

LES TRAVESTISSEMENTS ROMANESQUES
DE J.-P. CAMUS

La florissante saison critique ouverte par les études de Jean Rousset sur le baroque¹ a désormais contribué à surmonter l'incompréhension que montrait Antoine Adam pour Camus², mais il reste encore beaucoup de travail à faire: des études, forcément partielles, étant donné l'immensité de l'œuvre, ont indiqué des pistes. Précurseur du roman noir et premier réaliste, initiateur du roman sentimental, modèle du roman mystique de G. Sand³; autant d'aspects qu'il faudra approfondir. Mais, en amont, pour ainsi dire, de ces courants plus ou moins définissables, il faut retenir une donnée première: tandis que Camus auteur d'histoires tragiques déclare explicitement qu'il suit des modèles⁴, le romancier – si on peut le désigner par ce terme

1. Signalons au moins l'importante étude de G. Molinié, *Du Roman grec au roman baroque*, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1982.

2. «Il ne semble pas qu'il ait exercé la moindre influence sur le développement du genre romanesque.» affirmait-il catégoriquement dans son *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, Paris, del Duca, 1974, t. I, p. 422.

3. Cf., dans l'ordre, H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, t. I, Paris, Colin, 1967, pp. 160 et 158; E. Boggio Quallio, 'Aloph' de Jean-Pierre Camus: naissance du roman sentimental, «Papers on French Seventeenth Century Literature», XIX, 36, 1992, pp. 175-87; E. Henein, *Jean-Pierre Camus, ou l'épigone téméraire*, «Littératures classiques», 15, 1991, pp. 41-57.

4. Cf. la préface de l' *Amphithéâtre Sanglant*: «Je marche après les pas de François de Belleforest et de François de Rosset» (Paris, J. Cottureau, 1630, p. non num.); dans la réalité des textes l'opposition devient beaucoup moins évidente, mais ce qu'il importe de souligner ici ce sont les deux façons différentes de se présenter au public.

qu'il déteste, et qu'il évite soigneusement – prend «un sentier nouveau», écrit «contre»⁵, ainsi qu'il le souligne fortement dès l'*Eloge des histoires devotes pour la defense et intelligence d'Agathonphile*⁶. Il insiste aussi sur la nouveauté de ce qu'il appelle «ce genre d'écrire historique»; et encore cinq ans plus tard, il se plaint d'être seul et incompris:

J'avoue que ce genre d'écrire est nouveau [...] et qu'il le faut justifier par des raisons nouvelles, ce qui me rend si soigneux de mettre des Apologies, des Defenses, des Prefaces, des Avertissements, des Preludes à la teste ou à l'issue de chacune de mes Histoires pour oster tout sujet aux limaçons de la mesdisance, de respandre leur bave sur les feuilles que je produis.

Ce passage, tiré de la *Defense de Cleoreste*⁷, témoigne de la multiplication des attaques; le public, du moins une certaine partie, ne comprend pas le projet édifiant de l'auteur et dénonce l'indécence d'un évêque auteur d'histoires. Il en est parfaitement conscient: «je sais de plus que ceste nouveauté en ce genre d'écrire, paroist encor plus estrange en la personne d'un Evesque qui ayant des fonctions plus elevees en l'Eglise, ne semble pas avoir le loisir ny estre obligé de descendre»⁸.

Ce qu'oublie les censeurs c'est, justement, qu'il écrit

5. Sous le titre *Jean-Pierre Camus théoricien de la contre-littérature*, Max Vernet a publié un intéressant recueil de morceaux paratextuels (Paris, Nizet, 1995).

6. Cet *Eloge* est inséré à la fin d'*Agathonphile*, Paris, Chappelet, 1621, pp. 837-938.

7. *Le Cleoreste*, Lyon, A. Chard, 1626, t.II, p. 727; cette apologie, qui semble naître d'une relecture de l'œuvre (cf. p. 798), fait assez exceptionnel pour Camus, occupe les pages 663-819 du II tome.

8. *Ibid.* p. 728. Il est souvent question de la bassesse de la tâche, *topos* de la *captatio benevolentiae*; dans le même texte on trouve encore l'opposition frappante entre le grand nombre de personnes disposées à monter sur la palme pour cueillir les fruits et la rareté de celles qui «veulent porter du fumier à son pied» (p. 694).

«contre», que ses œuvres sont autres qu'elles ne paraissent, qu'il a voulu «decrediter les Romans par la forme des Romans mesmes habillant une Histoire veritable d'une maniere fabuleuse»⁹. Il y revient dans la *Defense de Cleoreste*:

[...] ce n'estoient point des fables mais des veritez qui combattaient les Romans, ou du moins s'opposaient à leur ravage, ou le divertissaient, ayant à cette occasion emprunté les livrees de mes Adversaires pour faire humer les antidotes avec les mesmes artifices dont ils sucrèrent les poisons [...]. Et puisque tant de mondains se perdent par la lecture des fables, j'essayais par une porte en apparence fabuleuse de faire entrer en leurs ames des veritables Evenemens, assaisonnez d'enseignements salutaires (p. 779).

L'étude de cette «contr'imitation», nous amènera à proposer quelque ajustement dans l'histoire du roman, ou plutôt de l'anti-roman, car il est évident que, bien que le terme n'apparaisse qu'en 1633¹⁰, la chose est bien là, dans ces bizarres, mais souvent séduisantes «histoires dévotes». Cette opération anti-romanesque avant la lettre – que Camus désigne souvent par le terme juridique «Bon Dol»¹¹, c'est dire combien il se sent sous procès! – se réalise à travers une espèce de double jeu qui masque et démasque le récit, qui le travestit, et puis le «déshabille», pour en mettre à nu les ressorts.

Il y a plus de vingt ans je m'étais amusée à découvrir les mécanismes de ce que Sorel appelait le «miracle» de son anti-roman¹²; je m'aperçois aujourd'hui qu'on les retrouve tous dans ces histoires: motivations multiples, réécriture des fables, inter-

9. *Iphigène*, Lyon, A. Chard, 1625, Avertissement au Lecteur, p. 4.

