

## Le redéploiement sémantique et narratif de la *merveille* dans le roman de chevalerie à la Renaissance : l'exemple du *Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule* (1545)

MAGALI JEANNIN-CORBIN

Université de Caen Basse-Normandie, France

### Résumé

*Le Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule* (1545), traduction par Herberay des Essarts du *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva (1514), apparaît, à l'instar de l'original espagnol, comme une œuvre charnière, focalisant nombre de redéploiements du roman de chevalerie de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècles. Cette étude est consacrée à la *merveille*, envisagée conjointement du point de vue sémantique et narratif. Élément structurel du roman de chevalerie, la *merveille* a subi un véritable glissement de sens depuis les premiers *Amadis*, de la *senefiance* allégorique au simple marqueur d'épisode spectaculaire. Le *Sixiesme Livre*, dans cette perspective, a une place toute particulière, dans la mesure où Herberay, suivant Silva, conserve l'évolution actée par les premiers *Amadis* tout en intégrant certains traits du *Palmerin d'Olivia* et du *Primaleón*. Le *Sixiesme Livre* apparaît ainsi comme une œuvre de synthèse, préfigurant le tournant maniériste, même si la comparaison entre le *Sixiesme Livre* et *Lisuarte* fait apparaître une certaine forme de conservatisme de la traduction française.

Mots-clés : roman de chevalerie, *merveille*, *Le Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule*, spectacle, traduction.

### Abstract

*Le Sixiesme livre d'Amadis de Gaule* (1545), translated from Feliciano de Silva's *Lisuarte de Grecia* (1514) by Herberay des Essarts, follows the example of the Spanish original and appears as a pivotal work, illustrating the redeployment of the romances of chivalry at the end of the 15<sup>th</sup> and at the beginning of the 16<sup>th</sup> centuries. This study focuses on the *marvel*, both on the semantic and narrative levels. As a structural element of romance of chivalry, the *marvel* has taken a new direction since the publication of the first *Amadis*: it has moved from the status of allegorical *senefiance* to that of simple characteristic of a spectacular episode. In this perspective, *Le Sixiesme Livre* has a particular place, insofar as Herberay, following Silva, preserved the new dimension of the first *Amadis*, while integrating some aspects of *Palmerin d'Olivia* and *Primaleón*. *Le Sixiesme Livre* appears thus as a work of synthesis, prefiguring the mannerist evolution even if the comparison between *Le Sixiesme Livre* and *Lisuarte* reveals a certain form of conservatism in the French translation.

Keywords: romance of chivalry, *marvel*, *Le Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule*, sight, translation.

## 0. Introduction

Nombre de lecteurs modernes ne connaissent d'*Amadis de Gaule* que la critique sévère du *Don Quichotte*. Néanmoins, les quatre premiers livres de la série – qui n'en compte pas moins de treize – sont les seuls à échapper à l'anathème jeté sur les récits qui emplissent la bibliothèque du célèbre hidalgo : preuve du caractère fondateur de la série dans l'histoire du genre comme de son succès éditorial. Les quatre premiers livres sont dédiés à la geste du meilleur chevalier du monde, Amadis ; le cinquième, *Las Sergas de Esplandián*, est consacré aux exploits de son fils. Tous sont l'œuvre d'un seul et même auteur, Garcí Rodríguez de Montalvo, qui clôt la geste amadisienne sur l'enchantement des héros fondateurs dans l'Însula Firme : endormis, préservés de la mort par la fée Urganda, ils attendent l'avènement de Lisuarte, petit-fils d'Amadis. La première continuation est l'œuvre d'un ecclésiastique, Ruy Páez de Ribeira : *Florisando* (1510), poursuivant l'inflexion engagée par *Las Sergas* vers une chevalerie détachée de toute gloire individuelle, manifeste un recentrage chrétien de la matière chevaleresque. Mais cette continuation moralisante, où la magie est une pratique démoniaque et l'enchantement de l'Însula Firme une punition divine des péchés d'Amadis, est un échec éditorial. *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva<sup>1</sup> (1514) constitue ainsi la première continuation de la série des *Amadis de Gaule* adoubee par le public.

Premier traducteur français des *Amadis* dès 1540, Herberay des Essarts publie *Le Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule*<sup>2</sup> en 1545, ignorant le *Florisando* de Ruy Páez de Ribeira<sup>3</sup>. Le succès de Silva est dû notamment à son habileté à associer respect de la tradition et réponse aux exigences du lectorat contemporain, leçon suivie par Herberay. *Le Sixiesme Livre*, à l'instar de l'original espagnol, apparaît comme une véritable synthèse, associant le redéploiement déjà engagé par Montalvo à une inspiration plus immédiate : celle du *Palmerín d'Olivia* et du *Primaleón*, dont l'édition espagnole ne précède que de quelques années celle du *Lisuarte*<sup>4</sup>. Ce réinvestissement est notamment

<sup>1</sup> Silva, F. de, *Lisuarte de Grecia* (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525), edición de Emilio J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2002.

<sup>2</sup> *Le Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule qui traicte amplement des grands faicts d'armes, et adventures estranges, tant de Perion son filz, que de Lisuart de Græce, filz d'Esplandian, Empereur de Constantinople. Hystoire tresrecommandée, mise en François par le Seigneur des Essars, Nicolas Herberay, commissaire ordinaire de l'artillerie du Roy, Paris, Sertenas, 1545.*

<sup>3</sup> Avec *Lisuarte* s'inaugure ainsi le décalage entre la numérotation des livres en espagnol et en français : *Lisuarte*, livre VII, devient ainsi *Le Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule* (1545).

<sup>4</sup> Bien que l'identité de l'auteur du *Palmerin* (1511) et du *Primaleón* (1512) fasse encore l'objet de controverses, un consensus semble se dégager en faveur de Francisco Vázquez, concitoyen de Feliciano

Keywords: romance of chivalry, *marvel*, *Le Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule*, sight, translation.

## 0. Introduction

Nombre de lecteurs modernes ne connaissent d'*Amadis de Gaula* que la critique sévère du *Don Quichotte*. Néanmoins, les quatre premiers livres de la série – qui n'en compte pas moins de treize – sont les seuls à échapper à l'anathème jeté sur les récits qui emplissent la bibliothèque du célèbre hidalgo : preuve du caractère fondateur de la série dans l'histoire du genre comme de son succès éditorial. Les quatre premiers livres sont dédiés à la geste du meilleur chevalier du monde, Amadis ; le cinquième, *Las Sergas de Esplandián*, est consacré aux exploits de son fils. Tous sont l'œuvre d'un seul et même auteur, Garcí Rodríguez de Montalvo, qui clôt la geste amadisienne sur l'enchantement des héros fondateurs dans l'Ínsula Firme : endormis, préservés de la mort par la fée Urganda, ils attendent l'avènement de Lisuarte, petit-fils d'Amadis. La première continuation est l'œuvre d'un ecclésiastique, Ruy Páez de Ribeira : *Florisando* (1510), poursuivant l'inflexion engagée par *Las Sergas* vers une chevalerie détachée de toute gloire individuelle, manifeste un recentrage chrétien de la matière chevaleresque. Mais cette continuation moralisante, où la magie est une pratique démoniaque et l'enchantement de l'Ínsula Firme une punition divine des péchés d'Amadis, est un échec éditorial. *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva<sup>1</sup> (1514) constitue ainsi la première continuation de la série des *Amadis de Gaula* adoubee par le public.

