

LE GENRE DU PÈLERINAGE DE VIE HUMAINE
DE GUILLAUME DE DIGULLEVILLE
À JEAN-PIERRE CAMUS
OU LES AMBIGUÏTÉS DE LA FICTION
ET DE L'ALLÉGORIE

Prenons pour point de départ la trilogie composée par Guillaume de Digulleville, un cistercien de l'abbaye de Chaalis qui vécut au XIV^e siècle¹ : le *Pèlerinage de vie humaine*, 13 500 octosyllabes, écrit en 1330-1331 (il fait l'objet d'une seconde rédaction, amplifiée, en 1351) ; le *Pèlerinage de l'âme*, 10 000 vers, écrit entre 1355 et 1358 ; le *Pèlerinage de Jésus-Christ*, 11 000 vers, écrit en 1358. Ces œuvres, bien qu'antérieures au *terminus a quo* de ce volume, constituent un ensemble fondateur en matière d'itinérance spirituelle et de narration allégorique, autrement appelée allégorèse, où l'allégorie se déploie moins comme lecture que comme écriture² : elles se situent ainsi à la croisée entre

¹ On connaît mal Guillaume de Digulleville (1295-après 1358). L'étude d'Edmond Faral (« Guillaume de Digulleville », *Histoire Littéraire de la France*, t. 39, 1952, p. 1-132) reste à ce jour la plus complète.

² Nous suivons sur ce point la définition qu'en donne Paul Zumthor : « [...] complémentaire de l'allégorie, l'allégorèse suit le mouvement inverse : partant d'une vérité morale, elle engendre, des éléments de celle-ci, une *littera*. [...] Mais la *littera*, constituée par métaphore, s'articule autour de Noms, soit emblématiques (Vénus, ou Renard), soit, plus typiquement, formés par *personificatio*. Le Nom réfère directement au sens allégorique, de sorte que vérité et métaphore s'épaulent l'une l'autre, fondant la signification ultime du discours à la fois sur des formes posées comme substantielles et sur une histoire. [...] dans l'allégorèse, le *sensus allegoricus*, en s'intégrant à un discours qui se fait, assume les catégories de lieu et de temps. C'est pourquoi toute allégorèse implique un récit, au moins virtuel, comporte un dynamisme signifiant produit moins par les actants comme tels que par l'action qui, tour à tour, les disjoint et les conjoint. Les actants en effet, parce que Noms propres, fonctionnent comme des signes isolés, aux valeurs immuables, tandis même que, dans l'enchaînement du discours, ils signifient par le récit : du sémiotique au sémantique subsiste un accord dont la béance appelle, de la part du lecteur, une interprétation » (« Allégorie et allégorèse », *Le Masque et la lumière, la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978, p. 80). La distinction entre allégorie comme figure verticale et allégorèse comme production, comme écriture d'un récit horizontal et vertical à la fois, est extrêmement utile, dans la mesure où elle permet de desserrer les liens étroits de l'invention et de l'interprétation, donc de se dégager du seul point de vue de l'*intentio lectoris*. Nous excluons donc ici l'équivalence sémantique d'« allégorèse »

amplification rhétorique et diégèse, et permettent d'articuler l'allégorie comme figure dépourvue de tout lien avec un référent, invitant au déchiffrement et à l'interprétation du littéral vers un sens figuré à plus haut sens³, et l'allégorie comme récit qui comporte sa cohérence interne et dont l'axe horizontal de lecture, celui de l'intrigue, intègre l'axe vertical de la signification pour mieux le motiver. D'autre part, ces « best sellers » du Moyen Âge⁴ ont obtenu un succès européen considérable et durable, jusqu'au cœur de l'époque moderne. On conserve 77 copies du *Pèlerinage de vie humaine* (65 de la première rédaction, 9 de la seconde), 48 du *Pèlerinage de l'âme* et 29 du *Pèlerinage de Jésus-*

et de « lecture » que souhaite rétablir Armand Strubel (« *Grand Senefiance a* » : *allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002, p. 42), bien qu'elle se justifie parfaitement du fait de l'emploi classique d'« allégorèse » au sens d'« exégèse biblique » : il ne sera pas question de cette dernière dans les pages qui suivent.

³ Nous adopterons ici la définition de l'allégorie que propose à plusieurs reprises Paul De Man (dans *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* [1971], Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983 et *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986) en référence à Walter Benjamin, qui subsume le déploiement de personnifications issues de la rhétorique antique, les « allégories des poètes » (A. Strubel, « *Grand Senefiance a* », *op. cit.*, p. 47-54), particulièrement bien étudiées par les antiquisants et les médiévistes, en une définition transhistorique qui met en relief ses caractéristiques saillantes (sa non-référentialité et sa nature invraisemblable, hors de toute alternative concevable avec le monde réel, comme son rapport exclusif à une vérité qui relève de l'ontologie première, que l'interprétation met au jour dans une lecture verticale du texte qui la contient).

⁴ Frédéric Duval, *Lectures françaises de la fin du Moyen Âge. Petite anthologie commentée de succès littéraires*, Genève, Droz, 2007, p. 80-84. Guillaume de Digulleville, dont les textes n'ont fait l'objet que d'une édition extrêmement confidentielle à la fin du XIX^e siècle (éd. Johann J. Sturzinger, Londres, Nichols and sons, 1893-1897, maintenant accessible *via* Gallica, que nous suivons ici), bénéficie depuis quelques années d'un large *revival* : après E. Faral (« Guillaume de Digulleville », art. cit.), l'étude de Pierre-Yves Badel (« Le poème allégorique », dans *La Littérature française aux XII^e et XI^e siècles*, dir. Daniel Poirion, Heidelberg, C. Winter, 1988, t. I, part. p. 150-157), les travaux de Geneviève Hasenhor sur la littérature spirituelle au Moyen Âge (rassemblés pour l'essentiel dans *Textes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane : France, XII^e-XIV^e siècle*, revus avec la collaboration de Marie-Clotilde Hubert, Sylvie Lefèvre, Anne-Françoise Leurquin, Christine Ruby et Marie-Laure Savoye, Turnhout, Brepols, 2015) et la thèse que Fabienne Pomel a consacrée aux voyages médiévaux dans l'Au-delà (*Les Voies de l'Au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2001) ont rappelé à l'attention générale l'importance de Guillaume. Voir la bibliographie complète dans F. Pomel et Fr. Duval (éd.), *Guillaume de Digulleville, les Pèlerinages allégoriques*, Actes du colloque de Cerisy (2006), Rennes, PUR, 2008, bibliographie mise à jour dans *The "Pèlerinage" Allegories of Guillaume de Degileville: Tradition, Authority and Influence*, éd. Marco Nievergelt et Stephanie A. Viereck Gibbs Kamath, Cambridge, Brewer, 2013.

*Christ*⁵. Une telle diffusion, aussi bien dans des manuscrits de médiocre qualité que dans des manuscrits luxueux, signifie à la fois une réception énorme⁶, et une réception à tous les niveaux de lecteurs : des clercs mais aussi de riches laïcs, hommes et femmes, dont la « culture » et les intérêts en matière de lecture sont sans doute plus « littéraires » que théologiques ou dogmatiques⁷.

Nous prendrons ici le pari d'une filiation, consciente ou non peu importe, prenant appui sur le modèle construit par ces trois textes, le genre du pèlerinage de vie humaine, jusqu'au début du XVII^e siècle au sein des « romans » ou des « histoires dévotes »⁸ : ces fictions narratives en

⁵ Voir Géraldine Veysseyre, avec l'assistance de Julia Drobinsky et d'Émilie Fréger, « Liste des manuscrits des trois *Pèlerinages* », *Guillaume de Digulleville, les Pèlerinages allégoriques*, op. cit., p. 425-453. À titre de comparaison, l'on conserve un peu moins de 200 copies du *Roman de la Rose*, le texte en français le plus diffusé du Moyen Âge, tous états du texte pris en compte.

⁶ Voir l'étude des marques de lecture dans ces manuscrits proposée par G. Veysseyre, dans « Lecture linéaire ou consultation ponctuelle ? Structuration du texte et appareils dans les manuscrits des *Pèlerinages* », dans *Guillaume de Digulleville*, op. cit., p. 315-330.

⁷ Anne-Marie Legaré, *Le « Pèlerinage de Vie Humaine » en prose de la reine Charlotte de Savoie*, Ramsen-Rottahlmünster, B.H. Tenschert, 2004. Signe de ce succès : les deux premiers *Pèlerinages* de Guillaume sont adaptés au théâtre et, comme les romans médiévaux, ils sont mis en prose au cours du XV^e siècle. La trilogie est traduite – tout ou partie – à plusieurs reprises en moyen anglais, notamment par Chaucer, en allemand, en néerlandais, en castillan et en latin avant la fin du XV^e siècle. Passée à l'anonymat sous le titre *Les Trois Pèlerinages*, elle est imprimée en Angleterre en 1483 et à Paris de 1500 à 1517. Au XVII^e siècle en France, elle figure encore en bonne place dans les descriptions de bibliothèques, de La Croix du Maine et Du Verdier à l'abbé Goujet (*La Croix du Maine*, François Grudé, Antoine Du Verdier, *Les Bibliothèques françaises*, éd. Jean-Antoine Rigoley de Juvigny [1772-1773], Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1969, vol. V, p. 380 ; Claude-Pierre Goujet, *Bibliothèque française, ou histoire de la littérature française* [1745], Genève, Slatkine reprints, 1966, vol. II, p. 274-280).

