'éthique amoureuse aussi bien que d'écriture poétique, avec lequel ils entretiennent un dialogue continu et conflictuel. Les circonstances de la rencontre, rapportée au troisième sonnet du *Canzoniere* (Pétrarque, 1996, p. 17 sq.), sont connues. Amour a trouvé le poète désarmé dans une église le jour du vendredi saint, lorsque ses yeux, chargés de larmes par la méditation sur la Passion du Christ, croisent ceux de Laure.

Le lieu et le moment sont chargés de sens : ils annoncent le martyre du poète, le déchirement entre l'emprise amoureuse et l'amour sacré pour le Christ en croix, mais aussi la mort à venir de Laure. Entre la date de la rencontre, le 6 avril 1327, précisée au sonnet 211 (Pétrarque, 1996, p. 906 sq.), et la date de la mort de Laure, le 6 avril 1348, la coïncidence est frappante. Un grain de sable se loge toutefois dans ce récit saturé de signes car les calendriers attestent que le vendredi saint de l'année 1327 eut lieu le 10 avril, et non le 6 : Pétrarque aurait-il modifié la date de la rencontre pour rendre sa portée plus symbolique ou bien aurait-il choisi, saisi par la coïncidence après la mort de Laure, de faire du lundi saint de la rencontre un vendredi saint, sans cohérence avec le calendrier ? Dans cet interstice se déploient débats et controverses entre les deux hypothèses qui engagent, outre l'interprétation des textes, la datation de leur rédaction¹⁰. Quoi qu'il en soit, le choix de Pétrarque d'intervenir sur la date souligne combien le récit de la rencontre est mis en forme pour être signifiant et en estomper le caractère accidentel ou fortuit puisque tout prend sens à partir de ce noyau, présenté comme une nouvelle origine : la rencontre s'inscrit dans une destinée et doit pouvoir être réinterprétée *a posteriori* comme prophétique. Toute contingence devient un signe, et ces éléments s'inscrivent dans un enchaînement logique, déterminant et nécessaire qui engage la fidélité éternelle de l'amoureux et le chant du poète.

DÉSASTRE ET DESTINÉE : LA RENCONTRE FATALE

Dès son premier recueil amoureux de 1552, destiné à Cassandre, Ronsard se révèle partagé entre la fidélité au modèle de l'éblouissement pétrarquiste, soutenu par l'héritage néo-platonicien, et une influence épicurienne qui l'invite à considérer le rôle du hasard dans le récit de l'événement.

S'il s'affranchit de la tension entre amour sacré et amour profane présente chez Pétrarque comme dans *L'Olive* de Du Bellay¹¹ avec lequel il rivalise, Ronsard présente la rencontre avec Cassandre comme un choc foudroyant, inévitable et nécessaire, décidé par des puissances extérieures transcendantes. Le destin qui préside à l'amour du poète se manifeste en tout lieu dans les *Amours* de 1552. Il se traduit d'abord par des images cosmologiques. Le sonnet XIV place ainsi la rencontre, dont la date est précisée « le vingtuiesme jour / du mois d'Avril », sous l'influence des astres : « Je vy tes yeulx desoubz telle

sur le plan de l'expression rhétorique au modèle de Pétrarque fait d'autant mieux ressortir l'esprit libertin qui l'anime (voir Zaiser, 2021).

¹⁰ Ce qui donne lieu à des débats sur la date de la rencontre dès la seconde moitié du XVI^e siècle. Marco Santagata dans son introduction au sonnet récapitule brièvement les différents arguments pour rendre compte de ce décalage (Pétrarque, 1996, p. 17-18).

¹¹ Dans le sonnet V de *L'Olive*, la rencontre amoureuse a aussi lieu au sein d'une église, mais advient le jour de Noël (Du Bellay, 2003, p. 15).

planette » (Ronsard, 2015, 2.39). Le recours massif au vocabulaire de la fatalité et de la prédestination dans l'ensemble du recueil tend ainsi à minimiser la responsabilité du poète dans la survenue de la rencontre. Toute révolte est vaine contre l'arrêt du ciel, comme le rappelle le sonnet CXXX :

Contre le ciel mon cuœur estoit rebelle,
 Quand le destin, que forcer je ne puis,
 Me traisna voyr la Dame à qui je suis,
 Ains que vestir cette escorce nouvelle.
 (Ronsard, 2015, 2.148)

Le poète se présente non seulement comme un esclave soumis, corps et âme, à l'Amour qui le malmène mais aussi comme un poète impuissant, privé de toute maîtrise sur son œuvre, tant le désir a bouleversé son équilibre humoral et infléchi sa poétique. C'est le destin, et non l'ouvrier qu'il convient donc d'accuser, clame Ronsard dans le sonnet LV, si son chant se fait trop mélancolique¹². Le bouleversement foudroyant qu'éprouve le poète au premier regard dit l'intensité de la conversion amoureuse mais révèle aussi son aveuglement : le poète n'est surpris par la mise en œuvre de sa destinée que parce qu'il n'a pas su l'anticiper et ne peut en reconnaître la vérité qu'une fois advenue.

Les réminiscences homériques éveillées par le nom de Cassandre favorisent amplement cette interprétation au prisme de la fatalité et de l'inconscience du poète : tout était annoncé, mais le poète découvre qu'il n'a su, pas plus que le peuple troyen, entendre la vérité des présages de Cassandre, frappée par la malédiction de parler sans pouvoir être crue¹³. C'est cette tension entre la prophétie et sa juste compréhension que met en scène le sonnet XIX où Ronsard feint de prêter sa voix à Cassandre. Après lui avoir annoncé sa mort prochaine, Cassandre prédit son échec, amoureux et poétique, scellé par la conjonction des astres qui confirment son oracle :

Sans me fleschir tes escriptz flétriront,
 En ton desastre ira ma destinée,
 Ta mort sera pour m'amour terminée,
 De tes souspirs tes nepveux se riront.
 [...]
 Ainsi disoit la Nymphé qui m'afolle,
 Lors que le ciel pour séeller sa parolle
 D'un dextre éclair fut presage à mes yeulx.
 (Ronsard, 2015, 2.44-2.45)

L'énonciation du discours prophétique rapporté qui occupe les trois premières strophes du sonnet est rejetée dans un passé révolu que rien ne peut désormais modifier. Dans l'écart impossible à combler entre le futur employé par Cassandre et l'imparfait du v. 12 se joue l'après-coup de la conscience amoureuse : il est trop tard lorsque le poète se découvre amoureux. Le présage néfaste n'est interprété que lorsque la prédiction s'est dé-

¹² Voir *Amours*, LV, v. 12-14 (Ronsard, 2015, 2.80).

¹³ Voir aussi *Amours*, XXXIII, v. 4 où Ronsard évoque la parole oraculaire de Cassandre et « l'arrêt fatal de [sa] voix véritable » (Ronsard, 2015, 2.58).

jà réalisée, plongeant le poète dans le présent, *a priori* sans fin, de la folie amoureuse qui le conduit à sa perte. Aurait-il pu en être autrement ? Le poète n'en envisage pas l'éventualité. C'est ce même motif que reprennent les sonnets sur la naissance du poète et de Cassandre dont Ronsard fait un diptyque dans l'édition des *Amours* de 1553¹⁴. Tandis qu'il chante « l'étoile fortunée » qui veilla sur le berceau de Cassandre, Ronsard place sa propre naissance sous une étoile qui se confond avec l'œil de sa belle. La reprise du mythe néo-platonicien de l'androgyné s'inscrit dans cette configuration fatale : elle affranchit l'amour de toutes les contingences en faisant de Cassandre l'unique femme avec laquelle puisse se retrouver l'unité perdue.

Dans ces sonnets, l'état antérieur par rapport auquel la rencontre introduirait une rupture semble être tombé dans l'oubli. Le caractère aventureux de la rencontre et même son statut d'événement, au sens plein du terme, s'estompent alors : la rencontre qui réalise la prédestination est présentée comme l'origine sans laquelle le recueil tout entier et le parcours du poète seraient frappés d'inanité.

Au contraire, dans le sonnet XXXVII du même recueil de 1552, Ronsard souligne l'opposition entre l'*avant* et l'*après* et s'éloigne des récits néoplatoniciens pour placer la rencontre sous le signe de Lucrèce et du *clinamen* :

Les petitz corps, culbutans de travers,
Parmi leur cheute en byaiz vagabonde,
Hurtez ensemble, ont composé le monde,
S'entracrochans d'acrochementz divers.
L'ennuy, le soing, & les pensers ouvers
Chocquans le vain de mon amour profonde,
Ont façonné d'une attache féconde,
Dedans mon cuœur l'amoureux univers.
(Ronsard, 2015, 2.62)

Loin du vocabulaire de la fatalité ou de l'image de l'alignement des planètes, l'amoureux univers apparaît ici comme le produit du hasard et d'un heurt d'atomes vagabonds. Même si l'atomisme lucrétien semble exploité comme un prétexte puisque les tercets renouent avec le néoplatonisme (Pot, 1990, p. 145-150 ; Pouey-Mounou, 2008, p. 77-132 ; Tilson, 2010), l'image est frappante. L'analogie entre la destinée amoureuse du poète et la création du monde permet de souligner le désordre qui précède la composition de l'univers. La complétude féconde de l'amoureux univers se détache sur le fond d'un chaos marqué par la multiplicité des atomes, l'absence de trajectoire rectiligne, les heurts et les frictions (qui ne se sont pas encore muées en caresses) dont la dérivation sur « accrocher » offre une image sonore.

La diversité des références philosophiques qui se côtoient dans le même recueil ne permet pas de dessiner une cosmologie cohérente chez Ronsard (Pouey-Mounou, 2002), mais elle est révélatrice de la tension dynamique qui anime la poétique ronsardienne. Ronsard éprouve différentes configurations comme autant de réponses possibles au besoin de tenir ensemble désordre et harmonie, hasard et fatalité : lorsque la rencontre est

¹⁴ Voir *Amours*, LXXII, « L'astre ascendant, soubz qui je pris naissance » (v. 1) et CVIII, « Heureuse fut l'estoille fortunée » (v. 1) (Ronsard, 2015, 2.95 et 2.128). Les deux sonnets seront placés à la suite l'un de l'autre pour former un diptyque (s. 134 et s. 135) dans l'édition des *Amours* de 1553 (Ronsard, 1553/1993, p. 172-174).

prédestinée dans un univers organisé, elle se traduit par un chaos émotionnel qui plonge le poète dans un assaut de mouvements contradictoires ; lorsque le désordre chaotique régit le cours du monde, la rencontre aléatoire peut donner naissance à un cosmos harmonieux et à un sentiment de complétude.

En effet, la nécessité de la rencontre semble d'autant plus affirmée qu'elle se traduit par le désordre : Ronsard arrime à une nécessité destinale la trajectoire d'errance et de souffrance que subit le poète. La *destinée* conduit le poète à son *désastre* en l'engageant dans les vicissitudes des tourments amoureux. L'incertitude se loge alors dans la succession imprévisible de désespoirs et d'euphories. Au contraire, dans les sonnets qui évoquent la plénitude et la fécondité de l'état amoureux, Ronsard se plaît à souligner la transformation du chaos en cosmos et à suggérer que cette création serait l'harmonieux produit du hasard.

Mais que l'accord entre les deux êtres soit le produit d'un heureux hasard ou la marque d'une fatalité, l'implication du sujet dans la survenue de l'événement et la conduite de sa destinée est minorée dans ces différents sonnets où la naissance de l'amour est affranchie de toute volonté humaine.

DRAMATISATIONS DE LA RENCONTRE

Les sonnets qui adoptent non le point de vue surplombant que conquiert le poète lorsqu'il relit son parcours *a posteriori*, mais le point de vue partiel du poète au moment de l'*innamoramento* (alors qu'il est inconscient du destin qui se trame), soulignent en revanche non la cohérence nécessaire de la rencontre, mais son caractère bouleversant d'événement inattendu.

Ainsi, dans le sonnet XLIX des *Amours*, bien connu, Ronsard dramatise la scène de première vue en s'appuyant sur une analogie entre la mise à mort d'un chevreuil et la flèche amoureuse jetée par l'œil de la femme aimée. Ronsard exploite les ressources offertes par la structure du sonnet pour rendre la chute plus saisissante. Composé d'une seule et unique phrase, le sonnet s'ouvre par la longue proposition comparative qui brosse une scène champêtre tandis que l'*innamoramento*, qui se révèle être l'objet du sonnet et de la comparaison, n'apparaît que dans le dernier tercet :

Comme un Chevreuil, quand le printemps détruit
L'oyseux crystal de la morne gelée,
Pour mieulx brouter l'herbette emmielée,
Hors de son boys avec l'Aube s'en fuit :
Et seul, & seur, loing de chiens & de bruit,
Or sur un mont, or dans une vallée,
Or près d'une onde à l'escart recelée,
Libre, follastre où son pied le conduit,
De retz ne d'arc sa liberté n'a crainte,
Sinon alors que sa vie est atteinte,
D'un trait meurtrier empourpré de son sang :
Ainsi j'alloy sans espoir de dommage,
Le jour qu'un œil sur l'avril de mon age

Tira d'un coup mille traitz dans mon flanc.
(Ronsard, 2015, 2.74)

La tension du sonnet repose sur plusieurs ressorts, aussi bien syntaxiques que thématiques : le retard des verbes pivots, tant dans la comparative, où les détours se multiplient pour mimer le parcours du chevreuil, que dans la proposition principale ; la longue attente du comparé dont seule la révélation tardive permet d'interpréter correctement le sens du tableau printanier ; le choc provoqué par la mort soudaine du chevreuil au v. 11 ; la surenchère créée par l'hyperbole finale.

La violence de la mort du chevreuil comme de la rencontre avec la dame, réduite à son œil-archer, est mise en valeur par le contraste déployé entre l'épanouissement de la nature printanière et la scène de meurtre à laquelle elle offre son cadre. Le tableau champêtre du chevreuil met en lumière l'insouciance de l'animal qui ne se sait pas guetté par le chasseur et gambade librement avant d'être frappé par une flèche mortelle. Ronsard intensifie le choc du heurt entre le parcours de la flèche et le parcours du chevreuil en développant les détours de son mouvement sans but, qu'il rend sensible par une rythmique extrêmement mobile. La variété des modes d'accentuation du décasyllabe et le jeu des balancements syntaxiques auxquels recourt Ronsard dans le second quatrain permettent de restituer la contingence des déplacements. Le chevreuil va au hasard, « où son pied le conduit » : l'impulsion de l'instant l'emporte sur le désir d'un unique objet. À ce mouvement sans destination qui s'abandonne aux circonstances s'oppose la trajectoire de la flèche, qui part de l'arc au moment juste pour pouvoir toucher sa proie en plein cœur.

La tension syntaxique et le choc de la chute invitent à la relecture. Le lecteur peut ainsi éprouver le processus de réduction de la contingence qui s'opère dans la ressaie interprétative et dans toute mise en récit, même minimale, de l'événement : d'abord placé dans la position du poète au moment de la rencontre, le lecteur mesure dans un second temps l'unité du sonnet que le poète a construit pour surprendre, tout comme le chasseur dispose le piège pour frapper par surprise des proies insouciantes.

Lu dans l'ignorance de sa fin, le sonnet semble se rapprocher du modèle par excellence de l'événement fortuit : le chevreuil s'écroule frappé par la flèche, comme le poète frappé par l'amour, alors que leurs pas auraient pu les conduire en un autre lieu, alors qu'ils auraient pu s'y trouver en un autre instant. L'insistance sur les circonstances spatiales et temporelles de la chute semble suggérer le caractère contingent des trajectoires dont l'intersection s'est révélée mortelle.

Rétrospectivement, le lecteur prête attention aux éléments circonstanciels qui, dans le tableau printanier, ménagent le surgissement de la violence. La meute des chiens est loin, mais annonce le drame à venir. Même la périphrase employée pour désigner la reverdie printanière, comme une destruction de la gelée hivernale, se révèle porteuse d'une violence latente, suggérant que la renaissance du printemps s'enracine dans un cycle de destruction¹⁵. Chacun des éléments semble pouvoir être relu comme un signe soigneusement disposé par le poète que le lecteur n'a su déchiffrer à la première lecture. La surprise s'efface devant la révélation de sa cohérence *a posteriori*.

¹⁵ Pour l'analyse de ce sonnet, et pour cette remarque en particulier, nous sommes redevables envers Jean-Charles Monferran qui commentait ce sonnet lors d'un cours lumineux donné à l'automne 2010, en licence, à la Sorbonne.

Le récit lui-même tient ensemble surprise et imprévisibilité de l'événement d'un côté, fatalité de cette rencontre de l'autre. La proie aurait pu être atteinte en un autre lieu, en un autre temps, mais elle n'aurait pu échapper au chasseur qui guettait son apparition. L'arc manifeste la présence d'une intentionnalité attribuée à une entité extérieure au sujet, même si elle est dissimulée. La destinée du sujet amoureux se trame sans lui.

Un pas de côté est toutefois opéré par rapport aux sonnets précédents qui font de la rencontre la manifestation de la transcendance. Au contraire des scènes où la rencontre est dépeinte comme une évidence qui révèle une nécessité cosmique à l'œuvre, le désir d'un chasseur sans pitié apparaît susceptible d'être remis en question : en humanisant l'intentionnalité à l'œuvre, sans pour autant l'intérioriser, Ronsard ouvre la voie à la ré-
crimination.

C'est ce que l'on observe plus nettement encore lorsque la rencontre amoureuse est le résultat d'un caprice d'Amour, personnifié sous les traits d'un enfant, ou lorsqu'Amour frappe le poète, non pour ordonner le chaos ou permettre la réunion de l'androgyné perdu, mais par oisiveté¹⁶ ou par erreur, à la suite d'une nuit dans une auberge, où il a pris les armes de Diane¹⁷. La rencontre, imprévisible, apparaît alors arbitraire. Priver la souffrance occasionnée par la rencontre amoureuse de toute nécessité, sans la considérer comme le fruit d'un choix ou d'un désir subjectifs assumés par le poète, peut ainsi déboucher sur le ressentiment à l'égard d'une entité que le poète accuse sans toujours l'identifier précisément.

Ainsi, dans le sonnet 14 de la *Nouvelle Continuation* de 1556, le poète, après avoir mis en scène son ambivalence à l'égard d'une maîtresse qui le tourmente mais qu'il ne peut se résoudre à haïr, se détourne de la dame pour maudire celui qui fut à l'origine de ce tourment :

Je ne te puis hayr, quoy que tu me sois fière,
Mais bien je hay celuy qui me mena de nuict
Prendre de tes beaux yeux l'acointance premiere :
Celuy seul tout expres à la mort m'a conduit,
Celuy seul me tua ! hé, mon Dieu, n'est-ce pas
Tuer, que de conduire un homme à son trespas ?
(Ronsard, 2015, 2.1220)

Par la répétition du pronom « celui », sans relatif qui en permettrait l'identification, le poète choisit de ne pas nommer l'entité responsable de la rencontre amoureuse. Mais que le coupable soit une figure d'Amour capricieux ou, selon une interprétation plus prosaïque, quelque connaissance commune au poète et à sa dame, la responsabilité de la rencontre est attribuée à une entité jalouse qui trame « tout expres » le malheur du poète.

