

MAWY BOUCHARD

Université McGill

Anne de Graville (1492-1544)
et la tradition épique au XVI^e siècle

Anne de Graville et *Le Beau Romant des deux amans Palamon et Arcita et de la belle et saige Emilia* sont pratiquement inconnus des commentateurs littéraires du XX^e siècle. Plusieurs raisons expliquent cette situation : d'abord, aucun « contrat de lecture », contrat qui facilite habituellement l'approche d'un texte, ne se trouve à la disposition du lecteur face à une telle œuvre. En effet, il s'agit d'une « translation » du moyen français et de l'italien, en français du XVI^e siècle, mais cette précision suffit-elle à catégoriser l'œuvre ? Quoique l'étiquette ne définisse en rien les particularités du texte, il semblerait qu'on ait longtemps répondu par l'affirmative. Érudant les difficultés liées à la poétique des genres que soulève cette œuvre, on l'a reléguée, avec son auteure, dans cette catégorie que l'histoire littéraire telle qu'on la pratiquait anciennement qualifiait de « mineure ». Ou encore, cette œuvre, en tant que traduction, représente aux yeux de bon nombre de critiques littéraires du XX^e siècle, une non-œuvre, c'est-à-dire – en vertu de critères hérités de l'esthétique romantique – le simple décalque sans originalité d'une œuvre antérieure. Par ailleurs, la postérité des femmes écrivains est longtemps restée silencieuse. Ce n'est que tout récemment que les études féministes ont permis

une redécouverte de corpus méconnus. Nombre d'auteurs ayant bénéficié d'une relative notoriété à leur époque connaissent, depuis quelques années seulement, un regain de popularité. C'est le cas d'Anne de Graville dont les textes constituent un matériau d'analyse précieux pour les commentateurs modernes, tant par la présence dans ces textes de choix poético-politiques déterminés, que par leur contribution à l'histoire littéraire de ce début du XVI^e siècle qui ne compte somme toute que peu de femmes écrivains.

La première partie de cette étude sera consacrée à la biographie pratiquement inédite d'Anne de Graville, qui sera ainsi tirée de l'ombre, alors que la seconde partie situera *Le Beau Romant des deux amans* dans une tradition poétique, celle de l'épopée, qui trouve sa source chez les Anciens. Il s'agira donc de catégoriser cette œuvre, en présentant quelques lieux communs du genre héroïque tel que les poètes le pratiquaient à la Renaissance.

Une femme de lettres

La date de naissance d'Anne de Graville n'est pas connue précisément : on suppose qu'elle est née autour des années 1490, d'une famille noble très fortunée. Son père, Louis Malet de Graville, était amiral de France et exerça une grande influence auprès d'Anne de Beaujeu et son époux, de même que, quelques années plus tard, auprès de Louis XII, ce roi qui encouragea fortement Claude de Seyssel, son traducteur, à rendre accessible en français de nombreux textes grecs et latins. Le biographe de la famille de Graville, Maxime de Montmorand, écrit au sujet de l'amiral : « Par son patriotisme

éclairé et qui, à l'occasion, s'exprimait avec une âpreté spirituelle, il fut en avance sur son temps¹ ». Il s'intéressait en outre aux problèmes d'éducation : en 1494, il aida le docteur brabançon, Jean Standonck, à restaurer les études du collège de Montaigu, qui devint l'institution rivale de Sainte-Barbe ; ce qui laisse croire que ses filles – il en avait trois – reçurent une éducation exemplaire. En effet, Anne de Graville, toujours selon Montmorand, était « fort instruite et lettrée. Elle savait probablement le latin, peut-être l'italien ; et, à ses goûts littéraires – elle se rend à elle-même ce témoignage dans la devise qu'elle s'est composée : *musas natura, lacrymas fortuna* [la nature m'a donné les muses, la fortune les larmes] – elle joignait le don poétique² ».

Anne de Graville perdit sa mère, Marie de Balsac, alors qu'elle était encore jeune fille, et vécut ainsi de nombreuses années seule avec son père, ses sœurs aînées étant toutes deux déjà mariées. Entre les années 1506-1510 – le moment exact n'est pas connu en raison des circonstances qui entourent le mariage – elle épousa clandestinement son cousin maternel, Pierre de Balsac, qui l'avait enlevée. Son père la déshérita aussitôt et les biens et revenus de Pierre de Balsac furent saisis à la requête de l'amiral. Les époux tombèrent vite dans la misère. Il y eut donc quelques tentatives de réconciliation en 1510 ; l'amiral accepta de ratifier le mariage de sa fille et le roi leva la saisie pratiquée sur les biens de son gendre. Toutefois, Louis Malet de Graville ne pardonna jamais à sa fille d'avoir épousé Pierre de Balsac sans son consentement et ne la rétablit pas dans son testament. Jusqu'à sa mort qui survint en 1516, il refusa même de voir sa fille.

Après son mariage, Anne de Graville donna naissance à onze enfants, mais cinq de ses sept fils moururent en bas âge. Une de ses filles, Jeanne, épousa un gentilhomme fort en vue à la Renaissance, Claude d'Urfé, qui fut ambassadeur de France au concile de Trente. De ce mariage est né un fils qu'on nomma Jacques et qui, plus tard, épousa Anne de Lascaris. A son tour, elle mit au monde un fils, Honoré d'Urfé, devenu célèbre grâce au succès qu'obtint son roman pastoral *L'Astrée*.

Anne de Graville évolua auprès de la reine Claude, première épouse du roi François 1^{er}, en tant que dame d'honneur. La fille d'Anne de Bretagne réunissait à sa cour de Blois quelques nobles dames qu'elle prenait soin de former aux « bonnes disciplines » ; elle veillait à la propreté et à la sobriété de leur parure et maintien, elle s'assurait de leur progrès en broderie, en lecture et en musique. Vers 1530, Anne de Graville se lia d'amitié avec Marguerite de Navarre. A l'instar de celle-ci, elle s'intéressa aux questions religieuses et hébergea même chez elle plusieurs exilés réformés. Ainsi, Pierre Tous-saint, un protégé d'Érasme, écrivit dans une lettre : « Je suis dans le château de la très généreuse dame Entraigues, l'«appui des exilés du Christ» [...] ³ ». Anne de Graville connaissait une grande notoriété autant pour son rôle de protectrice que pour son activité de poétesse. Dans son traité de 1529, le *Champ fleury*, Geoffroy Tory écrit : « Et pour monstrier que nostre dict langage françois a grace quand il est bien ordonné, j'en allegueray icy en passant un rondeau que une femme d'excellence en vertus, ma dame d'Entraigues, a faict et composé [...] ⁴ ». Ce traité est important pour l'histoire de la langue française, car il est l'un des premiers à

exhorter les poètes français à créer des œuvres afin d'« illustrer » leur langue maternelle.

La première œuvre que composa vraisemblablement Anne de Graville est une suite de soixante et onze rondeaux inspirés de *La Belle Dame sans mercy* d'Alain Chartier, œuvre composée en 1424. C'est le biographe Carl Walhund qui a découvert ces rondeaux et les a identifiés comme étant l'œuvre d'Anne de Graville, qui n'avait pas signé ce travail de son nom, mais de sa devise maintenant bien connue : « J'en garde un leal ». Ils ne sont pas datés, mais il est possible de croire qu'ils ont été composés avant 1521, soit la date de composition du *Beau Romant*, car seule la notoriété acquise grâce au succès de ses rondeaux aurait pu entraîner une commande royale pour la traduction/adaptation d'une œuvre de Boccaccio. Ces rondeaux sont le résultat d'un remaniement visant à rendre plus explicite et moins ambiguë la position d'Alain Chartier, dans le débat *pro et contra* au sujet de la femme. En effet, celui-ci avait causé toute une controverse avec son œuvre, *La Belle Dame sans mercy*, qui fut interprétée à la fois comme une défense et une condamnation de la dame vertueuse. Le manuscrit des Rondeaux⁵ d'Anne de Graville présente un texte en deux colonnes, soit la version d'Alain Chartier à gauche et celle d'Anne de Graville à droite.

