

Introduction : Faire signe

Dans la conclusion d'un de ses ouvrages¹, Terence Cave remarque qu'Érasme, Rabelais et Montaigne ont passé pour subversifs et que « la « versatilité », aux sens anglais et français du terme est un trait constitutif de leurs écrits. Là où d'autres œuvres (les poèmes épiques d'Homère, les tragédies de Racine, les romans de Balzac) suscitent plusieurs interprétations cohérentes en soi, leurs textes interdisent toute lecture cohérente. » On pourrait associer à ces noms ceux du Bonaventure des Périers du *Cymbalum mundi*, de Louise Labé et de Béroalde de Verville. Comme Terence Cave, on ne peut que se heurter à l'opaque densité de ces œuvres au sens pluriel et reprendre, modestement, la réflexion là où ce grand critique l'a interrompue en se demandant pourquoi ces auteurs ne se permettent pas clarté et transparence, en recherchant ce qu'ils évitent en fuyant l'évidence. Ces questions ont été posées par d'autres qui ont su apporter nombre de réponses, tels Jean-Yves Pouilloux², Michel Jeanneret³ ou André Tournon⁴. Comme le sens de ces œuvres est inépuisable, le problème formulé l'est sans doute aussi, mais n'en mérite pas moins qu'on le pose toujours pour mieux appréhender la richesse des écrits de cette époque qu'il faut lire et relire⁵.

Dans ces ouvrages « versatiles », il est des constantes bien connues : l'abondance des citations et des références, l'obscurité du plan, une tendance à la polyphonie, la présence de contradictions provocatrices. Ces caractéristiques ne sont pas sans rappeler celles de l'« écriture entre les lignes » que décrit Léo Strauss dans *La Persécution et l'art d'écrire*⁶. Selon le philosophe allemand, le recours à l'ambiguïté, à la plurivocité, s'explique par la crainte des auteurs d'être persécutés pour les pensées dangereuses, interdites qu'ils

¹ Terence Cave, *Cornucopia — Figures de l'abondance au XVI^e siècle*, Paris, Macula, 1997 (pour la traduction française ; 1979 pour la première édition en anglais), p. 329.

² Ses « Questions de lecture » dans *Cahiers textuel* 34/44, 1989, n° 4/5, nous paraissent toujours aussi actuelles.

³ Notre démarche est très proche de celle qu'il expose dans le *Défi des signes — Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994.

⁴ et tout particulièrement à son ouvrage consacré au *Tiers Livre : En Sens agile — Les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion, 1995. Nous voudrions citer encore le livre de Fernand Hallyn dont la lecture aussi a été déterminante sur la direction de nos recherches *Le Sens des formes — Études sur la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.

⁵ Comme le dit Raymond C. La Charité à propos du prologue de *Gargantua*, « teachers and literary critics like to understand, to select and to explain, and the more a text seems to resist our efforts the more we are apt to grapple with it, especially when the text in question speaks of interpretative reading. » « Rabelais and the Silenic text : The Prologue to *Gargantua* » dans *Rabelais's incomparable book — Essays on his art*, edited by Raymond C. La Charité, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1986, p. 72.

⁶ Paris, Presses Pocket, 1989 (pour la traduction française ; 1952 pour la première édition de *Persecution and the art of writing*) p. 64.

Introduction : Faire signe

diffusent. Pour le *corpus* qu'il choisit, la dissimulation tient essentiellement à la volonté de se protéger, d'échapper aux censeurs. Cette unique explication ne peut éclairer les desseins d'Érasme, de Rabelais ou de Montaigne. Néanmoins il s'agit là aussi de dissimulation, d'une dissimulation intentionnelle du sens. Ces écrivains préfèrent le détour à l'expression directe : reste à comprendre les raisons et les fins qui motivent ce choix d'écriture.

Nous voudrions soumettre l'hypothèse que ces constantes stylistiques se fondent sur une pensée approfondie du signe. Les humanistes mettent le mot à l'épreuve pour qu'il fasse réellement signe au lecteur et que leurs textes s'ouvrent effectivement à lui. La rhétorique s'accompagne ainsi plus ou moins ostensiblement d'une sémiotique. À quelle fin ? La lecture elle-même. L'« écriture entre les lignes » multiplie les effets pour toucher le lecteur. Cependant, ces effets ne visent pas purement et simplement la persuasion de ce dernier. Le projet de l'auteur doit s'avérer à la fois plus modeste et plus ambitieux. C'est dans les effets rhétoriques eux-mêmes qu'il faut chercher le sens du dispositif textuel complexe qu'ils inventent et refaire ensuite le chemin de l'effet à l'intention. En d'autres termes, nous voudrions connaître les moyens et les fins de la « mise en condition du lecteur » qui fondent l'invention d'un « modèle de lecture » à la Renaissance⁷.

La question pour les auteurs se formule ainsi : comment, malgré l'arbitraire du mot, malgré le caractère non-référentiel du langage, être présent au lecteur, lui faire signe dans et par le texte ? Ces présupposés sémiotiques les obligent à inventer une organisation particulière du texte où doivent se dessiner les figures de l'auteur et de son destinataire. Les prologues ou les incipits sont des moments essentiels de l'édification du dispositif scénographique dont on observe les prolongements jusqu'au dénouement. Ces interrogations mettent en valeur la solidarité de problèmes qu'on a pu dissocier : les réflexions sur la langue, les choix énonciatifs, la méfiance envers la rhétorique et le recours inéluctable à celle-ci, la place du lecteur et, par ricochet, celle de l'auteur. Les essais de théorisation de la langue conduisent à la fois à une réflexion sur la rhétorique et à un usage lucide de celle-ci.

La dissimulation du sens, propre à l'écriture entre les lignes, doit se révéler comme une condition de la présence recherchée de l'auteur à son texte. Elle tient pour beaucoup à la pluralité des énonciateurs dans le texte, qui ne se confondent jamais parfaitement

⁷Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, p. 62.

avec l'auteur et qui le révèlent en le cachant ou inversement ; c'est pourquoi nous nous intéresserons tout particulièrement au statut des figures qui assurent la polyphonie des textes, en distinguant d'entre elles l'ironie et la prosopopée, en analysant ce que préconisent les traités⁸ et ce qu'ils disent de la richesse des effets des « figures de sentence ». Dans cette enquête, Érasme et Rabelais seront les guides qui nous feront passer de la théorie à la pratique, puisqu'ils sont pour beaucoup les initiateurs de ce recours à l'« écriture entre les lignes », de l'expression détournée et partiellement dissimulée du sens. L'étude du *Ciceronianus* qui applique les préceptes qu'il expose et celle du dix-neuvième chapitre du *Tiers Livre* seront, entre autres, l'occasion d'exercer une méthode de lecture, nous permettant de savoir ce qu'il faut chercher et comment le trouver.

Après cette première passe d'armes avec les textes fondamentaux de ces deux précurseurs, nous serons à même d'observer le devenir d'une telle stratégie d'écriture dans la seconde moitié du siècle à l'aide de trois auteurs qui permettront une étude transgénérique. Le *Débat* et la poésie de Louise Labé offrent deux échantillons de prose et de poésie, à la fois contaminés et soudés par l'usage des mêmes procédés. Le genre nouveau de l'essai a su à son tour accueillir les virtuosités et les prouesses rhétoriques qui, en instaurant un flottement entre les mots et les choses, modifient considérablement la place et le rôle du lecteur, comme de l'auteur. Béroalde enfin poursuit le chemin tracé en distordant plus encore le signe dans ce dialogue de « l'hiver de la Renaissance » qu'est le *Moyen de Parvenir*.

Le personnage de la Folie, dans le dialogue de Louise Labé a une dette explicite envers le célèbre éloge d'Érasme ; l'esprit du *Tiers Livre* affleure dans le dialogue de Béroalde. L'influence d'Érasme est patente dans les deux ouvrages, qu'elle soit directe ou qu'elle se fasse par l'intermédiaire de Rabelais. Les affinités entre Érasme et Montaigne ne semblent plus à démontrer, même si l'on n'a guère trouvé de signe plus tangible de l'influence

⁸Véronique Montagne a consacré récemment un article à cette figure : elle s'intéresse en particulier à la *Lezione della prosopopea* de Francesco Bonciani. Notre propre travail nous amènera à analyser la définition qu'en donne Érasme, lecteur de Quintilien, dans le *De copia*. Comme l'explique Véronique Montagne, l'utilisation de la prosopopée « atteste l'importance que l'on attache alors à la fiction ». L'étude des implications de l'usage de la prosopopée est en effet indissociable d'une réflexion sur les fonctions de la fiction : « La notion de prosopopée au XVI^e siècle » dans *Seizième siècle*, 4, 2008, p. 236. Au début d'un article un peu plus ancien, André Tournon fait lui aussi une mise au point sur la *fictio personae* : « Les prosopopées ironiques dans les *Essais* », dans *Rhétorique de Montaigne*, Actes du colloque de la Société des Amis de Montaigne (Paris, 14 et 15 décembre 1984) réunis par Frank Lestringant, Paris, 1985, p. 113.

directe d'Érasme que la citation du chapitre « Du Repentir⁹ ». On peut donc envisager aussi notre étude comme l'évaluation de son rôle quant à la « mutation dans la perception du phénomène littéraire¹⁰ » dans la seconde moitié du seizième siècle en France¹¹. Elle est une façon de montrer comment se sont définies durablement à cette époque les conditions de la lecture, comment s'est inventée une scénographie textuelle qui assigne au lecteur une place qui tout en étant privilégiée n'en est pas moins contraignante.

Reste à expliquer le choix des auteurs et des textes, qui, ne pouvant être exhaustif, se veut significatif. Le parcours proposé devrait mettre en évidence une évolution : le modèle de lecture informé largement par Érasme est éprouvé avec de plus en plus d'anxiété, au point qu'il semble être définitivement disloqué dans le *Moyen de Parvenir*.

À l'intérieur de l'immense production érasmienne, il nous a aussi fallu faire un choix qui permette de comprendre chez l'humaniste hollandais l'articulation des trois domaines, sémiotique, rhétorique et éthique. Un parcours chronologique nous conduira de l'analyse des préfaces au *Novum testamentum* jusqu'à celle du *De copia*, texte qu'Érasme ne cesse de retoucher jusqu'à la fin de sa vie. Le paratexte programmatique du *Novum*

⁹ « Qui m'eust fait voir Érasme autrefois, il eust été malaisé que je n'eusse prins pour adages et apophtegmes tout ce qu'il eust dit à son valet et à son hostesse. » Margaret Mann-Philips rappelle cette citation dans l'article où elle fait justement état des affinités entre l'œuvre d'Érasme et les *Essais* : « Érasme et Montaigne » dans *Colloquia erasmiana turonensia*, I, Paris, Vrin, 1972, p. 480. Roger Trinquet a beaucoup insisté sur l'éducation érasmienne de Montaigne : *La Jeunesse de Montaigne, ses origines familiales, son enfance et ses études*, Paris, Nizet, 1972, p. 193-383. André Tournon, étudiant l'inflexion pyrrhonienne des *Essais* a aussi montré récemment qu'il était envisageable de faire des rapprochements entre le *Tiers-Livre* et les *Essais*, « Route par ailleurs » *Le « nouveau langage » des Essais*, Paris, Champion, 2006, p. 24-25. Mais, comme Marie-Madeleine de la Garanderie, nous savons « avec quelle prudence il convient de manier la notion d'influence — une similitude, voire une antériorité, ne prouvant pas une influence. Les liens conscients se tissent de mille liens inconscients, les filiations apparemment directes se ramifient. » (*Christianisme et lettres profanes — Essai sur l'Humanisme français (1515-1535) et sur la pensée de Guillaume Budé.*, Paris, Champion, 1995, p. 383.)

¹⁰ Michel Jeanneret, « La lecture en question : sur quelques prologues comiques du seizième siècle » dans *Le Défi des signes*, éd. cit., p. 84.

¹¹ De 1552 (date de l'édition du *Tiers Livre* « reveu et corrigé par l'Autheur, sus la censure antique ») à 1616 (date très probable de l'édition la plus ancienne du *Moyen de Parvenir*). Margaret Mann envisage l'existence d'une « double succession » d'Érasme : « Il y aurait d'un côté les érasmien qui sont devenus luthériens [...]. Il y a un autre groupe de Français très profondément marqués l'influence d'Érasme ; les lettrés qui, après 1534, ont renoncé en quelque sorte à se mêler de luthéranisme, à poursuivre plus loin les idées inquiétantes qu'Érasme lui-même suggère. » (Elle insiste déjà dans cet ouvrage sur l'affinité entre Érasme et Montaigne, « dont l'âme nourrie de la sagesse des anciens s'approche de très près de celle d'Érasme. »). Le livre de M. Mann (*Érasme et les débuts de la réforme française*, Genève, Slatkine, 1978, (Première édition, Paris, Champion, 1934), p. xvii - xviii) s'intéresse au premier groupe ; nous nous proposons à notre tour, selon son expression, de « défricher un peu le terrain » pour le second.

testamentum met à jour une préoccupation constante d'Érasme, attendue quand il s'agit de la méditation de l'Évangile, la conversion du lecteur et surtout les moyens rhétoriques mis en œuvre pour ce faire. La *Lingua* s'imposait ensuite pour explorer la pensée linguistique d'Érasme. Dans ce traité, Érasme ne dissocie pas l'étude du fonctionnement de la langue de sa visée : sa théorie de la langue est fondamentalement morale ; elle est une mise en garde contre les dangers de cet instrument humain. Le *Ciceronianus* moins directement lié à des considérations théologiques montre comment ces questions sont déplacées pour les textes profanes. Enfin, le *De duplici copia* sera l'occasion de synthétiser et d'approfondir la pensée du signe qui sous-tend la rhétorique érasmiennne.

Il nous a été facile ensuite de nous décider pour le plus érasmienn des textes de Rabelais¹² d'autant que la question du signe et de son interprétation est au cœur du *Tiers Livre*. Les responsabilités du lecteur et les attentes qu'il lui est légitime d'avoir sont définies dans le prologue. Le chapitre 19 est ensuite vraiment le lieu où s'articulent la réflexion sémiotique de l'auteur et les choix rhétoriques qui mettent en demeure le lecteur de prendre les responsabilités définies précédemment. Dans l'éloge du pantagruélien, l'exacerbation du caractère sophistique des figures essentielles à la construction du *Tiers Livre* et de ses personnages constitue une dernière leçon sur les pouvoirs et les limites du langage.

On peut être davantage surpris de l'insertion des œuvres de Louise Labé dans notre *corpus*, ce qui est révélateur de l'image qui leur est associée. La poésie prime sur la prose : l'imaginaire développé par la figure de la femme-poète a pu conduire la critique à délaisser le *Débat de Folie et d'Amour* au profit du petit *Canzoniere* et même parfois à le méconnaître¹³. Or, le double patronage d'Érasme et de Lucien fait de ce dialogue un texte important pour notre travail. La réflexion sur le langage qui passe aussi par

¹²Nous partageons en effet parfaitement les analyses de M. Screech à ce propos : « Comment Rabelais a exploité les travaux d'Érasme. Quelques détails », *Colloquia erasmiana turonensia*, I, Paris, Vrin, 1972, p. 453-462. On peut lire encore sur l'influence d'Érasme dans le *Tiers Livre* l'article plus récent de Jean-Claude Margolin intitulé « La présence d'Érasme dans le *Tiers Livre* de Rabelais. » ; les premières pages recensent l'ensemble des ouvrages consacrés aux liens entre Rabelais et Érasme (*Rabelais. À propos du Tiers-Livre*, Actes des troisièmes Journées du Centre Jacques de Laprade tenues au Musée national du château de Pau, J et D éditions, Biarritz, 1995, p. 93-95).

¹³Le titre d'un des colloques importants dans l'histoire de l'étude de Louise Labé, *Louise Labé. Les voix du lyrisme* (textes réunis par Guy Demerson, Presses de l'Université de Saint-Étienne/Éditions du CNRS, Saint-Étienne/Paris, 1990), dont les travaux sont largement repris dans *Louise Labé 2005* (études réunies par Béatrice Alonso et Éliane Viennot, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004) est, par exemple, parfaitement significatif de cette tendance. Les critiques qui se sont intéressés à Louise Labé sont en effet plus souvent des spécialistes de poésie.

Introduction : Faire signe

Platon, quoique plus discrète que dans le *Tiers Livre*, n'en est pas moins présente. Le *Débat* qui contient en lui-même son pacte de lecture donne à son destinataire les moyens de dépasser sa perplexité initiale. Les jeux de voix et les procédés rhétoriques employés se prolongent et s'étendent au petit *canzoniere* qui lui succède. L'analyse préalable des deux parties principales des *Œuvres de Louise Labé Lionnoise* permettra enfin d'apprécier la fonction de la lettre dédicatoire et des hommages dans la scénographie de ces œuvres complètes. La solidarité de chaque pièce invite en effet à ressaisir le jeu des voix du *Débat* à l'échelle de toute l'œuvre de Louise Labé.

Le *Tiers Livre* et le *Débat de Folie et d'Amour* publiés au milieu du siècle interrogent le langage avec une allégresse qui disparaît de l'œuvre de Montaigne. Celui-ci fait table rase de toutes certitudes et c'est à partir de la conscience du vide des mots et en particulier du vide du nom propre qu'il construit l'édifice des *Essais*, qu'il rétablit le sens de l'écriture et qu'il fonde sa pratique textuelle. Les chapitres « De la gloire » et « De la praesumption » permettent de démontrer que des considérations à la fois linguistiques et théologiques sont bien les fondations sur lesquelles s'édifient le projet littéraire des *Essais*. Ils sont en quelque sorte le pendant sémiotique au chapitre épistémologique qu'est « L'Apologie ». « Que philosopher c'est apprendre à mourir » qui commence par un éloge paradoxal et se termine par une prosopopée est à la fois un exercice et une leçon de lecture, une épreuve et un mode d'emploi qui permettent à son destinataire de mieux déterminer l'effet attendu et produit sur lui de la rencontre avec l'auteur. Enfin, c'est comme chapitre extrême que nous avons choisi le célèbre « De l'amitié » : la figuration dans le texte de l'impuissance de l'écriture permet de mieux saisir *a contrario* les conditions de son succès.

On peut noter aussi que la particularité de l'œuvre de Montaigne entraîne une exigence méthodologique supplémentaire. La polyphonie des *Essais* tenant essentiellement à leur caractère citationnel, leur analyse rend indispensable une étude plus systématique des intertextes qui n'est pas toujours nécessaire pour appréhender les autres ouvrages de notre *corpus*.

Enfin, il nous fallait conclure notre travail en nous attaquant à ce « diable de texte » qu'est le *Moyen de Parvenir*, car il semble vouloir renverser les efforts d'un siècle, remettre en cause la vision de la lecture considérée comme rencontre intersubjective entre un auteur et son lecteur : sa pensée de la langue que met en valeur l'organisation folle de son dialogue interroge de façon radicale la présence de l'auteur à son livre et par

Introduction : Faire signe

conséquent la menace. Béroalde dénonce et fragilise les ressorts rhétoriques des œuvres de ses prédécesseurs qui s'efforçaient tellement d'ouvrir leur texte, pour que s'instaure, malgré le temps et la mort, une relation personnelle entre l'auteur et son lecteur.

Introduction : Faire signe

Première partie

Érasme et Rabelais : *personae* siléniques

*Quod latet in hominis corde solus
Deus perspicit.*

(ÉRASME, *Lingua*)

Chapitre 1

Érasme

L'articulation entre la pensée de la langue et le choix des formes littéraires, entre théologie et rhétorique fut déjà partiellement l'objet de l'analyse de J. Chomarat¹ ; elle est au cœur de l'étude plus récente de Manfred Hoffmann². Ce sont les implications d'une telle articulation que nous voudrions davantage approfondir, en observant de quelle façon la réflexion sur la Parole se trouve prolongée dans les traités de rhétorique, en montrant que le passage de l'un à l'autre ne peut se faire sans tension. On mesure en effet le danger qu'il y aurait à ramener l'efficace de l'Écriture aux effets rhétoriques d'un simple discours. Pourtant, il semble bien qu'Érasme qui doit certes beaucoup à une pensée dans le droit fil de la patristique³ ait aussi retenu la leçon que lui ont donné les œuvres de Lucien⁴. Reste à mettre en évidence alors que c'est à partir de cette synthèse originale⁵ qu'Érasme a pu

¹Il montre d'ailleurs une contamination réciproque de l'une par l'autre. Les considérations sur le style parabolique par exemple informent l'œuvre d'Érasme ; mais son inclination pour la rhétorique lui fait envisager le Christ comme un orateur : « Seul un pédagogue de la rhétorique pouvait imaginer le Christ sous l'aspect essentiellement d'un orateur et d'un pédagogue » (*op. cit.*, p. 662). Sur le style parabolique, on peut lire les pages 646 et suivantes.

²*Rhetoric and Theology — The hermeneutic of Erasmus*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto press, 1994. Ce travail tend ainsi à mettre en valeur la prédilection d'Érasme pour l'allégorie et la métaphore qui par leur force et leur attrait peuvent contribuer à transformer le lecteur.

³On pense à Jérôme et Augustin, mais André Godin a montré aussi l'importance d'Origène dans l'œuvre d'Érasme. *Érasme, Lecteur d'Origène*, Genève, Droz, 1982.

⁴L'article de Carine Ferradou a déjà pu montrer l'héritage d'une forme littéraire empruntée à Lucien en s'appuyant sur l'étude de certains colloques : *La réflexion sur le pouvoir du langage dans plusieurs colloques d'Érasme, le « Lucien batave »*, RHR, 58, 2004 p. 59-88.

⁵Il faut toutefois avec Marc Fumaroli nuancer l'originalité de cette rencontre entre patristique et sophistique. Les Pères de l'Église eux-mêmes n'ont pas été soustraits à l'influence de la Seconde Sophistique. « À travers la Renaissance des Pères de l'Église, c'est à une Renaissance de la Seconde Sophistique qu'on assiste au cours du XVI^e siècle et au début du XVII^e. » *L'Âge de l'éloquence — Rhétorique et res litteraria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980, p. 96. Chez Érasme, la lecture de Lucien donne une importance accrue à la part de la sophistique.

informer une scénographie commune à l'ensemble de ses textes qui ne peut fonctionner si le lecteur ne s'efforce pas d'y jouer le rôle qu'on lui assigne.