⁸ Sur la catégorie littéraire de « roman dévot », voir Nancy Oddo, « *Un chemin de velours vers Dieu* : roman et dévotion en France [1557-1662], thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris III - Sorbonne nouvelle, 2000, et « L'émergence du roman dévot en France à la fin du XVI^e siècle », dans *Genre et société*, n° spécial d'*Europe XVI-XVII*, dir. Francine Wild, Nancy, Presses Universitaires de Nancy II, 2000, p. 199-213 ; et Sylvie Robic de Baecque, « Romans et dévotion au XVII^e siècle », dans *Littérature et religion*, dir. Gérard Ferreyrolles, *Littératures classiques*, n° 39, 2000, p. 29-49. Nous accepterons pour notre part cette appellation, en dépit des dénégations des auteurs (celles de Camus sous la catégorie d'« Anti-roman » ont été bien étudiées entre autres par Max Vernet, dans *Jean-Pierre Camus : théorie de la contre-littérature*, Paris-Saint-Foy [Québec], Nizet-Le Griffon d'argile, 1994 et S. Robic de Baeque, art. cit.) et en dépit de la forme hybride de ces textes, pour deux raisons. D'une part, le terme de *roman* pour désigner un genre littéraire, du XVI^e jusqu'au début du XVII^e siècle, a valeur d'un hyperonyme (Pascale Mounier, *Le Roman humaniste, un genre novateur français, 1532-1564*, Paris, Champion, 2007) et désigne tout ce qui renvoie à de la « fiction », c'est-à-dire une création de l'imagination, poétique ou non, distincte de la réalité (Jean-Michel Messiaen, « "Fiction", en français

prose où la fable, l'invention mimétique, sert à configurer un monde feint mais exemplaire, invitant à la reconnaissance de la toute-puissance du Dieu chrétien à travers le déploiement d'une narration amoureuse autonome et plaisante esthétiquement. La continuité thématique et narrative qui s'y tisse permet de mesurer un certain nombre de rapports entre les deux modes de récit ici examinés, l'allégorèse et la fiction narrative en prose, et surtout l'ambiguïté de ces rapports, entre la fin du XIV^e et le début du XVII^e siècle.

Après avoir identifié les traits constitutifs du genre du pèlerinage de vie à partir de la trilogie de Guillaume, ainsi que ses ressorts narratifs et allégoriques, nous essaierons d'en tracer à grands traits la postérité pour mettre au jour la manière dont on peut voir s'y articuler et s'y recomposer les rapports entre allégorie et fiction littéraire du voyage spirituel jusqu'à la première modernité⁹.

LES PÈLERINAGES DE GUILLAUME DE DIGULLEVILLE : UNE ALLÉGORÈSE

UNE ALLÉGORÈSE CHRÉTIENNE

La trilogie se présente comme le récit de trois pérégrinations successives, celle de l'homme sur cette terre vers la Jérusalem céleste, celle de l'âme, séparée du corps après la mort, vers le Paradis, et celle du Christ dans son parcours humain de Rédemption¹⁰. Construits dans la continuité

préclassique», *Le Français préclassique*, n° IV, 1995, p. 55-73). D'autre part, l'exemplarité et le témoignage de vérité qui s'y construit – contre la « fiction », lorsque le fantasme qu'elle recèle risque de détourner le lecteur de son salut – sont inséparables d'une pratique poétique de la fiction narrative en prose semblable à celle des romanciers et novellistes de la même époque historique : même personnel, mêmes péripéties, mêmes passions, aux fins de solliciter la satisfaction esthétique du lecteur en même temps que sa conversion. Sur la valeur et les formes de la fictionnalisation dans les nouvelles de Camus, voir Joël Zufferey, *Le Discours fictionnel autour des nouvelles de Jean-Pierre Camus*, Louvain-Paris, Dudley-Peeters, 2006.

⁹ Moderniste, nous ne saurions prétendre à une expertise quelconque en matière de littérature médiévale. Beaucoup plus modestement, il sera plutôt ici question de tisser des ponts entre deux grands pans de la périodisation littéraire, à la seule fin de décloisonner les corpus et d'étendre le compas de leur lecture.

¹⁰ Il n'est pas le lieu ici de résumer le mouvement des trois textes : on se référera à la thèse citée de F. Pomel ainsi qu'à Geneviève Hasenhor, « Guillaume de Digulleville », *Dictionnaire des Lettres françaises, le Moyen Âge*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 614-617. Nous retenons les deux premiers pèlerinages et abrégeons comme suit les titres dans les références en bas de page : *PVH* pour *Pèlerinage de vie humaine*, *PA* pour *Pèlerinage de l'âme*. Nous suivons pour *Le Pèlerinage de vie humaine* la première rédaction, qui offre l'avantage d'être destinée à un public de laïcs – et d'avoir été éditée par Stürzinger.

l'un de l'autre (sans que l'on puisse évidemment savoir si Guillaume a conçu cette trilogie d'emblée, ou bien seulement au moment où il remanie son premier *Pèlerinage*), ces trois textes proposent un catéchisme complet à travers trois récits qui font appel à l'allégorie sous toutes ses formes.

Guillaume a été le premier à associer certains traits de spiritualité cistercienne – choix entre les deux voies du bien et du mal à partir de l'image évangélique du *bivium* (Mt 7, 13), conception de la vie comme un pèlerinage en s'appuyant sur l'expression paulinienne de l'*homo viator* (Hébr. 11), et comme un combat spirituel (II Cor. 10, 3, Eph. 6, 11-17, I Thess. 5, 8) –, avec une narration allégorique qui fait se succéder les étapes d'un parcours dans le temps et l'espace conçus comme autant d'épisodes d'un voyage destiné à faire entendre ce que doit être la vie convertie en Dieu¹¹. Ce faisant, il a configuré un genre, celui du pèlerinage de vie humaine, identifiable grâce aux structures récurrentes relevées par Siegfried Wenzel¹²:

1. la forme d'un rêve
2. la réponse extensive à la question : que dois-je faire pour sauver mon âme ?
3. une quête qui passe en revue des obstacles autant que des degrés d'apprentissage
4. une progression de la jeunesse à la vieillesse
5. la présence d'allégories et de personnifications de vices et de vertus
6. l'évocation d'un catéchisme à peu près complet.

Ainsi, Guillaume a fixé une série de *topoi* allégoriques, thématiques et narratifs qui vont connaître un très grand succès, qu'il les invente ou

Une édition de la seconde version vient de paraître en poche, trop récemment pour être utilisée ici (*Le Livre du pèlerin de vie humaine, 1355*, éd. Edwards Graham Roberts et Philippe Maupeu, Paris, Librairie générale française, 2015).

¹¹ P.-Y. Badel, «Le poème allégorique», art. cit., p. 150. Rappelons que le *bivium* se trouve déjà aussi bien dans *Le Roman de la Rose* (éd. Armand Strubel, Paris, Librairie générale française, «Lettres gothiques», 1992, v. 7877 sq.) que dans deux Voies à la charnière des XIII^e et XIV^e siècles (l'anonyme *Voie d'Enfer et de Paradis* et celle de Jean de Le Mote; voir F. Pomel, *Les Voies de l'Au-delà*, op. cit., 2001, p. 133).

¹² Siegfried Wenzel, «The Pilgrimage of Life as a late medieval genre», *Mediaeval Studies*, t. 35, 1973, p. 370-388. On admettra donc, avec lui comme avec Cesare Segre («Il viaggio allegorico-didattico : un mondo modello», *Fuori del Mondo*, Turin, Einaudi, 1990, p. 49-66), le fait que ces structures récurrentes identifient et circonscrivent clairement et indubitablement un genre narratif médiéval, contre le refus de Ph. Maupeu (*Pèlerins de vie humaine : autobiographie et allégorie, de Guillaume de Digulleville à Octovien de Saint-Gelais*, Paris, Champion, 2009, p. 39 et 475) – dont par ailleurs la démonstration d'ensemble est précieuse et très stimulante.

qu'il les régle, en particulier ceux qui scandent *Le Pèlerinage de vie humaine* : les armes du pèlerin au service de Dieu, le *bivium*, la mer d'inconstance, la nef de la Foi, les demeures qui résument une foi.

D'autres critiques ont déjà bien étudié le système de l'allégorie chrétienne et plus encore la prolifération, évidente, des figures allégoriques dans cet ensemble¹³. L'écriture du voyage allégorique, ou en d'autres termes l'*inventio* et la *dispositio* de l'allégorèse, retiendront ici notre attention. Non seulement la saturation des personnifications qui appellent leur interprétation chrétienne est contrebalancée assez efficacement par la vivacité des dialogues, l'invention verbale et du coup le rythme du récit ; mais leur mise en récit est profondément retravaillée. Fabienne Pomel a bien montré le processus de refonte et de synthèse effectué par Guillaume des anciens voyages dans l'Au-delà, pour ce qui est de leur déroulement, comme pour ce qui est de leur interprétation allégorique à partir du XIII^e siècle, aux fins de construire une narration homogène dans son déroulement, en restreignant les possibilités herméneutiques dans un souci de clarté interprétative et en privilégiant la logique temporelle à la logique morale, en rupture avec les textes antérieurs¹⁴.

ALLÉGORÈSE ET NARRATION

Il est indéniable que l'énoncé des figures allégoriques est entièrement, et particulièrement¹⁵ soutenu par la narration ; il n'existe que par le moyen

¹³ Sur le premier point, voir Fr. Duval, « Interpréter *Le Pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Digulleville [v. 1330] », dans *La Moisson des lettres : l'invention littéraire autour de 1300*, dir. Hélène Bellon-Méguelle, Olivier Collet, Yasmina Foehr-Janssens et Ludvine Jaquiéry, Turhout, Brepols, 2011, p. 231-251 ; le second est très documenté (voir la longue bibliographie de F. Pomel et Fr. Duval [éd.], *Guillaume de Digulleville, op. cit.*). En renvoyant directement le lecteur à F. Pomel, *Les Voies de l'Au-delà, op. cit.*, nous soulignerons simplement ici deux aspects : Michael Camille a démontré combien Guillaume avait élaboré l'articulation entre le texte et les images et fixé le programme iconologique de l'illustration, comme il est alors de coutume chez les cisterciens (*The Illustrated Manuscripts of Guillaume de Digulleville's « Pèlerinages », 1330-1426*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Cambridge [UK], 1985, p. 8-41). D'autre part, Guillaume s'est livré à un travail remarquable de simplification des personnifications, comme l'a souligné Émile Mâle, qui accompagne l'ornementation des manuscrits. Cette régulation iconologique sert de base à la constitution visuelle des personnifications pour tout le xv^e siècle (*L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration* [1908], Paris, A. Colin, 1995, p. 336-337).

¹⁴ F. Pomel, *Les Voies de l'Au-delà, op. cit.*, p. 133-136.