Vint ensuite, vers 1521, *Le Beau Romant des deux amans Palamon et Arcita et de la belle et saige Emilia*. Ce « romant » est une adaptation de l'épopée (en vers) de Boccaccio, intitulée *Teseida delle nozze d'Emilia* et composée vers 1340. Le poète italien s'inspira à la fois de la *Thébaïde* de Stace⁶ et du *Roman de Thèbes* (XII^e siècle). Il s'agit d'une épopée divisée en douze livres, où Boccaccio prétend, au Livre XII, être le premier à avoir fait

parler la muse épique dans la langue vulgaire italienne (« ma tu, o libro, primo a lor cantare / di Marte fai gli affanni sostenuti, / nel volgare lazio più mai non veduti »). La *Teseida* fut bientôt traduite par plusieurs poètes. Chaucer, un des premiers à le faire, adapta le « roman » d'environ douze mille vers en une version anglaise de trois mille vers. Au siècle suivant, vers 1460, on traduisit en français la *Teseida*, qui devint le *Thezeo*. Cinq manuscrits de cette traduction anonyme sont conservés dans diverses bibliothèques européennes⁷. On peut supposer qu'elle est l'œuvre d'un traducteur issu du petit groupe littéraire du roi René d'Anjou. Selon le biographe Montmorand (qui ne précise pas ses sources à ce sujet), la reine Claude avait dans sa bibliothèque une copie de la traduction de 1460 et, bien qu'elle ait aimé l'histoire du *Thezeo*, elle trouva, semble-t-il, la langue un peu vieillie et le roman un peu trop long⁸. La reine aurait pu, en effet, formuler de telles exigences, puisque la langue a été modernisée et que les deux tiers de l'œuvre ont été supprimés. Toutefois, il ne faudrait peut-être pas prendre au pied de la lettre les indications que donne Anne de Graville dans son exorde : « [J'ai] translaté de vieil langaige et prose, en nouveau et rime [...] [d] u commandement de la Royne ». Car, sans chercher à nier le fait que cette œuvre fut une commande de la reine, je crois qu'il faut d'abord considérer cette formule de l'auteure comme un *topos* de l'exorde repérable depuis les œuvres de l'Antiquité jusqu'à la Renaissance⁹.

La date de composition du *Beau Romant* se situe autour de 1521, date établie par déduction – les manuscrits n'étant pas datés – à partir d'un passage du texte

qui fait référence à l'épisode du Camp du Drap d'or, qui eut lieu à l'été 1520 : « [...] ayez souuenance / Ce qu'il fut fait des gros princes de France / Et des Anglois a Ardre laultre este¹⁰ ». Nous savons que la mort de la reine Claude survint en 1524 et que l'œuvre fut vraisemblablement « commandée » par la reine ou du moins qu'elle lui était dédiée. Puisque la narratrice fait référence à un épisode qui eut lieu « laultre este », on peut supposer qu'une seule année s'est écoulée depuis.

D'après le Suédois Carl Walhund, le premier biographe d'Anne de Graville, celle-ci aurait traduit directement du texte italien de la *Teseida* et, à l'appui de cette thèse, il relève un assez grand nombre de passages qui s'apparentent très précisément à l'original de Boccaccio. Toutefois, cette même conformité pourrait être associée à la traduction de 1460, puisque le (ou les) traducteur a choisi de traduire mot à mot et que le résultat final est une œuvre française très proche de l'original. D'ailleurs, non seulement la très riche bibliothèque d'Anne de Graville, qui comprenait environ quatre mille six cents livres et manuscrits, ne contient pas le livre de Boccaccio en italien, mais encore, écrit-elle dans le prologue, elle a « translaté de *vieil langaige et prose*, en nouveau et rime¹¹ » (le texte original de Boccaccio est versifié, alors que la traduction anonyme offre une version en prose). La version d'Anne de Graville existe aujourd'hui à l'état de manuscrit en six copies différentes¹². Elle a été imprimée pour la première fois en 1892 à Stockholm d'après une copie photographiée d'un manuscrit.

Cette épopée-roman raconte comment deux amis valeureux, Palamon et Arcita, en viennent à se battre pour l'amour d'une vertueuse dame, Emylia. Après

avoir vaincu les Amazones, parmi lesquelles se trouve « la belle et saige Emylia », Thésée, roi d'Athènes, épouse leur reine, Ypolite, et les ramène toutes avec lui à Athènes. Puis il entreprend une guerre contre le tyran de Thèbes, Créon. Il lui livre un sanglant combat et le tue. Parmi les prisonniers des Athéniens se trouvent deux jeunes Thébains de sang royal, Palamon et Arcita. Thésée les fait enfermer dans un cachot, dont la lucarne donne sur les jardins du palais. C'est de là qu'un matin de printemps, les deux jeunes gens aperçoivent Emylia. Les deux Thébains deviennent aussitôt amoureux fous d'Emylia et par conséquent ne voient plus le temps passer, malgré l'emprisonnement. Les deux amis chevaliers deviennent adversaires en amour et, libérés, se battent en duel, avec chacun à ses côtés une armée de cent guerriers, afin de déterminer qui des deux pourra épouser Emylia. Arcita est le vainqueur du combat, mais au cours de la parade d'honneur supervisée par Vénus, le cheval d'Arcita est renversé par une Furie, et Arcita est mortellement blessé. Voyant la mort prochaine, Arcita demande à son ami d'épouser, à sa place, Emylia. Après de longues lamentations funèbres, Palamon cède finalement aux instances de son compagnon. *Le Beau Romant* se termine par un rondeau évoquant les festivités de la noce d'Emylia et de Palamon. La bataille comme telle occupe la plus grande partie du récit, tandis que la description des spectateurs et de leurs atours, l'énumération des personnages présents au combat et aux mariages (celui de Thésée et d'Ypolite ainsi que celui de Palamon et d'Emylia) occupent le reste de l'œuvre.

Roman ou épopée ?

« Chanson de geste tardive », « épopée tardive », « mise en prose », « roman de chevalerie », « roman chevaleresque tardif », « roman sentimental », « épopée ratée », « parodie épique », tous ces termes renvoient-ils à une réalité littéraire propre au XVI^e siècle ? « Dès qu'il s'agit du roman, écrit Bakhtine, la théorie littéraire révèle sa totale impuissance¹³ ». La seule mention de cette difficulté théorique constitue un lieu commun de la critique littéraire¹⁴. Mais une théorie du « roman » peut-elle réellement être construite avant le XVII^e siècle ? Avec *Le Beau Romant des deux amans et de la belle et saige Emilia*, on assiste à cette même impuissance de la théorie à laquelle Bakhtine faisait allusion. *Le Beau Romant* est, selon les commentateurs, une « anti-épopée », un « roman sentimental » (ou d'« amour »), une mièvre adaptation d'une épopée, de toute façon « ratée »¹⁵.