1.1 Les textes théologiques

1.1.1 Les préfaces au *Novum testamentum*

En 1516, Érasme propose la traduction latine du Nouveau Testament accompagnée d'« annotations ». Ce travail considérable mûri pendant dix ans couronne une œuvre déjà vaste. La renommée d'Érasme est à son apogée : « Peu d'intellectuels jouissaient partout en Europe d'une gloire et d'une influence égale à celles d'Érasme vers 1516. Sur ce fragile savant reposaient les espoirs dans la renaissance du savoir et de la bonne littérature, dans la restauration du christianisme primitif, dans la réforme de l'Église, de l'état et de la société⁶. » Les enjeux d'un tel projet sont donc immenses⁷. Érasme a pu y investir toute l'expérience et la réflexion que lui ont permis d'acquérir ses précédents livres : entre autres l'*Éloge de la Folie*, le *De duplici copia*, les éditions et traductions de textes anciens. Au travail considérable de traductions et de commentaires, il ajoute quatre préfaces - la lettre à Léon X, la *Paraclesis*, la *Methodus*, et l'*Apologia*, auxquelles s'ajoute encore la préface aux *Annotationes*. Ce copieux ensemble paratextuel délivre plusieurs protocoles de lecture, extrêmement précieux puisqu'ils contiennent une première synthèse de ce que pense Érasme quant à la bonne attitude du lecteur et aux visées de la parole, qu'elle s'écrive ou non avec une majuscule.

Il est une constante : comme Érasme le répète encore quelques années plus tard dans la *Lingua*, la parole, l'éloquence ont un pouvoir, une efficacité⁸ tels qu'elles peuvent

⁶J. H Bentley cité par Y. Delègue dans son introduction à l'édition des *Préfaces au Novum Testamentum*, présentées, traduites et commentées par Y. Delègue avec la collaboration de J.- P. Gillet, Genève, *Labor et fides*, 1990, p. 13-14.

⁷Augustin Renaudet montre lui aussi l'influence décisive de cette traduction : « [...] en 1514, le procès de Reuchlin, la condamnation de ses livres par les scolastiques, rapprochent et unissent, pour défendre la cause menacée de la culture humaine, l'éditeur des *Épîtres* et l'auteur de l'*Éloge* ; deux ans après le succès du *Nouveau Testament* de Bâle consacre le triomphe de la théologie européenne et la gloire européenne d'Érasme. » *Préréforme et humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie (1494-1517)*, Genève, Slatkine, 1981, (première édition, Paris, 1953.) p. 701.

⁸Comme le fait remarquer Y. Delègue dans sa note, la vraie rhétorique, selon Érasme, est celle qui possède une « puissance de « conversion » » ; on trouve en effet en germe des éléments essentiels du futur *Ciceronianus* (éd. cit., p. 67).

transformer durablement l'« auditeur ». Leurs effets sont sans retour et ils peuvent conduire au meilleur comme au pire :

*quae [vis dicendi] non aures tantum peritura voluptate delinuat, sed quae tenaces aculeos relinquat in animis **auditorum** quae rapiat, quae transformet, quae multo alium dimittat auditorem quam acceperit*⁹.

La *Paraclesis*, première des quatre préfaces, commence ainsi par cette mise en garde sur les pouvoirs du discours. Indirectement, elle en définit aussi les fins, la lecture doit être une expérience qui agit en profondeur sur la personnalité et ceci est bien entendu tout particulièrement vrai pour la lecture de la Parole.

Dans la *Methodus*, on retrouve cette primauté de l'effet et de l'efficacité de la lecture sur toute autre chose. Il n'est pas question pour Érasme de donner au lecteur « le chemin et la méthode qui permettront à chacun de parvenir, comme par un raccourci, à cette philosophie dont [il] fait un si grand éloge¹⁰ ». Érasme ne recule pas devant le paradoxe, puisqu'il refuse à son lecteur, dès les premières lignes de la *Methodus*, une méthode. Il préfère lui donner un accès facilité à la Parole, plutôt que de refaire avec lui les étapes du *De Doctrina Christiana* d'Augustin.

*Itaque quod primo statim loco praecipendum erat, id sane perfacile, et ut isti loquuntur, numero dici potest. Caeterum quod ad vim attinet, omnium est longe primum ac maximum. Et ut in praecipiendo minimum est negotii, ita in praestando plurimum*¹¹.

Il ne faut pas perdre le temps d'expliquer, d'exposer des principes, mais plutôt les mettre en pratique et les faire mettre en pratique. Ce n'est pas sans ironie qu'Érasme affirme en quelque sorte que l'analyse — comme celle d'Augustin, par exemple — est aisée, mais l'art difficile. Celui-ci consiste à faire, pour soi et pour les autres, de la parole une force agissante. C'est ce que, constamment, Érasme s'efforce de réaliser. Au lieu de faire

⁹ « Cette force [de la parole] n'est pas seulement capable de charmer les oreilles d'un plaisir destiné à mourir aussitôt : elle laisse aussi dans le cœur des auditeurs des aiguillons tenaces, elle les ravit, les transforme, elle renvoie l'auditeur dans un état tout différent de celui où elle l'avait pris. » (*ibid.*, p. 68-69). La présence du mot *auditor* est symptomatique d'un fait qu'Yves Delègue a déjà justement constaté : « La divulgation du livre s'est produite au moment où la rhétorique ancienne aussi faisait retour et réapprenait les règles de l'oralité, alors qu'elles devenaient de moins en moins nécessaires. ». Ici, encore Érasme emploie les mots propres de l'oralité pour la préface d'un ouvrage destiné à être lu (« La parole ventriloque » dans *Poétique*, 1987, 72, p. 434).

¹⁰ *Ibid.*, p. 97.

¹¹ « C'est pourquoi les prescriptions préliminaires peuvent être très simples et grossièrement données, comme on dit. En revanche, ce qui touche à l'effet est de loin l'objectif premier le plus important, et si les conseils demandent fort peu de peine, la réalisation en demande beaucoup » (*ibid.*, p. 97).

Chapitre 1 Érasme

œuvre de théologien, il incarne lui-même le « raccourci » vers le Nouveau Testament en le traduisant et en le commentant, pour que l'Écriture transforme son lecteur. Érasme ne perd donc jamais de vue cette *vis dicendi* qu'il s'efforce constamment d'aiguiser, puisqu'elle est la fin et la justification de ses écrits.

Pour qu'agisse cette force du discours, on ne peut échapper à la mise en scène. C'est là la contradiction qu'a bien mise en valeur Yves Delègue¹² : même si la Parole de Dieu agit d'elle-même, Érasme ne cesse de l'expliquer, de la mettre en situation. C'est l'humaniste lui-même qui utilise la métaphore théâtrale :

*Primum annotatiunculas scribimus, non commentarios, et eas dumtaxat, quae ad lectionis sinceritatem pertinent, ne quis ut improbus conviva pro merenda coendam efflagitet, et requirat a nobis, quod ab argumenti suscepti professione sit alienum. Hanc in praesentia fabulam agendam suscepimus. Proinde ut nobis argumento serviendum fuit, ita par est, ut candidus et comis lector, ceu commodus spectator, faveat agentibus et praesenti scenae sese accomodet*¹³

Deux choses garantissent l'efficace de la lecture : l'intention du lecteur ; la qualité de l'exposition du sens. La métaphore du repas¹⁴ sert à développer l'idée de la nécessaire convivialité de l'espace de la lecture qui est garantie tant par la préoccupation de l'auteur à y bien accueillir le lecteur, que par l'honnêteté et la bonne volonté de celui-ci. L'auteur ne s'avise pas à tromper son lecteur, annonçant un festin quand il propose en réalité une collation. La métaphore théâtrale fait donc bien du « paratexte érasmien » — préfaces et annotations — une mise en scène de la Parole qui doit en assurer l'efficace intrinsèque.

Il est frappant de voir que les préoccupations et les exigences que formule Érasme à propos de la mise en scène et de la réception d'un discours lorsqu'il entreprend rien moins que la diffusion du Nouveau Testament sont les mêmes que celles qu'il appréciait chez Lucien. Dans la lettre qu'il adresse à Christophe Urswick et qui lui sert de préface au *Coq*

¹² *Ibid.*, p. 28.

¹³ « Mais d'abord : ce que nous écrivons ne constitue pas des commentaires, mais de courtes annotations, et de celles seulement qui touchent à l'exactitude de la lecture. Je le précise pour éviter qu'un convive malhonnête ne nous réclame un repas au lieu d'une collation, et n'exige de nous ce qui ne relève pas du sujet que nous nous sommes proposé de traiter ; notre propos est de jouer une pièce ; il nous a donc fallu suivre notre sujet, et il est juste aussi que le lecteur de bonne foi et bien intentionné, tel un spectateur complaisant, applaudisse les acteurs et se prête au spectacle qu'on lui joue » (*ibid.*, p. 154-155). Le mot latin *sinceritas* signifie pureté, exactitude : le mot à la Renaissance en français a seulement une acception morale. Intégrité du sens et intégrité morale (du lecteur comme de l'auteur) sont virtuellement associées dans l'histoire du mot.

¹⁴ Rabelais et Béroalde sauront aussi en faire bon usage.

1.1 Les textes théologiques

en 1506, Érasme dit apprécier l'œuvre non seulement en raison de son caractère plaisant, mais aussi et surtout *succo praesentaneo salubrem et efficacem*¹⁵, pour le caractère instantanément salutaire et efficace de son suc. L'efficacité des dialogues de Lucien est indissociable de leur mise en scène. Érasme utilise déjà dans cette lettre la métaphore théâtrale qu'il reprend dans la préface des « *Annotationes* » :

*sic hominum mores, affectus, studia quasi penicillo depingit, neque legenda, sed plane spectanda oculis exponit, ut nulla comædia, nulla satyra cum huius dialogis conferri debeat, seu voluptatem spectes, seu spectes utilitatem*¹⁶

Lucien savait déjà, à l'aide d'une mise en scène vivante du sens, faire de ses dialogues une parole capable de transformer efficacement son lecteur. La mise en scène donne au texte une force et une présence : on ne peut pas ne pas constater alors que les mots pour dire l'efficacité de la Parole divine se confondent avec les termes de la rhétorique : le nom latin *vis* désigne tant l'effet d'une figure, que celui de la présence du Christ dans les Évangiles qu'Érasme rappelle avec force dans la *Paraclesis* : « Ses écrits te redonnent l'image vivante de son esprit saint et sacré (*sacrosanctae mentis illius vivam imaginem*), ils te rendent le Christ en personne (*Christum totum praesentem reddunt*¹⁷), en train de parler, de guérir, de mourir, de renaître dans toute sa présence, au point que tu le verrais bien moins, si de tes yeux tu le regardais face à face¹⁸. » Il s'agit de voir et non plus de lire¹⁹ ; l'*energeia* des textes repose sur la métamorphose rhétorique du texte en un vivant spectacle.

En 1516, les préfaces au *Novum Testamentum* permettent à la fois de voir les exigences et les convictions d'Érasme écrivain et le paradoxe qu'elle suppose quand elle s'applique à la parole de Dieu. Il faut prendre la plume pour que l'écriture agisse ; une écriture sans force n'a pas lieu d'être. Cette force, cette *vis* — le mot est omniprésent dans l'œuvre

¹⁵ *Luciani opuscula Erasmo Roterodamo interprete*, Florence, 1519, f. 42 v^o.

¹⁶ Allen, L.193, p. 427. « il peint comme au pinceau les mœurs, les sentiments, les intérêts des hommes et les met sous les yeux, non comme une lecture, mais comme un spectacle, si bien que nulle comédie, nulle satire, ne peut se comparer avec ses dialogues, ni si tu considères l'agrément, ni si tu considères l'utilité. » *Correspondance*, p. 402.

¹⁷ Le Christ tout entier est présent dans la parole ; mais le *Cicéronianus* nous apprend en revanche qu'il est vain de chercher Cicéron (ou Érasme) tout entier dans cet esprit. C'est ce fossé entre la parole humaine et la parole divine qu'Érasme essaie de pallier partiellement grâce à la rhétorique et qui le conduit lucidement (contrairement à Nosopon) à se lancer dans cette quête impossible de la pleine présence.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 89.

¹⁹ La métaphore picturale est aussi chère à Lucien : elle est filée plus ou moins explicitement dans l'ensemble de son dialogue, *Les portraits* sur lequel nous reviendrons dans notre étude du *Cicéronianus*.

Chapitre 1 Érasme

d'Érasme — doit tenir pour la Bible à la présence de Dieu dans son texte. Mais le mot est aussi un terme emprunté à la rhétorique : la *vis* peut aussi être un effet de l'art. Or, Érasme ne dissocie pas l'action de l'œuvre sur le lecteur d'une mise en scène ; ainsi, même pour l'Écriture, Érasme se fait-il médiateur du sens et de la présence du Christ qu'il annonce et représente dans ses préfaces. Érasme éprouve la nécessité de mieux définir la place du lecteur, pour qu'il soit meilleur spectateur et c'est par la rhétorique qu'il y parvient, usant du même art que Lucien.

1.1.2 *Lingua*

Lorsque Érasme écrit la *Lingua, Opus novum, et hisce temporibus aptissimum*, le contexte a sensiblement changé. La traduction du Nouveau Testament l'a entraîné malgré lui dans des querelles qu'il aurait voulu fuir²⁰. Les guerres entre François Ier et Charles Quint l'affectent aussi. Ainsi, comme l'indique le sous-titre, est-ce en ayant à l'esprit ce contexte douloureux qu'Érasme écrit son traité sur la langue. C'est en constatant le ravage de certaines controverses que l'humaniste rappelle le pouvoir des mots et s'insurge contre leur usage abusif. Pour le dire selon les termes de M. Bataillon, « en 1525, le philosophe est obsédé par la puissance du langage (parlé ou écrit) au service de la vérité ou du mensonge²¹. » Érasme poursuit donc une réflexion présente dans les préfaces au *Novum testamentum* : il interroge les ressorts de cette *vis dicendi*, des effets du langage sur ceux qui l'entendent ou le lisent.

Dans ce traité, la pensée de la langue se nourrit de l'Écriture ; la *Lingua* est truffée de citations du Nouveau comme de l'Ancien Testament : on ne s'étonne pas de retrouver mentionnés l'épisode de la tour de Babel et celui de la Pentecôte. Les lettres de Paul et tout particulièrement la première *Épître aux Corinthiens* sont aussi une matière de

²⁰Jean-Paul Gillet rappelle très bien les circonstances de la rédaction de la *Lingua* dans la préface à sa traduction du traité. Nous utiliserons ce texte comme traduction de référence : *La Langue*, introduction, traduction et annotations de Jean-Paul Gillet, Genève, *Labor et fides*, 2002.

²¹cité par Émile V. Telle, « Une version française de la *Lingua* d'Érasme », *BHR*, 1991, tome LIII, 3, p. 735.

réflexion fondamentale. Ces extraits précis de la Bible auxquels nous ajoutons la parabole du semeur sont autant de repères pour la réflexion linguistique d'Érasme²².

Théorie

Commençons par le plus connu : quand Érasme oppose le récit de la Pentecôte à l'histoire de l'édification de la tour de Babel, il exprime une inquiétude et une nostalgie propres à son siècle, le regret d'avoir perdu une langue transparente qui assure l'entente entre les hommes. Ce sentiment de la perte est aiguisé chez Érasme par le spectacle des querelles qui divisent les Chrétiens :

Sed acceptis linguis igneis quid [discipuli] loquebantur ? [...] Loquebantur magnalia Dei, et loquebantur variis linguis, sed consentientibus; erat enim illis cor unum et anima una, quia Spiritus unus impleverat omnes. Hodie vero quum videmus tot opinionibus dissidere philosophorum scholas, tot dogmatibus tamque diversis digladiari christianos omnes, nonne referimus structuram turris Babel ?²³

L'impossibilité de s'entendre est la conséquence des péchés qui détournent quotidiennement les hommes de l'amour de leurs prochains pour des ambitions et des intérêts égoïstes et vains : « primauté, préséance, domaines, femmes, maisons²⁴ ». La pensée de la langue chez Érasme est donc indissociable d'une perspective morale²⁵ : seule la charité peut nous rapprocher d'une transparence perdue de la langue. L'imitation du Christ est le meilleur moyen de retrouver l'aptitude à entendre et à se faire entendre.

²²Ils seront aussi ceux de la Renaissance française, d'un bout à l'autre du seizième siècle : il est inutile de revenir sur l'influence du mythe de Babel et du récit de la Pentecôte après les ouvrages de C.-G. Dubois ou M.-L. Demonet ; *Mythe et langage au XVI^e siècle* (Bordeaux, Ducros, 1970 et *Les Voix du signe, nature et origine du langage à la Renaissance*, Champion, Paris, 1992). Nous pourrions lire les développements des analyses de Paul qui se prolongent dans le *Tiers Livre* et le *Moyen de Parvenir* : plutôt que de reprendre l'extrait de la première *Épître aux Corinthiens* (1 Cor 14, 25) qui inspire à Érasme cette phrase : « Dieu seul voit clairement ce qui se cache dans le cœur de l'homme. », Rabelais et Béroalde préfèrent jouer sur une phrase à la signification proche tirée de la lettre aux Romains « Chacun abonde en son sens », qui dit aussi la difficulté de pénétrer les intentions de l'autre, ce que seul Dieu peut faire.

²³*Lingua*, éd. J. H. Waszink, ASD, IV, IA, p. 173 ; Mais après avoir reçu des langues de feu, de quoi parlaient-ils [les disciples] ? [...] « Ils parlaient des merveilles de Dieu » et « ils parlaient en diverses langues » mais en se comprenant ; car ils avaient un seul cœur et une seule âme. [...] Mais aujourd'hui quand nous voyons tant d'opinions opposer entre elles les écoles philosophiques, tant de dogmes servir d'épées à tous les chrétiens, ne répétons-nous pas la construction de la tour de Babel ? (*La Langue*, éd. cit., p. 297.)

²⁴*Ibid.*, p. 296 - 297.

²⁵On a vu que le mot *synceritas* contenait en germe l'association entre l'exactitude de la langue et la sincérité du locuteur. De même, l'expression *bona fide* employée pour le miroir — traduite en français par « fidèlement », adverbe qui renvoie lui aussi à un sens propre et à un sens figuré — (voir ci-dessous) montre la solidarité des idées d'exactitude, de justesse d'une part et d'honnêteté, d'autre part.

Chapitre 1 Érasme

Cependant, la langue des hommes est bien loin de posséder la sublimité de celle de Dieu « Devant cette langue se tait toute langue des hommes et des anges. « Car ce qui est folie de Dieu est plus sage que les hommes » C'est je pense cette langue qu'avait entendue Paul « ravi au troisième ciel ; toutefois sa langue humaine fut incapable d'en exprimer le mystère (*arcanum*) ». Mais Dieu tempéra la sublimité de la langue céleste, et nous adressa des mots plus mesurés par l'intermédiaire de son fils Jésus²⁶. ». Paul a donc connu les limites de la langue des hommes, face à celle de Dieu ; limites que seul le Christ transcende²⁷. Aussi, faut-il multiplier les efforts, s'armer de charité, solliciter celle de son auditeur, pour dépasser les limites de cet outil humain.

Lorsque l'esprit saint descend sur eux, les apôtres se sont affranchis de la malédiction que symbolise le plurilinguisme : leur langue n'est plus un obstacle ; ils ont « un seul cœur et une seule âme ». Ils sont alors transparents les uns pour les autres et connaissent ce qui n'est donné qu'à Dieu : *Quod latet in hominis corde solus Deus perspicit*²⁸. Dieu, lui, au fond, se passe de mots. Sans cette intervention de l'esprit saint, les intentions de chacun sont en revanche difficiles à pénétrer comme le dit Paul dans l'*Épître aux Romains* et c'est pour cette raison qu'il faut s'abstenir de juger : *Tu quis es, qui judicas de alieno famulo [...] Hic quidem judicat, diem ad diem conferens : ille aut idem judicat de quovis*

²⁶ *La Langue*, éd. cit., p. 295. De même Dieu tempère la sublimité de son nom pour que les hommes puissent l'appeler : « Mais parce qu'il vit sa crainte, Dieu secourut son désespoir en lui disant : Lorsque j'ai dit *Ego sum qui sum* et *Qui est misit me*, tu as compris qu'il s'agissait de l'être, mais tu as désespéré de le saisir. Reprends courage : *Ego sum Deus Abraham, Isaac et Jacob*. » Saint Augustin cité par Étienne Gilson, *Philosophie et incarnation selon Saint Augustin*, Montréal, Institut d'Études médiévales, 1947, p. 18. C'est à travers la question du nom de Dieu qu'il rencontre dans la *Théologie Naturelle* que Montaigne mesure l'imperfection de la langue des hommes. Voir ci-dessous.

²⁷ Paul avait en effet bien compris cette imperfection inhérente à la langue et c'est pour cela qu'au don des langues, il préfère celui de prophétie : *Qui loquitur lingua, seipsum aedificat, at qui prophetat, congregationem aedificat. Volo autem omnes loqui linguis, magis tamen ut prophetetis. Major enim qui prophetat, quam qui loquitur linguis, nisi interpretetur, ut ecclesia edificationem accipiat*. : *Novum Testamentum per D. Erasmum Roterodamum novissime recognitum*, Paris, Pierre Regnault, 1542, 1. Cor, 14, 5, f. 263 r^o (« Celui qui parle en langues s'édifie lui-même, mais celui qui prophétise édifie l'assemblée. Je souhaite que vous parliez tous en langues, mais je préfère que vous prophétisiez. Celui qui prophétise est supérieur à celui qui parle en langues, à moins que ce dernier n'en donne l'interprétation pour que l'assemblée soit édifiée »). Interpréter la parole de Dieu, c'est bien entendu tout le projet d'Érasme qui se reconnaît le don des langues. Les passages que nous étudions qui appartiennent à la fin de la *Lingua* sont nourris de la première épître aux Corinthiens. L'influence de Paul est évidemment essentielle dans la façon qu'a Érasme de concevoir sa fonction d'homme de lettres.

