

Françoise Lavocat

Université Lumière Lyon 2

LES CONFESSIONS D'UN PROMENEUR SOLITAIRE ANONYME AU DÉBUT DU XVII^e SIÈCLE: LES *FANTASIES AMOUREUSES* (1601)

Les *Fantaisies amoureuses* parues sans nom d'auteur à Paris et à Rouen, en 1601¹, constituent en quelque sorte un hapax dans la littérature française.

Les rares critiques qui ont mentionné ce texte se bornent à souligner son statut d'exception². Selon René Demoris, il est peut-être le seul roman à la première personne au XVII^e siècle, à ne se rattacher ni à la littérature picaresque ni à l'utopie et au voyage imaginaire³. Les spécialistes de la littérature épistolaire s'en sont jusqu'à présent désintéressés. Ce roman

¹ *Fantaisies amoureuses*, Paris, Pierre Chevalier, 1601 et *Les Fantasies amoureuses. Où sont descrites les Amours d'Alerio et de Mariane* [corrigé Méliane], Rouen, Jean Osmont et Rommain de Beauvais, 1601. Trois exemplaires de ce roman (deux de l'édition de Rouen et un de l'édition de Paris) se trouvent à la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris. La réserve de la Bibliothèque nationale en possède un (l'édition de Rouen), ainsi que le British Museum. Ce sont à notre connaissance les seuls exemplaires existants. L'édition de Paris présente le texte en italiques, ce qui souligne peut-être son appartenance au genre épistolaire. Les références du présent article renvoient à l'édition de Rouen. Une édition critique moderne a été établie par Renée Sone (Bibliothèque introuvable, Minard, 1967), qui a comparé les deux éditions. Dans son introduction, Renée Sone s'intéresse surtout à l'histoire intercalée d'Alério et de Méliane. Elle examine également la traduction fragmentaire de la *Gerusalemme liberata* insérée dans les *Fantaisies amoureuses*. Renée Sone ne s'intéresse pas à la composante épistolaire de l'ouvrage.

² Seul Bernard Bray, à part René Demoris, le mentionne brièvement: «Etienne Pasquier n'a pas fait école [...] Le roman anonyme intitulé les *Fantaisies amoureuses*, paru en 1601, et qui n'est qu'une "lettre à un ami" d'une longueur démesurée n'a pas une véritable structure épistolaire» («Les lettres amoureuses d'Etienne Pasquier; premier roman épistolaire français?», Paris, *C.A.I.E.F.*, 1977, p. 144).

³ «Au début du XVII^e siècle, époque où se produit en France avec l'*Astrée*, une véritable naissance du genre romanesque, au sens moderne du terme, ce n'est pas au roman sentimental que s'attache le mode du récit autonome à la première personne. Les *Fantaisies amoureuses*,

que cette émergence se situe un siècle plus tôt? En d'autres termes, est-il possible d'articuler cette œuvre singulière avec la naissance du roman baroque au début du XVII^e siècle?

L'autre enjeu de cette analyse concerne la définition du genre épistolaire. La distance temporelle et formelle qui sépare les *Fantaisies amoureuses* de ce qui est considéré comme l'âge d'or du roman par lettres¹⁶ permet de décentrer, et peut-être de réexaminer, les caractéristiques communément admises du genre. Si l'essor du roman épistolaire, au début du XVIII^e siècle, est bien lié à une exigence nouvelle de vraisemblance et à un discrédit du romanesque¹⁷, en quels termes ces impératifs se posent-ils dans cette lettre-roman de 1601? Sans surévaluer l'importance d'un exemple isolé (et dont le caractère d'exception, justement, suscite l'interrogation), il n'est sans doute pas négligeable dans l'histoire des rapports entre la fiction et la forme épistolaire¹⁸.

Les *Fantaisies amoureuses* sont bien une lettre. Certes, aucune adresse, date ou nom de lieu, en tête de l'ouvrage, ne simule l'environnement référentiel d'une lettre authentique¹⁹. Mais au XVII^e siècle, le gommage de ces *realia* indiciels est de règle²⁰ et témoigne du souci de respecter la vraisemblance: c'est justement parce que les événements racontés dans la lettre sont présentés comme authentiques que les moyens, même fictifs, d'en élucider les acteurs et les circonstances réelles sont éliminés: l'anonymat du destinataire et du destinataire, l'absence totale de paratexte (préface, avis de l'éditeur) vont dans le même sens. Cette «nudité» assez inhabituelle du texte²¹ est à mettre en relation avec une mise en scène du secret, une dramatisation de la confession voilée et en partie dévoilée, qui est un des enjeux majeurs de ce roman.

¹⁶ François Jost estime qu'un millier de romans épistolaires paraissent en Europe entre 1740 et 1820.

¹⁷ Cette idée est reprise par François Jost, Arnaldo Pizzorusso, Jean Rousset.

¹⁸ Les *Fantaisies amoureuses* pourraient également être une pièce modestement versée au débat qui oppose ceux qui estiment que le roman épistolaire monophonique s'est progressivement complexifié pour aboutir à la formule polyphonique (Jean Rousset, Arnaldo Pizzorusso et Laurent Versini), et les tenants de l'hypothèse inverse (essentiellement Susan Lee Carrell).

