



HAL
open science

Aspects et fonctions de la narratio dans Le Séjour d'Honneur d'Octovien de Saint-Gelais

Ellen Delvallée

► **To cite this version:**

Ellen Delvallée. Aspects et fonctions de la narratio dans Le Séjour d'Honneur d'Octovien de Saint-Gelais. Exercices de rhétorique, 2022, 18, 10.4000/rhetorique.1268 . hal-03739043

HAL Id: hal-03739043

<https://hal.science/hal-03739043>

Submitted on 26 Jul 2022

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.

Aspects et fonctions de la *narratio* dans *Le Séjour d'Honneur* d'Octovien de Saint-Gelais

Composé à la fin du XV^e siècle¹ par Octovien de Saint-Gelais, *Le Séjour d'Honneur* est un pèlerinage allégorique en quatre livres mettant en scène un Acteur, guidé par Sensualité, qui traverse différents lieux jusqu'à parvenir à la cour d'Honneur. Chassé de cette cour et suivant désormais les conseils de Raison, il termine son périple à l'ermitage d'Entendement. Inspiré, dans sa structure, par le *Pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Digulleville², *Le Séjour d'Honneur* met ce schéma allégorique devenu topique au service d'un propos encomiastique (faisant l'éloge du roi de France Charles VIII à qui l'œuvre est dédiée) et moral (sur la vanité de la vie mondaine et courtoise). Ces deux objectifs ne sont pas opposés – la critique anti-curiale n'émousse en rien la gloire du monarque³ – mais reposent sur des rythmes diégétiques très différents. Le narrateur expose (rétrospectivement) les dangers et la vanité de la vie mondaine à travers un pèlerinage pseudo biographique, donc à l'échelle d'une vie (et plus précisément de l'âge adulte, puisque le narrateur affirme avoir vingt-quatre ans au début du texte). En revanche, l'éloge de Charles VIII repose sur le caractère illustre de la lignée dont il est issu, qui débute avec le héros fondateur Énée et qui comprend notamment Charlemagne et saint Louis⁴. « Dans un monde où le passé était la meilleure justification du présent, il était naturel que l'histoire fût le meilleur argument de la propagande, le meilleur soutien du pouvoir », explique Bernard Guenée⁵ : Saint-Gelais convoque donc différents épisodes d'une histoire à la fois biblique, mythique, antique, ou bien plus récente voire personnelle pour établir l'antériorité et de fait la supériorité du roi et de la noblesse de France. Les visions du pèlerin mais aussi les récits insérés dans les discours des personnages permettent de faire tenir ces deux temporalités dans l'architecture du pèlerinage allégorique : la traversée de la Mer Mondaine, le séjour dans l'île de Vaine Espérance, le périple à travers la Forêt des Aventures ou encore le passage à la cour d'Honneur sont autant de lieux offrant un défilé des grandes figures de l'histoire de France – mortes ou prisonnières d'une vaine danse – desquelles l'Acteur ou ses interlocuteurs allégoriques exposent les faits de gloire. Lorsqu'ils sont insérés dans des discours, les récits sont toutefois narrés par des figures immorales, telles que Sensualité, Abus, Peu d'Avis ou encore l'Acteur dévoyé : comment de telles figures peuvent-elles prendre en charge ces *narrationes* historiques tout en préservant leur valeur encomiastique ? Le but de notre étude sera donc de mettre en évidence les enjeux diégétiques, esthétiques et éthiques des récits insérés dans les discours des personnages du *Séjour d'Honneur*, en

¹ Le texte semble composé dans les années 1490-1492, avec quelques ajouts ultérieurs, jusqu'en 1494 : voir Jacques Lemaire, « Note sur la datation du *Séjour d'Honneur* d'Octovien de Saint-Gelais », *Romania*, t. CII, 1981, p. 239-249 ; Frédéric Duval, introduction à l'édition du *Séjour d'Honneur* d'Octovien de Saint-Gelais, Genève, Droz, 2002, p. 17-21 et Philippe Maupeu, *Pèlerins de vie humaine : autobiographie et allégorie narrative, de Guillaume de Digulleville à Octovien de Saint-Gelais*, Paris, Champion, 2009, p. 532-534 et 584-589.

² Voir Philippe Maupeu, *ibid.* et Frédéric Duval, « Les sources du *Séjour d'Honneur* d'Octovien de Saint-Gelais », *Romania*, t. CXXI, n° 481-482, 2003, p. 164-191.

³ Sur la façon dont Saint-Gelais tient à la fois un discours moral contre la cour d'Honneur et un propos encomiastique (mais non flatteur) à l'encontre du roi Charles VIII qui incarne Honneur, voir Jacques Lemaire, *Les visions de la vie de cour dans la littérature française de la fin du Moyen Âge*, Paris/Bruxelles, Klincksieck/Palais des Académies, 1994, p. 341-363 ; Philippe Maupeu, *op. cit.* ; Virginie Minet-Mahy, « Pouvoir et critique de la rhétorique d'Alain Chartier au *Séjour d'Honneur* d'Octovien de Saint-Gelais », *Medium Aevum*, vol. 76, n° 2, 2007, p. 285-304 et Jean-Claude Mühlethaler, « Culture de clerc et réalité curiale : *Le Séjour d'Honneur* d'Octovien de Saint-Gelais ou les failles de l'idéal », *Hofkultur in Frankreich und Europa im Spätmittelalter/La Culture de cour en France et en Europe à la fin du Moyen Âge*, éd. Christian Freigang et Jean-Claude Schmitt, Berlin, Akademie Verlag, 2005, p. 263-286 et, du même auteur, « Lire et écrire, d'Alain Chartier à Octovien de Saint-Gelais : la mémoire culturelle, puits de sagesse ou source d'illusion ? », *Fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, éd. Virginie Minet-Mahy, Claude Thiry et Tania Van Hemelryck, *Les lettres romanes*, hors série, 2004, p. 71-98.