²⁸ ASD, IV, IA, p. 82. « Dieu seul voit clairement ce qui se cache dans le cœur de l'homme. »

*die; unicuique sua mens satis faciat.*²⁹. Que chacun soit déjà son propre juge, s'il peut réellement pénétrer ses motivations intimes. La phrase d'Érasme selon laquelle seul Dieu voit clairement ce qui se cache dans le cœur de l'homme s'inspire plus directement de la première *Épître aux Corinthiens*, en un extrait où l'apôtre oppose encore le don en langues et le don de prophétie. Ceux qui parlent en langues aux infidèles sont pris pour des fous; alors que lorsque les hommes prophétisent, celui qui n'est pas initié peut-être touché : *coarguitur ab omnibus, dijudicatur ab omnibus, et sic occulta cordis eius manifesta fiunt*³⁰. Ce qui était caché dans son cœur devient manifeste — pour lui certainement, pour les autres sans doute, animés eux-aussi par la prophétie —; cela lui est révélé par la parole de Dieu qui seul savait ce que ce cœur recelait.

Le recours au langage est donc une manière de contrer tant bien que mal cette opacité qu'a un homme pour un autre :

*Quod latet in hominis corde solus Deus perspicit. Caeterum in hoc est lingua data hominibus, ut hac internuntia homo hominis mentem et animum cognoscat. Decet autem, ut imago respondeat archetypo. Specula bona fide repraesentat imaginem rei obiectae.*³¹

Decet, il convient que le miroir soit fidèle, *bona fide* de « bonne foi »; il convient que l'homme ne pêche pas et soit toujours de bonne foi. Seulement l'homme pêche et par conséquent, le langage aussi. Sans le secours de l'Esprit saint, comme lors de la Pentecôte, le langage reste donc un miroir imparfait³². Dieu seul pénètre le cœur de chacun et pour les hommes sans Dieu, chacun abonde en son sens.

²⁹ *Novum Testamentum*, éd. cit., Rom, 14, 4-5, f. 244 r°, (Toi, qui es-tu pour juger un serviteur d'autrui? [...] Celui-ci préfère un jour à un autre; celui-là les estime tous pareils : que chacun s'en tienne à son jugement).

³⁰ I, Cor, 14, 25, f. 263 v°.

³¹ ASD, IV, IA, p. 82, (nous soulignons), « Dieu seul voit clairement ce qui se cache dans le cœur de l'homme. Mais la langue a été donnée aux hommes pour que, par son entremise, un homme puisse connaître la pensée et l'intention d'un autre homme. Il convient donc que la copie corresponde à l'original. Les miroirs reflètent très fidèlement l'image de l'homme placé devant eux. » p. 157.

³² L'idée de miroir, ou plus exactement d'image est présente dans le *Cratyle*. Socrate répond à juste titre : que si l'image était une véritable reproduction, elle serait un double et non une simple image. L'image diffère donc toujours de ce qu'elle représente. Cet argument aurait tendance à nuancer le point de vue de G. Defaux sur la question de la présence. *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, p. 25.

Chapitre 1 Érasme

La langue est donc un outil imparfait, le « signe de la Faute » comme le dit J.-P. Gillet³³. Ses limites n'empêchent cependant pas sa puissance. Cette langue peut faire des miracles, quand elle est dans la bouche du Christ, des ravages, quand elle ment. Le mensonge est peut-être le plus révélateur de cet immense pouvoir d'illusion que possède la langue, lorsqu'elle est dans la bouche des hommes. Ainsi, l'apologue du satyre est-il plein de sagesse. Cet être mi-homme, mi-bouc a raison de fuir celui qui peut souffler le chaud, comme le froid :

*Nos certe monere debet hic apologi non inutilis iocus, ut a bilinguium commercio non abducamus, qui dicunt bonum malum et malum bonum, ponentes tenebras lucem et lucem tenebras, ponentes amarum in dulce et dulce in amarum*³⁴.

Le langage peut être comme l'homme, double en lui-même. Cette duplicité lui permet de façonner les images des choses, telles qu'ils les désirent, telles qu'ils les inventent, s'il n'est contraint par l'exigence de fidélité. « Malheur à ceux qui appellent le mal bien et le bien mal, qui font les ténèbres la lumière et de la lumière les ténèbres, qui font de l'amer le doux et le doux de l'amer³⁵ » ; ce verset du livre d'Isaïe que cite Érasme montre bien comment le langage **pose** un autre monde que celui qui est perçu. L'extrait glisse du verbe *dico* au verbe *pono* : dire une chose, c'est lui donner une illusion de présence. C'est de ce pouvoir d'illusion dont il faut se méfier au plus haut point, s'il sert le mensonge³⁶, mais qu'Érasme ne peut s'empêcher d'admirer : *Quid autem prodigiosius quam hanc [orationem] esse tam variam ?*³⁷. *Prodigium* en latin signifie à la fois monstre et miracle. L'écrivain a donc la charge de connaître ces effets prodigieux et de les contrôler, autrement dit, de les soumettre à une intention bonne, chrétienne, selon les termes érasmiens.

Il faut prendre garde aux mots : à la perversité d'une langue double ; à la simplicité d'une parole rare, car *Sermo qui paucissimis verbis multam sententiae vim complectitur, simillimus est semini sicco minutoque et in speciem contemptibili, quod terra conditum*

³³« La parole humaine, venant ainsi nécessairement se surajouter à la Parole divine, est le signe de la Faute. » (*ibid.*, Introduction, p. 42).

³⁴ASD, IV, IA, p. 139.

³⁵Is, 5, 20. C'est cette capacité qu'a le langage de transformer l'or en charbon qu'évoque aussi Érasme dans les *Silènes d'Alcibiade* (Voir *infra* l'analyse du prologue du *Tiers Livre*). Dans cette veine métaphorique, l'alchimiste qui transforme la matière en or est une figure ironique de celui qui par la virtuosité verbale déguise le réel : on la trouve chez Rabelais et chez Béroalde.

³⁶Érasme, Rabelais et Béroalde en ont compris aussi le grand pouvoir ludique : le jeu a aussi l'immense avantage de révéler la puissance d'illusion et de démystifier celle-ci aussitôt produite.

³⁷ASD, IV, IA, p. 139.

*ingentum arborem effundit*³⁸. Érasme, pour décrire ce qu'il appelle en un autre endroit « un discours efficace, mais resserré grâce au poids de la pensée³⁹ », fait sans doute allusion à la parabole du grain de sénevé⁴⁰ comme l'indique l'édition de J. H. Waszink⁴¹. Dans cette parabole, c'est le Royaume de Dieu qui est comparé à la graine jetée dans le jardin. Mais il est une autre parabole à laquelle on pourrait aussi penser où c'est la parole de Dieu qui est assimilée à un grain. Le Christ explique ainsi la parabole du Semeur dans l'Évangile de Luc. *Semen est sermo dei*⁴². Il ajoute à propos de ceux qui ont reçu cette semence dans la bonne terre : *hi sunt, qui in corde honesto ac bono audientes sermonem retinent et fructum afferunt per patientiam*.⁴³ Le pouvoir de la parole est immense — quand elle vient de Dieu, elle peut sauver — encore faut-il qu'on l'entende. Aussi, le Christ ne manque-t-il pas d'ajouter *Videte ergo quomodo audiatis*. L'efficacité de la parole dépend donc autant de la responsabilité de son auteur que de celui qui la reçoit. Ainsi, l'auteur doit-il constamment penser à la façon dont son discours est entendu et par qui il doit l'être. La parole n'a de sens qu'en fonction de ce destinataire, qu'il faut exhorter, préparer à une bonne réception.

Cette préoccupation de l'auteur devient en même temps la garantie que sa parole n'est pas un vain bavardage : *Ea dicendi moderatio non est petenda ab affectu dicentis, sed ab auditoribus. Id fiet, si consideres non, quid tibi iucundum sit dicere, sed alios iuvet aut expediat audire*.⁴⁴ De nouveau, ce sont des considérations éthiques qui régissent la réflexion linguistique : c'est en se détournant de soi pour se tourner vers l'autre que l'on peut parler bien. Ainsi, le *decorum* ou l'*accomodatio*, cette exigence, omniprésente dans l'œuvre d'Érasme est-elle déjà éthique, avant d'être rhétorique. La réflexion toujours à la fois linguistique et théologique fonde ce qu'ont toujours recommandé les traités antiques et ce que ne recommande pas moins le *De copia. Eloquentiae caput est, apte*

³⁸ ASD, IV, IA, p. 55 : « La parole qui concentre une grande force de pensée dans très peu de mots est tout à fait comparable à une graine sèche minuscule et méprisable d'aspect, mais qui, enfouie dans la terre développe un arbre immense » (p. 119).

³⁹ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁰ Math 13 31-32, Mc 4 30-32, Lc 13 18-19.

⁴¹ ASD, IV, IA, p. 55.

⁴² Lc 8, 11, f. 109 r^o.

⁴³ Lc 8, 15, f. 109 v^o.

⁴⁴ ASD, IV, IA, p. 156. « Un tel contrôle de la parole ne doit pas être commandé par l'humeur du parleur, mais par les auditeurs : tu l'obtiendras, si tu considères non pas ce qu'il te serait agréable de dire, mais ce que les autres trouveraient plaisant et utile d'entendre. » p. 270.

Chapitre 1 Érasme

dicere.⁴⁵ Bien parler, c'est parler en fonction de l'autre et pour lui. Sinon, il faut se taire. *Tacendum enim semper est, nisi quum aut taciturnitas tibi noceat aut oratio aliis prosit*⁴⁶.

Pratique

Un dispositif rhétorique est mis en place dès les premières lignes de la *Lingua*. Ceci est une constante chez Érasme : il parle de l'arme qu'est la parole ; il expose en les analysant ses pouvoirs ; il les exhibe aussi en en faisant usage : *Dicturus non de asini, quod aiunt, umbra, sed de his quae praecipuum habent momentum ad humanae vitae vel felicitatem vel perniciem, precor ut omnes, quandoquidem ad omnes haec oratio pertinet, his auribus atque animis auscultetis, quas in rebus gravissimis maximisque bene consulenti praebere soletis*.⁴⁷ On mesure mieux l'efficacité d'un tel *incipit* lorsqu'on lit l'adaptation que Jean de Marconville en propose dans son texte publié en 1573⁴⁸. Cet avocat catholique⁴⁹ commence ainsi son *Traicté de la bonne et mauvaise langue* : « L'une des principales parties qui fait cognoistre l'homme sage, c'est qu'il sache bien gouverner sa langue et conduire son langage, car on dict communement que le coup de langue est pire que le coup de lance⁵⁰. » Le début d'Érasme a perdu toute *vis dicendi* dans la version française : Marconville ne montre que maladroitement l'intérêt de son traité pour le lecteur et surtout il ne met pas en place le schéma énonciatif qui donne vie au texte et qui instaure une relation de confiance entre le locuteur et son destinataire. En se privant de l'interpellation du lecteur, le gentilhomme français fait de la *Lingua* un traité purement didactique et moral et ne cherche pas comme Érasme à révéler le caractère prodigieux de la langue qui

⁴⁵J. Chomarat ne cesse de rappeler à quel point est fondamental le *decorum* dans l'« esthétique » d'Érasme. On peut se référer entre autres à la page 736 de son livre, d'où nous tirons la citation du *De copia Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, « Les Belles Lettres », 1981, tome II, p. 736.

⁴⁶ASD, IV, IA, p. 55.

⁴⁷ASD, IV, éd. J. H. Waszink, 1989, p. 24. « Je vais parler, non, comme on dit, de « l'ombre de l'âne » mais d'un sujet de toute première importance ou bien pour le bonheur de la vie humaine ou bien pour sa perte. Aussi je vous demande à tous, puisque vous êtes tous concernés par mon discours, d'écouter avec l'oreille et la disposition d'esprit que vous prêtez ordinairement à qui vous veut du bien » (traduction de J.-P. Gillet, *op. cit.*, p. 75).

⁴⁸*Traicté de la bonne et mauvaise langue* par Jean de Marconville Gentil-homme percheron. Par Jean Dalier, demeurant sur le pont saint Michel, a la rose blanche 1573. Avec privilege [Res-P-R-112]. Jean de Marconville évite la référence à Érasme, sans doute parce que, ainsi que le rappelle É. V. Telle, l'œuvre entière de l'humaniste se trouve à l'index romain des livres prohibés depuis 1559. É. V. Telle, art. cit., p. 738.

⁴⁹É. V. Telle dresse les grandes lignes de la vie de cet homme de loi qui rédige son traité sur la langue entre 1570 et 1571. Art. cit. p. 735-742.

⁵⁰*Op. cit.*, f. 2 r^o.

est l'objet de son texte. Fidèle à ses conceptions de la langue et de son usage, Érasme veut s'assurer de l'efficacité de son texte en s'efforçant d'atteindre au plus vite le lecteur : l'humaniste lui garantit que ses intentions sont bonnes ; que la lecture ne peut lui être que profitable — il s'agit plus que de vie ou de mort, de salut ou de damnation éternelle (*felicitas vel pernicies*) — pour qu'en retour l'attention du lecteur et sa bonne volonté lui soient acquises. La *Lingua* d'Érasme ne se présente pas comme un simple enseignement ; elle est un conseil qu'un homme se doit de donner à son frère dans le Christ. La charité est la garante de la réussite de l'échange qui conduira à la conversion du lecteur.

Ce début n'est pas non plus sans rappeler les propos d'un bonimenteur qui proposerait contre monnaie trébuchante de révéler un moyen de parvenir assurément au paradis. L'allusion ironique à l'adage sur « l'ombre de l'âne » révèle en même temps une distance. S'il utilise sans s'efforcer de les dissimuler des recettes rhétoriques depuis longtemps éprouvées, c'est qu'il connaît les limites de ces tours et préfère un lecteur qui n'en soit pas dupe. Érasme ne se contente pas d'un simple échange préliminaire de bons procédés ; en se montrant amusé et conscient des limites du protocole de lecture, il maintient l'exigence de charité, mais s'assure aussi de la connivence de son lectorat. À la suite de J. Chomarat, J.- p. Gillet considère la parenté de l'*oratio* qu'est la *Lingua* avec une déclamation⁵¹. L'incipit, nous semble-t-il, rattache particulièrement le texte d'Érasme à ce genre. Non pas parce que la cause est fictive, puisque rien n'est moins sérieux que la langue pour l'humaniste, mais parce qu'un discours, le plus sincère soit-il, retrouve toujours les tours de l'exercice déclamatoire. L'ironie sert à souligner comme l'artifice sert l'authentique et c'est dans cette duplicité, l'exhibition comme tels des passages obligés de l'exercice rhétorique et l'adhésion réelle à la cause, qu'on retrouve la veine et l'esprit facétieux de la déclamation. On utilise pour défendre une langue évangélique les mêmes armes, les mêmes outils que pour blâmer ou louer une mouche. C'est ce que signale Érasme par la mention de l'adage, il suit à la fois consciencieusement les leçons des traités de rhétorique qui assurent l'efficacité de son propos et en même temps, souhaite s'affranchir de l'artifice en le dénonçant pour retrouver le lecteur dans une relation qui dépasse cette astuce de rhéteurs. C'est précisément dans la déconstruction du fonctionnement de la rhétorique dans son discours même qu'Érasme devient *declamator*. Il fait en quelque sorte la *declamatio* de la *declamatio*.

⁵¹Introduction, *op. cit.*, p. 28-30.

Chapitre 1 Érasme

La sensation d'accablement d'Érasme lorsqu'il écrit la *Lingua* transparaît dans les infléchissements plus sombres de ce traité. L'accent est mis sur l'imperfection de la langue, indissociable de l'opacité des hommes les uns pour les autres⁵². Comment se rendre transparent, comment faire affleurer à la surface les intentions intimes ? Par le langage, certainement, puisque c'est l'outil que Dieu a mis à notre disposition. Seulement, de notre parfaite moralité, de l'excellence même de nos intentions dépend leur transparence. Ainsi, le saint devrait-il s'exprimer avec la plus grande clarté, mais plus on s'approche de Dieu, moins les mots deviennent nécessaires. La langue de Dieu rend les mots dérisoires. Cependant, c'est eux qu'il reste à Érasme ; aussi en use-t-il le mieux possible, pour encourager un usage bon de la parole ; sa croyance en l'efficace d'un discours aux intentions justes n'empêche pas le recours à l'art, comme si celui-ci devait supplanter parfois les faiblesses de la foi du lecteur.

⁵²Nous serions plus sévère que É. V. Telle avec la version française de la *Lingua* de Marconville, car, en abrégant significativement le texte d'Érasme, il ramène la réflexion sur la langue à une dichotomie schématique entre usage bon/sincère et usage mauvais/mensonger. Néanmoins, il semble ne pas avoir complètement manqué, ce qui préoccupe Érasme, puisqu'il choisit comme sous-titre une citation des Proverbes : « L'homme delibere en son cœur mais la response de la langue est de par le createur ». (Le passage de la Bible se poursuit ainsi « Tous les chemins des hommes semblent purs à leurs yeux, mais que seul Dieu pèse les esprits. » (Pr. 16, 1-4.)) Cet extrait des Proverbes exprime la tension qui est au centre du traité : seul dieu lit ce qui se trouve dans le cœur des hommes et peut le formuler. La réponse de la langue des hommes est toujours insuffisante. C'est aussi le sens de la citation que Marconville fait du livre de la Sagesse (1, 6) : « Car l'esprit de Sapience n'absout point celuy qui a blasphemé de ses levres, entant que Dieu est tesmoing de ses pensees, et le vray speculateur de son cueur, et l'auditeur de ce qui sort de sa langue. » (*op. cit.*, f. 20 r^o) Ce verset du livre de la Sagesse pourrait d'ailleurs être une source de la phrase d'Érasme selon laquelle seul Dieu sait ce qui est caché au fond des cœurs. Dieu seul est celui pour qui les cœurs sont transparents, celui qui entend vraiment et pleinement les paroles des hommes.

1.2 *Dialogus ciceronianus sive de optimo genere dicendi*

La réflexion linguistique et théologique des préfaces au *Novum testamentum* est parfaitement transposée et prolongée dans le *Dialogus ciceronianus sive de optimo genere dicendi* publié en 1528. Seulement, l'enjeu immédiat de ce dialogue — comme le titre l'indique et comme le confirme *a posteriori* la réponse de Dolet — est la place qu'un auteur contemporain d'Érasme doit accorder au « *Tullianus stylus* qui avait passé, au moins à Rome, pour le symbole et la plus haute conquête de la Renaissance⁵³ ». Les questions plus immédiatement théologiques passent donc au second plan et, même si Buléphore à la fin affirme avec force qu'il faut parler en chrétien à des chrétiens, le dialogue prend le chemin d'une sorte de « laïcisation » de la pensée de la langue.

Il n'est en effet plus question de la présence de Dieu dans sa parole, mais de la présence de Cicéron dans son texte — puisque c'est lui qu'il s'agit d'imiter — ; cette interrogation ne manque pas de devenir indirectement celle de la présence d'Érasme lui-même dans ses écrits. Il lui faut alors faire avec franchise la part des choses, la part de soi, la part de l'autre qu'est le lecteur et, toujours, la part de la rhétorique⁵⁴.

Au cœur du dialogue, se retrouve une façon nouvelle d'éprouver l'opacité de l'être et les limites du langage pour lui rendre sa transparence. Est-ce que les écrits de Cicéron ont réussi cette gageure ? Cicéron est-il entièrement présent dans son œuvre ? C'est autour de cette seconde interrogation que s'articule tout le *Dialogus ciceronianus* : « Où Cicéron peut-il bien être ? » Cette question en cache une seconde qui se pose immanquablement au lecteur : « Où Érasme se trouve-t-il ? »

Reste à entendre la réponse proposée par le dialogue : ⁵⁵. La présence de l'auteur dans son discours est l'objet central du dialogue : mais il n'est pas seulement un prolongement

⁵³Marc Fumaroli, *L'Âge de l'éloquence*, 1981, p. 92.

⁵⁴Nous abandonnons donc l'approche davantage historique déjà largement empruntée par la critique qui consiste à étudier le *Ciceronianus* comme un traité sur l'imitation pour nous concentrer sur le rapport entre considérations linguistiques et choix de formes littéraires. Sur les études fondamentales du *Ciceronianus* comme dialogue sur l'imitation, on peut lire : Terence Cave : *Cornucopia — Figures de l'abondance au XVI siècle*, Paris, Macula, 1979 (1997 pour la traduction française). Jean-Michel Rey, *La Part de l'autre*, Paris, PUF, 1998. Anne Godard, *Le Dialogue à la Renaissance*, Paris, PUF, 2001 (en particulier p. 82-88). Ces questions sont au cœur de notre article « Mais où est donc Cicéron ? Auteur et *persona* » dans *La Revue des Amis de Ronsard*, xxi, 2008, p. 69-94.

⁵⁵Notre démarche s'inscrit alors davantage dans le sillon de l'ouvrage de Lisa Jardine, qui fait désormais date : *Erasmus, Man of letters – The construction of Charisma in Print*⁵⁶ ou encore de l'article de Charles Witke intitulé « Erasmus Auctor et Actor⁵⁷ ». Ces études critiques montrent comment se construit la *persona* d'Érasme dans sa correspondance ou dans certains commentaires. Notre travail se propose de mener la même enquête pour la forme particulière du dialogue.

Chapitre 1 Érasme

théorique à la réflexion développée dans la *Lingua*. Le *Ciceronianus* s'efforce de faire affleurer la présence vivante d'Érasme dans son texte. Comme la *Lingua*, mais plus encore, il est théorie et pratique, et en particulier dans son usage particulier du genre du dialogue. Le passage de l'un à l'autre ne se fait pas toujours sans tensions.

Si le *Ciceronianus* répond parfaitement à la définition qu'Anne Godard donne du dialogue, à savoir qu'il est « consacré à la discussion d'un problème, et non à l'exposition d'une action⁵⁸ », il s'ouvre néanmoins sur une petite scène de comédie qui établit le rôle de chacun des interlocuteurs. Nosopon est accablé par un étrange mal ; Buléphore aidé d'Hypologue invente un stratagème pour le libérer de sa passion aliénante de Cicéron, la *zelodulia*⁵⁹ qui est le mot grec choisi par Érasme pour dire la maladie de l'imitation. Nosopon, personnage ridicule et caricatural, exhibe en l'exagérant le caractère écrasant du modèle des Anciens représentés ici par la figure emblématique de Cicéron. Ce personnage est victime d'une illusion qui le perd ; il croit que tout Cicéron s'exprime lorsqu'on lit ses textes et que ce dernier a toute autorité non seulement sur le texte écrit qui lui survit, mais aussi sur les mots qu'il a utilisés. L'espace rhétorique qu'offrent les œuvres de l'auteur romain avec leur syntaxe, leurs formules et leurs images deviennent, pour Nosopon, un carcan, au point qu'il refuse tout mot, toute forme qui ne se trouveraient pas chez l'auteur latin⁶⁰

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 5. Nous pouvons ajouter, à la suite de Geraldine Thompson, que le *Ciceronianus* est au croisement du dialogue lucianesque et du dialogue socratique : « The dialogue is the form used again. Lucianic in some measure, for the absurdly pretentious language of Nosoponus is similar to that of Lexiphanes, its mood more flexible than Lucian's usually is, and is rather Socratic in its movement towards a true position. » *Under Pretext of Praise – Satiric Mode in Erasmus' Fiction*, University of Toronto Press, 1973, p. 139.