¹⁹ Félix de Vandenesse adresse la lettre qui constitue *Le Lys de la Vallée* à «Madame la Comtesse Natalie de Manerville». La courte réponse de Mme de Manerville, envoyée le lendemain, porte la mention finale, après la signature, «Paris, octobre 1835». Au début de *l'Immoraliste*, Gide, au contraire, multiplie les *realia* tronquées: «A Monsieur D. R. Président du Conseil. Sidi. b. M. 30 juillet 189.» (*Romans*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1958, p. 369).

²⁰ La religieuse portugaise ne date pas ses lettres et ne les adresse nommément à personne.

²¹ Les recueils de lettres (par exemple les *Epîtres morales* d'Honoré d'Urfé), de même que les œuvres qui empruntent la forme épistolaire (comme *l'Introduction à la vie dévote* de François de Sales, en 1608) sont pourvus de préfaces explicatives, qui justifient le recours à la lettre.

C'est donc par une inscription insistante du destinataire dans le texte que les *Fantaisies amoureuses*, malgré leur volume, revendiquent le statut de lettre. Le destinataire n'est pas seulement un double du lecteur, comme les «innamorate donne» de la *Fiammetta* de Boccace ou la Dame des *Effets surprenants de la sympathie* de Marivaux (1713)²²: dans ces deux cas, la fiction épistolaire ne sert qu'à réserver prétendument la lecture à un destinataire féminin, singulier ou collectif. Le narrateur-auteur²³ des *Fantaisies amoureuses*, pendant les quinze premières pages, échange des civilités, complimente son correspondant sur sa santé, emprunte le ton familier et décousu d'une lettre véritable. Se dégage peu à peu la silhouette imprécise du correspondant prétendu. Il s'agit d'un ami étranger dont le narrateur vient d'apprendre (par voie épistolaire) le retour dans son pays. Le recours à la correspondance est longuement justifié par l'éloignement, le chagrin de l'absence, la peur de l'oubli²⁴. Les *Fantaisies amoureuses* sont censées ne constituer qu'un fragment d'une correspondance régulière, dont ne nous sont livrés que des échos indirects.

Les échanges antérieurs auxquels il est fait allusion semblent avoir été essentiellement littéraires. Le destinataire oppose aux «gays devis de la memoire de [leurs] plaisirs passez», «de discours de la presente [lettre]», que la tristesse l'empêche d'entremêler de «quelques serieuses rencontres de tant de beaux & bons autheurs [...] autrefois tant & si attentivement ensemble feuillitez»²⁵. Cette indication n'est pas anodine. Elle relie modestement les *Fantaisies* à la tradition humaniste des correspondances érudites²⁶ qui fleurissent au XVI^e siècle, dans la lignée de l'Arétin ou du Tasse. Il faut sans doute mettre en relation cette filiation avec la mise en abyme permanente,

²² La relation au lecteur se colore alors ostensiblement de nuances affectives, de la sympathie à la séduction. Est significative, par exemple, cette intrusion du narrateur épistolier dans les *Effets surprenants de la sympathie*: «J'ignore, Madame, si vous me saurez bon gré de rapporter ici tout ce que l'amour fit dire à Clarice; peut-être aurez-vous honte de sa faiblesse. Inaccessible aux plus légères impressions de tendresse, vous condamnerez sans doute un cœur qui va se livrer sans réserve à la sienne; mais croyez, Madame, qu'il ne faut qu'un peu d'expérience pour engager à plaindre Clarice» (*Romans, récits, contes et nouvelles*, prés. et préf. par Marcel Arland, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1966, p. 1059).

²³ La qualification de cette instance est malaisée. Le «je» des *Fantaisies amoureuses* n'est pas exactement un «auteur fictif» car le double anonymat de l'auteur et du narrateur entretient volontairement la confusion entre auteur fictif et auteur réel. Le degré de fiction de ce «je» est en outre indécidable. Nous préférons les termes de «narrateur-auteur», de «destinateur».

²⁴ «J'ay esté paresseux a la verité de vous escrire, non point par mespris, ou oubliance de ce que j'honore trop, mais par l'espoir qui me tenoit d'avoir bien tost l'honneur de vous revoir. Toutesfois à la veue de vostre lettre, cet espoir s'est du tout esvanouy, ce que je porteray d'autant plus difficilement, que je crains à la longue que ne perdiez du tout la memoire de nous», *op. cit.*, p. 4-5.

²⁵ *Ibidem*, p. 9.

²⁶ Voir C. E. K a n y, *op. cit.*

dans les *Fantaisies*, des activités littéraires du narrateur-auteur. Ainsi celui-ci, quoiqu'il affirme ne se livrer à l'exercice de la traduction que pour se distraire de ses maux et pour prolonger le plaisir de sa lecture des vers du Tasse, ne se pose pas moins en auteur qui envisage de publier ses travaux: il annonce en effet son intention de compléter un jour ses traductions fragmentaires de la *Gerusalemme liberata* afin d'en faire «un petit œuvre bien complet»²⁷.

L'ami lointain, comme le Socrate fraternel des lettres de Pétrarque²⁸, est donc un lettré auquel le narrateur envoie et soumet ses productions. Cette fiction justifie l'insertion de ses vers et de ceux des bergers rencontrés dans les bois; il requiert sur eux le jugement, le «sain avis» de son correspondant²⁹. Il le prie également de revoir sa traduction du Tasse:

[...] prenant plume & ancre, dont j'estois touiours garny, ie voulus reduire ces belles stances italiennes en autres vers françois. Je doutois, mon amy, si ie te les envoyois, n'y ayant point d'apparence de t'envoyer un stile si grossier, neantmoins pour en attendre ta correction ie m'y resolutus enfin³⁰.