⁴ Voir Joseph A. James, « Saint-Gelais's Use of Mythology and Legend in "*Le Séjour D'honneur*" », *South Atlantic Bulletin*, 1976, vol. 41, n° 2, p. 57-67.

⁵ *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, Aubier Montaigne, 1980, p. 333.

approfondissant successivement notre approche de la *narratio* insérée. Dans une première partie, nous établirons une typologie des *narrationes* insérées par Saint-Gelais afin de mettre en valeur l'exercice de virtuosité auquel il se livre dans *Le Séjour d'Honneur*. Ensuite, nous examinerons leur fonction probatoire et nous en analyserons quelques-unes de façon plus détaillée afin de dévoiler la manière dont Saint-Gelais gère le décalage entre des discours qui se veulent véridiques et probants, mais qui sont portés par des allégories immorales ou un Acteur égaré. Appréhender les critères de réussite de ces *narrationes* et leur efficacité probatoire devient un exercice de lecture pour l'ensemble du *Séjour d'Honneur*.

Repérer et délimiter les *narrationes* insérées dans les discours des personnages suppose de disposer d'une définition précise de cette partie du discours. Christine Noille a bien montré que la *narratio* des rhéteurs antiques avait peu à voir avec notre actuelle « narration⁶ », pour deux raisons essentielles⁷. La première est que la *narratio*⁸ est l'exposition d'un fait, ou plus exactement des circonstances entourant le fait : sa valeur tient moins dans le rappel du fait que dans les précisions relatives aux personnes, temps, lieux, causes, conséquences... Cela est particulièrement valable dans le contexte judiciaire dans lequel les rhéteurs (de Cicéron à Quintilien⁹) réfléchissent souvent : le fait est connu et ce sont les circonstances dans lesquelles il s'est produit qui peuvent déterminer la culpabilité ou l'innocence de l'accusé. C'est pourquoi Quintilien précise que la défense peut utilement proposer un nouvel exposé des faits après l'accusation, de façon à compléter le détail des circonstances et à orienter la compréhension des événements dans une autre direction¹⁰. Le contexte est très différent dans *Le Séjour d'Honneur* de Saint-Gelais, mais ce premier élément de définition permet de poser un critère de précision pour les récits insérés : pour qu'il y ait *narratio*, il faut qu'un minimum de circonstances soient ajoutées à l'exposition du fait. Dans *Le Séjour d'Honneur*, nous avons ainsi relevé quatorze séquences de récits insérés dans les discours de personnages, de longueur extrêmement variable, qui forment parfois un seul récit, parfois une succession de récits :

N°	PAGES ET VERS ¹¹	INTERLOCUTEURS	FAITS EXPOSES
1	p. 132-133, v. 31-62 et p. 133-134 (prose)	L'Acteur à Sensualité	Déboires subis par l'Acteur dans sa quête mondaine.
2	p. 138, v. 78-98 et p. 139, v. 102-124	Sensualité à l'Acteur	Plaisirs rencontrés par l'Acteur dans sa vie mondaine passée.
3	p. 147, v. 21-39	Sensualité à l'Acteur	Aventures de Pâris et Jason.
4	p. 160-161, v. 27-56	Peu d'Avis à l'Acteur	Mort du comte de Comminge en mer.
5	p. 171-173, v. 1-60	Abus à l'Acteur	Invocation des figures marines mythiques et exposé de leurs faits.
6	p. 187-189, v. 19-68	Abus à l'Acteur	Histoires des aventures en mer d'Énée, Brutus, Ulysse, Scipion et César.
7	p. 214, v. 30-48	Vaine Espérance à l'Acteur	Origines de la danse en Israël, à Troie et à Rome.
8	p. 277-282, v. 1-175	Cas Fatal à l'Acteur	Origine et œuvre de Cas Fatal : création du monde, mariage avec Fortune et naissance des Parques.
9	p. 295-307, v. 1-403	Sensualité à l'Acteur	Événements qui se sont déroulés dans la Forêt des

⁶ Que le Larousse 2021 définit ainsi : « Action de raconter, d'exposer une suite d'événements sous une forme littéraire ».

⁷ Nous résumons ici ses études menées dans « L'intelligence du récit. Enquête dans la pédagogie rhétorique des dispositifs narratifs », *La lettre de l'AIRDF*, n° 57, 2015, p. 45-53 et dans « *Narratio/narration ? La rhétorique et la langue française* », dans *Les intraduisibles du vocabulaire critique (XVI^e-XVIII^e siècle)*, *Littératures classiques*, n° 96, 2018, p. 85-97.

⁸ Que nous appellerons aussi, dans l'espace de cette étude et par commodité, « récit ».

⁹ Cicéron, *De inventione*, I, 27-30 ; *De oratore*, II, 80-83 et 326-380 ainsi que Quintilien, *Institutio oratoria*, IV, 2.

¹⁰ Quintilien, *Institution oratoire*, IV, 2, § 14-23.

¹¹ Toutes nos références au *Séjour d'Honneur* renverront à l'édition de Frédéric Duval citée plus haut.