Premier traducteur français des *Amadis* dès 1540, Herberay des Essarts publie *Le Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule*<sup>2</sup> en 1545, ignorant le *Florisando* de Ruy Páez de Ribeira<sup>3</sup>. Le succès de Silva est dû notamment à son habileté à associer respect de la tradition et réponse aux exigences du lectorat contemporain, leçon suivie par Herberay. *Le Sixiesme Livre*, à l'instar de l'original espagnol, apparaît comme une véritable synthèse, associant le redéploiement déjà engagé par Montalvo à une inspiration plus immédiate : celle du *Palmerín d'Olivia* et du *Primaleón*, dont l'édition espagnole ne précède que de quelques années celle du *Lisuarte*<sup>4</sup>. Ce réinvestissement est notamment

<sup>1</sup> Silva, F. de, *Lisuarte de Grecia* (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1525), edición de Emilio J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2002.

<sup>2</sup> *Le Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule qui traicte amplement des grands faits d'armes, et adventures estranges, tant de Perion son filz, que de Lisuart de Græce, filz d'Esplandian, Empereur de Constantinople. Hystoire tresrecommandée, mise en François par le Seigneur des Essars, Nicolas de Herberay, commissaire ordinaire de l'artillerie du Roy*, Paris, Sertenas, 1545.

<sup>3</sup> Avec *Lisuarte* s'inaugure ainsi le décalage entre la numérotation des livres en espagnol et en français : *Lisuarte*, livre VII, devient ainsi *Le Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule* (1545).

<sup>4</sup> Bien que l'identité de l'auteur du *Palmerín* (1511) et du *Primaleón* (1512) fasse encore l'objet de controverses, un consensus semble se dégager en faveur de Francisco Vázquez, concitoyen de Feliciano

visible dans le sens conféré au terme *merveille* au sein du *Sixième Livre* : encore allégorique dans la première partie, bien que l'évolution subie dès les premiers *Amadis* lui ait fait perdre les caractéristiques attachées au merveilleux arthurien, le terme devient clairement synonyme de « spectacle » dans la deuxième partie, notamment dans les épisodes nettement décalqués du *Palmerin* et du *Primaleón*. Sur le plan narratif, cette évolution vers une *merveille* toujours plus domestiquée s'accompagne d'une dichotomie entre les deux conceptions divergentes de la chevalerie qui structurent chaque partie. La première, consacrée à la guerre sainte pour la défense de Constantinople, semble rejouer les *Amadis* précédents sous forme de multiples variations ; la seconde est centrée sur des exploits individuels dont les joutes de la Pentecôte constituent le point d'orgue. La qualification de *merveille* semble alors s'appliquer à un spectacle procurant aux spectateurs un plaisir étroitement dépendant de l'illusion qui le structure en profondeur, spectacle qui n'a d'autre signification que lui-même. Le magicien Alquif, double conjoint de Merlin l'enchanteur et du Muça Belín du *Palmerin d'Olivia* et du *Primaleón*, s'y révèle maître illusionniste. Un premier temps de l'analyse s'intéressera à cette évolution déjà perceptible dès la première partie, où le merveilleux, parfois vidé de sa substance, est devenu simple élément d'une mise en scène, celle de la cour et de son étiquette. Un second temps mettra en évidence le redéploiement, plus nettement visible dans la deuxième partie de l'œuvre, vers une approche maniériste<sup>5</sup> d'une *merveille* vidée de son sémantisme comme de son contenu narratif. Enfin, la traduction d'Herberay sera examinée plus précisément, comme témoignage d'une forme de résistance française à une totale éviction narratologique de la *merveille* traditionnelle, quand bien même sa resémantisation maniériste est totalement intégrée.

## I. Le Sixième Livre d'Amadis de Gaule dans la tradition du roman de chevalerie

Le sens conféré au terme *merveille* connaît une profonde évolution depuis les premiers récits de chevalerie médiévaux jusqu'aux romans renaissants, coïncidant avec

---

de Silva à Ciudad Rodrigo. Notons que ces deux œuvres s'inspirent des *Amadis* pour partie. *Palmerin* est traduit par Jean Maugin en 1546 et *Primaleón* par François de Vernassal en 1550, soit respectivement un an et cinq ans après *Lisuarte* : par conséquent, en France, la filiation entre l'œuvre de Silva et celle de Vázquez semble inversée. C'est pourtant bien Vázquez qui va produire, avec Muça Belín, le chaînon manquant entre l'enchanteur Merlin et Alquif (Alquifé dans l'original espagnol).

<sup>5</sup> Historiquement, le maniérisme naît en Italie dans les années 1520 et se trouve rapidement exporté. *Amadis de Grecia*, que Silva fait paraître en 1534, appartient clairement à ce courant. Herberay, en 1545, intègre au *Sixième Livre* le maniérisme triomphant dans les arts sous François 1<sup>er</sup>, mais il ne l'importe pas totalement : les éléments d'une évolution maniériste du roman de chevalerie sont en germe dès le *Lisuarte* (1514). Le *Lisuarte* témoigne, de manière générale, d'une distanciation d'avec les codes du genre que Silva portera à son comble dans le livre IX, *Amadis de Grecia*. Voir Lucía Megías, J. M., «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos», *Edad de Oro*, XXI, 2002, pp. 9-60. Voir aussi Sales Dasí, E. J., «Feliciano de Silva en el espejo de Feliciano de Silva», *Letras*, vol. 50-51, 2004-2005, p. 273.

une modification radicale de la signification des épisodes qualifiés de *merveilleux*. À la fois terme marqueur et motif narratif topique, la *merveille*, cet ingrédient principal de l'écriture romanesque médiévale, se trouve associée, au cours de la même période, à l'évolution du champ plus vaste de l'allégorie, dans lequel elle est intégrée. Il est néanmoins envisageable, selon Patricia Eichel-Lojkine, de circonscrire l'allégorie dans les limites d'une définition englobante :

L'Allégorie donne une forme visuelle, représentable, à une pensée abstraite. Elle a donc partie liée avec l'image, mais une image moralisée, rationalisée, domestiquée par l'esprit démonstratif, et cela est encore plus vrai de l'allégorie médiévale. Dans l'allégorie, le visible s'articule à un discours délivrant un sens<sup>6</sup>.

Jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, le « registre allégorique » – pour reprendre les termes d'A. Strubel – s'attache, en littérature, à des genres (comme le poème allégorique) et ne contamine certains domaines comme le roman qu'en périphérie<sup>7</sup>. À partir de *Perceval* jusqu'à la *Queste del Saint Graal*, l'allégorie médiévale devient indice privilégié de littéarité, acquérant « une nouvelle fonction d'indice, d'appel à l'interprétation ; mais dans l'exégèse elle perd son mystère, et se dissout dans le diabolique ou le miraculeux »<sup>8</sup>. Cette progressive perte de sens du merveilleux chevaleresque se poursuit de la fin du Moyen Âge jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. À l'époque de rédaction du *Sixiesme Livre*, l'allégorie est devenue un procédé mettant en scène un *thème* (ce qui est illustré) abstrait et un *phore* (ce qui sert à illustrer) concret, le sens littéral (*phore*) pouvant être isolé par lui-même ; l'explicitation du *thème* (sens figuré) constitue l'*allégorèse*<sup>9</sup>. Le roman de chevalerie et en son sein la *merveille*, l'un de ses éléments constitutifs, s'inscrivent dans cette évolution du sens conféré à l'allégorie. Ainsi les premiers *Amadis*, et à leur suite le *Sixiesme Livre*, ne modifient pas une topique figée depuis le Moyen Âge, mais s'inscrivent dans une tradition déjà modifiée par de nouvelles significations conférées à la *merveille*, rattachée au thème de l'Autre Monde. Jean Frappier en a dégagé la valeur structurale dans les récits médiévaux du XII<sup>e</sup> siècle, ainsi que sa dimension profondément symbolique : elle signale au lecteur le passage de l'immanence à la transcendance, c'est-à-dire « du plan inférieur au plan supérieur »<sup>10</sup>. En outre, le sens symbolique de l'événement

<sup>6</sup> Eichel-Lojkine, P., « L'allégorie entre raison et image » in Pérez-Jean, B. et Eichel-Lojkine, P. (éds.), *L'Allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 313.

<sup>7</sup> Strubel, A., « *Grant senefiance a* » : *Allégorie et littérature au Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 203.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>9</sup> Nous reprenons ici la mise au point terminologique opérée par Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Antoinette Pellizza : Gardes-Tamine, J. et Pellizza, M.-A., « Pour une définition restreinte de l'allégorie » in Gardes-Tamine, Joëlle (dir.), *L'Allégorie corps et âme. Entre personification et double sens*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002, pp. 9-28.

<sup>10</sup> Frappier, J., « Remarques sur la structure du lai : essai de définition et de classement », *La Littérature narrative d'imagination*, Actes du colloque de Strasbourg (23-25 avril 1959), Paris, PUF, 1961, p. 32.

visible dans le sens conféré au terme *merveille* au sein du *Sixiesme Livre* : encore allégorique dans la première partie, bien que l'évolution subie dès les premiers *Amadis* lui ait fait perdre les caractéristiques attachées au merveilleux arthurien, le terme devient clairement synonyme de « spectacle » dans la deuxième partie, notamment dans les épisodes nettement décalqués du *Palmerin* et du *Primaleón*. Sur le plan narratif, cette évolution vers une *merveille* toujours plus domestiquée s'accompagne d'une dichotomie entre les deux conceptions divergentes de la chevalerie qui structurent chaque partie. La première, consacrée à la guerre sainte pour la défense de Constantinople, semble rejouer les *Amadis* précédents sous forme de multiples variations ; la seconde est centrée sur des exploits individuels dont les joutes de la Pentecôte constituent le point d'orgue. La qualification de *merveille* semble alors s'appliquer à un spectacle procurant aux spectateurs un plaisir étroitement dépendant de l'illusion qui le structure en profondeur, spectacle qui n'a d'autre signification que lui-même. Le magicien Alquif, double conjoint de Merlin l'enchanteur et du Muça Belín du *Palmerin d'Olivia* et du *Primaleón*, s'y révèle maître illusionniste. Un premier temps de l'analyse s'intéressera à cette évolution déjà perceptible dès la première partie, où le merveilleux, parfois vidé de sa substance, est devenu simple élément d'une mise en scène, celle de la cour et de son étiquette. Un second temps mettra en évidence le redéploiement, plus nettement visible dans la deuxième partie de l'œuvre, vers une approche maniériste<sup>5</sup> d'une *merveille* vidée de son sémantisme comme de son contenu narratif. Enfin, la traduction d'Herberay sera examinée plus précisément, comme témoignage d'une forme de résistance française à une totale éviction narratologique de la *merveille* traditionnelle, quand bien même sa resémantisation maniériste est totalement intégrée.

## I. *Le Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule* dans la tradition du roman de chevalerie

Le sens conféré au terme *merveille* connaît une profonde évolution depuis les premiers récits de chevalerie médiévaux jusqu'aux romans renaissants, coïncidant avec

---

de Silva à Ciudad Rodrigo. Notons que ces deux œuvres s'inspirent des *Amadis* pour partie. *Palmerin* est traduit par Jean Maugin en 1546 et *Primaleón* par François de Vernassal en 1550, soit respectivement un an et cinq ans après *Lisuarte* : par conséquent, en France, la filiation entre l'œuvre de Silva et celle de Vázquez semble inversée. C'est pourtant bien Vázquez qui va produire, avec Muça Belín, le chaînon manquant entre l'enchanteur Merlin et Alquif (Alquife dans l'original espagnol).

<sup>5</sup> Historiquement, le maniérisme naît en Italie dans les années 1520 et se trouve rapidement exporté. *Amadis de Grecia*, que Silva fait paraître en 1534, appartient clairement à ce courant. Herberay, en 1545, intègre au *Sixiesme Livre* le maniérisme triomphant dans les arts sous François 1<sup>er</sup>, mais il ne l'importe pas totalement : les éléments d'une évolution maniériste du roman de chevalerie sont en germe dès le *Lisuarte* (1514). Le *Lisuarte* témoigne, de manière générale, d'une distanciation d'avec les codes du genre que Silva portera à son comble dans le livre IX, *Amadis de Grecia*. Voir Lucia Megias, J. M., «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos», *Edad de Oro*, XXI, 2002, pp. 9-60. Voir aussi Sales Dasi, E. J., «Feliciano de Silva en el espejo de Feliciano de Silva», *Letras*, vol. 50-51, 2004-2005, p. 273.

merveilleux est toujours relativement transparent du point de vue structurel, même si le sens ultime peut échapper comme dans le cas du Graal. Cependant, dès le XIII<sup>e</sup> siècle et surtout au XIV<sup>e</sup>, la *merveille* devient polysémique, avant de perdre cette complexité à la fin du Moyen Âge, sans pour autant regagner son épaisseur originelle<sup>11</sup>. Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'univocité reconquise de la *merveille* n'est plus celle du XII<sup>e</sup> car le sens qui y est attaché a disparu. Comme le note Christine Ferlampin-Acher :

Au XVI<sup>e</sup> siècle, la *merveille*, pour plaire, doit être évidente, immédiate, sans souci [...] : référée simplement à une féerie superficielle, admise, plaisante, libérée de la gravité du mythe et de la lecture chrétienne du monde, elle ne suscite aucun questionnement sur le sens<sup>12</sup>.

