Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 15 (1989)

Artikel: Le livre microcosme dans les textes liminaire des recueils narratifs

Autor: Joukovsky, Françoise

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-259015

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE LIVRE MICROCOSME DANS LES TEXTES LIMINAIRES DES RECUEILS NARRATIFS

Dans les premières pages du *Gargantua*, Rabelais nous dit: il «fault ouvrir le livre», et chercher ce qu'il contient. Le prologue est une porte vers un autre monde, et c'est pourquoi ceux du *Gargantua* et du *Tiers Livre* sont organisés selon l'axe dehors/dedans, l'intérieur de la boîte grotesque ou du tonneau de Diogène recélant une infinie richesse. Le prologue passe de l'image externe du livre à son image interne, qui est un microcosme.

I. *Un théâtre du monde*

Dans certains textes liminaires, il semble possible de percevoir un jeu d'analogies entre trois éléments aux dimensions de plus en plus vastes, le prologue, le recueil, le réel, même si cette structure est loin de constituer une règle. Dans un premier essai d'analyse, nous désignerons chacun de ces éléments par le mot *cercle*, comparaison qui n'est qu'une commodité d'exposé. De par son exiguïté, le prologue correspondrait au cercle interne: c'est parfois une sorte de petit théâtre, où se reflète en raccourci le second cercle, celui du recueil narratif, qui est lui-même un *theatrum mundi*, un condensé du réel. N. Du Fail par exemple assiste dans les premières pages des *Propos rustiques* à une réunion champêtre – notre cercle interne – qui instaure la fiction d'un petit théâtre. Ces jeunes gens donnent *spectacle* aux plus vieux, en se livrant à des jeux sportifs, et Du Fail décrit les acteurs et leur public. Ce petit théâtre semble représentatif du second cercle, la société paysanne qui est la matière du recueil, et dont les mœurs ont déjà été célébrées dans la Préface. Cette assemblée du prologue en reproduit notamment la hiérarchie, car ces spectateurs des jeux sont rangés par ordre

de prestige. Mais ces deux cercles sont eux-mêmes englobés dans un plus large, celui du réel, référence qui est posée dès la première phrase: «quelquefois aux champs m'estant restiré [...] je me pourmenois par les villages prochains».

Ce système est un peu plus complexe dans le prologue de l'*Heptaméron*, et chez certains des auteurs – par exemple J. Yver – qui ont hérité de Boccace le principe de l'histoire-cadre et des devisants. Le cercle interne semble alors dédoublé. Au fil des aventures, ce début de l'*Heptaméron* organise l'assemblée des devisants comme un petit théâtre: ce ne sont pas seulement des récitants, mais aussi des acteurs qui participent à une comédie, par suite des liens et de l'intrigue psychologique qui existent entre eux. Or le cercle des devisants est ici redoublé par celui de la Cour. A la fin du prologue, en effet, Parlamente rappelle que les devisants vont prendre le relais d'un projet formé à la Cour, la composition d'un nouveau *Décaméron*, et elle mentionne le roi François, le Dauphin et Madame Marguerite. Pour le reste, nous retrouvons une structure analogue à celle que nous avons constatée chez Du Fail, c'est-à-dire que ce noyau interne – les devisants et la Cour – est une réduction du recueil: il offre en condensé certaines des expériences vécues par les personnages du recueil, comme il apparaît à la jonction entre le prologue et le premier récit. En prenant la parole, Simontault établit un lien explicite entre ses déboires amoureux et les mauvais tours joués par les dames, sujet de la première journée. Enfin le recueil est lui-même un *theatrum mundi*, et l'élément englobant est celui du réel, de l'existence humaine, car les mésaventures des devisants représentent les revers de fortune et les desseins providentiels.

Si nous reprenons ces analogies en sens inverse, il apparaît que le prologue opère une double réduction, du monde au recueil et au préambule. Elle nous fait passer d'un miroir à l'autre: les contes sont «autant de miroirs», dit Henri Estienne dans l'introduction de son *Apologie pour Hérodote*, métaphore que l'on retrouve par exemple dans la Préface de B. Poissenot à *L'Esté*. Le prologue achève donc un processus caractéristique de la forme dense qu'est la nouvelle. Il ramène la substance du livre à cette scène limitée, le décor de Notre Dame de Serrance ou le château du Poitou où J. Yver réunit ses devisants. Au contraire, dans les textes liminaires des recueils poétiques, le

livre s'élance souvent dans l'espace, et même dans un espace vertical, qui est celui de la gloire, de l'inspiration, ou de la méditation.