			Aventures : histoires d'Eve et Adam, Abel et Caïn, arche de Noé, Abraham, Sodome et Gomorre, guerre de Troie, périple d'Énée, histoire de Samson et Dalila, Saül, fondation de Rome et autres faits de l'histoire antique, fondation du royaume de France, règnes de Clovis et de Charlemagne.
10	p. 353, v. 25-38	La Cour à l'Acteur	Actions des courtisans voulant entrer à la cour.
11	p. 357-358, v. 1-41	L'Acteur à La Cour	Formation de l'Acteur.
12	p. 359-360, v. 21-50	La Cour à l'Acteur	Déchéance de deux courtisans.
13	p. 402, v. 36-53	L'Acteur à Entendement	Rappel de ses péchés passés.
14	p. 404-405, v. 2-36	Entendement à l'Acteur	Œuvre de Dieu.

Cette définition, pour précise qu'elle soit, n'éluide pas des cas discutables, à la limite de la *narratio*. Ainsi, dans le discours de Vaine Espérance (7), l'évocation en deux vers de la danse du peuple d'Israël¹² nous a semblé plus proche de la *narratio* (précisant les circonstances de personne, de temps, de lieu et, indirectement, la cause de cette danse) que celle, en quatre vers, des « dames et damoiselles » dansant « illec en l'amoureux trespas », « puis a torches, puis a chandelles » (p. 213-214, v. 19-22) qui précède : les circonstances de personne, temps et lieu sont trop floues pour réellement préciser un fait. De même, dans le premier discours de La Cour (10), la description d'une suite d'actions par des courtisans en général, est assez peu caractérisée : cette évocation est aux confins de la *narratio*.

Un tel repérage permet néanmoins de mesurer la variété des *narrationes* insérées dans les discours des personnages de Saint-Gelais, tant en termes de matières utilisées que de procédés mobilisés pour motiver l'insertion d'un récit. Un des émerveillements suscités par la lecture des *Métamorphoses* d'Ovide, aux XV^e et XVI^e siècles, consistait à se laisser guider sans se perdre dans l'architecture complexe du texte, qui multiplie les récits insérés, juxtapose les narrations fabuleuses en renouvelant et justifiant sans cesse leur insertion. Nul doute qu'en composant *Le Séjour d'Honneur*, destiné à « aucunement plaire ou donner un moment d'aise » (p. 114) à Charles VIII, Saint-Gelais, lecteur et traducteur d'Ovide¹³, avait en tête cette architecture virtuose à l'esprit. Elle permet en effet de raconter différents moments saillants de l'histoire de France ou de l'histoire personnelle du narrateur sans verser dans le continu et la monotonie de la grande chronique ; elle favorise l'association des portraits des héros princiers de l'Antiquité au XV^e siècle à un récit moral mettant en garde contre cette quête de grandeur indue chez un clerc¹⁴ ; elle offre enfin d'allier le *placere* au *docere* d'une œuvre historique et morale. Dans *Le Séjour d'Honneur*, la variété des *narrationes* quant à leur contenu, leurs contours ou leur fonction probatoire constitue ainsi pour son auteur un exercice de virtuosité dont la valeur n'est pas négligeable. Saint-Gelais mobilise une grande variété de domaines pour alimenter les récits insérés : les premiers échanges avec Sensualité (1 et 2) concernent l'histoire personnelle de l'Acteur, que l'on retrouve à la fin, auprès de La Cour (11). Pour le reste, c'est une histoire universelle qui alimente le propos des récits insérés, à la fois biblique (devant la Forêt des Aventures en particulier, 9), mythique (notamment dans le discours de Cas Fatal, 8), antique (de la part d'Abus, 5) ou extrêmement récente (comme le récit de la mort du comte de Comminge par Peu d'Avis, 4, ou celle des deux courtisans déchus effectué par La Cour, 12). Les échanges entre l'Acteur et ses guides successifs sont l'occasion d'évoquer un grand nombre de figures historiques et mythiques, qui sont autant de miroirs adressés à l'Acteur au moment de prendre ses décisions, mais aussi, à une autre échelle, au lecteur privilégié qu'est le roi Charles VIII. Ces comparaisons sont explicites dans le prologue :

¹² « C'est la danse tresauthentique / Ou tout le peuple d'Israël / Dança jadis pres du torel » (p. 124, v. 30-32).

¹³ Il en traduit les *Héroïdes*, qu'il offre à Louise de Savoie dans un riche manuscrit (Paris, BNF fr. 875), en 1497.

¹⁴ Voir notamment les lectures du *Séjour d'Honneur* de Jean-Claude Mühlethaler (articles cités *supra*).

et si l'espee moult vous plaist pour quereller et droict deffendre le bien publique et vostre royaulme, ainsi comme ung Cezar Auguste et comme chief prompt et puissant qui de ses membres doit avoir le soing et cure, pas maintz certes a gré n'avés le saint tresor de sapience et moult vous plaist livres et avoir passer temps en maint volume, comme ung second Julles Cezar, ung Ptolemee ou ung Theodose, ou comme voz tressainctz et tresglorieux predecesseurs, voz ancestres les roys de France, monseigneur saint Charles le Grant et saint Loÿs, qui tant ayma sainte Escripiture [...]. (p. 114)

Dans les discours des protagonistes, figures de rois et de princes sont mobilisées pêle-mêle, ce qui favorise les rapprochements. Ils sont explicités par Sensualité dans la Forêt des Aventures au moyen de l'antonomase : Charles VIII est ainsi « Second Hector et derrenier Alexandre », « Qu'on le peut bien nommer tousjours Auguste » (p. 306-307, v. 365 et 373),

Salomon quant au fait de prudence
L'autre David, gratieux et parfait,
Ung Scipion tout remply d'excellence,
Ung Camille pour publicque deffence.
C'est en effect un droit Fabricius,
Ung Ptholemee ou ung Papirius [...]. (p. 307, v. 387-392)