⁵⁹ Il s'agit, plus exactement, de l'« esclavage de l'imitation » : « *Buléphore — Sed desine frustra divinare, novum mali genus est. Hypologue — Nondum igitur habet nomen ? Buléphore — Apud Latinos nondum, Graeci vocant zelodulean.* » : *Dialogus cui titulus ciceronianus sive de optimo dicendi genere* dans Erasmus von Rotterdam, *Ausgewählte Schriften*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, vol. 7, p. 4. Cette édition sera notre édition de référence. Nous utiliserons la traduction française de Pierre Mesnard : *La Philosophie chrétienne*, Paris, Vrin, 1970.

⁶⁰ *Nosoponus — Primum hic nihil fido nec grammaticis nec ceteris auctoribus quamlibet probatis nec praeceptionibus nec regulis nec analogiis, quae plurimis imponunt. In elencho noto omnes singularum vocum inflexiones, tum derivationes, postremo compositiones. Quae sunt apud Ciceronem, miniata virgula signo, quae non sunt, atra. Ita fieri non potest, ut fallar unquam.* . (Érasme, p. 26.) N - D'abord je ne me fie en rien aux grammairiens, ni à toutes les autorités, même les mieux établies, ni aux préceptes, ni aux règles, ni aux analogies qui s'imposent à la plupart. Dans un index, je note à part les formes variées de chaque mot, puis leurs dérivés et enfin leurs composés. Ce qui se trouve chez Cicéron, je le signe d'un trait rouge, ce qui ne s'y trouve pas d'un trait noir. Ainsi est-il impossible que je me trompe jamais. (Mesnard, p. 270.)

1.2 Dialogus ciceronianus sive de optimo genere dicendi

À tant d'aveuglement et de rigidité, Buléphore répond progressivement qu'il y a déjà de nous dans notre lecture de Cicéron, que la lecture n'est en aucun cas un assujétissement du lecteur. Nosopon ne doit pas se perdre et s'anéantir dans la lecture des œuvres de Cicéron et pour qu'il puisse savoir quelle est sa place en tant que lecteur, il faut aussi qu'il sache quelle est celle de l'auteur. C'est pourquoi « Où est donc Cicéron ? » est la question essentielle et récurrente qui traverse et structure le dialogue. Le *Ciceronianus* ne cesse de buter sur cette interrogation, les interlocuteurs ne trouvant jamais Cicéron tout entier. Buléphore, le premier, définit l'objet de la quête insensée de Nosopon :

B — Quaeso illud mihi bona fide respondeas, totum Ciceronem exprimendum censes an mutilum ?
*N — Et totum, quantus est, et solum.*⁶¹

Rappelé à l'ordre par Nosopon, parce qu'il s'écarte du sujet, Buléphore récapitule aussi les différentes étapes de cette quête, qui, toutes, furent vaines : *B — Recte facis, quod in viam revocas, nam alio dilapsurus erat sermo meus. Summa est, ut quod cupimus vere faciamus, hoc est totum Ciceronem exprimamus, qui nec in verbis nec in formulis nec in numeris nec in scriptis totus est, immo vix dimidiatus, ut ante satis declaratum est.*⁶² Cette interrogation sous-jacente culmine dans une n-ième demande comiquement impatiente et désespérée de Nosoponius : *Ubi igitur totus ?*. « Mais où est-il donc tout entier ? » Le dialogue s'élabore comme un jeu de cache-cache orchestré par Buléphore qui doit rendre la vue à Nosopon, aveuglé qu'il est par son admiration pour Cicéron.

Il est dans le *Ciceronianus* deux réponses fortes à cette question. La première s'inspire assez directement d'un passage de Quintilien⁶³ auquel Érasme apporte une ampleur nouvelle, donnant plus de force à cette lancinante question :

Ceterum, cum homo constet ex anima et corpore, quantulum illic est unius partis eiusque deterioris ? Ubi cerebrum, ubi caro, ubi venae, ubi nervi et ossa, ubi intestina, ubi sanguis spiritus et phlegma, ubi vita, ubi motus, ubi sensus, ubi vox et

⁶¹(Érasme, p. 68.) B - Je te demande donc de répondre en toute bonne foi à cette question : penses-tu que ce soit un Cicéron complet qu'il faille restaurer ou un Cicéron mutilé ? N - Cicéron tout entier, tel que nous le possédons, et rien de plus. (Mesnard, p. 282.)

⁶²(É., p. 186.) B - Tu fais bien de me ramener au sujet, car j'étais en train de m'en écarter. Nous disions donc que notre plus grand désir serait d'exprimer Cicéron tout entier. Or, ce n'est, comme nous l'avons montré plus haut, ni dans ses mots, ni dans ses tours de phrase, ni dans ses cadences, ni même dans le corps de ses écrits qu'il s'est exprimé tout entier : il s'en faut bien de la moitié. (M., p. 314.)

⁶³*Adde quod ea quae in oratore maxima sunt, imitabilia non sunt, ingenium, inventio, vis, facilitas et quidquid arte non traditur. Institution oratoire*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Belles Lettres, 1979, 10, 2, 12.

Chapitre 1 Érasme

*sermo, denique ubi, quae sunt hominis propria, mens ingenium memoria consilium? Quemadmodum, quae sunt hominis praecipua, pictori sunt inimitabilia, ita summas oratoris virtutes nulla assequitur affectatio, sed a nobis ipsis sumamus oportet. Verum a pictore nihil aliud exigitur, si praestitit quod unum ars proficitur; a nobis, si totum Ciceronem exprimere volumus, multo aliud requiritur.*⁶⁴

Buléphore vient de décrire l'expressivité des tableaux de Zeuxis et ses limites. Il n'y a pas de vie réelle en ces portraits, juste une illusion de vie *Quantum licuit, vivam hominis speciem in mutum simulacrum transtulit* (É., p. 108). L'artiste a beau y avoir mis tout ce que son art lui permet de mettre, le portrait ne reste pas moins un « simulacre muet », une fiction qui se contente de s'approcher de l'original. Cette interrogation appliquée à l'art de la peinture est insensiblement transposée à la question de l'écriture. Nous ne sommes alors nullement surpris de lire sous la plume d'Érasme que la littérature dépasse la peinture⁶⁵. En effet, la vie de la langue cicéronienne, elle, n'est pas illusoire ; elle trouve bien son support dans le texte. Mais si nous décidons de l'imiter, l'énergie déployée dans l'écriture ne vient pas de Cicéron, mais de nous-même : « *sed a nobis ipsis sumamus oportet* ».

Hypologue affirme ensuite que le souffle de Cicéron perdure dans ses écrits. Celui-là vient de raconter qu'un peintre qui devait faire le portrait d'un de ses amis d'après nature ne cessait de modifier son tableau au fur et à mesure que les traits du visage, les attitudes

⁶⁴(É., p. 108.) Car, étant donné que l'homme est composé d'une âme et d'un corps, c'est encore bien peu de ne posséder qu'une seule des deux parties, et la moins intéressante ! Où est le cerveau, où est la chair, où sont les veines, les nerfs et les os, où sont les intestins, où sont le sang, les esprits et le phlegme, où est la vie, où est le mouvement, où sont les sens, où est la voix et la parole ? Enfin où sont les attributs propres de l'homme : l'âme, l'intelligence, la mémoire, la réflexion ? De même que ces qualités essentielles de l'homme ne peuvent être imitées par la peinture, de même aucun désir ardent ne nous permettra d'accéder aux vertus fondamentales d'un orateur, **si nous ne les trouvons en nous-même**. En réalité, on n'exige du peintre que ce qui relève de son art ; mais si nous voulons exprimer Cicéron tout entier, ce sera une bien autre affaire. (M., p. 293.)

⁶⁵Le portrait peint ou gravé est un paradigme récurrent dans l'œuvre d'Érasme. Lisa Jardine a bien montré que la comparaison sert toujours cette conclusion : pour Érasme, ses œuvres sont le meilleur portrait de lui-même. C'est en particulier l'objet du premier chapitre *d'Erasmus Man in letters* qui se conclut ainsi : « More monumental than the statue-saint, more permanent (like the stone carving and the engraving itself) than the writing hand, the 'works' are the most true and most enduring version of the man » (*op. cit.*, p. 53). Lisa Jardine dit plus précisément à propos des lettres : « Letters yield 'souls', painting only the shadowy illusions of (inferior) bodies » (*ibid.*, p. 31).

1.2 Dialogus ciceronianus sive de optimo genere dicendi

ou poses de celui-ci changeaient. On ne pouvait guère mieux montrer les limites de l'art du peintre⁶⁶. Il conclut ainsi :

Sed finge nos feliciter expressisse in Cicerone, quicquid hominis exprimere potest absolutus pictor; ubi pectus illud Ciceronis, ubi rerum tam copiosa, tam felix inventio, ubi dispositionis ratio, ubi propositionum excogitatio, ubi consilium in tractandis argumentis, ubi vis in movendis affectibus, ubi iucunditas in delectando, ubi tam felix ac prompta memoria, ubi tantarum rerum cognitio, denique ubi mens illa spirans etiamnum in scriptis, ubi genius ille peculiarem et arcanam afferens energiam ?⁶⁷

À l'exception du *pectus* difficile à traduire qui ouvre une longue série de vertus, Hypologue, au début, ne fait qu'égrener les compétences techniques du rhéteur. Puis, Hypologue fait un saut qualitatif dans cette énumération, puisque, selon lui, cette habileté rhétorique n'est pas la seule à transparaître, l'âme de Cicéron aussi affleure à la lecture de ses œuvres. C'est précisément contre ce saut que s'insurge Neufville dans le *De imitatione ciceroniana* de Dolet : « je suis convaincu que l'innocence et la probité des mœurs n'ajoutent rien à l'art du discours non plus d'ailleurs qu'à toute autre connaissance⁶⁸. » Les convictions sophistiques de Neufville ont peut-être germé à la lecture de cette réplique d'Hypologue, car si l'on peut constater les qualités techniques d'un rhéteur, on ne peut donner de

⁶⁶Il ne nous semble pas qu'on ait identifié *Les Portraits* de Lucien comme une possible source d'inspiration de tous les passages qui comparent portrait peint et portrait littéraire. Le rapprochement nous paraît pertinent, si l'on pense en particulier à ce passage : « Mon dessein n'est pas de renfermer, comme toi, tant de charmes en un seul portrait. Cette œuvre, fût-elle exécutée par un peintre habile ne pourrait suffire à peindre la variété multiple de ces beautés qui semblent rivaliser entre elles : au contraire, chacune des vertus de son âme doit être exprimée séparément dans un tableau formé sur ce bel original. » (*Œuvres complètes*, d'Eugène Talbot, Paris, Hachette, 1912, p. 8.) Ce qui échappe à la peinture, n'échappe pas à l'éloquence, si l'on en croit les réflexions finales de Lycinus et Polystrate qui pensent avoir réussi un « Tableau plus durable que ceux d'Apelle, de Parrhasius et de Polygnote, puisque indépendamment des beautés qui le composent, il a le privilège de n'être fait ni de bois, ni de cire, ni de couleurs, mais inspiré de la pensée même des Muses, et de donner ainsi une image fidèle qui représente à la fois et les charmes du corps et les vertus de l'âme. » (*ibid.*, p. 12). Il faut bien entendu prendre en considération la distanciation de Lucien par rapport aux deux personnages : le portrait de Panthéa est sans doute trop élogieux pour être une image fidèle. Néanmoins, le dialogue pose de façon intéressante le problème qui intéresse aussi Érasme dans le *Ciceronianus*. Le portrait de Panthéa est un collage d'œuvres d'art et prétend néanmoins saisir la nature de la maîtresse du roi. On retrouve le conflit entre nature et art. Difficile de faire la part de l'un et de l'autre, comme il est difficile de faire la part entre la présence réelle d'Érasme dans ses œuvres et la part de rhétorique.

⁶⁷(É., p. 112-114.) Mais imaginez que nous ayons exprimé avec bonheur de Cicéron tout ce qu'un peintre parfait peut rendre d'un homme, où sera cette chaleur cicéronienne, où sera cette invention si abondante et si heureuse, où sera l'art de disposer les éléments et celui d'imaginer les propositions, où sera cette prudence dans la façon d'agencer les arguments, où sera ce pouvoir de susciter l'émotion, où sera cette mémoire aussi riche que prompte, cette connaissance des matières les plus élevées, **où sera cette grande âme qui souffle encore dans tous ses écrits, où sera ce génie inimitable toujours en train de produire cette force singulière et mystérieuse ?** (M., p. 294.).

⁶⁸cité par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 113.

preuves tangibles de cette présence de l'âme dans l'œuvre. Hypologue ne cherche d'ailleurs nullement à la démontrer.

Buléphore tend néanmoins à cerner davantage ce mystère de la présence de l'auteur dans l'œuvre. Sa seconde réponse à l'éternelle question « Où est Cicéron ? » est plus radicale et plus claire encore : *N – Ubi igitur totus ? B – Nusquam nisi in se ipso.*⁶⁹ Cicéron tout entier n'est nulle part ailleurs qu'en lui-même, c'est pourquoi il faut s'exprimer soi-même pour ne pas devenir un miroir trompeur et c'est un pari perdu d'avance que celui de Nosopon : le projet d'exprimer Cicéron tout entier est une aberration. Finalement, si le lecteur veut vivre le temps de la lecture comme le temps d'une rencontre avec une autre personne, il n'a d'autre choix que de trouver l'autre en participant activement. Si Nosopon a l'impression de rencontrer Cicéron tout entier dans son œuvre, c'est parce qu'il fait vivre la *persona*. Ce qui se produit lorsqu'on imite bien Cicéron, a déjà lieu partiellement dans le temps de la lecture : c'est de nous même que provient partiellement la vie de Cicéron dans son œuvre. C'est pourquoi, en allant à la rencontre de l'autre, on se découvre soi « comme si pour trouver nos mots propres, nos *lineamenta*, il nous fallait réactiver la mémoire de l'espèce déposée dans les œuvres qui nous parlent ou nous séduisent.⁷⁰ » Le lecteur met de soi pour redonner vie aux mots ; l'auteur n'est plus entièrement dans ses mots ; sa figure vivante est une construction dans laquelle le lecteur est impliquée : la *persona*. La lecture est à la fois dépossession et résurrection.

L'écriture ressemble donc à la peinture en ce qu'elle est une surface, un miroir⁷¹ sur lequel ne se voit qu'une apparence, mais, alors que la peinture reste surface, l'écriture peut prendre un relief, un volume si le lecteur lui insuffle aussi un peu de sa propre énergie. Contrairement à Nosopon, il ne doit pas voir dans cette vie la personne monolithique de l'auteur fantasmé, mais aussi sa part à lui. La part de l'auteur sont les mots figés sur lesquels celui-ci perd, au moins partiellement, autorité. En faisant dire ainsi à Buléphore que Cicéron n'est pas dans ses œuvres mais seulement en lui-même, Érasme envisage l'idée qu'il ne survit pas tout entier dans ses œuvres. La vie — dans la lecture — est aussi

⁶⁹(É., p. 186.) N — Mais où donc pourrions-nous le trouver au complet ? B — Nulle part si ce n'est en lui-même. M., p. 314.

⁷⁰Jean-Michel Rey, *op. cit.*, p. 93. On peut faire un rapprochement entre ces *lineamenta* qui se dessinent dans l'œuvre de l'autre et la « forme maîtresse » que découvre aussi peu à peu dans ses *Essais* engendrés aussi de la lecture des autres.

⁷¹Sur le thème du miroir dans le *Ciceronianus* voir Cave, *op. cit.*, p. 69-71 notamment.

1.2 Dialogus ciceronianus sive de optimo genere dicendi

à attribuer en partie au lecteur. Le texte écrit est un déjà un espace de participation active. Aussi, si la voix de l'œuvre apparaît comme vivante et incarnée, est-ce tout autant grâce au lecteur qu'à l'auteur. Le lecteur est au sens le plus littéral un porte-parole. De l'écrit, il fait une parole vive pour soi. Le dialogue décrit cette animation de l'écrit dans le temps de la lecture.

Le changement du statut de l'auteur, qui n'est pas tout entier dans ses œuvres, mais qui est partiellement une figure construite et qui, en perdant partiellement son autorité, perd aussi son caractère monolithique et entier a entraîné la réévaluation de la part du lecteur. La lecture est tout le contraire d'un moment de sujétion et l'auteur, s'il est conscient des limites de son pouvoir sur ses propres mots, doit ménager d'avance cette part de l'autre qu'est le lecteur. Ainsi, après avoir traité la question « où est l'auteur dans l'œuvre ? » qui est une question de lecteur, reste-t-il à traiter son pendant « comment faire prendre au lecteur sa place et sa part ? » qui est la question de l'auteur.

La réponse la plus simple proposée par le *Ciceronianus* est déjà de faire du texte un texte non seulement adressé, mais encore adapté aux temps, aux lieux et aux destinataires : *Ut autem apte dicamus, ita demum fieri, si sermo noster personis et rebus praesentibus congruat*⁷². Le texte doit se tourner vers le lecteur. De même qu'il faut lire l'œuvre de Cicéron ou de tout autre pour s'y trouver et trouver ce qui est sien dans l'autre, l'auteur doit être ancré dans le présent, donnant à son texte une actualité qui est en même temps une ouverture à son premier lecteur, son lecteur contemporain. C'est une des raisons pour lesquelles le *Ciceronianus* développe longuement la notion d'adaptation, de *decorum* selon les termes de la rhétorique : *Quocumque me verto, mutata omnia, in alio sto proscenio, aliud conspicio theatrum, immo mundum alium. Quid faciam? Christiano mihi dicendum est apud Christianos de religione christiana.*⁷³ Écrire comme

⁷² *Ciceronianus* p. 134.

⁷³ (É., p. 134-136) « Quel que soit en effet le lieu où je porte mes regards, je m'aperçois que tout a changé : je suis dans une autre avant-scène et je regarde un autre théâtre, que dis-je ? un autre monde. Que ferai-je donc ? Il me faut parler en chrétien à des chrétiens sur la religion chrétienne. » (M., p. 300.)

Cicéron à l'ère chrétienne serait tout simplement anachronique⁷⁴ et contraire à l'un des principes fondamentaux de la rhétorique que Cicéron lui-même recommande dans son *De Oratore*. La nouveauté des temps doit être le support de la nouveauté des écrits. Le risque de l'imitation stérile s'évanouit si le texte s'ancre dans l'actualité, qui est aussi l'actualité d'une expérience commune du lecteur et du destinataire. Pour Érasme, la rupture essentielle avec l'Antiquité tient essentiellement à la venue du Christ : on ne peut plus écrire après comme avant la Révélation⁷⁵. C'est notamment sur cette différence fondamentale que les humanistes doivent construire leur identité. L'expérience du monde présent partagée par l'auteur et le destinataire doit être la matière — nécessairement inédite — de l'œuvre.

Le dialogue ne se contente pas de poser et résoudre les questions qu'il soulève par la seule voix de Buléphore. Il est dans sa forme même une réponse aux problèmes qu'il formule. Ainsi, ne nous paraît-il pas fortuit que, dans le dernier passage cité, Érasme choisisse de développer l'image topique du théâtre du monde : *Quocunque me verto, mutata omnia, in alio sto **proscenio**, aliud conspicio theatrum, immo mundum alium*⁷⁶. Autre théâtre, autre écrit. Cette métaphore renvoie directement à la mise en scène préliminaire du *Ciceronianus*⁷⁷. Buléphore respecte en effet à la lettre les préceptes qu'il défend. Il ne fait rien d'autre que de déployer une parole adaptée à son temps et par conséquent à son destinataire. Il parle en malade à un malade. La prise en compte

⁷⁴Problème auquel Pétrarque aurait été le premier sensible, selon Thomas Greene, qui formule ainsi la perception de l'humaniste italien : "In view of his humanist piety and his literary ambition, these perceptions created a problem that he would bequeath to the generations that followed him : the problem how to write with integrity under the shadow of prestigious cultural alternative. To be a humanist after Petrarch was not simply to be an archeologist but to feel an imitative/emulative pressure from a lost source." *The Light in Troy*, Yale, University Press, 1982, p. 29. Cet extrait résume parfaitement la situation inconfortable des humanistes partagés entre la volonté d'imiter un modèle qui peut devenir écrasant et d'être nouveau en étant soi. C'est précisément cette situation que met en scène le dialogue.

⁷⁵Nous ne revenons pas sur l'influence du *De Doctrina Christiana* dont Marc Fumaroli a bien montré l'influence : *op. cit.*, p. 102 et *sq.*

⁷⁶*Ciceronianus*. p. 136.

⁷⁷« Buléphore - Au début, je jouerai le personnage de Davus, tu n'auras qu'à intervenir à l'appui de mon discours et à tenir ton rôle dans la comédie. [...] Hypologue - De cette comédie je serai volontiers non seulement le spectateur mais l'acteur ; car je désire avant tout porter secours à cet homme. B - Compose donc ton visage et assure ton masque, afin qu'il ne devine pas la feinte » (Pierre Mesnard, *op. cit.*, p. 264). Il est tout-à-fait remarquable que Buléphore réussisse à trouver la parole juste et visant parfaitement son destinataire, tout en s'inspirant en même temps d'un personnage de Térence, trouvant dans le dramaturge antique son actualité. De nouveau, le dialogue met en pratique la théorie qu'il expose.