L'écart est net avec les scènes où le poète apparaît comme un sujet actif dans la rencontre qui ne serait pas advenue sans son implication. La comparaison entre le sonnet 60 des *Amours* de 1552 et le sonnet 17 de la *Continuation des Amours* de 1555, est éclairante : alors que les deux sonnets exploitent le motif du chevreuil pour dire la surprise causée

¹⁶ Voir par ex. *Amours*, LXXX, v. 1-2 : « depuis le jour que le trait otieus / Grava ton nom au roc de ma memoire » (Ronsard, 2015, 2.103).

¹⁷ Voir les Stances dans les *Vers d'Eurymedon et de Callirée* : « De fortune Diane et l'archerot Amour / En un mesme logis arrivèrent un jour » (Ronsard, 1993, vol. 1, p. 310).

par la rencontre, dans le sonnet 17 de la *Continuation*, le poète se présente en chasseur qui tombe dans un piège alors qu'il course sa proie et se trouve pris, croyant prendre. En voici les derniers vers :

Si tost que je le vy, je voulu courre après,
Et lui qui m'avisa, print sa course es forés,
Où se moquant de moi, ne me voulut attendre.
Mais en suivant son trac, je ne m'avisay pas
D'un piege entre les fleurs, qui me lia mes pas,
Et voulant prendre autrui, moimesme me fis prendre.
(Ronsard, 2015, 2.1102)

Le *je* est bien présent comme sujet, et sa volonté affirmée. Le polyptote sur le verbe « vouloir » souligne combien la destinée amoureuse du poète a dépendu de son désir prédateur. La chute dans le piège aurait pu être évitée par le poète s'il avait su mesurer les risques encourus au moment d'engager cette chasse aventureuse¹⁸.

INTÉRIORISATION DE LA FORTUNE AMOUREUSE

L'équilibre entre nécessité et fatalité de la rencontre est ainsi modulé de manière distincte lorsque l'origine de l'aventure amoureuse est intériorisée, comme on peut l'observer dans des textes plus tardifs de Ronsard où le poète, tout en convoquant parfois à titre allégorique la présence des dieux, d'Amour ou de la fortune, ancre la rencontre dans un désir sensuel ou un choix conscient.

La rencontre avec Genevre, rapportée dans la première des trois longues élégies qui lui sont adressées, est racontée comme le fruit d'un instant dont le poète ne cherche pas à réduire le caractère contingent. En voici les deux premiers vers :

Genevre, je te prie, escoute par pitié
Comment je fus surpris de ta douce amitié.
(Ronsard, 2015, 4.486)

Ce sont des circonstances particulières qui permettent d'expliquer la surprise causée par la rencontre et l'abandon à l'émotion d'un instant singulier. Ronsard prend le temps de créer une atmosphère :

Sur la fin de Juillet que le chaut violent
Rendoit de toutes pars le ciel estincelent,
Un soir, à mon malheur, je me baignoy dans Seine,
Où je te vy danser sur la rive prochaine,
Foulant du pied le sable, & remplissant d'amour

¹⁸ Voir aussi l'ode 22 de la *Nouvelle Continuation* où un enfant « veit, par cas d'aventure, / Pres un buys Amour emplumé » alors qu'il cherche à capturer des oiseaux : le temps n'est pas encore venu pour lui d'être saisi dans les rets d'Amour mais la fable suggère que la rencontre d'Amour viendra punir les intentions chasseresses de l'enfance (Ronsard, 2015, 2.1226-1229).

Et de ta douce voix tous les bords d'alentour.
 Tout nud je me vins mettre avecq' ta compaignie...
 (Ronsard, 2015, 4.487)

Le cadre est détaillé, presque réaliste, et ne répond pas à la surcharge sémantique habituelle : le moment donne l'impression d'être pris sur le vif. Émoustillé par le spectacle des femmes qui dansent sur la rive, le poète saisit l'occasion et provoque la rencontre :

Là je baisay ta main pour premiere acointance,
 Car autrement de toy je n'avoy cognoissance.
 (Ronsard, 2015, 4.487)

Ce baiser l'enflamme. L'excitation sensuelle éveille le sentiment amoureux. Le poète ronsardien voit sa vie bouleversée pour avoir osé effleurer la peau de la dame¹⁹. Au mois d'été répond alors la chaleur brûlante qui se répand dans le corps du poète et que seule la baignade dans l'eau froide peut apaiser. Mais la part de contingence accidentelle persiste dans la suite de cette élégie qui se fait narrative. Dans un récit mené avec vivacité, le poète accumule les menus événements de l'histoire amoureuse. Après une nuit d'insomnie, il retourne le lendemain, près de la Seine. Il avise soudain la belle à sa porte, mais Ronsard ne s'appesantit pas sur cet heureux hasard. Au contraire, il aplanit la saillance de la rencontre qui s'inscrit dans le mouvement vagabond de la fortune à laquelle il s'abandonne désormais :

Maintenant je poursuy toute amour vagabonde,
 Ores j'ayme la noire, ores j'ayme la blonde,
 Et sans amour certaine en mon cueur esprouver,
 Je cherche ma fortune où je la puis trouver.
 (Ronsard, 2015, 4.494)

La fortune n'apparaît plus comme une entité transcendante à laquelle le sujet est soumis, mais comme une puissance dont le poète peut se saisir.

En insistant sur les sollicitations sensorielles qui ont éveillé son désir, le poète souligne sa participation dans la survenue de la rencontre tout en logeant l'impulsion amoureuse dans un fondement charnel. Un échange de regards, un frôlement de mains, un baiser déposé sont identifiés *a posteriori* comme des instants de bifurcation pour le poète, où tout a basculé. Ils engagent le sujet dans une aventure qui aurait pu ne pas être. Car le corps est en proie à l'inconstance et les excitations sensorielles se tarissent après avoir été comblées. Au récit qui insiste sur la contingence de la rencontre répond ainsi le récit, publié de manière posthume, de la rupture avec Genevra, où Ronsard aplanit la saillance de l'événement. Tout se passe comme si les deux chemins se dénouaient aussi rapidement qu'ils s'étaient trouvés entrelacés, obéissant à l'inconstance et aux contingences du désir. L'aventure est ici enclose comme une parenthèse anecdotique – insulaire, dirait Jankélévitch (Jankélévitch, 2017) – dont le récit conserve la mémoire.

¹⁹ Le bouleversement provoqué par l'effleurement est présent dans les *Amours* de 1553 mais pour justifier l'intensité du désir sexuel et non l'émergence du sentiment amoureux, qui lui est bien antérieur. Voir par ex. le sonnet XXXIX, v. 9-11 : « Qui eut pensé, que le cruel destin / Eut enfermé sous un si beau tetin / Un si grand feu, pour m'en faire la proïe ? » (Ronsard, 2015, 2.446).

FORTUNE AMOUREUSE ET RENCONTRE ÉLECTIVE

Dans les *Sonnets pour Hélène*, Ronsard s'affranchit de l'épicurisme des élégies pour Genevève tout en allant plus loin encore dans l'intériorisation de la fortune amoureuse, assumée à la première personne. Le recueil s'ouvre par une déclaration d'amour et une promesse de fidélité. Dans ce dernier recueil amoureux, Ronsard congédie ainsi dans le même temps l'idée d'une destinée régie par les dieux et le motif de l'instant foudroyant où le poète se trouverait ravi sans l'avoir voulu, lié indissolublement à celle sur laquelle son regard s'est posé. Le « premier jour de May » par lequel le poète attaque le sonnet ne renvoie pas au moment de la première vue, mais au moment de l'engagement que le poète contracte de son plein gré :

Ce premier jour de May, Helene, je vous jure
[...]
Que seule vous serez ma dernière aventure.
Vous seule me plaisez, j'ay par election
Et non à la volée aimé vostre jeunesse :
Aussi je prens en gré toute ma passion,
Je suis de ma fortune autheur, je le confesse :
La vertu m'a conduit en telle affection.
Si la vertu me trompe adieu belle Maistresse²⁰.
(Ronsard, 1993, vol. 1, p.341)

Dans ce sonnet dont la structure logique est ferme, quoique discrète, Ronsard met en scène le pouvoir performatif de la parole et s'établit comme sujet souverain. Au seuil du recueil, il se présente comme auteur, non seulement de ses vers mais de son parcours amoureux, et renonce à l'idée d'une nécessité transcendante pour adopter une posture de pleine et entière conscience, tant poétique que sentimentale. L'être aimé a été choisi et le poète assume les conséquences et les risques de cet engagement passionnel qui ne lui a pas été imposé. Dans le même temps, défaire la rencontre de toute transcendance autorise le poète, au moment même où il promet fidélité, à menacer la femme aimée de la quitter si elle le déçoit. Défaite de ses atours allégoriques, la fortune n'est plus ici une entité séparée, distincte du sujet, qui permettrait d'imager un destin qui lui échapperait et auquel il serait soumis. Seul son caractère mouvant est conservé pour suggérer les vicissitudes auxquelles expose tout serment amoureux.

Au regard de ce serment inaugural qui s'oppose à toute scène brutale d'*innamoramento*, Ronsard se parjure à de nombreuses reprises : le motif de l'éblouissement soudain, où le premier regard coïncide avec le ravissement est repris quelques sonnets plus tard²¹ et Ronsard oublie bien souvent qu'il s'est dit l'auteur de son destin pour s'emporter contre Amour, contre sa dame ou contre le Ciel qui a tramé sa sombre destinée, déplaçant ainsi la source de l'amour hors de lui. Aux côtés de motifs topiques se déploient toutefois des scènes inédites. Ainsi dans le sonnet XIII, qui s'attache aussi au moment de l'émergence

²⁰ Nous suivons ici la version de 1584, reproduite dans l'édition de la Pléiade, et non la version de 1578 (Ronsard, 2015, 6.218).

²¹ Ainsi le Sonnet XII, v. 10-12 : « Si tost que je la vy, je fus mis en servage / De ses yeux que j'estime un sujet plus qu'humain. / Ma Raison sans combattre abandonna la place » (Ronsard, 2015, 6.230).

du sentiment amoureux, et non de la rencontre, tomber amoureux est comparé à un jeu de dés²² :

Soit que je sois haï de toy, ma Pasithée,
 Soit que j'en sois aimé, je veux suivre mon cours :
 J'ay joué comme aux dets mon cœur et mes amours :
 Arrive bien ou mal, la chance en est jettée.
 (Ronsard, 2015, 6.231)

Le poète fait place à une part de hasard qui ne saurait être réductible à la révélation d'un dessein caché ou à l'inconstance d'une excitation sensuelle. La référence à Properce (Ronsard, 1993, vol. 1, p. 1366) chez qui le coup de dés figure le mauvais sort de l'amoureux n'est pas exclusive d'un souvenir de Suétone. Quoique le texte soit plus tardif, la présence, sans ironie, de la comparaison chez le poète baroque espagnol Luperco Leonardo de Argensola, avec une variation semblable sur *alea jacta est*, suggère que l'analogie entre l'abandon à l'état amoureux et l'hésitation de César avant de franchir le Rubicond n'était pas inhabituelle à la fin du XVI^e siècle²³.

Ronsard reste bien sûr sur le seuil du vertige devant l'aléatoire, il a joué sa vie « comme aux dets », mais l'analogie de la destinée avec le jeu de dés permet de suggérer le caractère imprévisible du destin auquel a consenti le poète ainsi que l'excitation éveillée par le lancer des dés, instant fugace qui contient en lui toutes les éventualités avant que le mouvement ne s'interrompe. De ce bref instant, dont les virtualités sont réduites ici à une dualité binaire de haine ou d'amour, de bien ou de mal, le poète restitue l'oscillation par un mouvement de balancier. Mais surtout cette analogie rend sensible le paradoxe de cet abandon à l'aléatoire, où le sujet décide de s'en remettre à un mode de détermination de ses actes dépourvu d'intentionnalité. La tension est manifeste entre l'affirmation souveraine de sa volonté et l'impersonnalité du sort tiré aux dés (« arrive bien ou mal, la chance en est jettée » : toute trace du sujet s'efface). Elle révèle la part de jeu contenue dans toute aventure amoureuse lorsque la volonté consent au mouvement impulsé par le désir et s'y engage pleinement, après un bref instant d'hésitation, et la gratuité de cette déviation hors de l'habitude. La volonté ne s'éprouve pas comme une lutte mais comme un acquiescement à l'imprévu et s'inscrit dans une précarité qui engage pourtant une durée. C'est alors que la rencontre peut initier une aventure au sens fort que l'aventure recouvre dans les romans d'aventure médiévaux (Agamben, 2016) ou comme une disposition ouverte à l'avenir et au surgissement de l'imprévu (Jankélévitch, 2017), constamment prête à se remettre en jeu.

Les variations ronsardiennes sur la rencontre inaugurale questionnent inlassablement la tension entre la fragilité de l'événement et sa nécessité existentielle et poétique. Prise dans le fantasme, la rencontre se dérobe à toute saisie univoque. Ronsard fait place à l'impulsion du sujet, d'une part, et à diverses forces extérieures qu'il ne maîtrise pas, d'autre part, dans des configurations distinctes. Accompagnant l'affirmation de sa posture

²² L'image était déjà présente dans le sonnet XIII pour Astrée, v. 1-4 (Ronsard, 2015, 6.214) avant la reprise d'un strict vasselage à Amour.

²³ Dans le sonnet 12 de ses *Rimes*, « Il compare le doute dans lequel le plongea la grandeur de l'entreprise qu'Amour lui proposée et la persévérance avec laquelle il la poursuivit après en avoir résolu avec le doute qui saisit César au moment de s'emparer de l'Empire et la constance avec laquelle il exécuta sa résolution ». (notre trad.). Voir en particulier les v. 9-14 (Argensola, 1972, p. 52).

auctoriale, une évolution se dessine entre la fatalité qui domine les premières œuvres et l'émergence d'une dimension décisionnelle où le risque et l'aventure sont assumés par le poète qui intériorise la conduite de sa destinée poétique et amoureuse. Plus qu'entre un modèle destinal et un modèle épicurien, les évocations poétiques de la rencontre se partagent entre les scènes où le poète se présente en butte aux puissances qui le ballottent (qu'elles prennent la forme du destin, de la chute libre des atomes, d'un regard archer ou de sollicitations sensorielles qui échappent à la volonté), et celles où il consent activement à l'imprévu. Mais la force et le dynamisme mêmes de son œuvre dérivent des tensions irrésolues qu'elle accueille. Les modulations de la scène s'accordent à *l'ethos* poétique qui préside à l'énonciation du poème et rendent compte de l'intrication d'émotions, de la joie à la souffrance, du ravissement à la révolte, de l'excitation à la récrimination, qu'éveille le souvenir de la rencontre amoureuse. Car le chant amoureux tout entier se joue dans la manière de localiser sa source et de donner sens à l'événement qui l'origine.

Références

- AGAMBEN Giorgio (2016), *L'aventure*, trad. Joël Gayraud, Paris, Payot & Rivages.
- AGAMBEN Giorgio (1977/1994), *Stanze parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. Y. Hersant, Paris, Payot & Rivages.
- ARGENSOLA Lupercio de (1972), *Rimas*, éd. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe.
- BARTHES Roland (1977/2020), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Points.
- CARNEL Marc (2004), *Le Sang embaumé des roses : sang et passion dans la poésie amoureuse de Ronsard*, Genève, Droz.
- CREORE A.E. (1972), *A Word Index to the poetic works of Ronsard*, Leeds, Maney and son.
- DU BELLAY Joachim (2003), *Œuvres complètes*, vol. II, éd. Marie-Dominique Legrand, Michel Magnien, Daniel Ménager & Olivier Millet, Paris, Classiques Garnier.
- DUPRAT Anne (2023), dir., *Figures du hasard. Imaginaires du hasard et de la contingence en Occident*, Paris, CNRS.
- GENDRE André (1970/1998), *Ronsard, poète de la conquête amoureuse*, Genève, Slatkine, réimpr.
- GIRAUD Yves (1984), « Ronsard et la fortune », dans *Littérature de la Renaissance. Mélanges offerts à H. Weber*, Genève, p. 133-152.
- HUNKELER Thomas (2003), *Le Vif du sens. Corps et poésie selon Maurice Scève*, Genève, Droz.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir (2017), *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, éd. Laure Barillas, Pierre-Alban Guinfolleau et Frédéric Worms, Paris, Flammarion.
- MATHIEU-CASTELLANI Gisèle (1975), *Les thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck.
- POT Olivier (1990), *Inspiration et mélancolie : l'épistémologie poétique dans les Amours de Ronsard*, Genève, Droz.
- POUEY-MOUNOU Anne Pascale (2002), *L'imaginaire cosmologique de Ronsard*, Genève, Droz.
- QUAINTON Malcolm (1980), *Ronsard's ordered chaos: visions of flux and stability in the poetry of Pierre de Ronsard*, Manchester, Manchester University Press.
- RONSDARD Pierre de (2015), *Œuvres complètes*, texte établi et présenté par Paul Laumonier, Paris, Société des Textes Français Modernes.

- RONCARD Pierre de (1993), *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, Coll. De la Pléiade.
- RONCARD Pierre de (1553/1993), *Les Amours*, éd. André Gendre, Paris, Librairie Générale Française.
- ROUGET François (2015), dir., *Dictionnaire de Pierre de Ronsard*, Paris, Honoré Champion.
- TILSON Edward (2010), « “La forme demeure et la matière se perd” : emplois du *De rerum natura* chez Ronsard », dans *La Renaissance de Lucrèce*, Paris, PUPS, p. 201-222.
- ZAISER Rainer (2021), « Pétrarquisme et antipétrarquisme dans la poésie amoureuse de Théophile de Viau », *Revue européenne de recherches sur la poésie*, n° 7, p. 19-36.