Depuis qu'on utilise en français le terme « épopée », c'est-à-dire depuis environ 1675¹⁶, le terme « roman » qui, avant le XVII^e siècle, avait un sens équivalant à celui d'« épopée », renvoie à la fois aux récits « longs et confus destinés aux damoiselles » et à la plus majestueuse composition que puisse produire la langue française¹⁷. A partir de la fin du XVI^e siècle, on qualifie indistinctement une œuvre de « roman » selon qu'on veut la dénigrer ou l'encenser. Les classiques « modernisent » le roman en le soumettant aux règles d'Aristote ; ils accordent encore au roman le sens d'« épopée en prose », mais le roman modernisé devient, au cours du siècle, une forme particulière et distincte de l'épopée¹⁸. Contrairement à ce que l'on croit généralement, il existe au Moyen Âge et à la Renaissance nombre

d'œuvres qui pourraient, en regard de la terminologie instituée au XVII^e siècle, être qualifiées d'« épiques ». Les termes dérivés du grec, « épopée » et « épique », n'apparaissant que tardivement dans le vocabulaire de la poétique française, les commentateurs en ont déduit, peut-être trop hâtivement, que l'épopée française n'existait pas.

Le Beau Romant d'Anne de Graillet constitue un exemple représentatif de ces textes à caractère chevaleresque, dont l'inspiration païenne, quoique lointaine, révèle l'attachement à la tradition de la *translatio studii*. Par le biais d'une analyse des thèmes et des motifs, notamment l'apparat mythologique des personnages, les événements épiques tels que les combats, les jeux, les mariages, on pourra observer que *Le Beau Romant* et d'autres textes épiques « classiques » relèvent d'une même *inventio*. Pour les besoins de l'analyse, le corpus se limitera aux œuvres reconnues généralement comme des « épopées », soit l'*Odyssee* et l'*Iliade* d'Homère de même que l'*Énéide* de Virgile et *Le Roman de Thèbes* (XII^e siècle), « roman » que l'on qualifie généralement d'« épique » ; ces œuvres seront étudiées en rapport avec le texte d'Anne de Graillet.

*Les lieux de la personne*¹⁹

Dans le *Beau Romant des deux amans*, quatre personnages principaux se partagent l'avant-scène : Emylia, Thésée, Palamon et Arcita. Ces quatre personnages sont issus de la noblesse amazonienne, athénienne et thébaine. Même les prisonniers tels Palamon et Arcita doivent, dans le récit épique, être de noble extraction. Les « vilains », quoiqu'ils remplissent tout de même

quelque fonction dans le récit, ne sauraient occuper le premier plan. Bien que Thésée joue un rôle plus important dans l'œuvre de Boccaccio, Emylia, dans la version d'Anne de Graville, devient le personnage central, le personnage sans lequel, comme le dit Curtius, « il ne saurait y avoir d'épopée²⁰ ». En effet, le récit du *Beau Romant* n'est motivé que par la rivalité des deux amis, causée par la « belle et saige Emylia », qui tient, en quelque sorte, le même rôle qu'Hélène dans l'*Iliade* et que Lavinia dans l'*Énéide*, celui de la femme symboliquement responsable des plus terribles hostilités.

Palamon et Arcita s'imposent comme des héros authentiques en faisant preuve de courage et d'habileté. Cependant, il ne faudrait pas oublier la présence de l'héroïne. La définition que nous donne Curtius du héros s'applique à merveille à notre personnage féminin, Emylia : « L'idée du héros est liée à une valeur capitale : la noblesse d'âme. Le héros, c'est le type humain idéal qui n'a en vue que le "noble" et ne pense qu'à sa réalisation [...] Sa vertu essentielle est la noblesse du corps et de l'âme²¹ ». La noblesse de l'héroïne se manifeste dans sa qualité d'épouse parfaite, selon les critères de l'époque : modeste, discrète, dévouée et fidèle. Emylia est un parangon de l'épouse idéale, ou du moins de la « future » épouse idéale, représentée par la tradition épique. Andromaque, Pénélope, Lavinia et même Antigone et Ismène s'offrent comme modèles du personnage féminin vertueux qu'est Emylia. Dans l'*Iliade* d'Homère, Andromaque se révèle une épouse fidèle et éprouvée, n'exprimant que du dévouement face à son courageux mari, Hector : « Elle tisse au métier, dans le fond de la haute demeure, un manteau double de pourpre [...] Elle vient de donner

ordre à ses suivantes aux beaux cheveux dans la maison de mettre au feu un grand trépied, afin qu'Hector trouve un bain chaud, quand il rentrera du combat²² ». Tout comme Emylia, Andromaque devra affronter la dure réalité du veuvage en se voyant courtisée par un nouveau prétendant, alors qu'elle jette encore des larmes sur la dépouille de son mari. Emylia, promise à Arcita, vainqueur du combat, doit renoncer presque aussitôt à cet amour et envisager d'épouser le vaincu, Palamon, qui survit à son rival. Cette soumission doit convaincre le lecteur de la grande vertu du personnage. En se conformant à l'éthique épique, la protagoniste féminine se voit qualifiée d'épithètes telles « saige », « vertueuse » et « leale », connotées positivement.

Pénélope, à son tour, est un modèle, bien sûr de fidélité, mais plus encore de sagesse féminine. Ulysse, bien qu'il se trouve loin de chez lui, doit subir l'injure des prétendants qui assaillent Pénélope de présents et de promesses amoureuses. Pénélope doit continuellement rejeter les avances et les déclarations mensongères de soi-disant voyageurs-messagers apportant des nouvelles d'Ulysse. Le paradigme qui sert à définir le personnage de Pénélope est celui de la femme guidée par sa vertu et sachant distinguer le « mauvais » du « bon ». Bien que parmi les qualités d'Emylia on ne puisse reconnaître une grande perspicacité, la narratrice, qui intervient à quelques reprises dans le récit d'Anne de Graville, fait preuve de cette lucidité propre à Pénélope :

Mais eureux est qui de sens est pourveu.
 Bien suis dauis que si ung honneste homme
 Voit pourmener quelque sotte personne
 Que on doibt nommer damoiselle legere,

Je treuve bon qui luy face grant chere,
Car cest aulmosne & laprenne en ce liure :
A ieune sotte on doibt apprendre a viure [...] ²³.

Toutefois, Emylia n'est pas entièrement dépourvue de clairvoyance, puisqu'elle soumet à l'épreuve du combat ses deux soupirants, tout comme le ferait une Pénélope trop peu convaincue par la fine rhétorique amoureuse : « Car toujours mon cœur tremblait en ma poitrine que quelque homme ne vînt ici pour me tromper par ses discours. Il en est tant qui n'ont en tête que la ruse et le mal ! » (*Odysée*, XXIII, p. 329). Les personnages féminins vertueux de la tradition épique ne croient pas leurs prétendants sur parole. Ce trait de caractère féminin défini par Homère réapparaît dans toutes les œuvres de la tradition établie depuis Virgile jusqu'à Anne de Graville.

De même, la formule faisant allusion à des femmes « échevelées » acquiert, par sa récurrence dans les œuvres d'Homère et de Virgile, une valeur symbolique, fonctionnant presque comme un trait générique distinctif. En ayant recours au motif de la femme éplorée, les successeurs des poètes antiques s'inscrivent dans la tradition épique classique. En fait, cette image féminine est censée représenter l'intense émotion de douleur et se dissocie rarement de quelques autres éléments descriptifs, tels la femme se meurtrissant la poitrine et s'arrachant les cheveux. Les cheveux dénoués et épars renvoient aussitôt aux grandes œuvres épiques. Virgile, dans l'*Énéide*, se sert à maintes reprises de ce *topos*. Par exemple au Chant XI, alors que les compagnons d'Énée et leurs épouses portent le deuil des nombreux guerriers morts au combat, les femmes d'Ilion pleurent leur souffrance « avec leur chevelure en deuil, dénouée