La référence au *theatrum mundi* n'est parfois que métaphorique, et signifie simplement que le prologue et les nouvelles offrent une *représentation* de la société contemporaine. Nous l'avons déjà relevée dans les premières pages de l'*Heptaméron*. Dans la Préface des *Nouvelles Histoires tragiques*, Poissenot définit son œuvre comme un «théâtre du monde» riche en «patrons, pourtraicts et images». Mais il arrive aussi que le prologue devienne vraiment un espace théâtral où l'auteur s'exprime comme un acteur, à la première personne, espace qu'il investit en décrivant ses propres gestes. C'est le principe des quatre prologues de Rabelais, dont l'invention brode d'un livre à l'autre sur un schéma relativement constant. Des Périers commence par le pronom *je*. Ce type de monologue imite le bagout du camelot – l'auteur des *Sérées* propose son volume aux marchands de Poitiers «selon la loi du trafic qui est la bonne foi» – ou constitue un rituel burlesque: «je fais declaration que je mets ce livre hors de ma maison et l'expose en public», dit Tabourot des Accords. De ce monologue émane parfois une scène de comédie, qui anticipe sur le mode théâtral l'avenir du recueil, dans les *Récréations* par exemple le dialogue des lectrices avec leur entourage.

Encore une fois, cette tendance à la théâtralité n'est manifeste que dans certains recueils, et elle semble plutôt caractéristique du prologue par rapport aux préfaces, préambules,... même si le flou du vocabulaire qui désigne les différentes sortes de textes liminaires interdit toute classification rigoureuse. Elle a une conséquence évidente, à savoir l'oralité de ces prologues. Parfois ces voix – celles des paysans dans les *Propos rustiques* ou des devisants dans l'*Heptaméron* – retentissent longuement avant que n'apparaisse la notion littéraire de la nouvelle en tant qu'œuvre rédigée. Ces prologues reflètent à cet égard l'ambiguïté de la littérature narrative, qui est une parole à demi gelée, parole écrite, mais toujours prête à redevenir voix vive. Cette oralité est parfois renforcée par des artifices de style – interrogations, injonctions, exclamations –, tout un bagout à la façon des monologues de Rabelais, et qui suscite un public face à l'auteur des *Récréations*. Ainsi s'établit une continuité

sonore entre la petite scène du prologue et les récits qui suivent, et cette continuité valorise les éléments dramatiques, notamment les dialogues qui figureront dans le corps de l'œuvre, les nombreux épisodes de l'*Heptaméron* ou du *Quart Livre* où le narré fait place au théâtre.

Dans le texte liminaire comme dans le corps du livre, cette théâtralité semble correspondre à un glissement du point de vue au sens où l'entend B. Ouspenski [1]. Ainsi le prologue est l'écho de la polyphonie caractéristique de cette littérature narrative, à la différence des tendances monologiques que M. Bakhtine [2] a décelées dans le roman européen avant Dostoïevski. On pourrait par exemple établir un rapport entre la création d'un espace théâtral dans les prologues de Rabelais et une relative multiplication des points de vue, puisque la voix de l'auteur se décompose ensuite en voix du narrateur, de l'auteur en tant qu'acteur... [3] Mais cette polyphonie est encore plus nette dans les recueils narratifs, de par la multiplicité des personnages, et dans certains prologues elle est renforcée par la présence des devisants. Dans le prologue de l'*Heptaméron*, il s'opère une sorte de relais d'une voix à l'autre. Au début, c'est l'auteur qui parle – «*ma* fin n'est de vous declarer la situation [...] des dits baings», «la matiere que *je* veulx escripre» – mais cette première personne grammaticale cède aussitôt à la troisième personne, donc à la voix narrative qui nous apprend les aventures des devisants, et qui à son tour est recouverte par les propos de ces derniers. Parlamente en particulier relaie l'auteur et le narrateur: à la fin du prologue on perçoit les liens qui l'unissent d'une part avec l'auteur, car elle mentionne le nom de François Ier et la traduction de Boccace demandée par Marguerite de Navarre, et d'autre part avec le narrateur, puisque c'est elle, Parlamente, qui prend l'initiative des récits. Peut-être cette tendance à la polyphonie diffère-t-elle dans une certaine mesure des prologues poétiques, où le livre est volontiers présenté comme l'enfant du poète, dans une filiation d'individu à individu, et univoque. Le lyrisme serait la singularité, le moi irremplaçable.

