

Nathalie GODNAIR

« ET POURCE QUE C'ESTOIT LA PLUS EXCELLENTE DE TOUTES,
JE VOUS DESCRIPRAY PAR LE MENU LES SINGULARITEZ
D'ICELLES » : FORMES ET ENJEUX DE LA *COPIA* DANS LA
DESCRIPTION DU PALAIS D'APOLIDON DE NICOLAS HERBERAY
DES ESSARTS (1543)

Dans le second livre du *De copia verborum ac rerum*, Érasme mentionne explicitement la description architecturale comme l'un des moyens d'amplifier le discours. Elle constitue en effet l'une des diverses ressources qui composent la rhétorique de l'*enargeia*, dont Érasme définit l'effet en ces termes :

Ea utemur quoties vel amplificandi, vel ornandi, vel delectandi gratiare non simpliciter exponemus, sed eius coloribus expressam in tabula spectanda proponemus, ut nos depinxisse, non narasse, lector, spectasse, non legisse videatur¹.

Au sein de cette vive représentation qui conduit le lecteur à contempler de manière métaphorique l'objet décrit avec les yeux de l'esprit, elle apparaît plus spécifiquement dans la catégorie de la description des lieux (*loci descriptio*) dont Érasme énumère quelques exemples parmi lesquels les villas, les amphithéâtres, les fontaines et les temples. Il ajoute à ces éléments architecturaux les références de quelques descriptions de lieux fictifs, apparaissant comme des modèles de cette forme d'amplification, parmi lesquelles la villa Laurentine des *Lettres* de Pline ou le palais du Sommeil des *Métamorphoses* d'Ovide². Le paragraphe consacré à cette description des lieux se clôt sur une phrase qui relie explicitement la nouveauté, l'originalité, la singularité des éléments décrits (« *Quae quo sunt magis nova* ») à l'intensité du plaisir que peut ressentir le lecteur (« *hoc plus adferunt voluptatis* »).

La description du palais d'Apolidon, qui figure dans le chapitre II de la traduction de l'*Amadis de Gaule* que publie Nicolas Herberay des Essarts en 1543, s'inscrit pleinement dans cette perspective copieuse. Le texte original dans l'*Amadis de Gaula* de Garci Rodrigéz de Montalvo (1508) représente en effet de l'ouvrage un volume restreint au regard de l'économie de l'ensemble. Alors que les éléments utiles au récit, comme le perron et ses statues, l'arc des loyaux amants et la chambre défendue, ont déjà été mis en place au livre II, le passage envisage tour à tour succinctement les bâtiments du palais, le jardin, les portails, le sol et les fontaines. Toute tentative d'une écriture copieuse est évacuée par une formule, qui n'a ici aucune valeur de prétérition : « *Y porque gran trabajo sería contarlo todo por menudo, solamente se dirá* » (et parce que la décrire par le menu nécessiterait un grand travail, je dirai seulement)³. À l'inverse, Nicolas Herberay des Essarts s'éloigne un temps de la traduction littérale pour se livrer à une considérable amplification du passage, qui s'étend désormais

¹ Ce passage est cité et traduit par Terence Cave dans l'ouvrage *Cornucopia. Figures de l'abondance au XVI^e siècle*, trad. G. Morel, Macula, 1997, p. 56 : « Nous recourons [à l'*enargeia*] chaque fois [...] que nous n'expliquons pas simplement une chose, mais que nous l'exposons, afin qu'on la regarde comme si elle était exprimée en couleur dans un tableau : si bien qu'il semble que nous avons peint, et non raconté et que le lecteur a vu, pas lu ».

² Érasme, *De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo*, Paris, 1530, fol. 80r.

³ G. R. de Montalvo, *Amadis de Gaula*, éd. J.-M. Cacho Bleuca, Madrid, Catedra, coll. Letras Hispánicas, 1987, p. 1317-1318.

sur la quasi-totalité du chapitre II, dont le titre est particulièrement explicite, puisqu'il s'agit bien avant tout de donner à lire la « Description de l'ignographie et plant du palais que Apolidon avoit fait construyre en l'Isle Ferme ». Au cœur de la description, une courte phrase précédant la présentation de la tour de pierre d'Azur nous semble particulièrement représentative du projet d'ensemble et de l'inflexion qui s'est opérée du texte espagnol au texte français : « Et pource que c'estoit la plus excellente de toutes, je vous descripray par le menu les singularitez d'icelles⁴ ». Cette fois, la qualité exceptionnelle de l'ouvrage est mesurable à la manière dont il supprime toutes les formes architecturales existantes et s'inscrit ainsi dans une logique de palmarès dont Jean Lecointe analyse les enjeux dans *L'Idéal et la différence*. Elle n'empêche pas le recours à l'écriture copieuse, mais vient au contraire le légitimer. Tendant par ce « statut définitif et indépassable⁵ » qu'exprime la formule superlative vers un idéal esthétique qui « récapitule[rait] toutes les valeurs », le palais bâti grâce aux merveilleux enchantements du magicien Apolidon appelle en effet une description copieuse, qui doit s'attacher à particulariser « par le menu » chacune de ses singularités. L'emploi même du terme de « singularitez », qui apparaît à plusieurs reprises au sein de la description, vient redoubler cette logique de palmarès qui sous-tend l'expression : s'il revêt sans doute comme le souligne Mireille Huchon dans l'article qu'elle consacre aux « Clefs du château d'Apolidon » le sens moderne de ce qui attire le regard par son caractère insolite ou bizarre⁶ dans lequel on retrouve un écho au « *Quae quo sunt magis nova* » du *De copia*, il vient surtout désigner chacune des parties du palais qui se singularisent de ce que l'on a coutume de voir par leur excellence esthétique. L'écriture copieuse apparaît ainsi comme la forme stylistique la plus appropriée pour retranscrire la magnificence des lieux, perceptible jusque dans chacune de ses parties. Elle entretient donc un lien explicite avec l'appréciation esthétique, dont nous proposons à travers cette présentation de questionner et de préciser les enjeux.

Dans un premier temps, nous nous attacherons à analyser à l'échelle du texte les mécanismes de cette description « par le menu », qui vise en premier lieu à susciter un véritable plaisir de la variété. Les miroitements de l'écriture copieuse nous inviteront à envisager le texte dans sa dimension autoréférentielle, afin de voir en quoi la description architecturale, métaphore de l'écriture copieuse, en éclaire les mécanismes de composition. Nous verrons enfin en quoi la *copia*, par sa densité, éloigne le texte d'une dimension strictement référentielle pour appeler à un mode de lecture différent, la « haute et admirable contemplation⁷ » d'un sens supérieur au cœur de laquelle se définit un idéal esthétique.

DECRIRE LES « SINGULARITEZ » PAR LE MENU, UN PLAISIR DE LA *VARIETAS*

L'analyse de détail des mécanismes qui donnent naissance à la *copia* dans la description du palais d'Apolidon fait apparaître des traits d'écriture qui nous semblent spécifiques à la forme d'*enargeia* que constitue la description architecturale. Cette dernière s'opère en effet principalement selon une logique de particularisation relevant de la *copia rerum*, qui vise à

⁴ N. Herberay des Essarts, *Amadis de Gaule*, Livre IV, éd. L. Guillerm, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 95.