Les récits insérés des prouesses d'Énée, de Brutus, d'Ulysse, de Scipion et de César, conquérants mythiques ou historiques dont l'exemple doit inciter l'Acteur à monter sur la nef d'Abus et à traverser la mer (6), sont également structurés par des parallèles. Dans ce discours, à chaque héros allégué est attribuée une strophe de quatorze vers décrivant ses prouesses, sauf Scipion dont les faits ne sont décrits qu'en huit vers, conférant à l'ensemble une structure rappelant celle d'une ballade en trois strophes avec envoi. Même si le schéma des rimes et la reprise d'un refrain font défaut, la succession de ces petits récits les place rigoureusement à égalité, en dépit du domaine légendaire ou historique dans lequel ils sont puisés et en dépit de la chronologie. L'anaphore structurant l'introduction de chacune de ces figures – « Par cy passa... » (v. 19, 33, 47 et 61) – manifeste à la fois le souci de Saint-Gelais de motiver l'insertion de ses récits et de les présenter sous forme d'une liste invitant aux parallélismes. Une autre séquence fonctionne semblablement : lorsque Vaine Espérance décrit à l'Acteur la danse qui se tient sur son île, en insérant de courts récits du sort des danseurs (7¹⁵). Vaine Espérance narre successivement le sort du « peuple d'Israël », des « Troyans » et des « Rommains » que l'entrée dans la danse a conduit à leur perte. Ses petits récits, cette fois rigoureusement chronologiques, sont structurés par l'anaphore « C'est la dance ou » (v. 30-31 et 33) qui devient « En telles ou pareilles dances » (v. 41).

Comme Ovide, Saint-Gelais semble cultiver une diversité des manières d'insérer les récits dans le discours des personnages. Cela relève de l'exercice de virtuosité pour l'auteur, qui tantôt annonce le récit inséré et en délimite ainsi précisément les frontières, tantôt semble glisser naturellement vers la *narratio*. À plusieurs reprises, le narrateur prend soin de caractériser le discours que va tenir le personnage. Il en va ainsi du discours par lequel Sensualité raconte l'histoire des illustres prédécesseurs de l'Acteur ayant foulé le chemin de Fleurie Jeunesse (3) : la guide allégorique, explique le narrateur, « me racompta de notre emprise tout le fait » (p. 146). Plus loin, le narrateur décrit rétrospectivement le discours tenu par Cas Fatal (8) : « Ainsy me comptoit Cas fatal [...] de sa naissance, force et pouoir, et l'occupation en quoy destiné estoit par prescription d'office » (p. 282). Les verbes « compter » et « racompter » reviennent également pour qualifier les récits que donne Sensualité à l'Acteur au moment de traverser la Forêt des Aventures (9). Ailleurs, au contraire, le récit apparaît au détour d'une description, dans une proposition subordonnée ou à l'aide d'un présentatif. C'est le cas pour le discours de Vaine Espérance décrivant la danse et les danseurs de son île (7), embrayé par « C'est la dance ou... ».

¹⁵ La description est reprise plus loin par l'Acteur énumérant les danseurs qu'il aperçoit, p. 217-223, v. 35-224.

Une telle insertion confère au récit inséré la force de l'*evidentia*, qui compte parmi les qualités d'une *narratio*¹⁶. Une caractéristique de Saint-Gelais, en effet, consiste à faire de ses récits insérés des visions. Dans le débat de l'Acteur avec Sensualité, pour savoir s'il doit la suivre ou non (1 et 2), les interlocuteurs mobilisent tour à tour des verbes de vision pour introduire leurs récits : « Je me suys veu, encores m'en souvient... » (p. 132, v. 31) dit l'Acteur pour décrire les affres de sa jeunesse dévoyée ; « Et si t'ay veu... » (p. 138, v. 78) répond Sensualité pour raconter cette même jeunesse et les joies qu'elle apportait à l'Acteur. Ce procédé se retrouve dans le discours que tient Sensualité au début de la traversée de la Forêt des Aventures : elle jalonne en effet ses rappels historiques par l'anaphore « voy cy¹⁷ » et relance ainsi son récit : « Or allons et je te compteray, / Monstrant au doye et a l'œil les merveilles » (p. 299, v. 134-135). Au-delà de la recherche d'*evidentia*, également visible dans ces exemples, cela permet, au sein des discours, de donner l'illusion que les récits insérés se trouvent au même niveau que les visions de l'Acteur, creusant, dans le *Séjour d'Honneur*, les différentes strates narratives : à la distinction topique entre « je » narrateur et « je » narré, dont on rend ici compte en distinguant narrateur et Acteur, s'ajoutent le récit des visions de l'Acteur et les discours des récits de vision (tenus par l'Acteur ou non). Comble de la virtuosité, Peu d'Avis raconte à l'Acteur une histoire qu'on lui a racontée (4) : « Si n'est ainsy que l'on me dist... » (p. 160, v. 27). Soucieux de son propos encomiastique, Saint-Gelais ne l'est pas moins d'allier le *placere* au *docere*.

Cette diversité virtuose n'éluide pas la question de savoir pourquoi Saint-Gelais choisit de développer le récit autour de certains faits alors qu'il en réserve d'autres au domaine de l'allusion ou hors des discours des personnages. La réponse tient sans doute au second élément qui distingue la *narratio* des narrations au sens moderne du terme : leur fonction probatoire. La *narratio* est en effet tendue vers sa fin argumentative : elle ne s'articule pas autour d'une intrigue¹⁸, l'enchaînement de ses éléments est déterminé par le but rhétorique que le locuteur s'est proposé. Si les circonstances peuvent s'articuler selon un ordre chronologique, ce n'est pas par souci de ménager un suspense ou une tension narrative : c'est par souci de clarté, afin de mieux comprendre où le locuteur veut en venir par l'exposé de ces circonstances. Quintilien propose ainsi, parfois, de couper la *narratio* en différentes parties, de revenir en arrière ou d'anticiper, si cela appuie l'argumentation pour laquelle le fait et ses circonstances sont rappelés¹⁹ : l'Acteur et Sensualité illustrent cette technique dans leur premier échange (1 et 2) où l'exposition des faits est réalisée à chaque fois en deux temps.