Techniquement, comment s'opère ce passage à la polyphonie? Dans les textes liminaires, ce glissement s'effectue d'abord grâce aux rôles successifs qu'essaie le présentateur. En publiant son œuvre, celui que K. Tillotson appelle l'«auteur concret»

élabore une projection littéraire de lui-même, son second moi [4]. L'auteur du *Pantagruel* est tantôt un charlatan qui vante son livre à la clientèle, tantôt un médecin, tantôt un ancien serviteur de Pantagruel. Des Périers est un bateleur qui vend de l'illusion, ou un marchand qui n'a pas le courage d'aller chercher sa camelote en lointain pays. L'auteur des *Propos rustiques* est d'abord un auditeur, puis il revêt comme Rabelais la défroque de l'inspiré bachique.

Et le lecteur? Le «lecteur implicite» [5] lui aussi revêt différents rôles. Comme dans le *Pantagruel* et dans le *Gargantua*, il se voit par exemple infliger d'entrée de jeu la condition du malade à distraire. «A vous aussi, goutteux et verollez», s'écrie La Motte Roulant dans ses *Facetieux Deviz*. Des Périers offre «medecine» à ses lecteurs, qui constituent un répertoire d'hypocondriaques: «un trop grand patience vous consume; ung taire vous tient gehenné; ung conseil vous trompe; une diete vous desseiche; ung amy vous abandonne». Il en résulte que le lecteur a un double statut dans ces prologues. C'est d'abord un public que l'on invite à rire, mais ces masques imposés dans le prologue transforment aussi les lecteurs en acteurs de cette comédie humaine, faibles et ridicules comme certains protagonistes des nouvelles. Cette dualité caractérise plus particulièrement un des personnages imposés au lecteur, c'est-à-dire le joyeux buveur, les «crocheteurs de flascons» de La Motte Roulant. Rôle à la fois passif — il n'existe que par les appels de l'auteur [6], et la joie du recueil se répand en lui — et actif, car dans la beuverie le lecteur participe au labeur bachique de l'auteur, censé écrire à table comme Rabelais ou Des Périers. En intégrant ainsi le lecteur à la comédie plus vaste que déploiera le corps de l'œuvre, ces prologues suggèrent une forme de lecture active.

II. *Les temps*

Image de ce microcosme qu'est le recueil, le prologue condense les différentes durées qui font du livre un monde à plusieurs dimensions. On peut percevoir dans ces textes liminaires les deux temps que distingue Günther Müller, le temps

du raconter et le temps raconté [7], qui correspondent d'ailleurs à un système variable d'une œuvre à l'autre.

Pour le temps du raconter, deux systèmes sont particulièrement fréquents. Dans le premier cas, chez Rabelais, Nicolas de Troyes, Des Périers, Poissenot dans *L'Esté*, le prologue correspond au moment de la publication de l'œuvre. Ainsi le présent où s'exprime le locuteur est contemporain du geste par lequel l'auteur tend son livre au lecteur, et le passé sert à reconstituer la composition de l'ouvrage: «je vous gardois ces joyeux propos», dit Des Périers. Le futur fait entrevoir le temps de la lecture: «o quantes dames auront bien l'eau à la bouche quand elles orront les bons tours que leurs compagnes auront faicts [...]» L'acte de naissance du recueil est parfois daté; Nicolas de Troyes dit qu'il a commencé à écrire en mai 1535.

La seconde grille place le prologue plus haut dans le passé, aux origines orales du livre, comme l'indique le titre du premier chapitre de Du Fail, «D'où sont prins ces propos rustiques». Ce système capte la parole jaillissante, et convient particulièrement à la tradition issue de Boccace – il est adopté par Marguerite de Navarre ou Romannet du Cros – et aux recueils qui affichent leurs sources orales: c'est le cas de Du Fail, et le préambule de Philippe d'Alcripe se situe dans ce passé récent où l'auteur buvait chez la mère Gillette et écoutait des contes. Alors tout est décalé vers l'amont, dans un mouvement qui chez Du Fail n'est peut-être pas sans rapport avec la nostalgie d'une simplicité rustique et antérieure, exprimée dès l'épître au lecteur. Le prétérit remonte plus haut que dans les prologues du premier type, avant la rédaction du livre, et il définit la rencontre de l'auteur et de la collectivité qui sera la voix du livre: «je m'approchay pour avec les autres estre plus attentif à leurs propos», dit l'auteur des *Propos rustiques*. Le présent ne coïncide plus avec la publication de l'œuvre; il apparaît dans le discours direct qui rapporte le dialogue du narrateur et de son informateur, ou bien il constitue un présent de narration, un artifice pour rendre ce récit vivant, et il est d'ailleurs relayé en fin de phrase par un passé simple – «lors [...] *je tire* par la manche quelqu'un de ma congnoissance, auquel privément *demanday* les noms diceux». Quant au futur, il n'exprime pas toujours le temps de la lecture. Il a parfois la valeur d'un futur antérieur, puisqu'il correspond aux propos