10. A cette date Ch. Sorel publie la IIe édition du *Berger Extravagant* sous le titre *L'Anti-Roman, ou l'histoire du berger Lysis, accompagnée de ses Remarques*, Paris, Toussaint du Bray, 1633-34.

11. Cf., par exemple, *Eloge...*, cit., p. 894.

12. A.L. Franchetti, *Il 'Berger Extravagant' di Charles Sorel*, Firenze, Olshki, 1977.

ventions d'auteur, tout y est: la forme «Exegesematique, puisque l'Autheur y parle à son tour»¹³, adoptée par Camus, anticipe la structure récit/discours, texte/*Remarques* du *Berger Extravagant*, au point qu'on pourrait formuler l'hypothèse que Sorel ait voulu donner avec son anti-roman une version laïque de la contr'imitation dévote que Camus avait théorisée dès 1621. On ne peut même pas exclure qu'il ait voulu répondre, à sa façon, à l'appel de l'évêque qui avait sollicité plusieurs fois les écrivains à se substituer à lui dans la dure lutte contre les mauvais livres¹⁴. Dans cette perspective de rapprochement de ces deux auteurs, qu'il faudrait bien sûr approfondir, je signale un autre point commun: Alexis et Francion, personnages éponymes de Camus et de Sorel, à forte connotation autobiographique, partagent la même expérience d'une adolescence vécue «au pays des romans»: les «jeunes erreurs» de Francion sont celles même d'Alexis¹⁵.

Mais venons-en aux procédés, tels qu'ils se trouvent dans Camus; pour le besoin de l'analyse je vais séparer ce qui est en réalité étroitement conjoint, c'est-à-dire, une *pars destruens*, qui vise à détruire l'illusion romanesque, et une *pars construens* qui, au contraire, en recrée la suggestion, déguisant l'histoire en roman.

Les mécanismes du démontage du récit nous sont désormais familiers et je n'insisterai pas beaucoup là-dessus: dénoncer les artifices du romancier signifie pour Camus rompre le charme

13. *Eloge...*, cit., p. 884; «exegesematique»: mot-valise créé à partir de «Exegematique» (Huguet: «de la nature du récit», s'opposant à dramatique) et «Exégèse».

14. Les termes de mépris contre la mauvaise littérature employés par Sorel et Camus sont souvent les mêmes.

15. Cf. *L'Alexis, où sous la suite de divers Pelerinages sont deduites plusieurs Histoires, tant anciennes que nouvelles, remplies d'enseignements de Piété*, Paris, C. Chapelet, 1622-23, VI partie, l. I, pp. 34-36 et *Histoire comique de Francion*, dans *Romanciers du XVIIe siècle*, Gallimard, 1958, l.IV, pp. 213-14.

puissant et maléfique qui ensorçèle le lecteur; dans l'*Économie d'Iphigène* il affirme très clairement: «C'est le haut point de l'Art, disent les Rheteurs, que de cacher l'art, cette maxime est bonne pour les femmes qui se fardent [...] et appliquent tous leurs soins à paroistre d'autant moins fardées qu'elles le sont d'avantage»¹⁶.

Il explique ensuite que dans son livre il a isolé les «divers métaux» (l'image alchimique, très développée dans ce passage, se retrouve souvent), réalisant un ouvrage composite dont la structure n'est pas sans rappeler la décomposition prismatique de *Les sept couleurs* de Robert Brasillach¹⁷. On reviendra sur cette étrange *Iphigène*. Pour le moment retenons simplement que l'ouvrage juxtapose différents genres romanesques (courtisan, rustique, tragique, héroïque). Par accumulation, c'est un des procédés préférés de Camus, il propose au lecteur une sorte de *summa* romanesque: «Si ces manières séparées plaisent tant (...) pourquoi desplairaient elles conjointes?» (p. 764). Sorel procédera exactement de la même façon: «par un miracle étrange de plusieurs fables ramassées l'on a fait une histoire véritable», expliquera-t-il¹⁸, après avoir inséré aux livres VII et VIII de son *Berger Extravagant* un échantillon de tous les genres romanesques.

Ce qui caractérise la narration de Camus est la non linéarité du récit: toutes sortes de digressions en interrompent le flux: «tout ce Livre [n'est] qu'une pure digression»¹⁹, dit-il, d'*Agathonphile*. Il y a une espèce de suspens systématique, exaspérant, presque sadique, qui empêche le lecteur de se plaire aux événements racontés; la présence, on ne peut plus encombrante, du *scriptor in fabula* concurrence dangereusement l'existen-

16. *Économie de cette histoire* dans *Iphigène*, cit., t. II, p. 759.

17. Paris, Plon, 1939.

18. *Anti-Roman*, cit., *Remarques livre I*, p. 103.

19. Affirmation qui pourrait aussi cacher une allusion à la digression «existentielle» que représentent les histoires dévotes par rapport aux devoirs de l'homme d'Église.

ce des autres personnages (à moins qu'ils ne deviennent, eux aussi, des doubles, des porte-voix du narrateur, ce qui arrive souvent).

Dans *L'Alexis*, une fois capturée l'attention du lecteur, il l'apostrophe brutalement: «Le désir vous presse de savoir la cause de ces tristes effets, mais si l'impatience vous saisit, quittez cette Histoire, ou donnez moy le loisir de la vous deduire à mon gré»²⁰. Parallèlement, au niveau diégétique, l'attente des personnages, anxieux d'écouter le récit des aventures de leurs nouvelles connaissances, est constamment déçue. L'histoire de Méliton, par exemple, dont quelques bribes sont données au début de *L'Alexis*, continuellement requise, ne sera donnée qu'au livre III de la *Cinquième Partie*, soit quelque 1600 pages après. Les éloges de la «tardivité» de la narration ne se comptent d'ailleurs pas dans *Alexis*, ni dans bien d'autres ouvrages²¹.

