



HAL
open science

**(15)42, année fantastique. Imaginaire et politique dans
Les Visions d'Oger le Dannoy au royaume de Fairie, Le
Livre des visions fantastiques et Le Songe de Pantagruel
de François Habert**

Claire Sicard

► **To cite this version:**

Claire Sicard. (15)42, année fantastique. Imaginaire et politique dans Les Visions d'Oger le Dannoy au royaume de Fairie, Le Livre des visions fantastiques et Le Songe de Pantagruel de François Habert. Camenae, 2010, La Fantaisie. hal-02270480

HAL Id: hal-02270480

<https://hal.science/hal-02270480v1>

Submitted on 25 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

(15)42, ANNEE FANTASTIQUE. IMAGINAIRE ET POLITIQUE DANS *LES VISIONS D'OGER LE DANNOYS AU ROYAULME DE FAIRIE*, *LE LIVRE DES VISIONS FANTASTIQUES* ET *LE SONGE DE PANTAGRUEL* DE FRANÇOIS HABERT

CLAIRE SICARD

« Mes fantaisies se suivent, mais parfois c'est de loin,
et se regardent, mais d'une vue oblique »

Montaigne, Essais, III, 9.

François Habert est un poète de cour prolifique. Entre 1529 et 1561, période de son activité littéraire, il publie une cinquantaine d'ouvrages^[1], pour l'essentiel des œuvres de circonstance et des traductions. Ses productions personnelles indiquent qu'il se place dans la continuité de Marot mais aussi des Grands Rhétoriciens, tant par les sujets religieux et moralisateurs qu'il choisit de traiter que par la forme qu'il leur donne. Habert s'illustre notamment dans des œuvres où la place de l'allégorie^[2] est centrale et qui mettent en jeu, au moins de façon ornementale, les ressources d'une certaine fantaisie poétique, exploitant notamment les figures mythologiques^[3].

Pourtant si l'on examine l'ensemble de sa production littéraire, on constate que cette dimension « fantastique^[4] » prend une particulière importance et une forme un peu différente dans trois de ses œuvres publiées en 1542, *Les Visions d'Oger le Dannoy au royaume de Fairie*, *Le Songe de Pantagruel* et *Le Livre des visions fantastiques*. Le recours à la fantaisie n'y paraît plus seulement accessoire et plaisant, comme dans la majorité de ses autres publications, mais semble engager plus fondamentalement et les genres choisis – un « songe » et deux « visions », publiés à quelques mois d'intervalle^[5] – et les préoccupations philosophiques, religieuses et politiques du poète cette année-là. C'est que la question de la fantaisie se noue, dans ces œuvres, à différents niveaux et pousse le lecteur à s'interroger aussi bien sur le rapport que le poète entretient avec la matière fictive et les ressources littéraires qu'il élit, que sur celui des personnages de la diégèse avec les formes spécifiques de merveilleux auxquelles ils sont confrontés dans ces récits.

En effet, *Pantagruel* nous rapporte le souvenir de son songe tripartite mettant en scène Gargantua et Panurge, l'intervention du second étant encadrée par deux apparitions du spectre du premier, père défunt du rêveur. Le narrateur des *Visions fantastiques* aborde quant à lui une île fort semblable au paradis terrestre et nous guide dans cet univers dont les clés allégoriques, sous couvert de mythologie, sont explicitement bibliques. Quant à Oger, il évolue dans le royaume de Fairie, et nous entraîne dans un univers où le merveilleux chrétien et le merveilleux païen s'entremêlent pour constituer un monde parallèle dont la réalité, au sein de la fiction, n'est pas remise en cause.

Ces trois modalités de la fantaisie de personnages en proie au sommeil, à l'élan spirituel ou à la féerie, incitent le lecteur à s'interroger d'abord sur la conception qu'a François Habert de la fantaisie et ensuite sur le rôle qu'il lui assigne. Il apparaît alors que les visions fantastiques, qui engagent un questionnement philosophique sur les rapports entre le corps et l'âme, mais aussi sur la possibilité de distinguer le vrai du faux, s'articulent, chez ce poète de cour, à une réflexion d'ordre politique et religieux. Et *in fine*, c'est ce questionnement qui permet à Habert d'esquisser, sur le mode de l'argumentation indirecte et de l'apologue, une sorte de « Miroir du prince » qui ne dit pas son nom. En effet, le recours à la fiction d'une part, et la variation mise en œuvre par ces trois œuvres apparemment autonomes mais concomitantes d'autre part, concourent à diffracter le reflet – pourtant omniprésent – du prince chrétien idéal.

LA FANTAISIE SELON HABERT

Lorsqu'il évoque *Le Songe de Pantagruel*, Abel Lefranc, dans l'introduction qu'il donne au *Tiers Livre* de Rabelais, considère que l'œuvre de Habert fournit « une donnée plaisante mais dépourvue de fantaisie et où l'imagination ne joue qu'un faible rôle^[4] ». Ce jugement sévère s'explique notamment par le fait que le poète s'inscrit très clairement dans une tradition qu'il semble fort peu renouveler. En particulier, sa fantaisie qui, quoiqu'en dise Lefranc, n'est pas totalement absente, est nourrie, dans *Le Songe* mais aussi dans les deux *Visions*, par un explicite héritage médiéval.

Les références aux matières de Bretagne et de France s'expriment prioritairement dans les *Visions d'Oger* qui mettent en scène ce chevalier de Charlemagne et la fée Morgue, sa compagne reine d'Avalon^[7]. Mais on voit également apparaître dans *Le Songe de Pantagruel* les noms du « Roy Artus », du « grand Roy Charlemagne » et d'« Oger le dannoy^[8] » ainsi qu'une longue liste de chevaliers – Lancelot, Gauvain, Roland, par exemple ou encore Baudoin qui est, dans une tradition que ne reprend pas Habert, le fils d'Ogier^[9]. Cette influence médiévale se traduit aussi par l'utilisation de certains motifs traditionnels tels que ceux des combats épiques^[10] et des tournois. Ainsi, après s'être « repeu [des] painctures » de son château, Oger « (...) command[e] chascun se mettre en armes, / Pour soustenir du tournoys les alarmes^[11] » et conclut de cette façon topique, un long banquet. Ce type d'épisode festif relève lui aussi de l'influence médiévale qui s'exerce sur la fantaisie de Habert, notamment lorsque les « convys » sont l'occasion de débats. *Le Songe de Pantagruel* s'ouvre par exemple sur cette indication, fournie par le personnage éponyme lui-même :

Je feis dresser ung banquet de grand pris
[...]
Pour recepvoir en bon contentement
Tous ceulx en qui estoit bon jugement
Et qui avoient les esprits si bien nez,
Qu'à verité ilz estoient destineez.
En ce convy sur ceste verité
En ma presence ilz ont tous disputé^[12].

L'échange d'« argumens [par lui] bien estimez [et en son] cerveau (...) tant imprimez » est le point de départ du songe de la nuit suivante, qui fait l'objet de l'ouvrage. Mais là encore ce sont les *Visions d'Oger* qui développent le plus ce motif. En effet, deux récits de banquets émaillent les aventures du chevalier. Dans le second, le narrateur souligne qu'

A ce banquet de Morgue sumptueux,
Furent tenus cent propos vertueux,
Non seulement du conflict du dieu Mars,
Ou desployons lances & bracquemars :
Mais du conflict de la chaste Pallas,
Auquel Oger a prins ung grand soulas,
Oyant traicter des sept saiges de Grece,
Divers propos remplis de grand noblesse^[13].

Et nous suivons, par le menu, les réflexions d'Oger, de Morgue et de ses convives sur le rôle du prince, son rapport à la fortune ou encore le lien amoureux pendant plusieurs pages.

De fait, il apparaît que les œuvres qui exploitent cette veine médiévale de la façon la plus profonde, et non comme un simple ornement du poème, sont les deux *Visions*. Elles commencent toutes deux par un naufrage dont seuls les personnages principaux – le narrateur dans les *Visions fantastiques* et Oger dans les *Visions d'Oger* – réchappent. C'est à cause des caprices de la mer « à craindre & dangereuse^[14] », au « merveilleux danger^[15] » que les héros échouent tous deux sur une île où leurs visions vont pouvoir se déployer. L'un est en route pour Rome, tandis que l'autre « son chemin droict en France [...] applique^[16] ». Mais « la tempeste & oraige^[17] » ou « le fort vent^[18] », instruments de la « fortune^[19] » et de la volonté divine, vont les détourner de ces destinations réelles comme de leurs projets initiaux et les mener pour l'un « au lieu délicieux / Dict Avallon^[20] », pour l'autre

[...] pres d'ung jardinet champestre,
Bien ressemblant au paradis terrestre,

Auquel y a choses tant non pareilles,
Que des humains ne viennent aux aureilles^[21].