HASARDS ET FORTUNAL :
POUR UNE FORTUNOLOGIE RABELAISIENNE

Romain Menini

Université Gustave Eiffel



Résumé : L'étude de la fiction rabelaisienne permet de penser l'archéologie du concept moderne de Hasard en littérature. À partir d'une brève enquête lexicale sur les *hazards* de la geste gigantesque, l'article montre comment Rabelais a fait de la Fortune un motif décisif dans son œuvre, jusqu'à fonder le pantagruélisme sur le « mépris des choses fortuites », après Guillaume Budé, lu et relu depuis les années 1520. À la marge de sa fiction française, la bibliothèque de Rabelais (Plutarque, Galien) et la singulière devise d'éditeur qu'il a choisie (« À la Bonne Fortune ») confirment son intérêt pour les implications multiples (littéraires, astrologiques, métaphysiques ou théologiques) de la question de la Fortune. Le *Quart livre* de 1552, qui laisse une place tempêteuse à la contingence, fait définitivement de Rabelais un écrivain – providentiel ? – des hasards de la Fortune.

Mots-clés : Rabelais, fortune, hasard, Budé, Plutarque, devise

Abstract: *The study of Rabelaisian fiction invites us to think about the archeology of the modern concept of Chance in literature. Based on a brief lexical survey of “hazards” in the gigantic epic, the article shows how Rabelais made Fortune an important theme in his work, going so far as to base Pantagruelism on the « contempt for fortuitous things », after Guillaume Budé. Alongside his French fiction, the library of Rabelais (Plutarch, Galen) and the singular editor's motto he chose (« À la Bonne Fortune ») confirm his interest in the multiple implications (literary, astrological, metaphysical or theological) of the question of Fortune. In the *Quart livre* of 1552, contingency has a decisive place: everything invites us to make Rabelais a (providential?) writer of chance and fortune.*

Keywords: Rabelais, fortune, hazard, Budé, Plutarch, motto

Dans le corpus rabelaisien se lit à plusieurs reprises le mot *hasard*, le plus souvent avec un *h* à l'initiale, avec un *d* ou non en finale. Mais on aurait tort d'y reconnaître notre « Hasard », sinon par le fait d'un déplacement de sens qui ne s'imposera qu'un peu plus tard dans la langue. À en croire les dictionnaires, c'est à Jodelle, dans sa *Didon se sacrifiant*, que pourrait revenir la primeur de la plus ancienne attestation de *hasard* en son sens moderne ; si la critique peine à dater avec précision la pièce, il est certain qu'elle fut écrite entre 1553 et 1557. C'est-à-dire juste après la mort de Rabelais (†1553) et, *a fortiori*, la publication de son *Quart livre* (1552).

Bref, la naissance du Hasard moderne en français – de cette force dont nous disons volontiers qu'elle fait bien ou mal les choses –, n'aura pas été connue *expresso verbo* par un écrivain dont la dernière tâche fut pourtant, s'il en est bien la source, d'adjoindre un petit lexique à son dernier opus : la « Briefve declaration d'aucunes dictions plus obscures ». Nous pouvons néanmoins demander à Rabelais ce que son œuvre nous apprend de *notre* Hasard, en enquêtant d'abord sur les implications du terme (*h*)*azar*(*d/t*) dans la geste pantagruéline ; ensuite, et plus généralement, sur la façon dont la fiction rabelaisienne met en jeu une vaste réflexion sur les vicissitudes d'une puissance que les hommes de la Renaissance nommaient alors « Fortune ».

HAZARDS DE L'ENQUÊTE LEXICALE

Chez Rabelais, le hasard – et *a fortiori* les hasards – ou encore les « cas de hazart » (G, XXXV, p. 99)¹ ou « cas [...] hazardeux » (TL, XXIII, p. 425) représentent le ou les dangers que réserve un avenir imprévisible. Soit une acception qui ne permet pas tout à fait la généralisation en une force abstraite, propre au sens moderne. Les graphies du mot varient dans la geste, qui connaît en outre les verbes *hasarder* et l'adjectif *hazardeux*, lesquels dénotent toujours le danger, le plus souvent comme conséquence d'un choix téméraire, sinon outrecaudant. À la fin du *Tiers livre*, Pantagruel évoque avec méfiance – en annonçant les péripéties du *Quart livre* à venir – une pérégrination « plene de azard [*sic* pour le singulier], pleine de dangiers evidens » (XLVII, p. 495), dans un doublet qui fait du (ou des) danger(s) un parasynonyme du hasard. On notera que, dans ce dernier exemple, l'emploi du singulier *azard* semble montrer la voie vers le Hasard que nous connaissons, sans s'y apparenter toutefois.

Dans un monde aventureux où peuvent se multiplier les risques, il apparaît fort imprudent de *se hasarder*, comme Picrochole et ses conseillers, dont la témérité est l'effet d'une hybris évidente : dans *Gargantua*, Picrochole – cette caricature de Charles Quint et de sa devise *Plus oultre* – « par oultrecaudance se hazarda plus que devant » (XLVIII, p. 131). Aller au-devant des hasards, voici donc qui ne pourrait se justifier qu'après avoir pesé tous les risques qu'ils induisent. Comme le résume Panurge dans le *Quart livre*, « n'hazardons rien, à ce que soyons nazardez » (LV, p. 668) – c'est-à-dire : défier les hasards, c'est risquer de prendre un bourre-pif, pour transcrire l'équivoque avec les mots d'Audiard.

¹ Le texte de Rabelais est cité dans l'édition établie par Mireille Huchon (1994) : les titres des livres sont abrégés (*P* pour *Pantagruel*, *G* pour *Gargantua*, *TL* pour *Tiers livre*, *QL* pour *Quart livre*), les numéros de chapitre donnés en chiffres romains et les numéros de page en chiffres arabes.

Hazard, hazarder, hazardeux portent donc toujours, chez Rabelais, la nuance dangereuse qui est celle de son étymologie : celle du mauvais coup au jeu – le jeu de hasard ayant acclimaté, par l'intermédiaire de l'espagnol, le mot arabe *az-zahr*, « dé à jouer », en français médiéval. Or les jeux n'ont cessé de passionner un auteur qui concevait certainement son grand Œuvre comme un Jeu de très haute tenue (Menini 2019, 2022a), véritable « jeu des perles de verre » avant l'heure, dans lequel le Hasard ne saurait jamais être aboli d'un seul coup (serait-il d'éclat). Sans rouvrir le dossier des jeux de Gargantua (G, XXII, p. 58-63), rappelons seulement que les dés sont jetés dans le *Tiers livre* (XI, p. 383), et que Rabelais y met scrupuleusement à contribution le *Libro delle sorti* de Lorenzo Spirito, que François Juste avait publié à peu près en même temps que la *Pantagrueline Prognostication* de 1532. Michael Screech (1976) et Stéphane Geonget (2007) ont consacré deux études importantes au jeu de Rabelais avec ce livre que la traduction française avait transmis sous le nom titre « *Passetemps de la fortune des dez* ». Toute enquête sur Rabelais et le hasard devra garder à l'esprit qu'un étymologiste patenté comme Maître François, joueur s'il en fut, ne pouvait concevoir la question sans préoccupation ludique – celle d'une « Fortune des dés » qui n'en engage pas moins des considérations très sérieuses, qu'elles soient existentielles, théologiques ou métaphysiques.

Par-delà les hasards divers, la force qui est à l'œuvre dans la rencontre heureuse ou la « malencontre » – cette Cause sans cause, cette raison défiant apparemment le principe de raison – c'est, à la Renaissance comme dans le monde latin, la Fortune. Non que cette *Fortuna* recoupe exactement les prérogatives de notre Hasard moderne, mais l'on ne saurait aborder la question du hasard et de la contingence sans proposer certains éléments de *fortunologie*. Si la Fortune avait permis à Rabelais de porter l'œil sur un tel barbarisme, il n'aurait pas manqué de le juger monstrueux, comme « certaine diction monstrueuse composée d'un mot Latin et d'un autre Grec » (« Briefve declaration », *QL*, p. 711). Sous cette bannière monstrueuse, donc, l'idée sera d'avancer quelques prolégomènes à une compréhension de la Fortune dans l'œuvre de Rabelais, à la lumière d'éléments nouveaux relatifs à la biographie intellectuelle et de ce qu'on pourrait appeler le *parergon* de l'auteur, en marge de son œuvre française (devise d'éditeur, correspondance, livres annotés).

Dans un article paru en 1980 dans la revue italienne *Bérénice*, Yves Giraud avait offert une première cartographie de « La Fortune dans l'œuvre de Rabelais ». Pistant les fréquentes apparitions du motif dans la fiction rabelaisienne, Giraud réunissait un bel ensemble thématique (aux enjeux lexicaux, mythologiques, herméneutiques). Pour autant, sa conclusion était un peu décevante : la Fortune ne serait pas un thème majeur chez Rabelais ; les nombreuses occurrences du motif apparaîtraient dans des passages « mineurs » ; « Rien de tout cela n[est] original » – ce qui était prévisible, du reste, selon Giraud, pour une œuvre « teintée de stoïcisme et un univers [celui de Rabelais] décidément chrétien ». Passons sur la vieille question du prétendu « stoïcisme » de Rabelais², pour relever que l'« univers décidément chrétien » de l'écrivain n'a rien d'un argument contre la Fortune ; au contraire, peu de questions sont aussi épineuses pour un chrétien que celle de la contingence (et, par ricochet, du libre arbitre) dans un monde régi par la Providence, tout particulièrement à une époque où les philosophes antiques font l'objet d'une intense relecture et où la Réforme fait trembler la question de la prédestination.

² Voir p. ex. Screech (1956) ; et, *contra*, Lecoinge (2006) ; La Charité (2008) ; Dickow (2008) et Menini (2014, p. 506-509).

« Au rebours », comme dirait Panurge, tout porte à croire que le motif de la Fortune doit être considéré comme riche, puissant et fécond chez Rabelais. Les leçons de certaines marges du corpus, tout comme les lectures attestées de l'écrivain et l'évolution de son œuvre (de 1521 à 1552), permettront de fournir des éléments de démonstration.

LES « CHOSES FORTUITES », DE 1520 À 1552

Une petite douzaine d'années avant la parution de *Pantagruel*, Rabelais avait tenté de pousser la porte de la République des Lettres en écrivant au grand Guillaume Budé, premier humaniste du royaume de France. La lettre qui nous est parvenue – et dont nous possédons encore l'autographe – n'a pas encore livré tous ses secrets, et mérite une relecture (Menini, 2022b). À la faveur d'une connivence entre lecteurs hellénistes du *Ploutos* d'Aristophane, Rabelais y joue savamment à échafauder une petite fiction allégorique dans laquelle le dieu de la Richesse est sommé de rejoindre Budé, qui l'avait lui-même appelé à son secours dans sa correspondance avec Érasme. Que Rabelais ait sciemment mis en scène la figure de Ploutos, fils aveugle de Tychè (la Fortune grecque), à une époque où Budé venait de faire paraître sa méditation sur *Le Mépris des vicissitudes* (*De contemptu rerum fortuitarum*, 1520), n'a rien d'un hasard de la part d'un jeune moine franciscain (pauvre, donc !) qui devait alors avoir lu presque tout ce qui se pouvait lire de la plume du grand Budé. La période poitevine de Rabelais, durant laquelle il pratiqua le grec avec Pierre Lamy, laissera des traces profondes dans sa vie ultérieure et dans sa fiction française – jusqu'à constituer le terme un temps imaginé d'un *nostos* (Glidden, 2000), d'un « retour » homérique dans le pays des Lanternes, ce qu'atteste le dossier du V^e livre.

Le *De contemptu rerum fortuitarum* de Budé demeure un ouvrage méconnu. Il n'a jamais été traduit en français. Il a pourtant connu plusieurs rééditions et suscité les commentaires savants de Toussaint (Thouzat) ; Budé en prévoyait même une ultime édition (qui ne vit jamais le jour), qui tint compte de ses dernières corrections manuscrites (La Charité, 2021). On le sait : plus de trente ans après la parution du traité de Budé, la dernière définition du pantagruélisme, dans le *Quart livre*, comme « gayeté d'esprit conficte en mespris des choses fortuites » (Prologue, p. 523) constitue plus qu'un clin d'œil au livre du maître (La Charité, 2008), qui n'aura jamais cessé de faire porter son influence sur Rabelais, budéen jusqu'au bout. Dans le *De contemptu*, Budé usait de sa propre expérience des revers de fortune pour proposer une longue méditation sur la nécessité de mépriser les « hasards » de la vie, afin de se consacrer aux vrais biens spirituels, à la Philologie et à la Philosophie. Bien que Budé ne cite presque jamais ses sources – mais l'édition annotée par Toussaint donne quelques clés en la matière –, sa croisade contre la *vaniloquentia* des stoïciens, c'est-à-dire contre ceux qui en appellent à une impossible *apatheia* (Lecoïnte, 2006), le rapproche d'un modèle omniprésent : Plutarque, dont une partie du corpus des *Moralia* dessine une philosophie qui s'écrit entre les bornes de Tychè, Fortune, et de *Pronoia*, Providence (Frazier & Leão, 2010). Avant son *De transitu* (1535), Budé avait fait sienne l'injonction plutarquéenne de révéler la Providence divine en évitant le double écueil spéculatif du Tout-Hasard épicurien et du Tout-Destin stoïcien. Il ne fait aucun doute que Rabelais reconnaissait dans l'auteur du *De contemptu* la posture d'un Plutarque chrétien. De fait, Budé avait très tôt traduit deux opuscules des *Moralia* traitant de la Fortune : *Fortune des Romains* et *Fortune et vertu d'Alexandre*.

Or, que lisait Rabelais à Fontenay-le-Comte ? Entre autres, parmi les *Moralia* édités en fascicule par Jérôme Aléandre, le *De fortuna* (περὶ τύχης). L'édition grecque du traité que possédait Rabelais ne porte pas d'annotation autographe, mais elle appartient à la pièce qui, dans le recueil factice aujourd'hui conservé à la Fondation Bodmer³, a reçu l'ex-libris de Rabelais : *F.[rater] Francisci Rabelaisi Chinonensis*. Rares sont les livres de la période poitevine qui nous soient parvenus : ce *De fortuna* (publié avec deux autres essais de Plutarque) en est un. Rabelais fut toute sa vie un lecteur des *Moralia* puisque, outre ces fascicules séparés, il posséda tour à tour une Aldine de 1509 et une édition frobenienne de 1542 (Menini, 2014, p. 567 sq.). Le *De fortuna* de Plutarque est « un écrit de philosophie éthique, au caractère polémique, où l'auteur réfute la doctrine de ceux qui considèrent que c'est la τύχη [fortune] qui gouverne la vie des hommes et où il défend la valeur de l'εὐβουλία [bonne délibération] et de la φρόνησις [prudence], indispensables pour vivre bien et heureux » (Becchi, 2010, p. 48).

Près d'un quart de siècle plus tard, dans les années 1540, on retrouve Rabelais annotant Plutarque, encore et toujours, cette fois-ci dans son exemplaire des *Opera omnia* de 1542 ; parmi les traités ayant retenu la plume de l'helléniste figure le *De fato* (περὶ εἰμαρμένης), dont aucune traduction latine n'était encore disponible (et dont Amyot traduirait bientôt le titre par « De la fatale destinée »). On peut penser que c'est pendant la genèse du *Tiers livre* que Rabelais a porté dans les marges de son exemplaire les termes-clés du traité : « fortuna » (qui traduit τύχη), « Casus » (qui traduit αὐτόματον)⁴ et « Providentia » (qui traduit πρόνοια)⁵ ; c'est par exemple ce dernier terme de *Providentia* qu'il pouvait inscrire face à un axiome tel que celui-ci : « Λοιπὸν δ' ἂν εἴη καὶ περὶ προνοίας εἰπεῖν, ὡς αὐτὴ γε περιεῖληφε τὴν εἰμαρμένην » (*De fato*, 8, *Mor.* 572F), c'est-à-dire, dans la traduction d'Amyot : « Il reste maintenant à discourir de la providence divine, car elle comprend mesme la fatale destinée » (559b). Nous sommes certes après 1542, et le but de cet excursus n'est pas d'imposer Rabelais en théoricien de la Fortune, providentielle ou non. Toutefois, des années 1520 aux années 1540, il appert que Rabelais aura lu continûment et Plutarque et Budé – et le premier parfois sous les auspices du second –, deux auteurs n'ayant cessé de thématiser la question des vicissitudes humaines au regard d'une philosophie de la Providence. Il y a là de quoi comprendre que les mentions des hasards comme de la Fortune chez Rabelais, qu'elle soit bonne ou male Fortune, « Fortune la diverse » (*CL*, xxvi, p. 788) ou « forte fortune » (*P*, vi, 233), sont à replacer dans un panorama théorique gréco-latin dont on ne saurait faire l'économie.

³ L'exemplaire a été numérisé : voir <https://bodmerlab.unige.ch/fr/constellations/rabelais>. Une étude de ce précieux recueil est en préparation. Sur les six traités édités par Gilles de Gourmont qui y figurent, et qui étaient en la possession de Rabelais à Fontenay-le-Comte, voir Menini, 2014, p. 564-567 et 1029.

⁴ Terme grec qui, dans toute sa polysémie, avait retenu l'attention de Rabelais : on trouve dans *Gargantua* (xxiii, p. 73) la première occurrence du mot, qui atteste la connaissance des *Miscellanées* de Politien (voir La Charité, 2012 ; Menini, 2014, p. 186 ; La Charité, 2019, p. 65-66).

⁵ Le relevé exhaustif des annotations et soulignements autographes de Rabelais dans son Plutarque est donné dans Menini, 2014 (pour le *De fato*, voir p. 630-631).

LA DEVISE D'ÉDITEUR ET LES FRÈRES FREDONS

Cet arrière-plan théorique s'impose avec d'autant plus de force que nous savons depuis quelques années que Rabelais fit usage d'une devise d'éditeur qui mettait la Fortune grecque au premier plan : Ἀγαθὴ τύχη, c'est-à-dire « À la Bonne Fortune » – devise exprimée parfois sous une forme longue (ΤΥΧΗ ΑΓΑΘΗ ΕΥΝ ΘΕΩ, « À la Bonne Fortune, avec Dieu ») dans un blason gravé expressément pour signaler l'intervention éditoriale de l'écrivain-correcteur chez ses imprimeurs de prédilection François Juste et Sébastien Gryphe.

Figure 1 - Blason de Rabelais éditeur



Source : *Angeli Politiani Opera. Quorum primus hic tomus complectitur Epistolarum libros XII. Miscellaneorum Centuriam I. Omnia jam recens à mendis repurgata* (éd. Rabelais), Lyon, S. Gryphe, 1533 ; collection particulière

Il reviendra à Claude La Charité de faire la lumière sur toutes les implications de cette devise grecque (La Charité, à paraître) ; quelques éléments d'élucidation ont déjà été fournis dans le numéro 2 de *L'Année rabelaisienne* (2018)⁶. *Agathè Tychè* (ou *Bona Fortuna*) – dont le culte est bien attesté dans l'Antiquité (Dimopoulou-Piliouni, 2012) – semble avoir été choisie comme figure tutélaire par Rabelais pour plusieurs raisons : mythologiques, philosophiques, astrologiques, médicales. Certaines des miscellanées dont Rabelais a fait son miel recensaient avec patience les témoignages anciens relatifs à la déesse

⁶ Voir en particulier La Charité, « Sous le signe de la Bonne Fortune. Chronologie et typologie du travail éditorial de Rabelais », p. 23-44, ainsi que les quelques compléments proposés par Menini, « Une nouvelle édition rabelaisienne : *L'Alphabetum græcum* publié par Gryphe en 1533 », *ibid.*, p. 87-126.