que l'auteur va entendre quand il fait la connaissance de ses informateurs, mais qu'il a déjà entendus quand il écrit le prologue. «Vous orrez leurs propos, où (possible) trouverez goust», dit l'interlocuteur de Du Fail. La preuve, c'est que ce futur est aussitôt converti en passé simple: «ce que je feis, et par deux ou trois festes subsecutives les ouy jazer et deviser...» De la comparaison de ces deux types de grille, il ressort que le temps du prologue est bien un temps de fiction, étalonné par rapport au présent que l'auteur détermine sur l'axe temporel. Nous venons de le constater notamment à ces exemples d'un présent et d'un futur dont le caractère fictif est révélé par leur alternance avec des passés, même si l'on tient compte de la souplesse caractéristique de l'emploi des temps dans la langue du XVIe siècle.

Chacun de ces schémas offre des variantes importantes, d'autant que l'œuvre narrative est parfois précédée de deux textes, une dédicace, et un prologue ou un avertissement aux lecteurs. Dans les grandes lignes, cependant, le temps du raconter n'a pas le même point de départ selon que l'auteur nous précipite dans le monde du livre, à la manière de Rabelais, ou qu'il choisit d'ouvrir les archives de sa création, de nous dire quelles voix il enregistre. Les prologues du second type méritent mieux leur nom que d'autres: ils sont un discours des origines de l'œuvre, et ce microcosme qu'est le recueil a alors sa mythologie, sa naissance mythique par la parole.

Ce temps du raconter qui sera la trame du recueil se manifeste souvent avec précision dès les textes liminaires. Il est situé à telle saison, aux «vendanges dernières», dans les *Comptes de Madame Jeanne Flore*, ou «au temps d'esté», chez B. Poissenot, et à tel moment de la journée: tantôt le matin, quand l'esprit est plus alerte, dit le Sieur de Cholières, tantôt le soir, dans les *Sérées* de G. Bouchet. Les imitateurs de Boccace organisent un calendrier assez strict. Parlamente fixe cet emploi du temps «chaque jour depuis midy jusques à quatre heures, pendant dix heures», de façon à atteindre la centaine de contes, un projet qu'adopte G. Chappuys dans ses *Facétieuses Journées*. Trois jours dans *L'Esté* de Poissenot, cinq journées dans *Le Printemps* de J. Yver, neuf matinées pour le Sieur de Cholières, et chaque séance peut être dominée par un ou deux thèmes. L'important, c'est la présence de ces schémas, car elle

montre bien que le prologue fait entrevoir dans ses grandes lignes le modèle selon lequel l'expérience a été refigurée, si bien que le texte liminaire renvoie à l'auteur l'image de son œuvre, et en particulier un schéma de sa durée.

Quant au temps raconté, il est lui aussi évoqué partiellement dans les textes liminaires. Le premier chapitre des *Récréations* passe du prologue, où la communication avec le lecteur inaugure le temps du raconter, à la première narration, qui donne un aperçu de la liberté propre au temps raconté, et en somme de la vitesse du récit, selon la notion définie par G. Genette [8]. Dans cette première nouvelle, en effet, Des Périers va très vite, et ne retient dans la vie de son personnage qu'un moment, le dernier. Dans la plupart des cas, ce temps raconté surgit au prix d'une rupture, car l'entrée en récit est marquée par un passage au prétérit.

Quels sont les caractères de ce temps raconté, dont le prologue porte la trace? Il semble à la fois linéaire et circulaire. La linéarité correspond à une tension vers une fin fixée d'avance, par exemple dans le *Pantagruel*, les «faictz et prouesses de Pantagruel», c'est-à-dire la dernière partie du récit, la guerre contre les Dipsodes. Le petit prologue de la première nouvelle de l'*Heptaméron*, qui prolonge le grand prologue, annonce que les histoires de cette première journée s'achèveront par «les mauvais tours que les femmes ont faicts aux pauvres hommes». Mais dans certains textes liminaires ce temps raconté revêt aussi une figure circulaire. Le début du *Tiers Livre* en fait une pure répétition, dans le paragraphe qui roule sans fin le tonneau de Diogène: une durée où il ne se passe rien, puisque Rabelais oppose cette oisiveté à l'activité des Corinthiens, et elle anticipe un temps sans progression, où chaque chapitre reproduira un schéma de consultation négative. Dans certains cas, cette circularité peut être mise en rapport avec l'existence de tensions antithétiques. De même que ce texte met en vis-à-vis rôle actif et rôle passif, sujet et objet, de même le prologue de l'*Heptaméron* est organisé selon des couples antithétiques, fortune et providence, mélancolie et passetemps, corps et âme... Ces couples sont constamment réversibles, nous dit M. Schneider dans son analyse du conte, et réunis dans un mouvement cyclique, parce qu'ils relèvent du fantasme, qui organise les figures antagonistes de telle manière