Le traitement de la *merveille* dans le *Sixiesme Livre* nous semble effectivement corroborer cette assertion. La critique a été relativement injuste avec le *Sixiesme Livre*, lui reprochant souvent son manque d'originalité : un retour aux fondamentaux du genre – notamment au niveau de la topique narrative – que n'accompagne aucune épaisseur symbolique. Néanmoins, l'intérêt du *Sixiesme Livre* est qu'il dévoile, jusque dans ses maladresses de conceptions, les décalages successifs opérés par Herberay, à la suite de Silva, afin de proposer un nouveau modèle en adéquation avec les attentes du lectorat. Le premier aspect du caractère novateur du *Sixiesme Livre* est, paradoxalement, le choix d'un retour apparent à une appréhension traditionnelle de la *merveille*, motif fortement transformé dans le *Cinquiesme Livre* par sa réinscription dans un cadre ouvertement chrétien. Ainsi Urgande, si elle préside toujours à la destinée d'Amadis et de sa descendance, inscrit ses apparitions dans le cadre de la guerre sainte. Par ailleurs, Silva compose le *Lisuarte* en ayant en tête l'échec éditorial du *Florisando*, qu'Herberay ne se donnera même pas la peine de traduire. Le *Sixiesme Livre* doit apparaître comme une authentique continuation jusque dans la reprise de motifs topiques. Néanmoins, il ne s'agit pas d'un retour à la tradition arthurienne de la *merveille* à proprement parler : c'est sur le glissement vers la christianisation de la *merveille* sensible dans le *Cinquiesme Livre* qu'il s'agit de revenir. Nous l'avons montré, le merveilleux s'est infléchi du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle ; la *merveille*, autrefois émanation de forces surnaturelles insondables, a perdu sa dimension fondamentale d'altérité : elle est l'émanation de magiciens et d'enchanteurs qui, pour être versés dans l'art magique, n'en restent pas moins humains. Dans la lignée de la Grande Serpente, navire merveilleux d'Urgande qui fait son apparition dès *Amadis IV*, les

<sup>11</sup> Sur ce point, voir notamment les analyses de Christine Ferlampin-Acher à propos d'Artus de Bretagne : Ferlampin-Acher, C., « Artus de Bretagne du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle : merveilles et merveilleux » in Bury, E. et Mora, F. (dir.), *Du Roman courtois au roman baroque*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, pp. 107-122.

<sup>12</sup> Ferlampin-Acher, C., « Artus de Bretagne du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle : merveilles et merveilleux », *op. cit.*, p. 121.

enchantelements de Melie<sup>13</sup> et d'Apolidon<sup>14</sup> appartiennent à ce cas de figure où la *merveille* est convoquée à des fins purement pragmatiques<sup>15</sup>.

Un second glissement va conduire à l'éviction de la *merveille* de la narration chevaleresque, au profit d'un autre type de spectacle : celui de la cour. L'épisode du désenchantement d'Amadis et de sa suite est particulièrement significatif de ce mouvement, amorcé dès les premiers *Amadis* mais particulièrement visible dans le *Sixiesme Livre*. Au premier abord, l'épisode s'inscrit dans la tradition puisque l'enchantement qui retient les héros amadisiens endormis cesse lorsque s'accomplit la prophétie d'Urgande énoncée dans le *Cinquiesme Livre* : l'avènement de Lisuart et la mort de Melie. La double *senefiance*, symbolique et narrative, est désignée explicitement par l'emploi du terme *merveille*, qui semble ici utilisé dans son sens traditionnel :

Or entendez qu'à l'heure mesmes que ces choses advindrent en Thrace, le Roy Arban de Norgales estoit arrivé en l'Isle Ferme [...], dans le palais d'Apolidon [...]. Mais il feut tout esbahy, que la nuée obscure, qui le couvroit, tomba comme un brouillard : et petit à petit, ceste maison superbe, retourna en sa premiere forme, parquoy sans crainte d'aucun danger vint en la chambre defendue, où il advisa Amadis endormy, tenant encores son espée nue au poing. Si le tira Arban par la main, si fort qu'il l'esveilla en sursault [...]. Lors s'approcha d'Oriane tout esbahy de ceste *merveille*, et fit tant qu'il l'esveilla [...]<sup>16</sup>.

Néanmoins, l'essentiel du chapitre est consacré à la réception des héros par le vieil Empereur de Constantinople. Si la notion de spectaculaire est bien au cœur du motif de la *merveille* – désigné sémantiquement par le champ lexical de l'ébahissement –, il semble que ce soit le spectacle, la mise en scène, qui l'emportent, au détriment de la signification allégorique. En témoigne la longueur de l'épisode de réception, qui accumule les paroles courtoises de l'Empereur et les réponses non moins courtoises des nouveaux arrivants<sup>17</sup>. La galanterie de l'Empereur est portée à son comble lorsqu'il complimente Olinde sur sa beauté :

« Ma dame, ceulx qui ont fréquenté les Espaignes m'ont aultresfois asseuré, que linda

<sup>13</sup> La sœur d'Armato, chef des armées païennes : double maléfique d'Urgande, elle met son art au service des ennemis de la foi chrétienne.

<sup>14</sup> L'avènement et l'adoubement de Lisuart sont marqués par la mise en œuvre d'enchantements prévus de longue date par Apolidon, aux chapitres 15 et 18 (« Comme Lisuart recet l'ordre de chevalerie, et des grandz *merveilles* et adventures qui advindrent en ce jour mesmes »). C'est nous qui soulignons.

<sup>15</sup> Voir les analyses d'Anna Bognolo. Bognolo, A., *La Finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, ETS, 1997, pp. 207-213.

<sup>16</sup> *Le Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule*, op. cit., 21, f° 40r°. C'est nous qui soulignons. La scène de désenchantement se poursuit avec le réveil de tous les personnages principaux.

<sup>17</sup> *Ibid.*, f° 41r°.



en ceste langue est beaulté en la nostre : et vrayement je le croy mieulx que jamais, car si beaulté estoit perdue, elle se pourroit recouvrer en vous autant, qu'en aultre dame que j'aye veue de ma cognoissance. »<sup>18</sup>

Le compliment, adressé à une reine d'un certain âge (et non pas à une jeune princesse comme l'écrit plus loin Herberay), apparaît plutôt incongru dans un contexte où c'est topiquement l'ébahissement de la cour devant la *merveille* que constitue le désenchantement en lui-même qui devrait faire l'objet de la narration. Or il n'en est rien, et ce glissement n'est pas anodin, puisqu'il anticipe l'investissement de la deuxième partie du *Sixiesme Livre* par le spectacle courtisan et illusionniste, qui signera la totale désémantisation de la *merveille* ainsi que la disparition de son sens allégorique.