Alors que seul le vouvoiement est employé au début et à la fin de la lettre, le tutoiement émerge dans ce passage et dans quelques autres³¹ à la faveur de ces échanges prétendus: sans doute faut-il y voir un souvenir du vocatif latin et un hommage à la tradition humaniste.

Mais la communication littéraire n'est pas la raison d'être première de cette lettre, même si elle confère indéniablement au destinataire un statut d'écrivain. Selon l'auteur-narrateur des *Fantaisies*, elle n'est plus de saison: rendue obsolète par la violence de sa passion, elle est supplantée par la confiance amoureuse. Les deux traditions épistolaires qui cohabitent depuis l'Antiquité, l'une érudite et morale, l'autre lyrique et romanesque, sont donc l'une et l'autre présentes, mais le déclin de la première paraît inscrit dans le primat accordé à l'épanchement amoureux: on pourrait même voir annoncé dans cette posture du narrateur, personnage plus qu'auteur, le choix du romanesque, perceptible dans cette œuvre comme dans la littérature épistolaire à venir.

L'ami est en effet plus proche du confident de théâtre que du compagnon d'études, de Pylade que de Lucilius. L'auteur-narrateur dissémine assez habilement, dans les quinze premières pages, des informations lacunaires sur une intrigue amoureuse, dont une lettre précédente contiendrait la relation complète. Cette complicité entre narrateur et destinataire, dont les

²⁷ *Ibidem*, p. 396.

²⁸ *Familiarum rerum libri*, in F. Petrarca, *Opere*, Sansoni editore, 1975, p. 241.

²⁹ *Ibidem*, p. 370.

³⁰ *Ibidem*, p. 84.

³¹ Par exemple p. 396, toujours à propos de la traduction du Tasse.

marques abondent dans le texte³², fait essentiellement fonction d'écran: elle sert à dérober au lecteur l'essentiel. L'ami, qui fut l'«oculaire témoin» des amours du narrateur avec une certaine Hélène, aussi funeste que son aïeule, est ainsi le seul à connaître les raisons de la «miserable fin» de leur idylle. Celles-ci ne nous resteront à jamais celées: le narrateur paraît avoir eu un rival³³, mais rien dans la suite du texte ne permet de le confirmer. La question du dévoilement du secret est bien au cœur du dispositif: le narrateur-auteur exhorte vivement son correspondant de brûler ou de tenir à jamais secrète la lettre qui contient le récit de ses amours avec Hélène et qui est bien l'origine et la clef de son odyssée³⁴ privée. Sans crainte de se contredire, il envisage pourtant peu après de la publier:

Peut estre quelque jour, comme de chose estrange & nouvelle, en feray ie part comme de celle-cy, à un chacun, mais il faut trop attendre le temps, & est encore la playe trop recente pour l'éventer ainsi: en somme l'honneur d'elle me retiendra encor pour cette heure, bien que *ie sois gros de faire voir un si joly labour*³⁵.

Cette phrase étonnante montre encore une fois que le narrateur se pose en auteur conscient de la qualité et de la visée littéraire de ses lettres: il les présente comme un *labour*, c'est-à-dire comme un travail et non comme un épanchement spontané. Il ne manque d'ailleurs pas de faire allusion à l'admiration qu'a manifestée son correspondant à l'égard de cette fameuse lettre cachée «des amours d'Hélène», désignée par le nom de «première lettre». La beauté de cette œuvre imaginaire est expressément associée à l'art de la dissimulation:

Vous louëz mon labour, & l'artifice dont je deguise cette histoire si vraye & si familiere de mon Helène³⁶.

La lettre repose donc sur une esthétique du mensonge et de la feinte. La question de l'authenticité des sentiments y est tout aussi indécidable que dans celles de la religieuse portugaise. Mais ce qui distingue ces *Fantaisies* baroques des lettres de Mariana c'est qu'elles mettent en scène de façon

³² Par exemple: «cette Hélène que tu sçais...»

³³ Comme le laisse supposer cette phrase: «Vous me reprochez par la vostre vos remontrances du passé sur ce sujet, & l'avis que si souvent m'avez donné de la triste & infidelle humeur de celui que tant de fois nommé dedans ma lettre» (*op. cit.*, p. 8).

³⁴ Un peu plus loin, le narrateur de l'histoire intercalée d'Alerio et de Meliane, Clinie, compare longuement son récit à une traversée maritime: «Mais cependant c'est assez ramé, mon bon seigneur, & avons ce me semble assez fait de chemin pour une fois, il est temps de repos, & sera bon de prendre port ici, attendant quelque heure commode & opportune pour reprendre et poursuivre notre route, aussi bien nous est-il besoin de faire provision d'eaux c'est à dire de larmes pour l'advenir...» (*op. cit.*, p. 233).

³⁵ *Ibidem*, p. 12. Souligné par nous.

³⁶ *Ibidem*, p. 9.

parfois ludique le brouillage des limites entre le réel et la fiction. Ainsi le narrateur souligne le scepticisme de son destinataire, qui aurait exprimé des doutes quant à la sincérité de ses émois amoureux. Il proteste tout en portant l'ambiguïté à son comble: «ha s'il en fut ainsi que ie serois heureux, & quel plaisir ie prendrois en ma feinte...»³⁷

La poétique du secret est en outre inséparable du plaisir du dévoilement. Le narrateur-auteur est «gros de faire voir». La divulgation à tout «un chacun», aussi irrépressible que l'aboutissement d'une grossesse, est d'autant plus plaisante qu'il s'agit de faire paraître ce que l'honneur (en l'occurrence celui d'Hélène) défend de montrer. Ce jeu entre la communication restreinte et complice et la tentation de jeter au vent («d'éventer»), d'exhiber l'intime, donne à cette lettre une tonalité très particulière.