¹⁵ Par rapport aux modèles canoniques anciens (par exemple *La Psychomachie* de Prudence ou *Les Noces de Mercure et Philologie* de Martianus Capella) comme par rapport à une pratique antérieure ou contemporaine : ainsi la continuation du *Roman de la*

– l’artifice, si l’on veut – de la pérégrination. S’il y a inflation allégorique, c’est parce qu’il y a inflation du parcours et des mouvements. Sans eux, il devient impossible de rencontrer les personnifications et de trouver l’occasion d’une description à valeur doctrinale. Le déchiffrement des allégories n’interrompt la pérégrination que pour mieux la relancer et susciter de nouveaux obstacles à surmonter¹⁶. En accordant une large place à la narration dans les poèmes descriptifs didactiques en même temps qu’une forte proportion d’allégorie dans le genre des Voies, Guillaume les associe à égalité. Elles se voient réciproquement motivées : le parcours d’un monde qui a ses règles propres et mystérieuses appelle son herméneutique, tandis que l’explication justifie les éléments visibles et leur confère une cohérence d’ensemble :

La narration se signifie elle-même, *mythos* au sens aristotélicien, fiction heuristique organisée en réseau de représentations figurées. Seule la dimension narrative de l’allégorèse permet de montrer causes et implications : car il s’agit de *montrer*, non d’expliquer ; à ce théâtre, il faut sa diégèse. Les valeurs qu’il doit manifester nécessitent un procès pour s’investir dans tel ou tel de ses rôles¹⁷.

On a donc affaire à une configuration narrative qui accentue la part de la narration inhérente à l’allégorèse : elle joue à la fois sur l’idée d’une construction et d’une continuité temporelle et spatiale, par le pèlerinage, et sur l’idée d’une verticalité didactique où s’opère le travail explicatif, verticalité, toutefois, qui est constamment, et seulement, motivée par la fiction du pèlerinage et des surprises que rencontre le pèlerin.

Rose par Jean de Meung, le modèle avoué de Guillaume, ou *Le Chemin de Povreté et Richesse* de Jacques Bruyant (1342). Les allégories dans ce dernier songe se succèdent invariablement selon la formule « à moi » + « vint » ou « vindrent », impliquant donc un narrateur en position statique. Notons que ce texte offre l’intérêt de ne plus établir « de lien entre le pèlerinage de l’homme en ce monde et ses fins dernières » (P.-Y. Badel, « Le poème allégorique », art. cit., p. 151) et engage une première laïcisation du pèlerinage. Si le principe de l’allégorèse est bien de promouvoir l’allégorie dans un récit, comme la définit P. Zumthor, le modèle que retient ce dernier – les allégories, comme chez Bruyant, se présentent au narrateur – est dans le cas présent entièrement retransformé, avec un narrateur qui avance vers les allégories qui n’ont d’existence qu’en tant qu’elles s’inscrivent, pour un temps, dans la focalisation en mouvement du narrateur.

¹⁶ La marche favorise les rencontres, phénomène le plus récurrent (voir par exemple, *PVH*, 227-234, la première apparition de Grace Dieu) ; il y a nécessité d’aller au-devant des adjuvants (par ex., *PVH*, 1273-1275) ; urgence à avancer (par ex., *PVH*, 6481-6485) ; l’imparfait itératif accompagne le caractère quotidien de la marche (par ex., *PVH*, 6503-6506, avec apparition du *bivium*) et engage la nécessité d’abrèger le récit des rencontres, car sinon la narration pourrait ne jamais prendre fin et il faut aller au but (*PVH*, 11410-11412)...

¹⁷ P. Zumthor, « Allégorie et allégorèse », *op. cit.*, p. 80.

La conséquence de cette systématisation n'est pas sans importance. L'opposition entre fiction et allégorie, en définissant la fiction comme la création d'un monde possible, tout incomplet et paradoxal soit-il, et l'allégorie comme l'explication d'une vérité sous-jacente à l'ensemble décrit, impose, nous semble-t-il, une série de présupposés, liés à l'exclusive prise en compte du point de vue de la lecture au détriment de celui de l'écriture. Ils postulent que l'allégorie, qui repose sur un double sens et dont la lecture est verticale pour un rendement sémantique maximal, a pour visée le vrai qui appartient à égalité à tous les mondes. La fiction, qui n'a pas de sens analogique, se lit horizontalement et a pour visée une cohérence au moins au niveau du vraisemblable interne, sa *mimésis*, qui dit son vrai, intransposable. L'allégorie, liée au processus de déchiffrement, est de l'ordre du métadiscours, la fiction, dont l'encodage est souple et détaché d'un énoncé de vérité, est de l'ordre du discours.

Dans le cas des pèlerinages de vie humaine, vérité et discours sont inséparables. Des passages narratifs littéraires sont présents à l'intérieur du songe et ce dernier ne repose pas uniquement sur le déploiement d'une figure ou d'une série de figures analogiques suivie de leur interprétation, qu'il s'agisse d'une métaphore, d'une métonymie ou d'une personnification – le monde, le paradis, les vices et les vertus, etc. Même si ces passages sont réduits, voire *a minima*, eux seuls motivent l'insertion de la description allégorique¹⁸.

Dans une telle perspective, l'entrée en songe favorise l'articulation en termes d'association des deux modalités de récit et lui offre une cohérence supérieure. La référence inaugurale au *Roman de la Rose* invite à prendre en compte la valeur esthétique et poétique de ce qui est donné à lire¹⁹; l'entrée en songe autour du meuble disponible²⁰ qu'est le miroir reflétant la Jérusalem céleste met formellement à distance tout en l'exhibant, sorte de songe ingénieux dans le songe, l'allusion à l'organisation de la vie spirituelle²¹ comme la réécriture ingénieuse des récits de pèleri-

¹⁸ Le procédé en avait déjà été exploité par Guillaume de Lorris dans *Le Roman de la Rose*; Jean de Meung l'a ensuite complètement dissous au profit des exposés didactiques et encyclopédiques.

¹⁹ « En veillant avoie lëu./ Considere et bien vëu/ Le biau roumans de la Rose./ Bien croi que ce fu la chose/ Qui plus m'esmut a ce songier/ Que ci apres vous vueil nuncier » (*PVH*, 9-14).

²⁰ Voir F. Pomel et A.-M. Legaré, « Les miroirs du *Pèlerinage de vie humaine*, le texte et l'image », dans *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, dir. F. Pomel, Rennes, PUR, 2003, p. 125-155.

²¹ Fr. Duval, « Interpréter *Le Pèlerinage de vie humaine* », art. cit.

nage en Terre Sainte²². Le songe ne constitue pas seulement une rupture à l'intérieur du récit-cadre de manière à permettre l'irruption du merveilleux invraisemblable mais véridique et à engager un récit dont l'instance narratrice, à la première personne du singulier, doit s'entendre comme un témoignage général et exemplaire²³. Chez Guillaume, le *je* du locuteur propose une modalisation unificatrice de l'univers décrit²⁴ – le déséquilibre radical entre les quelques vers du cadre et les milliers consacrés au songe en est la première et concrète manifestation. Ce processus crée une tension entre subjectivité du descripteur et généralisation de l'allégorie décrite qui structure la diégèse, qui transforme en *exemplum* le récit figuré : nous ne sommes pas si loin du roman d'apprentissage, où un individu confronté au monde qui l'entoure cède ou résiste aux obstacles rencontrés sur sa route. Il est ainsi possible de lire les *Pèlerinages* comme le récit d'un autre, non sa confession, qui est justifié par les arguments de l'efficacité et du plaisir de la lecture inscrits dans l'incipit. Voilà qui facilite sans doute, pour le lecteur moderne au moins et sans doute pour le lecteur médiéval laïc, le sentiment d'une parfaite fluidité, au sein de la « vision »²⁵, des points de passage entre allégorie chrétienne et fiction d'apprentissage.

²² « Avis m'ert si com dormoie/ Que je pelerins estoie/ Qui d'aler estoie excite/ En Jherusalem la cite./ En un mirour, ce me sembloit,/ Qui sanz mesure grans estoit/ Celle cite aparceue/ Avoie de loing et veue./ Mont me sembloit de grant atour/ Celle cite ens et entour » (*PVH*, 33-42). Sur cet aspect des *Pèlerinages* de Guillaume (étudié dans le rapport de ces textes aux récits de pèlerinage et en fonction de l'idée qu'ils proposent d'une synthèse narrative du déroulement d'une vie humaine), voir C. Segre, « Il viaggio allegorico-didattico », art. cit., p. 4 et 58-59. Un miroir en miniature figure au pommeau du bâton de pèlerin (*PVH*, 3439-3450). Il réfléchit l'image de la Jérusalem céleste, redoublant le miroir initial et médiant ainsi sans cesse le but du pèlerinage, tout en médiant et en reflétant avec insistance la relation analogique (F. Pomel et A.-M. Legaré, « Les miroirs du *Pèlerinage de vie humaine* », art. cit.).

²³ Voir C. Segre, « Il viaggio allegorico-didattico », art. cit., p. 53.

²⁴ Sur l'emploi de cette première personne non psychologique, inscrivant un locuteur qui a pour seule justification de proposer une émission de parole à focalisation unique et constante, et donc garante non pas seulement d'une vérité transcendante au récit, mais de la cohérence littérale de l'univers décrit, qui se lie en outre à une première personne autobiographique autant qu'autofictionnelle, je renverrai à la fois aux longues et pertinentes analyses de Ph. Maupeu (*Pèlerins de vie humaine*, op. cit., p. 46-334) et à l'analyse que N. Oddo a proposée du prologue du *Voyage du chevalier errant* de Jean de Cartheyny : « Rémanence littéraire et propagande catholique : les pieux enjeux du *Voyage du chevalier errant* de Jean de Cartheyny (1557) », dans *Du roman courtois au roman baroque*, dir. Emmanuel Bury et Francine Mora, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 309-321.

²⁵ C'est le terme choisi par Guillaume pour désigner le contenu de sa narration (*PVH*, 7, 21, 31, 146).

D'autre part, le songe motive et légitime d'un bout à l'autre la création de cet Autre Monde donné à lire au lecteur, un Autre Monde qui mérite d'autant mieux ce nom²⁶ – c'est particulièrement le cas pour *Le Pèlerinage de l'âme* – qu'on ne peut y pénétrer que par l'imagination. Quant au *Pèlerinage de vie humaine*, le songe propose justement un monde parallèle à celui du lecteur, dont les personnifications sont les habitants et qui est régulé par ses lois propres.

C'est leur continuité et leur accumulation horizontale qui font des motifs verticaux les meubles du récit. Si la métaphore ne propose pas de monde possible²⁷, la métaphore continuée qu'est l'allégorie, comme l'allégorisation continuée et renouvelée par la *varietas* qu'est le pèlerinage allégorique, nous paraissent bien postuler la conversion de l'arbitraire, répété selon les mêmes lois axiologiques, en une cohérence.