## II. La *merveille* trompe-l'œil dans la deuxième partie du *Sixiesme Livre* : l'illusion maniériste

Il peut sembler étonnant d'appliquer au roman de chevalerie une catégorie qui a longtemps été circonscrite aux Beaux-Arts : celle de maniérisme, que nous préférons à celle de baroque. Nos raisons sont chronologiques, d'une part (le maniérisme précède le baroque et se fonde en lui), mais renvoient, d'autre part, à une différence de vision du monde. Nous reprenons ici la distinction opérée par Gisèle Mathieu-Castellani<sup>19</sup> : l'écrivain baroque « veut enseigner autrement, en adressant le discours de la vérité aux émotions de l'auditeur, du lecteur ; le discours baroque est celui de quelqu'un qui croit, et qui veut faire croire »<sup>20</sup>. Au contraire,

Le discours maniériste ne cherche ni à convaincre, ni à émouvoir ; il est *sceptique* : il dit le doute, l'incertitude, le suspens [...]. L'énoncé est questionnant, problématisant toute assertion. C'est que le sujet lui-même doute, il doute de posséder la Vérité, ne trouvant dans le monde qui l'entoure que de confuses images, il doute de lui-même et de son identité, toujours mal assurée<sup>21</sup>.

Gisèle Mathieu-Castellani oppose ainsi deux poétiques, celle de la fureur et celle « de la fantaisie et du caprice »<sup>22</sup>. Le déplacement sémantique et narratologique de la *merveille* dans le *Sixiesme Livre* semble bien renvoyer à l'optique maniériste : la fête, le goût pour le spectacle, mettent en scène un merveilleux illusoire, certes souriant, mais vide. Par ailleurs, cette absence de sens à l'œuvre ne provoque aucune angoisse chez le spectateur, contrairement à la tension baroque. C'est ainsi qu'Anna Bognolo

<sup>18</sup> *Ibid.*, f° 41v°.

<sup>19</sup> Mathieu-Castellani, G., « Vision baroque, vision maniériste », *Études Epistémè*, 9, 2006, pp. 39-57.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 43.

inscrit explicitement la magie amadisienne dans le cadre de la fête courtoise, évoquant «un catartico passaggio dallo spavento al riso»<sup>23</sup> : l'angoisse provoquée par la merveille est éphémère et se construit dialectiquement avec le rire qui lui succède invariablement.

Ainsi après la victoire des Chrétiens à Constantinople, un nouvel axe du récit s'ouvre dans le *Sixiesme Livre* : les exploits chevaleresques y redeviennent individuels, exaltant la chevalerie errante. Sur le plan narratif, la *merveille* se trouve intégrée à la topique de la fête courtoise. Le spectacle est d'autant plus immanent qu'il s'inscrit dans un espace totalement actualisé : la cour d'Amadis est chez Silva le reflet de la cour espagnole de la Renaissance, et le faste théâtral du spectacle offert par Alquife présente, au sein du monde chevaleresque, un reflet des fêtes aristocratiques du XVI<sup>e</sup> siècle espagnol<sup>24</sup>. Cet aspect est totalement intégré par Herberay dont la traduction est extrêmement fidèle. S'il n'a pas pour but de mettre en scène le faste de la cour espagnole, il l'investit néanmoins pour ses potentialités théâtrales. Dans cet univers courtois, la *merveille* fait partie intégrante du spectacle, et acquiert une dimension totalement ludique incluant un jeu avec les codes du genre chevaleresque et avec l'ensemble de la série des *Amadis*. Au plaisir de la mystification s'associe celui de l'intertextualité. Lors du tournoi de la Pentecôte organisé par Amadis à sa cour de Fenuse, se présente un mystérieux chevalier aux armes vertes, qui vainc Lisuart et Perion avec une facilité déconcertante ; il s'agit en fait de l'enchanteur Alquif<sup>25</sup>, qui n'a d'autre but que le divertissement de l'assemblée. La révélation de l'identité du mystérieux chevalier, qui interrompt et achève le combat, est exemplaire d'un réinvestissement ludique de la *merveille* : un coup d'épée sur son heaume provoque une terrible explosion accompagnée d'un nuage noir, écho du sinistre enchantement de Melie dans la première partie ; les armes vertes d'Alquif rappellent celles d'un autre enchanteur des précédents *Amadis*, le maléfique Arcalaus. Mais ici la *merveille* est inoffensive et ce jeu intertextuel renforce sa dimension ludique :

La cause pourquoy il inventa cest enchantement vous sera recitée cy après, tant y a que la risée fut grande, et l'effroy trouvé bon par tous les presents, en sorte que Amadis le vint embrasser [...] ; puis feut conduit vers les dames, où il receut grand honneur,

<sup>23</sup> Bognolo, A., *La Finzione rinnovata*, op. cit., p. 206.

<sup>24</sup> Des contemporains de Feliciano de Silva ont témoigné de ses brillantes participations aux tournois chevaleresques célébrés dans sa ville de Ciudad Rodrigo. Voir Cotarelo y Mori, E., «Nuevas noticias biográficas de Feliciano de Silva», *Boletín de la Real Academia Española*, 1926, 13, pp. 129-139. Sur les fêtes courtoises, voir Río Noguera, A. del, «Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías», *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de J. Paredes, Universidad de Granada, 1995, IV, pp. 137-149, et l'ouvrage d'Anna Bognolo déjà cité : *La Finzione rinnovata*, op. cit. Pour la France, nous renvoyons à Roubaud, S., « Les Fêtes dans les romans de chevalerie » in Jacquot, J. (dir.), *Les Fêtes à la Renaissance*, III, Paris, CNRS, 1977, pp. 313-340.

<sup>25</sup> Dans *Lisuarte*, l'enchanteur se nomme Alquife et sa fille Alquifa ; dans le *Sixiesme Livre* ils sont devenus respectivement Alquif et Alquife.

principalement par l'Infante Brisenne, laquelle aulcunement ennuyée de la cheute de ses chevaliers (cognoissant depuis la fin où tendoit Alquif qui n'estoit qu'à plaisir) ne s'en fait que *rire*<sup>26</sup>.

Alquif a particulièrement soigné la scénographie de sa *merveille*, véritable feu d'artifice. L'exposition annoncée des motifs de la mystification n'aura jamais lieu : car le spectacle n'a d'autre raison d'être que lui-même. Silva, et dans son sillage Herberay, rapprochent leurs personnages des hommes de la Renaissance, aussi friands d'actes d'héroïsme que de divertissement, comme le note Emilio José Sales Dasí :

A ser posible, Silva echará mano de todos aquellos efectos que contribuyan a la diversión de unos entes ficcionales que gozan de los actos de heroísmo, pero que, al igual que los hombres del renacimiento español, también se apasionan por la burla y la risa<sup>27</sup>.