Si les récits insérés dans les discours des personnages du *Séjour d'Honneur* ne s'inscrivent pas dans le registre judiciaire, il apparaît toutefois nettement que ces récits sont motivés par des fins délibératives ou épидictiques. Ces récits insérés possèdent ainsi, dans *Le Séjour d'Honneur*, pratiquement tous une vocation persuasive dans le cadre d'un discours délibératif de conseil, exhortation, requête ou mise en garde. Le récit de la vie passée de l'Acteur, dans ce premier échange entre l'Acteur et Sensualité, permet ainsi de récuser ou de soutenir l'exhortation formulée par Sensualité : chacun évoque les revers ou les bienfaits de la vie passée de l'Acteur pour soutenir le parti de ne pas suivre la guide, ou de la suivre. Dans l'invocation des figures marines par Abus (5), le rappel des faits des divinités auxquelles il fait appel pour guider la nef ressemble à une justification de la requête, car ces récits confirment que ces divinités ont bien le pouvoir d'aider le pilote. L'évocation des conquérants par le même pilote Abus (6), ensuite, doit convaincre l'Acteur de s'aventurer en mer. Il en va de même lorsque Sensualité raconte à l'Acteur une brève histoire universelle, pour soutenir sa traversée de la Forêt des Aventures. En racontant

¹⁶ Quintilien la mentionne dans l'*Institution oratoire*, IV, 2, § 63.

¹⁷ Que l'on retrouve notamment, avec ses variantes, v. 62, 71, 80, 107, 116, 143.

¹⁸ Ce à quoi renvoie sans doute la « forme littéraire » de la définition du Larousse.

¹⁹ Quintilien, *Institution oratoire*, IV, 2, § 82-83.

L'exemple des courtisans déchus (12), La Cour soutient sa mise en garde contre l'outrecuidance de ceux qu'elle laisse entrer. Enfin, que ce soit en racontant sa formation auprès de La Cour (11) ou en rappelant ses fourvoiements auprès d'Entendement (13), l'Acteur mobilise des faits passés de son existence pour appuyer sa demande d'entrer chez ses hôtes.

Plus rares sont les récits insérés dont la fonction est uniquement épидictique : le rappel de l'œuvre divine qu'effectue Entendement (14) est le seul exemple de cette fonction. Toutefois, toutes les autres *narrationes* n'agissent que grâce à la charge épидictique véhiculée par le récit : qu'il s'agisse de héros mythiques ou de récents personnages morts ou déchus, c'est en vertu de leur coloration épидictique qu'ils peuvent servir de modèles pour l'Acteur ou de repoussoir. Par exemple, dans son étude des mentions d'Énée, Virginie Dang a précisément montré comment ce personnage était constamment valorisé pour servir de modèle, quitte à occulter des épisodes moins honorables de son périple²⁰. Enfin, comme cela a été mentionné plus haut, il n'est guère de récit inséré qui ne porte pas de fonction épидictique indirecte, dans le cadre d'une œuvre s'adressant à Charles VIII et faisant l'éloge du roi par des parallèles avec ses prédécesseurs – qui ne peuvent être qu'illustres. Le récit de Sensualité dans la Forêt des Aventures est particulièrement probant, en ce qu'il achoppe sur un éloge de la monarchie de France et de Charles VIII : « Que pourray je plus dire ou prononcer, / Voulant louer ce pourpris d'excellence ? » (p. 306, v. 350-351).

Il est encore possible de préciser la façon dont les *narrationes* agissent en tant que séquence probatoire dans un discours. En effet, tous les récits insérés ne concourent pas de la même façon à appuyer le propos du locuteur : certains contiennent en eux-mêmes le but rhétorique vers lequel ils tendent, d'autres ne font que le soutenir par un rappel circonstancié ; certains agissent comme des descriptions plus ou moins récréatives, d'autres comme des exemples. Ainsi, dans les *narrationes* du discours de Cas Fatal (8) et de celui de Sensualité dans la Forêt des Aventures (9) réside la fin du discours : décrire le personnage qui s'exprime (ce serait une *narratio* de « personne », selon la distinction liminaire de Quintilien) ou le lieu traversé (*narratio* « de lieu »²¹). Les descriptions de personne apparaissent encore dans le récit de l'Acteur à La Cour pour justifier son entrée (11) ou dans celui d'Entendement à l'Acteur, qui porte sur Dieu et son œuvre (14), récit auquel il demande de prêter foi. La plupart des récits insérés, néanmoins, sont des exemples analogues, selon la terminologie de Quintilien. Cela apparaît lorsque Sensualité évoque Pâris et Jason pour persuader l'Acteur de suivre le chemin de Fleurie Jeunesse à leur exemple, dans une logique d'*occupatio*²² (3), lorsque Vaine Espérance cherche à convaincre l'Acteur de rentrer dans la danse où figurent déjà d'illustres exemples antiques (7), ou encore lorsque La Cour met en garde l'Acteur contre son outrecuidance, qui a valu la disgrâce des deux courtisans Doyac et maître Olivier (12). La fonction d'exemple de la *narratio* est enfin explicite dans la réprimande d'Abus à l'Acteur effrayé d'aller en mer (6), puisque lui-même conclut sa succession de récits (sur les périple d'Énée, Brutus, Ulysse, Scipion et César) par « A quoy iray aultre exemple querant ? » (p. 189, v. 69). La plupart des exemples avancés par Abus possèdent d'ailleurs leur conclusion provisoire (introduite par « doncques » ou « dont », p. 188-189, v. 31, 60 et 68), en fin de strophe, ce qui souligne sa démarche probatoire.