selon le rite²⁴ ». Dans *Le Roman de Thèbes*, cette même image est évoquée pour rendre compte de la douleur d'Isiphile : « Cele trova eschevelé : / bien resembloit femme desvee » et, plus loin, pour évoquer la douleur des dames d'Argos : « Tortent lor puinz, fruisent aneals / qui sount d'or et d'argent molt beals, / rumpent lor crins, batent lour chiere, / grand doel fount en toutes maniers²⁵ ». Anne de Graville ne renie pas ce motif récurrent de la tradition épique et en fait usage autant de fois que son « sujet », Boccaccio. Ainsi dans *Le Beau Romant des deux amans*, lorsqu'il est question de la douleur féminine, Anne de Graville écrira : « Vindrent vers luy dames escheuelées, / Plaines dennuy, outtree-ment adeulees » ; « Et apres eulx Emylie en dueil taincte / Qui bien sembloit estre de mort attaincte ; / Et la suyuoient les dames explorees, / Toutes nudz piedz, testes escheuelees [...] ». On trouve un autre passage encore plus significatif, car il ne s'agit plus d'insister sur la souffrance d'Emylia, mais plutôt sur sa « dignité épique », si l'on peut dire : « Emylia, nudz piedz, escheuelee, / De sa chambre est en ce lieu deualee, / Sortant du lict [...] » (*Romant*, 45 ; 118 ; 53). Ces trois extraits trouvent bien sûr leur source première dans la *Teseida* de Boccaccio :

– Chi son costor ch' a' nostri lieti eventi
co' *crini sparti, battendosi il petto*,
di squalor piene in atri vestimenti,
tutte piangendo [...]

[...] e Palemone, di lugubre manto
coperto, nella corte si mostrava
con *rabbuffata barba e tristo crine*
e polveroso e aspro senza fine.

Un bel mattin ch'ella si fu levata
e' biondi crin ravolti alla sua testa,
discese nel giardin, com' era usata [...] ²⁶.

Bien que l'on puisse alléguer que l'utilisation du lieu commun de la « femme échevelée de douleur » soit d'abord imputable à l'auteur italien, en étudiant de plus près ces trois extraits, on s'aperçoit que la traductrice ne s'est pas complètement assujettie au texte italien : elle ne traduit pas les passages cités dans un ordre linéaire, mais elle les adapte et les déplace à d'autres endroits du texte ; elle démontre par conséquent qu'elle connaissait assez bien ce motif pour l'utiliser à sa guise. Lors des cérémonies funèbres entourant la mort d'Arcita, c'est Palamon, dans la *Teseida* de Boccaccio, qui est décoiffé par la douleur, et non les « dames explorées », comme dans *Le Beau Romant* d'Anne de Graville, qui respecte ainsi davantage le *topos* épique.

Contrairement à Emylia, Thésée jouit d'une renommée mythologique et littéraire. Pour l'auteur d'épopée, ce personnage offre l'avantage de se passer de longues présentations, en plus d'établir un lien direct avec les grands récits héroïques. Combattant des plus valeureux, Thésée est aussi célèbre pour la grande amitié qu'il partageait avec Pirithoüs. Éponyme de l'épopée de Boccaccio, la *Teseida delle nozze d'Emilia*, il sert plutôt, dans *Le Beau Romant*, à enrichir la toile de fond et à délimiter le cadre spatio-temporel. Dans la *Teseida*, la guerre que Thésée mène contre les Amazones (Livre I) et Créon (Livre II) a des conséquences sur tout le récit : le premier combat sert à introduire Emylia (sœur d'Ypolite) dans la narration, tandis que le second fait intervenir Palamon et Arcita, les deux chevaliers qui deviendront amoureux d'Emylia. Anne de Graville,

pour sa part, pratique l'ellipse de ce premier combat avec les Amazones. Elle y fait brièvement allusion dans les premiers vers, mais il ne sert pas de prétexte, comme dans la *Teseida*, à la venue d'Emyilia. Au contraire, elle est présentée, dans *Le Beau Romant*, comme le sujet principal de l'histoire : « Mais de cela je laisseray le conte / Et vous diray que le liure raconte [:] / Ypolite eut une seur belle et jeune [...] » (*Romant*, 33-35).

Palamon et Arcita, tout comme Emylia, acquièrent une identité propre grâce à certains traits de similitude avec de grands personnages héroïques. Le nom de « Palémon » est présent dans l'*Iliade*, l'*Énéide*, *Les Métamorphoses* et plusieurs autres récits épiques, mais très peu de précisions existent à son sujet. Les deux Thébains se définissent avant tout comme un duo valeureux, très commun dans l'épopée. Pour Jean-Marcel Paquette, « le couple épique est une nécessité, non pas de psychologie mais de structure, de l'épopée » ; il attribue ainsi au duo épique la fonction d'extérioriser les sentiments des héros, autrement inexpriables²⁷. La tâche de ces duos est par ailleurs d'une importance cruciale, puisque sans rivalité, il n'y aurait pas de combat, et sans combat, il n'y aurait pas d'épopée : ainsi, Chryséis, fille de Chrysès, est à l'origine de la dispute entre Achille et Agamemnon, dans l'*Iliade*, tandis que Lavinia se trouve, bien malgré elle, au centre du sanglant conflit entre Turnus et Énée, dans l'*Énéide*.

La mention d'autres personnages mythiques dans *Le Beau Romant* remplit, en surface, une fonction décorative visant à assurer le lien intertextuel, mais elle répond aussi à une loi du genre. Les longues énumérations d'illustres protagonistes – ce qu'on appelle souvent des « catalogues » – se révèlent nécessaires au

narrateur du récit épique qui veut attester l'importance d'un événement par la présence d'un nombre imposant de dignitaires. Dans l'*Odyssée*, l'*Illiade*, mais surtout *Les Métamorphoses* d'Ovide, le recensement des personnages présents coïncide avec les moments de détente du récit. En effet, la nomenclature se fait surtout lors des jeux gymniques et lors de cérémonies funèbres ou de mariages. Au Chant VIII de l'*Odyssée*, alors que se préparent des jeux, le narrateur rapporte les noms de chacun des figurants :

Ils se rendirent à l'agora ; une foule suivait, qu'on ne pouvait compter ; les jeunes gens accouraient nombreux et braves. Ainsi s'étaient levés Acronéos, Ocyalos, Elatreus, Nauteus, Prymneus, Anchialos, Eretmeus, Ponteus, Proreus, Thoon, Anabésinéos, Amphialos, fils de Polynéos, fils de Tecton. Debout aussi était Euryale, égal au tueur d'hommes Arès, le fils de Naubolos, le meilleur en beauté et stature de tous les Phéaciens, après l'irréprochable Laodamas. Et s'étaient levés encore les trois fils de l'irréprochable Alcinoos, Laodamas, Halios et Clytonéos pareil à un dieu. (*Odyssée*, VIII, p. 114)

Au Chant V de l'*Énéide*, entièrement consacré à la description de jeux de toutes sortes, Virgile a recours au même procédé :

Là il invite par des récompenses ceux qui voudraient lutter de vitesse à la course, il expose les prix. De partout accourent, confondus, Troyens et Sicanes ; Nisus et Euryale sont les premiers, Euryale retenant les regards par sa beauté et sa fraîche jeunesse, Nisus dont on savait la belle affection pour l'enfant ; après eux, le royal Diorès de l'auguste lignée de Priam,

puis ensemble Salius et Patron, l'un Arcanien, l'autre du sang arcadien d'une famille de Tégée, puis deux jeunes Trinacriens, Hélymus et Panopès, familiers des forêts, compagnons du vieil Arceste, beaucoup d'autres encore, disparus aujourd'hui dans les ombres de la tradition. (*Énéide*, V, p. 165)

A la lumière de ces deux illustres exemples, nous pouvons maintenant constater que l'inspiration à la source de l'*inventio* du *Beau Romant* d'Anne de Graville provient d'un univers plus vaste que celui de la *Teseida* :

Grant assemblee y eut de roys & ducz
 Qui au palais se sont tous descenduz.
 De roys y vint Peleus & Nysus,
 Agamenon, Mynos, Menelaus,
 Puis Euander, Sicheus, Ulysses,
 Pigmalion, aussy Dyomedes
 Et Serpedon, Radamante, Amethoz,
 Princes puissans, desirans bruit & loz.
 (*Romant*, 1098-1105)

Tous ces personnages de haut rang participent, depuis Homère, à l'« expérience épique » sous ses formes en évolution continue.