1.2 Dialogus ciceronianus sive de optimo genere dicendi

de l'identité de l'interlocuteur qu'est Nosopon transforme de l'intérieur son discours et c'est ainsi qu'il donne sa place à Nosopon. Elle est la condition *sine qua non* pour que la communication soit possible. Et ce qui est la condition du dialogue entre ces deux interlocuteurs est aussi la condition dans l'écrit de l'établissement d'un dialogue accompli de façon partiellement et nécessairement artificielle dans la lecture.

Buléphore s'applique donc à lui-même les conseils qu'il prodigue. Cette première mise en abyme est relayée par une seconde : à un niveau supérieur, c'est l'ensemble du dialogue qui met en œuvre les principes défendus par Buléphore. C'est Érasme qui agit parallèlement à Buléphore et à l'échelle de l'œuvre dans sa totalité. Ce que Buléphore entreprend sur le plan de la parole, Érasme tente de le réaliser dans une œuvre littéraire, en transposant les possibilités de la parole dans les limites de l'écrit. Buléphore élabore une petite mise en scène pour que Nosopon l'entende, Érasme met au point un dialogue pour que le lecteur saisisse sa conception de la lecture, pensée comme un dialogue. Et à travers la multiplicité des voix, il y a la présence de la voix d'Érasme révélée par l'ironie qui fait du dialogue un texte tourné vers le lecteur, communiqué à un lecteur. Le dialogue est alors, selon le mot de Michel Le Guern, un « acte de communication croisée⁷⁸ ».

Dans son ouvrage, *Les terrains vagues des Essais*, Mary Mc Kinley⁷⁹ s'intéresse à un passage précis du dialogue où Buléphore fait une longue critique de Longueil. Celui-là en vient à dénoncer la vanité du titre de citoyen de Rome, qui au fond ne vaut guère plus que celui de Bâle. Derrière cette comparaison, c'est Érasme, lui-même citoyen de Bâle, qui est visé. Mary Mc Kinley analyse alors le fonctionnement de l'ironie dans le dialogue d'Érasme : « Dans le *Ciceronianus*, l'ironie dépend d'un jeu entre quatre personnes ou personnages différents : Érasme, l'auteur ; Buléphore, personnage fictif qui exprime les idées d'Érasme, donc *persona* de l'auteur ; Longueil, celui qui a été nommé

⁷⁸ « Sur le genre du dialogue » dans *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, du 22^e colloque international d'études humanistes, études réunies par Jean Lafond et André Stegmann Paris, Vrin, 1981, p. 143. Jean-François Vallée formule en ces termes ce fonctionnement du dialogue comme communication à deux niveaux : « The choice of the dialogue genre to 'discuss' friendship is fitting : dialogue, as a textual strategy that represents an oral conversation, is a fundamentally relational mode of writing that works on two levels, that of the simulated oral exchange between the characters in the dialogue, and that of the in *absentia* relationship between the author and the reader. » « The Fellowship of the Book, Printed voices and Written Friendships in More's *Utopia* » dans *Printed voices : The Renaissance culture of dialogue*, edited by Dorothea Heitsh and Jean-François Vallée, University of Toronto Press, 2004, p. 143.

⁷⁹ *Les Terrains vagues des Essais : Itinéraires et intertextes*, Paris, Champion, 1996.

Chapitre 1 Érasme

citoyen de Rome ; et Nosopon, celui qui représente Longueil dans le dialogue.[...] Érasme, par contre ne s'en tire pas si facilement. Par sa référence à Bâle, Buléphore implique Érasme, qui était lui-même citoyen de Bâle. L'auteur, Érasme, fait de l'ironie par la voix de son porte-parole. Cette ironie est une auto-représentation de l'auteur, un mouvement réfléchi ou spéculaire qui affirme la subjectivité de l'auteur tout en soulignant le caractère vulnérable de cette identité.⁸⁰ » Peut-être faudrait-il ajouter à cette analyse un autre acteur essentiel de ce dialogue qui n'est autre que le lecteur. L'ironie a pour fin d'être décelée ; elle est une sollicitation du lecteur. En aucun cas, Nosopon ne peut deviner l'allusion. L'ironie tient à l'intervention transgressive de l'auteur qui se fait entendre en s'adressant directement au lecteur.

Prenons un autre exemple de ce que Mary Mc Kinley appelle une « auto-ironie⁸¹ ». La présence, transgressive, d'Érasme au sein de son dialogue fictif y est plus évidente encore. Nosopon et Buléphore font la revue des auteurs qui leur sont contemporains. Buléphore ne cesse de demander : « Passons donc en Hollande⁸² ». Quel portrait sera-t-il donné d'Érasme ? Le procédé de comique de répétition crée une attente que Nosopon ne déçoit pas. La critique, en effet, est sévère :

*Abicit ac praecipitat omnia nec parit, sed abortit, interdum iustum uolumen scribit stans pede in uno nec unquam potest imperare animo suo, ut uel semel relegat quod scripsit, nec aliud quam scribit, cum post diutinam lectionem demum ad calamum sit ueniendum idque raro.*⁸³

Pour Terence Cave, « l'intrusion au sein d'un dialogue fictif, d'un « Érasme » extérieur au texte est un dispositif qui déstabilise forcément le personnage de l'auteur⁸⁴ ». Cet extrait qui s'inscrit dans un passage comique ne nous semble pas cependant avoir nécessairement un impact négatif sur la construction du moi de l'auteur. Cette autocritique peut correspondre à la modestie topique d'auteurs qui décrivent avec humour leurs manies ou

⁸⁰ *Ibid.*, p. 130.

⁸¹ *Ibid.*, p. 130.

⁸² Buléphore en effet ne manque pas d'insister : *Quid superest igitur, nisi ut hinc navigemus in Hollandiam ? ; Igitur in Hollandiam ; E Zelandia facilis cursus est in Hollandiam haud infecundam bonorum ingeniorum parentem, sed illic nec honos habetur eloquentiae et voluptates non timere sinunt indolem maturescere. Hinc tibi proferam Erasmum Roterodamum, si pateris. Op. cit.*, p. 272-274.

⁸³ (É., p. 274-276.) Il détruit et rejette tout, il ne crée rien et fait tout avorter. S'il bâcle parfois un petit volume sans prendre même la peine de s'asseoir, il n'a jamais su s'imposer l'effort de le relire et ne corrige jamais son texte, même s'il lui arrive de reprendre la plume après une longue lecture - ce qui est d'ailleurs assez rare. (M., p. 338.)

⁸⁴ *Cornucopia*, note 16, p. 74-75.

1.2 Dialogus ciceronianus sive de optimo genere dicendi

leurs défauts. En outre, nous voudrions montrer que ce procédé rhétorique, en sollicitant la participation du lecteur, renforce la présence de l'auteur. L'art vient au secours de la mystérieuse présence de l'auteur.

Les cas d'« auto-ironie » montrent particulièrement bien comment le dialogue se fait « communication croisée » ; à la conversation fictive entre les interlocuteurs s'ajoute un entretien complice entre Érasme et son lecteur. à la situation d'énonciation propre au dialogue, s'ajoute une situation d'énonciation transgressive, qui est en même temps la situation d'énonciation réelle : un auteur s'adressant à son lecteur. Ainsi, lorsque Nosopon s'adresse à Buléphore et critique sévèrement l'humaniste hollandais, Érasme avoue-t-il avec humour ses manies à son lecteur, instaurant une relation de connivence avec ce dernier. La distinction établie par Oswald Ducrot entre le locuteur (celui qui parle) et l'énonciateur (celui qui est responsable de l'énoncé)⁸⁵ permet de mieux cerner le fonctionnement de ce type d'ironie au sein du dialogue. Dans le cadre de la fiction, il y a donc un premier locuteur — fictif — qui est Nosopon et qui assume pleinement son discours (Nosopon est à la fois le locuteur et l'énonciateur). Dans ce cas, il n'y a pas ironie. Inutile de dire en effet que Nosopon est un personnage qui en est absolument dépourvu. En revanche, dans le cadre de la lecture, pensée comme situation de communication entre Érasme et son lecteur, il y a un locuteur Érasme qui rejette plus ou moins entièrement la sévérité du jugement de l'énonciateur fictif Nosopon, qui condamne trop radicalement les fautes ou les manies d'Érasme, que celui-ci reconnaît sans doute en même temps volontiers comme siennes. L'ironie ne fonctionne en effet que dans la relation de l'auteur au lecteur et c'est pourquoi elle est transgressive. Elle fait entrer la situation réelle d'énonciation dans la fiction en désobéissant aux conventions du genre, aux exigences de la *mimesis*. Il s'agit d'un cas particulier d'ironie propre au genre du dialogue et du théâtre qui apporte un éclairage particulier de l'oeuvre sur elle-même en la dénonçant comme oeuvre de fiction et en exhibant l'artifice de la situation énonciative. Quand l'ironie est à attribuer à l'auteur, son caractère polyphonique a des répercussions sur tout le dialogue (celle-ci n'a pas, cela va de soi, de répercussions telles lorsqu'elle est à attribuer à l'un des personnages). En signalant sa présence, l'auteur rappelle au fond qu'il est le seul qui parle réellement. En substituant au mot de « commentaire » celui de « dialogue », on pourrait parfaitement reprendre cette phrase de Charles Witke : « The commentary form

⁸⁵ *Le Dire et le dit*, Paris, éditions de Minuit, 1984, chapitre VIII, p. 171-233.

is emptied out as Erasmus uses it as a vehicle for his own personality⁸⁶. » L'auteur use de la forme-dialogue pour mieux faire entendre sa voix que dans une œuvre à la première personne. Comme la *persona* est une construction, sa voix est un effet et l'effet dans le dialogue est plus saisissant que dans un texte à la première personne, car la voix de l'auteur existe contre la voix des personnages inventés. Elle gagne en authenticité, car, en dénonçant la fiction comme telle, elle s'en exclut⁸⁷.

Dans l'exemple étudié, c'est Nosopon qui est le vecteur, le porte-parole fictif de l'ironie d'Érasme envers lui-même. Une lecture rapide pourrait conduire à affirmer que Buléphore est le seul porte-parole d'Érasme, mais au fond, tous les personnages peuvent l'être, apportant chacun un point de vue, comme le montre ce passage. Dans la fiction, ils sont les locuteurs. Une fois transgressé ce cadre, ils sont énonciateurs fictifs et Érasme, locuteur, adhère plus ou moins aux énoncés qu'il leur prête. Le véritable dialogue se passe entre l'auteur – plus exactement avec la figure qu'il se façonne, à qui il donne un caractère et une voix – et le lecteur. Cette ironie transgressive dialogise le dialogue en faisant entrer l'auteur et le lecteur à l'intérieur de la fiction où il n'ont normalement pas leur place et en montrant que la vérité pressentie sur l'imitation et le statut de l'auteur se trouve au carrefour de perspectives différentes. Ainsi, Buléphore n'est-il pas le seul porte-parole ; tous les protagonistes peuvent l'être et ce grâce à la participation active du lecteur qui retrouve dans les paroles des personnages les intentions de l'auteur⁸⁸.

L'insertion transgressive de l'auteur dans un dialogue fictif est un indice laissé au lecteur. Érasme est libre de choisir de faire porter sa parole par chacun de ces personnages

⁸⁶Art. cit., p. 33.

⁸⁷Plutôt que de parler seulement d'ironie, il serait plus exact de considérer ces figures comme des prosopopées ; car le rapport à la parole des personnages n'est pas seulement polémique. Nous reviendrons sur ces distinctions après la lecture de *De copia* qui envisage en effet le dialogue comme une série de prosopopées.

⁸⁸Notre analyse rejoint celle de Jean-Claude Margolin qui nuance lui aussi la notion de « porte-parole ». Sa réflexion qui porte sur Folie est tout aussi pertinente pour le personnage de Buléphore : « Même quand on a tendance à faire de tel ou tel personnage le « porte-parole » d'Érasme, c'est-à-dire celui (ou celle) qui se rapproche le plus de ses idées, [...] on découvre qu'il lui laisse, comme à son vis-à-vis, confident, partenaire ou adversaire, une marge de liberté, il se tient à une certaine distance de ses personnages comme le font le dramaturge et le metteur en scène (il est les deux à la fois) dans une pièce de théâtre. » « Le sujet de l'énonciation dans l'*Éloge de la Folie* d'Érasme » dans *Hommages à Carl Deroux*, vol. 5, Bruxelles, Latomus, 2003, p. 475-476. De nouveau, nous revenons sur l'intérêt d'envisager cette question avec une perspective rhétorique : *L'Éloge de la Folie* révèle aussi la richesse des potentialités de la prosopopée.

1.2 Dialogus ciceronianus sive de optimo genere dicendi

et l'ironie rappelle justement qu'il est le seul maître, le locuteur réel. Il est en effet un passage où la vérité sort de la bouche de Nosopon :

*Buléphore — Ad bene dicendum duae potissimum res conducunt, ut penitus cognitum habeas, de quo dicendum est, deinde ut pectus et affectus suppedidet orationem. Nosoponius — Ista quidem docent Horatius et Fabius et alioqui citra auctorem verissima sunt; quare non conabor infitias ire.*⁸⁹

Derrière cette apparente ironie du sort qui fait dire les choses les plus pertinentes au plus aveugle, se cache en effet le bon vouloir de l'auteur qui s'amuse. On retrouve l'intention dans l'effet. Nosopon affirme en cet extrait beaucoup plus qu'il ne pense. Lui qui ne parvient pas le moins du monde à se libérer de la pensée que Cicéron a une autorité absolue sur les mots qu'il a utilisés ou sur les idées qu'il a formulées, révèle qu'Horace et Quintilien n'ont pas de légitimité à prétendre à l'entière propriété des principes qu'ils enseignent. Ce qu'on retrouve avec évidence en soi appartient tout autant à soi qu'à celui qui l'a découvert et écrit plus tôt. Dans cette affirmation comiquement hautaine de Nosopon, s'effondre sa conception radicale de l'*auctoritas* qui le paralyse. Nosopon est donc, lui aussi, le potentiel porte-parole d'Érasme. La vérité se partage même avec lui.

Ce dialogue établit entre le lecteur et l'auteur une situation de communication qu'il met en même temps en scène : il raconte une rencontre qui se produit de fait avant même que la rencontre entre Buléphore et Nosopon s'accomplisse réellement. Cette rencontre entre les deux protagonistes est l'image du processus qui permet de faire advenir la rencontre entre la figure de l'auteur qui se dessine dans le texte et le lecteur : comme il y a une mise en scène élaborée par Buléphore, il y a une mise en scène qui lui est à la fois intérieure et supérieure, celle d'un dialogue entre l'auteur et le lecteur. Et le jeu même de mise en abyme sert ce projet d'établir une communication entre l'auteur et son lecteur : ce petit dialogue qui montre que la parole doit rencontrer l'autre pour le transformer⁹⁰, l'affecter

⁸⁹ (É., p. 148.) B — Il y a deux conditions primordiales pour bien parler : d'abord d'avoir une connaissance approfondie du sujet, ensuite d'animer son discours d'un sentiment authentique. N — Ce sont là des principes que nous enseignent déjà Horace et Quintilien et qui d'ailleurs n'ont pas besoin d'autorités pour asseoir leur évidence : aussi n'essaierai-je nullement d'aller à l'encontre. (M., p. 303.)

⁹⁰ Transformer le lecteur, c'est bien là la fin du *Ciceronianus* ; comme le souligne Jean-François Vallée, « The ultimate object of all these complex dialogical literary layers and rhetorical strategies is even more radically ambitious than that of metaphorically equating the reading experience with a familiar dialogue among friends. It purports to bring about a 'metamorphical' reading experience, an intellectual and/or ethical transformation of the reader through a multidimensional dialogical encounter [...] ». Art. cit., p. 56.

Chapitre 1 Érasme

est aussi en soi un protocole de lecture de lui-même, message aux facettes multiples de l'auteur au lecteur, auteur qui parle sur les paroles de ses personnages.

Dans l'exemple étudié, Nosopon ne participe pas pleinement au dialogue, selon le principe de la double énonciation. Ainsi, fréquemment dans le dialogue, deux choses sont dites en même temps : le sens, comme entre-deux, change s'il est partagé entre Buléphore et Nosopon ou entre le lecteur et l'auteur (figuré par le couple Buléphore/Hypologue). Nosopon n'entend que sa passion monomaniaque pour Cicéron ; le lecteur (comme Hypologue) est témoin des ravages d'une telle passion. Hypologue est alors bien une figure du lecteur, puisque le lecteur entend ce qu'Hypologue entend et Buléphore devient par conséquent une figure de l'auteur. De ce point de vue, dans un dialogue qui réévalue la part du lecteur, nous ne diminuerions pas l'importance du personnage d'Hypologue, comme on l'a fait parfois⁹¹. Le lecteur est celui qui parle par en-dessous, parce qu'il est celui qui fait vivre ce que l'auteur sous-entend et qui, sans lui, reste lettre morte. La parole de Buléphore doit aussi sa vitalité à Hypologue. Cette relation prépare et préfigure celle d'Érasme et de son lecteur. Ce petit dialogue entre trois personnages fictifs est donc en réalité un dialogue larvé entre l'auteur tel qu'il se crée dans l'œuvre et son lecteur : la réussite de cette « scénographie⁹² » dépend de la participation du lecteur.

En ce sens, si tout dialogue n'est pas dialogique, il l'est ici, car l'échange a bien lieu entre l'auteur et le lecteur. La condition de l'échange est que le lecteur soit partie prenante. La communication avec l'auteur dans l'œuvre repose sur une pratique de l'obstacle et du contournement, qui peut se trouver à l'échelle de l'organisation de l'œuvre ou au sein de

⁹¹Jacques Chomarat lui-même est sans doute un peu sévère avec ce personnage : « Hypologue, joue seulement les utilités comme le suggère son nom. » Il ajoute dans une note que « le sens peu classique qu'Érasme donne à ce nom est éclairé par la définition : *tu fac orationi subservias*. » *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 1981 p. 816 et note 443 de la même page. Il ne faut pas voir dans le verbe *subservire* une signification qui fasse du lecteur un personnage au service de l'auteur, mais plutôt un personnage qui le seconde. « Seconder les paroles de quelqu'un », telle est d'ailleurs la définition que donne le *Gaffiot* de l'expression *orationi alicujus subservire* qu'on trouve chez Térence.

⁹²Nous reprenons ici le mot de Dominique Maingueneau. Selon sa terminologie, le *Ciceronianus* est un bon exemple de « dialogue de mode 4 » : « Dans les œuvres véritables, il y a en effet « sémantisation », « motivation » du formatage, ce que F.Cossutta exprimerait en termes de convenance réciproque entre « forme de l'expression » et « forme du contenu ». Dans ce cas, le dialogue n'est pas un simple moule pour des contenus qui en seraient relativement indépendants : la manière dont Platon exploite le dialogue ne fait qu'un avec l'univers de sens qu'institue son œuvre. » « Le Dialogue comme hypergenre » dans *Le Dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture (pays de langues romanes)*, Actes du colloque international organisé par l'équipe d'accueil ERILAR, Paris, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 42.

1.2 Dialogus ciceronianus sive de optimo genere dicendi

la phrase dans les cas ponctuels d'ironie. L'écriture pour qu'elle fasse exister, pour qu'elle « fictionne » une parole vive, ne doit pas se recevoir passivement ; d'où ce jeu perpétuel avec une voix qui semble se dissimuler pour mieux être dévoilée. Au lecteur de déceler cette présence. Il doit voir que la lecture comme « l'écriture — au sens le plus large du terme — relève de la voix moyenne, qu'elle est un mouvement qui fait coïncider l'agir et l'être affecté, une posture dans lequel le sujet s'effectue en s'affectant⁹³ ». L'écriture qui veut rendre présent l'absent doit laisser sa part au lecteur en sollicitant son action. L'ironie, à l'image de toute autre pratique de parole indirecte et détournée, permet de suggérer l'effet d'une présence, car l'obstacle à une compréhension immédiate, le sens qui se dérobe pour être découvert, sollicitent cette participation du lecteur. Les personnages du dialogue sont autant de figures fictives façonnées plus ou moins à l'image de la figure façonnée qui domine l'œuvre, la *persona*. La lecture se vit comme une rencontre, même si elle n'est partiellement qu'une fiction de rencontre⁹⁴. La communication et le partage, « l'échange de deux subjectivités⁹⁵ » semblent devenir possibles ; on rencontre l'autre reconstruit et comme le dit Érasme lui-même, c'est ce que le lecteur aime le plus, cette affinité avec l'auteur tel qu'il existe dans son œuvre : « *quod in primis delectat lectorem, ex oratione scriptoris affectus indolem sensum ingeniumque cognoscere, nihilo minus quam si complures annos cum illo consuetudinem egeris.*⁹⁶ »

Le point de départ du dialogue est la situation des humanistes pris entre leur désir de revenir à la source des textes antiques et leur besoin d'être eux-mêmes : le poids d'un héritage immense les incite à remettre en cause une quête aveugle d'un âge d'or qu'il faudrait reconstituer. Pour ne pas subir cette domination, il est nécessaire de redéfinir mieux le but de cette quête. Que cherche-t-on et où doit-on le chercher ? Le dialogue, en particulier par la voix de Buléphore, répond ainsi : il faut renoncer à trouver Cicéron tout entier dans ses œuvres et se tourner vers le lectorat contemporain.

⁹³Jean-Michel Rey, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁴Comme le suggère à juste titre Lisa Jardine, le caractère fictif de la figure de l'auteur n'implique pas la fausseté de ce caractère qui peut être façonné au plus près de l'original. « In his gloss on Jerome's letter to Nitias, Erasmus emphasises Jerome's point that litterae make present absent persons and feeling in fictional form, but that these fictions are not falsehoods. Rather, they are the means to make truths vivid. » (*op. cit.*, p. 151).

⁹⁵Nous empruntons ces mots à Terence Cave : *op. cit.*, p. 73.

⁹⁶*Ciceronianus*, p. 328.