L'allégorèse est ouverte potentiellement sur une mise en fiction entendue comme la création d'un monde possible cohérent dont le didactisme relève de la logique interne, sans décrochage, qui pour être valide n'a pas forcément besoin de renvoyer à une vérité externe²⁸. Le genre du pèlerinage spirituel, tel qu'il se vulgarise à partir des textes de Guillaume de Digulleville, n'exclut donc pas de faire se rejoindre ontologie première, celle de la référence divine, et ontologie seconde, la logique de ce monde feint.

D'UNE NARRATION L'AUTRE : LE PÈLERINAGE DE VIE HUMAINE ET LA FICTION

La postérité de la formule inventée par Guillaume est double²⁹. Elle s'incarne d'une part dans une production allégorique qui n'est lisible que

²⁶ Nous nous permettons de rappeler qu'«Autre Monde» désigne l'Au-delà mais aussi l'univers fictionnel celtique dans les romans médiévaux inspirés de la matière de Bretagne.

²⁷ Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation* [1990], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, 1992, p. 160-161.

²⁸ Sur les liens entre expression allégorique et invention de la fiction narrative en prose au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, voir les pistes stimulantes que soulève Françoise Lavocat : «Fictions et paradoxes : les nouveaux mondes possibles à la Renaissance», dans *Usages et théories de la fiction, le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, dir. F. Lavocat, Rennes, PUR, 2004, p. 87-111.

²⁹ Nous n'avons pas tout dépouillé. Pour établir un corpus de travail à la fois précis et cohérent, nous avons pris en compte, parmi les ouvrages retenus par Ph. Maupeu (et après les avoir confrontés au panorama du poème allégorique proposé par P.-Y. Badel, dans «Le poème allégorique», art. cit.), *Le Songe du vieil Pèlerin* de Ph. de Mézières comme unique témoin des allégorèses où le modèle de la voie appelle une lecture exclusivement allégorique, ainsi que l'ensemble textuel qu'il appelle «le groupe des "romans

selon une herméneutique « régulière », dans laquelle se résout tout le texte donné à lire, sans reliquat : ainsi en va-t-il pour *Le Songe du vieil Pèlerin*, une allégorie politique de la France à la fin du XIV^e siècle composée par Philippe de Mézières³⁰ – et pour un seul texte du corpus, *La Forest de Conscience*. Elle s’incarne d’autre part en une diégèse où la seule lecture allégorique s’efface devant la série de possibles que la narration peut superposer et laisse le récit des événements primer sur l’interprétation que l’on peut en proposer : on y regroupera l’ensemble des autres titres du corpus. Tous racontent les aventures d’un personnage qui marche vers sa conversion au fur et à mesure des obstacles qu’il rencontre sur sa route et

de chevalerie allégoriques”» (*op. cit.*, p. 40) : *Le Livre du Chevalier errant* de Thomas de Saluces (1394-1396), *Le Chemin de Vaillance* de Jean de Courcy (1424-1426), *Le Chevalier délibéré* d’Olivier de La Marche (1483), *Le Séjour d’honneur* d’Octovien de Saint-Gelais (1489-1494). Pour rejoindre la fourchette chronologique qui nous intéresse, nous leur avons adjoint les trois textes suivants, qui offrent les plus grandes similitudes avec leurs précédents médiévaux et ont connu une large diffusion : *La Forest de conscience, contenant la chasse des princes spirituelle* de Michel de Tours (Paris, 1516 et 1520 ; je remercie Frank Greiner de m’avoir signalé cet ouvrage), *Le Voyage du Chevalier errant* de Jean de Carthey (1557, nombreuses éditions jusqu’en 1620, voir le détail dans N. Oddo, « Rémanence littéraire et propagande catholique », art. cit.), *Le Pèlerin de Lorete* de Louis Richeome (1604, nombreuses éditions et traductions jusqu’en 1629 : voir N. Oddo, « Le Pèlerin de Lorete », dans *Fictions narratives en prose de l’âge baroque, répertoire analytique, première partie [1585-1610]*, dir. Fr. Greiner, Paris, Champion, 2007, p. 647) et *L’Alexis, où sous la suite de divers pèlerinages sont deduites plusieurs histoires tant anciennes que nouvelles, remplies d’enseignemens de piété* de Jean-Pierre Camus (1622-1623) – Camus au reste trouvait dans l’ouvrage de Richeome des affinités avec sa démarche (*Défense de Cléoreste*, 1626, p. 703, cité par S. Robic de Baecque, « Romans et dévotion au XVII^e siècle », art. cit., p. 250). Nous avons enfin ajouté *Le Pèlerin* de J. Caviceo (Parme, 1508, circulation manuscrite antérieure), que son titre imposait ainsi que l’importance donnée à la pérégrination à tous les niveaux (amoureuse en Italie au I. I, chrétienne en Orient au I. II, dans l’Au-delà au I. III), et enfin sa très large postérité (Fr. Greiner, « Le Peregrino de J. Caviceo et sa fortune française », dans *Rapporti et scambi tra l’Umanesimo Italiano e l’Umanesimo Europeo*, dir. Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Milan, Nuovi Orizzonti, 2001, p. 203-222). Nous avons par contre exclu les fictions à propos initiatique large, bien qu’elles ressortissent parfaitement au schéma du pèlerinage spirituel, utilisation des images y compris (nous songeons ici particulièrement au *Songe de Poliphile* de Fr. Colonna, au *Voyage des Princes fortunez* de Béroalde et aux *Noces spirituelles* de Christian Rosenkreuz de Johan Valentin Andreae) : les buts du pèlerinage sont trop divers et explicitement d’ordre profane (ce qui n’exclut pas leur spiritualisation vers un idéal divin), et il aurait fallu aussi prendre en considération toutes les fictions narratives qui évoquent un itinéraire amoureux humain de type néoplatonicien (pour le dire vite), du *Songe de Poliphile* à *L’Astrée* au moins ; un tel élargissement excède le cadre d’un article.

³⁰ Philippe de Mézières se réfère explicitement à Guillaume, qu’il désigne sous l’appellation du « moine de Chaalis ». Ce songe possède une Table fort intéressante qui donne les clés de toutes les allégories forgées pour la circonstance.

reprennent, à peu près dans l'ordre du *Pèlerinage de vie humaine*, les *topoi* narratifs que Guillaume a popularisés :

- le désir d'engager une pérégrination aventureuse, mi-chevaleresque mi-pèlerinante
- le don de l'armure et du vêtement
- la figure adjuvante – Raison et/ou Grâce de Dieu³¹
- le *bivium* – y compris là où justement il pourrait passer inaperçu³²
- les combats que l'erreur initiale d'aiguillage motive
- la traversée maritime (chez Octovien de Saint-Gelais et chez Richeome)³³
- la nouvelle rencontre d'un personnage adjuvant
- le retour sur le bon chemin
- l'arrivée à l'asile où attendre la bonne mort, ou dans la demeure idéale qui fait le but d'un pèlerinage.

LE MOUVEMENT COMME INTERPRÉTATION

Si l'on note en général une bonne conformité à ce modèle – par exemple chez Jean de Courcy, qui souligne largement l'entrée en songe³⁴

³¹ Elle est ainsi nommée encore chez Jean de Cartheny. Camus expose dans l'adresse de l'auteur à son personnage, en tête de la seconde partie d'*Alexis*, puis dans l'adresse à Sérafic à la VI^e partie, que les personnages peuvent être des clefs d'autres personnes et d'actions plus ou moins louables ou répréhensibles.

³² «C'estoit donc en ceste delicieuse saison que deux Pelerins sortant de Villiers, vilette assise sur le costé de la forest de Retz, se jetterent dans l'espoisseur de ce bois [...]. Mais comme il faut beaucoup de choses pour bien rencontrer en cheminant, il en faut peu pour se destourner, parce qu'une seule route arrive où l'on va, plusieurs en detraquent. Il fut donc aisé à ces gens, que leur devotion plustost que leur condition rendoit pietons, de se fourvoyer, prenans en un carrefour une main pour l'autre [...]» (J.-P. Camus, *Alexis*, Paris, S. Chappelet, 1622-1623, I, p. 16-17. Nous avons consulté l'exemplaire Ars 8° T 8012 [1-6]).

³³ Chez Octovien, la mer Mondaine que le narrateur traverse au début du l. II, puis au début du l. III pour quitter le lieu où il s'est fourvoyé, se montre vite tempétueuse, conduit à Charybde et Scylla, porte les cadavres des Princes de ce monde puis mène au palais de Vaine espérance. Chez Richeome, la mer est un passage obligé pour aller en pèlerinage; on s'y fait enlever par des pirates barbaresques. La gravure sur laquelle s'ouvre la 34^e journée du *Pèlerin de Lorete* représente un combat naval avec pour lettre «Tentations de la vie humaine» (Bordeaux, S. Millanges, 1604, p. 714. Exemplaire consulté: Ars 8° T 7491).

³⁴ Si l'on trouve à l'incipit une longue *reverdie*, qui renvoie à une poésie lyrique profane, les vers consacrés à l'entrée en songe insistent sur l'interprétation qu'il convient de donner à l'allégorèse, sans débord vers la fiction: «ung compte que je vous veul faire/ d'une vision merueilleuse./ a comprendre moult perilleuse./ qui me advint quand jones estoie» (Jean de Courcy, *Le Chemin de Vaillance*, dans Saverio Panunzio, *Le Chemin de Vaillance de Jean de Courcy e l'allegoria*, Bari, Adriatica, 1979, v. 10-13); «me endormi sur la fontenelle./ qui me sembla plaisant et belle./ Si fus longuement en ce somme/ que onques ne vint à moi homme/ ne chose qui me deust desplaire./ qui me eveillast ne fust contraire./ mais dormi tout à mon plaisir [...] Si vis en dormant moult de choses./ que le

et adopte des figures allégoriques très proches de celles de Guillaume –, cela n'empêche pas que les traits génériques en soient remodelés. L'incipit du récit n'est plus nécessairement marqué par l'entrée en songe : ainsi en va-t-il chez Olivier de La Marche, dont le narrateur à la première personne, sorti « par une soudaine achaison » de chez lui, décide de partir à l'aventure sur le conseil de « [c]elle qui moult estoit mamye », dans *Le Chevalier délibéré*³⁵, ou encore chez Richeome et Camus. S'il arrive que l'on songe, dans les ouvrages de ces auteurs, c'est en cours de récit.