Les deux rescapés font bel et bien figure d'élus par cet accès à leurs *loci amoeni* respectifs. Dans les *Visions fantastiques*, cette élection est directement mise en relation avec la foi chrétienne du narrateur. En effet, celui-ci rencontre un messager qui lui indique le « jardin » sans pouvoir lui-même y accéder, « par son default, & incredulité » car « les Turcs en ce lieu n'entrent pas^[22] ». Dans les *Visions d'Oger*, c'est la fée Morgue qui semble être l'intermédiaire fantastique de cette élection divine. Par amour, elle sauve Oger, lui offre sa personne, son royaume et des pouvoirs magiques, en une sorte de contrat ne laissant toutefois que peu de choix au malheureux chevalier, déjà blanchi par les ans, et en imminent péril de mort :

Par la vertu de l'Aymant qui attire
(Sans resister à ce) mainte navire,
Dont eviter tu ne peulx le danger
Si ne te veulx à mon amour renger.
J'entens amour par mariaige ferme,
Et qui deux cueurs en ung vouloir enferme,
En ce faisant Roy tu seras, & Prince
Entierement de toute ma province,
En mon Chastel que la Mer environne
Mise sera sur ton chef la coronne
Qui te fera oublier toute angoisse :
Puis te feray retourner à jeunesse
Par le povoir d'ung anneau d'excellence^[23].

Fort heureusement, Oger ne s'oppose pas aux désirs de la fée et « [...] la beaulté de Morgue qui l'enflamme / Faict qu'il resiste aux dangereux alarme^[24] » de ses premiers combats sur l'île, après avoir non seulement survécu au naufrage initial, mais aussi retrouvé par magie toute la force de sa jeunesse. En ce cas précis, le merveilleux féérique et le merveilleux chrétien^[25] se rejoignent. Et cette accession d'Oger au royaume de Fairie, à laquelle – il faut l'avouer – sa volonté propre et son jugement de chrétien n'ont aucune part, est pour lui globalement positive. Mais il faut remarquer qu'il n'est que le jouet passif de Morgue, et par la médiation de la fée, des voies de Dieu qui restent impénétrables aux hommes.

Cette passivité est dans une large mesure partagée par le narrateur des *Visions fantastiques*^[26], visitant le « Jardin exquis, lieu de plus belle essence / Dont mortel homme eut jamais cognoissance^[27] ». Il se contente de « [mettre son] regard sur le jardin », de le « contempler » et de se laisser bercer par les chants mélodieux des Muses qui se livrent devant lui à un concours poétique et musical, rivalisant de rondeaux, chansons et virelais, genres une fois encore médiévaux^[28], pour remporter les lauriers attribués par Phoebus. En effet, le narrateur assiste à ce merveilleux spectacle couché sur « l'herbe verte, / Oû de sommeil [il s'était] estendu^[29] ». Néanmoins, ces visions aboutissent à une « conclusion » qui s'emploie à éclaircir leur sens allégorique et s'ouvre par cette adresse au lecteur : « Amy lecteur, [...] il fault que t'explicque / Ce propos mien, vision fantastique^[30] ». C'est donc dans l'activité interprétative explicite et le glissement du champ de la vision qui s'impose à celui de la parole qui la traduit, que le poète, faisant office d'intermédiaire et de guide, offre à son lecteur l'accès à la vérité enclose dans l'image. Les chants des Muses, qui ont charmé le visiteur du jardin, représentent des oraisons adressées à Dieu. Un Dragon, qui empêchait le visiteur d'approcher du plus beau des arbres, figure le diable. Le breuvage soporifique par lequel le narrateur parvient à vaincre le dragon,

C'est une larme, une plaincte, ung souspir,
Une tristesse, ung cœur plein de remord,
De contemner cil qui pour nous est mort^[31].

Le pommier dont il peut alors approcher, et qui porte un écriteau confirmant que nul arbre n'est plus beau que celui-ci, correspond à la Bible. Quant au rossignol qui chante mélodieusement sur ses branches, il symbolise les évangiles.

Pareil éclaircissement de l'allégorie n'a en revanche pas lieu dans les *Visions d'Oger*. Toutefois, si le royaume de Fairie tout entier fait office de *locus amoenus* dans cet ouvrage, l'image spécifique du jardin y est également présente, comme celle du monstre en empêchant provisoirement l'accès, et avec des valeurs fort proches de celles des *Visions fantastiques*. Ainsi Oger doit-il vaincre, à la fin du premier livre, un « fier serpent^[32] » qui a tout d'une créature diabolique. C'est seulement après cet exploit qu'il

Entre au jardin d'immortelle plaisance,
Où se trouv[e] Morgue la sienne espouse,
En le voyant vainqueur, & luy expose
Que c'estoit luy qui estoit Empereur
De ce pays, & le vray conqueteur :
Puis le mena au royal edifice,
A bon recueil employant son office,
Prins au jardin ung fruit tant ennobly
Que tout travaulx il mectoit en oubly^[33].

Ce jardin semble, de façon synchrétique, accorder l'image allégorique de l'Eden et celle d'un royaume féérique. Les merveilleux, chrétien et païen, s'accordent harmonieusement.

Or ce syncrétisme est lui aussi caractéristique de la fantaisie habertienne, qui s'accomode fort bien des mélanges les plus singuliers. Dans *Le Songe de Pantagruel*, par exemple, c'est Mélusine, fille d'un « souldan » de Babylone, c'est-à-dire d'un prince musulman, qui poursuit Panurge de son amour et lui offre, en même temps que sa protection, « ung anneau ». Mais Panurge n'est pas un amant aussi docile qu'Oger, et met au clou ledit présent :

J'en ay de puis eu sur le pont au change
Deux mile escus : mais de tous ces escus
J'ay faict ung prest à Ceres, & Bacchus,
Dont Genius le contract a passé.
Si vous diray comme il est compassé,
Ilz sont tenus de me rendre la somme,
Quant on verra content estre tout homme
Et quant mourra du monde l'heresie
Ou bien d'ung gras moyne l'hypocrisie
Ou quant prelatz n'auront qu'ung benefice^[34].

Sur un mode plaisant et enlevé, le personnage de Panurge, préfigurant celui du *Tiers Livre* que Rabelais publiera en 1546^[35], opère une refonte fantaisiste des temps et des mondes. Dans la joyeuse et désinvolte description de sa situation, l'antique, le contemporain et un futur plus qu'hypothétique^[36], la chrétienté et le monde musulman, les fées et les hommes, les ponts de Paris et la ville de Babylone, les hommes d'Eglise et les hérétiques se succèdent et s'articulent vivement. Ailleurs, ce sont les tableaux du château de Morgue qui offrent aux yeux du Danois – vassal d'Arthur aussi bien que de Charlemagne – des scènes du cycle arthurien, des épisodes de l'histoire romaine ou encore de la geste homérique d'Hector, héros qui donnera son nom à l'enfant d'Oger et de Morgue^[37]. L'imaginaire crée des liens, et des plus surprenants parfois ; la fantaisie du poète, ouverte et accueillante, les tissent ensemble et se fait médiatrice.

Or, si l'on se réfère aux analyses de Ficin, l'imagination peut être définie, précisément, comme une instance de médiation entre les sens et l'intellect, le corps et l'âme, l'universel et le particulier^[38], qui permet de donner une expression sensible, en particulier visuelle, aux idées et, dans le même mouvement, de transcender les données sensibles au moyen des constructions fantastiques que l'imagination produit^[39]. Il se trouve que cette dimension est particulièrement présente dans les trois ouvrages de François Habert, et qu'elle ouvre le champ d'une réflexion problématique, au niveau des personnages cette fois, sur les rapports entre l'esprit et le corps.

DES PERSONNAGES À LA CROISÉE DES SENS

En effet, Habert associe très fréquemment l'activité imaginative des personnages qu'il met en scène à leurs perceptions, et plus largement à leurs sensations, effectives mais modifiées par leur état de somnolence ou l'intervention du merveilleux.