Fête courtesane et roman de chevalerie ne cessent ainsi d'interagir ; le Chevalier Verd est l'incarnation de cet investissement du roman par la fête, renvoyant ensuite au courtisan, comme en un miroir, son image idéalisée<sup>28</sup>. La perte de transcendance de la *merveille* est d'ailleurs renforcée par la domestication de son garant dans le roman de chevalerie, l'enchanteur, transformé en maître de cérémonie. Urgande accepte volontiers de mettre en spectacle son art pour le bon plaisir d'Amadis : « je ne suis née que pour vous complaire, vous commenderez [...] »<sup>29</sup>. *In fine* Alquif et Urgande se retrouvent sur le même plan immanent que n'importe quel courtisan : les fêtes de Fenuse s'achèvent en effet sur leur mariage, décidé par jeu par Galaor, frère d'Amadis<sup>30</sup>. La fée insaisissable des premiers *Amadis* se trouve ainsi ravalée au rang de vénérable matrone. L'épisode des fêtes de Fenuse se caractérise d'ailleurs par la multiplication des spectacles provoquant successivement stupeur, admiration et rire. L'enchanteur livre un spectacle parmi d'autres, dépossédé de toute autre signification que le plaisir né de la mystification.

Ce nouveau statut de trompe-l'œil conféré à la *merveille* se trouve mis en abyme dans un des derniers chapitres, consacré à l'Isle des Singes. Jetés par une tempête sur une île mystérieuse, Lisuart et ses compagnons sont témoins de scènes plus fantastiques et cruelles les unes que les autres, avant d'apprendre qu'il s'agit d'un spectacle mis en scène par Alquif pour son divertissement et le leur. Le titre du chapitre lui-même est révélateur de l'inflexion subie par la *merveille* : « Comme le vaisseau où navigeoient Lisuart et ses compaignons, feut jecté par tourmente en l'Isle des Singes, où ilz veirent *merveilles* [...] »<sup>31</sup>. La *merveille* disparaît au profit de *merveilles* qui sont autant de

<sup>26</sup> *Le Sixième Livre d'Amadis de Gaule*, op. cit., 48, f° 101v°-102r°.

<sup>27</sup> Sales Dasí, E. J., «Introducción», *Lisuarte de Grecia*, op. cit., p. XVIII.

<sup>28</sup> Bognolo, A., *La Finzione rinnovata*, op. cit., p. 215.

<sup>29</sup> *Le Sixième Livre d'Amadis de Gaule*, op. cit., 49, f° 102v°.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 49, f° 103r°. Nous soulignons.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 53, f° 111r°.

spectacles illusionnistes, succession de sauvages, géants, licornes et sirènes, au sein d'un décor lui-même mouvant (mer, rivière, montagnes, forêt, vallée), véritable théâtre où les chevaliers eux-mêmes deviennent acteurs malgré eux. L'effet produit est intense, notamment lorsque Lisuart croit voir enlever et maltraiter sa fidèle amie Alquife : « [il] se cholera si fort en soymesmes, que le sang luy sailloit des yeulx, du nez, et de la bouche »<sup>32</sup>. Après être tombés dans un sommeil de mort, les héros se réveillent dans un banquet où chacun a l'illusion que ses compagnons sont transformés en statues. Alquif et Urgande viennent enfin lever les enchantements. Aucune explication n'est donnée quant au sens du spectacle, qui n'était visible que des protagonistes. Le spectacle désigné comme tel se suffit à lui-même :

[...] aultres que vous ne se sont apperceuz de tout ce qui s'est representé devant voz yeulx, mais sçachant que vous estiez arrivez en ceste Isle, je m'estois advisé de vous donner cest effroy, qui puis après se tourneroit en plaisir comme il est fait<sup>33</sup>.

Cet épisode n'a rien d'original, puisqu'il est calqué sur les chapitres CLXXXIII à CLXXXV du *Primaleón* : Primaleón et Duardos, à la poursuite du nain Risdano enlevé par un oiseau monstrueux, se retrouvent sur l'île d'Ircana, où ils sont témoins de scènes successivement enchanteresses et effrayantes ; ils doivent notamment combattre trente cavaliers, puis un taureau, avant d'être submergés par une rivière. La scène se conclut également par un banquet où tous les enchantements se résolvent dans le registre de la fête de cour. Il serait tentant de considérer que Silva se contente de réécrire le *Primaleón* et de faire d'Alquif un simple double de l'enchanteur Muça Belín, actif également dans *Palmerín* (voir notamment le chapitre CXXXV). Mais Muça Belín a un but clairement pragmatique : le rapt de Risdano conduit les protagonistes sur l'île d'Ircana, afin que Duardos rencontre Argónida. Alquif, quant à lui, n'a d'autre but que le divertissement. Mais ce spectacle est-il totalement gratuit pour autant ? Il est tentant pour un lecteur postfreudien de conférer à ces *merveilles* une dimension onirique, d'autant plus que certaines de ces scènes de cruauté sadique ont également une forte charge érotique. Ainsi Alquife, la fidèle entremetteuse de Lisuart et Perion, dépourvue de toute dimension sensuelle dans l'ensemble du *Sixiesme Livre*, est dénudée et fouettée par deux sauvages dans lesquels le lecteur est fortement tenté de reconnaître les doubles malfaisants des deux parfaits chevaliers. Alquif apparaîtrait ainsi comme le metteur en scène de rêves où les fantasmes des deux personnages – et du lecteur – viendraient s'associer au souvenir des combats effectifs. Bien évidemment rien n'est explicité en ce sens par Herberay – ni par Silva – même si le fait que Lisuart et Perion soient les seuls destinataires de ces scènes renforce leur caractère subjectif. Ont-ils vu ce qu'ils avaient envie de voir ? La fin du spectacle, où à plusieurs reprises ils tombent endormis puis se réveillent, indique bien ce glissement

<sup>32</sup> *Ibid.*, 53, f° 112v°.

<sup>33</sup> *Ibid.*, f° 113r°.

de la transcendance de la *merveille* vers une signification individuelle. Le *songe*<sup>34</sup> est-il seulement une plaisanterie d'Alquif ? Un autre élément achève de conférer à ce chapitre un statut à part : Alquif se présente quelques lignes plus loin comme le chroniqueur et scribe des aventures présentes et à venir des descendants d'Amadis :

« Et d'avantaige, dit il, pour autant que je sçay les choses passées et grande partie des futures, je vous prometz que je mettray peine doresnavant de rediger par escript les adventures qui vous ont esté occurentes jusques aujourdhuay, et celles qui vous adviendront cy après »<sup>35</sup>.