qu'elles passent l'une dans l'autre [9]. Sans aller jusqu'à définir dans ce prologue le fameux carré sémiotique [10], on peut y discerner des tensions qui vont régir les récits et leurs commentaires. Personnages et devisants tenteront vainement d'intégrer ces contraires, et chaque épisode réactualisera ces conflits.

Le prologue embrasse donc une longue durée qui va des origines – on remonte parfois explicitement à un modèle tel que Boccace, ou à une tradition orale – jusqu'à la destinée de l'œuvre. Cette durée doit sa complexité en partie à l'interférence du raconter et du temps raconté, qui résulte elle-même de la mise en intrigue, telle que la définit P. Ricœur, c'est-à-dire la recomposition du temps vécu, opération sensible dès les premières pages. Mais elle la doit surtout au cumul du passé et du futur, parce que le temps du lecteur se substitue à celui de l'auteur, grâce au dialogue: «Voire mais, comment me resjouiray-je, si les occasions n'y sont? direz-vous», c'est le futur du lecteur dans les *Récréations*. En opérant cette rupture de durée, le prologue est littéralement passage à une autre existence. Monde vivant, le livre se nourrit du temps humain, celui de l'auteur, puis du lecteur.

III. *Illusion*

Dans ce jeu avec le temps, le récit de fiction exploite des ressources interdites au récit historique, même si ce dernier est voué lui aussi à reconstruire le réel. Dans quelle mesure le prologue présente-t-il le livre comme un microcosme illusoire? Au XVIe siècle, l'image du théâtre du monde, dont nous avons constaté la fréquence dans ces textes, ramène souvent la vie humaine à une ombre trompeuse [11]. Il me semble que ce microcosme est constitué par du fictif, c'est-à-dire un mode d'existence qui n'est ni le vrai ni le faux, et qui est source de plaisir.

Le microcosme qu'est le livre semble osciller entre mensonge et vérité. S'il ment, l'auteur du *Pantagruel* se voue à la damnation, dans un éclat de rire. Des Périers se moque des localisations exactes. Il a «voulu faindre quelques noms tout exprès», pour montrer qu'il ne faut pas prendre au sérieux ce qu'il dit, «car peult-estre qu'il n'est pas vray». Alcripe ironise

sur ces «joyeuses histoires, alias excellents traitz de la verité». Tout se brouille. «Pourquoy ne puis-je pas (par vostre foy, et la mienne) aussi bien dire verité en pensant mentir, comme plusieurs afferment verité et mentent plus puant que vieux diables?» Autre type de contradiction, mais qui aboutit à la même confusion: nombreux sont les textes liminaires où l'on se réclame à la fois d'une imitation fidèle de la réalité et d'un modèle littéraire, Boccace dans l'*Heptaméron*, Bandello dans *Le Printemps* de J. Yver, Boccace et autres Italiens dans *Les Facétieuses Journées* de G. Chappuys. Pourquoi ce va-et-vient? Il fait apparaître le fictif, qu'il ne faut pas confondre avec le faux [12]. Le vrai et le faux supposent une référence externe, alors que le récit se contente d'une probabilité qui parfois se limite à la recherche d'une vraisemblance. Dans le prologue des *Propos rustiques*, différents détails contribuent à cette impression fictive de «pure verité». La formule «comme est leur coustume» et la présentation des personnages authentifient ce village, lui donnent la structure cohérente et la stabilité d'un petit monde. Même effort dans l'histoire-cadre de *L'Esté*, où Poissenot par d'autres procédés rend l'impression de vacances vécues. Ainsi le prologue établit une vérité, mais sur le mode du *comme si*, pas davantage. Dans les histoires tragiques, dit encore Poissenot, les choses sont «représentées au vif, et exprimées comme en un tableau».