Le sens le plus sollicité est bien sûr celui de la vue, la fantaisie produisant des images, ce dont les titres des ouvrages eux-mêmes témoignent. Le verbe « voir », la mention des yeux, du regard par exemple, sont extrêmement fréquents. Les trois textes mettent toutefois en œuvre des visions de types différents : des images rêvées dans *Le Songe de Pantagruel* ou des images allégoriques à valeur chrétienne dans les *Visions fantastiques*. Quant à celles des *Visions d'Oger*, elles sont plus ambiguës. Il est en effet difficile de déterminer avec certitude si elles relèvent d'une forme de réel, dans le cadre de la fiction, ou si elles sont ponctuellement produites par l'imagination du chevalier. À cet égard l'analyse de l'énonciation fournit des pistes intéressantes. En effet, dans les *Visions fantastiques* et dans *Le Songe de Pantagruel* les héros rapportent eux-mêmes leurs aventures et opèrent une distinction assez claire entre le moment révolu de la fantaisie, et celui de son récit, qui relève d'une autre modalité de saisie du réel et permet d'ailleurs de dégager des visions un enseignement explicite et rationnel. Or, dans les *Visions d'Oger*, c'est un narrateur extradiégétique qui nous raconte les aventures du roi de Fairie sans jamais en commenter la valeur fantastique, sinon dans le titre de l'œuvre, qui signale cette dimension mais n'en établit pas clairement les limites. Bien sûr, Oger se trouve dans l'île merveilleuse d'Avalon, il est entouré de fées, et voit ses sensations, son corps même, transformés par la magie. Pourtant rien n'indique explicitement dans ce récit que les visions du chevalier s'opèrent en marge de la réalité dans laquelle il évolue, en une sorte de parenthèse fantastique distincte d'un autre mode d'existence du personnage. En somme, rien ne signale, pour le lecteur ou pour Oger lui-même, que les différentes visions décrites, et dont certaines ne sont pas clairement surnaturelles, appartiendraient à un ordre particulier de perception et de saisie du monde. Tout se passe comme si la frontière entre la fantaisie et la réalité, marquée par le sommeil dans le *Songe*, ou la clôture du jardin dans les *Visions fantastiques*, se trouvait gommée. Oger voit beaucoup de choses : le royaume de Fairie, les tableaux de son nouveau château, ses vassaux, des ennemis, son fils, des fées, des géants, un serpent, un jardin, les tombeaux des grands chevaliers... Tous ces éléments relèvent-ils du merveilleux ? La fantaisie se confond-elle avec la réalité d'Oger ? Cela reste beaucoup plus difficile à déterminer que dans les deux autres ouvrages. On peut même se demander si les « visions fantastiques » annoncées par le titre ne sont finalement pas les moins empreintes de magie et de féerie, en particulier celles des tableaux et des tombeaux, dont la contemplation pousse Oger dans la voie d'une réflexion sur sa propre condition. En tout état de cause, la vision, au sens perceptif du terme, tend en ce cas à se fondre avec la vision, au sens fantastique du terme.

Même si le sens visuel reste le mode de saisie privilégié de la fantaisie, créatrice d'images, les autres sens ne sont pour autant pas négligés dans ces œuvres. Du toucher, il n'est question qu'une fois, à la fin du *Songe de Pantagruel* : « Ainsi disant Gargantua m'accole, / Puis (comme esprit invisible)] s'envole^[40] ». Cette accolade d'un genre un peu particulier se trouve en quelque sorte éthérée par la rime avec « s'envole », soulignant le caractère volatil du spectre, mais aussi par l'insistance sur l'« esprit invisible » de l'apparition nocturne. La vision fantastique a l'apparence d'un corps sans en être un, donne des impressions qui s'apparentent à la sensation sans en être réellement. Tout aussi rares sont les notations concernant les odeurs. Pourtant, dans les *Visions*, elles peuvent être le signe, délicieux ou repoussant, de la nature des apparitions. Ainsi, les plantes du jardin des *Visions fantastiques* signalent leur nature divine par leur exquise senteur,

Lors mon regard j'ay par tout espandu
Dans le jardin, voyant Lauriers, Cypres,
Que dieu (je croy) plantez avoit expres :
Car leur odeur jectoit telle fumée,
Que ceste place en estoit embasmée^[41].

En revanche, dans les *Visions d'Oger*, le chevalier affronte un

[...] fier serpent [...]
Jectant ung feu qui sent plus mal que souffre
De son gosier, aussi large qu'ung gouffre^[42]

dont le caractère diabolique semble établi.

Toutefois, après celui de la vision, c'est le sens de l'ouïe qui paraît le plus important dans ces œuvres. On peut distinguer deux modes principaux de manifestations sonores : la voix, qui transmet des discours et des idées, et la musique, qui favorise le transport de l'auditeur dans un monde enchanteur. De façon assez significative, cette partition correspond précisément à celle des œuvres, suggérée par leurs titres. Dans le *Songe*, point de musique. En revanche, Gargantua, père défunt de Pantagruel lui apparaissant dans son sommeil pour lui transmettre des conseils explicites, et un discours à l'argumentation solide, s'impose à lui par une voix saisissante. Celle-ci est à plusieurs reprises caractérisée : c'est une « voix haulte qui tonne », une « voix aspre & espouventable^[43] ». Lors de la seconde intervention du spectre, c'est encore sur cette voix surnaturelle et inquiétante que l'accent est mis :

Avis il m'est de rechef que je voys
Gargantua, & que j'entends sa voix
Si hault crier : que de ce bruit qui sonne
L'air (tout ainsi que je songeoy) resonance^[44].

L'ordre spécifique de la sensation fantastique, qui n'est pas liée à la perception d'une réalité, d'un objet présent, peut opérer des liaisons surprenantes : la « voix » rime ici avec « je voys ». Mais, surtout, si l'apparition visuelle n'est signalée que par ce verbe, celle du son est quant à elle l'objet d'une description de trois vers, soulignant par là-même son importance. Plus que le fantôme de Gargantua, qui n'est jamais décrit, ce qui retient l'attention et la fantaisie du songeur, c'est le son de sa voix.

Dans les *Visions*, en revanche, c'est plutôt à la musique qu'est dévolu le rôle du passage de l'ordre du réel à celui du monde de la fantaisie. Les chants – des Muses ou du Rossignol dans les *Visions fantastiques*, des fées dans les *Visions d'Oger* – les instruments, voire le murmure de l'eau transportent les personnages et les mettent dans un état second enchanteur, propice à l'exploration du monde fantastique. Significativement, cet état est associé à une forme de somnolence qui permet de glisser plus aisément de l'ordre du réel à celui de la fantaisie. Lorsque le narrateur des *Visions fantastiques* assiste au spectacle des Muses, qui précèdera sa propre exploration minutieuse du jardin, il est déjà couché et plongé dans un état intermédiaire, entre sommeil et veille :

Le cours de l'eau qui rend ung doux murmure,
Long temps me fait gesir sur la verdure :
Mais en prenant ce gracieux sommeil,
Ung doux accord me causa le resveil^[45].

La musique prolonge pour lui, dans un état de veille un peu modifié, l'harmonie merveilleuse de la fantaisie qu'avait déjà mise en place le doux bruit de l'eau en le plongeant dans un état de repos. Les convives des deux banquets du Royaume de Fairie, « assis » et déjà en proie aux vapeurs d'une somnolence digestive, se laissent eux aussi bercer par la musique. Durant le premier,

Vint une Fée au cueur saige & rassis
Devant Oger, puis d'une grace bonne
Dessus son Luc une chancon entonne
Si doucement, qu'en oyant la chancon
Vous eussiez peu vous endormir au son^[46].

L'épisode se reproduit d'une façon à peu près similaire dans le second :

Lors eussiez veu instruments commencer
Dedans la salle en si savoureux sons,
Que l'on se fust endormy aux chancons^[47].

À chaque fois, ces moments d'enchantement auditifs, soulignés par l'allitération en [s], précèdent les visions d'Oger, celles des tableaux ornant les murs du château dans le premier livre, puis celles des tombeaux des grands chevaliers du passé dans le second. Tout se passe comme si voix et instruments, par leur douceur, toujours mise en évidence,

créaient une harmonie propice à la fantaisie, et à une échappée belle hors du monde, sinon réel, tout au moins habituel dans le royaume de Fairie. C'est déjà le cas au début du récit, lorsque Morgue entraîne Oger dans son île merveilleuse :

Puis l'a mené par la main doucement
Dedans Fairie, alors maint instrument
Va decoupper à la sienne venue,
Une Musicque elegante & menue^[48],

cela apparaît davantage encore lorsque les fées musiciennes sont comparées à des sirènes :

Une aultre Fée en beaulté fort nayve
Devant Oger, pour bien chanter arrive,
Lors de sa voix (qui fut douce et seraine)
Elle sembloit passer une seraine^[49].

Cette image et cette rime sont également reprises dans les *Visions fantastiques*, où le chant qui éveille le narrateur « procedoit d'une voix si seraine, / Qu'elle passoit le chant d'une Seraine^[50] ».

Ainsi la fantaisie, pour se déployer dans l'imaginaire des personnages, doit-elle s'accompagner d'un état particulier du corps^[51]. Dans les aventures d'Oger, c'est d'ailleurs peut-être ce critère qui doit être retenu pour distinguer les visions proprement fantastiques de celles qui ne le sont pas.