Puisque c'est moins le fait exposé que la couleur argumentative qu'on veut lui donner qui prévaut²³, dans le cadre d'un discours délibératif ou épидictique, à travers le développement de quelques circonstances entourant le fait, il devient possible de tirer d'une anecdote historique un

²⁰ Virginie Dang, « Vers une revalorisation d'Énée en France », *Cahiers de recherches médiévales*, vol. 10, 2003, URL : <http://journals.openedition.org/crm/1593>.

²¹ Quintilien, *Institution oratoire*, IV, 2, § 2.

²² Ce que suggère la conclusion de Sensualité après avoir mentionné ces exemples : « Doncques, plus ne t'en esbahys » (p. 147, v. 40).

²³ C'est ainsi que Quintilien affirme qu'un exposé des faits nu n'existe pas, et plus loin que le récit doit être fait par un avocat (plaidant une cause donc) et non par un témoin (qui en serait détaché). Voir l'*Institution oratoire*, II, 4, § 3 et IV, 2, § 109. Sur cet aspect, voir également John O'Banion, « Narration and Argumentation: Quintilian on Narratio as the Heart of Rhetorical Thinking », *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, vol. V, n° 4, 1987, p. 325-351.

argument *a priori* opposé à ce que le récit pourrait soutenir (il est ainsi surprenant que Peu d'Avis, ici bien nommé, évoque le naufrage et la mort du comte de Comminge dans le discours 4 pour encourager l'Acteur à se lancer en mer ou bien que les ancêtres troyens des Français soient enlisés dans la danse de Vaine Espérance tels qu'elle les décrits dans la séquence 7), voire d'évoquer un même fait à des fins différentes (tel est le cas du rappel de la vie passée de l'Acteur dans les discours 1 et 2, qui sert tantôt à décrier la vie sensuelle, tantôt à y encourager). En poussant cette logique à l'extrême, n'importe quel fait peut soutenir n'importe quel propos, pourvu que les circonstances avancées soient finement sélectionnées et exprimées. Or c'est un risque dont Saint-Gelais semble avoir parfaitement conscience en manifestant la réversibilité des récits insérés, mais aussi en donnant la parole, tout au long de son pèlerinage allégorique, à des figures explicitement mauvaises (Sensualité, Abus, Peu d'Avis, Cas Fatal) mais qui emportent aisément l'adhésion d'un Acteur pourtant pétri de doutes et mis en garde par Grâce Divine au cœur de son périple. En examinant de plus près la façon dont Saint-Gelais construit certaines *narrationes* de ces mauvaises allégories, il apparaît pourtant que l'auteur donne des indices à son lecteur – dont le doute critique est éveillé par le nom même des allégories – lui permettant de mesurer en quoi la mobilisation de ces récits est retorse et sert une rhétorique dévoyée. Pour cela, Saint-Gelais joue et déjoue les critères traditionnels de réussite d'une *narratio* : clarté, brièveté, vraisemblance et, dans une moindre mesure, agrément et magnificence²⁴.

Quintilien signale cette dernière qualité de la narration tout en mettant en garde contre elle : elle est parfois inutile ou malvenue dans certaines affaires qu'un traitement pompeux desservirait. Saint-Gelais prévient aussi, d'une certaine façon, son lecteur contre un discours trop orné. Le fait a déjà été commenté par Daniel Ménager : Sensualité mobilise volontiers les ressources de la seconde rhétorique pour persuader l'Acteur de continuer à la suivre²⁵. Plus exactement, Saint-Gelais semble susciter chez son lecteur la méfiance à l'égard des ornements et de leur réversibilité dès le début du *Séjour d'Honneur*. Dans le premier échange avec l'Acteur (1 et 2), elle répond point par point à sa *narratio* en renversant les circonstances associées aux faits (telle la « querelle », source de danger pour l'Acteur, devenue épreuve de son courage dans le propos de Sensualité, p. 132, v. 33-36 et p. 138, v. 85-88), mais aussi en employant la même forme métrique (des quatrains layés avec des rimes équivoquées) et le même verbe de vision introducteur des éléments du récit (« et si ay veu », p. 138 v. 78 et 81). La magnificence d'un discours n'est donc pas une fin en soi et est même trop aisément réversible pour servir efficacement une cause : cette leçon rhétorique prépare sans doute la leçon morale que l'Acteur recevra à la cour d'Honneur, lieu de la magnificence par excellence où son ascension connaît un semblable revers, causée par un combat avec les figures non moins ambivalentes des Uns et des Autres.