Dans ce cadre du fictif, que signifie le passage du dehors au dedans, de l'apparence du livre à l'intérieur, qui régit les prologues du *Gargantua* et du *Tiers Livre*? Et d'abord, qu'est-ce que le dehors et le dedans? Le dehors du livre, c'est quelquefois sa reliure, car les grands seigneurs, dit Tabourot des Accords, regardent seulement si la couverture est «belle et bien dorée»; et c'est son titre, parfois dérisoire, dans les énumérations du *Pantagruel* et du *Gargantua*. On le raillera peut-être, dit G. Bouchet à propos du titre des *Sérées*, et on le jugera fait pour les bonnes femmes. Quant à l'intérieur du livre, il contient un sens, affirme Rabelais, un «plus hault sens». Ce sens existe parfois, sans équivoque: l'*Epître au lecteur* dans les *Propos rustiques* définit un des centres du recueil, l'intérêt pour les rustiques, pas seulement pour les nobles. La dédicace des *Histoires prodigieuses* parle des jugements de Dieu. Mais il est aussi fréquent – surtout dans les recueils de joyeusetés – que

l'auteur tourne ce sens en ridicule au fur et à mesure qu'il le définit. Dans le prologue du *Gargantua*, les références érudites trop appuyées et le vocabulaire de la menterie – «folateries et menteries joyeuses» – contribuent à cette parodie de la quadruple exégèse et de l'inspiration platonicienne, une caricature du *Banquet*. Ou plutôt le banquet est pris à la lettre, car la trame de ce prologue, c'est le manger et le boire, l'œuvre comme gibier savoureux, la page qui fleure le vin. Dans cette perspective rabelaisienne, qui influence beaucoup nos conteurs, le prologue nous guide bien de l'extérieur à l'intérieur, et il fait accomplir au lecteur un chemin qu'il aura à refaire sans cesse, et qui est la lecture. Mais cet itinéraire n'est pas recherche du sens; il est plongée dans la prolifération merveilleuse de la fiction, cette vie plus intense et plus plaisante.

Cette source de plaisir, ce produit pour «bon compaignon», c'est encore le livre de Des Périers – boire rend «la cervelle plus frisque et deliberée» – et de G. Bouchet, qui célèbre le banquet comme lieu du «plaisir et ressasiment du corps». Poissenot offre son volume, comme Cyrus envoyait à ses amis un peu des mets qu'il jugeait délicieux. Remède contre le saturnisme, car l'œuvre contient des inventions «gaillardes et recreatives», des facéties «pour le plaisir et recréation», selon le Sieur de Cholières et G. Chappuys. En écoutant et en écrivant, l'auteur de *L'Esté* et le Sieur de Cholières ont échappé à la déprime: au lecteur d'en bénéficier à son tour, et l'on retrouve d'un texte à l'autre la métaphore de l'esprit qui ne doit pas rester tendu par des pensées trop graves.

Certains livres par conséquent ne procurent pas un sens, car le but n'est pas de connaître, mais plutôt une fuite agréable hors du sens, c'est l'appel de nombreux prologues. Le *Gargantua* et le *Tiers Livre* ont chacun leur philosophe, Socrate et Diogène, mais qui scandalisent, qui défont le sens plutôt qu'ils ne le construisent. Le mouvement absurde du tonneau de Diogène, ce jeu inutile, est le modèle de l'écriture [13]. Même dérobade chez Des Périers. L'auteur rappelle qu'«il n'y ha point de sens allégorique, mystique...», et son premier chapitre s'achève sur l'histoire du Plaisantin, qui le reste à l'heure de la mort, cependant que le premier conte traite de trois fous. G. Bouchet fait écho: nul n'est exempt de folie. Ce refus du sens peut être mis en rapport avec la non-clôture de l'œuvre

dans le *Tiers Livre*, suite d'attentes sans conclusion [14], et davantage encore dans les recueils narratifs, parce que si chaque récit a son dénouement, l'ensemble ne constitue pas un cycle avec son épilogue.

Ce plaisir lié à la fuite hors du sens, nous est-il également donné par certaines histoires étranges ou tragiques? Elles aussi sont quelquefois source de délicieux mensonges. Boaistuau au début des *Histoires prodigieuses* évoque ce qui nous plaît dans ces monstres, épouvante, horreur, admiration. Poissenot analyse la satisfaction que nous éprouvons à lire les malheurs d'autrui: nous sommes «joyeux et fachez» tout ensemble. Les accidents de diverse fortune nous remplissent d'espérance, de crainte, de volupté. Le prologue nous procure cet autre mode d'existence qu'est le fictif.