Il est à cet égard significatif de constater que l'implication physique des personnages est une préoccupation constante pour Habert, au moment même où il semble les faire évoluer dans l'univers éthéré de songes et de visions, que l'on aurait pu croire détaché de toutes contingences corporelles. L'indice le plus frappant est apporté par l'articulation des deux premiers moments du songe de Pantagruel. En effet, le passage de la première apparition de Gargantua à celle de Panurge s'opère concomitamment à un mouvement de la tête du dormeur :

Ainsi disoit Gargantua mon pere
(Ce me sembloit) o songe tresprospere
Disoys je lors, puis en tournant le chef
Ung songe grand m'a saisi de rechef,
Advis me fut noir Panurge venant
De Babylone, ung lis en main tenant^[52].

Le rapport de cause à effet n'est évidemment pas explicitement exprimé, mais la mention de cette coïncidence est loin d'être gratuite. Même si le personnage entraîné dans l'univers de la fantaisie se libère provisoirement et partiellement de son enveloppe corporelle – par exemple en retrouvant jeunesse et vigueur dans les *Visions d'Oger* – et se trouve mis en état de transcender les possibilités ordinaires des perceptions sensorielles du commun des mortels – en voyant ce qui leur est caché et ne peut être intuitivement perçu que dans l'état libérateur du sommeil ou de la somnolence divinatrice – il n'en reste pas moins ancré dans son indépassable corporéité.

Or, précisément, cette incarnation pose problème, en particulier dans *Le Songe de Pantagruel* et dans les *Visions d'Oger*. Si la beauté du corps est valorisée, comme signe d'énergie et d'activité du monarque dans cette dernière œuvre^[53], la menace de l'oisiveté, qui est comme le versant négatif et périlleux de la passivité propre à la fantaisie, est toujours présente. Ainsi Oger veut-il

[...] fuyr le repos
Qui est oysif, car par oysifveté
Le corps se gaste, & est debilité^[54].

Gargantua, lui aussi, met son fils en garde contre cette tentation de l'inactivité. Pourtant, cette fois, ce n'est pas pour éviter les risques physiques de l'indolence, mais bien plutôt ceux des plaisirs corporels que ne manqueraient pas d'engendrer pareille oisiveté. Il prescrit donc d'éviter de « [...] vivre sans rien faire / Pour mieulx au gré de [son] corps satisfaire^[55] ». Plus précisément, il justifie son apparition à la faveur du sommeil de Pantagruel par une mission éducative que la soudaineté de sa mort l'a empêché d'accomplir auprès de son fils. Elle procède, dit-il, de

Ma volonté, pour instruire tes sens,
Et divertir le plaisir que tu sens
Comme charnel, au territoire bas
Rempli d'erreur, de noyses, & debatz^[56].

Le corps, en particulier lorsqu'il est lié aux désirs charnels et aux plaisirs amoureux, est donc propice à l'erreur. Sans doute faut-il mettre en relation cette mise en garde du vertueux Gargantua avec les scènes d'amour marital entre Morgue et Oger. La fée annonce sans détour qu'elle donne « sur [son] corps la maîtrise^[57] » au chevalier qu'elle a élu, et, à l'issue du premier banquet, la scène de « l'embrassement » nocturne des époux est clairement évoquée^[58]. De la consommation de cette union naîtra un fils, dont l'enfantement est lui aussi rapporté de façon assez détaillée :

D'ung bel enfant son amye accoucha :
Mais ce ne fut sans endurer douleur
A l'enfanter, pour l'estrange grandeur
De c'est enfant, qui adoncques fut veu,
Sur tous humains de grand beaulté pourveu,
Dont l'œil riant, voire toute la forme
Au naturel du pere se conforme^[59].

Ces épisodes, s'ils sont cohérents avec la diégèse et les sources dont s'inspire par ailleurs assez librement le poète^[60], ne semblent pas pour autant indispensables à l'économie du récit. On peut donc s'interroger sur leur signification, et leur possible interprétation. Sans doute procèdent-ils d'une tension irréductible entre une incarnation dont il faut prendre acte et qui peut dans certaines circonstances, notamment la perpétuation d'une lignée dynastique, être positive, et les terribles dangers qui menacent l'homme, et en particulier le prince, en proie aux désirs charnels. Gargantua, on l'a vu, avertit explicitement Pantagruel de ces périls. Dans les *Visions d'Oger*, la mise en garde est loin d'être aussi évidente. À la suite de Morgue, qui défend le ferme amour unissant les époux dès lors qu'il est dépourvu de « la fantaisie, / Et la pensée entrant en jalousie^[61] » et qui s'emploie à « apaiser le desir amoureux, / En recepvant le plaisir savoureux^[62] », le lecteur serait plutôt tenté de ne voir nul dommage dans le commerce des « vray[s] amant[s]^[63] », d'autant plus que le narrateur des *Visions d'Oger* n'exprime aucun jugement négatif sur ces plaisirs conjugaux. Pourtant certains indices empêchent de les considérer comme pleinement positifs. Certes, Morgue donne un fils, et un héritier, à son royal époux, mais force est de constater que c'est par magie, et sans que la volonté d'Oger puisse jamais s'exprimer, qu'elle a organisé ce mariage. Même si son influence sur le chevalier semble plutôt favorable – à ceci près que, dans la version de Habert, Oger ne mène jamais à son terme le voyage qui devait le ramener en France – elle n'en demeure pas moins ambiguë. En outre, plus symboliquement, Oger est menacé par un vassal félon précisément au moment où il se trouve dans son lit auprès de Morgue. Le rusé ennemi se faufile auprès de la couche royale, ne parvient pas à tuer l'empereur mais réussit toutefois à lui dérober son anneau magique, le mettant durablement en échec. Seul son fils, plusieurs années plus tard, parviendra – au prix d'un stratagème peu héroïque – à redonner tout son lustre à la gloire ternie d'Oger.

Le mariage, thème important dans le cadre de la Querelle des Amyes particulièrement féconde en cette année 1542, et ici spécifiquement le mariage du prince, est donc mis en question. C'est le cas dans ces *Visions* mais aussi dans *Le Songe de Pantagruel*^[64], Gargantua articulant sa seconde intervention autour des critères devant présider au choix d'une digne épouse pour son fils. Or cette réflexion – qui engage pour Habert le corps des princes, dans le rapport charnel à leurs épouses et dans la génération de fils leur permettant à la fois de perpétuer le pouvoir royal et de pallier dans une certaine mesure leur propre finitude – est menée dans le cadre de fictions recourant aux ressources de la fantaisie.

Celle-ci, dans la mesure où elle permet ponctuellement de trouver une échappée belle hors du corps, et un accès possible à l'enseignement divin, par l'intermédiaire des songes et visions, est susceptible de poser des garde-fous délimitant un bon et un mauvais usage du corps. Toutefois, le personnage en proie à la fantaisie n'étant pas totalement libéré de son enveloppe charnelle, et l'accès à l'enseignement divin n'étant pas direct mais relayé par des apparitions allégoriques sujettes à interprétation, l'erreur demeure possible. Un signe intertextuel en est donné par l'utilisation que fait Habert de deux adjectifs, « aspre, espouventable » pour caractériser deux apparitions merveilleuses à valeurs antagoniques. Dans *Le Songe de Pantagruel*, c'est la voix de Gargantua, *a priori* porteuse de sages enseignements, qui est

ainsi qualifiée^[65]. Mais dans *Les Visions fantastiques*, ces deux mêmes adjectifs sont utilisés à propos du Dragon^[66], figure diabolique qui empêche l'accès du narrateur au pommier biblique. Ainsi, dans le monde fantastique, les signes peuvent être ambigus voire trompeurs.

Se pose alors la question de la détermination du vrai et du faux. En d'autres termes, le songe est-il mensonge ou permet-il au contraire d'accéder à une vérité d'ordre supérieur, inaccessible à l'homme dans son état normal ? Faut-il croire aux visions comme à des signes envoyés par Dieu à ses élus ? Qu'est-ce qui permet d'interpréter, sans s'égarer, ces messages célestes ? Inexorablement aveuglé par ses sens, l'homme peut-il être fondé à donner du sens ?