Chapitre 1 Érasme

La virtuosité dans le maniement transgressif du dialogue, grâce par exemple à l'ironie, a montré que la présence de l'auteur tient beaucoup à l'art, à des détours rhétoriques qui sollicitent une participation active du lecteur. Le *Ciceronianus* révèle cette tension sans dire où s'arrête l'art et où commence la présence réelle de l'auteur. Cicéron ne s'est donc pas exprimé tout entier dans ses œuvres et ce qui est vrai pour Cicéron, l'est bien entendu tout autant pour Érasme. À la personne monolithique de l'auteur telle que la pense Nosopon se substitue une figure de l'auteur, sa *persona*, produit et effet de l'œuvre. Entendre la voix de l'auteur, c'est déjà la recréer et cela suppose participation et bienveillance du lecteur, qui, beaucoup plus qu'un spectateur, est selon l'expression d'Hypologue un « *adjutor*⁹⁷ ». Le lecteur se fait le double de l'auteur, le seconde dans son rôle⁹⁸. L'interrogation sur la place de l'auteur qu'expose le *Ciceronianus* conduit à une réévaluation de la fonction du lecteur et se trouve en outre exprimée et résolue dans la forme d'un dialogue dialogique, qui réussit à reproduire l'effet d'une parole vive à jamais échangée entre Érasme et son lecteur.

Dieu seul peut pénétrer le cœur de Cicéron ou d'Érasme. Pour se faire connaître des hommes, Érasme doit avoir recours aux mots, qui ne contournent qu'imparfaitement l'opacité de son être. Le rêve de Nosopon est aussi un rêve d'absolue transparence. Mais, les œuvres de Cicéron ne sont pas une copie de Cicéron, juste une image. Il faut beaucoup de cœur de part et d'autre, pour que le lecteur retrouve la présence perdue. On ne peut manquer de constater qu'Érasme ne se contente pas de la bonne foi qu'il proclame et réclame à la fois. Il emprunte à Lucien ses principaux procédés rhétoriques, des images et un emploi particulier du dialogue, conçu comme une somme de prosopopées, une suite de discours attribués à des personnages fictifs, qui ne sont plus liés par des passages narratifs où serait plus visible la présence d'un narrateur. La présence de l'auteur est plus forte, car lorsqu'elle se signale, elle est toujours transgressive. Le recours à une multiplicité de porte-parole est à la fois expression de la conscience de l'impossibilité de

⁹⁷Tel est, dès le début du dialogue, l'engagement d'Hypologue — figure du lecteur dans le *Ciceronianus*, comme nous l'avons montré — : *Huius fabulae non modo spectator, uerum etiam adiutor libens fuero. Ibid.*, p. 6.

⁹⁸On trouve un emploi du mot *adiutor* une signification proche dans les *Satires* d'Horace : *haberes magnum adiutorem, posset qui ferre secundas, hunc hominem velles si tradere* (« Tu aurais pu avoir un précieux auxiliaire, capable de se charger du second rôle, si tu voulais introduire l'homme que voici ») ; texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1989 (onzième tirage), I, IX, 45-47, p. 98.

1.2 Dialogus ciceronianus sive de optimo genere dicendi

se dire directement et recherche d'une efficacité rhétorique du détour, qui utilise fiction et illusion pour suggérer sans le dire ce qui ne peut se dire les intentions profondes de l'être.

1.3 Le *De duplici copia verborum ac rerum*

On ne saurait trop dire après J. Chomarat l'importance de la rhétorique chez Érasme et il est fascinant de voir comme se rencontrent les convictions théologiques et les mots des rhéteurs dans les œuvres d'Érasme. Aussi, puisque nous n'avons pas commencé par la rhétorique, faut-il finir par elle. Le texte du *De duplici copia verborum ac rerum* ne cesse d'ailleurs de suivre Érasme qui le corrige et l'augmente constamment, puisque la première version en est publiée en 1512 et la quatrième et dernière en 1534⁹⁹. Alors qu'il rédige les préfaces au *Novum Testamentum*, la *Lingua*, le *Ciceronianus*, Érasme continue de revenir à ce « précis scolaire écrit pour John Colet, 1467-1519, fondateur à Londres de l'École Saint-Paul, « où sous les professeurs les mieux choisis et les plus appréciés, la jeunesse britannique dès l'âge tendre s'imprègne à la fois du Christ et des meilleures lettres¹⁰⁰. » »

Que chercher dans ce texte? ce que le *Ciceronianus* a commencé à montrer, que les ressorts de la force de la parole, de son efficace sur le lecteur sont dépendants de procédés rhétoriques déjà éprouvés par un « sophiste » tel que Lucien. Que la bonne entente du lecteur et la bonne entente avec lui tiennent aussi de tours qui sont les gardiens de la présence. Que les mots pour dire la présence vivante du Christ dans le Nouveau Testament sont les mêmes que ceux qui décrivent un style savamment copieux. Pour le dire autrement, que la pensée de l'« incarnation » de la parole traverse la théologie et la rhétorique et finit par les lier d'une étroite façon.

Nous avons pu commencer à le constater l'efficace de la parole d'un texte comme le *Ciceronianus* tient pour beaucoup à la « présence » d'Érasme qui existe dans son texte comme metteur en scène ou marionnettiste selon qu'on veut accorder plus ou moins d'épaisseur à Buléphore, Nosopon ou Hypologue. Le lecteur pressent qu'Érasme est là en évaluant l'adhésion qu'il peut avoir pour les propos de ses personnages. Les figures clefs de ce procédé sont l'ironie, mais surtout la prosopopée, « figures de la présence » qui appartiennent plutôt au second temps du livre consacré à l'abondance des choses.

⁹⁹On peut noter toutefois que l'édition de 1534 ne diffère pas beaucoup de l'édition de 1526. L'introduction à l'édition de Betty I. Knott donne avec beaucoup de détails et de clarté l'histoire de ce texte. *De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo*, ASD, I, 6, Elsevier Science publishers, 1988, p. 7-19. (Cette édition a pour support la version de 1534, (D). Il n'existe pas de traduction française complète de ce texte. J. Chomarat n'en a traduit qu'une très courte partie dans Érasme, *Œuvres choisies*, Paris, 1991. Nous proposerons donc le plus souvent notre propre traduction.

¹⁰⁰J. Chomarat, *ibid.*, p. 233.

1.3 Le De duplici copia verborum ac rerum

Érasme ne manque jamais de définir sa relation au lecteur, avant d'entrer dans le vif du sujet. Il ne fait pas d'exception pour le *De copia*. Prologues ou préfaces sont le temps essentiel pour que se définissent les termes de la passation du texte, de la transmission du sens. Pour un texte aussi visiblement didactique que ce traité, cette mise en scène de la relation auteur/lecteur et maître/élève est tout aussi importante. Il faut attirer l'esprit d'une « jeunesse studieuse », définir le projet avant de commencer. Érasme le dit lui même ; il cherche l'inclination des étudiants : *Nunc quo studiosa juvenus propensioribus animis in hoc studium incumbat, quas ad res conducatur, paucis aperiemus.*¹⁰¹ Il a bien recours pour ce faire à une sorte de préface : *Haec quasi praefati superest ut ad preceptionum traditionem accingimur, tametsi et ipsa quae diximus praecepta quadam videri queunt.*¹⁰² Affinités et efficacité restent les maîtres mots : des esprits bien disposés pour que la transmission (*traditio*) soit possible, pour que quelque chose passe réellement de l'auteur à son lecteur, que le disciple soit changé par sa lecture, en l'occurrence, pour ressembler davantage au maître.

Aucune raison donc d'abandonner pour un ouvrage purement didactique, les recettes de l'efficacité, bien au contraire. Après avoir fait à notre tour cette sorte de préambule, nous pouvons nous aussi entrer dans le vif du sujet.

1.3.1 Que l'abondance est double

Il faut davantage chercher, avons-nous suggéré, les « figures de la présence » dans la partie consacrée à l'abondance des choses ; seulement, il n'est pas si facile de distinguer toujours l'abondance des choses de l'abondance des mots. Au fond, la différence entre les deux ressemble à s'y méprendre à la distinction que fait Cicéron entre « figures de mots » et « figures de pensée ». Et Quintilien se montrait déjà parfois indécis dans le classement. Que l'on admette qu'on peut séparer l'abondance des mots et l'abondance des choses ou les figures de mots et les figures de pensée présuppose dans les deux cas qu'il est possible de considérer indépendamment les mots et les idées ; que l'idée existe sans être déjà formulée ; que l'on distingue concevoir et énoncer, pensée et langage ; que les mots ont une signification stable. Quintilien fait des efforts notoires dans le neuvième livre de *L'Institution oratoire* afin de justifier cette distinction et Érasme des efforts non

¹⁰¹ ASD, I, 6, p. 32. À présent pour que la jeunesse studieuse applique son esprit avec une assez vive inclination à ce travail, nous allons exposer en peu de mot, quelle est sa fin.

¹⁰² *Ibid.*, p. 35, Après avoir fait pour ainsi dire cette préface, nous devons encore nous préparer à faire passer notre enseignement, même si ce qui précède peut déjà apparaître comme un enseignement.

moins notoires pour contourner le problème. Autant de bonnes raisons pour creuser ce que cache cette séparation des mots et des choses.

Quintilien : figures de mots et figures de pensée

C'est en ces termes que Cicéron distingue figures de mots et figures de pensée : [...] *sed inter conformationem verborum et sententiarum hoc interest quod verborum tollitur, si verba mutaris, sententiarum permanet, quibuscumque verbis uti velis*¹⁰³. Les figures de mots concernent la signification, les secondes le sens¹⁰⁴. Le sens n'est pas, comme la signification, donné ; il est à construire, à interpréter en fonction du contexte.

Quintilien, lui, définit ainsi les *sententiarum figurae* : *Nam mihi de iis sententiarum figuris dicere in animo est quae ab illo simplici modo indicandi redeunt*¹⁰⁵. Elles s'éloignent de la manière simple, directe, de dire les choses. Si l'on suit Quintilien, les figures de pensée seules supposent un effort d'interprétation, sinon le sens de la phrase se ramène à sa signification. Le présupposé fondamental est donc qu'il est une façon directe et simple de parler, où le sens de l'énoncé est immédiat puisqu'il se ramène à la signification de la phrase.

Quintilien envisage tout de même un moment que toute expression puisse être figurée, même s'il repousse aussitôt l'hypothèse. Pour introduire la définition de *figura*, Quintilien prend en effet la précaution de rappeler que les auteurs sont divisés sur l'acceptation du mot :

Nam duobus dicitur : uno qualiscumque forma sententiae, sicut in corporibus quibus, quoquo modo sunt composita, utique habitus est aliquis ; altero, quo proprie

¹⁰³Cicéron, *De l'Orateur*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Paris, Belles Lettres, 1956, Livre troisième, LII, 201, p. 83. « Mais, entre les figures de mots et les figures de pensées, il y a cette différence que les premières disparaissent, si l'on change les mots, et que les autres subsistent toujours, quels que soient les mots qu'on décide d'employer ».

¹⁰⁴À la suite de O. Ducrot, nous distinguons la signification des mots, réitérable et le sens unique qui s'ancre dans une situation et un temps donnés et non reproductible.

¹⁰⁵Quintilien, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Belles Lettres, 1978, IX, II, 1 p. 169. « Car j'ai l'intention de parler uniquement des figures de pensée, qui s'éloignent de la manière directe de présenter des idées. »

1.3 Le De duplici copia verborum ac rerum

*schema dicitur, in sensu vel sermone aliqua a vulgari et **simplici** specie cum ratione mutatio, sicut nos sedemus, incumbimus, respicimus*¹⁰⁶.

Soit, à l'image du corps qui a toujours un dessin, une silhouette, quelle que soit sa position, la phrase (*sententia*) a aussi nécessairement une forme particulière et c'est là ce qu'on entend par figure. Soit, la figure est un écart par rapport à la forme ordinaire et habituelle, comparable aux attitudes ordinaires que peut avoir le corps, à savoir être assis, couché ou légèrement tourné. Si on prolongeait cette comparaison, on pourrait dire que la seconde thèse trouverait dans la figure — de danse — (position qui diffère des positions du corps dans le quotidien), un juste comparant à la figure — de style —. Dans l'exposition de la seconde thèse, on retrouve le même présupposé fort selon lequel il y a une manière ordinaire (*vulgaris*) de parler et qui de plus est simple (*simplex*), c'est-à-dire une et sans détour. La figure est pensée comme un écart par rapport à cette norme commune à tous et demande donc un effort d'expression et par conséquent un effort de compréhension/interprétation. La première thèse défend, elle, que tout expression est écart ; elle ne pose pas l'existence d'un niveau neutre d'expression immédiatement compréhensible.

Le raisonnement qui conduit Quintilien à choisir la seconde thèse repose justement sur le refus d'imaginer qu'il n'y ait rien qui ne soit figuré, qu'on ne puisse distinguer un discours figuré et un discours non figuré. Il tient tout simplement pour absurde cette hypothèse qui soutient la première thèse¹⁰⁷ C'est qu'au fond il confond discours fait

¹⁰⁶IX, 10-11, p. 158-159. « En effet, on prend ce mot en deux sens : ou bien, c'est la forme, quelle qu'elle soit, donnée à l'expression d'une pensée, tout comme les corps ont une manière d'être, quelle que soit leur composition ; ou bien, et c'est la seconde acception, c'est ce qu'on appelle proprement *schéma*, c'est un changement raisonné du sens ou du langage par rapport à la manière ordinaire et simple de s'exprimer, comme nous sommes assis, couchés, le regard tourné vers l'arrière. »

¹⁰⁷[...] *in quo ita loquimur tamquam omnis sermo habeat figuram. Itemque eadem figura dicitur « cursitare » qua « lectitare », id est eadem ratione declinari. Quare illo intellectu priore et communi nihil non figuratum est. [...] Sed si habitus quidam et quasi gestus sic appellandi sunt, id demum hoc loco accipi schema oportebit quod sit a simplici atque in promptu posito dicendi modo poetice vel oratorie mutatum. Sic enim verum erit aliam esse orationem aschematistos id est carentem figuris, quod vitium non inter minima est, aliam eschematistenos, id est figuratam. [...] Ergo figura sit arte aliqua novata forma dicendi.* IX, 12-13 p. 159-160. « or parler ainsi, c'est dire que tout langage comporte une figure ; par exemple, *cursitare* et *lectitare* présentent la même figure, c'est à dire, le même procédé de dérivation. Donc selon le sens précédent et ordinaire, il n'est rien qui ne soit figuré.[...] Mais si le mot applique des attitudes et pourrait-on dire à des gestes, nous devons entendre ici exclusivement par *schema* le changement en un tour poétique et oratoire d'une forme simple et obvie. Dès lors, il sera vrai de dire qu'il y a un style sans figures qui est *aschematistos* et c'est là un défaut qui n'est pas des moindres, et un autre *eschematistenos*, c'est à dire orné de figure. [...] Donc posons qu'une figure est une forme d'expression que l'art a renouvelée. »

avec art et discours figuré ; c'est son refus de dire que tout discours, esthétiquement, se vaille, qui lui fait refuser l'idée que toute forme d'expression est figure. La figure est liée chez lui à une idée de beauté. La première thèse où l'expression est toujours écart, différence (et moins par rapport à une norme que par rapport à une expression antérieure) n'accorde pas à la figure une valeur esthétique. Selon la thèse de Quintilien, il y a une manière commune de parler, prosaïque, à laquelle s'oppose une manière travaillée par l'art poétique ou l'art oratoire. La première manière est une manière simple et spontanée, directe *simplex atque in promptu positus modus* — ; la seconde est manière indirecte, s'obtenant par une transformation par une complexification de la première. La première permet une expression simple, l'autre une expression détournée. La première façon de s'exprimer est donnée, la seconde est créée, elle seule innove : *figura sit arte aliqua novata forma dicendi*.

Une fois établie la définition de figure, reste un autre problème ; le bien-fondé de la distinction entre « figures de mots » et « figures de sens » est parfois remis en cause : *Nam hi, quia verborum mutatio sensus quoque verteret, omnis figuras in verbis esse dixerunt, illi, quia verba rebus accomodarentur, omnis in sensibus*.¹⁰⁸ Cette dernière polémique interroge directement le rapport des mots entre eux, le rapport des choses aux mots. Première opposition à la distinction entre « figures de mots » et « figures de sens » : l'impossibilité de la parfaite synonymie. On ne peut impunément changer un mot pour un autre. Si le mot change, le sens change. La figure repose donc sur les mots : il n'y a que des figures de mot. Cette importance conférée au changement de mot, donne un statut nouveau au mot. Il est lui-même réservoir de sens et a une autonomie de sens ou de signification qui peut faire changer tout le sens de l'énoncé. On va vers un mot-figure : le mot comme la figure dirait indirectement. Seconde opposition : les mots sont associés à un objet, à une chose. Si la chose à dire change, les mots changent. La figure repose donc sur le sens : il n'y a que des figures de sens. La seconde opposition n'est ni plus ni moins que le renversement du raisonnement qui soutient la première.

Quintilien refuse catégoriquement et l'une et l'autre. Tels sont ses arguments, les mêmes choses peuvent être dites différemment, seuls les mots changent — *elocutione mutata*,

¹⁰⁸IX, I, 15-16, p. 160. « Les uns, en effet, sous prétexte qu'un changement dans les mots comporterait aussi un changement dans le sens, ont soutenu que toutes les figures résident dans les mots ; d'autres, tenant que les mots sont adaptés aux idées, ont voulu que toutes résident dans le sens. »

c'est l'expression qui est modifiée et non pas l'idée —. Les variations d'expression sont l'objet des figures de mots. On voit alors que la synonymie — la possibilité que deux mots ou deux expressions signifient la même chose — est l'argument majeur pour nier la thèse affirmant que toute expression serait figurée. En outre, figures de mots et figures de sens ne peuvent se confondre, puisqu'une figure de sens peut être composée de plusieurs figures de mots : *figura sententiae plures habere verborum figuras potest*¹⁰⁹. La figure de mots est plus simple que la figure de sens. La première relève de la conception *in concipienda cogitatione*, l'autre de l'énonciation *in enuntianda*. Il y a donc pour Quintilien une idée qui existe premièrement, absolument, indépendante de toute formulation ; puis cette idée peut s'incarner dans différentes formes : la *sententia* est première. S'il répond directement à la première opposition que les mots peuvent changer sans que l'idée change, il échoue en revanche à le faire pour la seconde, puisqu'il ne peut nier que si l'idée change, les mots changent. Aussi, emprunte-t-il un détour pour montrer la différence de nature entre figure de sens et figure de mot. Celle-ci repose sur le fait que se distinguent et ne coïncident pas dans le temps conception de l'idée et mise en mots. Quintilien refuse de confondre acte de langage et acte de pensée.

La faiblesse de l'argumentation de Quintilien en ce passage montre proportionnellement la force des « croyances » qui sous-tendent sa pensée du langage et du discours. Il refuse de croire que toute expression puisse être figurée, puisqu'il croit qu'il y a une forme simple de discours qui est première et commune à tous, dont la formulation et la compréhension est directe. Il refuse de croire que puissent se confondre figure de mot et figure de sens, puisqu'il distingue la conception et l'énonciation. Ce qui se conçoit d'abord, peut ensuite s'énoncer clairement. Quintilien pense les idées et les mots comme des réalités stables. La synonymie dans ce système fixe est possible et il s'agit même au fond de l'argument et de la condition essentiels pour refuser d'envisager la possibilité que toute expression puisse être figurée. Les mots sont des outils immuables qui servent à exprimer directement les choses dans la forme première et simple du discours ; seules les figures de sens permettent une expression indirecte de l'idée¹¹⁰.

¹⁰⁹ *Quarum utraque manifesta cavillatio est. Nam et eadem dici solent aliter atque aliter manetque sensus elocutione mutata, et figura sententiae plures habere verborum figuras potest. Illa est enim posita in concipienda cogitatione, haec in enuntianda, sed frequentissime coeunt[...]* (*ibid.*, p. 160).

¹¹⁰ Quintilien fait ici la somme des présupposés qui soutiennent une conception « monologique » ; « sérieuse » du langage

Érasme : abondance des mots et abondance des choses

Comme on peut distinguer des figures de mots et des figures de pensée, on peut différencier l'abondance des mots et l'abondance des choses. Apparemment, Érasme n'est pas prêt à revenir sur ce qui semble une évidence, quoique Quintilien prenne beaucoup de précautions pour la démontrer : *Porro duplicem esse copiam non arbitror obscurum esse vel Fabio declarante, qui inter caeteras Pindari virtutes praecipue miratur beatissimam illam rerum verborumque copiam*.¹¹¹ Cependant, après cette affirmation péremptoire, il faut reconnaître qu'il introduit plus de nuance dans la suite du chapitre I, 7 : *Hae quanquam alicubi sic conjunctae videri possunt, ut haud facile dignoscas, ita alteri inservit altera, ut preceptis potius quam re atque usu discretas videantur. Nos tam docendi gratia ita separabimus, ut neque superstitionis in secundo, ne rursum negligentiae, merito damnari possimus*¹¹². Cette division qui était limpide et facile à comprendre devient une division de convenance et non plus nécessaire. L'abondance des mots est subordonnée à celle des choses et inversement. Pourtant, Érasme évite de trancher : il ne pose pas aussi nettement la question que ne le fait Quintilien qui répond catégoriquement que non, figures de mots et figures de sens ne sont pas interchangeable. Érasme dans la dernière phrase élude le problème : à ceux qui pourraient lui reprocher d'oublier la distinction traditionnelle, il répond qu'il n'a pas été négligent ; à ceux qui pourraient lui reprocher de la respecter pointilleusement, il répond que c'est pour la commodité de l'exposé. Certes, les nuances qu'Érasme introduit supposent une théorie de la langue que Cave définit en ces termes : « Les *res* ne sont ni antérieures aux mots en tant qu'« origine » ni le résidu productif qui subsiste après que les mots ont cessé. *Res* et *verba* glissent les unes sur les autres jusqu'à devenir des « choses-mots » ; la notion d'un domaine singulier (le langage) présentant un aspect duel remplace celle de deux domaines distincts — le langage et la pensée¹¹³. » Néanmoins, cette théorie n'est pas clairement définie par Érasme, elle est contenue implicitement dans les inflexions et les restrictions concernant le

¹¹¹ ASD, I, 6, p. 32. Érasme suit ici un passage du livre X de l'*Institution oratoire* de Quintilien, qui distingue en effet les talents de Pindare.

¹¹² f. 5 r^o ou p. 7. « Bien que ces deux sortes puissent parfois paraître liées au point qu'on a peine à les distinguer, bien que l'une soit subordonnée à l'autre au point qu'elles apparaissent différentes dans les préceptes plutôt que dans la réalité et la pratique, néanmoins, pour la commodité de l'exposé je les séparerai, si bien qu'on ne pourra me reprocher ni d'avoir été pointilleux, ni d'avoir été négligent dans le partage » (Chomarat, *op. cit.*, p. 240).