D'autre part, le déplacement spatial n'est plus forcément porteur d'un catéchisme complet, assimilable à travers les mises en scène de personnifications à valeur mémorielle³⁶. Il en va ainsi chez Thomas de Saluces, chez Octovien de Saint-Gelais, chez Caviceo, chez Richeome ou chez Camus. Chez Caviceo, l'apprentissage amoureux, ses mensonges et ses bonnes fortunes masquent très largement l'itinéraire du salut et la *retractatio* du schéma de la nouvelle érotique s'impose fortement au premier livre, avant la conversion progressive du narrateur au cours des diverses pérégrinations qui traversent son existence. *Le Pèlerin de Lorete* nous offre une variante diégétique tout à fait intéressante de cette disparition, dans la mesure où la leçon catéchétique est remplacée par des compositions de lieu à méditer, qu'il s'agisse, en préliminaire au « Retour du Pèlerin de Lorete ou les dix jours de Lazare », de la condition même du pèlerinage humain³⁷, ou qu'elles soient à l'intérieur de la fiction narrative en prose, qui occupe les dix dernières journées du pèlerinage, énoncées sous la forme d'images parfaitement intégrées à celle-là³⁸ : elles sont

tins en mon coeur encloses ; et me furent monstrees en songe./ ce que je tenoie a mensonge [...] Et dont considerai ces choses/ que je avoie en moi encloses,/ par quoi lors je creuz que mon songe/ estoit vrai et non pas mensonge [...] (v. 67-73, 75-78, 101-104). Dans la mesure où nous n'avons pas lu l'intégralité du texte, en l'absence d'une édition critique publiée à ce jour, mais seulement des extraits sélectionnés pour leur densité allégorique, nous nous en tenons à la proximité du *Chemin de Vaillance* et du *Pèlerinage de vie humaine*.

³⁵ Olivier de La Marche, *Le Chevalier délibéré* [1483], Paris, Vêrard, 1488, aiiv. Il est remarquable que seul le bois gravé qui orne l'incipit désigne cette « amye » comme Grâce de Dieu : la personnification a disparu du corps du récit.

³⁶ Dont le traitement change alors profondément, nous venons d'en constater un exemple frappant à l'incipit du *Chevalier délibéré*.

³⁷ « Méditation sur la condition de l'homme, qui est, estre Pelerin en ceste vie » (L. Richeome, *Le Pèlerin de Lorete*, op. cit., p. 150 sq.). Elle suit la description et l'explication de l'équipage donné au pèlerin.

³⁸ À l'exception, p. 767-770, de la « description d'une cité mystique » (titre en manchette p. 767), qui invite à l'interprétation : « Lazare se doubta que c'estoit une parabole et une description mystique, donnant l'allegorie de quelque cité spirituelle » (p. 770 ; l'explication est différée jusqu'aux p. 779-786).

développées sous la forme de songes³⁹, de descriptions de petits faits vrais⁴⁰, de gravures insérées dans l'ouvrage où se côtoient sans délimitation visuelle ce qui relève des aventures de Lazare et ce qui relève des méditations sur la vie du Christ énoncées du point de vue du personnage principal⁴¹, ou encore d'*ecphraseis* exactement à mi-chemin entre le texte et l'image⁴², dont la lecture est distribuée entre les différents personnages, au fur et à mesure qu'ils commentent ce qu'ils voient.

La pérégrination se fixe ainsi comme un modèle narratif plastique et efficace, et ce d'autant plus qu'elle relève à égalité du littéral et du figuré : le reversement est toujours parfait du chemin à la vie et de la vie au chemin, du pèlerinage vers les lieux saints au pèlerinage spirituel ; elle ne demande ni contention d'esprit ni mise en œuvre d'une procédure énigmatique ou d'une herméneutique lourde, pour la repérer, l'écrire ou la lire : c'est le lieu (narratif) où la frontière est la plus perméable entre allégorie et fiction narrative en prose. Toute action humaine se résout en pèlerinage, mais aussi, potentiellement, toute invention narrative qui propose d'autres mondes non statiques. Voilà qui contribue certainement à valoriser le fait (outre le lieu commun qu'est le « roman d'apprentissage ») qu'une narration fictionnelle relève de l'itinéraire, à tous les niveaux possibles. Parce qu'elle repose à la lettre sur un cheminement, ce dernier

³⁹ *Ibid.*, p. 624-625 et 730-734.

⁴⁰ Ainsi les abeilles qui se posent sur une des miches des pèlerins puis combattent avec un autre essaim font l'objet de commentaires spirituels énoncés sous la forme d'un dialogue entre les pèlerins (*ibid.*, p. 591-601) ; Richeome pousse même la virtuosité descriptive avec l'évocation du chant des rossignols (p. 758-759) entendu au cours d'un repas, qui vient sous-tendre, nous semble-t-il, une allusion implicite à la réfection eucharistique.

⁴¹ Ainsi, dès la 31^e journée, la gravure sur laquelle s'ouvre la journée (*ibid.*, p. 572) donne à voir, en sorte de frontispice interne, aussi bien le départ de Lazare que la fuite en Égypte, objet de la première méditation de Lazare (p. 577-588, continuée p. 622-624). Voir aussi p. 834-839.

⁴² Ainsi les tableaux de la chapelle d'une « maison champêtre » où les pèlerins font arrêt un soir, qui représentent la translation de la maison de Lorette et divers miracles accomplis grâce à l'intercession de la Vierge (*ibid.*, p. 608-613), puis, après le repas, p. 617-621 ; cette seconde série descriptive intervient au repas, loin des peintures, comme deux « histoires memorables » (p. 616), sous la forme des « tableaux d'oreille » tels que les définit Richeome dans ses *Peintures spirituelles, ou L'art d'admirer, aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres, et tirer de toutes profit salutere*, Lyon, Rigaud, 1611, p. 65 sq. La célébrité littéraire de Richeome repose sur la virtuosité de ses descriptions, largement soulignée par la critique du xx^e siècle (voir Richard Crescenzo, *Peintures d'instruction. La postérité littéraire des Images de Philostrate en France de Blaise de Vigenère à l'époque classique*, Genève, Droz, 1999 ; Ralph Dekoninck, *Ad imaginem : statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du xvii^e siècle*, Genève, Droz, 2005). On pourra consulter en ligne *Les Tableaux sacrez* et *Les Peintures spirituelles* dans la *Bibliotheca Imaginis figuratae* (<http://www.jesuitica.be/fulltextbooks/>).

fournit commodément la matrice d'une fiction pour arpenter le monde possible qu'elle organise sans ontologie divine et où les figures allégoriques, littéralisées, ne sont plus que leurs noms ou au mieux des indices qui renvoient à une procédure interprétative externe :

Au xv^e siècle subsiste, presque inchangée, une procédure discursive ; mais la Ressemblance s'est émiettée : l'Ordre qui la justifiait a éclaté ; subsistent les Noms dont on le désignait depuis toujours ; mais cet Ordre, nul ne sait trop où il est. La pratique de l'allégorèse reste générale : mais l'incertitude ne peut que croître, sur sa référence, dès lors fractionnée : moins vérité dernière que spectacle imposé. Le sens allégorique glisse ainsi peu à peu dans la dépendance du littéral : de ce dernier, il avait été l'origine, et comme l'étymologie ; voici qu'il n'en est plus guère que la glose⁴³.

Les figures allégoriques n'organisent plus l'interprétation. Ainsi au début du *Peregrin*, la personnification d'Amour est bien différenciée des « moyens » propres au narrateur, qui n'explique plus la figure du dieu antique mais le nom de l'aimée :

Mais considerant le seigneur Amour estre le reconciliateur du monde qui toutes les choses desrompues reduit en union : je reprins mes esperitz et parforceay mon cœur par saiges moyens dentendre le nom de ceste dame lequel estoit Genevre : qui selon mon jugement autre signifier ne veult sinon de toutes choses humaines crees [*sic*] vraye genitrice⁴⁴.

L'adéquation entre diégèse et pèlerinage contribue à limiter les effets de décrochage entre la narration et la programmation de la lecture allégorique. Sa mise en œuvre passe par l'utilisation d'un personnel et de séquences narratives identiques à ceux du roman médiéval⁴⁵. Les pèlerins sont très largement devenus des chevaliers, et des chevaliers « délibérés »,

⁴³ P. Zumthor, « Allégorie et allégorèse », *op. cit.*, p. 81-82.

⁴⁴ J. Caviceo, *Le Peregrin* [1508], trad. François d'Assy, Lyon, Cl. Nourry, 1528, I, 1, f. ii. Exemplaire consulté : BnF microfilm m 16247 sur Rés. Y² 793. « [...] pocho me fidaï de buon successo del principiato amore. Ma puoi considerando questo signore essere il reconciliatore del mondo quale tutte le cose fracte reduce in unione, reassumpsi il sperito, e conforte, et sagace animo feci ogno conato per intendere il nome di quella signora, qual era Genevra, che al giudicio mio altro significare non volse, se non che de ogni humana cosa creata eglie vera genitrice » (*Libro del Peregrino*, Venise, G. di Rusconi et N. Zoppino, 1520, f. aiiiv. Exemplaire consulté : BnF microfilm m 8475 sur Rés Y² 2258). Les quelques sondages que nous avons pu effectuer tendent à montrer que la traduction de F. d'Assy est plutôt fidèle à l'original italien.

⁴⁵ Ces textes gommant les frontières génériques que les lecteurs modernes peuvent poser entre le récit allégorique et le roman courtois, que les aventures de chevalerie soient liées à la matière de Bretagne, à la matière antique ou à la matière de France. On suivra volontiers la proposition qui consiste à en faire une quatrième matière de roman (Maupeu, 2005, p. 23, n. 76).

conscients que le seul véritable combat en cette vie est celui que l'on mène pour son salut.

Jay aussi induyt plus tost un chevalier à parler, que nulle autre personne de quelconque autre estat : pour ce que tous Chrestiens sont au baptesme faitz et sacrez les chevaliers de Jesus Christ: auquel ilz ont promis et juré foy et hommage en renonçant à Satan et à ses pompes. [... parce] que peu sont trouvez toujours suivans et tenans le droict chemin sans errer et faillir, je l'ai denommé le chevalier errant⁴⁶.