⁵ J. Lecointe, *L'Idéal et la différence*, Genève, Droz, 1993, p. 158 *sq.*, en particulier ce passage au sujet de ce que J. Lecointe désigne comme « la mentalité hiérarchique » : « pour cette dernière, le premier rang, récapitulatif de toutes les valeurs, tend vers un statut définitif et indépassable. La hiérarchie opère dans un espace clos, où les valeurs ont été reconnues une fois pour toutes ».

⁶ M. Huchon, « Les clefs du château d'Apolidon », *Devis d'amitié, Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 177. M. Huchon rappelle que le terme apparaît tardivement dans les dictionnaires étymologiques, « en 1690 pour le TLF et selon A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, à partir de 1544 ».

⁷ F. Colonna, *Hypnerotomachie ou le Discours du Songe de Poliphile*, trad. J. Martin, Paris, J. Keruer, 1546, fol. 70v.

nommer et décrire successivement, par le menu et presque à l'infini, les différentes parties d'un tout, à l'échelle macrostructurale du texte, mais aussi au sein même de la période. Mais elle procède également d'une expansion du matériau lexical, une *copia verborum* qui fait du texte une sorte de réservoir de termes appartenant à trois domaines distincts : les nombres, les matériaux précieux et le vocabulaire architectural.

Une particularisation qui s'opère à différentes échelles

La logique de particularisation est tout d'abord manifeste à l'échelle de la description architecturale dans son ensemble. L'écriture copieuse se déploie en effet du palais perçu dans sa globalité jusqu'au détail des différentes pièces qui composent chacune de ses tours et ainsi que de celles qui se trouvent dans le donjon, situé en son cœur. L'évocation commence par la vision globale du « Plant de ce palais tant magnifique⁸ », du jardin et du parc qui l'entourent. Elle se resserre ensuite sur le palais en lui-même (« au fronc d'iceluy⁹ »). Sont alors mentionnées des quatre tours d'angle de l'enceinte extérieure, puis le détail de leur aménagement. La « tour de pierre d'Azur¹⁰ », qui abrite la chambre défendue, fait l'objet d'un traitement particulier, puisque l'on en détaille les ornements, des « lambris » au « plancher ». La description prend ensuite un peu de recul pour donner à voir « les quatre grands corps d'hostelz¹¹ » placés entre les quatre tours extérieures, dont les ornements architecturaux sont également décrits en détail. Sont ensuite très rapidement mentionnés les « perrons » et « l'arc des loyaulx amants¹² », éléments jouant pourtant un rôle central dans la narration. Le lecteur passe ensuite mentalement les murailles extérieures pour pénétrer dans la cour intérieure pavée, de laquelle il peut contempler « un donjon¹³ » au sein duquel se trouve une « viz double », entouré de « quatre sumptueux corps d'hostelz¹⁴ ». Les ornements des différents étages du donjon sont ensuite particularisés, avant que la description n'envisage l'ensemble des « pavillons et des tours garnies¹⁵ » de cette deuxième enceinte. La description copieuse du palais en lui-même, à travers laquelle le lecteur reconnaît immédiatement certains éléments du château de Chambord comme le plan cruciforme ou la vis à double révolution, s'opère donc de manière ordonnée, de l'extérieur vers l'intérieur, d'une vision d'ensemble à une extrême particularisation. La fin du chapitre s'attache ensuite à un autre espace, celui du jardin et du parc, selon une logique inversée, puisqu'il est d'abord question du « grand bassin de pierre d'Azur¹⁶ » de la fontaine ornée d'une statue de Vénus, des « galeries doubles » qui l'entourent et des « peintures de toutes sortes de venerie, chasse et faulconnerie¹⁷ » qui l'ornent, puis du parc et des arbres, plantes, animaux et créatures fantastiques qui s'y trouvent¹⁸. La particularisation extrême rejoint alors à nouveau l'évocation générale du palais, au moment où le texte retrouve sa logique narrative pour raconter l'arrivée d'Oriane dans les lieux. Le foisonnement de l'écriture copieuse est donc structuré par une logique constante de particularisation, plus rhétorique que sensible.

⁸ *Ibidem.*, p. 95.

⁹ *Ibidem.*, p. 96.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 97.

¹¹ *Ibidem.*, p. 98.

¹² *Ibidem.*, p. 99.

¹³ *Ibidem.*, p. 99.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 100.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 101.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 101.

¹⁷ *Ibidem.*, p. 103.

¹⁸ *Ibidem.*, p. 109-111.

Cette logique de particularisation à l'échelle du bâtiment dans son ensemble se poursuit au sein même de la période, pour préciser encore, jusqu'au plus menu détail, les ornements de chacune des parties du palais qui ont été nommées. Cet aspect est particulièrement perceptible lorsque le texte s'attache à la description du donjon, des corps d'hôtel ou, comme dans le passage qui suit, de la tour de pierre d'Azur :

Elle avoit le lambris de licorne à culz de lampe, renforcé d'allouez, Basme & cedre, le tout fait en manequinage de fin or & fleurons diversifiez par plusieurs sortes desmaulx. Le pavé estoit de Grisolite en las d'amour, enrichy de coural & cypres taillé en escaille, retenuë par filletz d'or. Les huys & fenestraiges d'ebenne enchassées de moulures d'argent, avec les vitres de cristal. Et voyoit on les cloysons des garderobbes & cabinetz estoffés d'agathes, taillées en lozenges, dedans lesquelles se representoient naturellement infinies figures de tous animaux. Au plancher de ceste chambre pendoient deux lampes d'or, au cul desquelles estoient enchassées deux escarboucles qui donnoient une telle clarté au circuit du lieu, qu'il ny estoit besoin d'autre lumiere. Mais telles richesses estoient de peu de valeur au respec d'un miroir de saphir blanc, le plus oriental qu'on vid oncques, qui avoit trois piedz en carré, assis sur une lame d'or, tant bordée & garnie de gros Dyamens, Esmeraudes, Rubis & Perles, que c'estoit chose plus qu'admirable¹⁹.

À chacune des périodes correspond la description très précise d'un des éléments qui composent le décor de l'intérieur de la tour : lambris, pavé, « huys et fenestraiges », « cloysons des garderobbes et cabinetz », plancher et miroir sont ainsi passés en revue et particularisés de manière équivalente. Au sein de chaque phrase, les participes passés apposés viennent préciser encore les détails qui les composent, voire parfois les détails qui se nichent dans chacun de ces détails, comme ces « figures de tous animaux » représentés dans les « agathes taillées en lozenges » qui ornent les cloisons des « garderobbes et cabinetz » de la tour. Le regard semble ainsi s'attarder à considérer chaque élément, jusqu'à ce qui est pourtant difficilement perceptible : les minces « filletz d'or » qui retiennent les morceaux de corail et de cyprès taillés en étoile qui ornent le pavé ou les « escarboucles » enchâssés sous les deux lampes d'or. Se déploie ainsi tout au long de la description ce que Daniel Arasse analyse comme une forme de « fascination du détail », un plaisir de l'ornement qui conduit presque au morcellement de l'œuvre architecturale, faite d'une multitude de singularités²⁰.