Si le commentaire envahit la page, c'est que le corpus paratextuel n'arrive pas à le contenir, bien que souvent il serre des deux bouts l'histoire: ainsi, au *Prelude* du début s'ajoute, à la fin de *Petronille*, un *Dilude* où Camus range «quelques subjects qui n'eussent pas pu convenablement estre inserez dans le courant du Narré» (p. 440). Encore une fois on est obligé de constater que le *Berger Extravagant* est construit, ou, mieux, déconstruit de la même façon²².

Je n'insisterai pas davantage sur ces moyens de contestation du récit – ils ont été largement étudiés pour tous ces auteurs de la lignée anti-romanesque qui du XVIIe siècle se poursuit jus-

20. *Première Partie*, l. I, p. 131.

21. Cf., par exemple, dans le *Prelude* qui accompagne *Petronille* (Lyon, J. Gaudion, 1626): «Mon cher Lecteur [...] il n'y a personne de si peu de jugement qui ne s'apperçoive que ces entretiens, qui tirent ainsi des digressions hors d'œuvre, sont des inventions faites à dessein de traitter des matieres plus au large, que ne permettrait autrement le tissu d'une Histoire».

22. Nous avons analysé la prolifération du commentaire dans le *Berger Extravagant*, aux pp. 19-33 de l'étude citée *supra*, n. 12.

qu'aux «nouveaux romanciers» des années Cinquante. Il ne faut pourtant pas oublier que les intrusions de Camus dans le texte n'opèrent pas seulement au niveau formel²³, elles s'intègrent dans une stratégie apologétique qui est de la plus haute importance pour l'évêque-écrivain. Nous y reviendrons.

Je passe, donc, à l'autre groupe de procédés, ceux qui contribuent à masquer l'ouvrage, ceux qui simulent le roman. Remarquons tout de suite une contradiction qui me paraît irrésolue et qui naît de la coexistence de ces deux espèces d'«industries». D'un côté, la présence obsessionnelle du narrateur dans le texte détruit le pouvoir d'illusion de la narration, et c'est justement par le «straniamento» que Camus compte soigner ses malades, les lecteurs de mauvais livres; mais, de l'autre, tous les artifices élaborés pour attirer et tromper le lecteur se forment et se justifient à partir du modèle théâtral – on va le voir tout à l'heure – modèle constamment évoqué et exploité, qui suppose, au contraire, l'absence de l'auteur. Ce n'est qu'un exemple: l'énorme quantité de «seuils» ne parvient pas à dissiper l'ambiguïté de l'œuvre, bien au contraire. Si pour cette communication j'ai adopté le terme «travestissement», c'est en songeant à la nuance mise en lumière par d'Alembert, qui fait la distinction entre déguisement, qui «suppose une difficulté d'être reconnu» et «travestissement» qui semble supposer simplement «l'intention de s'habiller autrement qu'on n'a coutume»²⁴.

La métaphore de l'habit me semble exprimer parfaitement la contr'imitation de Camus, évêque qui exhibe son habit de ro-

23. Il y en a pourtant aussi de simplement ludiques, telles qu'on les retrouve dans Scarron, voir, par exemple, à la fin de *L'Alexis*: «Sur ces devis, ils s'avancèrent vers Alexis, qui les attendoit à la porte de la ville de Compiègne, où arrivez, nous leur laisserons prendre leur repos en l'hostellerie, tandis que nous prendrons le nostre terminans en ce lieu cette Sixieme partie» (p. 448).

24. D'Alembert, *Synonymes* dans *Œuvres complètes*, t. IV, 1ère partie, Slatkine, Genève, 1967, p. 258.

mancier, mais qui intervient incessamment dans son œuvre pour rappeler quelle est la condition de celui qui feint de se cacher en s'habillant de cette façon inaccoutumée. Ce n'est donc pas sans signification si dans les six volumes de l'*Alexis* se dessine un itinéraire qui, après bien des détours, amène les personnages de la forêt de Retz à... la boutique d'un tailleur: «Ils déliberèrent d'aller le lendemain coucher à Compiègne pour y faire faire des habits de Pelerins» (p. 399). L'œuvre se termine justement à la veille de l'acquisition de l'habit de pèlerin, vêtement transparent, qui révèle enfin l'être de personnages pour qui l'habit mondain n'est plus qu'un masque. Hors de la scène mondaine (qui est celle même des lecteurs qui doivent s'y reconnaître) la contr'imitation ne peut plus subsister.

Le travestissement romanesque s'actualise à travers des procédés qui opèrent à différents degrés de pénétration; presque superfétatoire, au dire de Camus lui-même, qui ne cache pourtant pas son amour pour les vers, la présence d'ornements poétiques²⁵: «Les Romains sans cela seraient des œufs sans sel – écrit-il dans la *Defense de Cleoreste* – nous qui les suivons à la trace, ne devons pas omettre cette amorce pour attirer les yeux des Curieux» (p. 795). Fortement préoccupé de vraisemblance, Camus peuple ses œuvres non seulement de personnages-poètes, ce qui est peut-être banal à l'époque, mais aussi de personnages dont la mémoire est tout à fait extraordinaire, ainsi qu'il le rappelle sans cesse, capables de réciter un nombre incroyable de poèmes (tel est, par exemple, Florimond dans

25. Cf. *Eloge...*, cit.: «ils se peuvent lever sans difficulté et sans douleur» car ils ne sont que des «pauses où se repose l'esprit», (pp. 885 et 881). Pour une étude de la fonction de la poésie dans le roman baroque cf. G. Molinié, *Le rôle structural de la poésie dans les romans baroques*, «Cahiers de Littérature du XVIIe siècle», 3, 1981, pp. 31-40. Quant à la passion de Camus pour les vers on pourrait éventuellement se rapporter aussi au témoignage «autobiographique» de l'*Alexis*, VIe Partie, l. II, p. 161, ce qui établirait une autre ressemblance avec l'*Histoire comique de Francion*.

L'Alexis) souvent tirés du *Recueil des plus beaux vers de ce temps*²⁶.