Certes, les deux figures sont devenues interchangeable au cours du xv^e siècle. Pour autant, le déplacement vers la figure du chevalier marque une inscription nette dans la sphère aristocratique des lecteurs à qui ces textes sont destinés ou des auteurs par qui ils sont écrits⁴⁷; l'absence de ce statut chez le personnage principal dans les textes de Caviceo, Richeome ou Camus est compensée par son inscription dans les couches élevées de la société. Chez Olivier de La Marche, l'univers fictionnel du roman de chevalerie colore profondément les actants du pèlerinage spirituel et donne ses traits au monde dans lequel évolue le narrateur parfaitement assimilable à un héros courtois; Accident et Débile apparaissent comme des noms propres semblables à ceux des géants et autres monstres qui engagent la prouesse, non comme des personnifications, impossibles au reste à construire sur un nom qui renvoie à du très concret comme «accident» (il fallait «Occasion» ou «Fortune») ou sur un adjectif comme «débile».

Du merveilleux pas de la mort
Savoir fault qui est le plus fort
De toy accident ou debile
Chascun deulx en a tue mille

Ses deux chevaliers trescruelx
En lagrand forest Datropos
Tiennent le pas trop perilleux
Treshorrible tresmerveilleux
Sans avoir jour ne nuyt repos

⁴⁶ J. de Cartheny, *Le Voyage du chevalier errant*, Anvers, J. Bellere, 1557, Prologue, n. p. Nous avons consulté l'exemplaire Ars 8° T 8008, consultable sur Gallica.

⁴⁷ Le glissement du soldat au chevalier chrétien vient alors renouveler le parallèle entre le soldat et le pèlerin chrétien, comme Erwin Panofsky l'a souligné à propos du *Chevalier, la Mort et le Diable* de Dürer (Ph. Maupeu, *Pèlerins de vie humaine, op. cit.*, p. 478, renvoyant à *Vie et art d'Albrecht Dürer*, trad. Dominique Le Bourg, Paris, Hazan, 2004, p. 239; nous suivons l'édition Princeton University Press, 1945, I, p. 151-154; la gravure date de 1513). Thomas de Saluces est prince de la famille de Savoie, Jean de Courcy un seigneur normand, Olivier de La Marche est attaché à la cour de Bourgogne, Octovien de Saint-Gelais appartient à une famille de la noblesse angevine.

Et continuent leur propos
 De tant combattre et ferir
 Que faire tout homme mourir
 [...]
 Et comme ung chevalier errant
 Marmay et monte tout errant⁴⁸.

L'insertion de motifs narratifs qui ne relèvent pas d'une lecture allégorique se voit particulièrement favorisée par un tel procédé. Ainsi *Le Livre du Chevalier errant*, dont l'écriture prosimétrique facilite la fictionalisation du *je* narrateur en modifiant constamment la littérarité ou la véridicité de la prise de parole, mêle-t-il au pèlerinage allégorique non seulement une certaine lyrique courtoise, avec le motif de la *reverdie* ostensiblement réécrit à l'incipit comme chez Jean de Courcy, mais aussi le souvenir de l'épopée latine qui colore des combats de chevaliers dont il n'est pas besoin d'interpréter à plus haut sens les joutes, mais seulement de goûter les réécritures antiques, comme dans cet exemple tiré de la première partie, à l'occasion du combat entre les héros de romans sous la bannière du dieu Amour, et les Jaloux :

Cependant, la trêve approchait de sa fin et la plupart des blessés et des malades étaient guéris. Tout le monde pensait à la reprise des combats, et chacun s'y préparait avec ardeur. Désirant que d'autres bons chevaliers soient aussi à l'honneur, le Dieu d'Amour confia cette fois l'épée de connétable à Lancelot du Lac. Celui-ci ordonna son armée en dix batailles et l'empereur des Jaloux en fit de même.

Le lendemain, à l'aube, tous les instruments se mirent à sonner et l'armée s'ébranla avec un bruit comparable à celui du tonnerre. Quatre batailles, deux de chaque côté, se coururent sus et, en peu de temps, un grand nombre de chevaliers furent renversés et plus de mille lances furent brisées. Chez les amoureux, l'une des batailles était menée par Florimont et l'autre par Jason, celui qui conquit la Toison d'or ; tous deux combattaient avec rage, abattant et tuant tous les chevaliers qui tentaient de s'opposer à leurs assauts. Alors l'un des rois qui commandaient les batailles des Jaloux dit à un autre : Si nous n'arrêtons pas ces deux furieux, nous serons vaincus avant peu ; occupe-toi de l'une, je me charge de l'autre⁴⁹.

⁴⁸ O. de La Marche, *Le Chevalier délibéré*, éd. cit., f. aiiii v et aiiii.

⁴⁹ Th. de Saluces, *Le Livre du Chevalier errant* [1394-1396], trad. D. Chaubert, dans *Les Cahiers de civilisation alpine*, n° 15, 2001, p. 119. Nous choisissons de citer cette traduction, bien qu'il s'agisse d'un ouvrage de vulgarisation, car c'est la seule qui existe en français. Voir aussi l'édition du manuscrit BnF ms. fr. 12559 par Marco Piccat et Laura Ramello, avec une traduction italienne d'Enrica Martinengo, Boves, Araba Fenice, 2008. Nous n'avons pu consulter l'éd. de Marvin James Ward, *A Critical Edition of Thomas III, Marquis of Saluzzo's «Le Livre du Chevalier Errant»*, Ph.D., University of North Carolina, Chapel Hill, 1984.

La narration procède par entrelacement au sein de la fable de la veine romanesque et de la veine allégorétique qu'il devient difficile de distinguer, anticipant de cent cinquante ans en cela le *romanzo* italien à la manière de l'Arioste. L'épisode du séjour dans le camp des amoureux permet de raconter, sous la forme d'un éloge, les faits des héros de romans, voire d'en expliquer la vie mieux que dans les romans qui en parlent, comme la rencontre de Lancelot et Guenièvre, en tangence avec les passages proprement allégoriques. Le système allégorétique tel qu'on l'a vu opérer chez Guillaume relève, dans ce texte, d'une sorte de degré zéro de la narration ; voire, le sérieux dont on peut créditer naturellement le sens figuré se trouve court-circuité par son contenu : ainsi dans l'épisode de la capture des enfants sauvages lors d'une chasse à la cour d'Amour⁵⁰. Si l'un des garçonnetts se laisse vaincre par les coups et l'autre par la douceur, la petite fille ne cède à aucun de ces moyens. L'irruption brutale d'un *je* dans le récit conduit alors à sa moralité en pointe : « on a réussi à domestiquer des lions, des ours, des léopards, des sangliers, des loups, des renards et maintes autres bêtes, mais on ne put rien faire pour cette jeune sauvage. Je me souviens d'un proverbe qui disait : "Tout être vivant peut être apprivoisé par l'homme, à l'exception d'une mauvaise femme" »⁵¹. Si l'on retrouve, de manière transparente, la misogynie qui fait le fonds du *Roman de la Rose* de Jean de Meung, ainsi qu'une première personne à valeur de porte-parole non fictionnel d'une sentence générale, il n'est plus vraiment question de personnification de vice ou de vertu, non plus que d'un voile herméneutique donnant accès à de complexes spéculations théologiques ou amoureuses :

Les aventures de la cour d'amour ou du château de Fortune ne sont jamais entièrement « récupérées » par le commentaire édifiant. La moralisation procède à une relecture seulement partielle du texte : elle le passe au crible et n'en retient principalement que les personnifications pour en faire les protagonistes de son discours moral. Ce faisant, les autres éléments de la diégèse, objet, lieux, personnages issus de l'actualité, du roman ou de l'Histoire, au lieu d'être rapportés au principe universel qui les subsume, sont laissés à leur singularité. Les personnages autour desquels s'élabore la tripartition du récit : Amour, Fortune, Connaissance, exhibent bien une forme qui est celle de la littérature morale et allégorique mais sous laquelle s'invente une narration bigarrée, libre de toute allégeance à la topique édifiante⁵².

⁵⁰ Th. de Saluces, *Le Livre du Chevalier errant*, trad. D. Chaubert, *op. cit.*, p. 151-153.

⁵¹ *Ibid.*, p. 53.

⁵² Ph. Maupeu, *Pèlerins de vie humaine*, *op. cit.*, p. 494.

La fable organisatrice de la narration finit par subsumer l'allégorèse. On le voit nettement dans le dernier texte en date du corpus, l'*Alexis* de Jean-Pierre Camus. La «table des sommaires», réunie en tête de chaque partie puis répétée en tête des livres qui la composent, fait alterner enseignement moral et poursuite des aventures de pèlerins – ou telle ou telle histoire enchâssée qui s'y rapporte, dans la plus pure tradition du roman héroïque et galant. Pour autant, cette explication est énoncée dans le corps du roman au sein des conversations entre les personnages de fiction, sans solution de continuité ni décrochage narratif : seul un numéro correspondant au titre de l'explication, en manchette mais sans répétition de ce titre, signale au lecteur, s'il le souhaite, qu'il peut entendre ce dialogue comme une leçon. Le roman combine la fiction et son explication – ou plus précisément, les leçons morales exemplaires qu'elle peut contenir –, tout en les unissant au même niveau littéral de narration⁵³.

Le contenu allégorique n'est plus programmé en tant que tel dans le récit, et c'est donc au lecteur de choisir ou non d'interpréter. Son geste herméneutique seul fera que les exemples à l'appui de tel ou tel argument pourront se lire, soit comme ornements du récit, soit comme moralités détachables de la fiction. On trouve un témoignage intéressant, nous semble-t-il, de cette réception libre du pèlerinage spirituel fictionnalisé dans la traduction française du *Peregrino* de Caviceo : les marges de l'exemplaire BnF Rés. Y² 793 comportent une série de notes de lectures manuscrites. Ainsi, aux feuillets 20 v^o et 26 v^o, qui rapportent les paroles de la plaidoirie prononcée par Pelerin au terme de laquelle il va être innocenté d'un meurtre, et les débats entre les diverses parties prenantes du procès, on trouve dessinées en marge des mains à l'index pointées⁵⁴. Elles

⁵³ En guise d'exemple, voici le début du livre second. Le «Sommaire» met l'accent sur l'interprétation morale de ce qui va suivre : «1. Voleurs des bois. 2. La devotion est joyeuse. 3. La tristesse mauvaise. 4. Oyseaux voleurs. 5. Hermitage. 6. Pont de terre [...]» (p. 66). Le fil du récit lui-même gomme au contraire cette lecture et reste au niveau littéral. Voici les passages qui correspondent au deux premiers sous-titres : «Menandre qui avoit l'esprit agreable pour dissiper l'ennuy du chemin par la douceur de quelque conversation, demanda au Frere Palemon s'il ne les avoit point pris pour des voleurs en ceste rencontre inopinee qu'il avoit faite d'eux...» (p. 66-67, incipit ; suit la conversation demandée). «[...] cependant ne vous semble-t'il point que ce soit trop parlé pour un Moyne qui fait profession de solitude et de silence, et puis que direz vous de ma trop grande liberté. [à la ligne] Ce que nous en dirons, repliqua Menandre, c'est ce que l'on dict de l'ancien Anachorete Saint Anthoine, qu'il avoit tousjours le visage riant [...]» (p. 73 ; insertion d'un «2» en manchette en face d'«Anachorete»).