À la lumière des différentes formules qui viennent clore les évocations, ce mécanisme global d'emboîtement apparaît également comme une structure ouverte, que l'on pourrait prolonger à l'infini. La description « par le menu » s'achève en effet à deux reprises en quelques pages sur l'image particulièrement évocatrice et bien évidemment autoréférentielle du miroir²¹. La longue particularisation des ornements de la tour de pierre d'Azur trouve son point final dans l'évocation d'un « miroir de saphir blanc²² ». De manière parallèle, la description du donjon et de ses ornements, construite de manière globalement similaire, se

¹⁹ N. Herberay des Essarts, *Amadis de Gaule*, p. 97.

²⁰ D. Arasse, *Le détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs arts Flammarion, 2009, p. 59 à 75. L'auteur montre en particulier en quoi l'écriture du *Livre de peinture (Het Schilder Boeck)* publié par Karel Van Mander en 1604, traduit un véritable plaisir de « découper le tableau, de le détailler pour en prendre le morceau le plus plaisant » (p. 66), mais aussi comment la fascination du détail a pu conduire au désir de découper l'œuvre au sens propre, pour en emporter le meilleur morceau.

²¹ Cet objet figure également dans la description du manoir des Thélémites, dans le chapitre LV du *Gargantua* : « En chascune arriere chambre estoit un miroir de christallin enchassé en or fin, au tour garny de perles, et estoit de telle grandeur qu'il pouvoit veritablement représenter toute la personne » (F. Rabelais, *Gargantua, Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, p. 145).

²² N. Herberay des Essarts, *Amadis de Gaule*, p. 98.

termine par la mention des « myrouers de fin acier retenues par filletz d'or²³ ». Cette place de choix, au moment où la séquence descriptive se clôt, semble dessiner un hors-texte, où pourraient se refléter à l'infini les différents détails. La dimension potentiellement infinie de la description est parfois même explicite, par exemple lorsqu'il est question des « infinies figures de tous animaux²⁴ » qui sont représentées au cœur dans les agathes. Elle est plus souvent reliée aux limites de la pensée et de la parole humaine, qui ne peuvent concevoir ou dire toutes les singularités d'une telle merveille. La description des pavillons et tours de l'enceinte intérieure s'achève par exemple par la mention de « cabinetz doubles, les mieulx dorez et estoffez qu'il seroit possible de penser²⁵ ». La longue *ekphrasis* des peintures qui ornent la galerie la plus basse se clôt quant à elle sur une impossibilité à dire qui fait directement écho à la formule d'ouverture et sonne presque comme une mise en échec du projet initial : « Certes ce seroit chose trop longue à descrire par le menu²⁶ ».

Seul le constat de l'incomparabilité de la beauté décrite, surpassant l'ensemble des œuvres existantes, semble réellement mettre fin à l'écriture copieuse, comme elle lui avait donné naissance. Sur les frontons des portails du palais figurent ainsi des sculptures dont la particularisation s'achève par l'évocation du « plus polly marbre blanc que l'on veit oncques²⁷ » dont elles sont faites. La fin de la description du palais dans son ensemble se clôt quant à elle sur un appel cette fois adressé au lecteur, invité à conclure à son tour « en son esprit » à l'incomparabilité de l'ouvrage, qui ne trouve pas d'égal parmi les œuvres architecturales de son époque :

Or jugez doncques en vos espritz gentilz lecteurs, si facilement l'on pourroit au jourd'huy trouver ung palays semblable, ny accompagné de tant de singularitez²⁸.

La liste infinie des merveilles dont est constitué le palais d'Apolidon trouve donc son seul point d'orgue dans le constat d'un idéal esthétique qui avait ouvert la description et qui, à l'issue de l'extrême particularisation, vient redonner une forme d'unité à cette grande diversité.

À travers ces différents niveaux d'analyse, on perçoit donc que la logique de particularisation et d'emboîtement par laquelle l'évocation se constitue se déploie sans solution de continuité, de l'armature descriptive dans son ensemble jusqu'aux plus infimes ornements. Elle apparaît également comme une forme ouverte, qui pourrait proliférer à l'infini en dehors des limites du texte.

Une amplification du matériau lexical : nombres, pierres précieuses et termes architecturaux

À l'intérieur de cette armature particularisante, l'amplification s'opère également sur un plan lexical, autour de trois modules descriptifs distincts qui sont utilisés pour chacun des éléments et s'entremêlent tout au long de l'évocation. Leurs sources diverses font ainsi apparaître le texte copieux comme un assemblage de références textuelles et architecturales que le lecteur des années 1540 est appelé à reconnaître²⁹.

²³ *Ibidem.*, p. 100.

²⁴ *Ibidem.*, p. 97. Voir aussi la formule de clôture de la description des peintures de la galerie haute : « et infiniz aultres combatz dignes de memoire perpetuelle » (*Ibidem.*, p. 109).

²⁵ *Ibidem.*, p. 101.

²⁶ *Ibidem.*, p. 106.

²⁷ *Ibidem.*, p. 101.

²⁸ *Ibidem.*, p. 112.

²⁹ Sur cette question du texte comme assemblage de références diverses, voir les travaux de L. Guillermin, en particulier l'introduction de l'édition critique du livre IV (*Amadis de Gaule*, traduction Herberay des Essarts, Paris, Honoré Champion, 2005), p. 40 et l'article « Les images dans le roman de la Renaissance : une poétique

Les proportions et les nombres constituent ainsi le premier matériau d'amplification utilisé par Nicolas Herberay des Essarts. La description s'ouvre par exemple sur les « six cens vingt cinq toyses, et en largeur trois cens soixante et quinze, à prendre la toyse pour six piedz, le pied de douze poulces, et le pouce de six grains d'orge³⁰ » qui permettent d'évaluer la longueur de l'ensemble composé par l'édifice, le jardin et le parc. Comme le souligne Luce Guillermin, la description semble se construire là en regard d'un passage de l'*Apocalypse* (21, 16-17), décrivant le plan de la Jérusalem Céleste :

Cette ville dessine un carré : sa longueur égale sa largeur. Il la mesura donc à l'aide du roseau, soit douze millz stages : longueur, largeur et hauteur y sont égales. Puis il en mesura le rempart, soit cent quarante quatre coudées.

La description mentionne ensuite, de la même manière, les « huit toyses deux piedz trois poulces³¹ » de la circonférence des tours, les « cinquante trois toyses³² » de la cour ou les « neuf toyses³³ » de diamètre de l'escalier.

Le dénombrement des différentes pièces qui composent chacun des bâtiments donne également lieu, tout au long du texte, à une variation autour des multiples de quatre. Dans chacune des quatre tours de l'enceinte extérieure, on trouve ainsi « deux chambres, quatre garderobbes et autant de cabinets³⁴ ». Le donjon comporte « quatre estaiges soubz une platte forme où estoient seize grandes salles ». Les quatre « pavillons et tours garnies » qui composent l'enceinte intérieure comportent de manière tout à fait hyperbolique « cinquante six chambres, quatre vingtz garderobbes, et autant de cabinets doubles³⁵ ». Le texte semble donc sans cesse jouer de ces effets de précision chiffrée.