Les lieux de la cause

La Grèce antique est certes un haut lieu de l'épopée. Elle est à la fois lieu et moment de l'histoire. Que les héros évoluent à Athènes, Troie, Thèbes ou dans quelque autre contrée légendaire, ils appartiennent tous au même univers littéraire. Achille, l'Achéen, Énée, le Troyen, et Palamon, le Thébain, relèvent d'une seule et même autorité : la détermination du poète à situer son

histoire dans l'intemporalité et l'espace sans limite. Le lieu et l'époque auxquels les héros appartiennent suffisent, malgré l'imprécision, à les doter d'une noblesse et d'une force de caractère que le chant épique célèbre. Dans *Le Beau Romant*, ces mêmes lieux immémoriaux sont évoqués. Toutefois, ils perdent, à quelques endroits, ce caractère intemporel : par exemple, lorsque la narratrice décrit le jardin d'Emylia, elle compare le lieu idyllique au « paradis terrestre », comparaison qui nous transporte immédiatement dans l'univers chrétien : « Brief qui pourrait en ung si beau lieu estre, / Plus laymeroit que ung paradis terrestre » (*Romant*, 389-390). Anne de Graville laisse une autre empreinte historique lorsqu'un « évêque » intervient dans le récit, lors du mariage de Palamon et Emylia : « Alors Leuesque [...] au fait bien entendant / Les deux amans ensemble maria » (*Romant*, 3367-3368).

La guerre

Le thème prédominant de l'épopée homérique, médiévale et renaissante, est évidemment le combat guerrier. Dans l'*Iliade*, il se prépare dès les premiers vers. La colère d'Achille et d'Agamemnon est décrite comme la cause principale du prolongement de la guerre contre Troie. Avec la réconciliation des deux héros le combat prend fin. Dans l'*Odyssée*, il est toujours question de combats, mais les adversaires sont multiples. Ulysse, l'ingénieux voyageur, doit affronter les nombreux obstacles que le fulminant Poséidon lui impose. Que ce soit contre les dieux de la mer, du ciel ou des forêts, Ulysse doit sans cesse défendre sa vie et celle de ses alliés. La colère de Poséidon est sans borne et ce n'est

que lorsque celle-ci s'apaise qu'Ulysse parvient à rentrer chez lui. Dans l'*Énéide*, les combats n'accaparent déjà plus une aussi grande proportion du texte. Comme l'a expliqué Curtius, cette caractéristique de l'épopée virgilienne est relative à l'époque d'Auguste, qui en est une de pacification. Virgile a tout de même réussi à conserver l'essence épique, en agrémentant son récit de métaphores guerrières qui transforment l'adversaire du héros : le premier antagoniste d'Énée sera l'amour, habile « détourneur » personnifié par Didon, mais la nature, avec ses tempêtes, sécheresses et famines, est aussi une ennemie redoutable. Énée tentera même d'éviter le combat avec les habitants du Latium²⁸, mais Turnus le provoquera. L'*Illiade* et l'*Odyssee* offrent donc deux « prototypes » similaires de l'épopée, quoique les deux récits proposent deux « façons » distinctes d'évoquer l'adversité. La tradition s'inspirera des deux modèles, en favorisant, selon l'époque, le combat guerrier « classique » tel que présenté dans l'*Illiade* ou, comme dans l'*Odyssee*, sous sa forme métaphorique. Dans *Le Beau Romant des deux amans*, tout comme dans la *Teseida*, le combat métaphorique de Mars et Vénus représente l'autre versant de la tradition. Les deux premiers livres de la *Teseida* relatent certes deux combats traditionnels, celui mettant aux prises Thésée et les Amazones ainsi que celui opposant le roi d'Athènes (le même Thésée) à Créon ; toutefois, le « vrai » combat, celui de Palamon et Arcita, n'est plus un affrontement entre deux peuples ; il devient plutôt une lutte entre deux chevaliers secondés d'une armée constituée de cent combattants chacune²⁹. Cette similarité entre la *Teseida* et *Le Beau Romant*, soit la narration d'un combat métaphorique, inspiré davantage

de l'*Odyssée* que de l'*Iliade*, reflète une même vision du monde.

Les atrocités du combat

Les horreurs de la guerre sont évoquées conformément à la tradition homérique et virgilienne. Une scène de combat typique de l'épopée fait appel à des descriptions de l'horrible que l'on retrouve encore dans une œuvre comme *Le Beau Romant*. Cet extrait tiré de l'*Iliade* donne le ton à plusieurs descriptions d'affrontements guerriers : « Pénééléôs le frappe au-dessous du sourcil, aux racines de l'œil, et lui enlève la prunelle : la lance pousse à travers l'œil et la nuque. Il s'affaisse, les deux bras étendus. Pénééléôs alors tire son glaive aigu, frappe en plein cou et fait choir sur le sol la tête avec le casque – la forte lance toujours fixée dans l'œil. » (*Iliade*, XIV, p. 60) Plus évocatrice encore, s'avère la description que nous livre Ovide, dans *Les Métamorphoses* : « il [le fils d'Ophion, Amycus] le soulève au-dessus de sa tête comme fait le sacrificateur qui se prépare à fendre avec sa hache le cou d'un blanc taureau ; il le laisse retomber sur le front du Lapithe Céladon, brisant ses os confondus dans sa figure méconnaissable. Les yeux ont jailli hors des orbites ; les os de la face sont fracassés, au point que le nez, repoussé en arrière, est venu se fixer au milieu du palais³⁰ ». La version d'Anne de Graville relate aussi ces détails sanglants : « mist dung veuil cueur, corps, pensee & main / Et tant picqua & frappa de lespee / Que ce iour eust mainte teste couppee. » Plus loin, aussi, lorsque l'armée de Palamon combat contre celle d'Arcita : « Mais tant vous dis que de sang & douleur / Fut ce iour plain : maint prince de valeur, /

Les bras sanglans, leurs chefs esceruellez, / Leur chair, leur sang sont en pouldre meslez » (*Romant*, 88). Contrairement à ce que l'on pourrait croire, Boccaccio n'insiste pas autant qu'Anne de Graille sur ces détails hideux. La traductrice a elle-même rajouté ces précisions à la description. Dans ce même épisode de combat contre Créon, Boccaccio écrit simplement : « s'avevan l'armi, e le carni tagliate » (*Teseida*, II, 59). La scène la plus violente du combat entre les deux armées de Palamon et Arcita est évoquée en ces termes : « Il sangue quivi de' corpi versato / e de' cavalli ancor similemente / aveva tutto quel campo inaffiato [...] » (*Teseida*, VIII, 87).