Alquif renforce ainsi sa proximité avec l'enchanteur Merlin, qui depuis Robert de Boron confie à maître Blaise, son scribe, le récit des hauts faits dignes d'être couchés par écrit<sup>36</sup>. Cependant les scènes de mystification qui précèdent jettent le soupçon sur le récit lui-même qui s'avoue également illusion. Le personnage d'Alquif fusionne ainsi deux traditions : celle de l'enchanteur-écrivain (Merlin), et celle de l'enchanteur-illusionniste (Urgande, Muça Belín). Dans le sillage de la *merveille*, c'est ainsi la totalité du récit de chevalerie qui se trouve placée sous le signe du trompe-l'œil. Invitation au lecteur à prendre de la distance, avertissement que « la vie est un songe », ou simple adaptation aux nouvelles pratiques de lecture des courtisans ? Dans cette perspective, l'écart entre les versions française et espagnole gagne à être plus finement interrogé, dans la mesure où une analyse précise du traitement de la *merveille* par Herberay des Essarts fait apparaître une certaine prise de liberté par rapport au modèle réinventé par Silva.

### III. Herberay traducteur de Silva : la résistance discrète de la *merveille* traditionnelle ?

Nous avons précédemment évoqué l'emploi par Herberay du terme *merveille* lors du réveil des héros amadisiens. La comparaison avec le *Lisuarte* de Silva révèle que la scène de désenchantement est un pur ajout d'Herberay : dans l'original, le réveil n'est absolument pas décrit et tient en quelques lignes elliptiques : «Y que así, como

<sup>34</sup> « doutant quelque fois en eulx mesmes s'il estoit vray ou songé ce qui apparoissoit à leurs yeulx », *ibid.*, f° 113r°.

<sup>35</sup> *Ibid.*, f° 113r°-v°.

<sup>36</sup> En France, le personnage de maître Blaise, transcripteur des aventures de Merlin dictées par l'enchanteur lui-même, apparaît dès le XIII<sup>e</sup> siècle dans le *Merlin* en vers et en prose de Robert de Boron (voir Boron, R. de, *Merlin, roman du XIII<sup>e</sup> siècle*, éd. Alexandre Micha, Genève, Droz (Textes littéraires français, 281), 1979). Figure connue en Espagne dès le XIV<sup>e</sup> siècle, il apparaît dans le *Tristán de Leonis*, paru en 1501, et fait donc office de modèle, dix ans plus tard, pour l'Alquife de Silva. Voir Roubaud-Bénichou, S., *Le Roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, Paris, Honoré Champion, 2000, chapitre XII, pp. 153-158.

dicho es, al tiempo que la Ínsula Firme pareció, así aquellos señores como Urganda fueron espantados de verse así desencantados»<sup>37</sup>. Herberay amplifie la scène de désenchantement, réinscrivant ainsi la *merveille* dans la topique. Parallèlement, il contracte la scène de réception par l'Empereur de Constantinople qui occupe la quasi-totalité du chapitre dans *Lisuarte*, et supprime le système de reprise quasi identique d'un personnage à l'autre qui fige davantage la scène dans l'étiquette<sup>38</sup>. Cette différence de traitement de la *merveille* se retrouve dans le découpage des chapitres. Silva consacre à la réception d'Amadís et de sa suite un chapitre à part ; son titre rend pleinement compte de la dimension courtesane de l'épisode : «De cómo fueron recibidos Amadís y Esplandián e todos los de la caracca con mucho plazer del emperador»<sup>39</sup>. Herberay choisit quant à lui de faire de cette scène une simple conclusion de l'épisode du réveil. L'intitulé du chapitre n'isole que le motif structurel du désenchantement : « Comme les Roys, et seigneurs, dames, et damoysselles, enchantez en l'Isle Ferme, se resveillèrent : et de leur navigation en Thrace, par le moyen d'Alquife »<sup>40</sup>. Dans la même perspective, Herberay fait disparaître, dans l'épisode de l'Isle des Singes, la mention du rire des deux enchanteurs, pourtant marqueur de la nouvelle topique attachée à la *merveille* : «con mucha alegría riendo los fueron a abraçar»<sup>41</sup> ; son redoublement lors de l'arrivée d'Alquifa saine et sauve<sup>42</sup> lui conférait pourtant une valeur de mise en abyme.

Ces quelques éléments de comparaison permettent d'émettre l'hypothèse que l'évolution du genre du roman chevaleresque, si elle est engagée des deux côtés des Pyrénées, n'est pas aussi radicale en France qu'en Espagne. Herberay s'adapte aux exigences de son lectorat ou du moins prévient ses réticences quant à une refonte trop brutale de la matière chevaleresque. Si la *merveille* subit, dans la deuxième partie, la même inflexion maniériste que chez Silva, Herberay reste soucieux de conserver les motifs topiques qui servent de signaux de reconnaissance d'un genre en mutation mais également solidement constitué comme tel. Cette différence d'appréhension du statut du roman de chevalerie est en fait visible dès l'ouverture de l'œuvre. Dans son épître liminaire, Herberay s'adresse au dédicataire, en associant explicitement les événements relatés dans la série des *Amadis* à l'actualité politique :

Il semble (mon Seigneur) que le croniqueur d'Amadis, parlant du temps d'allors, ait voulu traicter celluy, qui a esté cent ans a, et sera cy après, avecq l'ayde de Dieu. Car vous avez peu lire ès aultres volumes, les guerres esmues entre les Chrestiens [...]. Toutesfois ilz se pourront accorder desormais, et par la bonté de Dieu [...] jecter leurs

<sup>37</sup> *Lisuarte de Grecia*, op. cit., cap. XXXIII, p. 69.

<sup>38</sup> *Ibid.*, cap. XXXIII, pp. 70-71.

<sup>39</sup> *Ibid.*, cap. XXXIII, p. 69.

<sup>40</sup> *Le Sixiesme livre d'Amadis de Gaule*, op. cit., chapitre 21, f° 40r°.

<sup>41</sup> *Lisuarte de Grecia*, op. cit., p. 199.

<sup>42</sup> «con mucha alegría», *ibid.*, p. 199.

puissances unies en Thrace [...]. Voylà doncques ce qui se peult recueillir (entre aultres choses) des livres d'Amadis [...]<sup>43</sup>.