C'est Tabourot des Accords qui a trouvé le meilleur titre pour cette littérature narrative telle qu'on la perçoit à travers le prologue: bigarrures, «diverses matières» – *cornucopia*, dirait T. Cave. Le prologue est le seuil de cette richesse fictive. Elle signifie que la fiction qui est le dedans de l'œuvre accroît le réel en diversité et en intensité, qu'elle lui donne un surcroît de vie en le refigurant. C'est le «tonneau inépuisable» du *Tiers Livre*. Cette «source vive et vene perpetuelle» est le monde de l'auteur, et Rabelais d'ailleurs en défend vigoureusement l'accès à ceux qui lui déplaisent, comme s'il craignait une atteinte à sa propre substance.

Rabelais s'interroge à la première page du *Gargantua*: «à quel propos, en vostre advis, tend ce prelude et coup d'essay?», une interrogation qui est une mise en abyme. Nous pourrions lui répondre que le prologue est l'interférence de deux horizons, celui de l'auteur et celui du lecteur. Mais sa fonction est plus complexe, car il ne contient pas seulement des règles pour actualiser l'histoire en lecture.

Il sert d'abord à encadrer [15] et à englober la collection de récits, selon une notion chère à I. Lotman, et à la constituer en unité vivante. Dans les textes liminaires de la Renaissance, cette condition semble nécessaire pour que l'ouvrage existe comme un petit monde. Le cycle s'achève et s'unifie en revenant à son auteur, comme la Création elle-même.

D'autre part le prologue constitue une réserve de possibles. Dans le texte liminaire, en effet, l'écrivain relance l'ouvrage vers un nouveau tour, celui de la lecture, dans une recréation perpétuelle. Il ouvre le «tonneau inépuisable». C'est pourquoi ce mouvement du prologue est aussi le dynamisme grâce auquel un texte déploie un microcosme en avant de lui-même. Le texte enfante dans le plaisir. C'est la seule leçon de ces prologues, et c'est Rabelais qui nous le dit: «or esbaudissez-vous, mes amours, et guayement lisez le reste!»

Françoise Joukovsky
Université de Rouen

CHOIX DE TEXTES

Philippe d'Alcripe, *La Nouvelle Fabrique des excellents traits de verité*, éd. F. Joukovsky, Paris, 1983 (1re éd. en 1579?).
Aux bénévoles lecteurs.

Pierre Boaistuau, *Histoires prodigieuses*, Paris, 1560.
1) *A très haut seigneur Jehan de Rieux.*
2) *Advertissement au lecteur.*

Guillaume Bouchet, *Les Sérées*, Poitiers, 1584.
A messieurs les marchans de la ville de Poitiers.

Gabriel Chappuys, *Les Facétieuses Journées*, Paris, 1584.
A trèsnoble ... seigneur Bastian Jamette.

Le Sieur de Cholières, *Œuvres*, éd. E. Tricotel, Paris, 1879 (les *Matinées* sont de 1585).
A ... Messire Louys de La Chambre.

Comptes amoureux par Madame Jeanne Flore, Paris, 1543 (1re éd. environ 1531).
Epistre: Jeanne Flore à Madame Minerve sa chere cousine.

Bonaventure Des Périers, *Les Nouvelles Récréations et joyeux devis*, in *Conteurs français du XVIe siècle*, éd. P. Jourda, Paris, Gallimard, «Pléiade», 1965 (1re éd. en 1558).
Première nouvelle en forme de préambule.

Noël Du Fail, *Les Baliverneries d'Eutrapel*, éd. G. Milin, Paris, Klincksieck, 1970 (1re éd. en 1548).
L'auteur a son grand amy H.R.

— *Propos rustiques*, in *Conteurs français du XVIe siècle* (1re éd. en 1548).
1) *Maistre Leon Ladulfi au lecteur.*
2) *D'où sont prins ces propos rustiques.*

Henri Estienne, *Apologie pour Hérodote*, éd. P. Ristelhuber, Paris, 1879 (1re éd. en 1566).
1) *Au lecteur.*
2) *Henri Estienne à un sien ami.*

Le Sieur de La Motte Roulant, *Les Facétieux Deviz*, Paris, 1550 (1re éd. en 1549).
Epistre exhortative aux lecteurs de bonne volonté.

Le Parangon de Nouvelles, éd. G.A. Pérouse, Genève, Droz, 1979 (1re éd. en 1531).
Avant-propos.