(Bonne) Fortune : qu'on pense par exemple aux *Geniales dies* (1522) d'Alessandro Alessandri⁷ ou au *De deis gentium* (1548) de Lilio Gregorio Giraldi⁸. *Fortuna* était l'une des figures favorites des allégoristes de la Renaissance (Buttay-Jutier, 2008). Contentons-nous ici de noter que la version longue de la devise, celle qui figure autour du blason gravé, ajoute « Dieu » à la Bonne Fortune : difficile de ne pas lire dans cet attelage un condensé des réflexions de Rabelais, lecteur de Budé, sur les hasards de la Fortune dans un monde régi par la Providence...

C'est dans son édition portative d'Hippocrate (1532) que Rabelais fait apparaître pour la première fois sa devise courte : on la trouve, au verso du titre, immédiatement sous l'épithaphe du grand médecin de Cos que nous a transmise l'Anthologie grecque. Par comparaison avec l'*ars-τέχνη* d'Hippocrate, l'apprenti philologue Rabelais ne s'attribue que la *fortuna-τύχη*. On appréciera le topos d'humilité malicieuse. En optant ensuite pour un blason qui ajoute Dieu (θεός) à Fortune, Rabelais signale non seulement deux lieux astrologiques (*Bona Fortuna* et *Deus*), mais les grandes instances qui, depuis Platon, animent la réflexion théorique sur la marche du monde : la nature et le hasard, mais aussi l'art et Dieu (voir *Lois*, livres IV et X). Quelle est la place du médecin dans un monde qui semble parfois soumis à une contingence indomptable ?

La lecture de Galien donnait à Rabelais d'autres munitions spéculatives. Dans la grande édition aldine (1525) qu'il a copieusement annotée, on trouve par exemple plusieurs *marginalia* autographes face au *Protreptique* (premier opuscule des *Opera*, comme il se doit). C'est aussi l'un des textes galéniques qu'Érasme avait traduit en latin (1526), surmontant certaines difficultés dans sa transmission. Dans le début de cette exhortation à l'étude de la médecine, Galien oppose – dans une sorte d'ekphrasis à la manière de la *Table (Pinax)* de Cébès – la Fortune, déesse aveugle, à Hermès, l'artiste universel. Le médecin, selon Galien, doit rallier le cortège d'Hermès, contre les charlatans qui suivent Fortune.

Que Rabelais, homme de l'Art, médecin et philologue, éditeur d'Hippocrate et de Galien en 1532, se soit rangé sous la bannière de Fortune, voilà qui ne manque pas de sel. Tout porte à croire que Rabelais l'a fait en connaissance de cause, pour prendre facétieusement le contrepied de l'allégorie galénique, qui n'était pas sans rappeler des oppositions symboliques comme celle qu'on pouvait trouver dans la *Fortune des Romains* de Plutarque entre *Τύχη*, Fortune, et *Ἀρετή*, Vertu. Le jeu était d'autant plus délicieux, dans les officines lyonnaises, que la devise de Rabelais entraînait en consonance souriante avec la devise de Sébastien Gryphe, ce *motto* que l'imprimeur allemand avait emprunté à la ville de Lyon pour lui témoigner son attachement : *Virtute duce, comite fortuna* (« La vertu pour guide, la fortune pour compagne »), sentence de frappe cicéronienne qui fut très souvent reprise à la Renaissance. Il a été montré ailleurs (Menini, 2019) comment Rabelais, dans un chapitre de son *Cinquiesme livre* posthume, avait joué *expressis verbis* à prendre à rebours cette devise édifiante. Sur l'île des Esclots, les frères Fredon fustigent Fortune :

⁷ I, 13 : « Quot cognominibus Fortuna dea apud Romanos cognominata, et quibus Templis donata fuerit » (éd. Paris, G. Morrhy, 1532, f. 10v-11v).

⁸ Syntagma 16 : « De Fortuna, multiplicique ejus imagine et cognomine » (éd. Bâle, J. Oporin, 1548, p. 627-645).

[Les frères Fredons] faisoient une belle procession : en laquelle ils portoient deux bannières, en l'une desquelles estoit en belle peinture le pourtrait de vertu, en l'autre de fortune. Un fredon premier portoit la banniere de fortune, après luy marchoit un autre portant celle de vertu, en main tenant un aspersoir mouillé en eau mercuriale, descrite par Ovide en ses Fastes : duquel continuellement il comme sonettoit le precedent Fredon, portant fortune. « Cest ordre, dist Panurge, est contre la sentence de Ciceron, et des Academiques, lesquels veulent vertu preceder, suyvre fortune. » Nous fut toutesfois remonstré qu'ainsi leur convenoit faire, puis que leur intention estoit fustiguer fortune. (CL, XXVI, 790)

Cet ordre des Fredons méprise Fortune ; leurs moines se moquent en liberté, écrit Rabelais, « tant de fortune comme des fortunez ». Leurs antiphones et ce qui apparaît aux pantagruélistes comme une terre Antichthone et Antipode ne sont que le signe de leur volonté de vivre à rebours – et de « contrefortuner » (le néologisme est de Rabelais). Il y a dans cet épisode la satire la plus suivie de la vie monacale, en particulier de celle qu'on mène, contre nature et contre le train du monde, dans les ordres mendiants.

Ordres mendiants qui nous ramènent aux franciscains de Fontenay-le-Comte, lesquels laissèrent un si mauvais souvenir à Lamy et à Rabelais, à l'époque où ils lisaient ensemble le texte grec du traité *De la fortune* de Plutarque, celui de la *Fortune des Romains* traduit par Budé ou encore son *De contemptu rerum fortuitarum*. Il y a dans cet épisode des frères Fredons – qu'Yves Giraud trouvait pour sa part peu réussi – la concrétion des jeux mémoriels de Rabelais sur la Fortune : infortune chez les franciscains ignorants, Fortune théorisée par les Grecs (Plutarque en particulier), Bonne Fortune chez Gryphe, inversée pour les besoins de la satire. Le tout, à la faveur d'une relecture à plus bas sens du *De contemptu rerum fortuitarum* de Budé qui, s'il rêvait de la vie contemplative et des biens spirituels (dans ses lettres à Lamy comme partout dans son œuvre), était le premier à vilipender la corruption des religieux et l'hypocrisie des ordres mendiants.

LE QUART LIVRE : FICTION-FORTUNAL

Tout cela suffit-il à certifier qu'une véritable pensée de la Fortune a prélué à la fiction rabelaisienne ? Quelques considérations supplémentaires sur le *Quart livre* permettront peut-être de répondre positivement à cette question.

Le *Quart livre* de 1552, ultime opus de Rabelais, qu'on peut considérer à bon droit comme une forme de « testament sur mer », offre donc la dernière définition du pantagruélisme en accordant au mépris budéen des vicissitudes de l'existence le pouvoir de réaliser, de confectionner, de cuisiner (si l'on peut dire) la gaieté. Ce livre n'est pas centripète comme l'avait été le *Tiers livre* ; il est centrifuge. Les pantagruélistes y sont lancés au plus hasardeux de la Folie du monde, folle nef parmi les signes et les insensés. Les héros rabelaisiens voyagent dans le Siècle, loin de la règle monacale que Rabelais a lui-même quittée depuis longtemps⁹. Le *Quart livre*, cette odyssee, apparaît comme la dernière réponse du Maître à Fortune la diverse. Pour mépriser le « fortuit », avaries et avanies, encore faut-il le vivre – et l'écrire.

⁹ Rabelais était devenu prêtre séculier, au sens officiel du terme, en 1536, avec la sécularisation de l'abbaye de Saint-Maur.

Certaines des querelles critiques du siècle dernier ont eu le mérite (collatéral) de pointer un enjeu majeur du texte rabelaisien : comment écrire la contingence ? Michel Jeanret (1994) et Frank Lestringant (1988) ont souligné la structure « modulaire » du livre et le modèle insulaire (« fiction en archipel ») qui en fait assurément une réalisation topique de la contingence, induite par le modèle hasardeux du cabotage. Gérard Defaux (1994) et Edwin Duval (1998) ont au contraire souligné le dessein, le *design*, le plan concerté d'un capitaine qui saurait parfaitement où se dirige son navire. À la lumière de ces deux positions, peut-être moins irréconciliables qu'il n'y paraît, pourrait se faire jour la meilleure réponse qui soit à la question philosophique posée, entre autres, par Plutarque et Budé : comment concilier liberté humaine, bon cœur, hasards de la fortune et providence divine ?

Voici Panurge, apparu en Ulysse dans *Pantagruel*, jeté dans la pleine mer de la contingence. La tempête (chap. XVIII-XXIII) est un morceau de bravoure (ou de lâcheté) : elle se nomme – et pour la première fois dans l'œuvre de Rabelais – *fortunal*. S'il y a bien un *locus classicus* de la mise en jeu de la Fortune, il faut reconnaître qu'il s'agit de la tempête. Or c'est précisément dans cet épisode que Rabelais fait apparaître les marques les plus évidentes du « synergisme » de Pantagruel (et d'Epistemon) en matière théologique. Il faut prier, certes, mais aussi « coopérer » avec Dieu pour assurer son salut, c'est-à-dire se retrousser les manches et faire contre mauvaise fortune bon cœur. En cela, Pantagruel (et Rabelais avec lui ?) se montre non seulement budéen et érasmien – mais surtout catholique (évangélico-gallican) plutôt que protestant. Dans cet épisode de la tempête, Rabelais fait tenir à son héros le gouvernail entre deux écueils spirituels, comme l'a montré Michael Screech (1992, p. 447-451) : celui des fausses « bonnes œuvres » requises par les papistes et celui du serf arbitre défendu par les réformés. De ce point de vue aussi, le *Quart livre* permet une mise en scène du questionnement budéen sur le *transitus*¹⁰, le « passage » ou « transfert » de l'hellénisme au christianisme : dans le tourment du *fortunal*, comment trouver la Bonne Fortune... avec Dieu ?

Déjà, dans le prologue du livre de 1552, où Budé apparaissait comme le grand-père du pantagruélisme, un apologue lucianesque invitait, le temps d'une fantaisie mythologique¹¹ – celle d'un banquet de dieux païens –, à méditer la question disputée de la prédestination. La situation est complexe : Jupiter ne peut rien faire face aux Destins dans le conflit entre Rameau et Galland. Il est en aussi mauvaise posture que le dieu des dieux grecs dans *Zeus tragédien* de Lucien de Samosate. Rabelais rejoue ici de façon extrêmement subtile la querelle sur la (double) prédestination qui agitait les théologiens de son temps, mais dans la trame d'une fable à l'antique qui dissimule autant qu'elle révèle. Derrière le masque de Lucien se laisse deviner un écrivain qui n'ignore rien de l'opposition entre Érasme et Luther, laquelle continue d'émouvoir le « démoniacle Calvin ».

Le *Quart livre* débute donc par une fantaisie fatale sur la prédestination, pour s'achever au large des folies humaines, après que son auteur y a contraint ses héros d'affronter un *fortunal* des plus terribles. Ce qui frappe les connaisseurs du corpus rabelaisien, c'est que Rabelais avait pourtant prévu un temps de faire arriver à bon port ses pantagruélistes,

¹⁰ Voir aussi Le Cadet, 2005, qui a relu l'épisode qui suit, sur l'île des Macraëons (chap. XXV-XXVIII), à la lumière du *transitus* budéen.

¹¹ Sur ce « seuil » complexe du *Quart livre*, entre « prolalie » et « dialogue des dieux » lucianesques, où s'entrechoquent plusieurs textes-modèles du Samosatois, voir Menini, 2014, p. 459 sq.

pour un *telos* initiatique dans le Temple de la Bouteille. Les matériaux du « V^e livre »¹² nous en livrent la preuve irréfutable. Pour autant, à la place de cette fin prédestinée, Rabelais nous a laissé un *Quart livre* sans véritable point d'aboutissement, sous la forme d'une « Odyssée d'erreurs », pour reprendre une expression dont Budé abusait (et que Rabelais avait faite sienne en latin).

Le dernier livre de Rabelais – point de non-retour de son œuvre – rit de la prédestination en son prologue, avant de se déployer en archipel de rencontres contingentes (mais mûrement conçues par le satiriste) pour mieux abandonner ses héros sans crier gare, bien qu'il leur ait promis, comme à son lecteur, le mot de la Bouteille. À la Bonne Fortune, avec Dieu ? Non content de les avoir créés, Rabelais semble avoir préféré laisser ses personnages libres d'errer, voire de se perdre. Et ses lecteurs, de même.

Cette mise en fiction odysseenne – sans *nostos*, ce qu'Homère lui-même n'avait pas osé – pourrait être aussi puissante qu'un traité sur la manière de faire face à la Fortune (serait-ce « avec Dieu »). Car, reconnaissons-le à la lecture du *Quart livre*, les « choses fortuites » n'y ont jamais été aussi monstrueuses et redoutables. Or, il se pourrait que cet ultime opus soit l'ouvrage le plus abouti de Rabelais. Ainsi la réponse qui s'y trouve formulée à la question de la Fortune apparaît précisément au plus fort d'un lieu textuel où rien n'a jamais été laissé au Hasard. Ce paradoxe, à lui seul, relève du pantagruélisme ; il est éminemment philosophique.

Rabelais, écrivain de Fortune ? À force de hasards, nous rejoignons, par d'autres voies maritimes, les conclusions qui étaient naguère celles d'un article suggestif de Laurent Gosselin (1989), qui voulait voir dans la fiction rabelaisienne un chef-d'œuvre d'écriture de la contingence¹³, ourdi par un ancien moine franciscain pétri de nominalisme. La piste « médiévale » de la formation rabelaisienne¹⁴ – qui viendrait s'ajouter à ses lectures anticobudéennes comme à son appréhension des controverses nées de la Réforme – pourrait constituer en effet une autre manière d'approcher le Hasard en Rabelaisie, en particulier dans ce *Quart livre* qui s'apparente à une somme polyphonique des intérêts de son auteur.

Ces propositions sont loin d'épuiser le sujet ; peut-être auront-elles réussi à montrer à quel point les à-côtés d'un corpus bien connu (livres annotés, devise d'éditeur) sont susceptibles de nous permettre d'en relire certains épisodes avec un regard neuf. Il reste qu'on peinera toujours à rendre raison d'une œuvre aussi déroutante, si l'on ne cherche qu'à en prédestiner le cours par ses sources, ses influences ou toute autre considération de biographie intellectuelle, auxquelles on demanderait en vain le fin mot d'une telle parade sauvage. Rabelais en avait-il seulement toutes les clefs ? Lui-même, comme éditeur – c'est-à-dire aussi comme lecteur – s'en était remis à la Fortune. Et à Dieu.

¹² Nous empruntons cette désignation – qui désigne l'enseigne des matériaux du « livre » posthume, connu par trois états textuels – à Mireille Huchon : voir Rabelais, 1994, p. 1595 *sq.*

¹³ Voir Gosselin, 1989, p. 38 : « La quête de Panurge, Pantagruel et leurs amis apparaît dès lors comme l'antithèse même de *La Queste del Saint Graal* : aucun prophète n'y peut prédire l'avenir, car aucun événement n'est déterminé à l'avance. Le hasard seul régit la succession des épisodes. Il est significatif, de ce point de vue, que les compagnons de Pantagruel aient rencontré le Graal sans l'avoir cherché, dans l'île habitée par les “diables de hazard”, découverte bien décevante, puisque le Saint Graal s'y révèle qu'une tête de lapin rôti. [...] Comme quoi seule l'idéologie peut transformer le réel contingent en nécessité imaginaire au point de faire passer pour une tête de lapin le sang du Christ et sa découverte fortuite pour l'aboutissement d'une quête initiatique. »

¹⁴ Voir aussi Demonet, 2008, pour une proposition de relecture du corpus rabelaisien avec les lunettes (scotistes) de la réflexion médiévale sur les futurs contingents.

Références

Sources primaires

- BUDÉ Guillaume (1520), *De contemptu rerum fortuitarum*, Paris, J. Bade.
- PLUTARQUE (1509a), *Plutarchi varia græce* [dont *De fortuna*], Paris, G. de Gourmont, 1509 (exemplaire de Rabelais : Cologny, Fondation Bodmer).
- PLUTARQUE (1509), *Opuscula. LXXXII. [græce]*, Venise, A. Manuce et A. Asulanus, 1509 (exemplaire de Rabelais : Paris, BnF, Rothschild, Suppl. 3156).
- PLUTARQUE 1542, *Moralia opuscula græce*, Bâle, H. Froben et N. Episcopius, 1542 (exemplaire de Rabelais : Paris, BnF GR Rés., g. R. 33).
- RABELAIS François (1994), *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Sources secondaires

- BECCHI Francesco (2010), « L'écrit de Plutarque *Sur la Fortune* : histoire d'une interprétation », dans François Frazier et Delfim F. Leão (dir.), *Tychè et Pronoia. La marche du monde selon Plutarque*, Coimbra University Press, p. 47-55.
- BUTTAY-JUTIER Florence (2008), *Fortuna. Usages politiques d'une allégorie morale à la Renaissance*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- DEMONET Marie-Luce (2008), « Les philosophes obscurs : traits et ombres scotistes à l'époque de Rabelais », dans Jean Dupèbe, Franco Giaccone, Emmanuel Naya, Anne-Pascale Pouey-Mounou (dir.), *Esculape et Dionysos. Mélanges en l'honneur de Jean Céard*, Genève, Droz.
- DICKOW Alexander (2008), « "Remède contre fascherie ?" Critique de l'apatheia dans le Tiers livre de Pantagruel », *Études rabelaisiennes*, XLVI, Genève, Droz, p. 77-99.
- DIMOPOULOU-PILIOUNI Athina (2012), « La Bonne Fortune et son rôle civique dans les cités grecques et romaines », dans Bernard Legras (dir.), *Transferts culturels et droits dans le monde grec et hellénistique*, Paris, Éditions de la Sorbonne, texte en ligne.
- DUVAL Edwin M. (1998), *The Design of Rabelais's Quart livre de Pantagruel*, Genève, Droz, « Études rabelaisiennes », XXXVI.
- FRAZIER François & LEÃO Delfim (2010), *Tychè et Pronoia. La marche du monde selon Plutarque*, Coimbra, Coimbra University Press.
- GEONGET Stéphan (2007), « Panurge et le choix à "trois beaux dez". Pour un autre usage du Passetemps des dez de Lorenzo Spirito », dans Marie-Luce Demonet (dir.), *Hasard et Providence XIV^e-XVII^e siècles. Actes du cinquantième de la fondation du CESR et XLIX^e Colloque International d'Études Humanistes (Tours, 3-9 juillet 2006)*, texte en ligne.
- GIRAUD Yves (1980), « La Fortune dans l'œuvre de Rabelais », *Bérénice*, n° 1, p. 17-25.
- GLIDDEN Hope H. (2000), « Le nostos épique dans le Cinquième Livre », dans *A French Forum. Mélanges de littérature française offerts à R. C. et V. A. La Charité*, Paris, Klincksieck, p. 93-106.
- GOSSELIN Laurent (1989), « Rabelais : une ontologie de la contingence », *Cahiers Textuel*, n° 4-5, p. 33-40.
- JEANNERET Michel (1994), *Le Défi des signes. Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994.
- LA CHARITÉ Claude
- (2008), « Rabelais et le *De contemptu rerum fortuitarum* (1520), *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 3, p. 515-527.