Les invocations

L'invocation aux dieux confirme la tenue d'un combat : sans la protection divine, les affrontements sont impensables. Hector, chef des Troyens, invoque le grand Zeus : « Zeus Père, maître de l'Ida, très glorieux, très grand ! et toi, Soleil, toi qui vois tout et entends tout ! et vous Fleuves, et toi, Terre, et vous qui, sous ce sol, châtiez les morts parjures à un pacte ! servez-nous de témoins et veillez au pacte loyal » (*Iliade*, III, p. 80). Énée n'invoque pas les dieux pour les mêmes raisons qu'Hector ; le chef troyen invoque les Muses pour qu'elles contribuent à l'immortalisation de ses aventures : « Ouvrez cette fois, déesses, votre Hélicon, éveillez vos chants : quels rois se levèrent pour la guerre, quelles armées sous chacun ont recouvert nos plaines, quel héros dès lors la bonne terre d'Italie fit jaillir comme ses fleurs, les armes qui la mirent en feu ; car vous vous en souvenez, ô divines [...] » (*Énéide*, VII, p. 235). Les deux héros du *Beau Romant* obéissent à ce même rituel :

Les deux amans sen vont parmy les temples
Offrans grans dons & sacrifices amples.
Mais Arcita se recommande a Mars
En luy offrant dor & dargent maintz mars
[...]

Palamon va en plus de trante lieux
Pour requerir les deesses & dieux,
Et ces propos a achascun tenuz :
Quil a fiance a ma dame Venus.
(*Romant*, 1208-1211 ; 1274-1277)

Ces dieux tout puissants, en accordant leurs faveurs aux héros, leur assurent la victoire, la gloire et, ultimement, l'heureux hyménée.

Le mariage

Le mariage et l'amour sont omniprésents dans l'épopée. Ils sont la cause, le résultat ou le dénouement d'un conflit et sont toujours célébrés en grande pompe. Les noces, en particulier, donnent lieu à d'éloquents descriptions : portraits, vêtements, invités, festins, danses, etc. Comme on l'a vu dans l'*Iliade*, Chryséis est « responsable » de la colère des deux Grecs, tandis qu'Hélène est la cause symbolique du conflit entre Troyens et Grecs. Dans l'*Odyssée*, l'amour conjugal devient la préoccupation obsédante du récit : Ulysse veut retrouver Pénélope, celle-ci l'attend désespérément. Leurs retrouvailles, but ultime de la narration, devient le point culminant de l'*Odyssée*. Avec Virgile, Vénus se rend indispensable : mère protectrice d'Énée, la déesse inspire le désir amoureux à son protégé. Énée, en laissant derrière lui son épouse, Créuse, s'enflamme pour la grande Didon qu'il doit quitter malgré sa

volonté, puis se lie finalement à la jeune Lavinia. Même si *Le Beau Romant* commence par le récit de la guerre de Thésée contre Créon, le véritable combat s'engage lorsqu'Emylia est aperçue par Palamon et Arcita. L'amour suscite une rivalité qui mène au mariage et à la mort, et ce, selon le même schéma narratif que dans la *Teseida* de Boccaccio. Ce lieu commun épique constitue pourtant, selon plusieurs commentateurs, l'essence du « roman » : « L'intérêt que les romans antiques portent au mariage n'est pas dénué de fondements sociologiques. En racontant l'histoire de la réussite ou de la faillite, de l'impossibilité ou de l'annulation d'un mariage, et en évaluant ses conséquences, ce genre littéraire partage les préoccupations de la classe chevaleresque dans sa quête frénétique d'héritières [...] ³¹ ». Richard Neuse, pour sa part, entrevoit que les poètes du Moyen Âge et de la Renaissance ont pu extrapoler, en faisant du lieu commun épique une caractéristique importante de leur œuvre : « The idea of the *Troilus* as somehow modeled on the *Aeneid* is not as farfetched as it might at first appear to be. It would require, in the first place, a focus on the early books of the *Aeneid* dealing with the destruction of Troy and Dido's love tragedy as the real center of the epic ³² ».

Les cérémonies funèbres

Les cérémonies funèbres apparaissent aussi comme un lieu commun du genre épique. La cérémonie funèbre de Patrocle, ami inséparable d'Achille, dans l'*Illiade*, et celle d'Elpénor, dans l'*Odyssee*, servent de modèles à d'autres récits épiques :

Achille [...] donne à ses compagnons l'ordre de mettre un grand trépied au feu : il faut au plus vite laver Patrocle du sang qui le couvre. [...] Ils lavent le corps, ils le frottent d'huile luisante, ils remplissent ses plaies d'un onguent de neuf ans ; ils le déposent sur un lit ; de la tête aux pieds, ils le couvrent d'un souple tissu, et ensuite, par-dessus, d'un carré d'étoffe blanche. Puis, toute la nuit, autour d'Achille aux pieds rapides, les Myrmidons gémissent et pleurent sur Patrocle. (*Iliade*, XVIII, p. 180)

Au Chant XII de l'*Odyssée*, une autre forme du rite funèbre est célébrée : « Ayant coupé des bûches, à l'endroit le plus haut du cap, nous le brûlons, navrés et versant de grosses larmes. Quand le cadavre fut consumé avec les armes du mort, on lui élève un tertre, on lui dresse une stèle et au sommet du tombeau nous plantons une rame bien maniable » (*Odyssée*, XII, pp. 175-176). Ce rituel a inspiré Virgile qui décrit à son tour une cérémonie funèbre :

Déjà le grand Énée, déjà Tarchon sur le rivage creux ont dressé des bûchers. Chacun y a porté le corps des siens, selon l'usage des ancêtres, et la fumée qui monte des feux noirs ensevelit dans les ténèbres le haut du ciel. [...] Ici les uns jettent dans le feu les dépouilles arrachées aux Latins tués, casques, épées ouvragées, mors, roues naguère fiévreuses ; d'autres apportent en offrande les objets familiers [...]. (*Énéide*, XI, p. 336)

A partir des éléments de cette même cérémonie que Boccaccio lui fournit, Anne de Graville consolide ce récit funèbre, en l'abrégéant et en insistant surtout sur les lieux communs épiques tels que nous les retrouvons dans les œuvres d'Homère et de Virgile :

Une forest y eut haulte & planiere,
 Tresfort espesse & [d'] antique maniere,
 Ou au myllieu y auoit une plaine
 Toute de fleurs aromatiques plaine,
 [...]

Théseus fist dresser une grant pirre
 De la haulteur de quatre vingts coutees
 Pour rendre au corps honorables souldees
 Et pour y faire auantaige tout oultre.
 [...]

Le corps fut pris, laue & embasme
 Comme celluy sur tous cher & ame.
 Puis fut porte ce treslouable corps
 Et mys au lieu que lon dit lict de mors.
 De drap dor noir il eut robe & pourpoint.
 (*Romant*, 2914-2917 ; 2925-2928 ; 2938-2942)

Boccaccio, pour sa part, insiste plutôt sur les préparatifs de la cérémonie ; il décrit longuement la recherche initiale du lieu précis des funérailles, puis s'attarde sur la construction du bûcher (*Teseida*, XI, 13-56).

Les jeux

D'autres motifs agissent aussi comme des *topoi* du genre. Parmi ceux-ci, il faut d'abord compter les jeux gymniques ou d'habileté que l'on rencontre dans le récit comme un lieu de plaisance. Dans l'épopée médiévale, ces mêmes jeux acquièrent une nouvelle dénomination, les « tournois », qui représentaient une nouvelle réalité par rapport à l'Antiquité. Les athlètes aux corps nus et enduits d'huile se disputant la victoire au javelot laissent place aux combats courtois entre chevaliers. Comme le remarque Curtius au sujet de Virgile, qui déjà relevait

quelques dissemblances entre son époque et celle d'Homère, l'épopée s'adapte à son temps : « L'épopée virgilienne, œuvre réfléchie, hautement consciente et complexe se rattache à Homère par bien des côtés. Mais elle exprime nécessairement l'idéal d'une époque toute autre. [...] Virgile est profondément imprégné de l'esprit du siècle d'Auguste et de son idéal moral³³ ».