Il y a encore travestissement dans les noms et dans les lieux; quand il s'agit d'histoires modernes le but immédiat est de ne pas permettre l'identification des personnages²⁷, je crois pourtant qu'une recherche onomastique – conduite dans le cadre d'une plus vaste étude des jeux sur les signifiants auxquels Camus se livre d'une façon presque maniaque – pourrait donner d'intéressants résultats. Quant aux lieux – là aussi je ne donne que de premières indications – il y en a sans doute de plus «romanesques» que d'autres; *Eugene* est, par exemple, une histoire française dissimulée: «Il y a environs deux ans que ie donnay au public une Histoire Grenadine sous le nom d'Eugene [...]. C'estoit une histoire domestique que j'habillais à l'estrangere en la renvoyant sous le regne de Ferdinand et Isabelle»²⁸. De la *Defense de Cleoeste* nous apprenons encore que l'histoire «germanique» d'Aristandre est en réalité espagnole, tirée du «Livre du Monde», lors d'un voyage au-delà des Pyrénées qui a été très fructueux pour l'écrivain:

C'est peu de choses que ne voir que les murs, si l'on ne s'enquiert des mœurs des habitants [...] des Evenemens notables arrivez de fraische date, et qui sont en la bouche de tous. Ce fut en ce voyage que j'appris outre le Cleoeste et Daphnide, les Histoires d'Aristandre²⁹ et

26. Cf. *Eloge...*, cit. p. 881. Parmi les auteurs cités: Desportes, Du Perron, Viau, Malherbe et Camus lui-même, avec l'affirmation: «les pires sont les miens» (p. 890).

27. Cf. par exemple, *Diotrephe, histoire valentine*, Lyon, A. Chard, 1626, p. 31: «et je l'ay deguisée sinon si artistement et subtilement qu'eust pu faire un esprit plus délié, au moins de telle sorte qu'il sera impossible de deviner de qui je parle, bien que l'un des sujets de ceste tragedie respire encore l'air.»

28. *Eugene, histoire grenadine*, Paris, C. Chappelet, 1623, p. 784.

29. Toujours attentif à la vraisemblance et à la cohérence de l'ensemble, Camus à la p. 356 d'*Aristandre, histoire germanique* (Lyon J. Gaudion, 1624) précise que l'épithaphe conçue par le personnage est en allemand, mais qu'il l'a

Palombe, et encore quelques autres qui pourront voir le jour en leur temps. (p. 792)

Moins évident, et généralement plus complexe, le jeu de travestissement par la fable ancienne: «il y a des esprits [...] qui ne se peuvent contenter que par le récit des histoires anciennes, encore que ce sont des choux cuits et recuits à tant de fois, qu'ils excitent plutôt un dégoût qu'ils ne donnent de l'appétit»³⁰. À ces récits «dégoûtants», Camus oppose la fragrance vitale des fleurs fraîches³¹, des histoires du présent ou du passé récent (de Henri III à Louis XIII; remarquons, en passant, que les noms des rois restent, caution immédiate de la vérité et modernité des faits³²).

Reniée et dénoncée pour sa fausseté, la fable ancienne est très souvent présente, et joue un rôle important de pôle, négatif, de confrontation. Mais ce n'est pas tout, car les «véritables» histoires modernes subissent des transformations, se modifient (donc se «falsifient») pour le besoin de cette confrontation, en fonction des parallélismes que l'auteur veut établir pour les montrer conformes au mythe ancien que le lecteur connaît et aime.

Voyons un exemple: Camus déguise son œuvre *Daphnide* en réécriture de l'histoire de Daphné commençant, justement, par le titre qu'il explique comme «diminutif de Daphné»; il n'y a, pourtant, aucune Daphnide dans la narration. Le personnage de l'histoire «véritable» est une Béate espagnole (dont le vrai nom est Cécile, précise Camus) qui, dans le texte, s'appelle Laure, ce qui n'est pas Daphné, mais..., presque, laurier. Et il y

substituée par une autre, composée par un «excellent poète» français pour la femme d'un Grand de France.

30. *Cleopâtre*, cit. t. II, p. 192.

31. *L'Alexis*, VIe Partie, *Epistre*, p. non num.

32. Au début du siècle, bien avant l'éclat «officiel» de la querelle des Anciens et des Modernes, il y a un fort courant de réhabilitation de la modernité: à côté de Sorel et de Viau il faudra donc faire place aussi à Camus.

a aussi la fable antique, racontée à la fin pour permettre au narrateur, et donc au lecteur, d'en apprécier les ressemblances et les dissemblances. Et si la métamorphose en laurier ne peut pas passer dans une «histoire véritable», Camus ne désarme pas pour autant: il introduit un épisode qui donne une «traduction réaliste», ou du moins possible, du phénomène surnaturel, le noyau «vrai» qui pourrait se trouver au coeur de l'invention poétique. Laure cachée dans un rouvre³³ aurait pu, en effet, être prise pour le rouvre même.... Le procédé se retrouve tel quel au cinquième livre du *Berger Extravagant*, où Lysis, se trouvant coincé dans le creux d'un saule, se croit métamorphosé en arbre.

La «traduction» de la légende d'Oreste et Pylade, en un moderne *Cleoreste*, ne posera pas ce genre de problème: «Je ne nie pas que je n'aye en l'imposition des noms de mes deux parfaits amis, Orante et Hellade, eu quelque visée à ceux d'Oreste et Pylade, que j'ay depuis changés en ceux de Cleoreste et de Pyladon [...] pour l'application que je fais en la fin de ma nouvelle Histoire à ceste ancienne»³⁴. Pourtant, dans le commentaire final, l'auteur est obligé de constater que cette «application» ne correspond pas exactement au projet initial:

J'avais bien fait dessein d'insérer dans les entretiens des personnages de ceste Narration l'histoire d'Oreste et de Pylade, comme j'ay fait de celle d'Iphis et d'Ianthe, et quelques autres dans l'Iphigene: mais la précipitation de la closture de ceste Piece ne me l'a pas permis.

La solution est simple, car, chez Camus, entre commentaire et récit il n'y a pas de solution de continuité: «Je me contenteray [...] de la coucher tout simplement, et d'en monstrier les parallèles sans aucun artifice» (t. II, p. 652).