Le récit de Peu d'Avis (4), dans le livre I, fonctionne presque comme un éveil de la vigilance du lecteur à l'égard des *narrationes* et de leur possible dévoilement, tant il cumule les entorses aux critères de réussite, tout en parvenant à convaincre un Acteur qui ne reconnaît pas encore son erreur. Les personnages sont alors chez Peu d'Avis, qui loue leur projet de traverser la mer mondaine, en évoquant de façon très allusive ses nombreux précédents et en concluant qu'« il n'y perist / Long temps y a femme ne homme » (p. 160, v. 25-26). Mais la moitié de son discours consiste ensuite en un récit inséré racontant au contraire la mort du comte de Comminge, naufragé après s'être abîmé sur la roche de Trop Vouloir, par l'action de Fortune. D'ailleurs, Peu d'Avis achève son propos en indiquant qu'il pourrait « alleguer » « maintz autres » (p. 161, v. 49) cas semblables de naufragés. Un tel récit, s'il se prolongeait, pourrait en effet détourner l'Acteur de son entreprise en l'effrayant sur les dangers de la traversée. Mais, indique-t-il, ses yeux sont couverts par le bandeau de Sensualité, laquelle bouche également son ouïe. Pour le lecteur, dont tous les sens sont éveillés, la *narratio* de Peu d'Avis agit comme un repoussoir, un

²⁴ Quintilien, *Institution oratoire*, IV, 2, § 31 et 61-64.

²⁵ « Vers et prose dans le *Séjour d'Honneur* d'Octovien de Saint-Gelais », *Grands Rhétoriciens*, Cahiers V.L. Saulnier, 1997, p. 133-144.

contre-exemple parfait servant d'étalon à l'aune duquel mesurer, ensuite, des récits insérés qui agiraient au rebours de ce qu'ils devraient faire.

D'une part, la *narratio* de Peu d'Avis est peu claire, en ce qu'elle a tendance à progresser à rebours de la chronologie : on apprend d'abord la mort du comte, puis l'action de Fortune qui l'a causée, puis est évoqué l'orage qui a conduit à la perte de son navire, et enfin l'honorable réputation dont il jouissait de son vivant. Si l'ordre chronologique n'est pas un impératif pour juger de la clarté d'une *narratio*, il en est un adjuvant essentiel, car la clarté d'un récit a pour but d'en faciliter la compréhension. Chez Peu d'Avis, cet ordre particulier a peut-être pour but de mettre en valeur le renom du défunt et inverser le récit de sa mort en éloge de son entreprise : mais Saint-Gelais semble nous montrer qu'un tel renversement, s'il n'est pas argumenté mais repose sur une mauvaise *narratio*, n'est pas valable. Fort de cet enseignement, le commentaire du narrateur après le récit de Cas Fatal (8) devient significatif, puisque Cas Fatal s'exprime « en termes a la foyz obscurs, souvent aussy clers et notoires » (p. 282) : la clarté de la *narratio* est intermittente ; son obscurité est en l'occurrence due à l'emploi de périphrases parfois hermétiques. Ainsi qualifiée, l'élévation du style dont fait preuve Cas Fatal apparaît comme un travers rhétorique, ou plutôt comme une façon de déjouer son propos : plus le personnage se présente à l'Acteur, moins celui-ci en apprend et plus cela cultive son effroi. De fait, les récits insérés dans les discours des mauvaises allégories présentent parfois une seule imperfection rhétorique par laquelle Saint-Gelais signale au lecteur – alerté par la *narratio* de Peu d'Avis au début du *Séjour d'Honneur* et dont les réactions, méfiantes, se sont irrémédiablement désolidarisées de celle de l'Acteur – que la *narratio* n'est pas utilisée à bon escient, que sa force rhétorique est dévoyée.

D'autre part, si l'on revient au récit de Peu d'Avis, l'insistance sur sa brièveté paraît suspecte. Il conclut en effet son récit par « Maintz autres pourroye alleguer [...] Mais trop seroit long mon langaige » (p. 161, v. 48-54), suggérant que le récit qui précède était à la limite de la brièveté. Celle-ci ne doit pas être confondue avec un critère de longueur²⁶, qui ne dit rien de la qualité d'une *narratio* : la brièveté est la propriété du récit à ne se limiter qu'aux informations nécessaires, sans les résumer ou les développer excessivement. Son but est de rendre le récit aisément mémorisable, en privilégiant les informations utiles, mais sans tomber dans l'allusion qui y ferait obstacle²⁷. Or dans le cas de la *narratio* de Peu d'Avis, elle n'a, comme les exemples qu'il passe sous silence, rien de bref, puisqu'il développe des informations que l'Acteur ne doit précisément pas retenir. Cette mise en garde contre une *narratio* non brève, digressive et par là contre-productive permet sans doute au lecteur d'aborder avec plus de recul le récit que l'Acteur fait de sa formation à la Cour (11). Celle-ci demande en effet aux prétendants courtisans qu'ils se soient illustrés par les armes ou l'écriture. Or, sur les quarante-huit vers de son récit, l'Acteur consacre les dix-huit premiers à expliquer qu'il ne manie pas les armes. Un tel développement de ce que ne fait pas l'Acteur contrevient au principe de la brièveté du récit, puisqu'il donne des informations inutiles, que la Cour devra vite oublier pour retenir plutôt ses qualités d'homme de lettres de l'Acteur. Même s'il faut sans doute, rétrospectivement, lire ces dix-huit premiers vers comme une *occupatio* visant à révéler que, faute de pratiquer la bravoure chevaleresque, l'Acteur sait en parler (et *a fortiori* l'écrire), il reste qu'il décrit du vide, de l'inexistant. L'entorse à la brièveté, dans ce discours, signale que les capacités mises en valeur par l'Acteur ne sauront s'appliquer sur un domaine qui lui est étranger. Là encore, une *narratio* à laquelle il manquerait une qualité n'est pas qu'une erreur rhétorique : cela devient une faute éthique, que le lecteur est entraîné à voir.