Le désir en partie contrarié de montrer vise à entretenir chez le lecteur, prétendument en tiers dans cette correspondance entre amis, une frustration et une curiosité savamment exacerbée. L'ancien amant d'Hélène nous fait attendre longtemps sa confession, et sait nous égarer sur des chemins de traverse. «Je confesse que j'ayme», proclame-t-il d'emblée; «Il n'est pas temps de resver au passé», renchérit-il peu après, «il faut avouer que j'ayme»³⁸. La lettre se donne apparemment pour objectif de convaincre l'ami incrédule de la violence du nouvel amour qui a supplanté celui pour Hélène.

Le narrateur prend donc la pose d'un Céladon. Retiré à la campagne pour rêver à ses nouvelles amours, il erre dans les bois, menacé à chaque pas de se noyer dans ses larmes. Tous les *topoi* du roman (surtout pastoral³⁹), et de la poésie pétrarquaisante sont convoqués. Martyr de l'amour, le narrateur n'en finit pas de prendre l'ami à témoin et de mettre en scène les stigmates irrécusables de sa passion:

J'ay pitié de moy-mesmes & me semble quand & quand que tous ceux qui me voyent en doivent avoir pitié, tant mes yeux lents & demy-morts, s'ouvrant à peine regardent leurs objets piteusement & tendrement [...] vous verriez les subits & inopinez ravages de pleurs qui sourdent de mes yeux, & ma morne, & triste face toute comble de grosses larmes qui vous forceroient vous mesmes, mais que dis-je, vous qui m'aymez, ains tout autre moy ennemy à plorer & larmoyer comme moy. Au reste vous me verriez aucunefois deux ou trois heures tout debout attaché sur la place, les bras l'un en l'autre enlassez, & la teste my penchee sur mon espaule, baissant tristement les yeux demy-clos en terre [...] si que l'on me prendroit plustot pour quelque medaille là plantee que pour un homme⁴⁰.

Les divers incidents qui ponctuent les courses désordonnées du promeneur amoureux confirment à première vue cette allégeance aux poncifs. Comme

³⁷ *Ibidem*, p. 13-14.

³⁸ *Ibidem*, p. 14.

³⁹ C'est surtout l'*Arcadia* de Sannazar et le *Peregrino* de Caviceo, qui sont l'un et l'autre des romans à la première personne du singulier, qui sont mis à contribution.

⁴⁰ *Fantaisies amoureuses*, p. 46.

Poliphile, le narrateur est sujet à un songe allégorique; comme Aminta, il délivre une bergère des importunités d'un satyre. Il croise même un cortège de Bacchus. Mais si l'on y regarde de plus près, on voit que chacun de ces épisodes enregistre un décalage important avec la tradition lyrique et bucolique. Le narrateur tient ainsi une harangue fort libertine à la bergère qu'il a tirée des pattes du chèvre-pied. Comme il la débauche pour le compte du berger Méliboée, alors qu'il se souvient avoir été moins convaincant avec sa propre maîtresse, il commente sa réussite désintéressée, avec un «ris amer»: «N'est-ce pas là battre les buissons, dont autre en prendra les oiseaux?»⁴¹

Ce mélange des tons est caractéristique de la variété de lettre, recommandée tant par Erasme que par Juste-Lipse⁴². Mais ici, cette bigarrure de la lettre et de la «Fantasie» (qui au XVI^e siècle signifie à la fois l'imagination, le songe nocturne et le souci) est mise au service d'une étonnante représentation de soi. Le promeneur mélancolique passe au gré de ses rencontres et des paysages du rire aux larmes; il met avec insistance ses humeurs sous le signe de la bizarrerie, du caprice, de l'instabilité. Certes, de Pétrarque à Montaigne, le caractère infiniment changeant et variable du moi⁴³ a constitué la matière privilégiée de la lettre ou de l'essai⁴⁴; quelques décennies plus tard, Spinoza parlera des fluctuations de l'âme⁴⁵. Mais ce qui est nouveau, c'est le petit roman immoral à la première personne que l'auteur de la lettre déroule en marchant. Le promeneur, entre deux sanglots, fait un bilan assez incongru de ses amours:

Je contoïus jusques au nombre de deux ou trois quelques-unes que j'avois autrefois aimées, & desquelles i'avois reçu tant de faveurs. Je me remettois en la memoire laquelle j'avois le plus aimé, & de laquelle j'avois esté le plus aimé des trois, ie donnois le prix à la seconde⁴⁶.

Ce n'est pas le ton de Céladon, mais pas non plus celui d'Hylas. La confession de cet inconstant sans système est bien différente de celle

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Voir M. Fumaroli: «Genèse de l'épistolographie classique: la rhétorique humaniste de la lettre de Pétrarque à Juste-Lipse», *R.H.L.F.*, nov.-déc. 1978.

⁴³ Dans le chapitre XXXVIII du livre I des *Essais*, «Comme nous pleurons et rions», il évoque «la volubilité et souplesse de nostre ame».