La variation s'effectue également autour des matières précieuses, parsemées à chaque ligne. On recense ainsi en premier lieu des matériaux de construction, parmi lesquels différentes sortes de marbre (« noir », « blanc³⁶ », « verd apporté d'Alexandrie », « rouge grivollé³⁷ »), la « pierre de crateritte³⁸ », le Porphyre³⁹ ou l'Albâtre⁴⁰. Les noms de pierres précieuses, dont on ne dénombre pas moins de vingt-trois occurrences dans la simple description de l'enceinte du palais, font du texte un véritable lapidaire, constitué de quinze pierres et gemmes : la pierre d'Azur, la pierre d'Iris, le Grisolite, le Jaspe, les agathes, les escarboucles, le saphir blanc, les diamants, émeraudes, rubis, topaze, turquoise, calcédoine, pierre d'ambre et vermeilles. On peut également relever des essences de bois rares comme l'Aloès (« allouez »), les baumes (« Basme »), le Cèdre, « l'ebeyne⁴¹ », ou le Cyprès et le « Cethin⁴² », bois du citronnier, des métaux précieux comme l'or, l'argent ou le « cuyvre doré », ainsi que d'autres matières naturelles comme le corail, l'ivoire et la nacre (« Nacque

critique (*l'Amadis de Gaule et l'Alector*) », *Récits-tableaux*, éd. J.-P. Guillermin, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994, p. 60.

³⁰ N. Herberay des Essarts, *Amadis de Gaule*, p. 95.

³¹ *Ibidem.*, p. 96.

³² *Ibidem.*, p. 99.

³³ *Ibidem.*, p. 99.

³⁴ *Ibidem.*, p. 99.

³⁵ *Ibidem.*, p. 101.

³⁶ *Ibidem.*, p. 95-96.

³⁷ *Ibidem.*, p. 99.

³⁸ *Ibidem.*, p. 99.

³⁹ *Ibidem.*, p. 98.

⁴⁰ *Ibidem.*, p. 99.

⁴¹ *Ibidem.*, p. 97.

⁴² *Ibidem.*, p. 101.

de perle⁴³ ». À cet inventaire des merveilles de la nature, s'ajoutent encore quelques matériaux de production humaine, comme le « cristal⁴⁴ » des vitres ou la « Porcelaine⁴⁵ » dont est fait le pavé des plateformes. Par cette amplification du matériau lexical qui se déploie et prolifère de manière presque autonome au sein de l'armature descriptive, suscitant ce qu'Umberto Eco nomme un « vertige de la liste⁴⁶ », le palais apparaît en son ensemble comme un gigantesque cabinet de curiosités, fait de toutes sortes de « singularitez » au sens moderne du terme, mêlant les ressources naturelles et quelques créations humaines. On peut reconnaître à travers ces listes plusieurs sources croisées dans lesquelles Nicolas Herberay des Essarts puise sans doute cette matière lexicale. Comme l'ont souligné les travaux d'Evelien Chayes, la tradition lapidaire trouve par exemple une de ses origines dans la description des douze pierres qui composent le pectoral du grand prêtre Aaron dans l'*Exode* (28, 17-20) :

Tu le garniras de quatre rangées de pierres : la première, de sardoine, topaze et émeraude ; la deuxième, d'escarboucle, saphir et jaspe ; la troisième, de béryl, agate, et améthyste ; et la quatrième, de chrysolite, cornaline et onyx⁴⁷.

L'*Histoire naturelle* de Pline, en particulier les chapitres consacrés aux métaux précieux (XXXIII) et aux pierres précieuses (XXXVII) constitue bien évidemment une ressource importante, au même titre que certains passages du *Songe de Poliphile*, auquel Nicolas Herberay des Essarts a sans doute eu d'abord accès par la traduction d'un chevalier de l'ordre de Malte avant que Jean Martin ne prenne en charge la révision de cette traduction⁴⁸. On peut par exemple placer en regard la description de colonnes du temple de Vénus Physizoé :

Celles qui soustiennent la porte, sont de Calcedoine, les deux suyvantes de Jayet, deux d'Agathe, deux de Jaspe, deux de pierre d'Azur, deux de Prasme, d'Esmeraude⁴⁹.

et les « colonnes Tuscanes du proesme d'Esmeraude⁵⁰ » du donjon d'Apolidon⁵¹.

⁴³ *Ibidem.*, p. 100.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 97.

⁴⁵ *Ibidem.*, p. 100.

⁴⁶ U. Eco, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009.

⁴⁷ E. Chayes, *L'éloquence des pierres précieuses. De Marbode de Rennes à Alard d'Amsterdam et Rémy Belleau. Sur quelques lapidaires du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 2010, p. 15.

⁴⁸ Voir sur cette question l'ouvrage Jean Martin, *un traducteur au temps de François Ier et de Henri II*, Cahiers V.-L. Saulnier, 16, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1999, et plus particulièrement la conclusion de M.-M. Fontaine, p. 233 : « Le premier état de sa traduction, due à un chevalier de l'Ordre de Malte (*equus meltensis*) qui préférait rester dans l'anonymat, parvint au libraire parisien Vincent Sertenas, sans doute au tout début de l'année 1543 ; Sertenas obtint aussitôt le privilège du 8 mars 1543. Mais cette traduction avait besoin de révision et Sertenas était déjà fort occupé par les éditions des *Amadis* de Herberay des Essars. Des Essars lui-même aurait recommandé Gohory à Sertenas, parce que Gohory traduisait alors Machiavel. Mais Gohory n'avait sans doute pas le temps de réviser ce texte et il était absent de Paris à la fin de l'été 1544. Jacques Kerver suggéra alors de donner le travail à Martin, son ami, affirme Gohory ».

⁴⁹ F. Colonna, *Hypnerotomachie*, fol. 110v.

⁵⁰ N. Herberay des Essarts, *Amadis de Gaule*, p. 100.

⁵¹ L. Guillermin rappelle la définition de Furetière pour le terme « Prasme » ou « proesme » : « pierre précieuse demi-transparente et demi-opaque que les anciens appellent plasma. Elle est tenue pour la mère des émeraudes ». L'expression « de prasme, d'Esmeraude » désigne sans doute chez Colonna deux pierres différentes, qui n'en font plus qu'une chez N. Herberay des Essarts. (N. Herberay des Essarts, *Amadis de Gaule*, p. 100, n. 1)

Le vocabulaire architectural constitue le troisième élément sur lequel s'exerce l'écriture copieuse. Il s'avère particulièrement singulier par sa modernité et témoigne d'une écriture qui s'opère selon Mireille Huchon, « au plus près de l'activité de l'époque » en intégrant à la description des termes tout récemment attestés dans la traduction française des ouvrages de Sagredo, de Serlio et de Vitruve⁵². On relève ainsi plusieurs mentions des différents ordres vitruviens (les colonnes doriques, attiques, « Yoniques », « de corinte », « tuscanes »⁵³), les mots « tympanes et Frontisonne⁵⁴ », la forme de sculpture grotesque qu'est le « mannequinaige⁵⁵ ». On relève aussi des termes plus largement utilisés mais néanmoins techniques comme les chapiteaux, frises, architraves, « cornixes » et moulures, qui semblent parfois à nouveau directement calqués sur certains passages du *Songe de Poliphile*. Par la mention de ces éléments et l'étonnant emploi du terme « chapeaulx » pour « chapiteaulx », le passage suivant :