²⁶ Dans la citation plus haut, il faut comprendre le mot « long » comme synonyme de « détaillé », ce qui est confirmé par le passage en prose qui succède au discours de Peu d'Avis : « Atant se teust Peu d'Avis et plus ne vout au long compter du perilleux mondain passage, doubtant que pour le trop alleguer des gens perilz et suffoquéz en celle mer que mon propos ne variast » (p. 162). Ce n'est pas de parler de la traversée en mer que redoute Peu d'Avis, mais d'en rentrer dans les détails.

²⁷ Quintilien, *Institution oratoire*, IV, 2, § 40-46.

Ensuite, telle qu'elle est présentée par Peu d'Avis, sa *narratio* est frappée d'un doute sur son authenticité, alors même qu'il s'agit d'un fait historique avéré. Certes le vrai peut ne pas être vraisemblable, mais il demeure curieux que Peu d'Avis insiste sur le caractère rapporté de son récit lorsqu'il l'entame. Cette insistance doit sans doute se lire au regard de l'effet qu'avait la figure inversée de Bon Avis sur l'Acteur un peu plus tôt : prenant « le haubert et l'escu / De Bon Advis pour armer [s]a pensee » (p. 118, v. 91-92), l'Acteur se plongeait dans les lectures de Tite-Live, Orose, Végèce, mais aussi des histoires troyennes et grecques, de la Bible, et des chroniques de France comme celles de Froissart ou de Castel²⁸ (p. 118-119). Cette vaste bibliographie ne fait littéralement pas le poids face au récit rapporté de seconde main de Peu d'Avis. Saint-Gelais donne ici une indication sur la trajectoire morale de son personnage, résolument amoindri par Sensualité, qui passe de Bon Avis à Peu d'Avis, mais aussi sur la teneur des récits qui découlent de ces différentes allégories tutélaires : la grande histoire recueillie dans les livres d'une part, le récit allusif et contre-productif cité de seconde main d'autre part. Cette mise à distance prépare en effet peut-être également la gêne de Peu d'Avis à l'égard de son propos narratif, qui dévie vers le récit d'un exemple desservant sa cause et qu'il est contraint d'interrompre.

Dans sa logique probatoire, enfin, le récit de la mort de Comminge agit à rebours des encouragements de Peu d'Avis à prendre la mer. Le personnage semble s'être pris au piège de l'agrément de son récit, comme le sera plus tard Abus, qui invoque des divinités dans son lay pour guider la nef (5), dont certaines ont été malheureuses en mer (comme Naÿs) ou d'autres, comme Charon faisant passer les morts, n'augurent rien de bon sur le sort des passagers de la nef²⁹. L'agrément des récits insérés et la multiplication des exemples apparaît comme un piège, et instruit le lecteur à repérer ces surenchères de récit qui finissent par déroger au principe argumentatif qui doit guider toute *narratio*. Peu d'Avis ne donne pas d'exemples de héros ayant traversé la mer mondaine (il ne parle que de « mains hostes », p. 160, v. 17) mais seulement un qui a échoué. Il reprend ensuite, au discours narrativisé, son éloge de la traversée de la mer mondaine, si bien que l'on peut se demander quelle est la valeur de cet exemple, ou d'un exemple en général, dans une argumentation. Est-ce le nombre des exemples, le volume de leur développement, ou leur contenu seul qui emporte la persuasion ? Saint-Gelais semble indiquer que tout exemple peut être accusé de n'être qu'une exception, et qu'il ne suffit pas seul à déterminer du bien-fondé d'une argumentation. C'est avec ce précepte à l'esprit qu'il convient d'aborder la réprimande d'Abus à l'Acteur effrayé par la mer et les innombrables cadavres qu'il y découvre (6) : certes Énée, Brutus, Ulysse, Scipion et César sont passés par là, mais si la mort de Comminge ne devait pas valoir pour détourner l'Acteur de son intention, en quoi ces exemples ne seraient-ils pas également des exceptions à ignorer ? Leur nombre, leur autorité, ne suffit pas à écarter une peur légitime quant aux dangers de la Mer Mondaine, peuplée d'un nombre autrement plus grand de cadavres ; ils indiquent même au lecteur méfiant que le propos du *Séjour d'Honneur* est précisément que l'Acteur n'est pas un de ces héros exceptionnel, que sa place n'est donc pas sur la mer ou à la cour mais dans l'ermitage d'Entendement.

En somme, au-delà de leur aspect récréatif et virtuose, les récits insérés dans les discours des personnages du *Séjour d'Honneur* agissent, dans leur variété et leur perfectibilité, comme un véritable manuel de lecture : développant nombre de possibles de la *narratio*, Saint-Gelais forme également son lecteur à en repérer les entorses, qui ne relèvent pas tant de l'erreur technique et

²⁸ Sur la culture livresque du narrateur du *Séjour d'Honneur*, voir Jean-Claude Mühlethaler, « Lire et écrire, d'Alain Chartier à Octovien de Saint-Gelais : la mémoire culturelle, puits de sagesse ou source d'illusion ? », article cité.

²⁹ Jean-Claude Mühlethaler identifie également ce leurre dans « Récritures virgiliennes et statut de la mythologie à l'aube de la Renaissance. Du "Lay d'Abus" dans le *Séjour d'Honneur* à la translation de l'*Énéide* par Octovien de Saint-Gelais », dans *L'Antiquité entre Moyen Âge et Renaissance. L'Antiquité dans les livres produits au nord des Alpes entre 1350 et 1520*, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011, p. 307-327.

rhétorique que de la faute éthique. Bien lire les récits insérés, mesurer leur réussite, c'est se préparer à comprendre un pèlerinage qui narre autant l'avènement d'une écriture morale qu'il ne forme à une juste lecture.

Ellen Delvallée
CNRS (UMR Litt&Arts)