⁴⁴ De façon très significative, Montaigne souligne la proximité de l'essai et de la lettre: «Et eusse prins plus volontiers ceste forme [de la lettre] à publier mes verbes, si j'eusse eu à qui parler. Il me falloit, comme je l'ay eu autrefois, un certain commerce qui m'attirast, qui me soustinst, et souslevast. Car de negocier au vent, comme d'autres, je ne sçauroy, que de songes, ny forger des vains noms à entretenir en chose serieuse». *Essais*, ch. XL, l. I, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 246.

⁴⁵ «Haec mentis constitutio, quae scilicet ex duobus contrariis affectibus oritur, animi vocatur fluctuatio...», *Ethique*, III, prop. XVII, schol.

⁴⁶ *Fantaisies amoureuses*, p. 53-54.

à laquelle il nous avait fait nous attendre. La femme qui lui fait verser des torrents de larmes (et dont on apprendra d'ailleurs par la suite que ses rigueurs n'ont rien d'inflexible) semble oubliée. C'est celle qu'il appelle «sa seconde», l'amante qu'il a délaissée pour Hélène, qu'il affirme maintenant regretter pour la vie. Il s'agit de l'histoire d'une rupture du point de vue masculin, du récit à la première personne d'une lâcheté et d'une faiblesse. Il a pu être indirectement inspiré par les multiples réponses aux *Héroïdes* d'Ovide, qui fleurissent au XVI^e siècle. L'originalité de ces pages, qui réussissent à créer l'illusion de la confiance désolée, n'en est pas moins indiscutable.

Le sens de ces leurres successifs (nous attendions l'histoire d'Hélène ou celle de l'actuel amour du narrateur, nous avons l'histoire d'une troisième, appelée «la seconde maîtresse»⁴⁷) reste énigmatique. Si nous résumons ces bribes d'information qui nous sont livrées, le narrateur, séduit puis abandonné par une certaine Hélène, proclame son amour éternel pour la maîtresse qui l'a précédée et pour celle qui lui a succédé. Le plus piquant dans ce passage est qu'il adresse cette «confession», dont il dit attendre «son salut»... à Hélène elle-même:

Chere Helene, pardonne ie te prie à la liberté de ma plume qui à l'adventure un peu trop licentieusement & naivement represente le passé, & considere qu'elle me point & me picque bien plus que toy, puis que ne t'accusant que d'amour, elle m'accuse d'inconstance⁴⁸.

La lettre a permis la mise en place d'un dispositif en trompe-l'œil. Nous croyions que l'ami-confident était plus ou moins le masque du lecteur; nous nous demandons maintenant si c'était bien nous, lecteurs, à qui est adressée, en dernière instance, cette lettre. Et si nous n'étions pas seulement les témoins par effraction d'une intrigue amoureuse, mais aussi les instruments d'une vengeance? Si l'auteur de la lettre se servait de nous, lecteurs, pour publier – dans tous les sens du terme –, les faveurs et les écarts d'une femme? Et si la lettre était adressée à Hélène, à l'égard de laquelle le narrateur se dit si indifférent?

⁴⁷ La première n'est qu'un amour de jeunesse sans conséquence. Il faut signaler que l'aveu, à une dame, d'en avoir aimé une autre par le passé, en s'excusant sur sa jeunesse, est un *topos* emprunté aux sonnets de Pétrarque. Du Tronchet exploite avec insistance, dans ses lettres, cette rhétorique de l'aveu: «Je fais comme ce Poete en son premier sonnet. Qui pour rendre benigne & gracieuse la conséquence de ses lettres, confesse mes erreurs avec un volontaire repentir. Car si la coulpe obstinee en ses anciennes faultes doit estre plus criminellement condannée, au contraire celuy qui à la fin se recognoit en son peché, & qui en le confessant en a bonne repentance en doit plutost obtenir louange que vitupere» (*Lettres amoureuses* d'Estienne du Tronchet, secretaire de la Roynie... A Lyon, pour Anthoine de Harsy, MDXCVIII, p. 26–27).

⁴⁸ *Fantaisies amoureuses*, p. 57–58.

Il ne s'agit pas, malgré l'habileté de la mise en scène de l'aveu, de se laisser prendre aux pièges du *je* et de céder à une vertigineuse illusion référentielle. Pourtant, il y a bien une femme réelle qui est visée dans les *Fantaisies amoureuses*: le nom d'une certaine Madeleine Galmet, appartenant à la noblesse orléanaise⁴⁹, est inscrit à deux reprises dans le texte par le biais d'acrostiches. Rien ne nous dit s'il s'agit de la seconde maîtresse (à laquelle le narrateur s'adresse une fois, pour lui demander pardon⁵⁰), d'Hélène, plusieurs fois prise à parti, ou de cette troisième amante pour laquelle sont versées des larmes si littéraires⁵¹. Il se pourrait évidemment que ce nom ne renvoie à aucune des trois. En tout cas, quel que soit le degré d'autonomie de la fiction de cette intrigue à quatre (à cinq si l'on compte l'ami confident) il semble que ce roman monophonique expérimente, de façon souterraine mais intéressante et inattendue, une utilisation stratégique de la lettre, comme arme et comme masque: les libertins moins larmoyants des *Liaisons dangereuses*, plus tard, sauront en jouer avec virtuosité.