Entre ces quatre tours desquelles je vous parle, estoient assis quatre grans corps d'hostelz d'un seul estage, faitz en plate forme de six toyses en largeur, dedans œuvre tous de pierre de Porphyre, avecques colonnes doriques eslevées de trente piedz en hauteur, assises sur basses de bronze, coeffées de chapeaux d'or, dessouz architraves de porceline, sur lesquelz estoient frizes d'ivoire, marquetées de plusieurs devises en tous langages. Et sur icelles frizes cornixes de Topaze, enrichies de Turquoyes⁵⁶.

fait directement penser à ce passage de la description du temple de Vénus Physizoé où l'on retrouve le même terme :

et pareillement les bases, sur lesquelles estoient assiz l'architrave, la frize et la cornice, qui avoient leur saillie jusques a plomb du vif de la colonne. [...] Aux clefz des voultures y avoit des petiz enfans, et aux coings que les arcs faisoient vers les pilliers, a chacun un rond de Jaspe de diverses couleurs, encloz en chapeaux de feuillage⁵⁷.

Le texte se constitue ainsi également comme un véritable réservoir de termes architecturaux, directement tirés des traités et des ouvrages littéraires les plus récents.

Tout au long du texte, avec des systèmes d'écho constants, le matériau lexical est donc amplifié par l'exploitation de trois thématiques qui brouillent les frontières du genre pour faire tendre la description vers l'inventaire d'un cabinet de curiosités ou un lexique d'architecture, à travers lesquels le lecteur reconnaît un assemblage de diverses références. Par la saturation de son écriture, à la fois source de fascination et de vertige, le texte copieux attire souvent le regard sur les mécanismes même de son écriture, par ce que Perrine Galand, dans l'ouvrage *Les yeux de l'éloquence, poétiques humanistes de l'évidence*, analyse comme une forme de « narcissisme en profondeur [...] inhérent à toute illusion mimétique⁵⁸ ». Les divers scintillements, dorures et miroitements du palais d'Apolidon constituent ainsi autant d'embrayeurs de cette dimension autoréférentielle. Ils invitent à lire dans la description de l'œuvre architecturale une des nombreuses métaphores de l'écriture copieuse et de ses mécanismes propres, métaphore qui figure également dans l'adresse « Au

⁵² Voir sur cette question l'article de M. Huchon, « Les clefs du château d'Apolidon », p. 181 à 183.

⁵³ Par exemple N. Herberay des Essarts, *Amadis de Gaule*, p. 99.

⁵⁴ *Ibidem.*, p. 100.

⁵⁵ *Ibidem.*, p. 97.

⁵⁶ *Ibidem.*, p. 98.

⁵⁷ F. Colonna, *Hypnerotomachie*, fol. 69r.

⁵⁸ P. Galand, *Les yeux de l'éloquence, poétiques humanistes de l'évidence*, « L'enargeia, de l'Antiquité à la Renaissance », Orléans, Paradigme, 1995, p. 109.

lecteur apprentif » de la *Franciade*, de Pierre de Ronsard, et fait peut-être écho à la description du palais d'Apolidon :

[...] d'une petite scintille font naître un grand brazier, et d'une petite cassine font un magnifique Palais qu'ils enrichissent, dorent et embellissent par le dehors de marbre, Jaspe et Porphyre, de guillochis, ovalles, frontispices et pieds-destals, frises et chapiteaux, et par dedans de Tableaux, tapisseries eslevées et bossées d'or et d'argent, et le dedans des tableaux cizelez et burinez, raboteux à tenir es mains, à caude de la rude engraveure des personnages qui semblent vivre dedans. Apres ils adjoustent vergers et jardins [...] ⁵⁹.

De manière plus spécifique encore, deux thématiques relatives au travail de l'architecte et de l'artisan qui traversent l'ensemble du texte, celle de l'ornement (« diversifiez par plusieurs sortes », « enrichy de », « estoffés », « garni de ⁶⁰ ») et celle du sertissage (« enchassés de ⁶¹ », « marquetées ⁶² », « en carreaux brisez à la mosaïque ⁶³ ») nous semblent tout à fait qualifier les mécanismes distincts et complémentaires qui régissent l'abondante féerie d'Apolidon. L'écriture copieuse nous est en effet apparue en premier lieu comme un enrichissement reposant sur une logique de particularisation, une fascination du détail qui se déploie sans solution de continuité des différentes parties du palais jusqu'aux plus menus ornements et se prolonge presque à l'infini hors du champ même du texte. Mais elle est aussi sertissage, marqueterie de références distinctes, gemmes du discours ⁶⁴ qui nourrissent la variété du matériau lexical.

Par la conjonction de ces deux traits d'écriture, se déploie au fil du texte un véritable plaisir de la *varietas*, émanant à la fois, pour reprendre la distinction tout à fait érasmiennne qu'opère Ulrich Langer dans *Penser les formes du plaisir littéraire à la Renaissance*, d'une variété des choses et d'une variété des mots ⁶⁵. Tout au long de la description, l'association de termes relatifs au plaisir (« ceste gallerie si plaisante », « telles peintures apportoit plaisir aux regardans ⁶⁶ », « un verger tant plaisant et delectable ») et à la singularité, met en exergue cette visée première de la *copia*, explicitement formulée par Jacques de Gohory dans la description du château de Febus et de Diane, inspirée du palais d'Apolidon : donner à lire « une si grande variété de tout ce que le desir humain peut souhaiter », pour « donner plaisir de variété à la veüe ⁶⁷ ».

LA COPIA, EXPRESSION STYLISTIQUE D'UN IDEAL ESTHETIQUE

Si elle fait naître un véritable plaisir par l'extrême diversité des détails qui la composent et la fascination qu'ils suscitent, la description copieuse soulève néanmoins constamment la question de son mode de lecture. Elle constitue en effet, pour reprendre une expression

⁵⁹ P. de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Cohen, Paris, Gallimard, 1950, t. II, *La Franciade*, « Au lecteur apprentif », p. 1024.

⁶⁰ N. Herberay des Essarts, *Amadis de Gaule*, p. 97.

⁶¹ *Ibidem.*, p. 97.

⁶² *Ibidem.*, p. 98.

⁶³ *Ibidem.*, p. 99.

⁶⁴ Dans la dernière partie de son ouvrage (*L'éloquence des pierres précieuses*, p. 247), Evelien Chayes souligne la dimension topique de cette image de la pierre précieuse comme pièce du discours : « Parfois, l'idéal rhétorique de variété et de tempérance est associé aux gemmes. Celles-ci figurent comme comparant dont le comparé est l'*elocutio*, que Ronsard définit comme « une propriété et splendeur de paroles bien choisies et ornées de graves et courtes sentences qui font reluyre les vers comme des pierres précieuses bien enchassés les doigts de quelque grand Seigneur » (*Abbrégé de l'Art poétique françois*, « De l'elocution », *Œuvres complètes*, II, p. 1179.)

⁶⁵ U. Langer, *Penser les formes du plaisir littéraire à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 60.

⁶⁶ N. Herberay des Essarts, *Amadis de Gaule*, p. 106.