MIROITEMENTS FANTASTIQUES

Le caractère capital, quoique peu novateur sur un plan philosophique, de ces interrogations dans les trois œuvres de François Habert est signalé par l'inlassable reprise de quelques motifs, eux aussi topiques. Citons par exemple le rôle symbolique de la lumière^[67], en particulier dans l'épisode des *Visions d'Oger* où Hector, fils du roi, s'introduit par ruse dans le palais du traître Melchior pour récupérer l'anneau dérobé sept ans plus tôt à son père. Sa démarche est ambivalente. Certes, on peut la considérer comme positive dans la mesure où elle permet de rétablir l'ordre menacé par la trahison. Mais l'emploi de procédés mensongers – Hector « contrefaisans l'estat de mercature^[68] » afin d'entrer dans le palais et de s'emparer de l'anneau au moyen de stratagèmes fort proches de ceux que Melchior avait lui-même utilisés lors de sa fourberie initiale – colore de façon assez négative cet épisode fort peu héroïque. Or, précisément, le jeu sur l'ombre et la lumière révèle ces enjeux moraux. En effet, Hector attend

[...] que la nuit
Cache le jour, qui en ce cas luy nuyt,
Le temps venu obscur, & plein d'umbrage^[69],

il ne lui reste plus qu'à donner le signal de l'attaque, en plaçant, à la fenêtre « un clair flambeau^[70] ». Par contraste, l'idéal que ni ce jeune prince, ni son père, pris dans le clair-obscur de leur humaine condition malgré leur grande valeur, ne parviennent à atteindre parfaitement, est représenté par la merveilleuse transparence du « Cristal », parfois orthographié « Christal », évoqué à trois reprises dans les *Visions d'Oger* et dans les *Visions fantastiques*^[71]. Celui-ci, représentatif d'une fantaisie positive, montre clairement et dans le même temps protège et met à distance l'objet du message divin.

En effet, même si elle se veut d'une transparence cristalline, l'interprétation des signes fantastiques conserve une part irréductible d'indécision. Le « songe », chez Habert comme chez ses devanciers médiévaux, peut rimer avec « mensonge » y compris lorsque le sens de la fantaisie semble cohérent avec une vérité morale : il paraît bien imprudent et orgueilleux pour les mortels d'évaluer, de façon univoque et certaine, le degré de véracité de la fantaisie. C'est pourquoi, à la fin du *Songe de Pantagruel*, le narrateur commentant son récit, prend position avec beaucoup de prudence :

Amys voyla la teneur de mon songe,
Jugez si c'est verité ou mensonge :
Quant est d[e] moy, j'ay veu choses songer
Dont le songeur n'estoit point mensonger^[72].

Si Pantagruel tend plutôt à accorder du crédit à ses visions nocturnes, il laisse *in fine* le lecteur trancher, et « juger ». C'est aussi ce que nous pousse à faire le narrateur des *Visions d'Oger*, en ne s'engageant jamais dans la voie du commentaire.

Pourtant, malgré cette sage prudence, force est de constater que la question de la vérité est constamment soulevée dans ces trois œuvres, et ce d'autant plus fortement sans doute que, dans le cadre de la fantaisie, sa résolution est nécessairement délicate. Les moments de débats, dans *Les Visions d'Oger* et dans *Le Songe de Pantagruel*, s'articulent toujours autour de la détermination du vrai. Significativement, le *Songe* s'ouvre de façon insistante sur ce thème. Sont réunis, à la table de Pantagruel,

Tous ceulx en qui estoit bon jugement
Et qui avoient les esprits si bien nez,

Qu'à verité ilz estoient destinez.
En ce convy sur ceste verité
En ma presence ilz ont tous disputé,
Si qu'en brief temps ilz m'ont fait cognoissable
La verité, & le Dieu véritable^[73].

En l'espace de quelques vers les termes de « vérité » et de « véritable » sont ainsi utilisés quatre fois. De façon générale, on remarque que l'adjectif « vrai » est abondamment employé dans les trois œuvres. À l'idée, topique, de la révélation d'une vérité cachée sous le manteau de la fantaisie, s'adjoint sans doute celle d'une caractérisation signifiante sur le plan spirituel. Dans ses importants travaux sur l'épithète dans les textes évangéliques^[74], Isabelle Garnier-Mathez a mis en évidence un « idéolecte du village évangélique » s'articulant notamment autour de l'emploi réitéré des adjectifs « vrai », « seul » et « vif ». Or dans les œuvres de Habert que nous étudions, on trouve bien une forte utilisation de ces trois adjectifs. À cet indice stylistique, s'ajoutent les propos tenus par Gargantua dans *Le Songe de Pantagruel*, tant sur la place à accorder au « livre déifcique » que sur la question du mariage de membres du clergé par exemple. John Lewis, examinant ce dernier point, est conduit à s'interroger sur les convictions religieuses de Habert^[75], dont, dit-il, l'engagement dans le débat religieux ne s'opère que dans *Le Songe de Pantagruel*. Avec prudence, les positions religieuses des auteurs de l'époque ne pouvant généralement pas être déterminées de façon certaine, il formule l'hypothèse que « *Habert is some way removed in 1542 from the very pious Catholic [...] Habert did espouse the Reformation for a short period, within the overall context of an otherwise orthodox life*^[76] ». On peut alors se demander si le choix que fait Habert de creuser, en cette même année 1542, le sillon de la fantaisie, ne peut être mis en relation avec cette tentation évangélique, la veine fantastique mettant profondément en jeu la question du « vrai ». Le recours à la fantaisie propose une façon ambiguë de révéler la vérité divine dans la mesure où seule l'activité interprétative, seconde – qu'elle soit assumée explicitement par les personnages comme dans *Le Livre des visions fantastiques* et plus discrètement dans *Le Songe de Pantagruel*, ou laissée totalement à la discrétion du lecteur dans les *Visions d'Oger* – permet de distinguer le vrai du faux. Or seul le chrétien, guidé par la grâce divine, peut espérer opérer pareille distinction de façon pertinente.

Cette dimension spirituelle de la détermination de la vérité s'exprime dans les trois œuvres en se combinant généralement à la question politique. Si *Le Livre des Visions fantastiques*, la plus religieuse de toutes, semble faire exception dans la mesure où l'on n'y décèle aucune réflexion d'ordre politique, on constate en revanche que *Le Songe de Pantagruel* articule de façon très serrée ces deux domaines, le prince idéal devant être le berger chrétien de son troupeau, et que *Les Visions d'Oger* sont sous-tendues par un questionnement sur ce qu'est un bon roi dans un cadre chrétien patent, mais plus discrètement affirmé. Tout se passe donc comme si les trois œuvres, publiées dans l'espace très bref des mois de juillet à septembre 1542, se déployaient en un éventail dont les axes seraient le religieux et le politique. Plus exactement, si l'on s'intéresse à l'ordre dans lequel Habert les publie, on voit se dessiner, d'un texte à l'autre, la structure implicite d'un Miroir du prince, indirect et dialectique.

En effet, Habert commence cette trilogie fantastique par *Les Visions d'Oger*. Dans cette œuvre, le prince réfléchit à de nombreuses reprises à sa condition. Il se montre conscient de ses faiblesses, notamment lorsqu'il contemple les tombeaux des grands chevaliers défunts. Se comparant à ces modèles, il s'exclame ainsi :

Quant est de moy, hélas je cognois bien
Que je n'ay pas ung tel honneur ne bien,
Je suis le moindre, hélas je le confesse,
Dont il convient extoller la noblesse^[77].

Dans les paroles qu'il adresse à ses vassaux, il dessine toutefois le portrait du bon prince, qui, par exemple, doit « de luy-mesme / Chercher honneur, couronne, & diademe^[78] », sans se reposer sur les lauriers acquis par ses prédécesseurs, ou affirme encore

Que gouverner nul ne doibt ung empire,
S'il n'est courtoys, & qui ne scache faire
Œuvre, qui puisse à ses serfz satisfaire,
En leur portant faveur en general,
Et sans cesser leur estre liberal^[79].

Il fait également la preuve de son autorité royale en légiférant afin d'assurer la paix du royaume par une « amiable concorde^[80] » entre ses sujets qui doivent vivre « d'une mesme franchise, / Soubz une loy, soubz ung bien, soubz ung prince^[81] ».

Oger prolonge et amplifie cette réflexion au travers de « l'institution de son filz Hector », à laquelle est consacrée une partie du troisième et dernier livre de l'ouvrage, et qui lui fournit un titre. Comme Gargantua dans les chroniques de Rabelais déjà parues en 1542, Oger propose à son fils un programme humaniste de formation :

J'ordonne aussi de la lettre l'office,
Ne plus ne moins qu'aux armes l'[e]xercice,
A celle fin que par tout on vous nomme
Imitateurs des bellicqueurs de Rome,
Lesquelz apres les batailles diffuses
Mettoient travail aux livres, & aux muses^[82],

et il lui donne un maître qui lui apprend « le Grec soir & matin », ainsi que « le langaige latin ».

Oger est chrétien et affirme bien évidemment le primat de la « loy évangélique » sur tout autre principe de direction du prince, rappelant par exemple à Hector que le monarque idéal

[...] est vestu de la litterature,
Non pas de celle où (à la vérité)
Ne gist sinon que toute vanité :
Mais où il voit une doctrine sainte,
Dont il convient sa pensée avoir ceincte.
Et pour ce faire il convient commencer
Aux Elemens, affin de s'avancer
A ce scavoir qui est evangelicque,
Plus precieux que n'est l'art poeticque^[83].