Les jeux et les « divertissements » s'accomplissent comme une parenthèse entre les combats. Dans le récit, ils se rapportent aux cérémonies entourant le mariage, les funérailles ou la visite d'un éminent personnage. Ulysse fait une visite aux Phéaciens qui ne tardent pas à lui rendre hommage. Ces fêtes liées à la venue d'un grand héros se déroulent selon un rituel que les épopées homérique et virgilienne ont contribué à définir. Le chef Alcinoos déclare d'abord les jeux ouverts en ces termes : « Quant à vous autres, rois, porteurs de sceptre, venez dans mon palais, pour traiter en amis notre hôte dans la grande salle » (*Odyssée*, VIII, p. 112). On commence généralement les festivités par un festin où le vin coule à flot, tandis que l'aède chante les gestes fameuses des héros. Peu de temps après, un chef tel Alcinoos prend la parole et dit : « “Écoutez, chefs et conseillers [...] ; déjà notre cœur est rassasié du festin, où chacun eut sa juste part [...]. Maintenant, sortons et essayons de tous les autres jeux, afin que notre hôte puisse dire à ses amis [...], combien nous l'emportons sur tous au pugilat, à la lutte, au saut et à la course à pied” » (*Odyssée*, VIII, p. 114). Les vainqueurs sont récompensés de prix égalant leur mérite. Virgile a bien sûr repris ce thème épique et en a fait la matière de son Livre V. Au cours des Énéades qui se tiennent en mémoire d'Anchise, père d'Énée, des vaisseaux rapides s'affrontent et, une

fois les jeux nautiques conclus, on se défie à la course, avec les « poings gantés », au lancer des flèches et sur des chevaux magnifiques en simulant la guerre. Dans l'élaboration de son œuvre épique, Anne de Graville développe elle aussi cet élément ludique. Tout comme chez Virgile, les jeux ont lieu, dans la *Teseida* et dans *Le Beau Romant* en version quelque peu écourtée, après les cérémonies funèbres entourant la mort d'Arcita :

Si ordonnerent les princes faire ieux
 Ou ung chacun semploie a qui myeulx myeulx.
 Il y eut pris donnez, beaulx & exquis,
 Au myeulx faisans comme il estoit requis.
 Les ungs couroient & les aultres saultoient,
 Aultres tous nudz lung a laultre luctoient.
 (*Romant*, 3114-3119)

Un genre en évolution

Lorsqu'il s'agit de l'œuvre que, de nos jours, l'on qualifie d'« épique », les premiers écrivains de la langue française évoquent plutôt la « chanson » (*La Chanson de Roland*), le « roman » (*Le Roman d'Alexandre*³⁴), le « long poème » et le « poème héroïque³⁵ ». Toutefois, il ne faudrait pas s'attendre à reconnaître l'appartenance de certaines œuvres à la tradition épique par la présence, dans les textes, de la dénomination précise d'un genre. Le texte narratif médiéval et renaissant obéit d'abord à des règles poétiques de *style* : styles bas, moyen et élevé. La question de « genre » ne préoccupe pas encore les écrivains à cette époque. Il ne faut donc pas voir dans le titre *Le Beau Romant des deux amans* un indice du genre auquel appartiendrait le texte, genre qui, pour les lecteurs du XX^e siècle, correspond au long récit fictif en

prose. Ce sont les écrivains du XVII^e siècle qui établiront une spécificité générique romanesque, lent processus au cours duquel on disputera la place du roman dans la hiérarchie des genres³⁶. *Le Beau Romant des deux amans* est une translation du moyen français en français du XVI^e siècle d'un texte aux accents héroïques de Boccaccio. S'il nous faut répondre à la question du genre, on pourra, à défaut d'*inclure* ou d'*exclure* cette œuvre dans une catégorie bien déterminée, la situer dans une tradition épique en évolution jusqu'au XVII^e siècle, moment où l'on tentera de figer définitivement cette forme poétique.

Notes

1. La plupart des renseignements biographiques proviennent de l'ouvrage de Maxime de Montmorand, *Une femme poète du XVI^e siècle. Anne de Graville, sa famille, sa vie, son œuvre, sa postérité*, Paris, Picard, 1917, p. 13.
2. *Ibid.*, p. 58. Leroux de Lincy et Maulde la Clavière confirment le fait que les « damoiselles Graville » bénéficièrent d'une éducation exceptionnelle. Maulde la Clavière précise par ailleurs que « Boccace et Pétrarque furent ses maîtres », pour cette raison qu'elle possédait dans sa bibliothèque plusieurs traductions françaises des œuvres de Pétrarque et de Boccaccio, entre autres une traduction des *Trionfi* de Pétrarque, où sont inscrites diverses anagrammes d'Anne de Graville telles « Garni d'un léal », « J'en garde un léal » (*Louise de Savoie et François I^{er}. Trente ans de jeunesse (1485-1515)*), Paris, Perrin et Cie, 1895, p. 293).
3. Maxime de Montmorand, *op. cit.*, p. 96. « Dentraignes » est le nom que prit Anne de Graville lors de son mariage avec Pierre de Balsac d'Entraignes.
4. Geoffroy Tory, *Champ fleury* [réimpression de l'édition de 1529], introduction de J. W. Joliffe, Paris/La Haye, Mouton Éditeur, 1970, fol. 4^{re}.
5. Le manuscrit des Rondeaux d'Anne de Graville se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris et porte le numéro 2253. Yves Le Hir cite le numéro 25535, que nous avons dû corriger après

- vérification sur place. Les Rondeaux furent publiés pour la première fois en 1897 par Carl Walhund, « *La Belle Dame sans mercy* ». *En fransk dikt författad uti attaradiga Strofer af Alain Chartier ar 1426 och omdiktat af Anne de Graville omkring ar 1525*, Upsala, Almqvist & Wiksells Boktryckeri-Aktiebolag, 1897, in-4°.
6. Stace vécut au premier siècle ap. J.-C. Son épopée raconte les malheurs de la famille d'Œdipe.
 7. Bibliothèque nationale, Paris, n. a. 934 ; Chantilly, 601 (905) ; Oxford, Douce 329 ; Vienne, 2617 et 2532.
 8. Maxime de Montmorand, *op. cit.*, p. 140.
 9. Ernst Robert Curtius, dans une section intitulée « La modestie affectée », écrit à ce sujet : « Souvent s'ajoute à la formule de modestie une déclaration particulière : si l'auteur se risque à écrire, c'est uniquement parce qu'un protecteur ou un supérieur l'en a prié, en a exprimé le désir ou donné l'ordre » (*La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Jean Bréjoux (trad.), Paris, P.U.F., 1956, coll. « Agora », p. 157). Voir, par exemple, *L'Éloge de la Folie* d'Érasme, le *Cymbalum mundi* de Bonaventure des Périers.
 10. Anne de Graville, *Le Beau Romant des deux amans Palamon et Arcita et de la belle et saige Emilia*, Yves Le Hir (éd.), Paris, P.U.F., 1965, vv. 1459-1461.
 11. C'est nous qui soulignons cet extrait de la dédicace du *Beau Romant des deux amans*, *ibid.*, p. 1.
 12. Bibliothèque de l'Arsenal, 5166 ; Bibliothèque nationale, Fr. 1397 et 25441 ; Bibliothèque nationale, n. a. 6513 ; Bibliothèque royale de Stockholm, 719 et Musée Condé, 1570.
 13. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978, coll. « Tel », p. 445. Bien que de nombreuses études sur le sujet soient parues depuis la publication de cet ouvrage, aucune ne nous a semblé aussi déterminante, pour cette raison qu'elles reprennent les prémisses du théoricien russe, selon lesquelles le roman s'oppose à l'épopée et se veut une forme de subversion. L'étude de Bakhtine a par ailleurs le mérite de s'étendre sur une longue période historique.
 14. C'est ce que constate Michel Stanesco, dans « A l'origine du roman : le principe esthétique de la nouveauté comme tournant du discours littéraire », dans *Styles et valeurs. Pour une histoire de l'art littéraire au Moyen Âge*, Daniel Poirion (dir.), Paris, Sedes, 1990, pp. 141-163 : « Un des lieux communs de la recherche littéraire veut que les théoriciens et les historiens du roman