Cette perméabilité de la frontière entre fiction et réel est une constante de la narration du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>. Par ailleurs, ce liminaire s'inscrit dans une dimension plus politique qu'esthétique. En mai 1544, l'armée espagnole menaçait encore la Champagne. En 1545 est intervenue entre les royaumes de France et d'Espagne la paix de Crépy-en-Valois, par laquelle ils s'engagent à porter ensemble la guerre chez les Ottomans. Projet fantasmatique qui ne trouve d'aboutissement que romanesque, avec la libération de Constantinople par les chevaliers amadisiens<sup>45</sup>... Cet ancrage dans la réalité historique est également revendiqué par Silva au début de son *Prólogo*, mais là où ce dernier cherche délibérément à brouiller les frontières entre réalité et fiction, Herberay adopte quant à lui une posture plus nette, plaçant clairement le *Sixiesme Livre* dans un cadre fictionnel. Dès le titre, Silva inscrit *Lisuarte* dans la tradition du manuscrit passé de main en main, dont l'éditeur n'est que le traducteur ; mais il fait également du magicien Alquife le premier rédacteur de l'œuvre, anticipant la révélation du chapitre 54 : «Comiença la coronica de los famosos cavalleros Lisuarte de Grecia y Perión de Gaula [...] según que la escribió el gran sabio en las Mágicas Alquife [...]»<sup>46</sup>. La référence à l'enchanteur crée d'entrée un brouillage entre vérité et fiction, contredisant le *Prólogo*, qui affirmait la véracité de certains récits à première vue merveilleux, et développait l'historicité de la chronique. Silva associe la tradition médiévale de l'enchanteur scribe (Merlin) à celle de la Renaissance, qui ressent le besoin de défendre le récit de chevalerie des attaques dont il fait l'objet. Herberay quant à lui choisit la continuité entre le prologue et le titre, puisqu'il fait disparaître toute référence à Alquif :

*Le Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule, qui traicte amplement des grands faits d'armes, & adventures estranges, tant de Perion son filz, que de Lisuart de Græce, filz d'Esplandian, Empereur de Constantinople. Hystoire tresrecommandée, mise en François par le Seigneur des Essars, Nicolas de Herberay, commissaire ordinaire de l'artillerie du Roy*<sup>47</sup>.

Ainsi, si Silva semble jouer avec les codes du genre, Herberay apparaît comme soucieux de ne pas les brouiller totalement : la résistance de la *merveille* dans la version

<sup>43</sup> *Le Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule*, *op. cit.*, aii (non paginé).

<sup>44</sup> Voir Bideaux, M., « Vérité et fiction dans les liminaires d'*Amadis de Gaule* (L. I-VIII) », *Razo, Cahiers du Centre d'études médiévales de Nice*, 15, 1998, pp. 93-103, et Lecoite, J., « Théorie du récit, aux marges de l'épopée et du roman, dans les paratextes des *Amadis* au XVI<sup>e</sup> siècle en France » in Bury, E. et Mora, F. (dir.), *Du Roman courtois au roman baroque*, *op. cit.*, pp. 367-382.

<sup>45</sup> Sur ce sujet, voir encore Bideaux, M., « Vérité et fiction dans les liminaires d'*Amadis de Gaule* », *op. cit.*

<sup>46</sup> *Lisuarte de Grecia*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>47</sup> *Le Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule*, *op. cit.*

française, tout comme son ancrage dans l'historicité d'une chronique qui conserve alors un sens allégorique, témoignent de la moindre adhésion d'Herberay – et du lectorat français – au redéploiement maniériste. L'édition postérieure du *Palmerin* et du *Primaleón* (1546 et 1550) constituera néanmoins la nouvelle étape française vers ce redéploiement. En Espagne, la quasi concomitance du *Lisuarte* et des deux romans de Francisco Vázquez confère plus de visibilité à cette évolution, et l'œuvre de Silva y apparaît bien comme la synthèse de celle de ses deux prédécesseurs, Montalvo et Vázquez.

## Conclusion

La perte de transcendance du motif de la *merveille*, engagée dès les premiers *Amadis*, s'associe dans le *Sixiesme Livre* à un redéploiement maniériste du récit chevaleresque, fusionnant la tradition amadisienne et son réinvestissement ludique, qui est également visible en Espagne dans le *Palmerin* et le *Primaleón*. Le déplacement du désenchantement des héros amadisiens vers leur réception par l'Empereur de Constantinople dans la première partie, tout comme la requalification de la *merveille* en spectacle illusionniste dans la seconde, sont les marques tangibles de cette évolution. Dès lors la *merveille* se démultiplie en *merveilles*, et l'enchanteur devient maître illusionniste ; la modification de son statut rejaillit sur celui de la fiction chevaleresque, devenue l'émanation d'une instance mystificatrice. Néanmoins, Herberay choisit de ne pas suivre totalement Silva dans sa prise de distance d'avec la topique. Adaptation aux exigences du lectorat français ou ultime résistance avant la victoire du scepticisme souriant du maniérisme qui triomphera chez Montaigne<sup>48</sup> ? Cependant, Herberay s'inscrit totalement dans le projet de Silva quand ce dernier inaugure une seconde prise de distance d'avec la topique du merveilleux, qui emprunte la voie du décalage humoristique, et ce à tous les niveaux du récit : ainsi de Lisuart lors de son travestissement en demoiselle dans des circonstances pourtant sérieuses ou de la description des sauts et cris de Melie à l'annonce de sa fuite<sup>49</sup>. En outre, Herberay adhèrera complètement au déploiement du thème du travestissement, largement exploité par Silva dans les *Amadis* suivants. Le fils de Lisuart, Amadis de Grèce, en usera à des fins amoureuses, s'inscrivant, selon la distinction de Gisèle Mathieu-Castellani, dans la catégorie de l'Éros maniériste<sup>50</sup>. Échange des sexes, incertitude sur le genre, ces

<sup>48</sup> Ce dernier juge d'ailleurs sévèrement les romans de chevalerie et notamment les *Amadis* : « Quant aux *Amadis* et telles sortes d'escrits, ils n'ont pas eu le credit d'arrester seulement mon enfance ». Montaigne, M. de, *Essais*, Paris, GF Flammarion, 1979, Livre II, chapitre X, « Des Livres », p. 80.

<sup>49</sup> *Le Sixiesme Livre d'Amadis de Gaule*, *op. cit.*, chapitres 16 et 17.

<sup>50</sup> Mathieu-Castellani, G., « Vision baroque, vision maniériste », *op. cit.*, pp. 52-57. Au tournant des années 1550, l'attaque contre les romans de chevalerie se fait en France de plus en plus virulente et leur adaptation à de nouvelles problématiques romanesques indispensable, comme en témoignent les contributions au recueil *Du Roman courtois au roman baroque*, *op. cit.*



inversions apparaissent conjointement sérieuses et ludiques. Comme le rappelle Emilio José Sales Dasí<sup>51</sup>, nous ne sommes pas si loin de Cervantès, qui pourfendra pourtant *Amadís de Grecia*. C'est toute la dimension utopique de l'univers discursif chevaleresque qui se trouve réaffirmée, mais elle est désormais réorientée vers une mise à distance ludique.

---

<sup>51</sup> Sales Dasí, E. J., «El humor en la narrativa de Feliciano de Silva: en el camino hacia Cervantes», *Literatura: teoría, historia, crítica*, 7, 2005, pp. 115-157. Voir aussi Daniels, M. C., *The Function of Humor in the Spanish Romances of Chivalry*, New Cork/London, Garland, 1992. Concernant la France, nous renvoyons à l'étude de Bideaux, M., « Enchanteurs maléfiques et facétieux dans les romans de chevalerie à la Renaissance », *Deceptio-Mystifications, tromperies, illusions, de l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Montpellier, Publications de l'Université Paul Valéry, 2000, pp. 467- 496.