Cette étude doit même précéder celle de l'usage des armes. Il enjoint également ses sujets à se conformer à ces principes chrétiens :

[...] ung seul dieu soit en vostre couraige
Pour de voz biens luy faire seul hommaige,
Quant est de moy, je veulx tant seulement
Que vous m'aymez, selon ce document,
En ce faisant que toute simonie
Soit loing de vous, & entre vous unie
Possession, que la terre vous donne :
Car aultrement charité ne l'ordonne^[84].

Il s'astreint lui-même à l'humble étude du « divin document^[85] » et s'adjoint les services d'un

Homme scavant de vertus ennobly,
Qui jour en jour au beau palais explicque
Devant Oger, la loy evangelicque^[86].

L'empereur va même jusqu'à sermonner les trois fées qui, au moment de la naissance de son fils, lui proposent de lire l'avenir de l'enfant,

Leur remonstrant que Medée & Circé,
Ceste art mauvaïse ont jadis exercé,
Et qu'ung seul dieu, de l'humaine nature
Pere & autheur, cognoist chose future^[87].

Pourtant cette affirmation chrétienne est toujours ponctuelle dans *Les Visions d'Oger*, et elle est souvent mêlée à d'autres aspects, moins spirituels, de la vie du prince. En outre, même s'il refuse que l'on use de magie auprès du berceau de son fils, cette prise de position – unique dans l'ouvrage – est contrebalancée par sa soumission constante aux enchantements. Il accepte sans difficulté le don que lui fait Morgue

Du bel anneau ayant ceste efficace
Que du porteur la vieillesse il efface,
Dont le Dannoys vieil & decrepité
Incontinent qu'à son doigt l'a porté,
Changea de poil, & sa blanche vieillesse
Fut convertie en joyeuse jeunesse^[88]

puis de la couronne qui

[...] portoit ceste vertu requise
Que le porteur mettoit en oubliance
Tous les travaux de son adolescence,
Oger adonc qui sur son chef la porte
Est tout ravy, & si fort se transporte
Qu'en oubliance il met toute souffrance
Et le propos de retourner en France,
En aultre lieu ne mettant sa pensée
Fors en l'amour entre eulx deux commencée^[89].

En proie aux sortilèges, magiques et amoureux, Oger semble donc échouer à figurer le prince idéal dont il esquisse pourtant lui-même la figure. Si l'on relit l'épisode de la trahison de Melchior dont le nom ne laissait pas présager une telle fourberie, à la lumière de ce portrait contrasté d'Oger, on peut y voir la manifestation de cet égarement spirituel du roi, malgré qu'il en ait. En effet, Melchior justifie son insoumission par l'illégitimité qui entâche à ses yeux l'accession d'Oger au trône du royaume de Fairie. Lui-même se définit comme

[...] noble Roy [...]
Fort & puissant, & d'une antique race,
Qui tous les Roys de ce pays efface.
Or pour long temps (dont j'ay trop de dommaige)
J'ay au seigneur porté foy & hommaige
A qui escheust le regne de Fairie^[90].

Et il méprise cet Oger dont il attribue toute la réussite au seul pouvoir de son anneau

[...] quand il est de l'anneau devestu
Certainement il n'a plus grande force
Que boys pourry, ou une seiche escorce^[91].

De fait, l'empereur ne parvient pas à récupérer l'anneau que lui dérobe Melchior et lorsque la ruse d'Hector permet enfin de se saisir de l'objet du vol et du vassal félon, ce dernier prend fort dignement la parole^[92], montrant des signes de repentir et d'humilité chrétienne qui renforcent une fois encore l'impression qu'Oger dans ces *Visions* est un héros bien ambigu.

À la lumière de cette image contrastée du roi, qui ressort du premier volet de la trilogie fantastique de Habert en 1542, on peut envisager l'apport du deuxième, *Les Visions fantastiques*. Ici, le personnage principal n'est plus un prince, mais un chrétien dont nous savons peu de choses, sinon qu'il est le seul des personnages humains de l'œuvre à avoir une foi « vraie » et solide. Son élan vers Dieu est tel que son corps, certes évoqué dans l'ouvrage, se trouve en quelque sorte transcendé par sa foi, au point que les *Visions* s'achèvent sur cette notation, certes peu originale sur un plan théologique, mais signifiante sur la place à accorder au corps dans ces œuvres de François Habert,

Approchons donc de la fontaine vive,
Sus que chascun pour s’y laver arrive,
Non point le bras, la jambe, pied, ne cuisse :
Mais le dedans du cueur, affin qu’on puisse
En la fontaine estre si nettement
Qu’on doibve avoir vie eternellement^[93].

Ainsi sommes-nous bien loin des notations insistantes concernant le corps d’Oger dans l’ouvrage précédent. Certes, dans *Les Visions fantastiques*, aucune analyse politique n’est fournie, et l’institution du prince n’est nullement envisagée. Toutefois, le titre de l’œuvre est exactement le même que celui qui figure, un mois plus tôt, sur la page de titre des *Visions d’Oger*, ce qui engage le lecteur à comparer les textes. On constate tout d’abord que, si ce qui relève de la fantaisie n’était pas clairement distingué d’un autre mode de réalité dans les *Visions d’Oger*, dans les *Visions fantastiques* en revanche, le narrateur se montre non seulement conscient du caractère merveilleux du spectacle qui s’offre à lui, mais est capable d’exprimer la vérité qui y est allégoriquement enclose grâce à une interprétation chrétienne présentée comme incontestable. Tout se passe comme si, ce qui avait fondamentalement manqué à Oger pour être un parfait chrétien, un véritable héros et un prince idéal, se trouvait précisément dans cette vérité évangélique qu’il n’avait fait qu’aborder de façon superficielle mais était explicitement mise au jour par le narrateur de cette seconde œuvre.

Dans un dernier temps, quittant le champ des visions pour celui du songe, nous retrouvons, avec Pantagruel, une figure princière. Grâce aux enseignements délivrés par le spectre de Gargantua, le politique et le religieux s’articulent enfin de façon harmonieuse. Le père montre ainsi à son fils le prince qu’il doit être : un berger, figure médiane entre la divinité et l’humanité, qui conduit son troupeau – de croyants aussi bien que de sujets – comme Pan et Tityre l’ont fait avant lui. Il le met particulièrement en garde contre le dévoiement qu’a subi l’enseignement du Livre

Car les bergers ont changé de nature
Depuis le temps que par triste aventure
Pan deceda [...]^[94].

Aussi Pantagruel ne doit-il avoir qu’une seule préoccupation, « Fai[re] publier par tout ce petit livre, [...] Pour observer ce qui est contenu^[95] » et veiller à ce que

[Ses] sens endormis
Jamais ne soient : ains que le temps soit mis
A retenir ce livre par memoire,
Pour aux bergers le rendre tout notoire^[96].

Alors, son pouvoir – loin d’être fondé, comme celui d’Oger, sur l’intervention des sortilèges et les dons magiques d’une créature telle que Morgue le maintenant dans sa condition d’homme incarné en proie aux désirs de la chair – lui viendra directement de la seule source du vrai, Dieu.

« Soys donc berger suyvant Pan & Tityre^[97] », voilà l’enseignement auquel Habert conduit le prince à qui il fournit, au terme de ce trajet suivant les méandres de la fantaisie, un Miroir. Certes, cette réflexion très commune sur la fonction royale et la façon dont le prince doit veiller à fonder, constamment et profondément, son autorité politique sur son autorité spirituelle en s’élevant au rang d’une véritable figure pastorale n’est pas plus originale que ne le sont les sources littéraires auxquelles le poète puise ses images, ses personnages ou les péripéties de ses récits. Ce qui l’est davantage sans doute, c’est la façon, elle aussi méandreuse et miroitante, mais toutefois perceptible au lecteur attentif, dont Habert tisse délicatement, d’une œuvre à l’autre, un réseau d’échos et de reflets unissant, sous couvert de fantaisie, les trois panneaux de son triptyque. L’imagination, faculté médiatrice par excellence, crée ainsi des ponts entre le corps et l’âme, le terrestre et le divin, le singulier des personnages de fiction et l’universel d’une *doxa* politique mais aussi entre les œuvres elles-mêmes. Elle favorise alors le cheminement dialectique que trace en sous-main Habert, d’un prince imparfait à un prince idéal, grâce au détour par la réflexion religieuse. La façon dont ce cheminement se traduit, dans la structuration implicite mais profonde d’un travail dont chaque texte, apparemment autonome, marque pourtant une étape dans l’avancée de cette *doxa*, paraît finalement plus intéressante que les idées

portées par ces œuvres. S'il n'est pas un grand penseur, reconnaissons au moins à Habert le mérite d'avoir essayé d'éviter l'écueil du didactisme et de la moralisation sur lequel il s'échoue souvent, en choisissant d'ouvrir dans son œuvre cette parenthèse fantastique.