¹¹³ Cave, Terence, *Cornucopia, Figures de l'abondance au XVI^e siècle*, Paris, Macula, 1979, 1997 pour la traduction française, p. 46-47.

1.3 Le De duplici copia verborum ac rerum

bien-fondé de la distinction entre les deux types d'abondance. Érasme contourne plus ou moins le problème. Cette théorie du langage est seulement en germe.

Concernant la question de la synonymie, dans un premier temps, Érasme affirme avec force les préceptes qui sont ceux des Anciens, puis introduit des nuances : *Prima igitur, ac simplicissima variandi ratio, in his verbis sita est, quae diversa cum sint, eandem omnino rem declarant, ita ut ad significationem nihil referat, hoc an illo malis uti[...]*¹¹⁴ Ainsi, dans un premier temps, Érasme affirme-t-il avec force qu'une stricte synonymie est possible. Des mots bien que différents peuvent exprimer, dire *eandem omnino rem* la même chose en **en tous points**. Les mots renvoient à une signification stable et plusieurs mots peuvent avoir une même signification. Là encore, dans un second temps, Érasme infléchit ce précepte :

*Tum ut demus in significatu nihil omnino discriminis esse, tam sunt alia honestiora, sublimiora, nitidiora, jucundiora, vehementiora, vocaliora, ad compositionem magis concinna. Proinde dicturo delectus adhibendus, ut ex omnibus optima sumat*¹¹⁵.

Une seconde fois donc, Érasme ne s'attaque pas de front à un des fondements linguistiques que Quintilien défend bec et ongles. Mais après l'avoir affirmé avec force, il ne fait plus que concéder qu'un mot peut exprimer la même chose exactement qu'un autre. Érasme reste dans les cadres définis par l'*Institution oratoire* : la théorie proprement érasmiennne du langage qui prendrait définitivement ses distances avec Quintilien est seulement en germe dans la somme des infléchissements qu'il introduit.

1.3.2 Les « figures de la présence »

C'est donc davantage pour les commodités de l'exposition qu'Érasme sépare l'abondance de mots et l'abondance de choses. Ainsi, est-il parfois embarrassé. Il ne sait pas par exemple où placer l'ironie et une série de figures qu'il lui rattache. Après les avoir intégrées à sa première partie, Érasme suggère qu'elles relevaient sans doute davantage de la seconde.

¹¹⁴f. 6 v° ou p. 14 : « Donc la première et la plus simple méthode de variation repose sur les mots qui tout en étant différents, désignent absolument la même chose si bien que cela ne fait aucune différence pour le sens d'employer l'un plutôt que l'autre » (Chomarat, *op. cit.*, I, 11, p. 242).

¹¹⁵f. 6 v° p. 15-16 : « Puis, à supposer que nous accordions qu'il n'y a point de différence de sens, certains mots sont plus honnêtes que d'autres, plus sublimes, plus brillants, plus agréables, plus véhéments, plus sonores, plus harmonieux dans la phrase : par conséquent, celui qui va parler doit faire un choix et prendre le meilleur de tous. » Chomarat, *ibid.*, I, 11, p. 243. Voilà dans cette phrase un bref exemple de *copia* qui fait mesurer la nuance de chacun des mots de cette rapide énumération, qui, en effet, ne se confondent avec aucun autre.

Le chapitre 32 est donc exemplaire à un plus d'un titre. Il traite de figures essentielles dans l'écriture d'Érasme, comme l'ironie. Il montre les limites du classement choisi et contient aussi en germe la virtuosité qui s'épanouit dans le chapitre 33.

Mutatio figurae

Commençons par l'ironie, puisqu'on connaît la place qu'elle occupe dans l'œuvre d'Érasme, que l'on pense au *Ciceronianus* ou à l'*Éloge de la Folie*. L'ironie telle que la conçoit Érasme se ramène à une antiphrase ; il en donne deux exemples : *Non magnam laudem assecutus es ; egregiam vero laudem assecutus es. Non ista curat populus. Id populus curat scilicet*¹¹⁶. La phrase ironique se présente bien, comme le contraire de la phrase neutre. Érasme ne manque pas non plus d'ajouter des adverbes modalisateurs qui renforcent l'effet de distanciation. C'est d'ailleurs le point commun qui, selon Érasme, fédère toutes les figures énumérées au chapitre 32 : elles sont toutes fortement modalisatrices, indiquant le sentiment, l'attitude du locuteur.

Nous ne relevons pas tous les exemples proposés du chapitre, mais seulement une sélection des parenthèses qui illustrent ces exemples : *Hic per interrogationem variata est figura. Per admirationem versus est orationis color. Hic per dubitationem commutata est orationis forma. Hic per abominationem commutatus est color. Hic per subiunctionem variatus est orationis habitus*¹¹⁷. Subrepticement, le chapitre 32 donne un bel exemple de variation. Pas une fois, Érasme n'utilise les mêmes mots pour dire la *mutatio figurae*. Comme toujours, Érasme fait deux choses en même temps : il énonce des principes et les applique en les énonçant. Au lecteur de ne pas manquer cette mise en scène, pour entrer en connivence avec l'auteur. Les signes de la présence ne valent que s'ils sont trouvés, comme l'ironie n'est comprise que si elle est décelée. D'une certaine façon, ce clin d'œil au lecteur repose aussi sur une figure de double langage : il est comme deux Érasme dans le texte, un précepteur sérieux et consciencieux et un autre qui se joue de cette matière didactique. L'élève sage, mais un peu laborieux, se contentera du premier Érasme ; un autre plus vif, saura s'amuser avec le second et son esprit ne sera que plus enclin — *propensior* — à poursuivre la lecture.

¹¹⁶ ASD, I, 6, p. 76. Érasme suit sur ce point Quintilien *contrarium ei quod dicitur intellegendum est* IX, 2, 44, p. 182

¹¹⁷ *Ibid.* (Nous soulignons).

1.3 Le De duplici copia verborum ac rerum

Cet exemple de *mutatio figurae* qui se surajoute à ceux proposés plus directement au lecteur permet en outre de développer une métaphore filée, où le discours devient corps. Il est question de *figura; orationis color; orationis forma; orationis habitus*. L'expression *orationis color* et ce réseau métaphorique sont empruntés à Cicéron : *Sed etiam si habitum orationis et quasi colorem aliquem requiritis est et plena quaedam, sed tamen teres, et tenuis, non sine nervis ac viribus; et ea, quae particeps utriusque generis quadam mediocritate laudatur*¹¹⁸. Érasme à la suite de Cicéron recherche un style incarné. L'image du corps est présente aussi dans *L'institution oratoire* : *Motus est in his orationis atque actus, quibus detractis jacet et velut agitante corpus spiritu caret*¹¹⁹. Ce souffle du discours tient selon Quintilien essentiellement au rôle des figures de pensée, parmi lesquelles il retient l'ironie. L'analyse de celle-ci montre bien que ces figures n'ont d'effet que si le lecteur sait les reconnaître. La lecture du *Ciceronianus* avait pu déjà le montrer : la « présence » de l'auteur dans son texte ; le souffle du discours existe si le le lecteur veut bien lui donner. Érasme lorsqu'il parle de la présence vivante du Christ dans les Écritures, lorsqu'il évoque sa propre image qu'il souhaiterait vivante dans ses textes, retrouve en même temps les mots d'une longue tradition rhétorique.

Arrêtons-nous un moment sur ce chapitre 32, pour apprécier l'exemple particulièrement savoureux de la *subjectio* :

*Quid habes cur tam sis insolens? Natalium splendorem? atqui genere es obscurissimo. Opes? at vel Iro ipso pauperior es. Eruditionem? sed bonas literas nec attigisti unquam. Formam? at ipso Thersite deformior es. Ingenium? at istud profecto nactus es stupidissimum. Quid igitur ista tua iactantia est nisi mera insania*¹²⁰ ?

¹¹⁸ *De l'orateur*, livre troisième, Paris, Belles-Lettres, 1961, p. 82 : « M'interrogez-vous aussi sur la forme extérieure et pour ainsi dire le teint du style? Le style peut avoir quelque embonpoint, tout en restant bien proportionné, ou bien quelque maigreur sans manquer de nerfs ou de muscles, ou bien enfin participer des deux autres genres, tout en se tenant en quelque sorte dans un juste milieu, ce qui fait son mérite. » Notons que Cicéron utilise ce lexique métaphorique, lorsqu'il traite des figures de mots et de pensée, qui, selon lui, donnent chair au discours.

¹¹⁹ « Voilà ce qui donne du mouvement et de l'action à un discours qui, sans ces moyens, est languissant, et n'est qu'un corps sans âme pour l'animer » (*op. cit.*, IX, II, 4 p. 170).

¹²⁰ ASD, I, 6, p. 76. (D'où te vient tant d'insolence? Du prestige de ta naissance? mais rien n'est plus obscur que tes origines. De tes richesses? Tu es plus pauvre qu'Irus lui-même. Ton savoir? mais tu n'as jamais approché un bon livre de ta vie. Ta beauté? Tu dépasses la laideur de Thersite en personne. Ton intelligence? Tu es à n'en pas douter complètement idiot. D'où te vient donc ta vantardise, si ce n'est de la folie pure?)

Chapitre 1 Érasme

Selon la *Rhétorique à Herennius*¹²¹, la *subjectio* consiste à anticiper ce que pourraient dire les adversaires de la thèse défendue par l'orateur, en d'autres termes, leur ôter les mots de la bouche et détruire leurs arguments avant même qu'ils n'aient eu le temps de les énoncer. Pourtant, si le passage nous amuse, ce n'est pas seulement à cause de sa virtuosité. Les exemples précédents commençaient à dresser le portrait d'un homme aux mœurs plus que douteuses : l'exclamation s'indignait de son incroyable vanité, l'*occupatio* évoquait non seulement le viol d'un certains nombres de vierges mais encore celui d'une vestale. Ainsi, se construit peu à peu un personnage fictif qui mérite l'acharnement final de la *subjectio*. Pas à un instant, il nous viendrait à l'idée que cette deuxième personne interpellée puisse être nous. De nouveau, une situation de connivence est instaurée : en plus de la leçon de rhétorique, on donne au lecteur le plaisir de s'entendre avec l'auteur pour insulter joyeusement ce bouc-émissaire fictif. Comme toujours l'animation du traité de rhétorique austère dépend de la disposition du lecteur qui a la liberté de se prêter au jeu ou non¹²².

On aurait pu remarquer à propos de la *subjectio* sa parenté avec la prosopopée. La série des interrogations (« ta naissance, tes richesses, ton savoir etc ») est une façon de mettre en scène la parole de l'adversaire dans un discours fictif, mais vraisemblable. Mais Érasme ne définit la prosopopée que dans le deuxième livre de la *copia*, ce qui justifie une nouvelle fois ses réticences quant au bien-fondé de son classement.

Prosopopée

La cinquième manière de varier l'expression — la description — doit tout son intérêt à l'*energeia* ; — *evidentia* —, qui est une autre façon d'envisager la présence dans le discours. Il faut pour que les choses habitent le discours non pas exposer les choses simplement, *sed ceu coloribus expressam in tabula spectandam proponemus, ut nos depinxisse, non narasse, lector[em ?] spectasse, non legisse, videatur*¹²³. Le lecteur doit voir les choses

¹²¹IV, 23, 33. La définition donnée par la *Rhétorique à Herennius* en est rappelée dans la note (*op. cit.*, p. 77).

¹²²Le prologue du *Tiers Livre* joue particulièrement d'un procédé similaire. La bordée d'injures finales sert à construire un ennemi commun à l'auteur et au lecteur qui peuvent mieux se retrouver dans cette jubilatoire détestation.

¹²³ASD, I, 6, p. 202.

et non plus les lire. On retrouve exprimé autrement que dans la *Lingua* un rêve de transparence. La chose décrite doit devenir évidente et limpide *evidens et perspicua*¹²⁴.

Qu'en est-il de cette transparence, si l'on prend l'exemple de la prosopopée ? Quand Érasme aborde la *descriptio personae*, il multiplie les figures qui s'y apparentent. J. Chomarat synthétise très bien l'ensemble : « on dira prosopographie pour une abstraction personnifiée » ; les *notationes* décrivent des « types psychologiques ou sociaux, l'amoureux, l'avare, l'ivrogne, [...]»¹²⁵. Néanmoins, Érasme considère qu'il est plus approprié d'employer le mot « prosopopée » pour décrire la figure qui consiste à faire parler des absents ou des morts¹²⁶. Dans son traité, Érasme n'apporte guère de nouveauté par rapport à Cicéron ou Quintilien : seulement il semble avoir pris la mesure de ce que signifiait *dialogismos, id est sermocinatio*¹²⁷. Quintilien insiste essentiellement sur l'intérêt argumentatif d'une telle figure¹²⁸. Comme dans la *subjectio*, on peut déjouer l'argumentation de l'adversaire en la devançant. Érasme en revanche semble avoir mieux su tirer partie dans son œuvre de la part de fiction de la prosopopée et de la part de feinte et de

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Op. cit.*, p. 739-740. Les *notationes* sont très présentes dans l'*Éloge de la Folie* et se retrouvent aussi en nombre dans le *Débat* de Louise Labé.

¹²⁶ *Illae proprie prosopopeias nomen merentur, quoties personam hominis procul absentis aut iam olim defuncti loquentem facimus servato decoro.* ASD, I, 6, p. 212. L'ablatif absolu rappelle la préoccupation constante d'Érasme du *decorum* déjà présente chez Quintilien.

¹²⁷ *Ibid.*. Comme le rappelle Laurent Pernot, « [Les rhéteurs] rattachent à la prosopopée des œuvres qui consistent tout entières à faire parler un ou plusieurs personnages : non seulement le *progymnasa* intitulée « prosopopée » ou « éthopée » et les déclamations mises dans la bouche d'un personnage déterminé, mais aussi des œuvres non rhétoriques, comme les dialogues [...]. » *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'Études augustiniennes, 1993, p. 399. Thomas Sébillet n'a pas oublié cette tradition qui envisage le dialogue comme une série de prosopopées : « Entre des poèmes sont fréquents et bien regus ceux qui sont traités en style prosimilique, c'est-à-dire confabulatoire : quels sont ceux où par prosopopée sont introduites personnes parlant à tour, que l'on nomme du mot grec, dialogues. » ; pas plus qu'Antoine Fouquelin : « L'autre manière de Prosopopée pleine, est appelée Dialogisme, c'est-à-dire une feinte collocation de certains personnages ensemble » (*Traité de poétique et rhétorique de la Renaissance*, introduction, notices et notes de Francis Goyet, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 129 et p. 416). La prouesse d'Érasme (et de Lucien avant lui) est de garder le caractère rhétorique de la prosopopée dans le dialogue en faisant en particulier sentir une présence de l'auteur qui s'abstrait de la fiction.

¹²⁸ [...] *adversariorum cogitationes velut secum loquentium protrahimus* (IX, 2, 30 p. 177).

dissimulation que suppose une telle figure¹²⁹. Tout l'intérêt est dans la distanciation avec le discours inventé, le degré de dissemblance entre la *persona* et l'auteur, entre le masque et celui qui le porte. Si on suit les traités de rhétorique, le dialogue doit être considéré comme une somme de prosopopées. Et c'est bien ainsi que fonctionne le *Ciceronianus*; Érasme est toujours très présent derrière le masque de tous ses personnages du plus antipathique au plus fin. Cette présence derrière la mise en scène contraint le lecteur à toujours remettre la parole fictive en relation avec la personne réelle de l'auteur, toujours cachée puisque derrière le masque, toujours présente puisque derrière le masque. Aussi, l'*energeia* tient-elle *in fine* moins à l'authenticité de la description, qu'aux subtilités de la situation d'énonciation.

1.3.3 Le sens de la fiction

La prosopopée telle qu'elle est exposée dans le *De duplici copia* ne semble donc pas significativement différente de celle que recommandent Cicéron et Quintilien. Seulement dans la pratique, l'usage de la prosopopée d'Érasme révèle une appréhension différente de la fiction. La prosopopée n'a pas une fonction purement argumentative; elle révèle la possibilité pour la fiction de dire quelque chose du réel. Le personnage inventé dit indirectement quelque chose de celui qui se cache derrière lui.

Cette inclination pour la fiction se révèle dans le paragraphe intitulé *De fictis narrationibus*. Érasme en est d'accord, dans une visée argumentative, il faut rechercher la vraisemblance (*verisimilitudinis*¹³⁰). Mais il critique toute tentative d'abuser de la crédulité des simples (*credulitate vulgi*). Sa sympathie et son inclination vont visiblement aux histoires fictives, telles que les écrivent et les utilisent Apulée et Lucien : *quae risus causa finguntur, quo longius absunt a vero, hoc magis demulcent animos, modo ne sint anicularum similia deliramentis, et eruditus allusionibus doctas etiam aures capere*

¹²⁹ Quintilien perçoit néanmoins les potentialités des figures assez proches que sont la *simulatio* ou la *dissimulatio*; il considère en particulier leur force comique (VI, 3, p. 57). Il s'agit de prendre le masque ou de l'idiot plein d'assurance ou au contraire de l'ignorant qui ne comprend rien à la situation. À leur propos, Cicéron dans le *De Oratore* évoque une figure qui rampe jusqu'à l'esprit des hommes *quae quasi inrepat in hominum mentes*. S'il y a quelque chose d'insidieux dans cette figure, c'est bien la présence de l'auteur dont on évalue la distance plus ou moins grande avec la figure feinte et fictive, (« fictionnée ») (III, LIII, 203, p. 84).

¹³⁰ ASD, I, 6, p. 256.

1.3 Le De duplici copia verborum ac rerum

*possint*¹³¹. La fiction est assumée et même exhibée, puisque plus la fantaisie est débridée, plus le plaisir est grand. C'est à une véritable séduction que vise Érasme, il faut captiver le lecteur (*ures capere*) ; maîtriser son attention, toujours en entretenant la connivence. Mais le plaisir n'est pas la seule fin : *Item argumenta ferme omnia veteris comoediae, quae non imagine veri sed allusionibus et allegoriis delectant. Nam illud fictionis genus quod ad simulacrum rerum adumbratur, haud dubium est quin ad parabolam pertineat*¹³². Comme chez Térence, on s'amuse ; le rire est prise de conscience et la fiction porteuse de vérité, à l'image d'une parabole, dont il faut tirer un sens. Le plaisir n'est pas quelque chose qui s'ajoute pour faire passer l'amertume d'un enseignement. Il est mode de connaissance. La joie d'accéder au sens, rend aussi ce dernier plus pénétrant. Plutôt que sur l'exemple de la caverne de Platon emprunté à la *République*, nous préférons revenir sur la mention de l'*Histoire véritable*, parce qu'Érasme n'a pu manquer de remarquer la stricte antithèse entre ce titre *Verae narrationes* et celui de son paragraphe *fictae narrationes*. Érasme à la suite de Lucien veut réconcilier fiction et vérité ; la joie que provoquent les mystifications faites pour être démystifiées nourrit le lecteur, en l'affranchissant des visions conventionnelles du monde. Les paraboles et les « allégories théologiques » qui font l'objet du paragraphe suivant fonctionnent de façon similaire.

1.3.4 Le double sens de la mise en scène copieuse

Comme l'enseignaient déjà la *Lingua*, les préfaces au *Novum Testamentum* et le *Ciceronianus*, le discours trouve son sens dans sa possibilité d'atteindre le lecteur. Aussi, faut-il privilégier l'effet à toute autre chose et la scénographie du texte est la garante de l'efficace du texte. La mise en scène est celle d'une communication qui suppose à la fois la présence de l'auteur à son texte et l'aménagement d'un espace de réaction propre au lecteur. Le discours efficace est donc à la fois un discours fortement modalisé, c'est-à-dire que transparaît le degré d'adhésion de l'auteur à son propos et un discours qui s'efforce de devancer, prévoir la réaction de son lecteur. C'est ce que préconisait en effet la *Lingua* pour ne pas tomber dans l'écueil du bavardage : *Ea dicendi moderatio non est petenda*

¹³¹ *Ibid.* Les histoires en revanche qui sont inventées pour faire rire, plus elles sont loin de la vérité, plus elles réjouissent l'esprit, du moment qu'elles ne ressemblent pas à une divagation de petites vieilles et qu'elles peuvent capturer les oreilles savantes par des allusions érudites.

¹³² *Ibid.* Ce sont là tous des procédés de la comédie antique, qui, sans avoir aucune vraisemblance, séduisent par les allusions et les allégories. En effet, ce genre de fiction qui esquisse une représentation imaginaire des choses, tend à n'en pas douter vers la parabole.

Chapitre 1 Érasme

*ab affectu dicentis, sed ab auditoribus*¹³³. Le contrôle du discours suppose l'anticipation des attitudes du lecteur. Ainsi, un discours bien maîtrisé correspond-il d'une certaine façon à un lecteur bien maîtrisé. Le lecteur peut avoir l'impression de se perdre ; l'auteur sait toujours où il en est.

La sixième façon de varier, l'*egressio*, est révélatrice de cette manipulation bienveillante du lecteur. On pourra faire une digression au début d'un texte, comme dans l'*Hercule Gaulois* de Lucien¹³⁴ ; *vel in fine quo iam fessus recreetur auditor [...]. In medio si quando digredi libebit, celerius eo redeundum unde digressis, nisi pars causae iam absoluta digressionis ansam praebebit : veluti post narratam causam, quo ad secuturam argumentationem auditor reddatur alacrior*¹³⁵. Rien n'est gratuit donc. Et le choix de la mise en scène se fait en fonction de l'état supposé du lecteur. Il faut maintenir son niveau d'écoute et entretenir son entrain, sa bonne intention initiale. Présence de l'auteur et sollicitation du lecteur sont les deux versants d'une même chose : cette présence se révèle dans la volonté d'interpeller le destinataire. L'efficacité de la scénographie repose sur la définition de la place d'une première et d'une deuxième personnes qui ne sont pas nécessairement exprimées. La scénographie textuelle repose donc largement sur le dispositif énonciatif, dont l'efficacité dans une certaine mesure est inversement proportionnelle à sa lisibilité, car les efforts du lecteur pour retrouver l'intention initiale nourrissent l'effet de présence.