33. *Daphnide, histoire aragonnaise*, Lyon, A. Chard, 1625, pp. 332-44.

34. *Projet de ce tableau de la parfaite Amitié*, dans *Cleoreste*, cit. t. I p. non num.

Dans d'autres cas la fable n'a qu'un rôle accessoire, d'ornement détaché, «divertissant» par rapport au ton sombre de l'histoire: à la fin d'*Alcime* Camus annonce qu'il a voulu «donner à ceste Histoire si sanglante une Catastrophe qui [...] a quelque chose d'aussi agréable qu'estrange»³⁵. Le dénouement est, en effet, assez surprenant: une religieuse, pour recouvrer sa liberté, imite Icare dont elle a lu la fable et brodé l'histoire pour une tapisserie. Elle accumule des plumes – «elle en amassa de tous costez», «elle en acheta à foison, et mesmes de volailles» – pour se fabriquer des ailes et «un habit tout de plumes arrangées artistement sur une toile proportionnée à son corps». Dans cet accoutrement elle s'élance du haut du clocher. Au matin les nonnes se sauveront terrorisées à la vue de l'oiseau monstrueux qui gît dans la cour.

Un dernier exemple, tiré du début de *L'Alexis*: Meliton, «adolescent beau comme un Ange», amoureux désespéré, est décrit en larmes, «couché de son long sur le bord d'une belle fontaine [...] estendu en partie sur le menu sable de la greve en partie sur ce tapis vert, mol comme de la laine, où son coude estant enfoncé, il appuyait sa teste sur sa main, ayant les yeux fichez sur le cristal de l'onde». L'écrivain s'attarde sur le tableau, puis, ayant parfait sa mise en scène de la fable, en prend nettement les distances: «Ce qui est une fable en Narcisse, est icy une verité, en ce que Narcisse se noya dans une fontaine où il regardoit ses beautez florissantes; et Meliton, comme vous entendrez, pensa suffocquer sa vie en celle-cy, où il consideroit les siennes flestries et effacées»(pp. 28-30). Après quatre pages de plaintes en prose et en vers, voilà la vérité du fait, racontée avec une précision médicale: «saisy d'une langueur universelle» Meliton s'évanouit, «ses yeux s'enfoncèrent, ses levres devinrent perses, la bouche s'ouvrit, le bras luy manqua, et sa teste se penchant contre le bas, se laissa choir dans la fontaine, dans laquel-

35. *Alcime*, Paris, M. Lasnier, 1625, p. 531.

le sans y penser alloit noyer sa vie et ses douleurs» (pp. 35-6).

Ces exemples me paraissent suffisants pour donner une idée de l'originalité du procédé de Camus; il se sert de la fable ancienne en la décomposant, en distinguant un fond de vérité, ou du moins de possibilité de vérité, et des oripeaux ridicules et faux que l'homme moderne, le chrétien, doit rejeter³⁶.

Le camouflage romanesque de l'histoire dévote est soutenu aussi par une forte suggestion de spectacle en acte créée par l'exploitation intensive, à tous les niveaux du récit, de la métaphore du *theatrum mundi* (et aussi, comme on a pu constater dans cette représentation de Meliton en Narcisse qu'on vient de voir, par une attention particulière aux gestes et aux attitudes des personnages).

Soucieux de «dorer la pillule» (développant cette métaphore médicale on pourrait définir la «contr'imitation» une thérapie homéopathique), Camus se préoccupe d'amuser de temps en temps son Lecteur avec des «entractes» joyeux: si, dans *La Pieuse Julie*, il a ajouté l'épisode d'un «vol extravagant et artificieux», c'est «pour egayer le Lecteur et pour imiter les auteurs des représentations tragiques qui pour resjouir les spectateurs font des entractes, diludes ou intermedes gracieux pour divertir un peu leur imagination des idées sanglantes et sujets graves»³⁷.

Plus significatif le recours au travestissement théâtral dans *Iphigene*, l'œuvre qui, selon Camus, «à cause de son estrangeté»

36. Il faudrait, bien entendu, situer Camus dans le cadre du vaste débat post-humaniste pour ou contre la mythologie, débat qui n'est pas seulement littéraire.

37. *Dessert au Lecteur* qui accompagne *La pieuse Julie*, Paris, M. Lasnier, 1625, pp. 529-30. Cf. aussi, *Defense de Cleoreste*, cit. p. 801 où il est question de «deux tours de souplesse d'un Escholier, qui ne sont pas de mon invention, mais de Straparolle», insérés «pour divertir le Lecteur par une espece d'entracte et d'intermede».

ressemble le plus à un roman. Et c'est sans doute pour faire mieux passer et accepter, (aux critiques, plus qu'au public) la surabondance de la matière³⁸ que l'auteur la déguise en tragédie, avec des soins tout particuliers et continus: «Comme [...] les Poetes tragiques divisent leurs histoires funestes en cinq actes, et ces actes en diverses scenes – écrit-il – j'ay de cette façon conduit cette Narration en cinq Parties principales. La premiere je l'appelle Courtisane [...]; les autres, marquées par autant de changements de lieux, seront: «rustique», «heroïque», «nuptiale», «tragique» (t. II, pp. 759-60). L'évêque du Bellay, ce lecteur infatigable, aurait-il connu la *Centaure* (1622) de Francesco Andreini? En tout état de cause, avant Corneille, il produit, lui aussi, son «étrange monstre».

Au-delà de leur caractère topique – chez les romanciers l'assimilation au théâtre permet d'anoblir en quelque sorte la bassesse d'un genre nouveau – les constants renvois au théâtre sont essentiels dans ce nouveau «genre d'écrire», surtout pour ce qui concerne le rapport de l'écrivain avec son œuvre; rapport extrêmement délicat dans le cas d'un évêque soi-disant «historien», en réalité conteur de mensonges, car la Vérité n'est que dans l'*Écriture*, parole de Dieu.