⁶⁷ *L'onzième livre d'Amadis de Gaule*, trad. J. Gohory, Paris, J. Longis, 1554, fol. 3r.

utilisée par Ross Chambers, un « texte difficile⁶⁸ » dont la dimension mimétique est doublement mise en échec : par leur abondance, les mots viennent tout d’abord interposer « leur opacité entre le lecteur-auditeur et toute expérience concevable des choses vues », comme le remarque Terence Cave⁶⁹. L’objet même de la description est quant à lui si particularisé et détaillé qu’il en est en quelque sorte démembré, disloqué, au point d’en perdre toute unité. Cette difficulté se manifeste de manière très concrète lorsqu’on envisage la question des illustrations qui accompagnent le texte dès l’édition de 1543, en particulier de la seconde gravure qui représente la façade. Dans l’article qu’il consacre au palais d’Apolidon, l’historien de l’art André Chastel souligne que cette dernière ne coïncide pas avec le monument du texte et s’avère particulièrement approximative par l’omission ou l’ajout de détails⁷⁰. Ce recours à une illustration pourtant inexacte au sein de l’ouvrage est particulièrement représentatif d’une lecture qui aspire à une dimension référentielle, que l’on pourrait faire crayon à la main, sans pourtant jamais y parvenir.

« Une haulte et admirable contemplation »

Face à cette difficulté manifeste du texte copieux qui « arrête la lecture mécanique », le lecteur éclairé est ainsi appelé à opérer « un acte d’interprétation⁷¹ », à compléter le sens littéral par une représentation de l’esprit inhérente à l’*enargeia*, à rechercher un sens supérieur au cœur de la diversité. Cette autre forme de lecture est d’ailleurs explicitée par un passage du *Songe du Poliphile*, au sein même de la description des merveilles du temple de Vénus Physizoé, dont, nous l’avons vu, s’est sans doute inspiré Nicolas Herberay des Essarts :

Sans point de doute elle tiroit le regardant a une haulte et admirable contemplation, conjointe a plaisir singulier : car la fiction estoit ingenieuse, les figures excellentes, la distribution et ordre propre, la peinture riche, la proportion egale, les umbrages au naturel, & le tout exprimé par une representation tant vive, qu’elle donnait contentement non seulement aux yeux, mais revivifioit les espritz⁷².

Le plaisir singulier du détail est ainsi indissociable d’une « haulte et admirable contemplation » aux accents néoplatoniciens, le « contentement » des yeux d’une satisfaction de l’esprit. L’écriture copieuse apparaît alors non seulement comme une dilatation de la matière verbale visant à plaire au lecteur, mais aussi comme l’embrayeur d’une densification du sens. Au sein de la description du palais d’Apolidon, cet *altior sensus*, seulement accessible « à l’entendement qui a reçu la lumière », est en premier lieu de nature symbolique et allégorique : parmi bien d’autres éléments, l’emploi des multiples de quatre pourrait faire l’objet d’un décodage, de la même manière que les pierres précieuses, dont les travaux d’Evelien Chayes ont mis en évidence les connotations relevant de la théorie des humeurs et les isotopies symboliques⁷³.

Mais, par la récurrence des éléments qui associent la *copia* à l’excellence de l’édifice, le texte invite aussi à une contemplation esthétique. La Beauté figure en effet également au rang de ces « magnificences occultes à l’apparence commune » auquel le lecteur initié peut

⁶⁸ R. Chambers, « Le texte ‘difficile’ et son lecteur », *Problèmes actuels de la lecture, actes du colloque de Cerisy*, Paris, Clancier-Guénau, 1982, p. 81-93.

⁶⁹ T. Cave, *Cornucopia*, p. 57.

⁷⁰ A. Chastel, « Le Palais d’Apolidon », *Culture et demeures en France au XVI^e siècle*, Paris, Julliard, 1989, p. 101.

⁷¹ R. Chambers, « Le texte ‘difficile’ et son lecteur », p. 83.

⁷² F. Colonna, *Hypnerotomachie*, fol. 70v.

⁷³ E. Chayes, *L’éloquence des pierres précieuses.*, p. 262.

accéder. Les penseurs néoplatoniciens ne l’appréhendent pas par les sens, simples canaux de la perception, mais par la raison et l’entendement, qui comprend ce qui en fait l’unité :

Les couleurs, les figures et voix, n’esmeuvent qu’à grand peine et bien peu le corps : mais principalement incitent la pointe de l’esprit à soigneusement s’enquérir⁷⁴.

écrit à ce propos Marsile Ficin dans un passage du *Commentaire sur le Banquet de Platon*. Dans une perspective plus spécifiquement architecturale, L. B. Alberti écrit également dans le *De re aedificatoria*, que Jean Martin traduit en 1553, à la suite du *De architectura* de Vitruve (1547) sur lequel se fonde la réflexion de l’architecte italien :

Toutefois, pour juger de la beauté, ce n’est pas l’opinion qui est en cause, mais une certaine faculté innée à l’âme. [...] En effet, il y a, dans les formes et dans les figures des édifices, quelque chose de naturellement excellent et parfait, qui excite l’esprit et qui est aussitôt ressenti⁷⁵.

Percevant la variété des ornements, des formes et des matériaux, le lecteur est ainsi appelé à contempler ce qui en fait l’unité et la Beauté, à retrouver « la correspondance mutuelle des parties distantes entre elles » :

Je voudrais aussi que tous les membres ne soient pas figurés par un seul et même tracé qui supprimerait toute différence entre eux ; mais les uns donneront du plaisir s’ils sont grands, d’autres conviendront s’ils sont petits, d’autres recueilleront les suffrages parce qu’ils tiennent du juste milieu. [...] garde toi toutefois, comme je le recommande souvent, de tomber dans le défaut qui te ferait apparaître comme l’auteur d’un monstre aux épaules et aux flancs inégaux. La variété est en toute chose le sel de la grâce, à condition d’être obtenue par la correspondance mutuelle des parties distantes entre elles ; mais si ces parties, dispersées et sans liens, se heurtent par leur disparité, la variété de l’ensemble sera alors tout à fait choquante. Car tous les arts qui contribuent à émouvoir et à retenir les âmes ressemblent à la lyre qui, en faisant harmonieusement répondre les voix graves aux aiguës et résonner les voix moyennes avec celles-ci, produit par leur variété une merveilleuse correspondance d’accords sonores, qui nous charme et nous captive au plus haut point⁷⁶.

L’écriture copieuse, tout comme les différents ornements architecturaux ou les différentes hauteurs de sons, apparaît ainsi comme l’un des membres d’un motif emprunté au modèle musical, et particulièrement prisé par les auteurs humanistes dans différents champs du savoir⁷⁷ : la *concordia discors*. Elle est indissociable d’une lecture supérieure, qui doit en faire apparaître l’unité.

Architectura est concordia discors

Quel est donc l’idéal esthétique qui se dessine à travers la copieuse description de ce palais de mots, le plus excellent de tous ? Comme nous allons le voir, plusieurs lieux communs du discours sur l’art en ce milieu du siècle participent à sa définition.

⁷⁴ M. Ficin, *Le commentaire de Marsile Ficin, florentin : sur le Banquet d’Amour de Platon*, S. Silvius, dit J. De La Haye, éd. S. Murphy, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 92.