A partir de cette confession⁵², qui intervient avant le premier tiers du roman, les ressources de la lettre semblent épuisées et le correspondant du narrateur n'est presque plus interpellé que de façon formelle. La description du cortège de Bacchus, qui suit, semble n'avoir qu'une fonction ornementale. Ce qui relance l'intérêt, à partir de la première moitié du roman, constitue un changement radical de perspective et de poétique: grâce à l'histoire intercalée d'Alério et de Méliane, que raconte en trois épisodes⁵³ le jeune Phénicien rencontré dans la forêt, le roman à la première personne se mue en roman. Cette histoire occupe presque exactement, en volume, la moitié de l'ouvrage⁵⁴. C'est donc à bon droit que le titre de l'édition de Rouen (*Les fantaisies amoureuses ou sont descrites les amours d'Alério et de Méliane*) met en valeur l'importance de cette histoire intercalée⁵⁵: il est

⁴⁹ Les traces de Madeleine Galmet ont été retrouvées pas Renée Sone; mais elles ne lui ont pas permis de lever l'anonymat de l'auteur des *Fantaisies amoureuses*.

⁵⁰ «J'avoue, hélas ô toi quiconque sois que la honte & la pudeur me défendent de nommer que ie fus indigne de t'aimer & servir, & que l'offense que lors je commis envers toy est extrême & sans pardon, aussi en portay-je maintenant peut-estre à ta requete un extreme chatiement»; *ibidem*, p. 56.

⁵¹ Cette hypothèse nous paraît improbable. Curieusement, en effet, le narrateur ne fait nullement allusion à elle dans ce bilan: «Et mes premières & troisièmes amours sont finies, mes secondes seulement durent encore, & à peine prendront-elles jamais fin: car tant que ie vivray j'en voudray du bien, ie le confesse, & en beniray le sujet»; *ibidem*, p. 58.

⁵² Jusqu'à la page 61, on trouve neuf occurrences des mots «confession» ou «confesser» et quatre d'«avouer»; puis plus une seule.

⁵³ Pages 122–233; 282–354; 405–460.

⁵⁴ Soit deux cent trente-huit pages sur quatre cent soixante-dix (plus dix non paginées).

⁵⁵ François Jost note la place importante accordée aux histoires intercalées dans le roman épistolaire et le roman à la première personne en général (il cite l'exemple de l'histoire de Don Raphaël au cinquième livre de *Gil Blas*). Il avance une explication de type psychologique:

significatif non seulement de la structure duelle de l'ouvrage, mais d'une oscillation entre autobiographie fictive et romanesque, et peut-être même d'une évolution de l'une vers l'autre.

L'examen de l'histoire amoureuse et tragique d'Alério et de Méliane excéderait notre propos. Elle nous intéresse cependant dans la mesure où, sans constituer un roman épistolaire, les lettres y jouent un certain rôle. Leur utilisation dans la progression de l'intrigue est plus limitée que dans presque tous les romans de l'époque (de l'*Arcadia* de Lope de Vega à l'*Astrée*) mais elle donne lieu à des commentaires qui dénotent une conscience aiguë, de la part de l'auteur, de ses enjeux et de ses limites. L'épisode de la lettre de Cassandre à Alério⁵⁶ provoque ainsi un débat, entre la nourrice et la jeune fille sur les avantages comparés de «l'écrit et de la voix»⁵⁷, de la lettre ou de la tirade. L'aveu médiat et différé, selon la nourrice, ménagerait la pudeur de la jeune fille, mais surtout préserverait le secret, sans lequel une intrigue amoureuse n'a ni «plaisir, ne force, ne vertu»⁵⁸. On retrouve donc transposée dans le roman la même conception de la lettre associée au plaisir du secret qui s'était précédemment faite jour. Mais après avoir fait parvenir sa lettre, Cassandre éconduite éclate en reproches. Son déshonneur, à cause du «témoignage de l'écrit» est consommé⁵⁹; comme une lettre, par définition, circule, quelle arme n'a-t-elle pas donnée à sa rivale! Mais surtout, elle n'a pu jouer, en écrivant, des ressources de la voix, des gestes, les larmes et des soupirs. Moins émouvante, elle n'a pas davantage pu profiter de l'effet de surprise: l'insensible Alério, examinant sa lettre à loisir, aura eu le temps de fourbir ses refus. En un mot: «Il ne luy falloit point escrire [...] il me luy falloit représenter moy-mesme»⁶⁰.

Ecrire ou représenter, n'est-ce pas là précisément une question décisive dans la période qu'il est convenu d'appeler l'âge baroque? Quelques lecteurs des *Fantaisies amoureuses* se l'ont posée: si la formule épistolaire monophonique du roman n'eut pas d'imitateur, l'histoire d'Alério et de Méliane fut par deux fois adaptée pour la scène, dans une tragédie et une tragi-comédie

l'histoire intercalée serait rendue nécessaire par l'ennui que finit par provoquer le moi omniprésent (*Essais de Littérature comparée*, p. 104).

⁵⁶ Renée Sone estime que la source de l'épisode est la déclaration d'amour de Clymène à Francus dans la *Franciade* de Ronsard (XVI, 2, p. 227-231). Nous pensons qu'il s'inspire également du premier livre du *Peregrino* de Caviceo: aux chapitres 2 et 3, la nourrice Violante (comme la nourrice Eurydice dans dans les *Fantaisies amoureuses*), conseille au Pérégrin d'écrire une lettre anonyme à Geneviève.

⁵⁷ *Fantaisies amoureuses*, p. 303.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 304.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 305.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 307.

de Jean de Shélandre⁶¹. Il est à noter que l'épisode de la lettre de Cassandre et les débats qu'il entraîne ont disparu de ces deux versions pour la scène. La proximité de la littérature épistolaire et du genre romanesque semble confirmée par cette éლისion.