«Tandis que tu verras ces personnages jouer divers actes sur la scene que t'ouvre cette Narration, – explique Camus – je me tiendray derriere le rideau pour escouter ton jugement»³⁹. La fiction du théâtre permet une distanciation: l'auteur peut se cacher derrière le rideau, s'absenter, ou plutôt, faire croire qu'il s'absente de son œuvre (on a déjà relevé l'ambiguïté de ce geste) et laisser agir ses «acteurs». Il peut alors nous les montrer livrés à

38. Cf. ce qu'il dit de son histoire dans l'*Avertissement*: «Elle est neantmoins veritable, mais, en n'en point mentir, cette verité est accompagnée de tant de feintes, d'artifices, d'inventions, de particularitez, et de deguisements, que cet accessoire surpasse de bien loing le principal» (p. non num.).

39. *Renvoy à l'Issue* dans *Alcime*, cit., p. non num.

l'«adversaire», au diable, metteur en scène occulte⁴⁰ et donc, dans un certain sens, auteur «de l'histoire épouvantable» qu'il va «représenter». Avant de disparaître, d'«embarquer le Lecteur en la veue de ce prodigieux et lamentable evenement», l'écrivain-évêque met en garde son lecteur en lui rappelant plusieurs fois que le «lamentable evenement» est un ouvrage du Prince des Ténèbres, un «Stratagème de l'ennemy de nostre salut» (p. 21). Dans *Alcime* le diable mène le jeu et le dénouement malheureux concerne la totalité des personnages. Ailleurs, dans *L'Alexis* notamment, le diable n'est pas absent, mais Dieu triomphe, amenant au bon port les pèlerins. Dans l'*Epistre* à l'évêque de Metz (Ve partie) – la qualité du destinataire y est sans doute pour quelque chose – Camus emploie lui-même le terme «theatre sacré»: de cette façon le rôle et la responsabilité de l'écrivain se réduisent considérablement. Habillée en représentation sacrée, l'histoire dévote nous ramène aux origines mêmes du théâtre, suggérant que l'écrivain n'est plus qu'un «meneur du jeu», cette figure aux marges du spectacle qui, dans les mystères médiévaux, dirigeait et commentait la représentation⁴¹. Le diable et le bon Dieu agissent en haut, aux limites de la scène, mais la visibilité n'est pas bonne: l'œil du spectateur, un peu myope, perçoit surtout le jeu de l'homme et de ses passions, en bas, devant lui.

«Je t'ay peint ou feint ainsi à dessein pour faire voir en toy tous les transports et toutes les rages dont se treuvent furieusement agitez ceux qui ayment desordonnément – explique Camus dans l'épître à Meliton⁴² – car à la verité il semble que cette redoutable et neantmoins flatteuse passion, ait choisi ton cœur, comme un theatre, pour y estaler la violence de sa tyrannie». L'œuvre – vraie ou fausse, n'importe, ainsi qu'avait dit Mon-

40. Cf. *Eloge...*, cit., p. 860: «il crie contre les ouvrages de lumière qui descouvrent ses fourbes».

41. Voir la célèbre miniature de Fouquet représentant le mystère de sainte Apolline.

42. *L'Alexis*, Ve partie, p. non num.

taigne dans un passage célèbre⁴³ – est un mystère sacré, mais aussi, ou d’abord, si l’on épouse la perspective restreinte des lecteurs mondains, un psychodrame où les passions tiennent les principaux rôles⁴⁴. Dans la citation de *L’Alexis* qu’on vient de lire, beaucoup de termes semblent préparer à un spectacle d’horreur («rages», «violence», «tyrannie», «furieusement agitez»), mais le charme de l’amour y est aussi évoqué: «tu as le plus passionné, le plus affectueux et par conséquent le plus agreable roollet», disait l’auteur à son personnage annonçant de cette façon la partie la plus agréable, la plus romanesque de son œuvre, et l’on est en droit de supposer – nous y reviendrons – que l’agrément n’est pas seulement du côté du lecteur.

A la réalisation d’un théâtre des passions qui «descend» aux «particularitez des singulières affections»⁴⁵ peuvent se rapporter aussi l’occultation systématique des noms et les nombreuses tirades contre l’identification des personnages. Et ce n’est pas un hasard, non plus, si Camus, auteur d’un «Traité de passions»⁴⁶, dans ses anti-romans dévots fait souvent allusion à la casuistique⁴⁷. Au-delà de tous les travestissements, on pourrait reconnaître, alors, dans l’œuvre de Camus, une sorte de nou-

43. *Essais*, I,21, 104 c (éd. «La Pléiade», Gallimard, Paris, 1962).

44. Dans les six parties de *L’Alexis* l’amour, dans ses formes nobles et ignobles, dans *Cleoreste* l’amitié: «en la personne de Cleoreste paroistra sur le Theatre de ceste scene l’Idée du parfait Ami», dans *Eugene* «les fumeux effects de la jalousie».

45. *Eloge...*, cit., p. 863.

46. Il se trouve au Tome IX des *Diversitez* (Paris, C. Chappelet, 1614); cf. aussi *Eloge...*, cit., p. 870, où il est précisé que «la juste moitié est employée autour de celle que l’on appelle Amour».

47. Cf., par exemple, *Eloge...*, cit., p. 925: signalons une curieuse discordance entre le texte («Les Casuistes disent les pechez, et puis en apportent les remedes») et l’index où l’on trouve: «pechez rapportez par les Casuistes, et non les remedes contre iceux.» Difficile de croire qu’il s’agisse d’une simple coquille, d’autant plus qu’à la lettre «C» on trouve encore: «casuistes disent les péchés, et n’y apportent des remedes».

veau genre de «Miroir des pécheurs» (l'image du miroir est largement présente), où la censure et illustration des péchés se ferait à travers un procédé de reconstruction pareil à celui qui, au cours d'un procès, amène l'accusé sur la scène du délit. La «Table des choses remarquables» d'*Agathonphile*, suggère, du reste, à travers un nombre important de voix, un emploi du livre comme recueil de lieux communs de morale⁴⁸.