- (2012), « Rabelais lecteur de Politien dans le *Gargantua* », *Le Verger – bouquet 1*, janvier 2012, texte en ligne.
 - (2018), « Sous le signe de la Bonne Fortune. Chronologie et typologie du travail éditorial de Rabelais », *L'Année rabelaisienne*, n° 2, p. 23-44.
 - (2019), « Les *Angeli Politiani Opera* (Lyon, S. Gryphe, 1533) et ce que d'iceulx Rabelais a desrobé pour son *Gargantua* », *L'Année rabelaisienne*, n° 3, p. 57-69.
 - (2021), « “Revisit et propria manu emendavit ipse Budæus”. L'exemplaire du *De contemptu rerum fortuitarum* de la Bibliothèque Sainte-Geneviève », dans Christine Bénévent, Romain Menini et Luigi-Alberto Sanchi (dir.), *Les Noces de Philologie et de Guillaume Budé. Un humaniste et son œuvre à la Renaissance*, Paris, Éditions de l'École des chartes, p. 77-91.
 - (à paraître), *Rabelais éditeur du Pronostic*. « *La voix véritable d'Hippocrate* », Paris, Classiques Garnier.
- LE CADET Nicolas (2005), « L'île des Macraeons, ou les ambiguïtés du *transitus* rabelaisien (*Quart Livre*, ch. XXV à XXVIII) », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n° 61, p. 51-72.
- LECOINTE Jean (2006), « Éthos stoïque et morale stoïcienne. Stoïcisme et rhétorique évangélique de la consolation dans le *De contemptu rerum fortuitarum* de Guillaume Budé (1520) », dans Alexandre Tarrête (dir.), *Stoïcisme et christianisme à la Renaissance*, « Cahiers V. L. Saulnier », n° 18, Paris, Éditions Rue d'Ulm, p. 35-58.
- LESTRINGANT Frank (1988), « L'insulaire de Rabelais, ou la fiction en archipel (pour une lecture topographique du *Quart Livre*) », dans Jean Céard et Jean-Claude Margolin (dir.), *Rabelais en son demi-millénaire*, Genève, Droz, « Études rabelaisiennes », XXI, p. 249-274.
- MENINI Romain
- (2014), *Rabelais altérateur*. « *Græciser en François* », Paris, Classiques Garnier.
 - (2018), « Une nouvelle édition rabelaisienne : *L'Alphabetum græcum* publié par Gryphe en 1533 », *L'Année rabelaisienne*, n° 2, p. 87-126.
 - (2019), « Mat du pyon : l'échiquier rabelaisien », *Ligeia, dossiers sur l'art*, XXXII^e année, n°s 169-172, janvier-juin 2019, dossier « Jeu d'échecs et art », dir. Eddie Breuil, p. 116-126.
 - (2022a), « Le Jeu comme cymbale du monde », dans Yoann Dumel-Vaillot et Bruno Pinchard (dir.), *Rabelais et la philosophie. Poeta sitiens, le poète assoiffé*, Paris, Kimé, p. 37-57.
 - (2022b), « Lettre d'un homme obscur. Rabelais à la lumière de la correspondance de Guillaume Budé », *Arts et Savoirs*, 17, texte en ligne.
- SCREECH Michael A.
- (1956), « Some Stoic Elements in Rabelais's Religious Thought (The Will - Destiny - Active Virtue) », dans *Études rabelaisiennes*, I, Genève, Droz, p. 73-97.
 - (1976), « Lorenzo Spiritu's *Du Passetemps des dex* and the *Tiers Livre de Pantagruel* », dans *Études rabelaisiennes*, XIII, Genève, Droz, p. 65-68.
 - (1992), *Rabelais* [1979], trad. Marie-Anne de Kisch, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées ».

D'« ACCIDENTS » EN « RENCONTRES » :
HASARD, CONNAISSANCE ET CONSCIENCE ARTISTIQUE
DANS LES ADAPTATIONS ITALIENNE ET FRANÇAISE
DU CONTE DE SERENDIP À LA RENAISSANCE

Nicolas Correard

Nantes Université, Littératures Antiques et Modernes (UR 4276)



Résumé : Parmi les rencontres avec l'Orient qui ont permis de renouveler la prose narrative à la fin de la Renaissance, le conte des princes de Sérendip a connu un succès considérable grâce à la traduction par Armeno, en 1557, de sources persanes (*Peregrinaggio di tre giovani figliuoli*), laquelle a elle-même inspiré une libre imitation par Béroalde de Verville, en 1610 (*Le Voyage des princes fortunez*). Plusieurs études ont déjà mis en lumière les enjeux structurels et culturels de ce processus d'adaptation. Nous insisterons pour notre part sur l'intérêt pour la contingence narrative et la réflexivité à l'œuvre. Le récit italien propose un nouveau modèle de relations causales inattendues et intrigantes, dans un moment carrefour de l'histoire de la tradition novellistique issue de Boccace. L'auteur français fonde cette matière romanesque dans le creuset d'une allégorie alchimisante, pour mieux provoquer émerveillement et interrogation. En tant que lecteurs et en tant qu'écrivains, Armeno et Verville expérimentent des « accidents » et des « rencontres » qui suscitent la curiosité et l'interprétation, faisant de la sérendipité la clef de la création littéraire.

Mots-clés : sérendipité, hasard, roman, herméneutique, Armeno, Béroalde de Verville

Abstract: Among the encounters with the Orient that rejuvenated narrative prose during the end of the Renaissance, the tale of the princes of Serendip enjoyed considerable success thanks to Armeno's 1557 translation of Persian sources (*Peregrinaggio di tre giovani figliuoli*), which itself inspired a free imitation by Béroalde de Verville in 1610 (*Le Voyage des princes fortunez*). While several studies have shed light on the structural and cultural process of adaptation, we will pinpoint the interest for narrative contingency and the reflexivity at stake. The Italian book consciously set up a new model for unexpected and puzzling causal relationships, at the crossroads in the history of Boccaccian novelistic tradition; the French author casts this narrative matter into the mould of an alchemical allegory, in order to provoke wonder and puzzlement. As readers and writers, Armeno and Verville experimented unusual "accidents" and "encounters", fostering curiosity and interpretation, making serendipity the crux of literary creation.

Keywords: serendipity, chance, novel, hermeneutics, Armeno, Beroalde de Verville

La notion de sérendipité reste un exotisme lexical, alors que son usage s'est répandu parmi les intellectuels depuis quelques décennies, d'abord dans les sphères académiques anglophones, puis francophones, de sorte qu'elle a fait son entrée dans les dictionnaires. Son intérêt tient beaucoup à une certaine réflexivité entre son sens et son histoire (voir Goy-Blanquet, Paveau & Volpillac, 2011 ; Catellin, 2014). D'une part, ce qu'elle dénote, à savoir un processus de découverte chanceux, ou plutôt un processus consistant à remonter par induction aux causes de faits inattendus, et d'abord inexplicables, le hasard donnant l'occasion à la sagacité humaine de s'exercer *a posteriori* par ce qu'on appelle aussi, en matière d'épistémologie, le « paradigme indiciaire » (Ginzburg, 1980), ou la « méthode de Zadig » (Cohen, 2011) ; d'autre part, l'histoire itinérante du conte ayant donné lieu par abstraction à cette notion, une histoire on ne peut plus contingente, qui illustrerait en quelque sorte elle-même le processus de sérendipité.

Le conte a en effet été diffusé à partir d'un recueil romanesque italien, paru à Venise en 1557, intitulé *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, dont il existe une édition critique par Renzo Bragantini (Armeno, 1557/2000), mais toujours pas de traduction française satisfaisante. Présenté comme une adaptation depuis le persan opérée par un obscur traducteur arménien, « Cristoforo Armeno » (dont l'existence, en l'absence de renseignement, a pu être mise en doute, mais reste généralement admise), il porte aussi la trace évidente de la main d'un éditeur astucieux, Tramezzino, lui-même versé dans les langues orientales (Bragantini dans Armeno, 1557/2000, « Introduzione », p. ix-xl). La reconstitution des sources de ce *Peregrinaggio* a constitué une entreprise critique de longue haleine, dont le pivot a peut-être été l'étude de l'orientaliste Schuyler Cammann (1967). Les travaux les plus récents mettent en lumière la liberté avec laquelle les agents italiens de cette adaptation ont procédé. L'interrogation sur leur motivation, cependant, reste entière. Elle tient peut-être à certaines similitudes avec la novellistique italienne, que le *Peregrinaggio* pouvait enrichir d'une esthétique nouvelle, fondée sur l'« accident ». La mise en valeur ostentatoire de ce terme par le récit ne semble pas avoir attiré l'attention de la critique existante, érudite mais peu analytique, centrée sur la *Quellenforschung* plutôt que sur le commentaire du texte lui-même.

Entre cette première édition et les belles infidèles du chevalier de Mailly (1719), fondées sur la version italienne, une autre rencontre a eu lieu, qui atteste du succès de l'œuvre, au-delà des rééditions du *Peregrinaggio*¹. Prototype du polygraphe, compilateur, curieux de la fin de la Renaissance, Béroalde de Verville s'en inspire largement pour composer son *Histoire véritable, ou le Voyage des princes fortunez* (1610), long roman dont la richesse a suscité de nombreux travaux depuis quelques décennies. Citons notamment, parmi les critiques récents, Ilana Zinguer (1993, p. 97-128), Sondès El-Hafidhi (1997, p. 249-262), Daniela Mauri (1999 et 2009), Véronique Adam (2017), ou Laetitia Bontemps (2018, p. 26-43), qui ont étudié le processus d'adaptation, ou plutôt d'emprunt et d'imitation à partir de la source italienne (identifiée en 1934 par Elisabeth Vordeman), un processus compliqué par les préoccupations alchimiques que l'auteur français semble greffer, allégoriquement, sur cette matière narrative.

¹ Outre la réédition de Tramezzino (1584), on compte deux éditions au XVII^e siècle (1611, 1628), et une traduction allemande (1583).

On retrouve de nombreux contes du *Peregrinaggio* dans le *Voyage*, notamment dans la seconde partie ou « Entreprise seconde ». Les modèles de ce roman composite sont à vrai dire nombreux, allant d'Héliodore et de Lucien à Rabelais et à la première partie de l'*Astrée* (1607). Mais il n'est pas abusif de voir dans la lecture du *Peregrinaggio* l'inspiration principale ou l'impulsion première du *Voyage*, car Béroalde semble lui emprunter le principe de sérendipité qu'il conceptualise à travers la notion de « rencontre », et qu'il généralise au point d'en faire la règle de son nouvel univers romanesque. Dans les deux cas, il s'agit bien d'une thématization exceptionnelle de l'agentivité du hasard dans l'existence, et de son rôle dans la découverte intellectuelle : à l'idéal ancien d'une connaissance des effets par les causes – selon le paradigme aristotélicien toujours en vigueur dans l'enseignement universitaire de l'époque –, le roman de Sérendip substitue l'intuition d'une possible connaissance des causes par les effets. Mieux, il s'agit d'une thématization autoréflexive de la valeur esthétique du hasard et de son rôle dans la création littéraire.

LE *PEREGRINAGGIO* : DES « CAS » DE LA NOVELLISTIQUE AUX « ACCIDENTS » DES CONTES ORIENTAUX

Nous nous en tiendrons à quelques observations sur le texte italien du *Peregrinaggio*, dont l'importation prend sens dans un processus plus vaste de *translatio* de modèles littéraires de la Perse safavide vers la Venise du milieu du XVI^e siècle, grande capitale de l'édition européenne (Correard, 2021). Tout le monde connaît maintenant, ou croit connaître le « conte de Serendip » popularisé depuis le XVIII^e siècle par la traduction française de Mailly et par Horace Walpole, qui invente par antonomase et substantivation la notion de *serendipity*. Le recueil italien dont le conte est issu, *Il Peregrinaggio di tre giovani figliuoli* (Venise, Tramezzino, 1557), est en réalité une construction complexe, qui peut évoquer des *Mille et une nuits* avant l'heure. L'histoire de l'exil des trois fils du prince de Serendip et de leurs déductions ingénieuses ne constitue que le prologue, probablement d'origine arabe, de leur rencontre avec le roi Berham (Varham V historiquement, souverain sassanide du III^e siècle), malade d'avoir répudié la belle Diliramma. Pour soigner sa mélancolie, Berham se fait raconter diverses nouvelles enchâssées, reflétant plus ou moins ses mésaventures, pendant sept nuits, dans sept palais différents. Le contenu est bricolé à partir de plusieurs sources orientales connues du traducteur arménien, principalement le *Hasht Beshet* (ou *Huit paradis*) du poète indo-persan Amir Khosrow (XIII^e siècle), mais aussi le *Haft Peykar* (ou *Sept beautés*) antérieur de Nizami (XII^e siècle), l'un des maîtres de la littérature persane (Camman, 1967 ; Zinguer 1993 ; Mauri, 2009), ou encore certaines nouvelles italiennes issues du fonds médiéval, insérées dans la trame (Bragantini, 1987, p. 127-150).

La structure enchâssante repose sur un double exil, celui des trois princes (dans le conte-prologue), celui de Diliramma (dans le conte-cadre proprement dit, directement enchaîné au prologue). Effet de rencontre, effet de miroir... Pour avoir déplu à leur père Giaffer, le roi de Serendip (qui n'est autre que l'île de Trapobane, ou Ceylan), en refusant de lui succéder avant sa mort, trois frères singuliers par leur sagacité se voient condamnés à déambuler de par le monde, et arrivent au royaume de Berham. Rencontrant un chame-lier ayant perdu sa monture, ils devinent, sans l'avoir vu ni avoir entendu aucune information à son sujet, que l'animal était borgne, qu'il lui manquait une dent, et qu'il boi-

tait ; ou encore qu'il portait une cargaison d'huile et de miel, ainsi qu'une femme enceinte. Chacune de leur affirmation sera confirmée. Les princes, accusés à tort du vol du chameau et réchappant de peu à la peine capitale, expliquent a posteriori leurs déductions à partir d'observations avisées : les prés n'étaient broutés que d'un côté le long du chemin et non de l'autre (la bête était donc borgne) ; le chameau n'avait pas mastiqué toute l'herbe (il était donc édenté) ; ses traces correspondaient à un pas irrégulier (il était donc boiteux), et ainsi de suite... Plus tard, lors d'un banquet, ils découvrent de la même manière que le vin servi est issu d'une vigne ayant poussé dans un cimetière, que le lait qu'ils boivent a été traité sur une brebis ayant tété une chienne, ou encore que le chancelier du roi prépare un empoisonnement pour venger un fils. Suscitant l'étonnement, leur sagacité n'est pas l'effet du hasard. Mais elle est révélée par des faits imprévisibles et défiant l'imagination, qu'ils parviennent à rationaliser en bons détectives. Dans la suite du conte-prologue, les princes retrouvent un Miroir de Justice capable de démasquer les menteurs, volé par le frère jaloux du roi, et ils débarrassent une princesse indienne d'une Main fatale apparaissant sur la mer et prélevant un lourd tribut sur sa population. La résolution est parfois aussi énigmatique que l'énigme elle-même !

À ce conte augural fait suite l'histoire du souverain Berham, qui accueille les trois princes. Alors qu'il s'est amouraché d'une concubine nommée Diliramma, esclave affranchie pour sa beauté, son esprit et ses dons de musicienne, celle-ci a le malheur de lui déplaire en abattant un cerf à la chasse avant lui. Cette vexation infligée au roi vaut répudiation à la jeune femme. Regrettant son geste, Berham sombre dans la mélancolie, au point qu'il faudra le divertir par le truchement de conteurs proposant les récits hétérogènes enchâssés, qualifiés de « nouvelles » dans le recueil italien. Le dernier de ces récits rejoint le conte-cadre en provoquant la réunion de Berham et de Diliramma. Les héros de chaque nouvelle brillent par leur inventivité, mais le geste de Giaffer, qui exile ses enfants arbitrairement, du moins en apparence, dans le prologue, ou celui de Berham, qui répudie aussi injustement que légèrement Diliramma, installent un inquiétant climat d'irrationnel. L'intelligence humaine est confrontée tout au long du recueil à des revirements de fortune, à des « accidents ». Tout y est merveilles, énigmes. Quelques semblants d'allégories résistent à l'interprétation, imposant leur fascinante densité.

Pénétrés, sans doute, de l'art de la novellistique italienne, qui atteint son apogée à l'époque où le vénitien Doni multipliait sa dissémination dans ses recueils ; où Straparola venait de publier les *Piacevole notti* (1550-1553), toujours à Venise ; Matteo Bandello ses *Novelle* (1554), le traducteur Armeno et son éditeur Tramezzino pouvaient avoir la sensation d'avoir trouvé de remarquables équivalents orientaux. Le principe d'emboîtement des contes dans un conte encadrant, en particulier, rappelle la *cornice* boccacienne, l'art de la « conversation conteuse » qui pouvait apparaître à certains comme épuisé (Bandello l'abandonne dans son recueil, qui fait date, alors que Straparola y reste fidèle). Les contes sont d'ailleurs présentés comme des « *novelle* ». La traditionnelle dialectique Fortune/Industrie de la nouvelle boccacienne prend dans le *Peregrinaggio* un tour radical, étant donné l'abondance des péripéties surnaturelles (les deux premières nouvelles enchâssées font intervenir la magie) ou des dispositifs ingénieux, en particulier de machines dans la troisième nouvelle enchâssée (le lion d'or et l'artisan), la cinquième (centrée autour d'une statue d'argent détectant les mensonges), ou la sixième (l'évasion du couple de jeune héros hors de prison, favorisée par des engins secrets). Ce goût de la machine reflète l'ingéniosité maniériste de la construction narrative, qui pour provoquer

l'étonnement du lecteur mobilise de savantes constructions romanesques, occultant les informations les plus importantes avant de les révéler.