L'histoire intercalée constitue-t-elle un échappatoire par rapport au roman à la première personne, dont les ressources semblent ici aussi finement pressenties que rapidement épuisées? On peut le penser. Mais l'articulation entre les deux composantes des *Fantaisies amoureuses* est plus complexe qu'il n'y paraît. En effet, la relation en miroir⁶² entre le narrateur de la lettre et le narrateur de l'histoire d'Alério et de Méliane, Clinie, apparaît comme une transposition de celle qui unit l'épistolier et son destinataire. L'auditeur, qui exprime un «désir ardent et extrême»⁶³ d'entendre la suite de l'histoire, prend un plaisir infini et trouve un adoucissement à ses peines, en entendant une histoire triste qui ravive les chagrins de Clinie⁶⁴. Or, il avait lui-même adressé quelques reproches à son correspondant au sujet de la cruauté légère du plaisir égoïste de la lecture, et du paradoxe un peu inquiétant d'un plaisir qui procède du malheur d'autrui:

[...] je cuidoy que mes ennuy & le discours d'iceux tenans de leur propre naturel ne deussent estre aussi qu'ennuy, & fascherie à ceux qui les oyroient, mais à ce que j'en puis juger par la vostre (ou soit que me mal-voulant vous preniez du plaisir à ma peine, ou soit que franc de ce mal vous preniez plaisir de le voir en autrui) vous vous plaisiez à les entendre. [...] Or quelque raison qu'il y ait puis que l'histoire de mon mal vous delecte, & que ce vous est comme vous dites un allègement au vostre, vous avez toute occasion de vous reiouir, puis que vous n'avez qu'à puiser vostre guarison dans une source si féconde qu'elle ne tarira jamais. Usons donc de nostre plaisir mutuel, & reciproque, vous & moy, moy en racontant ma peine, & vous en l'écoutant, puis que mes nouvelles amours m'en fournissent des subjects si amples & si féconds. Malheureux que je suis!⁶⁵

⁶¹ *Tyr et Sidon tragedie, ou les Funestes amours de Belcar et de Méliane*, (Paris, Daniel D'Anchères, 1608), et *Tyr et Sidon, tragi-comédie divisée en deux journées* (Paris, 1628).

⁶² Le narrateur-auteur de la lettre s'est réfugié dans une maison paternelle (p. 3); Clinie est hébergé par un vieux berger, Tityre, qu'il appelle son père (p. 235, 467). Le nom de Clinie n'apparaît que tardivement au cours du deuxième épisode de sa narration (p. 299); il est donc longtemps anonyme, comme l'auteur de la lettre. Sa narration est aussi un récit à la première personne, puisqu'il a été le témoin privilégié des amours d'Alério et de Méliane (cette dimension disparaît évidemment dans la transposition théâtrale). Ils sont l'un et l'autre sujets à un songe allégorique. Le narrateur insiste plusieurs fois sur le parallélisme de leur situation, et sur leurs «darmes communes» qui sont les «premières arrhes» de leur «alliance» et de leur «amitié» (p. 235–236).

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ «Il est triste véritablement [le sujet de notre entretien], luy dis je, mon bon amy, mais vous ne sçauriez croire combien ceste tristesse m'est agréable, et cest ennuy plaisant et délicieux»; *ibidem*, p. 282.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 10–11.

La dimension auto-réflexive est donc omniprésente dans les *Fantaisies amoureuses*⁶⁶; il semble que l'insertion d'une histoire intercalée permette, en articulation avec le dispositif épistolaire, de cerner selon différentes perspectives les enjeux de la communication littéraire, du point de vue de l'auteur comme du lecteur.

L'absence de postérité de ce roman⁶⁷ semble inscrite dans la dualité même de l'œuvre, qui organise le dépassement de la formule épistolaire par le romanesque. Les confessions (passablement retorses) de ce promeneur anonyme ne firent guère école au XVII^e siècle⁶⁸. Sans exagérer les points de convergence entre les *Fantaisies* et une littérature plus tardive, il est indéniable que l'auteur anonyme s'essaie à une représentation de la personne et de la subjectivité qui n'aura plus cours dans le roman du XVII^e siècle, quitte à resurgir, selon des modalités un peu différentes, un siècle plus tard. Le héros du roman baroque n'a en effet que faire des intermittences du cœur d'un *je* à «saut et à gambade».

Par ailleurs le roman baroque semble avoir dû, pour se déployer, expulser le commentaire et la première personne⁶⁹ dans les marges du texte⁷⁰, notamment dans les préfaces. Or les *Fantaisies amoureuses* en sont singulièrement dépourvues, comme si était ignoré le partage des eaux entre l'œuvre et le discours sur l'œuvre, qui commence à s'effectuer au début du XVII^e siècle⁷¹. Par la dualité de sa structure, les *Fantaisies amoureuses*, œuvre hybride, peut-être œuvre de transition, esquissent une séparation

⁶⁶ Le narrateur-auteur se représente plusieurs fois en train d'écrire; il se dépeint par exemple se remettant au lit, un matin, alors qu'il était déjà levé, afin de trouver l'inspiration pour un sonnet (p. 280).

⁶⁷ Il reste cependant lu au XVII^e et au XVIII^e siècles; en témoigne, mis à part l'adaptation théâtrale de Jean de Shélandre, l'article de la *Bibliothèque française* de l'abbé Goujet, Mariette et Guérin, 1740-1765, vol. 15, p. 22-23 (signalé par Renée Sone).