Camus, dès l'*Agathonphile*, affirmait sentencieusement qu'en matière de religion la feinte n'est pas permise⁴⁹. Interventionnisme impénitent, travestissements divers, tout témoigne d'un malaise qui n'est qu'en partie celui des autres romanciers (rappelez-vous, encore une fois, Sorel, qui refuse de mettre son nom au frontispice de ses ouvrages de fiction) et nous devons savoir gré à la mauvaise conscience de l'évêque du Bellay qui a produit une réflexion exceptionnellement riche et approfondie sur le fait littéraire. Finalement, ce fleuve apologétique qui déborde de ses ouvrages ne vise qu'à établir la licéité du recours – bien marginal, prétend l'auteur – à un discours fictif. Et pourtant le doute reste, la conscience est troublée:

Mais je suis tant amy de la verité, que mesme les feintes qui ne gaspent en rien le cours du Narré, au contraire qui luy donnent des liaisons et des conjonctures faciles, pour vraisemblables qu'elles soient, me donnent toujours un peu de peine: car mon esprit sent la gesne en ces deguisements, bien que quelque sausse releve le goust du vray, et luy serve d'un sel appetissant, et luy soit comme les ombres de la peinture⁵⁰.

48. Voir, par exemple: «Amitié qui peut finir ne fut jamais véritable», «en amour la facilité donne du mépris aux hommes», «desseins des hommes et que Dieu les renverse quand il lui plaist», etc. Sur ce problème cf. G. Molinié, *Le projet d'édification chrétienne et les contraintes du roman baroque dans l'œuvre de J.-P. Camus* dans «Humanisme et foi chrétienne», Paris, Beauchesne, 1976, pp. 203-9.

49. Ed.cit. p. 773.

50. *La Pieuse Julie*, cit., p. 531.

La métaphore de l'ombre, reprise souvent, est très significative; elle paraît aussi dans la forme, assez suspecte, presque oxymorique, d'«ombre claire», qui semble conçue pour neutraliser la connotation négative du terme, pour faire mieux accepter certaines «industries [...] qui peuvent en quelque sorte ombrager la vérité», mais qui «ressemblent à ces nuages [...] lesquels font une ombre, mais une ombre claire [...] un ombrage plutôt agréable que déplaisant». Cette image d'une ombre claire, transparente, engendre d'autres images assez inattendues sous la plume d'un évêque: «de mesme le recit que je fais [...] laisse entrevoir le gibier à travers l'épaisseur du taillis, comme les Dames leur sein, à travers les reseils, les points-coupez et les linomples»⁵¹. On voit bien que la misogynie – très apparente dans les textes de Camus – n'exclut pas la présence de surprenants renvois aux réalités de l'univers féminin⁵². Il est encore question de la légitimité du travestissement (et encore de femmes pour la comparaison), dans la *Defense de Cleoreste*: «Et ne faut point dire que ce deguisement altere la verité; au contraire je tiens qu'il la conserve, en la mesme façon que le teint des Dames est conservé par les masques qu'elle portent» (p. 677).

Le fond de mes œuvres est toujours vrai, les romans sont faux, a répété inlassablement Camus. Il est évident que cette antithèse vrai/faux est bien trop simple pour recouvrir la complexité des textes. L'étude de la terminologie employée par Camus qui, par exemple, à «vraisemblance» («la vérité des sots», d'après Marie de Gournay), substitue volontiers «possibilité» et «conjecture», et qui se réserve encore la liberté de «paraboliser»⁵³, fait disparaître l'aporie. Le domaine du «vrai» s'élargit

51. *Ibid.* p. 575.

52. Cf. le témoignage «autobiographique» de *L'Alexis*, Ve partie, pp. 20-21: ayant été élevé «parmy un tas de filles», Alexis explique que «c'est cette longue nourriture avec ce sexe, qui m'en a comme avec le lait imprimé l'aversion».

53. Cf. *Eloge...*, cit., pp. 852-3: «je me suis donné la licence, non seulement

au point qu'on ne sait plus où placer la borne qui le sépare de celui du «faux». Entre «roman» et «véritable histoire» on finit par percevoir une ressemblance qui va bien au-delà de l'habit. D'ailleurs, au sujet de *Daphnide*, Camus ne s'avouait-il pas incapable lui-même de faire la distinction entre vérité et fiction? Ne disait-il pas: «je prenais cela pour une fable ou pour ces Romains dont les Espagnols sont grand Inventeurs»?⁵⁴

Que toutes les invectives contre les romans ne nous trompent pas, la haine n'est que le deuxième stade d'un grand amour du passé⁵⁵ et la lutte n'est qu'un prétexte pour pouvoir se forger et se servir des mêmes armes qu'emploie l'ennemi. En dépit de tous leurs travestissements et camouflages, ce que ne peuvent cacher les histoires dévotes au lecteur attentif, c'est le besoin pressant d'écrire et de raconter qu'éprouve l'auteur. Dans *Alcime*, la comparaison entre critiques et écrivains aboutit à une chaleureuse apologie de l'écrivain:

Certes au pis on ne peut accuser les Ecrivains que d'un certain prurit d'esprit, ou demangeaison incurable qu'ils ont de gratter du papier, et se faut-il estonner si celui qui sent des cirons se gratte, cela le presse entre cuir et chair, d'une façon plus poignante et cuisante que ne font les mouches [...] Si celui qui se gratte s'écorche à qui fait-il tort qu'à soy, si le sang en vient, c'est le sien qu'il répand, si la cuisson se fait sentir, c'est luy seul qui en a la peine. Ne vois-tu pas que celui qui escrit ressemble à la femme enceinte, demandez à celle-ci pourquoi elle accouche, et pourquoi elle ne retient son fruit dans son sein,

Chretienne, mais religieuse et devote, de paraboliser de sorte que ce qui n'est pas historique est parabolique, si qu'il n'y a rien en tout le cours de cette œuvre qui ne soit vray, soit en fait, soit en allegorie, ou moralité, et dont on ne puisse tirer de l'instruction». Quant à la «conjoncture», d'après *l'Eloge* elle est la nièce de la vérité par sa mère, la vraisemblance (p. 857).