Marguerite de Navarre, *Heptaméron*, in *Conteurs français du XVIe siècle* (1re éd., incomplète, en 1558).
Prologue.

Nicolas de Troyes, *Le Grand Parangon*, éd. K. Kasprzyk, Paris, Didier, S.T.F.M., 1970 (rédigé en 1535–1537).
Quelques lignes d'introduction au début du texte.

Bénigne Poissenot, *L'Esté*, Paris, 1583.
1) *A M. de Boissy, gentilhomme normand.*
2) *Preface de l'autheur.*

— *Nouvelles Histoires tragiques*, Paris, 1586.

1) *Epistre à un amy.*
2) *Prologue.*

Romannet du Cros, *Nouveaux Récits ou comptes moralisez*, Paris, 1573 (?).
Discours aux dames sur le contenu de ce livre.

Estienne Tabourot des Accordz, *Les Bigarrures*, Paris, 1583.
Préface.

Jacques Yver, *Le Printemps*, Paris, 1572 (éd. posthume).
1) *Aux ... damoiselles de France.*
2) *Au favorable et bienveillant lecteur.*

et le recueil *Prologues et Préfaces de la Renaissance, Séminaire de 3e cycle des Universités suisses romandes*, 1986–1987.

NOTES

[1] *A Poetics of Composition, the Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley, 1973.

[2] *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970.

[3] V.R. Cholakian, *The Moi in the Middle Distance. A Study of the Narrative Voice in Rabelais*, Madrid, 1982.

[4] *The Tale and the Teller*, Londres, 1959, p. 22.

[5] V.W. Iser, *Der Implizite Leser*, Munich, 1972.

[6] C'est un «narrataire», dont l'image n'apparaît que de façon indirecte (voir G. Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 265 ss.).

[7] *Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968 («Erzählzeit» et «erzählte Zeit»). On trouvera un examen critique de cette distinction dans l'ouvrage de P. Ricœur, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, 1983, t. I, p. 114 ss. Rappelons la distinction qu'établit G. Genette entre histoire, c'est-à-dire l'ensemble des événements; récit, le discours qui les raconte; et narration, le fait même de raconter.

[8] Sur cette notion, voir G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 23. Pour le passage du prologue au premier récit, voir I.D. McFarlane, «Le personnage du narrateur dans les *Nouvelles Récréations*», *La Nouvelle française à la Renaissance*, éd. L. Sozzi, Genève, Slatkine, 1981, p. 306 ss.

[9] M. Schneider, «Le Temps du conte», *La Narrativité*, éd. D. Tiffeneau, Paris, 1980, p. 85. Pour cette circularité dans le prologue du *Tiers Livre*, voir F. Gray, «Structure and Meaning in the Prologue to the *Tiers Livre*», *L'Esprit créateur*, III, 2, p. 57 ss.

[10] Voir l'analyse qu'a donnée T. Yücel (*Le récit et ses coordonnées spatio-temporelles*, Paris, 1982) d'un des contes de Flaubert. La quête de Julien est nécessaire pour tenter de dépasser ces divergences.

[11] Voir J. Jehasse, *La Renaissance de la critique*, Saint-Etienne, 1976, p. 570 ss., et l'introduction de M. Simonin à son édition de P. Boaistuau, *Le Théâtre du monde* (1558), Genève, Droz, 1981.

[12] Voir R. Champigny, *Ontologie du narratif*, Paris, 1972, p. 18 ss. Ph. de Lajarte a analysé le prologue de l'*Heptaméron* comme substitution de la fiction à l'Histoire («Le Prologue de l'*Heptaméron* et le processus de production de l'œuvre», *La Nouvelle française à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 397 ss.).

[13] «Je pareillement...», dit Rabelais après l'évocation de ce mouvement. Sur ce «jeu ivre et fou», voir M. Baraz, «Un Texte polyvalent: le Prologue de *Gargantua*», *Mélanges sur la littérature de la Renaissance, à la mémoire de V.L. Saulnier*, Genève, 1984, p. 527 ss.; et A. Tripet, «Le Prologue de *Gargantua*», *Etudes de Lettres*, 1984, p. 135 ss. (avec référence aux études antérieures de F. Gray et d'A. Gendre sur le même prologue).

[14] Pour le roman moderne, F. Kermode établit une relation entre cette non-clôture et le scepticisme, incapable de résoudre le problème initial (*The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*, Londres, 1966).

[15] Sur cette notion de délimitation, voir I. Lotman, *La Structure du texte artistique*, tr. fr., Paris, 1973, p. 299 ss.