⁵⁴ Il s'agit là d'une convention graphique courante, largement présente déjà dans les marges des manuscrits.

désignent des membres de phrase parfaitement intégrés syntaxiquement au développement argumentatif de la plaidoirie fictive, exposant ou non un exemple à l'appui du raisonnement, soulignés dans le corps du texte imprimé : les voilà érigés au rang de sentences, susceptibles d'être extraites des dialogues et portées à un degré de généralisation gnomique. Contribue à ce phénomène d'autonomie la présence de lettres amoureuses, comme chez Caviceo, qui renvoient à la mise en forme d'une fiction destinée à plaire bien plus qu'à instruire et à jouer de la connivence avec le lecteur susceptible de goûter ces effets de réécriture romanesque, tout en contribuant encore à la fictionnalisation du *je* narrateur, qui n'a pas à garantir de vérité mais à parler en amoureux de roman⁵⁵.

DE L'ALLÉGORIE À L'IMAGE

Sur le même principe, plusieurs plongées dans l'intériorité mentale de ce narrateur favorisent l'immersion du lecteur. Voilà qui transforme les anciennes figures allégoriques en comparaisons et plus largement en images visuelles recevables littéralement. Dans l'exemple immédiatement suivant, la série des comparaisons destinées à illustrer la folie sont formulées à partir d'énoncés gnomiques⁵⁶. Les silhouettes allégoriques (celui qui pêche du poisson en l'air, celui qui chasse sur mer et pêche sur terre, c'est le fou et la Folie) ne se résolvent pas dans leur exégèse. Elles donnent à voir autant de tableaux ridicules, dont le sel repose sur l'incongruité littérale montrée comme telle au lecteur, sans décrochage de niveau narratif :

J'avoy en moy celle pensee et fantasie, pourtant qu'il m'estoit advis, que vivre au monde sans felicité, estoit une vie pire que la mort. Mais, hélas, aveuglé lors par grande outrecuidance, et en tenebres d'ignorance bien profondement plongé, je ne considerois, ny pensois, que vraye felicité fust un don de grace supernelle, laquelle ne se peut avoir ny obtenir, sans l'ayde d'icelle : [...] J'estoye ce pendant aussi fol que cestuy la qui voudroit avec la ligne pescher du poisson en l'air ; et avec chiens chasser le cerf en la mer. Ne seroit-ce pas, je vous prie, grande folie à un homme

⁵⁵ Sur l'importance des insertions épistolaires dans la construction de la théorie du roman à l'âge classique, voir Marie-Gabrielle Lallemand, *La Lettre dans le récit. Étude de l'œuvre de Mlle de Scudéry*, Tübingen, Narr, 2000.

⁵⁶ Si ce double proverbe n'est pas attesté dans les dictionnaires de la langue (pré)classique ou dans les recueils parémiologiques (à notre connaissance), il est encore en usage au XVII^e siècle pour désigner une conduite absurde (« Ce seroit confondre l'ordre des choses : et faire à peu près, comme si l'on vouloit chasser à la ligne, ou pescher avec des chiens » : Pierre Le Moyne, *L'Art de régner*, Paris, S. Cramoisy, 1665, p. 559.)

penser prendre en terre ferme avec la ligne des saumons, et en pleine mer avec les chiens des chevreux ? Encores est ce infiniment plus grande folie, vouloir en ce monde plein de vices et de vanité acquerir et avoir fruition de vraye felicité. Car veu que felicité est une chose, ou toute bonté est comprinse, et ou lon ne peult deffaut avoir ne trouver [...]»⁵⁷.

Les anciennes figures allégoriques sont fondues dans le récit afin de caractériser de manière saillante, voire sensible, les réactions humaines : les personnifications d'abstractions sont rendues vraisemblables à l'intérieur de la *mimésis* fictionnelle qui peint les passions et elles ne relèvent plus d'une ontologie première.

Ils alloient s'estendre sur l'herbe arrousee d'une eau d'argent coulante sur un sable menu et doré, quand ils entendirent un bruit comme d'une voix souspirante, et qui sanglotoit les derniers accents d'une mourante vie. La pitié et la peur, deux passions egalement molles en la diversité de leurs mouvemens, s'emparerent en mesme temps de leurs courages, et bien que l'une leur attachast des ailes aux talons, l'autre les retenoit avec un poids qui contrebalançoit la legereté de la premiere. Que feront-ils, plusieurs pensees montent en leurs cœurs qui leur font enfanter de timites conseils ; si l'apprehension leur persuade la fuitte, cette mesme crainte les retient, ayant peur non seulement d'autruy, mais d'eux mesmes⁵⁸.

Il nous semble qu'une des explications possibles et plausibles de cette absorption des formes allégoriques, dénuées de leur explication car elles n'ont plus rien d'énigmatique, au sein d'une narration fictionnelle endossant toujours les *topoi* narratifs des allégorèses et leur visée morale, repose sur ce glissement de la figure à double entente vers l'image à directe lecture. Ce qui permet de saisir à la fois cette persistance de la lecture morale dans le récit et la disparition de l'allégorie comme figure organisatrice d'une narration, c'est, entre autres, la réévaluation du statut de l'image, du XVI^e au XVII^e siècle.

Anne Duprat a déjà insisté sur l'importance des débats, autour du Concile de Trente, portant sur le vraisemblable poétique et la nécessité qu'il y avait à justifier des mondes fictionnels trompeurs dans un univers de pensée régi par l'économie du Salut et le caractère intangible de la vérité divine⁵⁹. Entre autres tournants qu'a fait prendre cet événement, capital pour l'histoire des idées en Europe à l'époque moderne, il

⁵⁷ J. de Cartheny, *Le Voyage du chevalier errant*, éd. cit., f. 2v-3.

⁵⁸ J.-P. Camus, *Alexis*, op. cit., I, 1, p. 18.

⁵⁹ A. Duprat, « Fiction et définition du littéraire au XVI^e siècle », dans *Usages et théories de la fiction, le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens*, op. cit., p. 65-86.

convient de relever l'insistance sur la valeur symbolique des images, en particulier des images sacrées (c'est l'objet de la dernière session du Concile de Trente), fondée sur l'affirmation la plus claire de l'image comme signe⁶⁰, autant que la place désormais donnée à la pratique quotidienne de la dévotion, sous la forme des «exercices spirituels» dont le modèle officiel est l'œuvre d'Ignace de Loyola du même nom. Ils reposent sur le principe de la «composition de lieu», de la représentation mentale du point spirituel à méditer grâce à la pratique réglée de la puissance imaginative. Or cette «peinture spirituelle», cet art du «tableau sacré» – deux formules célèbres de Richeome –, favorisent la prise en compte du caractère narratif des images, peuplées ou non soient-elles de figures allégoriques inspirées des iconologies en vigueur, et de la double articulation sémiotique dont elles relèvent, de l'ordre du symbole et non pas de l'ordre du simulacre. La conséquence d'une telle conception de l'image, proprement emblématique⁶¹, est d'inviter à tenir en un seul mouvement la lecture et son interprétation ; elle relève du même acte de perception. Il n'est plus nécessaire de passer par l'étape d'une mise en scène allégorique, car tout se lit, littéralement, à cette aune. L'analogie est directe, immédiate, contiguë ; elle ne relève plus d'une procédure herméneutique seconde inscrivant un décrochage dans la lecture du récit mais

⁶⁰ Sur la constitution médiévale de l'image comme signe et, quand l'image sainte est devenue par trop sensible, sensuelle et strictement littérale aux yeux de certains (voir Jean Wirth, *L'Image médiévale. Naissance et développements [VI^e-XV^e siècle]*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989), sur sa vive réactualisation à partir de la fin du XV^e siècle par les traités iconophiles qui y puisent largement (François Lecercle, *Le Signe et la relique : les théologiens de l'image à la Renaissance*, thèse de littérature comparée soutenue à l'Université Paul-Valéry - Montpellier 3, 1987), exemples et formulations au premier chef, pour justifier et imposer la validité définitive des images saintes autant que celle d'une herméneutique figurée face à la pensée réformée, voir Jean-Claude Schmitt, «De Nicée II à saint Thomas d'Aquin : l'émancipation de l'image religieuse en Occident», *Le Corps des images*, Paris, Gallimard, 2002, p. 63-95 et J. Wirth, «Structure et fonctions de l'image chez saint Thomas d'Aquin», dans *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, dir. Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, Paris, Le Léopard d'Or, 1996, p. 39-58.

⁶¹ Sur le fonctionnement de l'emblème et sur sa capacité à motiver, au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, une lecture «parfaite» comme la langue qu'il incarne, littérale et figurée à la fois, grâce à l'entrelacement du texte et de l'image, nous nous permettons de renvoyer à A.-É Spica, *Symbolique humaniste et emblématique : l'évolution et les genres (1570-1710)*, Paris, Champion, 1996, et pour ce qui est de la double articulation sémiotique de l'image dans la pensée catholique, à A.-É Spica, «Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en image de l'âge baroque : quelques pistes de recherche», dans *Emblemata sacra. Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*, dir. Ralph Dekoninck et Agnès Guiderdoni Bruslé, Turnhout, Brepols, 2007, p. 19-38.

est incluse dans le mouvement de réception. Le roman dévot se lit à l'instar d'un emblème.

Et puis en fin, que sçait-on, me dis-tu, si tout cecy est parabolique, peut-estre, pour trancher le fil de tant d'importunes enquestes, qu'il vaut mieux le dire ainsi, et que chacun voye ses veritez dans ces *emblemnes*, si bon luy semble⁶².