⁶⁸ On peut citer cependant un texte méconnu et isolé, *Le divertissement d'Ergaste* d'Edmond Breuché de la Croix, publié sans nom d'auteur à Liège en 1642. Le choix de la lettre unique au contenu autobiographique, le thème de la solitude en un lieu champêtre qui favorise le vagabondage de l'imagination font penser à certains égards à notre texte.

⁶⁹ Jean Rousset souligne cette disparition de la première personne dans le roman baroque (*Narcisse Romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1993).

⁷⁰ L'hypothèse de Käte Hamburger sur le caractère non fictionnel de la première personne dans le roman peut expliquer son éviction dans le roman baroque (*Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1957).

⁷¹ La lettre est d'ailleurs souvent le support privilégié du discours critique, l'exemple le plus fameux étant les *Lettres à madame la marquise de M*** sur le sujet de la Princesse de Clèves* de Valincour, en 1678.

entre la narration et le discours qui préfigure sans l'accomplir l'autonomie du roman moderne⁷².

Enfin, ce roman par *lettre* met en lumière une dimension peu explorée de la littérature épistolaire. Mise en scène d'une confession, plus que journal intime, «miroir de l'âme»⁷³, mais plutôt miroir aux alouettes, la spécificité de la lettre-unique est sans doute de dramatiser, plus que toute autre formule épistolaire, la relation au lecteur. Les *Fantaisies amoureuses* parlent du plaisir de se dévoiler et de se repaître des chagrins d'autrui. Toutes les lettres-roman modernes (*Le lys dans la vallée*, *l'Immoraliste*⁷⁴, *Alexis ou le vain combat*) sont un aveu d'inconstance, aggravé dans les deux romans les plus récents de celui de l'homosexualité; dans le premier et le dernier cas, la confession est adressée à qui pouvait le moins la recevoir, à l'amante ou à l'épouse. La lettre unique circonscrit l'espace bizarre d'un échange inégal et tronqué; s'y exhibe un *je* hypertrophié et manipulateur pour un *tu* invisible et muet, aux identités également fuyantes. La lecture d'un roman par *lettre* enrôle toujours celui qui écrit et celui qui lit comme personnages d'un petit théâtre de la cruauté.

Françoise Lavocat

ANONIMOWE ZWIERZENIA SAMOTNEGO WĘDROWCA NA POCZĄTKU XVII W.: *FANTAISIES AMOUREUSES* (1601)

Frantaisies amoureuses to anonimowa powieść w pierwszej osobie napisana w postaci jednego listu o charakterze wyznania miłosnego. Celem pracy jest wykazanie wpływu, jaki forma listu wywiera na refleksję autotematyczną w dziele i na przedstawienie życia wewnętrznego głównego bohatera. Nieznany pisarz-narrator zwraca się do swego przyjaciela, konkretnego

⁷² *L'Astrée* et ses multiples préfaces, qui associent un propos autobiographique et un discours sur l'œuvre, nous semble un exemple caractéristique de cette séparation fondatrice de la modernité du roman.

⁷³ Arnaldo Pizzorusso a montré que cette conception prévalait au XVIII^e siècle. Il cite ces phrases éclairantes de l'abbé P. de Villiers (*Entretiens sur les contes de fées*, 1699): «Nous n'avons guère de meilleurs ouvrages que ceux qui ont été écrits par des auteurs véritablement touchés des passions qu'ils voulaient exprimer; c'est ce qui a rendu si excellentes les lettres d'Héloïse, les lettres portugaises; et enfin les lettres manuscrites de deux ou trois femmes galantes de ce temps», *Poetica del romanzo*, p. 88, note 10.

⁷⁴ Comme nous l'a fait remarquer Bernard Duchâtelet, le dispositif de *L'Immoraliste* est cependant assez différent, puisque la confession à la première personne de Michel est incluse dans la lettre d'un ami de Michel à son frère. Nous souscrivons évidemment tout à fait à cette remarque.

odbiorcy listu, i proponuje mu podwójną zabawę epistolarną, w duchu już to humanistycznej korespondencji literackiej, już to lirycznego wyznania. Narrator wspomina, że jego list jest fragmentem szerszej wymiany epistolarnej, stąd cały szereg niedomówień, przemilczeń, niejasnych aluzji, które adresat rzekomo pojmuje w mgnieniu oka, ale które pozostają tajemnicą dla rzeczywistego czytelnika. Narrator oscyluje między chęcią wyrażenia swoich prawdziwych przeżyć a pragnieniem ukrycia ich pod powłoką literackości. Zdaniem autorki tworzy on „estetykę kłamstwa”, którą dobitnie ukazują przejścia od śmiechu do płaczu. Wykorzystując dramatyczne i narracyjne możliwości konwencji epistolarnej, pisarz wciąga potencjalnego czytelnika w swoistą grę: wprowadza go w arkana sztuki literackiej, wiele wątków pozostawia jego domysłom, skrywa przed nim rzeczywiste uczucia głównego bohatera. Poprzez swą dwoistą budowę powieść *Fantaisies amoureuses* jest poszukiwaniem środków wyrazu dla przedstawienia subiektywnego świata przeżyć postaci literackiej, a oddzielając warstwę fabularną od refleksji nad sztuką narracji zapowiada autonomię współczesnej prozy powieściowej.