BIBLIOGRAPHIE

Habert F., *Le livre des visions fantastiques [Visions d'Oger le Dannois au royaume de Fairie]*, Paris, Ponce Roffet dict le Faulcheur, privilège du 2 juillet 1542.

Habert F., *Le Livre des visions fantastiques*, Paris, Ponce Roffet dict le Faulcheur, privilège du 3 août 1542.

Habert F., *Le Songe de Pantagruel avec la déploration de feu messire Anthoine du Bourg, chevalier, chancelier de France*, Paris, Adam Saulnier, privilège du 9 septembre 1542.

Franchet H., *Le Philosophe parfait, Le Temple de Vertu de François Habert, nouvellement remis en lumière avec notices et notes*, Paris, 1922 [reprint Champion 1976], p. XII-XXXV.

Hoyer-Poulain E., « Une épopée à la mode humaniste : Les *Visions d'Oger le Dannois au Royaume de Fairie* », CRMH, 1996, n°2, p. 11-23.

Poulain-Gautret E., *La Tradition littéraire d'Oger le Danois après le XIII^e siècle. Permanence et renouvellement du genre épique médiéval*, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 72, 2005.

Sasu V., « Sagesse et folie dans le *Livre des Visions d'Oger le Dannois au royaume de Fairie* », in *Héroïsme et démesure dans la littérature de la Renaissance. Les avatars de l'épopée*, éd. A. Denis, Presses universitaires de Saint-Etienne, 1998, p. 147-156.

Lefranc A., *Œuvres de François Rabelais*, éd. Lefranc, t. V, Paris, Champion, 1931, Introduction, p. LVII-LXIV.

Lewis J., « François Habert, *Le Songe de Pantagruel* published with an introduction by J. Lewis », Genève, Droz, Études rabelaisiennes, t. XVIII, 1985, p. 103-162.

Garin E., « *Phantasia e imaginatio* fra Ficino e Pomponazzi », *Phantasia/Imaginatio*, éd. M. Fattori et M. Bianchi, Rome, 1988, p. 3-20.

Notes

[1] Pour une liste chronologique des œuvres de Habert, on se reportera à H. Franchet, *Le Philosophe parfait, Le Temple de Vertu de François Habert, nouvellement remis en lumière avec notices et notes*, Paris, 1922 [reprint Champion 1976], p. XII-XXXV.

[2] C'est par exemple le cas dans *Le Temple de Vertu* (1542) et *Le Temple de Chasteté* (1549).

[3] Citons par exemple *Le Combat de Cupido et de la mort* (1541) ou encore la série constituée par *La nouvelle Pallas*, *La nouvelle Vénus* et *La nouvelle Junon* (1545).

[4] Il faut bien évidemment entendre cet adjectif dans son acception étymologique, en usage au XVI^e siècle et tel que l'emploie Habert lui-même, c'est-à-dire qui relève de la fantaisie, et non dans celle que les travaux de Tzvetan Todorov, par exemple, ont pu lui donner dans le cadre de l'étude d'œuvres romantiques.

[5] Les privilèges de ces trois œuvres sont accordés aux imprimeurs parisiens Ponce Roffet pour les *Visions d'Oger le Dannois au Royaume de Fairie* (2 juillet 1542) et *Le Livre des visions fantastiques* (3 août 1542) et Adam Saulnier pour *Le Songe de Pantagruel* (9 septembre 1542). Notons que les *Visions d'Oger*, désignées ainsi dans le titre des deuxième et troisième livres, paraissent sous le titre général de *Livre des visions fantastiques* sur la page de titre. Pour éviter toute confusion avec l'autre ouvrage qui porte ce nom et que nous étudions également, nous désignerons cette œuvre par son titre le moins ambigu, suivant d'ailleurs en cela l'exemple d'Emmanuelle Poulain.

[6] A. Lefranc, *Œuvres de François Rabelais*, éd. Lefranc, t. V, Paris, Champion, 1931, p. LXI.

[7] Pour une analyse de la réécriture qu'opère Habert de la légende d'Ogier à partir de sources médiévales, on se reportera aux travaux d'Emmanuelle Poulain, notamment à l'article qu'elle consacre à ces *Visions* : « Une épopée à la mode humaniste : Les *Visions d'Oger le Dannois au Royaume de Fairie* », CRMH, 1996, n°2, p. 11-23 et aux pages de sa thèse analysant cette œuvre de Habert : *La Tradition littéraire d'Oger le Danois après le XIII^e siècle. Permanence et renouvellement du genre épique médiéval*, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge », 72, 2005.

[8] *Songe*, f. dij et f. dij v°.

[9] *Songe*, f. dij v°. Dans le troisième livre des *Visions d'Oger*, Habert donne également un fils au roi et à la fée Morgue, mais son nom est Hector.

[10] Nous voyons par exemple le héros de cette œuvre

(...) par ung lieu descend[re]
 Espoventable, & plein d'obscurité,
 Auquel il a ung grand bruit escouté
 De Chevaliers qui cheminoient grand erre,
 Et rudement comme fouldre ou tonnerre.
 C'estoient Geans terribles & hydeulx,
 Pleins de fureur, de nombre vingt & deux,
 Qui d'ung accord, armez de fors harnoys
 Se sont jectez sur Oger le Dannoys
 [...]
 Mais le gentil Chevalier y resiste,
 Tire le glaive, & au combat persiste,
 Si que ce lieu d'obscurité sembloit
 Estre ung enfer (Oger, f. diij)

« Chevalier constant & courageux » (Oger, f. diij v°) il ne manque pas de vaincre ces géants, dont « Brief (...) / N'en demeura ung en vie ou entier » (*Ibidem*).

[11] Oger, f. d.

[12] *Songe*, f. b.

[13] Oger, f. f v°.

[14] *Visions fant.*, f. aij.

[15] Oger, f. aiiij v°.

[16] Oger, f. aiiij.

[17] *Visions fant.*, f. aij.

[18] Oger, f. aiiij.

[19] *Ibidem* et *Visions fant.*, f. aij.

[20] Oger, f. aiiij.

[21] *Visions fant.*, f. aiiij.

[22] *Ibidem*.

[23] Oger, f. b.

[24] Oger, f. bij v°.

[25] Sur ce point, nous renvoyons aux analyses d'Emmanuelle Poulain : « Habert élague sérieusement le merveilleux [de sa source principale, une mise en prose du Roman d'Ogier le Danois du XIV^e siècle], en se limitant aux éléments chrétiens [...] à l'imaginaire chrétien se superpose la référence mythologique. » (« Une épopée à la mode humaniste », p. 13)

[26] La passivité paraît même une condition *sine qua non* de la fantaisie, le personnage qui est en proie aux visions ou aux songes devant se laisser porter par ce qui « descend » en lui. Aussi ne s'étonne-t-on pas d'en trouver également l'expression dans *Le Songe de Pantagruel*, au moment où l'apparition de Panurge cède sa place au spectre de Gargantua :

De ces propos que Panurge comptoit
 Mon travaillant esprit se contentoit
 Mais tout soudain en une aultre frenaisie
 Descendre vint la mienne fantaisie (f. diiij).

[27] *Visions fant.*, f. aiiij v°.

[28] On peut là encore relever une concordance entre les deux *Visions*. Dans celles d'Oger :

Prins le repas dans le royal palais,
 Vous eussiez leu Rondeaulx & virelais,
 Dixain, Balade, & aussi mainte Epistre
 Que Morgue avoit jadis sceu faire, & tiltre,
 Pour collauder les dictz, armes, & faitz
 De son amy, accomplis & parfaictz
 Le tout au long d'un mur gravé
 Sans que le temps eut l'escript depravé (f. g v°).

[29] *Visions fant.*, f. biiij.

[30] *Visions fant.*, f. biiij v°.

[31] *Visions fant.*, f. c.

[32] Oger, f. diiij.

[33] Oger, f. diiij v°.

[34] *Songe*, f. diij v°.

[35] Abel Lefranc, dans son introduction au *Tiers Livre* montre que « *Le Songe de Pantagruel* de François Habert (1542) a donné à Rabelais l'idée générale des consultations et plusieurs des thèmes de son livre. » (*Œuvres de François Rabelais*, p. LVI). Pour une analyse détaillée des éléments que Rabelais empruntent à Habert, on se reportera à cette même introduction, p. LVII-LXIV. On peut toutefois, à la suite de John Lewis, considérer que « *the Songe de Pantagruel* is a relatively minor work which was influenced by and then, in its turn, influenced the composition of *Rabelais's Chronicles* » (« François Habert, *Le Songe de Pantagruel* published with an introduction by J. Lewis », Genève, Droz, *Études rabelaisiennes*, t. XVIII, 1985, p. 123) dans la mesure où Habert s'inspire lui-même largement des personnages de *Gargantua* et de *Pantagruel* dans le *Songe*.