Au premier abord, le lexique de la fortune et du hasard ne semble pas très représenté dans le *Peregrinaggio*, dont le style, fidèle à ses modèles orientaux, refuse le discours inter-prétatif au profit d'un récit rapide d'événements concaténés, visant à maintenir le lecteur dans un état de suspens permanent. Le verbe *avvenire* (advenir), souvent en début de phrase, est un opérateur remarquable de cette écriture de l'événementialité, ponctuant toutes les réorientations du récit par *avvenne che...* (« il advint que... »), ou « Or, *avvenne che...* » (« Or, il advint que... »). Ainsi, les princes accusés du vol du chameau ne doivent leur salut qu'à une coïncidence heureuse : « il advint qu'entre-temps, un voisin du chame-lier, parti traiter ses affaires, retrouva sur la route l'animal égaré » (« *avvenne fra quel mezzo che uno vicino del gambelliere, andando per suoi affari, ritrovò per la strada il perduto animale* », Armeno, 1557/2000, p. 20). Cette concaténation est particulièrement frappante au moment de narrer les faits menant à la répudiation de Diliramma : « Il advint, ce jour-là, que... » (« *Avenne in que' giorni che [...]* » (p. 36), « Or il advint un jour que [...] » (*Or avvenne un giorno che [...]* », p. 37). À l'*avvenire* répond l'*indovinare* qui est le propre des trois princes dans le Prologue, leur capacité à « deviner ». Leur sens de la conjecture définit en quelque sorte une exemplarité herméneutique : lui aussi, le lecteur doit constamment exercer sa perspicacité devant des faits merveilleux qui ne sont pas donnés comme des allégories, mais comme l'énigme brute du réel. Ce régime de l'événementialité absolue est renforcé par la conceptualisation de l'accidentalité de la narration : le mot « *accidente* » tend ainsi à entrer en concurrence avec le traditionnel « *caso* » (le « cas » boccacien) pour qualifier les faits les plus importants, voire la nouvelle toute entière. Ainsi du bannissement des trois princes par leur père : « [S]es fils furent infiniment peïnés par l'accident » (« *Di questo accidente rimasero infinitamente dolorosi i figliuoli* », Armeno, 1557/2000, p. 14).

Quant aux récits enchâssés, le premier a valeur paradigmatique. Il relate l'histoire d'un roi à qui un conseiller, « philosophe » instruit des secrets de la nature, avait enseigné, expérience à l'appui, une formule magique permettant de séparer son âme de son corps en la projetant dans celui d'un animal mort, et en laissant son propre corps inanimé jusqu'au moment de faire l'opération inverse, pour récupérer son intégrité physique et son identité. Indiscret, le roi confie le secret à un conseiller, lequel lui suggère malicieusement d'user de ses pouvoirs dans des circonstances qui lui permettent d'usurper le corps du roi sorti de son enveloppe charnelle : lors d'une partie de chasse, ce malicieux conseiller incite son maître à entrer dans la dépouille d'un cerf et en profite pour récupérer immédiatement le corps du roi. Il faudra à l'âme de ce dernier diverses coïncidences pour retrouver sa forme humaine et son trône : la rencontre d'une dépouille de perroquet, avec laquelle il troque celle du cerf ; la rencontre d'un oiseleur qui le capture, et avec qui il lie conversation, de sorte que l'homme saisit l'intelligence singulière du volatile ; la rencontre de la reine, enfin, soupçonneuse envers l'imposteur, de sorte qu'elle reconnaît le disparu dans le perroquet amené par l'oiseleur, et organise avec lui la vengeance contre le mauvais conseiller. Le verbe *avvenire* joue un rôle similaire à celui que nous avons analysé (Armeno 1557/2000, p. 57, 58). Ce qui ravit les auditeurs de la nouvelle, ce sont justement ses « accidents » (« [...] *che grandissima dilettaçione gl'avea con gli accidenti di quelle [novella] apportato [...]* », p. 66).

Il en va de même de la seconde nouvelle, qui semble faire miroir au récit-cadre et en annoncer le dénouement : relatant l'histoire d'une valeureuse jeune femme répudiée par

le prince pour lui avoir déplu soudainement, livrée aux chiens à la suite d'une partie de chasse, sauvée par la possession d'une amulette qui repousse les dogues, puis recueillie par un montreur de singe qui la ramène à la cour, où elle se fait reconnaître du prince repentant, ce conte procure « plaisir » et « émerveillement » à son auditeur Berham en raison de ses « accidents variés » (« *Gran diletto e meraviglia insieme a Berhamo diede la recitata novella, per i vari accidenti in quella dal novellatore racconti* », p. 83).

Il n'en va pas différemment dans la quatrième nouvelle, celle de Rammo, fils d'un sultan exilé sur les accusations de sa belle-mère, dont il parviendra à se venger après avoir été initié à la nécromancie. Elle est annoncée comme un « bel accident » dont Berham demande le récit au conteur : « [...] fatto il quarto novellatore a sé chiamare, che alcuno bell'accidente egli anco gl'avesse a raccontare gli commandò » (p. 93). À l'intérieur du récit, le sultan père de Rammo, dupé par le rapport mensonger de son conseiller, amant de la sultane, croit que son fils a tenté de violer cette dernière. Il demande à sa femme de lui raconter l'« accident » ou l'« incident » expliquant son comportement chagriné (« [...] caramente pregolla che del travaglio suo l'accidente gl'avesse a raccontare, p. 95). Revenu à la cour après avoir appris de trois sages magiciens le secret de changer d'apparence, de devenir invisible et de commander aux démons, Rammo ourdit patiemment sa vengeance, incongnito, par des actions magiques qualifiées d'« accident » (p. 99, 104, 106).

Même rôle charnière au début du chapitre VIII, qui commente d'abord la sixième nouvelle enchâssée (dans le chapitre précédent), à savoir les travaux de Féristène, jeune chrétien persécuté avec sa fiancée Giulla par un tyran musulman (dans la version originale du poète indo-persan Khosrow, le récit se déroulait en Inde avec d'autres confessions religieuses). Ils sont subsumés dans la formule « les accidents advenus par le jugement cruel et impie de ce fier tyran sur Féristène » (« [...] gl'accidenti avvenuti per la crudele ed empia sentenza che'l fiero tiranno a Feristeno diede », p. 153), reprenant les sept occurrences jalonnant la nouvelle (p. 127, 129, 130, 131, 133, 141, 143). Le narrateur du conte suivant, le dernier, annonce quant à lui des « accidents » advenus non pas aux autres, comme dans les récits précédents, mais à lui-même (« Gli altri novellatori pens'io, sire, che v'abbiano tutti nelle novelle loro gl'altrui accidenti raccontati ; io all'incontro cose non ad altrui, ma a me stesso avvenute, sono per narrarvi », p. 153). On retrouve dans l'histoire de ce vieux musicien maltraité par le sort le rôle de l'« advenir » (« Or avvenne [...] », p. 155, « [...] avvenne ch'io [...], p. 156, [...] Or avvenne che [...] », p. 158), et incidemment de la rencontre. Entré au service d'un riche marchand et de sa maîtresse, dont les talents de musicienne dépassent les siens, il devient le confident de cette dernière. Le récit de la jeune femme, placé sous le signe d'une « fortune » inclémente², est de nouveau subsumé par le concept plus original, moins topique, d'accident : ému par le « grave accident » arrivé à cette belle (« mosso io pel grave accidente a lei avvenuto a compassione », p. 160), répudiée pour avoir eu le tort d'offenser son amant en se montrant plus habile que lui à la chasse, le conteur conclut de nouveau par l'idée qu'il a relaté un « accident » advenu non à autrui, mais à lui-même (« un accidente non ad altrui, ma a me stesso avvenuto », p. 161). Or, c'est le même événement qui a causé la dépression du prince Berham, lequel reconnaît dans le personnage de la

² « Mais comme la fortune a pour coutume de ne jamais se montrer longtemps bénigne ou favorable aux mortels [...] » (« *Ma perciò che la fortuna non suole troppo lungamente a' mortali benigna e favorevol dimostrarsi* [...] », Armeno, 1557/2000, p. 159).

nouvelle sa Diliramma, qu'il fait revenir et qu'il épouse dans la dernière page du *Peregrinaggio*. Qu'est-ce qui peut réparer un accident de la vie, sinon le récit de cet accident ?

La traduction directe depuis le persan pahlavi d'Amir Khosrow, par A. M. Piemontese, proposée en annexe de l'édition italienne de Renzo Bragantini (Armeno, 1557/2000), permet de mieux apprécier le travail d'adaptation d'Armeno. Le *Hasht-Bechet* se présente comme un poème dont le mysticisme et la symbologie complexe (d'inspiration astrologique) sont abandonnés par Armeno, qui développe au contraire le potentiel romanesque de la construction. Assurément, le concept d'« *accidente* » est un ajout, qui visait à renouveler l'intérêt d'un lectorat sans doute fatigué par les traditionnelles « cas » de Fortune dans le modèle boccacien. Bourrés de péripéties, les récits du *Peregrinaggio* répondaient au goût de la merveille et du suspens emblématique du maniérisme italien, et peut-être de l'émergence d'un nouveau paradigme littéraire (Cave, 1999, p. 155-164). Sans doute répondaient-ils aussi à une vision de plus en plus inquiète des machinations humaines, omniprésentes, et des coups du sort, imprévisibles. Mais comme le dit un confesseur à Giulla, la fiancée de Féristène : « Aussi étrange soit le malheur [*accidente*] qui survient, il ne faut pas désespérer » (« *per alcun strano accidente che si avenga, non dobbiamo mai disperarsi* », Armeno, 1557/2000, p. 133). Le dénouement heureux de tous les récits, de même que le rôle du surnaturel, manifestent une certaine confiance dans la capacité humaine de réagir à l'imprévu, et une proximité de ce recueil avec les « contes » de Straparola (*Piacevoli notti*). Les adaptateurs italiens, Armeno et/ou Tramezzino, retrouvent à travers les sources orientales un sens du merveilleux qui se trouvait bel et bien dans le recueil boccacien (notamment dans la Troisième journée du *Décameron*, consacrée au pouvoir de « Fortune »), alors que le genre de la nouvelle, à l'âge de Bandello, se retrouvait de plus en plus assigné à la vraisemblance, sinon à la chronique du réel, et par ailleurs chargé d'un discours tragique et moralisant de plus ou plus lourd, volontiers exemplariste. Nonobstant le Concile de Trente alors en cours, les éditeurs du *Peregrinaggio* semblent indifférents à la mise en place de ces nouvelles normes morales et esthétiques, qui s'imposeront après la 25^e session du Concile, en 1563. Ils savaient divertir, accordant à cette maison des contes que constitue le *Peregrinaggio* et ses sept palais une fonction réparatrice sur le plan psychologique.

LES « RENCONTRES » ALCHEMIQUES DE BÉROALDE DE VERVILLE : UN PARADIGME LITTÉRAIRE DE LA DÉCOUVERTE

Le *Peregrinaggio* pouvait aussi faire réfléchir sur l'inspiration qu'on tire de l'imprévu, et il y a de la réflexion, peut-être même une philosophie du hasard, ou une philosophie hasardeuse dans l'*Histoire véritable, ou le Voyage des princes fortunez* qu'en a tiré François Béroalde de Verville (1610). Comment Béroalde a-t-il trouvé le texte italien, et pourquoi s'est-il inspiré de ce texte ? Il y a là une rencontre. La récente thèse de Laetitia Bontemps démontre plus amplement qu'on ne l'a fait jusqu'ici le rôle joué par un médiateur, Nicolas Le Digne, évoqué dans le paratexte du roman béroaldien : notre auteur y avoue avoir développé ses propres « inventions » à partir de « memoires » recueillis par son ami via plusieurs « oeuvres estrangeres, doctes & antiques », prétendument ramenées d'Orient (Béroalde, 1610, « Avis aux beaux esprits », f. ā5v.), tandis que Le Digne, l'ami en question, évoque plus précisément, ailleurs, les « beaux voïages des Princes de Serendippo »,

« raportez de Rome & tornez de l'Armenien » par ses soins, qu'il entendait éditer (Bon-temps, 2018, p. 28). L'entreprise ne verra jamais le jour : sans doute a-t-elle été interrompue par les troubles de religion, et l'engagement de Le Digne au service de la Ligue. Ou bien ce dernier a-t-il reconnu la supériorité de l'élaboration béroaldienne parue entre-temps, qu'il loue dans le poème liminaire du *Voyage* de 1610 : « J'avois cogneu jadis aux terres estrangeres, / Des Princes Fortunez les loüables Amours », écrit-il, avant d'admettre que Verville a identifié d'« importants mysteres » dans ce qui n'étaient que ses « libres discours » tirés du *Peregrinaggio* (Béroalde de Verville, 1610, « Stances sur le sujet de cet œuvre. Au sieur de Verville », f. ã6v). Notons dans ce poème la métaphorisation de l'itinérance même du processus de curiosité intellectuelle ayant abouti au « rencontre »³ entre ces deux esprits, célébré en tant que tel :

J'alloi suyvant ma route où le soleil se monstre,
 Pour si loing contenter mes curiositez,
 Mais je n'avois compris sinon sur ce rencontre
 Que le parfaict se faict dans les diversitez.

Seul Béroalde, en somme, a su tirer une perfection (alchimique ?) du chaos narratif, comme s'il était lui-même le héros du récit, un prince des Lettres capable de reconnaître un sens plus haut dans un texte que le hasard a mis entre ses mains.

Les textes liminaires du *Voyage des princes fortunez* suggèrent un double principe de composition. D'une part, l'Art (notion dont on sait les résonnances alchimiques) : les liminaires assurent que l'ouvrage suit une composition « stéganographique » pleine d'« enigmes et inventions » (Béroalde de Verville, 1610, « Avis aux beaux esprits », f. ã4v.), ce qui renvoie à l'art de la cryptologie développé par Johannes Trithemius, mais aussi à la pratique artistique de l'anamorphose, immédiatement prise pour comparant. Clef interprétative ou non ? Ces formules ont été l'objet de nombreux commentaires, sur lesquels nous n'entendons pas revenir (voir Zinguer, 1993). Notons plutôt que rien ne semble plus contraire à l'idée d'une composition aléatoire que celle d'un ordre secret provoquant d'abord la surprise, pour ménager ensuite la possibilité d'un décodage par quelques « chercheurs plus subtils » ; ou encore d'une vision clarifiée une fois redressée la perception initiale, brouillée, qui pourrait être celle du lecteur ignorant. Pourtant, le narrateur se « licen[c]ie » dès qu'il peut (Béroalde de Verville, 1610, « Frontispice » de la Première entreprise, p. 3), expliquant qu'il se donne les coudées franches pour emprunter à autrui et réagencer les histoires à sa guise : « je vais suivant les pointes des occasions qui m'attirent après les idées [...] », pose-t-il, sans tout à fait clarifier ce qui a priorité des « idées » (savantes ?) ou des « pointes » (les associations inattendues vantées par les poétiques maniéristes). Il se grise manifestement de la liberté absolue fournie par le *medium* romanesque, par différence avec les genres savants ou historiques : « ingénieuses inventions », « agréables fantaisies », tout est permis (p. 4). On promet évidemment de grands fruits sous l'« écorce », mais le narrateur avoue dans le même temps écrire « paraventure » (p. 5). S'il sait que l'indifférence, l'incompréhension ou l'oubli pourront accueillir son ouvrage, il ne se préoccupe pas de sa réception, ne craignant pas le « hasard qui eschet aux plus

³ Rappelons que le substantif « rencontre » peut être masculin en moyen français, sans coloration sémantique particulière.

grands » (p. 2). Dans la lignée de Rabelais, la déstabilisation de la rhétorique de l'allégorie prend un sens nouveau.

La composition d'ensemble mérite d'autres remarques préalables. Le premier titre d'*Histoire véritable*, évoquant les *Histoires vraies* de Lucien de Samosate, semble justifié par l'itinérance fictionnelle des protagonistes principaux dans un archipel représenté par une carte imaginaire, donnée à la suite de la table des matières. Il s'agit d'une magnifique géographie utopique aux côtes découpées, déchirées en une multitude d'îles, de presqu'îles, de caps, de détroits et de baies qui – tout en évoquant vaguement la forme de l'Europe – invitent à la rêverie sur l'infinité des trajets possibles, à l'inverse de la forme de croissant parfait, semi-circulaire et close sur elle-même de l'Utopia de More. Voilà qui suppose un éloge du voyage, conçu comme « rencontre & hantise des nations » (Béroalde de Verville, 1610, I, 17, p. 168).

Béroalde de Verville, *Histoire véritable, ou le Voyage des princes fortunés*,
Paris, Claude de la Tour, 1610



Source : exemplaire de la BnF Y2-17419, numérisé par Gallica

En réalité, dans ce roman divisé en « Entreprises » elles-mêmes divisées en « Dessesins », – des notions qui disent bien l'aventure de l'écriture, l'initiative et l'ingéniosité de l'esprit dont le résultat n'est pas connu d'avance, dans une forme d'essayisme fictionnel –, le modèle de la navigation ne domine que dans les deux premières Entreprises. Éloignés par le roi de Nabadonce, trois princes « fortunés », lesquels ne sont jamais présentés comme des ressortissants de Serendip (Béroalde fait ainsi disparaître la trace de l'intertextualité italo-persane, au bénéfice d'une notion qui met en avant leur principale qualité) sont accueillis à la cour de l'empereur de Glindicée, lequel se morfond d'avoir perdu la nymphe Éthérine, dans laquelle on reconnaît l'équivalent de Diliramma. Cette trame abrite un

fourmillement d'histoires secondaires, insérées le plus souvent à la faveur d'un récit rétrospectif, selon le principe de *l'ordo artificialis*. Dans les Entreprises troisième et quatrième, soit la seconde moitié du roman, c'est le modèle d'une déambulation architecturale qui prend le relais. Réunis par le roi de Nabadonce dans son Hermitage d'Honneur, les trois princes et l'Empereur assistent au « Grand anniversaire d'Amour » où va être jugée une série de cas amoureux, objets des récits enchâssés. Le nom de ce lieu pointe vers une œuvre laissée à l'état de brouillon par Béroalde (*L'Hermitage d'honneur*), qui aurait ainsi fondu deux ensembles, le premier plus inspiré par le *Peregrinaggio*, le second plus redevable à d'autres sources, comme le *Songe de Poliphile* de Colonna. Le fonctionnement du récit oriental d'Armeno, avec ses palais abritant autant de récits, n'est pas oublié : le roman de Béroalde est lui aussi organisé par la visite de sept palais, qui dessinent un possible itinéraire.