⁷⁵ L. B. Alberti, *L’art d’édifier*, éd. P. Caye et F. Choay, Paris, Seuil, 2004, p. 439.

⁷⁶ *Ibidem.*, p. 81.

⁷⁷ Sur l’importance du motif de la *concordia discors* dans la pensée humaniste, voir l’article de J.-C. Margolin, « Sur un paradoxe bien tempéré de la Renaissance : *concordia discors* », *Concordia discors, Studi su Nicolo Cusano e l’umanesimo europeo offerti a Giovanni Santinello*, éd. G. Piaia, Padova, Antenore, 1993, p. 405-432.

L'ordre dans lequel s'opère l'amplification n'est tout d'abord pas anodin. Il n'est pas sans faire écho aux principes exposés dans le *De architectura* de Vitruve. Dans le second chapitre de l'ouvrage, Vitruve définit ainsi l'architecture en des termes empruntés au modèle rhétorique :

Architecture est donc composée d'ordonnance, que les Grecs appellent *Taxis*, de disposition aussi par eux nommée *Diatheisis*, de Eurythmie, c'est à dire bonne convenance des parties d'un bastiment, de Symmetrie, qui signifie proportion & mesure : puis de decoration et distribution, laquelle semblablement parmi ces Grecs est dictée *Oeconomie*⁷⁸.

La disposition est plus particulièrement déclinée en trois aspects que sont l'Ichnographie, présente dans le titre même du chapitre d'Herberay des Essarts (« l'ignographie »), l'Orthographie, et la Scénographie :

Ichnographie donques est l'usage ou Pratique de la reigle & du compas, par laquelle on fait sur le plan ou terrasse les descriptions et lineaments des plattes formes. Orthographie est la representation de la figure ou relief du bastiment, pour demonstrier quel et comment il doit estre. Puis Scenographie est l'adombration ou renfondrement avec la racourcissure du front et des costés d'un Edifice, faicte par lignes qui respondent toutes à un Centre : & cela se nomme communement Perspective.

La structuration particularisante de la description du palais d'Apolidon ainsi semble directement calquée sur ces principes, puisque l'auteur commence par envisager le palais par son « plant », son ichnographie, avant de le décrire par son orthographie, les « quatre grosses tours » de l'enceinte extérieure qui s'élèvent⁷⁹. Il considère ensuite le bâtiment dans les principes de symétrie et de perspective qui le régissent (la répartition des quatre tours, les « quatre grands corps d'hostelz » qui les réunissent, le donjon situé en leur « meilleu », « au meilleu la viz eslevée, et quatre pavillons oultre les quatre tours⁸⁰ » ...), en s'attachant au fil de la description à la « decoration » que constituent les différents ornements, que L. B. Alberti considère comme « une sorte de lumière auxiliaire de la beauté et comme un complément⁸¹ ». À travers l'écriture copieuse, c'est donc bien la conception théorique, ordonnée et idéalement disposée qu'à l'architecte de l'édifice qui est donnée à lire, et non sa perception sensible. De la même manière, les nombres et proportions abondamment détaillés ne correspondent pas vraiment à des mesures plausibles. Dans son édition du texte, Luce Guillerm souligne par exemple que la cour est resserrée : elle « devrait [...] mesurer nettement plus des « cinquante trois toyses en son carré, sur lignes ortogonelles » que lui attribue le texte ». À l'inverse, les cinquante-six chambres constituent bien évidemment une surenchère hyperbolique. De par leur abondance, tous ces éléments chiffrés contribuent plutôt à créer un effet de précision. Tout comme l'ordre qui régit le bâtiment, ils font signe vers un critère esthétique transversal aux différentes formes artistiques, celui de l'Harmonie. Dans le *De re aedificatoria*, L. B. Alberti en fait ainsi un principe général essentiel :

⁷⁸ Vitruve, *L'architecture ou l'art de bien bâtir de Marc Vitruve Pollion*, trad. J. Martin, Paris, J. Gazeau, 1547, fol. 5v et 6v.

⁷⁹ Cette « méthode descriptive » est d'ailleurs aussi celle de la description du palais de Vénus Physizoé dans le *Songe de Poliphile* ou de l'abbaye de Thélème dans le *Gargantua*, comme l'ont souligné les travaux de Gilles Polizzi (G. Polizzi, « Thélème ou l'éloge du don : le texte rabelaisien à la lumière de l'« *Hypnerotomachia Poliphili* », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n°25, 1987, p. 43).

⁸⁰ N. Herberay des Essarts, *Amadis de Gaule*, p. 99.

⁸¹ L. B. Alberti, *L'art d'édifier*, p. 279.

Je peux poser que le principe que nous cherchons se résoudra en trois notions fondamentales : le nombre, la délimitation (comme nous l'appellerons) et la disposition. Mais il est une chose plus importante encore, qui résulte de leur conjonction et de leur liaison, et qui fait briller la face de la beauté d'un merveilleux éclat : nous lui donnerons le nom d'« harmonie » que nous définissons comme la mère nourricière de toute grâce et de toute beauté⁸².

Disposition du bâtiment et nombres véhiculent ainsi au cœur du texte littéraire une image idéale, mais non concrètement réalisée, d'harmonie.

De la même manière, le motif des pierres et des matières précieuses fait directement signe vers un lieu commun omniprésent dans le discours sur l'art, celui du parangon de l'artiste et de la nature⁸³. À travers les différents ornements du palais d'Apolidon, tous faits de matières précieuses, la nature apparaît en effet comme une artiste dont l'Homme, en bon artisan, vient seulement disposer et tailler les diverses merveilles. Et si Apolidon apparaît résolument son Créateur et ordonnateur, il « fait faire⁸⁴ » certains éléments du palais, comme les « moulures d'aymant » des portails. Cette définition de l'art comme imitation et coopération avec la nature apparaît également comme un principe essentiel dans l'ouvrage d'Alberti :

Ce qui plaît dans les choses très belles et très ornées provient soit de l'invention et des raisonnements de l'esprit, soit de la main de l'artisan, ou peut encore y avoir été mis directement par la nature [...] à la main reviendront le rassemblement, la pose, le dégrossissage, la taille, le polissage des matériaux et toute opération qui confère sa grâce à l'ouvrage ; les qualités que les choses tiennent de la nature seront le poids, la légèreté, la consistance, la pureté, la capacité de résister au temps, etc., qui donnent à l'ouvrage son caractère admirable⁸⁵.

L'écriture copieuse permet ainsi de rendre visible aux yeux du lecteur les merveilles de la nature dans toute leur diversité et leur richesse, mais aussi de souligner toute l'étendue de ses talents d'artiste, imités et mis en valeur par la main de l'Homme.