- commencent par se répandre en lamentations sur l'impossibilité de trouver la définition de leur objet. »
15. Cf. la préface d'Yves Le Hir à l'édition du *Beau Romant*, *op. cit.*, p. 30 ; Henri Hauvette, « La Teseide », dans *Les Plus Anciennes Traductions françaises de Boccace*, extraits du Bulletin italien de 1907-1909, Paris, Fonteming, pp. 204-205 ; Maxime de Montmorand, *op. cit.*, p. 136.
 16. Cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1992, « épopée ».
 17. Voir à la rubrique « roman » du *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière, Alain Rey (éd.), Paris, Le Robert, 1978. Pour une étude des diverses expressions du « roman chevaleresque » à la Renaissance, on consultera le numéro spécial de la revue *Études françaises*, Jean-Philippe Beaulieu (dir.), XXXII, 1, 1996.
 18. Cf. René Bray, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1963, p. 347. Bray cite un commentaire de d'Aubignac qui illustre exactement cette imprécision : « On ne trouvera pas étrange que [...] je réduise les romans à la même règle que les poèmes épiques. Car ils ne sont distingués que par la versification, tout le reste leur est commun, l'invention, la disposition, la fabrique et les ornements ». Pour la première fois depuis Bakhtine, David Quint tente de définir le roman dans une perspective à la fois diachronique et synchronique, en rétablissant partiellement la synonymie des termes « épopée » et « roman » (*Epic and Empire : Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 8).
 19. Olivier Reboul, dans son *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, Paris, P.U.F., 1991, p. 62, explique cette partie de la rhétorique comme suit : « Comment trouver les arguments ? Par des lieux. [...] Au sens le plus ancien et le plus simple, le lieu est un argument tout fait que le plaideur peut placer à tel moment de son discours, souvent après l'avoir appris par cœur. Sous une forme moins rigide, ces lieux se retrouvent dans toute la rhétorique antique ». Roland Barthes, pour sa part, définit l'*inventio* en ces termes : « L'*inventio* renvoie moins à une invention (des arguments) qu'à une découverte : tout existe déjà, il faut seulement le retrouver : c'est une notion plus "extractive" que "créative". Ceci est corroboré par la désignation d'un "lieu" (la Topique), d'où l'on peut extraire les arguments et d'où il faut les ramener : l'*inventio* est un cheminement (*via argumentorum*) » (« L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire », dans *Communications*, Paris, Seuil, 1970, p. 198).

20. Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 282. « Sans la colère du héros (Achille, Roland, le Cid), ou du dieu (Poséidon dans l'*Odyssee*, Junon dans l'*Énéide*), il ne saurait y avoir d'épopée. »
21. *Ibid.*, p. 277. Privilégiant une approche féministe du texte, Susan L. Wing n'accorde paradoxalement que très peu d'importance au point de vue féminin d'Anne de Graville ; elle critique l'apathie du personnage d'Emylia qu'elle qualifie de « hapless and hopeless » (« Something about Emilia : Woman as Love Object in Boccaccio, Chaucer, Anne de Graville and Shakespeare and Fletcher », dans *Comparative Literature East and West. Traditions and Trends*, Cornelia N. Moore et Raymond A. Moody (dir.), Honolulu, College of Languages, Linguistics and Literature, University of Hawaii, 1989, p. 149).
22. Homère, *Iliade*, Paul Mazon (trad.), Paris, Belles Lettres, 1977, XXII. Dorénavant, les renvois à cette édition seront indiqués dans le texte sous la forme abrégée « *Iliade* ».
23. Anne de Graville, *Le Beau Romant des deux amans Palamon et Arcita et de la belle et saige Emilia*, *op. cit.*, p. 132, vv. 33583-33589. Dorénavant, l'abréviation « *Romant* » sera utilisée en référence à cette œuvre.
24. Virgile, *Énéide*, Jacques Perret (trad.), Paris, Gallimard, 1991, coll. « Folio », XI, 9, 331. Le même système de renvoi s'appliquera à cette œuvre.
25. *Le Roman de Thèbes*, Francine Mora-Lebrun (trad.), Paris, Librairie générale française, 1995, coll. « Le Livre de poche – Lettres gothiques », n° 4536, pp. 191 et 719.
26. Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1992, II, 26 ; XI, 30 ; III, 10. Les prochains renvois seront indiqués entre parenthèses sous la forme abrégée « *Teseida* ».
27. Jean-Marcel Paquette, « Épopée et roman : continuité ou discontinuité ? », *Études littéraires*, IV, 1, 1971, p. 30.
28. Énée ordonne que « des ambassadeurs choisis dans tous les rangs et au nombre de cent se rendent à l'auguste palais du roi [...], [et] demandent la paix pour les Troyens » (Virgile, *Énéide*, *op. cit.*, VII, p. 220).
29. Georges Lukàcs écrit : « De tout temps, on a considéré comme une caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel, mais celui d'une communauté » (*La Théorie du roman*, Jean Clairevoye (trad.), Paris, Gonthier, 1971, p. 60). Quoique ce trait caractéristique constitue un élément

- distinctif utile à la comparaison entre l'épopée classique et l'« épopée » renaissante, il nous semble plus pertinent d'insister sur la fonction idéologique des deux types de récit.
30. Ovide, *Les Métamorphoses*, Georges Lafaye (trad.), Paris, Belles Lettres, 1980, Livre XII, p. 39.
 31. Jean-Charles Huchet, « Le Roman antique », dans *De la littérature française*, Denis Hollier (dir.), Paris, Bordas, 1993, p. 39.
 32. Richard Neuse, « The Question of Genre : *The Canterbury Tales* as Dantean Epic », dans *Chaucer's Dante. Allegory and Epic Theater in the « Canterbury Tales »*, Berkeley/Oxford, University of California Press, 1991, p. 25.
 33. Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 286.
 34. Le mot « roman » renvoie ici à la transposition en langue romane d'un texte grec ou latin.
 35. Ces termes sont respectivement utilisés par Joachim Du Bellay (le chapitre intitulé « Du long poëme francoys », dans *Défense et illustration de la langue française*, Henri Chamard (éd.), Paris, Didier, 1948, pp. 127 et suiv.) et par Pierre de Ronsard (« Préface sur La Franciade touchant le poëme héroïque », dans *Œuvres*, Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin (éd.), Paris, Gallimard, 1993, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1162 et 1164). Les deux représentants de la Pléiade hésitent à se servir des mêmes termes que leurs prédécesseurs, mais ils n'utilisent jamais dans leurs œuvres le vocable auquel les Grecs recouraient, c'est-à-dire le terme « épopée ». Cf. Alvine Emerson Creore, *A Word-Index to the Poetic Works of Ronsard*, Leeds, W. S. Maney and Son, 1972, et Keith Cameron, *Concordance des œuvres poétiques de Du Bellay*, Genève, Droz, 1988.
 36. On pourra consulter ce récent ouvrage qui rassemble plusieurs textes déterminants pour une étude de la réception du roman au XVII^e siècle : *Pour et contre le roman. Anthologie du discours théorique sur la fiction narrative en prose du XVI^e siècle*, Günter Berger (dir.), Paris/Seattle/Tübingen, P.F.S.C.L., 1996, coll. « Biblio », no 17.