L'énonciation singulière du roman, plus complexe que celle du *Peregrinaggio*, a été l'objet de nombreux commentaires. Nous nous en tiendrons à un seul, touchant au rôle de la rencontre. L'ensemble du récit est en effet confié à un narrateur homodiégétique, « je », figure d'auteur impliqué dans son œuvre, « embarqué » dans la narration en tant que personnage intermittent si l'on peut dire, au sein d'un collectif (« nous ») dont les membres sont qualifiés de « Curieux ». Ce groupe va tout de suite rencontrer puis perdre de vue le groupe des Fortunés. La métatextualité est évidente : si ce n'est d'autres comparses littéraires et/ou alchimistes, la figure de Nicolas Le Digne, le découvreur du *Peregrinaggio*, semble impliquée dans ce « nous ». Or, le roman s'ouvre sur une opportunité manquée : décidés à courir « bonne » ou « mauvaise » fortune, les Curieux, partis à la recherche des secrets de Xyrile (anagramme d'Élixir) sont sauvés d'un naufrage dans la mer de Triscovie par les Fortunés. Mais ils repartent aussitôt, et le narrateur nous informe, rétrospectivement, qu'ils ont raté là, au tout début de leur aventure, l'occasion de trouver la route conduisant à bon port :

Ha si dés cét heureux instant nous eussions reconnu ce que nous avons rencontré, & que nous eussions peu discerner le bien qui s'estoit offert à nous, ou que dès lors notre âme eut esté capable de ressentir la vérité qui se presentoit à nous au commencement de nostre fortune, nous n'eussions pas si longuement & incertainement suivy le vain pourchas où les apparences nous pousoient à des entreprises hazardeuses & grandes [...] (Béroalde de Verville, 1610, I, 1, p. 10-11).

Les regrets se prolongent, au conditionnel passé, sur une page entière. Et pour cause : on ne rejoindra jamais la nymphe Xyrile, oubliée dans les détours de la narration. Effacée, cette trame principale passe en arrière-plan derrière les aventures des Fortunés et de l'Empereur de Glindicée. Le récit, les récits insérés ou enchâssés, rempliront l'espace ouvert par cette rencontre manquée. On apprendra à la toute fin qu'après les retrouvailles de l'Empereur avec Éthérine, la quête du narrateur principal restera inachevée : un quatrain informe le lecteur que son travail a été interrompu par l'assassinat du roi Henri IV († 1610), probable pirouette qui problématise néanmoins la question du rôle du hasard et des circonstances au niveau de la composition même du récit. « [O]n ne peut par dessus la fortune, ny paroistre outre sa capacité », s'était excusé, par avance, le narrateur conscient de ses limites (Béroalde de Verville, 1610, IV, 1, p. 725).

Notons que dans ce *Voyage*, ce sont les Curieux (les intellectuels) qui prennent les « Fortunez » (les aventuriers) pour modèles. Ce qui définit ces derniers est bien leur propension à s'en remettre à l'aventure, à chercher rencontre : ils vont, disent-ils, sans autre « intention que d'apporter tout service où nous nous rencontrons » (I, 2, p. 14). Cet *ethos* chevaleresque, mais d'un nouveau type (intellectualisé et galantisé), est encore mieux défini plus loin : « les Fortunez, qui ne s'attendent qu'au hasard et aux belles rencontres qui leur surviendront [...] » (II, 3, p. 232). Leur réussite, c'est de savoir la vertu de l'occasion, qui leur permet d'entretenir leur génie de la conjecture. À l'inverse, les personnages qui font des plans, qui manigancent, qui complotent, sont souvent mis en échec, à l'instar d'Épinoise dans un récit enchâssé (I, 12).

Cette aptitude les prédispose à régner sur l'univers galant du *Voyage des princes fortunez*. Les nombreuses histoires d'amour enchâssées dans les deux premières entreprises, ou examinées à travers les cas soumis dans les Entreprises III et IV, rappellent le lien traditionnel entre Amour et Fortune. Ce ne sont, comme le dit la « Préparation » de l'Entreprise seconde, que « délicieuses rencontres » (p. 208), « belles pointes & galantes rencontres » (p. 211). Les intrigues sont périlleuses, et c'est d'ailleurs la famille de « hazard », souvent connotée négativement en moyen français (car synonyme de danger) qui intervient pour les qualifier : Éthérine, fille du roi de Boron, fit une hazardeuse entreprise avec le Prince de France », annonce le titre du Dessein septième de l'Entreprise première (p. 57). Toutefois, le hasard, dans cet univers, est le plus souvent « beau », à l'instar des « beaux hazards » relatés par le sage Sarmedoxe (II, 13, p. 334). Emblématique, le personnage de Mirepont est récompensé pour s'être confié à la fortune un grand nombre de fois : avant même de tout « hazarder » (p. 333), et de tout gagner en se livrant à l'épreuve de la vitrification qui rend sa peau transparente et fait apparaître ce qu'il a dans le cœur, on apprend qu'il est arrivé au royaume de Nabadonce en tentant sa chance. Éconduit par une dame de son pays de Maliquée, « Mirepont [...] se delibera de suyvre fortune, telle qu'il [la] pourrait rencontrer pour se consoler, & s'estant mis sur mer, attendit tel abord, que le hazard donnerait au vaisseau qui l'avoit reçu, & advint qu'il surgit au grand royaume de Nabadonce » (II, 12, p. 321). L'Entreprise quatrième se termine par la visite du labyrinthe d'amour, où l'on entre pour aller « à la rencontre de [ses] désirs » (IV, 5, p. 774), selon la savante fée Gnorise. L'Empereur lui-même ayant retrouvé celle qu'il avait répudiée, « ils se rencontrent en mesme volonte » (IV, 8, p. 793). Ces mots, qui concluent le roman, font de la rencontre une utopie de la synergie amoureuse.

Il y aurait beaucoup à dire du rôle moteur de la « fortune » dans le texte, qui déplace les aventuriers à sa guise dans cet archipel imaginaire, à la géographie élastique. Mais c'est bien la « rencontre » qui constitue le *lieu* matriciel du romanesque, la topique privilégiée de Béroalde⁴ : « quant à moy, j'ay pris plaisir à retracer ces belles rencontres », conclut par avance le narrateur au début de l'Entreprise quatrième (« Entrée », p. 710-711). Les narrations imitées du *Peregrinaggio* sont aisément subsumées à cette enseigne. Ainsi de l'histoire de Féristée, adaptée de la seconde nouvelle du récit italien : la jeune amoureuse, jetée dans une Tour aux chiens, n'est sauvée que parce qu'elle portait sur elle un talisman dit « Canicule » (« petite chienne ») confectionné par un ermite à partir d'une

⁴ On relève 122 occurrences de la famille de ce mot dans le texte numérisé par les Bibliothèques Virtuelles Humanistes (BVH) de Tours : http://xtf.bvh.univ-tours.fr/xtf/view?docId=tei/B693836101_346632/B693836101_346632_tei.xml;doc.view=notice

herbe qui se lève en direction de l'étoile de la canicule après minuit : « Helas! la pauvrete n'avoit point premedité de remede à son mal inopiné estant prise au despourveu, toutes-fois par rencontre elle avoit avec soy le juste preservatif » (I, 5, p. 43). Dans le texte italien, la jeune femme était simplement épargnée par les chiens car ceux-ci l'avaient reconnue (Armeno, 1557/2000, p. 76). La péripétie est motivée de manière autrement plus complexe chez Béroalde de Verville, qui fait intervenir les sciences occultes et quelque heureux hasard. Le concept de « rencontre » remplace pareillement celui d'« accidents » dans l'adaptation de la première nouvelle du *Peregrinaggio* : l'histoire d'Eufransis, qui avait appris le secret de la transmigration de l'âme dans d'autres corps, est jalonnée par 7 occurrences du mot « rencontre » ou de ses dérivés, l'imprudence humaine étant de nouveau guérie par « bonne rencontre » (Béroalde de Verville, 1610, II, 19, p. 418). Et que dire de l'aventure arrivée sur l'Île Déserte à Vivarambe, l'un des trois princes ? Échoué seul, il est sauvé par la découverte d'un plant de lentille flottante, véritable manne puisqu'un grain suffit à se sustenter pour vingt-quatre heures, « duquel secret Vivarambe s'avisa par rencontre » (I, 14, p. 126).

Béroalde, pourtant, ne propose-t-il pas une mise en ordre des rebondissement sérendipiens à travers les allégories qu'il greffe ? Ne faut-il pas reconnaître, dans l'architecture labyrinthique de ce roman, une autre inspiration, celle du *Songe de Poliphile* de Colonna (1499), qui devient prévalente dans les Entreprises III et IV ? Mais il s'agit plutôt, faudrait-il dire, du *Songe* « alchimisé » par quelques décennies de lecture allégorique. La piste s'impose étant donné ce qu'on sait de la biographie de notre auteur : médecin, Béroalde avait probablement pratiqué l'iatrochimie d'inspiration paracelsienne (voir la synthèse de Bontemps 2018, p. 87-96). Il avait par ailleurs participé à l'essor du roman alchimique en proposant, à la suite de l'Italien Nazari et du Français Gohory, un commentaire allégorico-alchimique du *Songe de Poliphile* dans une édition reprenant la traduction française de Jean Martin (1549), sous le titre de *Tableau des riches inventions* (1600). Or, comme le constate Gilles Polizzi, l'opération de récupération alchimique du songe énigmatique de Colonna était guidée, sinon par un certain opportunisme éditorial, du moins par la volonté d'établir un solide alliage entre le thème du désir amoureux et le vocabulaire de l'alchimie. Dans cette rencontre, ou dans ce carambolage des modèles littéraires et des discours savants, le métaphorisant et le métaphorisé semblent constamment échanger leur rôle. Plutôt qu'à un système, le commentaire béroaldien semble obéir à une « une esthétique baroque qui valorise les coïncidences ménagées par les bigarrures de la fiction » (Polizzi, 1995, p. 39).

Constatons que l'interprétation alchimique est appelée par le système onomastique du *Voyage des princes fortunez*, dont les anagrammes ont, pour la plupart, été décryptées (voir le bilan de Bontemps, 2018, t. 1, annexe 5, p. 204-210). À commencer par les noms des protagonistes principaux, les princes fortunés : Cavalirée (Eau claire), Fonsteland (Sel fondant), Vivarambe (Vrai beaume). Il en va de même des personnages secondaires : Fulongdes (Sel fondu), Lofnis (Sol fin), etc. Ou encore des noms de lieu : le royaume de Nabandonce n'est autre que celui de l'Abondance, Glindicée celui de Diligence, etc. Les jardins de l'Hermitage d'Honneur sont eux-mêmes organisés selon une symbolologie alchimique complexe. Ne s'agit-il pas, en conséquence, de la clef promise dans l'« Avis » par l'art de la « stéganamorphie » ? L'alchimie semble proposer une grille de lecture totale, qui s'applique aux sentiments galants (Greiner, 1999). On ne retrouvera jamais, pourtant, la nymphe Xyrile, autrement dit l'Élixir recherché par les Curieux, et les meilleurs spécia-

listes des relations entre littérature et alchimie, tels Gilles Polizzi (1993 et 1995), Frank Greiner (2000, p. 505-541), Didier Kahn (2015, p. 161-186) ou Véronique Adam (2004), conviennent que l'allégorie, sans tourner tout à fait à vide, ne permet aucune rationalisation de la matière narrative profuse et quelque peu hétérogène. Fort ludique et ingénieux, le geste opportuniste d'imposition d'un code savant sur une trame romanesque préexistante peut apporter une « valeur alchimique ajoutée » (El-Hafidhi, 1997, p. 257-261), au sens où elle constitue un multiplicateur de son intérêt herméneutique, mais ce code est d'abord mis au service de l'invention romanesque (Bontemps, 2018, p. 105-137).

Abordons deux exemples plus précis. La résolution de l'énigme de la Main fatale constitue l'un des épisodes orientaux les plus mystérieux du *Peregrinaggio* : dépêchés auprès d'une reine indienne, les princes de Serendip observent le ballet de la Main fatale qui surgit de la mer. L'aîné lève le poing fermé en sa direction, à l'exception de l'index et du majeur tendus vers le haut. La Main se jette alors dans la mer, pour ne plus jamais réapparaître. L'aîné explique ainsi la scène à la reine : la Main annonçait que cinq hommes voulaient diriger les destins du monde, mais le prince de Sérendip a signifié par son geste qu'elle se trompait, car deux suffiraient (Armeno, 1557/2000, p. 40-45). Fidèle à sa source orientale, le texte italien laisse cependant la possibilité d'interpréter ce geste comme un signe chrétien, conforme à celui du Christ Pantocrator tendant l'index et le majeur joints, la main levée. Amplifiant et complexifiant l'épisode qu'il situe dans le royaume de Sobare (Béroalde de Verville, 1610, II, 14), le romancier français le remotive par le sens alchimique, faisant des cinq doigts de la main le symbole des cinq éléments (Quinte essence comprise), auquel s'ajoutent encore des références à la chiologie ou au symbole dit de la Main alchimique (Heitsch, 2017). La liberté humaine triomphe de la fatalité dans l'histoire, mais rien n'est laissé tout à fait au hasard par l'auteur, qui manifeste son génie herméneutique dans ce processus de « transmutation » littéraire, si l'on peut dire...

Toutefois, l'alchimisation de la matière narrative ne supprime en rien le rôle de la contingence dans le récit. En témoigne l'histoire du chameau perdu, identifié puis retrouvé, qui ouvrait le *Peregrinaggio*. L'animal devient chez Béroalde un « Chrysophore » (II, 4-5), c'est-à-dire un « mestif » ou hybride, porteur d'or comme son nom l'indique (en référence au Grand Œuvre), né dans l'île de Quimalée (« Alquemie »). Sa description est surchargée de symboles alchimiques, jusqu'aux matières qu'il porte, devinées par les princes : au lieu d'huile, du « sel fusible cristallisé », par exemple (Béroalde, 1610, II, 4, p. 252). Le récit n'en est pas moins jalonné de « rencontres » aussi décisives qu'imprémeditées, les princes estimant eux-mêmes qu'ils ne doivent qu'au hasard la réussite de leurs conjectures, expliquées rétrospectivement à l'Empereur : « il est advenu que nous ayons rencontré la vérité » (p. 254). La vérité, chez Béroalde, ne se découvre pas, elle se rencontre.

Avant de se livrer à la franche satire de l'alchimie, quelques années plus tard, dans *Le Moyen de parvenir*, où le personnage de Paracelse vante les « quatre éléments de piperie, avec leur quintessence » (Béroalde de Verville, 1616/2005, « Généalogies », p. 149), Béroalde ne représente-t-il pas l'alchimie comme un processus aventureux, où la découverte ne peut résulter que d'une forme de sérendipité ? Cette question est inhérente à la pratique de la discipline : l'alchimiste est par définition un « essayeur » (Halleux, 1989). Collection de miscellanées parue peu de temps après le *Voyage*, le *Palais des Curieux* de Béroalde consacre une entrée à la question épistémologique fondamentale : « Des sciences, & comment on sçait ». Sceptique sur la connaissance par les causes au sens aristotélicien,

Béroalde admet qu'il existe aussi un savoir transmis par tradition, mais accorde une plus grande importance à l'expérience, jugeant plus fructueuse la « science acquise par invention et rencontre », à savoir par un labeur dont le résultat n'est pas donné, dans un processus de recherche où peut entrer quelque inspiration divine (Béroalde, 1612, p. 61). Cet éloge d'un empirisme enthousiaste (et brouillon) n'est pas nouveau dans son œuvre. Une collection pseudo-encyclopédique antérieure, *Le Cabinet de Minerve*, elle-même élaborée à partir du remaniement d'une œuvre de jeunesse, les *Appréhensions spirituelles*, proposait au lecteur un parcours aménagé dans un assemblage de « diversités ». Allégorisé par une promenade savante en compagnie de Minerve, ce parcours intellectuel est divisé en dix-sept chapitres intitulés « Rencontres ». L'élément de surprise et de divertissement connoté par cette notion est aussi mis en valeur par le sous-titre, qui promet des « rencontres joyeuses »⁵. Quinze ans plus tard, le *Palais des Curieux* renonce à la fiction d'un ordre pour laisser le lecteur parfaitement libre de sa déambulation dans les matériaux hétéroclites. À chacun de faire ses expériences lectoriales, puisque « Chacun abonde en son sens », selon un adage humaniste que cet auteur commente à plusieurs reprises, comme Béroalde le répète dans *Le Cabinet de Minerve* (Béroalde de Verville, 1597, p. 213) et dans *Le Palais des Curieux* (Béroalde de Verville, 1612, p. 146 sq.). On peut y voir un principe de libération herméneutique, en même temps que la reconnaissance de la contingence de toute lecture. La rencontre devient ainsi l'opérateur privilégié de l'écriture de Béroalde de Verville, jusqu'aux quiproquos les plus fous des discours du *Moyen de parvenir*, fondement de toutes les « démonstrations » en même temps que « mode de fonctionnement aléatoire de l'écriture inspirée » (Tournon et Ristori, 1993, p. 191), comme l'annonce là encore le sous-titre⁶.

Dans le *Voyage* de 1610 (ou *Histoire véritable*, en ce qu'elle révèle en définitive les principes de tout savoir), la connaissance semble définie comme reconnaissance, et la « prudence » consiste à savoir profiter d'une « joyeuse rencontre » (au sujet de l'empereur de Glindicée et des princes, Béroalde de Verville, 1610, III, 2, p. 256). Les Curieux, écrit le narrateur qui relève de ce groupe, contemplant la vérité comme à travers une « lunette à facettes », et ne savent « choisir le vrai de plusieurs représentations » (I, 7, p. 58). On pourra admirer les reflets mobiles de la vérité, à défaut de la saisir toute entière. Pour l'auteur du *Palais des curieux*, il s'agit d'une conversion de l'entreprise encyclopédique à l'aventure romanesque, non sans implication épistémologique, comme l'a montré Neil Kenny (1991). On notera en ce sens, dans le *Voyage*, un emploi récurrent, souvent intransitif, du verbe « rencontrer » ou de la locution verbale « faire rencontre », au sens de « réussir », « comprendre », « trouver »⁷, dans des tournures positives ou négatives : « sans ce

⁵ *Le Cabinet de Minerve. Auquel sont plusieurs singularités. Figures. Tableaux. Antiques, Recherches saintes, Remarques serieuses, Observations amoureuses, Subtilités agreables, Rencontres joyeuses & quelques histoires meslées és aventures de la Sage Fenisse patron du Devoir*, Lyon, Guillaume Vidal, 1597 [1596].