La modernité du vocabulaire architectural suscite enfin un effet évident de technicité, tout comme les schémas elliptiques placés en marge du plan du palais sans vraiment s'y appliquer, dont M. Huchon souligne les liens avec les illustrations contemporaines des ouvrages d'architecture de Sagredo et de Serlio⁸⁶. Là encore, l'abondance de ces termes techniques très récents, inspirés du modèle antique ne vise pas à créer une illusion référentielle, mais à souligner l'écart entre la représentation topique du château merveilleux et le nouvel idéal architectural qui se déploie. Les nombreux termes relatifs aux ordres vitruviens et aux éléments taillés « avec ouvraige antique » mettent en exergue un véritable goût pour les « antiquitez » et le modèle antique, que l'on retrouve dans plusieurs passages du *Songe de Poliphile*, par exemple à la fin de la description du temple de Vénus Physizoé :

⁸² L. B. Alberti, *L'art d'édifier*, p. 440.

⁸³ Au sujet des différentes formes que peut prendre le parangon de la nature et de l'art, voir l'article d'A. J. Close, « *Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and in the Renaissance* », *Journal of the History of Ideas*, vol. XXX, n°4, 1969, p. 467-486.

⁸⁴ N. Herberay des Essarts, *Amadis de Gaule*, p. 101 : « Et avoit Apolidon expressement fait faire les moulures d'iceulx portaulx d'aymant, et les portes d'acier [...] ».

⁸⁵ L. B. Alberti, *L'art d'édifier*, p. 283.

⁸⁶ M. Huchon, « Les clefs du château d'Apolidon », p. 182.

Certes il ne fault estimer que nous eussions pu entendre que c'est architrave, frize, cornice, baze, chapiteau, colonne, pillier, pavé, entablement, proportion, partition et mesure, si les anciens Architectes ne nous l'eussent appris par pourtraict et par escription⁸⁷.

Selon l'analyse d'André Chastel, tous ces termes permettent plus spécifiquement de dessiner un modèle architectural « définitivement associé à l'architecture des Valois, à celle dont Chambord restera longtemps l'exemple le plus célèbre⁸⁸ ». À l'instar de l'abbaye de Thélème, « cent foys plus magnificque que n'est Bonivet, ne Chambourg, ne Chantilly⁸⁹ », le palais d'Apolidon s'inspire ainsi du renouveau architectural initié en France par François I^{er} ; mais l'écriture copieuse confère au propos une dimension hyperbolique, qui fait tendre l'évocation vers un idéal, perceptible par l'esprit seul.

Discordia indissociable de la *concors*, la *copia* apparaît donc comme l'expression stylistique d'une variété, permettant au lecteur d'élaborer avec les yeux de l'esprit une image idéale de l'œuvre d'art, reposant sur les critères esthétiques de la convenance et de l'harmonie, de l'imitation de la nature et de l'art antique.

Il est temps désormais de détourner le regard des charmes du palais d'Apolidon, d'échapper à la fascination infinie de ses détails. Au terme de cette étude, la *copia* nous est apparue sous deux jours distincts étroitement articulés, à la fois comme dilatation de la description visant au plaisir d'une variété des mots et des choses, mais aussi comme embrayeur d'une haute contemplation de nature esthétique, appelant le lecteur à rechercher par lui-même un principe d'unité permettant d'ordonner le divers. Elle contribue ainsi à forger une image idéale de l'œuvre d'art, s'adressant aux yeux de l'esprit et n'existant qu'au sein même du langage dont elle questionne sans cesse les mécanismes.

On connaît la grande fortune de cette description, très rapidement érigée au rang de motif littéraire, devenue en elle-même un joyau serti au cœur de nombreuses évocations plus ou moins copieuses, au point que dans le *Discours des champs faëz* (1553), Claude de Taillemont déclare au moment de se livrer à la description du bâtiment :

Mais quant à la magnificence et Architecture observee au bastiment, ayant à mon pouvoir décrit le plant, je laisse au palais d'Apollidon et en la pensée d'un meilleur Architecte que moy, seulement diray ce mot, que son excellence estoit assez conforme à celle du plant, et n'y manquoit chose digne de memoire⁹⁰.

C'est cette même dimension topique qui constitue bien des années plus tard le fondement de la célèbre critique que formule Michel de Montaigne dans le chapitre « De la vanité des paroles » (I, 51) des *Essais* :

Je ne sais s'il en advient aux autres comme à moi ; mais je ne me puis garder, quand j'ois nos architectes s'enfler de ces gros mots de pilastres, architraves, corniches, d'ouvrage corinthien et dorique, et semblables de leur jargon, que mon imagination ne se saisisse, incontinent, du palais d'Apolidon. Et, par effet, je trouve que ce soit les chétives pièces de la porte de ma cuisine⁹¹.

⁸⁷ F. Colonna, *Hyperotomachie*, fol. 73r.

⁸⁸ A. Chastel, « *Le Palais d'Apolidon* », p. 104.

⁸⁹ Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, p. 140.

⁹⁰ C. de Taillemont, *Discours des champs faëz*, Lyon, B. Rigaud, 1576, p. 56.

⁹¹ M. de Montaigne, *Essais*, Paris, Gallimard, 1962, Livre I, chap. II, p. 293.

L'auteur y souligne le contraste qui s'opère à ses yeux entre la description copieuse, enflée des « gros mots » du « jargon » architectural, faisant appel aux ressources de l'imagination et de la littérature et sa perception personnelle d'une réalité sensible bien plus « chétive ». Cette opposition nous semble particulièrement représentative de l'évolution du statut de l'œuvre d'art au sein du texte littéraire, qui s'opère très progressivement à la fin du siècle : l'œuvre d'art imaginaire, évoquée par les ressources rhétoriques de la *copia* qui en font un idéal de beauté, laisse peu à peu place à l'œuvre réelle, à sa rhétorique propre, et à sa perception sensible et singulière.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

- ALBERTI L. B., *L'art d'édifier*, éd. P. Caye et F. Choay, Paris, Seuil, 2004.
Amadis de Gaule, Livre IV, trad. N. HERBERAY DES ESSARTS, éd. L. Guillermin, Paris, Honoré Champion, 2005.
L'onzième livre d'Amadis de Gaule, trad. J. GOHORY, Paris, J. Longis, 1554.
COLONNA F., *Hypnerotomachie ou le Discours du Songe de Poliphile*, trad. J. Martin, Paris, J. Keruer, 1546.
RABELAIS F., *Gargantua, Œuvres complètes*, éd. M. Huchon, Paris, Gallimard, 1994.
RONSARD P. de, *Œuvres complètes*, éd. Cohen, Paris, Gallimard, 1950, t. I, *La Franciade*, « Au lecteur apprentif ».

SOURCES SECONDAIRES

- CAVE T., *Cornucopia, figures de l'abondance au XVI^e siècle*, trad. G. Morel, Macula, 1997.
CHASTEL A., « Le Palais d'Apolidon », *Culture et demeures en France au XVI^e siècle*, Paris, Julliard, 1989.
CHAYES E., *L'éloquence des pierres précieuses. De Marbode de Rennes à Alard d'Amsterdam et Rémy Belleau. Sur quelques lapidaires du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 2010.
GUILLERM L., « Les images dans le roman de la Renaissance : une poétique critique (*l'Amadis de Gaule* et *l'Alector*) », *Récits-tableaux*, éd. J.-P. Guillermin, Lille, Presses universitaires de Lille, 1994.
HUCHON M., « Les clefs du château d'Apolidon », dans J. Lecoq, C. Magnien, I. Pantin et M-C. Thomine (dir.), *Devis d'amitié, Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 167-190.