Dans une telle configuration, l'allégorie entendue comme le déploiement verbal ou visuel de figures artificielles représentant des entités abstraites est redondante, mais il demeure l'idée qu'un processus de déchiffrement informe la lecture, y compris celle de toute fabrication d'un monde à la manière de, de toute «fiction» au sens le plus large de fable et de *mimèsis* : il y a superposition parfaite entre le modèle de l'allégorie narrative et le développement d'une fiction. L'allégorèse se résorbe en récit dont le niveau littéral suffit à garantir la complétude sémantique (l'itinéraire et sa moralisation) et sémiotique (grâce à la comparaison, à la métaphore non filée, circonscrite, et à l'hypotypose descriptive). Ainsi chez Caviceo, la définition d'Amour⁶³ passe par le procédé rhétorique de la *descriptio* (définition par les traits extérieurs de la forme), partagée entre deux interlocuteurs (le narrateur et son ami Agathes), et non pas par son hypotypose allégorique ; elle se déploie dans l'évocation de ses effets sur les hommes et son caractère universel, non pas dans les traits de la personnification. Elle s'opère d'autant plus aisément que la forme du pèlerinage de vie emprunte au songe : il nous semble que l'on peut envisager sans trop d'erreur que la valeur visuelle du matériau allégorique – le songe, les personnifications, les amplifications descriptives – sont susceptibles de se transformer très facilement en compositions de lieu, en images à méditer ou à développer dans le récit qui suit, et qui se construit alors tout entier en fiction. Paul Zumthor soulignait le fait, «remarquable» à ses yeux, selon lequel les Grands rhétoriciens adossent leurs allégorèses à des images dans le récit⁶⁴

⁶² J.-P. Camus, «L'Autheur au Pelerin Alexis», *Alexis, op. cit.*, II^e partie, n. p. Je souligne.

⁶³ J. Caviceo, *Le Peregrin, op. cit.*, II, 3, f. lxiii-lxv.

⁶⁴ «Il est remarquable qu'au temps des rhétoriciens elle [l'allégorèse] procède souvent, comme au second degré, par description d'images visuelles, figures supposées peintes ou sculptées sur les murs ou au fronton d'un édifice, lui-même «utopique». Ainsi à plusieurs reprises, chez Lemaire» (P. Zumthor, «Allégorie et allégorèse», *op. cit.*, p. 81). On retiendra particulièrement, à l'intérieur du corpus ici sélectionné, les peintures qui ornent la «salle du monde où [l'acteur] vit enfance pourtraite» avec les autres âges de l'homme, ainsi que les broderies qui représentent Richesse et Pauvreté, Joie, Tristesse, Travail, et Repos dans *Le Chemin de Vaillance* (*op. cit.*, v. 8316-8350 et 9830-9852 pour les extraits retenus par S. Panunzio).

– jouant le geste, nous prendrions-nous à croire, des premiers «romanciers» hellénistiques⁶⁵.

Le Pèlerin de Lorete de Richeome se construit sur cette contamination de l'allégorie et de l'image ; il met en roman *Les Exercices spirituels* selon un dispositif matériel combinant texte à forte iconicité, et image gravée narrative et mémorielle. Si le début du texte associe pèlerinage de dévotion et méditations spirituelles, dans la stricte ligne de celles d'Ignace de Loyola⁶⁶, le «roman de Lazare», soit la fiction narrative en prose qui suit à partir de la 34^e journée, apparaît comme un exemple narrativisé et parfaitement imaginaire d'un pèlerinage à Lorette dans lequel tout ce qui précède vient trouver sa pleine résonance. Le projet romanesque dessiné dans l'*Alexis* emprunte ses traits à la fiction narrative en prose pour la traiter strictement comme du récit allégorique grâce au détour de l'image. La comparaison à laquelle recourt l'évêque de Belley est à ce titre fort claire. Un homme avait passé commande d'un tableau représentant un cheval au galop ; le peintre le lui livra, mais le haut tourné vers le bas. Le commanditaire crut voir un cheval en train de se rouler dans la poussière et protesta ; le peintre fit pivoter à nouveau son tableau pour lui imposer le silence. De fait,

[...] le mal est que la Vertu est toujours plus grossièrement servie que le Vice, et que comme elle ne se peut voir, il est impossible de la représenter selon sa nature et en sa parfaite beauté. C'est ce qui fera dire qu'avec tous mes essais je substitue comme Labant une pleurante Lia en la place d'une riante Rachel[. Il en va de même] avec ces Pèlerinages d'*Alexis*, dans lesquels d'une façon toute chrestienne et pieuse, je puis inferer tout ce que je voudray et tout ce que j'estimeray convenable à la gloire de la Vertu, car j'y puis faire voir des Aventures Valeureuses et Guerriers, y mettre des inventions rurales et champêtres, y coucher des affections qui selon leur bonté ou leur mauvaistié auront des yssues honorables ou malheureuses : tout mets peut estre servy en ce banquet, toute herbe venir en ceste salade, toute fleur estre plantée en ce champ. Le Pèlerinage est un employ tout devot, puisque la fin de tous les voyages de devotion qui

⁶⁵ Sur ce lien essentiel entre description et roman dès l'apparition du genre, voir Alain Billault, *La Création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris, PUF, 1991 ; sur sa prégnance au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, nous nous permettons de renvoyer à A.-É. Spica, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVIII^e siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris, Champion, 2002.

⁶⁶ Dont Richeome donne une variante tout à fait intéressante : au lieu que l'itinéraire méditatif accompagne directement le pèlerinage sur terre du Christ Sauveur, il superpose les conseils pratiques pour entreprendre un pèlerinage, l'apprentissage en général de la méditation et de ses instruments, le déroulement d'une journée et les étapes de la vie terrestre du Christ telles qu'elles sont présentées dans les *Exercices* d'Ignace.

se font icy bas, aboutissent par l'intention dans l'éternité ; cela rend les hommes errans en la terre, comme les planetes dans le Ciel ; les occurrences y sont diverses, les entretiens differents, et la variété des accidens et des rencontres fort agreable. Je m'en serviray comme d'un tige, autour duquel je lieray toutes sortes de fleurs pour en faire des guirlandes Historiees, et comme d'un tronc sur lequel, ainsi que cet arbre de Tivoli, dont parle Pline, j'enteray toutes sortes de greffes. Ce me sera un pilier et une tour d'ivoire où j'appendray des armes et des Trophees de toutes les façons à l'honneur de ce Dieu, qui pour nous s'est rendu Pelerin sur la terre. Ce sera mon fonds sur lequel je coucheray telle broderie que mon invention me pourra fournir sans prejudice de la Verité⁶⁷.

L'allégorie résorbée dans le roman a métamorphosé ce dernier en allégorèse sans personnel allégorique, en *exemplum* ou en matrice d'*exempla*, pour reprendre la comparaison de l'arbre sur lequel toutes les greffes prennent. La conséquence de cette intégration de l'écriture allégorique dans l'écriture de la fiction dévote telle que Camus la conçoit est tout à fait intéressante, dans la mesure où la fiction opère comme une petite mécanique à produire de la moralisation : la feinte, ou le travestissement romanesque, organise la mise en place d'un univers fictionnel cohérent et vraisemblable ; ce faisant, elle voile une vérité trop pénible à entendre directement, dont l'horreur n'est pas crédible telle quelle, tout en exhibant les ressorts merveilleux de cette vérité – la cruauté d'un monde sans Dieu et, en contrepartie, la douceur d'un monde sauvé. Le processus allégorique intégré à la fiction favorise alors la constitution d'un monde possible et crédible, car exemplaire et efficace.

À l'issue de ce parcours cavalier, il nous semble bien que c'est par le travail de l'image dans le récit que l'allégorie peut se transformer en fiction, s'intégrer à un monde possible dont elle n'est plus surplombante : image, artefact, elle ne relève plus de l'ontologie première mais de l'ontologie seconde, en cohérence avec le monde possible. La filiation du pèlerinage de vie au roman de la Contre-Réforme en est, nous semble-t-il, une bonne illustration. Elle offre l'avantage de prendre en compte le caractère fondamentalement visuel de la « figure » qu'est l'allégorie, favorisant son expansion à la fois du côté de la description, et du côté de la narration. Elle permet aussi de mesurer l'ambiguïté des échanges entre allégorie et fiction au moment où se définit en France le roman moderne :

⁶⁷ J.-P. Camus, « Lettre à Menandre sur l'utilité de ce livre », *Alexis*, *op. cit.*, I, i iiijr/v.

feinte gratuite dont la cohérence interne plaisante suffit à garantir la légitimité, ou feinte utile susceptible de conduire vers une leçon ? Il nous faudra ainsi reconnaître l'impossibilité de faire jusqu'au bout la part de l'ontologie, puisque le roman dévot est écrit à la gloire de Dieu, sauf à reprendre et à assumer le fait que le roman, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, reste un lieu de morale et d'instruction :

Qui n'ayme qu'à devorer un fait, non à digerer les morceaux des digressions que tu tailles expressement, ne s'amuse à lire tes voyages : ne chasser que pour manger, ce n'est pas chasser en Gentilhomme, mais en gibboyeur et en provoyeur⁶⁸.

Outre les définitions, fameuses, qu'en ont données au XVII^e siècle Charles Sorel au long de son œuvre romanesque et critique ou Pierre-Daniel Huet dans sa *Lettre-Traité sur l'Origine des romans*, nous pouvons songer à Richard Hurd définissant le roman, en 1762, comme « [a] vehicle, or instrument, to convey the moral »⁶⁹ ou encore à ce commentaire extrait de *La Pudeur, histoire allégorique et morale*, du chevalier de Neufville-Montador, où l'allégorie est partie prenante de la « fiction » :

[... l'âme] est dans un Jardin où toutes les plantes dont elle a besoin pour sa santé sont dépouillées des ronces et des épines qui l'en avoient dégoustée, et sont au contraire couvertes et entourées de fleurs. Elle ne les craint plus, elle les recherche et s'en nourrit. (C'est même dans les fictions les moins vraisemblables qu'on trouve cette utilité. On a prêté nos Vices aux animaux, et jusques aux plantes, on leur a attribué nos sentimens, on les a peint assujettis à nos coutumes. [...] on les décore du jugement et de la parole pour nous instruire et nous corriger, et à la honte de nostre façon, nous recevons des Brutes et des Estres insensibles des leçons que nous refusons de nos semblables) [...] ⁷⁰.

Anne-É. SPICA
Université de Lorraine - Centre Écritures (EA 3943)

⁶⁸ J.-P. Camus, « L'Autheur au Pelerin Alexis », *ibid.*, II^e partie, n. p.

⁶⁹ Richard Hurd, *Letters on chivalry and romance*, cité par Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1948], trad. Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, p. 330 n. 1.

⁷⁰ Le Chevalier de Neufville-Montador, *La Pudeur, histoire allégorique et morale*, Paris, P. Simon, 1739, Préface, aijr/v.