⁶ *Le Moyen de parvenir. Œuvre contenant la raison de tout ce qui a été, est et sera, avec démonstrations certaines et nécessaires, selon la rencontre des effets de VERTU. Et adviendra que ceux qui auront nez à porter lunettes s'en serviront, ainsi qu'il est escrit au Dictionnaire à dormir en toutes langues. S. Recensuit Sapiens ab A ad Z, s. l., s. n. [1616].*

⁷ Le dictionnaire de Jean Nicot relève ainsi l'expression « Un homme qui rencontre bien & de grand iugement, *Emunctae nasus homo* », ou dans une tournure négative « Ne rencontrer & inventer point bien, *A coniectura aberrare* » (Nicot, 1606, p. 555). La polysémie du paradigme lexical de « rencontre » pouvait d'autant plus intéresser Verville qu'elle renvoie aussi au bon mot ou au jeu d'esprit (« Bien rencontrer à propos, *Facetè & commodè dictum* »).

stratageme, vous n'eussiez pas fait rencontre » (Béroalde de Verville, 1610, I, 9, p. 79) ; « J'ay ouy dire au feu Roy, qu'il avoit mis toute peine & diligence de le scavoir, mais qu'il n'avoit jamais peu faire rencontre » (II, 15, p. 365) ; « La Fee concierge, voyant que l'Empereur avoit bien rencontré, [...] » (III, 5, p. 507) ; « Dés l'heure nous pristes chacun son canton, je ne scay qu'ont fait les autres, quant à moy je n'ay peu rencontrer, [...] » (III, 10, p. 582), etc. Le sens moderne de « rencontre » (qui suppose le contact entre personnes), et celui, plus intellectuel, de « trouvaille », « découverte », « réussite », coïncident parfaitement dans l'emploi synthétique qui annonce le succès des princes entreprenant le voyage à Sobare, pour délivrer ce territoire de la Main fatale : « Cecy fut le vray moyen aux Fortunez de faire rencontre, ainsi que le succez [= l'issue] le fera paroistre » (II, 11, p. 310-311).

Probablement influencé par les *Essais* de Montaigne, Béroalde nous fait sentir que l'esprit humain a ses limites, et qu'il est redevable à la chance de ses quelques trouvailles ; qu'il ne peut que « fureter et quester, et va sans cesse tournoiant », ayant pour aliment « admiration, chasse, ambiguïté », car il « n'y a point de fin en nos inquisitions » (Montaigne, « De l'Expérience », III, 13, 1588/2004, p. 1068). Béroalde de Verville, lui aussi, a choisi de faire « route par ailleurs » dans cette « chasse de cognoissance » (pour reprendre les termes de Montaigne), tirant ses arguments, ou ses « pointes », de la fortune⁸. « Tout plaisir est agreable en son temps, & tous sujets ont leur rencontre » (Béroalde de Verville, 1610, IV, 3, p. 751). La métfiction du rapport entre le « Nous » des Curieux (Béroalde et ses collègues), d'une part, et de l'autre les personnages des Fortunés (les protagonistes du *Peregrinaggio* d'Armeno) se laisse relire comme l'histoire de la genèse du livre et de sa place au sein d'un parcours intellectuel personnel, d'autant que Béroalde glisse d'autres images de lui-même, ou de son « moi » galant, dans le roman⁹. C'est là, dans la rencontre d'un auteur philosophe avec ce roman source, que se trouvait le sens de la quête, non dans un Élixir aussi utopique que la Dive Bouteille, comme le comprend rétrospectivement le narrateur principal du *Voyage*, revenu du « vain pourchas » de certaines « entreprises hazardeuses & grandes » (Béroalde de Verville, 1610, p. 10-11). Dans une errance intellectuelle qui ne saurait avoir de terme, mais qui célèbre consciemment ses découvertes chanceuses.

CONCLUSION : LE « MODELE CYNEGETIQUE » EN LISANT, EN ECRIVANT

Au fond, qu'est-ce qui a pu intéresser Béroalde dans le *Peregrinaggio*, au point d'en faire sa principale source d'inspiration ? Sur les éléments qu'il emprunte au récit italien, qui avait librement aménagé les modules narratifs de divers recueils orientaux, et qu'il réaménage encore à son tour, Béroalde greffe une réflexion personnelle sur le rôle du ha-

⁸ Renvoyons au début de l'essai « De Democritus et Heraclitus » (*Essais*, I, 50), qui pourrait avoir joué un rôle définitoire dans l'élaboration de la nouvelle esthétique/épistémologie de Verville : valorisant le rôle de l'« occasion » et de la « pointe » (vocabulaire que l'on retrouve dans le « Frontispice » de la Première entreprise de notre romancier), Montaigne explique lâcher la bride à son jugement, qui se promène sur tous sujets à son gré : « Là il fait son jeu à eslire la route qui luy semble la meilleure, et, de mille sentiers, il dict que cettuy-ci, ou celuy-la, a esté le mieux choisi. Je prends de la fortune le premier argument » (Montaigne, 1588/2004, p. 302). Voir Guerrier (2016).

⁹ Ainsi du personnage de « Verville », amant de Mélisse, dont le cas est jugé parmi d'autres dans le Tribunal d'amour (Béroalde de Verville, 1610, III, 8), ou du Grand Mélancolique, affilié à Trismégiste, figure de l'artiste-alchimiste (IV, 4-5).

sard, dont le lexique va jouer un rôle charnière, dans tous les enchaînements. S'il surimpose manifestement un code alchimique, et si l'on peut y voir un parcours initiatique (Greiner, 2008), celui-ci nous apprend qu'il n'existe de vérité que par « rencontre ». C'est le romanesque qui décode l'herméneutique alchimique plutôt que le contraire, le paradigme de l'aventure hasardeuse modélisant la quête de connaissance selon ce que Ginzburg, considérant les origines de la notion de sérendipité, a aussi nommé le « modèle cynégétique » (Ginzburg, 1980). Cette dernière métaphore n'aurait pas déplu à Montaigne, et elle s'accorde bien avec l'importance des récits de chasse dans le *Peregrinaggio* comme dans le *Voyage*. Elle n'aurait pas non plus déplu à Francis Bacon, qui affirme à la même époque l'intérêt de la méthode inductive dans les sciences et le rôle qu'y joue la découverte inopinée, par opposition aux principes déduits des grandes théories, à travers son interprétation de la fable de Pan qui avait retrouvé Cérès par chance dans la forêt¹⁰.

Nos deux romans, notons-le, conceptualisent leur propre mode d'écriture et leur effet. Mis en scène dans le récit-cadre par les réactions de Berham et de l'auditoire aux contes enchâssés, le plaisir procuré par les « accidents » des diverses narrations s'affirme comme le paradoxe esthétique fondamental du *Peregrinaggio*, avant même que n'émergent des milieux intellectuels italiens, dans les dernières décennies du XVI^e siècle, des poétiques néo-aristotéliennes valorisant l'effet des péripéties (Duprat, 2009). « Accident », dans le texte italien, semble avoir d'ailleurs exactement le sens que le mot savant *peripeteia* (περιπέτεια : « ce qui tombe sur », avant de signifier le revirement de situation, le changement dramatique), prendra dans les langues européennes au XVII^e siècle. La figure d'un obscur traducteur, « Christophe l'Arménien », définit à sa façon, plus d'un siècle avant Pierre Galland, une poétique du conte oriental.

L'histoire des Curieux instruits par certains Fortunés, métafiction encadrante, devient chez Béroalde de Verville l'histoire de l'écrivain à la recherche de ses personnages et de son sujet, le *Voyage des princes fortunés* ayant ceci de particulier qu'il peut se lire comme une allégorie de la création elle-même, comme une œuvre parfaitement « autotélique » au sens de la critique moderne : Béroalde nous dit où se rencontre l'inspiration, comment s'écrit le livre dans une double quête épistémologique et galante qui initie le lecteur au secret de l'invention romanesque. La fiction s'autonomise pour devenir une finalité en soi (Martin, 2010 ; Adam, 2016). Comme ses prédécesseurs italiens, l'écrivain français a lui-même été un lecteur curieux, rencontrant tardivement dans sa carrière, par l'intermédiaire de son ami Nicolas le Digne, l'histoire des princes de Serendip. Or, cette histoire semble avoir agi comme un révélateur épistémologique, le moyen de reconcevoir sa quête intellectuelle en admettant franchement, imprégné qu'il est par un scepticisme similaire à celui de Montaigne, que les vérités se rencontrent non dans le savoir figé de l'encyclopédisme, mais dans le sagesse vive de l'aventure.

Béroalde, certes, ne renonce pas à tout effort de contrôle. Indépendamment de l'herméneutique alchimique (tentation à la fois systématique et vouée à l'incomplétude),

¹⁰ « L'autre épisode, qui attribue à ce Dieu, au cours d'une chasse, la découverte de Cérès, refusée à tous les autres dieux qui l'avaient pourtant cherchée avec zèle et empressement, contient un avertissement véridique et prudent : à savoir que l'on ne doit pas attendre la découverte des choses utiles à la vie et à la culture – comme le blé – des philosophies abstraites, qui sont comme les divinités majeures, même si elles y emploient toutes leurs forces, mais seulement de Pan, c'est-à-dire de l'expérience sagace et de la connaissance universelle des choses du monde, bien souvent découvertes par hasard, comme au cours d'une chasse » (Bacon, 1609/1997, p. 83).

l'importance de la construction narrative manifeste cet effort de l'intelligence pour organiser la matière chaotique du récit, tandis que la primauté de la métaphore architecturale sur la métaphore maritime, dans les deux derniers livres, reflète la domestication du désir galant, réglé avec succès par l'idéal civilisateur du mariage. À l'imprévisibilité absolue de l'« accident », qui dominait dans le *Peregrinaggio*, Béroalde préfère surtout la notion plus optimiste et plus humaniste de « rencontre », dont la polysémie, en moyen français, n'a guère d'équivalent en italien ou dans d'autres langues romanes¹¹. Elle fait la part belle à l'opportunité, plutôt qu'au risque, à la chance (au sens moderne), plutôt qu'au sort fauteur de trouble. Au passage, les allégorisations traditionnelles de la Fortune, héritage tar-do-antique et médiéval, ont été clairement évacuées. Éloge de la liberté d'entreprendre ? Dans un monde où règne l'aléa, il y a moyen de faire quelque chose, souffle la notion de « rencontre », qui met l'accent sur l'agentivité humaine, plutôt que sur une impersonnalité aveugle.

Références

Sources primaires

- ARMENO Cristoforo (1557/2000), *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, éd. R. Bragantini, Rome, Salerno Editrice.
- BACON Francis (1609/1997), *La Sagesse des anciens*, trad. J.-P. Cavaillé, Paris, Vrin.
- BEROALDE DE VERVILLE François (1596/1597), *Le Cabinet de Minerve*, Paris, Guillaume Vidal.
- BEROALDE DE VERVILLE François (1610), *L'Histoire véritable, ou le Voyage des princes fortunez*, 4 vol., Paris, Claude de la Tour.
- BEROALDE DE VERVILLE François (1612), *Le Palais des curieux. Auquel sont assemblez plusieurs diversitez, pour le plaisir des Doctes, & le bien de ceux qui désirent sçavoir*, Paris, Veuve Guillemot et S. Thiboust.
- BEROALDE DE VERVILLE François (1616/2005), *Le Moyen de parvenir*, éd. M. Renaud, Paris, Gallimard, « Folio classique ».
- MONTAIGNE Michel de (1588/2004), *Essais*, éd. P. Villey, Paris, PUF, « Quadrige ».
- NICOT Jean (1606), *Thesor de la langue françoise tant ancienne que moderne*, Paris, D. Douceur.

Sources secondaires

- ADAM Véronique
- (2004), « Béroalde de Verville et le transfert des savoirs », *Littératures classiques*, n° 85 « Littérature et science. Archéologie d'un litige (XVIe-XVIIIe siècles) », dir. Philippe CHOMETY et Jérôme LAMY, 2004, p. 261-275.
 - (2016), « La fiction dans *Le Voyage des princes fortunés* de Béroalde de Verville » dans *Le Roman au temps d'Henri IV. Actes de la journée d'étude de Lille, juin 2013*, éd. F. Greiner, Paris, Honoré Champion, p. 73-91.
 - (2017) « Dire vrai et discours énigmatique : parrèsia et civilité dans le *Voyage des Princes fortunés* de Béroalde de Verville et le *Peregrinaggio di tre giovani figlivoli del re di Serendippo* de C. Armeno », communication au colloque *Parresia et civilité entre France et Italie Renaissance*

¹¹ Voir dans notre recueil collectif la contribution d'Olivier Guerrier.

XVII siècle, org. O. Guerrier, Toulouse, France, <https://www.canal-u.tv/chaines/universite-toulouse-jean-jaures/parresia-et-civilite-entre-france-et-italie-rennaissance-7>

BONTEMPS Laetitia (2018), *Les « riches inventions » d'un roman alchimique : édition commentée de L'Histoire véritable ou Le Voyage des princes fortunez de François Béroalde de Verville (1610)*, thèse de doctorat, dir. M.-L. Demonet, Université de Tours, 2 t.

BRAGANTINI Renzo

— (1987), *Il Riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Florence, Leo S. Olschki.

— (2008), « The Serendipity of the Three Princes of Serendib: Arabic Tales in a collection of Italian Renaissance Short Stories », dans F. Bauden, A. Chräibi et A. Ghersetti (éds.), *Le Répertoire narratif arabe médiéval : transmission et ouverture. Actes du colloque international de Liège (15-17 septembre 2005)*, Liège et Genève, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège et Droz, p. 301-308.

CAMMANN Schuyler V.R. (1967), « Christopher the Armenian and the Three Princes of Serendip », *Comparative Literature Studies*, vol. IV, n° 3, College Park, University of Maryland, p. 229-258.

CATELLIN Sylvie (2014), *Sérendipité. Du conte au concept*, Paris, Seuil.

CAVE Terence (1999), *Pré-histoires. Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz.

COHEN Claudine (2011), *La Méthode de Zadig. La trace, le fossile, la preuve*, Paris, Seuil, « Science ouverte ».

EL HAFIDHI Sondès (1997), *Œuvre et Grand Œuvre, discours alchimique et création romanesque dans Le Voyage des princes fortunez de Béroalde de Verville*, thèse de doctorat, dir. M.-L. Demonet, Université de Clermont-Ferrand.

GINZBURG Carlo (1980), « Signes, traces, pistes : racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, p. 3-44.

GOY BLANQUER Dominique, PAVEAU Marie-Anne & VOLPILHAC Aude (2011), *Voyage en Sérendipité*, dans MAILLY Louis, *Les Aventures des trois princes de Serendip, suivi de Voyage en Sérendipité*, Vincennes, Éditions Thierry Marchaise.

GREINER Frank

— (1999) « Langue occulte et secrets désirs : les enjeux de la stéganographie dans *Le Voyage des princes de Béroalde de Verville* », dossier « L'Illisible », *La Lecture littéraire* n° 3, Paris, Klincksieck, p. 15-25.

— (2000), *Les Métamorphoses d'Hermès : tradition alchimique et esthétique littéraire dans la France de l'âge baroque*, Paris, Honoré Champion.

— (2008), « Les “sacrez mystères” du *Voyage des princes fortunez* », dans D. Martin, P. Servet et A. Tournon, *L'Énigmatique à la Renaissance : formes, significations, esthétiques*, Paris, H. Champion, p. 396-411.

GUERRIER Olivier

— (2016), *Rencontre et Reconnaissance. Les “Essais” ou le jeu du hasard et de la vérité*, Paris, Classiques Garnier.

— (2018), « Hasard et Littérature dans *Les Essais* et au XVI^e siècle : de la « Rencontre » », *Revue italienne d'études françaises* n° 8 [En ligne].

HALLEUX Robert (1986), « L'alchimiste et l'essayeur », dans C. Meinel (éd.), *Die Alchemie in der europäischen Kultur und Wissenschaftsgeschichte*, Wiesbaden, Wolfenbütteler Forschungen, vol. 32, p. 277-291.

HEITSCH Dorothea (2017), « Main alchimique et transmutation des signes dans L'Histoire véritable, ou le Voyage des princes fortunés de Béroalde de Verville », *French Forum*, vol. 42, n° 2, p. 175-199.

KAHN Didier (2015), « Présence et absence de l'alchimie dans la littérature romanesque médiévale, de la Renaissance et de l'âge baroque », dans D. Boutet et J. Ducos (dir.), *Savoirs et fictions au Moyen Âge et à la Renaissance*, dir. Paris, PUPS, p. 161-186.

KENNY Neil (1991), *The Palace of Secrets: Béroalde de Verville and Renaissance Conceptions of Knowledge*, Oxford, Clarendon Press.

MAURI Daniella

— (1999), « *Da Cristoforo Armeno a Béroalde de Verville: ovvero dal mal d'amore allo spleen dell'artista* », dans *Malinconia ed allegrezza nel Rinascimento*, éd. Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, p. 315-331.

— (2000), « L'écriture "alchimique" de Béroalde de Verville romancier », dans *Quaderni del seminario di filologia francese*, n° 8, « Perspectives de la recherche sur le genre narratif français », p. 53-77.

— (2009), « *Dal Peregrinaggio di Cristoforo Armeno al Voyage di Béroalde de Verville: dalla fonte orientale al romanzo occidentale* », dans *Oriente e occidente nel Rinascimento. Atti del XIX Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza 16-19 luglio 2007)*, dir. Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati, p. 323-330.

MARTIN Martial (2010), « Le Voyage des princes fortunés ou l'hyperréflexivité », dans J. Herman, A. Paschoud, P. Pelckmans et F. Rosset. *L'Assiette des fictions : enquête sur l'autoréflexivité romanesque*, Louvain, Peeters (Leuven), p. 55-66.

POLIZZI Gilles

— (1993), « La Fabrique de l'énigme : lectures "alchimiques" du *Poliphile* chez Gohory et Verville », dans *Alchimie et philosophie – Actes du colloque du CESR (Tours, 1991)*, Paris, Vrin, p. 265-288.

— (1995), « Fontaine(s) périlleuse(s) : L'allégorie amoureuse dans la glose alchimique chez Gohory et Verville », *RHR*, n° 41, p. 37-56.

TOURNON André, & RISTORI Jean-Luc (1998), « Les "rencontres" de Verville, ou le jeu de l'esprit et du hasard », dans D. Bertrand (dir.), *Poétiques du burlesque*, Paris, Honoré Champion, p. 183-192.

ZINGUER Ilana

— (1990), « Métamorphoses de nouvelles orientales (XVII^e siècle) », dans *La Nouvelle. Définitions, transformations*, éd. Bernard Alluin et François Suard, Lille, Presses Universitaires de Lille, p. 193-205.

— (1993), *Le Roman stéganographique*, Paris, Honoré Champion.