[36] Panurge lui-même n'est pas dupe de l'in vraisemblance de pareil avenir. À la fin de ce passage il interroge le songeur en ces termes : « A vostre advis ce contract est il seur [...] ? / Je croy que non » (f. diiij).

[37] Oger, f. ciiij v°-f. d.

[38] E. Garin, « *Phantasia e imaginatio* fra Ficino e Pomponazzi », *Phantasia/Imaginatio*, éd. M. Fattori et M. Bianchi, Rome, 1988, p. 7 : « *La tesi di Ficino è molto significativa : è attraverso la potenza creatrice dell'immaginazione che si rivela soprattutto la eccezionale condizione dell'uomo [...] l'immaginazione si svela come la grande mediatrice fra senso e intelletto, fra corpo e anima, fra universale e particolare* ».

[39] E. Garin, « *Phantasia e imaginatio* », p. 6 : « *L'immaginazione rende sensibili, visualizza, i concetti, mentre riesce a trascendere i dati sensibili con le sue costruzioni fantastiche* ».

[40] *Songe*, f. e.ij.

[41] *Visions fant.*, f. biiij.

[42] *Oger*, f. diiiij.

[43] *Songe*, f. b.

[44] *Songe*, f. diiiij r° et v°.

[45] *Visions fant.*, f. aiiij v°.

[46] *Oger*, f. cij v°.

[47] *Oger*, f. g.

[48] *Oger*, f. biiij.

[49] *Oger*, f. ciij.

[50] *Visions fant.*, f. aiiij.

[51] On peut noter, de façon significative, le contraste entre cette somnolence harmonieuse des personnages qui semble les préparer au phénomène de la vision fantastique et l'état de veille énergique que Habert assigne au contraire à sa Muse au début des *Visions d'Oger* :

Ma muse donc ne sois point endormye
De raconter toute sa seigneurie,
Et visions au regne de Fairie (f. aij v°).

[52] *Songe*, f. diij.

[53] Morgue explique ainsi à son époux les critères physiques qui ont présidé à son choix amoureux :

Je t'ay receu comme le plus notable,
Des Chevaliers au bellicqueux couraige,
Sur qui tu as eu le plus grand advantaige,
Non seulement de vigueur corporelle :
Mais de beaulté & grace naturelle,
Ce qui a faict mon œil n'estre endormy,
Entre plusieurs te choisir pour amy (*Oger*, f. h).

[54] *Oger*, f. gij v°.

[55] *Songe*, f. bij.

[56] *Songe*, f. b v°.

[57] *Oger*, f. aiiij v°.

[58] *Oger*, f. diij r° et v°.

[59] *Oger*, f. hij v°- f. hiiij.

[60] Dans la tradition légendaire, Ogier est d'une stature particulièrement imposante. Ce détail de la taille n'est nullement exploité dans les *Visions d'Oger*, à part dans cet épisode de la naissance d'Hector. Il permet toutefois aux lecteurs, déjà au fait de la tradition médiévale rapportant les exploits d'Ogier, de trouver entre les lignes un autre trait de ressemblance entre le père et le fils. C'est sans doute la raison de sa mention.

[61] *Oger*, f. fiiij.

[62] *Oger*, f. diij v°.

[63] *Oger*, f. hiiij v°.

[64] Dans son introduction au *Songe de Pantagruel*, John Lewis considère que François Habert traite exclusivement de la question du mariage des prêtres, dans la mesure où Gargantua a préalablement démontré à son fils qu'il doit embrasser la carrière pastorale. Néanmoins, dans la tradition rabelaisienne à laquelle Habert emprunte ses personnages, et du fait de la fonction non seulement religieuse mais aussi politique qu'il assigne au prince-berger, on peut considérer que cette question du mariage est aussi envisagée pour le monarque. Si l'on ne devait en apporter qu'une seule preuve, on la trouverait sans nul doute dans le premier vers de l'ouvrage, « Estant ung jour en mon palais Royal » (*Songe*, f. b). On peut en outre remarquer que l'actualité internationale, en cette année 1542, était propre à relancer la réflexion sur la question du choix des épouses des princes. En effet la tumultueuse vie maritale d'Henri VIII venait de connaître, en février 1542, un nouvel épisode tragique, Catherine Howard, cinquième épouse du roi d'Angleterre, ayant été exécutée pour cause d'adultère. Or les poètes de cour français s'étaient fait l'écho des précédentes péripéties matrimoniales du prince réformé, notamment au moment de l'exécution d'Anne Boylen, en 1536, à laquelle Lancelot de Carles avait par exemple consacré son *Epistre contenant le proces criminel faict à lencontre de la Royne Anne Boullant d'Angleterre*. Sans aller jusqu'à considérer que cet événement a pu inspirer directement Habert, on peut toutefois souligner l'à-propos historique du conseil que Gargantua donne à son fils :

Ne cherche point en ce monde une femme
Dont à jamais tu puisse avoir diffame,
Ne cherche point une femme lubricque
Tant seulement apte au jeu venerique,
Aymant plaisirs qui sont desordonnez,
Cherchant esbatz à malheur adonnez (f. diiiij v°).

[65] Voir la note 43.

[66] *Visions fant.*, f. biiij.

[67] Rappelons que le terme même de *phantasia* est dérivé de *phôs*, la lumière.

[68] *Oger*, f. liiij. Il convient de mettre en relation ce détail avec ce que Gargantua, dans *Le Songe de Pantagruel*, dit du marchand : il est celui « où gist tant de mensonge / Et qui a rien fors qu'à tromper ne songe » (f.c). Oger lui-même, lorsqu'il engage son fils à employer cette ruse, se montre conscient de son caractère immoral et dégradant. Si Melchior « par dol ou fraude [...] n'est surpris, / D'homme vivant jamais ne sera pris » et c'est pourquoi le roi pousse Hector à « son dol par dol combattre » (l. iij).

[69] *Oger*, f. m v°.

[70] *Oger*, f. mij.

[71] C'est d'abord le jardin du premier livre des *Visions d'Oger* qui « Clos [...] estoit tout autour de Christal », (f. diij v°), puis, dans le second, la tombe du roi Arthur qui « estoit faicte d'ung fin Cristal » (*Oger*, f. giiij). Dans le *Livre des visions fantastiques*, la fontaine, représentant « l'eau de misericorde / Du redempteur » (f. c v°) est « d'ung précieus Christal environnée » (f. aiiij v°). L'emploi des majuscules pour les noms communs est peu fréquent dans l'ouvrage, sinon, précisément, quand ceux-ci ont une valeur allégorique. L'idéal de clarté, combiné, du fait de l'indécision graphique, avec un lien présumé étymologique avec la figure du Christ, semble bien avoir cette valeur.

[72] *Songe*, f. cij.

[73] *Songe*, f. b.

- [74] I. Garnier-Mathez, *L'Épithète et la connivence: écriture concertée chez les Évangéliques français (1523-1534)*, Genève, Droz, 2005.
- [75] J. Lewis, en particulier p. 110-111.
- [76] J. Lewis, p. 111.
- [77] *Oger*, f. giiij v°.
- [78] *Oger*, f. fij.
- [79] *Ibidem*.
- [80] *Oger*, f. eij v°.
- [81] *Oger*, f. eijj.
- [82] *Oger*, f. eijj v°.
- [83] *Oger*, f. l.
- [84] *Oger*, f. eij v°.
- [85] *Oger*, f. h v°.
- [86] *Ibidem*.
- [87] *Oger*, f. hiiij v°.
- [88] *Oger*, f. biiij.
- [89] *Oger*, f. biiij r° et v°.
- [90] *Oger*, f. iij.
- [91] *Oger*, f. iij v° et f. iijj.
- [92] Ce discours particulièrement émouvant prend une force particulière du fait qu'il achève l'ouvrage (f. miiij v° et miiij).
- [93] *Visions fant.*, f. cij.
- [94] *Songe*, f. cij.
- [95] *Songe*, f. c v°.
- [96] *Ibidem*.
- [97] *Songe*, f. diij.
-

Pour citer cet article :

Claire Sicard, « (15)42, année fantastique. Imaginaire et politique dans *Les Visions d'Oger le Dannoys au royaume de Fairie*, *Le Livre des visions fantastiques* et *Le Songe de Pantagrue* de François Habert », [Caménae n° 8](#), *La Fantaisie*, dir. Nicolas Correard, Christine Pigné et Alice Vintenon, revue en ligne de l'U. Paris-Sorbonne, 2010, np.