54. Dans le *Dilude* de *Petronille* il s'en prend aux critiques qui «ne voudraient pas qu'il y eust tant d'attraits, ni que l'on approchast si fort l'air des romans» (éd. cit. p. 448).

55. Cf. *supra* n. 15.

elle répondra que c'est malgré elle [...] qu'elle ne peut plus retenir dans ses flanc l'enfant [...] l'autre [i.e. l'écrivain] de meme, la vehemence de son esprit gros de ses imaginations, veut comme les vers à soye, jeter sa semence sur des feuilles»⁵⁶.

Images de souffrance (cuisson, sang, peine), mais aussi d'irrésistible élan vital⁵⁷, qui est source de plaisir, ainsi qu'il est dit ailleurs, mais d'une façon plus discrète; dans *Cleoreste* nous pouvons lire: «[...] au pied de l'une et de l'autre [i.e. volumes de l'histoire] je pourrais mettre avec plus de verité que de vanité, de sincerité que d'affeterie, *Musac faisoit cecy par divertissement*»⁵⁸.

Camus ne cache pas non plus qu'il s'est amusé à écrire *Iphigene* (l'œuvre la plus romanesque), et conclut en souhaitant que le lecteur y trouve un plaisir pareil au sien. Plus inattendu l'aveu qui oppose, explicitement, le plaisir d'écrire aux peines de sa charge: *Agathonphile* a été écrit «par recreation après les penibles exercices de la Predication» et les «travaux non moins laborieux de ma visite generale»⁵⁹.

Dans une de ses innombrables défenses, après avoir cité pour l'ennième fois, la liberté des *Confessions* de Saint Augustin, il proclamait: «S. Augustin disoit Ayme Dieu et fais, adjoustrons, et dis et escrie ce que tu voudras»⁶⁰ (ce qui donne aux paroles du saint une résonance étrangement rabelaisienne), et traduisait ensuite sa situation incommode en deux vers senten-

56. *Issue aux Censeurs*, p. 567. Cf. aussi *Daphnide*, cit., p. 383: «Cette Narration me plut beaucoup, et je l'ay toujours eue en l'esprit jusques à maintenant que je l'ay deschargée sur ce papier».

57. Voir aussi l'opposition mort/vie qui exprime, dans le *Prelude* de *Petronille*, la différence qui existe entre le simple fait vrai – la chronique, pourrait-on dire – et l'histoire (romancée), telle que la conçoit Camus: «ou ils ont leu qu'il faille produire une histoire non seulement sans habit et sans ornements, mais comme une squelette, sans chair, sans sang, sans nerfs, n'ayant que des os secs et arides» (p. non num.).

58. Ed. cit., t. I, p. 821; l'anagramme Musac est tout à fait transparent.

59. *Eloge...*, cit., p. 891.

60. *Elise*, Paris, C. Chappelet, 1621, *Avant discours au Lecteur*, p. non num.

cieux – «Miserable est celui que severe on estime/ Car sa joie est un crime» – desquels retenons surtout cette idée de joie interdite, ou du moins pas tout à fait licite pour un homme de l'Eglise de la Contre-Réforme⁶¹.

A la fin de ce trop sommaire parcours du labyrinthe qu'est l'œuvre de Camus (la métaphore revient sans cesse), on saisit mieux – du moins je l'espère – l'intérêt et la complexité de ces anti-romans dévots auxquels il faudra consacrer d'autres études, mais que l'on peut, dès à présent, essayer de situer plus correctement dans le panorama du roman du XVIIe siècle.

Travaillant jadis sur le *Berger Extravagant*, j'avais été frappée par l'originalité et modernité de ce premier anti-roman de la littérature française. Maintenant je crois qu'il faudrait faire place à Camus – et, à travers lui à Montaigne – hasardant l'hypothèse d'une lignée anti-romanesque, œuvres caractérisées par l'invasion du discours dans le récit, qui enfoncerait ses racines dans l'humus fertile des *Essais*, prendrait forme pour la première fois dans le *Proumenoir* de Marie de Gournay (1598), «roman discourant [...] tendant une favorable main à la digression»⁶², pour s'affirmer (le succès a été remarquable⁶³) avec les histoires dé-

61. Cf. aussi *Eloge...*, cit., p. 929 et *Parthenice*, Paris, C. Chapelet, 1621, p. 919 (*Instruction au lecteur*). Dans l'*Eloge* il ne manque pas non plus de justifier ses exploits poétiques s'appuyant sur l'autorité de Grégoire Nazianze selon qui «les vers ne sont point incompatibles avec nostre condition» (p. 891).

62. Cette définition du *Proumenoir de Monsieur de Montaigne par sa fille d'alliance* se trouve dans l'*Advis* de l'édition de 1626 (*L'Ombre de la Demoiselle de Gournay*, Paris, J. Libert, 1626, p. 652) mais la structure de l'œuvre n'a pas changé dans les différentes éditions (Cf. A.L. Franchetti, *Preistoria del Proumenoir de Monsieur de Montaigne* in «Paragone», 356, ottobre 1979, pp. 59-98); on ne peut pas exclure que cet *Advis* naisse d'une prise de conscience théorique favorisée par la lecture de Camus, que Gournay estime et cite très souvent dans ses écrits.

63. Cf. Ch.Perrault, *Les Hommes Illustres*, La Haye, M. Rogguet, 1707, t. I, p. 26: «ses livres passèrent dans les mains de tout le monde».

votes de Camus et aboutir aux anti-romans «comiques» de Sorel, Scarron et Furetière, sans oublier le *Fragment* de Viau (1623).

L'anti-roman, alors, ne serait pas simplement une forme de contestation des *fabulae* romanesques et de leurs artifices, mais une sorte de «hyper-roman», d'œuvre totale qui recueillerait à la fois la tradition morale des *Essais* (discours extrêmement développé enté sur des «petits» exemples) et, par la «contr'imitation», celle de tous les différents genres romanesques.

Anna Lia Franchetti