Si Érasme se montre timide quand il s'agit de s'attaquer aux « croyances » linguistiques qui sont celles de Quintilien, s'il n'ose envisager explicitement le caractère indissociable de l'idée et du mot, de la conception et de l'énonciation, sa pratique tend à valoriser une expression qui est efficace, parce qu'ostensiblement indirecte. L'exemple du chapitre 32 est éloquent : le discours sur l'efficacité devient véritablement convaincant, lorsque le lecteur interprète le sens de cette série de parenthèses qui n'est pas seulement là pour

¹³³ cf. ci-dessus.

¹³⁴ Dans le bref dialogue, *Hercule*, cette digression n'en est d'ailleurs guère une : alors que le narrateur décrit Hercule, il introduit une anecdote : sa consternation devant la représentation du dieu à la langue percée donne l'occasion d'une conversation avec un gaulois érudit qui est insérée dans le récit. La digression ressemble de très près à une mise en scène théâtralisée de ce qui aurait pu être un exposé didactique sur la signification symbolique des attributs de l'Hercule gaulois. Lucien, *op. cit.*, II p. 260-263.

¹³⁵ ou bien à la fin, pour distraire l'auditeur déjà fatigué [...]. Au milieu, si jamais c'est le lieu, il faut alors revenir assez vite à l'endroit, d'où est partie la digression, à moins que ce ne soit déjà un point entièrement traité qui ait fourni l'occasion d'une digression : comme par exemple après l'exposition de l'argument pour que l'auditeur soit rendu plus prompt à l'écoute du raisonnement qui suit.

1.3 Le De duplici copia verborum ac rerum

indiquer le nom des *mutationes figurae*. Le sens de leur présence ne se réduit pas à leur signification ; ces parenthèses deviennent elles-mêmes la preuve de l'intérêt de la variation et par conséquent distraient doublement le lecteur. En pratique donc, tout discours érasmien est figuré.

L'étude de la *Lingua* a montré qu'Érasme connaissait les limites de ce médiateur qu'est la langue. Il ne veut pas délivrer des textes transparents, car l'homme n'est transparent qu'à Dieu et la langue est à son image imparfaite. Elle dit indirectement et nécessite la collaboration du destinataire. Érasme fait constamment en sorte que son lecteur remonte de la signification au sens. Pour le dire selon les termes de la théorie de la pertinence de D. Sperber et D. Wilson, Érasme livre un énoncé qui est « l'expression interprétative de sa pensée¹³⁶ » et il guide le lecteur afin que celui-ci refasse le travail d'interprétation inverse pour retrouver sa pensée par delà les mots. Aussi, se défie-t-il de toute écriture qui se prétendrait transparente. Il multiplie au contraire les « figures de présence » qui sont autant de sollicitation du lecteur ; autant de signes de l'opacité des choses et des mots ; autant d'invitations à la contourner. Le caractère partiellement inaccessible de l'être n'est pas annihilé complètement par les mots : il faut reconstruire un « vouloir-dire » à partir d'eux et retrouver ainsi l'intention intime du locuteur. Le recours aux figures de pensée oblige le lecteur à faire cet effort qu'il ne ferait pas nécessairement dans le cas d'un langage « non-figuré¹³⁷ ».

Paradoxalement, la réflexion linguistique et théologique de la *Lingua* amène donc Érasme à chercher secours contre les faiblesses de la langue dans des formes et des figures rhétoriques qu'il a pu le plus souvent trouver chez Lucien de Samosate. Les signes de cette influence transparaissent à travers les parallèles mis en évidence entre des analyses tirées de la préface au *Novum Testamentum* et des commentaires de l'œuvre de Lucien à

¹³⁶ *La pertinence — Communication et cognition*, Paris, Éditions de Minuit, 1989 (pour la traduction, 1986 pour la version anglaise), p. 346.

¹³⁷ Or, la difficulté de faire la séparation entre d'une part les idées et d'autre part les mots a révélé que les mots font toujours figure, leur sens ne s'interprétant qu'en fonction d'un contexte. Il faut toujours faire la démarche de retrouver l'intention derrière l'effet, même dans la parole la plus simple.

laquelle il s'intéresse sans doute à partir de 1503¹³⁸. Elle est patente dans le *Ciceronianus*. Dans le *De Copia*, Érasme illustre souvent son traité d'exemples qu'il emprunte à ses dialogues¹³⁹. Sa réflexion sur la langue qui prolonge les développements de la patristique le conduit donc à une pratique fortement imprégnée des procédés de la seconde sophistique qu'il rejoint. Comme cette seconde génération de sophistes, Érasme ne reconnaît pas à la langue la capacité de dire l'être et comme elle, il admire sa nature prodigieuse, sa capacité démiurgique à engendrer de l'illusion.

1.3.5 L'impossible présent de la présence

La présence de l'auteur à son texte et de l'auteur à son lecteur est le point de mire et sans doute d'achoppement pour Érasme. Si la présence du Christ dans le Nouveau Testament n'a rien de mythique¹⁴⁰, puisqu'elle est l'objet de la foi d'Érasme, celle de l'auteur dans ses œuvres est plus problématique. L'imperfection de la langue des hommes, qui est la conséquence du péché nourrit l'inquiétude de l'humaniste. Le recours à la rhétorique n'est-il pas le début d'un usage mensonger de celle-ci ?

Quintilien, dans la longue liste des *conformationes sententiarum* étudiées, fait une rapide remarque à propos de figure de la *praesumptio* : *Verborum quoque vis ac proprietates*

¹³⁸Christiane Lauvergnat-Gagnière rappelle l'ensemble des travaux de traduction et de corrections qu'Érasme consacre à Lucien jusqu'en 1517 (*Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI^e siècle en France*, Genève, Droz, 1988, p.). Le tableau de J. Chomarat permet de aussi de connaître l'ensemble des éditions et la date d'établissement des textes : *op. cit.*, p. 466. Dans la *Lingua*, Érasme semble d'ailleurs s'étonner de la virulence des critiques adressées aux sophistes : « Dans la ville même d'Athènes, mère nourricière de tous les arts raffinés, le nom de sophiste fut l'objet d'une hostilité étonnante : ces gens professaient à cette époque la rhétorique, mais davantage pour se montrer que pour traiter les sujets sérieux. Ces arguments ne visent pas à condamner un art que même Aristote, le très grand et sérieux philosophe, n'hésita pas à présenter en détail. » (dans l'édition de J.-P. Gillet, p. 97 ; on trouve un exemple assez proche p. 93).

¹³⁹Il faut noter en outre que l'*Institution oratoire* dont s'inspire très largement Érasme pour rédiger le *De Copia* est marquée par l'influence de la sophistique. C'est ce dont Jean Cousin fait la remarque dans sa notice sur le livre IX : « Quintilien sait et a dit que « à l'origine de ces « instruments » de la rhétorique, il y a les sophistes — il dit les « rhéteurs »— Gorgias, Thrasymaque et d'autres. Mais il est vraisemblable qu'il n'a pas saisi ce que furent leur pensée et leur rôle. Il a invoqué leur autorité pour définir la rhétorique comme une puissance de persuasion, et c'est en général, ce que l'on a retenu des théories de ces sophistes ; l'objet du discours importe moins que son action sur l'auditeur ou l'interlocuteur et la parole est uniquement considérée comme un instrument des rapports entre les hommes » (*op. cit.*, p. 129).

¹⁴⁰Nous employons ce mot en référence à Fernand Halpin : « L'écriture comme la peinture impliquent l'absence. Mais les deux aussi, sous leur forme artistique mettent en œuvre un mythe de la présence. » (« Illusions référentielles » dans *Le sens des formes*, Genève, Droz, 1994, p. 98.). Cet article ainsi que le livre déjà cité de G. Defaux ont nourri notre réflexion sur les paradoxes de la présence dans l'écriture d'Érasme.

1.3 Le De duplici copia verborum ac rerum

confirmatur vel praesumptione. « *Quamquam illa non poena, sed prohibitio sceleris fuit.* », *aut reprehensione* : « *Cives, inquam, si hoc eos nomine appellari fas est*¹⁴¹. » Dans les deux exemples proposés par Quintilien, l'origine de l'énoncé n'est pas unique et, de fait, le locuteur renforce sa présence en se distinguant d'énonciateurs plus ou moins fictifs. Dans le premier cas, on pourrait ainsi rétablir les sous-entendus : « Et pourtant, ce n'était un moyen de punir le crime, comme d'autres énonciateurs ont pu le dire ou le penser, **mais**¹⁴² de l'empêcher. ». La deuxième phrase s'assimile à un cas d'ironie¹⁴³ : « Citoyens, comme ils s'appelleraient eux-mêmes ». La suite de l'énoncé montre que l'emploi d'un tel mot n'est pas légitime. Il s'agit donc de deux discours manifestement polyphoniques qui donnent plus de force à la présence du locuteur à son discours. Or, ce plus de présence du locuteur aux mots donne plus de force (*vis*) aux mots eux-même qui irradiant cette présence. « La présence proprement poétique d'un objet est liée à la présence insistante du sujet de l'énonciation dans l'énoncé. Présence de l'objet à une voix dans la langue. Disposition de la langue, dans la voix, à dire l'objet¹⁴⁴. » De même, rejetant les mots des autres énonciateurs, le mot choisi finalement a plus de *proprietas*, parfaitement adapté à l'intention de son auteur. La *proprietas* tient à la forte adhésion du locuteur à son discours, à une certaine transparence de l'intention liée à la modalisation nette du propos tenu. L'écriture de la présence est ainsi intimement liée à des problèmes d'énonciation et de modalisation.

Revenons plus précisément à la question de l'abondance et au discours copieux¹⁴⁵. Fernand Hallyn résume ainsi la pensée de Cave sur l'abondance : « Dans son application à l'écriture, le principe d'abondance joue un double rôle : libérateur et génératif. Il libère le texte d'un sens préétabli, de la reproduction obligée d'une référence prédéterminée. L'écrivain obéit aux exigences du principe en desserrant le lien entre le signe et la chose, entre le signifiant et le signifié, afin d'explorer les variations et les amplifications

¹⁴¹*Ibid.*, p. 174. « Le sens et la propriété des mots sont aussi confirmés par une anticipation : « Et pourtant, ce n'était pas un moyen de punir le crime, mais de l'empêcher. » soit par une rectification : « Citoyens, dis-je s'il est permis de les appeler de ce nom. »

¹⁴²Oswald Ducrot étudie précisément l'exemple « des énoncés constitués au moyen de la conjonction « mais » » : « L'auteur au sens physique ne saurait être tenu pour responsable à la fois des deux affirmations qui y sont faites successivement. » (*op. cit.*, p. 192).

¹⁴³Nous reviendrons sur la conception moderne de l'ironie, considérée communément comme une figure polyphonique.

¹⁴⁴Fernand Hallyn, « Illusions référentielles » dans *op. cit.*, p. 109.

¹⁴⁵Les figures de pensée étudiées à l'instant relèvent en réalité aussi de cette question, puisqu'elles sont l'un des principaux objets de la seconde partie du *De copia*.

potentielles d'un énoncé. ». La *copia* fait éprouver dans la lecture l'indépendance qu'ont les mots qui ne sont pas associés à un sens unique et définitif. Les mots échappent et ils échappent en particulier au contrôle de l'auteur. Mais, que ce soit chez Érasme ou chez Rabelais par la suite, il y a toujours dans ces longues énumérations quelques équivoques, quelques jeux en connivence avec le lecteur qui montrent que ce flottement des mots est aussi largement contrôlé. La révélation de la pratique de la *copia* est alors double : elle comporte certes cet aveu de la liberté des mots par rapport aux choses et à l'auteur ; mais cette pratique restant toujours pratique consciente, on retrouve dans cette pratique d'écriture qui exhibe l'arbitraire et la contingence du langage une intentionnalité et donc une présence que le lecteur est à même de restituer. L'emballement du langage relève d'un jeu virtuose : dans le caractère ludique et/ou esthétique des énumérations copieuses, se lit l'intention du locuteur qui contient dans les limites qu'il choisit les fluctuations du sens. Poussant à l'extrême la théorie de l'ironie d'O. Ducrot¹⁴⁶, on pourrait dire qu'il y a dans la pratique copieuse un locuteur qui est évidemment l'auteur et un énonciateur responsable de l'énoncé, le langage lui-même. La *copia* est en ce sens polyphonique et par conséquent renforce la présence du locuteur qui fait parler le langage sur le langage. Les artifices rhétoriques qui mettent le destinataire en demeure de chercher l'intention de l'auteur ou d'y renoncer sont partiellement la condition de cette présence.

L'« écriture de la présence » reste néanmoins inévitablement et constamment confrontée à une aporie : la présence de l'auteur au texte suppose l'avènement de la voix dans le présent de la lecture. Cette tension n'est peut-être pas sans rapport avec le retour de la rhétorique qui enseigne l'art de bien parler et le développement simultané de l'imprimerie, comme le suggère Y. Delègue¹⁴⁷. L'oralité et même l'oralisation de l'écrit sont à la fois la conséquence de l'attention accrue pour la rhétorique et la solution nécessairement imparfaite trouvée pour pallier cette irréductible tension entre la volonté de suggérer une présence et la nature de l'écrit. L'écrit doit trouver le souffle d'une conversation familière,

¹⁴⁶ *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

¹⁴⁷ « La divulgation du livre s'est produite au moment où la rhétorique ancienne aussi faisait retour et réapprenait les règles de l'oralité, alors qu'elles devenaient de moins en moins nécessaires. Leur reviviscence les a précipitées dans l'imprimé : ce paradoxe éclaire toute cette part de la littérature qui s'est appliquée à parodier les effets vocaux de la parole oratoire. » « La parole ventriloque » *Poétique*, 72, 1987, p. 434. Cette aporie entre le passé de l'écrit et la volonté de mimer une voix au présent est au cœur de cet article. J. Chomarat à propos d'Érasme l'exprime en ces termes : « [...] la Présence n'est pas pour le présent. Ici-bas, l'écrit a la durée, la parole est éphémère, mais celui-là n'est que la recherche d'un dialogue dans lequel s'abolirait le temps. » (*op. cit.*, p. 393).

1.3 Le De duplici copia verborum ac rerum

en recréant dans le corps du texte les conditions virtuelles d'un *hic et nunc* constamment ravivé. Les figures de pensée qui informent la situation d'énonciation et inventent la relation entre le « je » et le « tu » du texte insèrent du mouvement dans la fixité de l'écrit. En modalisant le discours et en permettant l'interpellation du lecteur, elles sont les pivots de l'oralisation du texte et participent à recréer une spontanéité fictive qui semble faire naître la parole dans l'instant, faire advenir une voix proche dans un présent de la lecture devenu présent de l'échange. Cette quête impossible qui vise à réunir l'éphémère de l'oral et la pérennité de l'écrit explique la prédilection des humanistes pour les lettres ou les dialogues, ces genres étant particulièrement à même de construire une mise en scène où l'écriture soit au plus près d'une parole vive.

La rhétorique appliquée à l'écrit fait alors des auteurs des illusionnistes. Ils cherchent à créer une présence et ne donnent qu'une illusion de présence. L'embarras d'Érasme qui prône sans cesse sa bonne foi peut en même temps justifier son inclination pour Lucien et ses histoires fictives, ainsi que son goût pour la déclamation. La déclamation abuse de la rhétorique et dénonce cet abus. De même, le recours fréquent à la fiction, aux prosopopées, et à un grand nombre de figures de pensée lui permet de ne pas tromper le lecteur, en désamorçant l'illusion, mais en ne perdant pas tout le gain lié à ses effets. Il ne propose que de l'art, de l'illusion, mais en le montrant, il s'en affranchit pour instaurer un mode de relation nouveau, supérieur, avec le lecteur qui doit déjouer les tours de l'illusionniste pour trouver la connivence avec celui qui se cache derrière la foule des *personae*, de même que Nosopon a dû trouver Buléphore en le dissociant de son rôle de cicéronien aveugle.

Ironie, prosopopée, déclamation qui sont les tours de l'auteur sont autant de moyens de dire les choses de façon détournée et de solliciter l'intelligence du lecteur. Érasme ne se cache d'ailleurs nullement de cette exigence qu'il avoue volontiers dans sa correspondance : les simples ne sont pas d'emblée exclus, mais le texte ne s'abaisse pas à leur niveau ; à eux de s'élever : « Ce sont eux qui doivent s'efforcer sans cesse de faire des progrès¹⁴⁸. ». Le sens ne se livre pas au premier lecteur venu, désinvolte et négligent. Il se mérite. Il y a une élection du lecteur par l'auteur à travers son texte. Ces figures sont donc des tours rhétoriques qui visent à instaurer une connivence entre l'auteur et son lecteur. Comme

¹⁴⁸ *Correspondance d'Érasme* traduite et annotée d'après le texte latin de l'*Opus Epistolarum* par p. S. Allen, H. M. Allen et H. W. Garrod, Oxford, University Press, 1979, T. IV, lettre n° 1147, p. 354.

les mots grecs dont parle Érasme dans la même lettre à Pierre Manius, elles possèdent en outre plus de *vis dicendi*, d'*emphasis*. Ce mot est absent du *De copia* ; il désigne à l'origine une figure¹⁴⁹. Quintilien la compare à la « contreverse figurée », qui, selon lui, lui ressemble à s'y méprendre.¹⁵⁰ L'*emphasis* (si on abandonne les subtilités terminologiques qui visent à la dissocier de la « contreverse figurée ») consiste à faire entendre autre chose que ce qui est dit et il n'y a rien d'étonnant à ce que déjà à l'époque de Quintilien on puisse envisager qu'elle soit la seule figure, puisqu'elle subsume les autres figures fondamentales : l'ironie qui fait entendre le contraire, la prosopopée qui fait entendre un point de vue d'une *persona* qui ne se confond pas avec celle de l'auteur, la litote qui fait entendre moins pour suggérer davantage, l'euphémisme qui fait entendre moins pour adoucir la dureté d'une propos etc. Toutes se ramènent à un procédé polyphonique, à une figures de double langage où le locuteur se distancie plus ou moins de l'énoncé formulé, où il faut lire entre les lignes. Toutes ne peuvent s'accomplir qu'avec la participation active du destinataire¹⁵¹.

Si l'*emphasis* est absente du *De copia*¹⁵², elle fait parfaitement la synthèse des procédés rhétoriques qu'Érasme énumère essentiellement dans la seconde partie de son traité et qui abondent dans ses écrits. Ceux-ci témoignent d'une inclination forte pour une écriture indirecte, où le sens est à construire par le lecteur. L'organisation rhétorique du texte

¹⁴⁹ que Cicéron appelle *significatio* : *et plus ad intellegendum, quam dixeris, significatio* (*op. cit.*, p. 84).

L'édition des Belles Lettres propose « litote » comme traduction du mot latin. Quintilien préfère le nom grec : *Est emphasis etiam inter figuras, cum ex aliquo dicto latens aliquid eruitur* (*op. cit.*, IX, IV, 64, p. 188-189). « L'emphase compte aussi parmi les figures, lorsque d'une phrase donnée sort un sens caché.

¹⁵⁰ *Iam enim ad id genus quod et frequentissimum est et expectari maxime credo veniendum est, in quo per quandam suspicionem quod non dicimus accipi volumus, non utique contrarium, ut in ironia, sed alius latens et auditori quasi invenendum. Quod ut, supra ostendi, iam fere solum schema a nostris vocatur et unde controversiae figuratae dicuntur* (*ibid.*, IX, II, 65, p. 189). « Il faut venir maintenant en effet au genre de figure le plus employé et dont on attend particulièrement, je crois, que je parle, et qui consiste grâce à certaines insinuations à faire comprendre non pas nécessairement le contraire comme dans l'ironie, mais autre chose qui est caché et que l'auditeur doit pour ainsi dire découvrir. C'est presque le seul procédé, comme je l'ai montré plus haut, auquel on donne aujourd'hui le nom de figure. »

¹⁵¹ Ce que Quintilien n'a pas manqué de voir, même si dans l'extrait cité, il voit d'un mauvais œil cette connivence, qu'il considère presque comme une complicité coupable : *Adjuvat etiam quod auditor gaudet intelligere et favet se ingenio et alio dicente se laudat*. « Ce qui aide l'orateur, c'est que l'auditeur se réjouit de comprendre, se félicite de sa propre intelligence et, dans l'éloquence d'un autre, trouve de quoi se louer » (*ibid.*, p. 193). Érasme n'y voit pas flatterie mais exigence d'où naît une estime réciproque.

¹⁵² J. Chomarat a pu montrer l'importance de cette figure dans le reste de l'œuvre érasmiennne : *op. cit.*, p. 803-815.

1.3 Le De duplici copia verborum ac rerum

le met en demeure de faire cet effort pour qu'il puisse faire vivre la relation mise en scène dans l'écriture¹⁵³. Cette scénographie pensée pour les textes profanes se fait dans le prolongement de la réflexion théologique sur la Parole¹⁵⁴. Les mêmes raisons justifient et valorisent l'*emphasis* du mot grec et l'obscurité des Écritures. Elles offrent une intensité plus forte à la parole intériorisée par l'interprète. À la foi et à la charité nécessaires dans la lecture des Écritures correspond l'amitié dans les lectures profanes. Un sentiment de sympathie doit porter l'interprète vers l'auteur et inversement¹⁵⁵. L'interpellation constante du lecteur permise par le recours à la rhétorique est aussi garante de cette bonne entente. La préparation à la lecture de la Bible passe par des préfaces au pieux lecteur ; les lettres liminaires servent à s'assurer des bonnes dispositions des œuvres profanes.

Érasme est donc un passeur. Il se situe dans la droite ligne des Pères de l'Église, mais il a en outre un rôle décisif sur le devenir de la littérature profane. Il définit un usage « laïque¹⁵⁶ » de la langue en retenant ses leçons sur les dangers de la rhétorique. Héritier de la patristique, après avoir cherché à mieux saisir la présence du Christ dans la Parole, il informe les relations auteur/lecteur et la scénographie du texte littéraire et profane en empruntant nombre de recettes d'efficacité à la Seconde Sophistique et en particulier à

¹⁵³Ces conclusions vont parfaitement dans le sens d'un article plus récent de J. Chomarat : « Dans le langage vivant, la pensée est d'un même mouvement exprimée et cachée ; un effort personnel est demandé à l'auditeur qui doit collaborer à la production du sens. » *Mots et croyances*, Genève, Droz, 1995, p. II.

¹⁵⁴L'étude de l'*Hyperaspistes* n'aurait pas été moins fructueuse que la lecture de les préfaces au *Novum Testamentum* de ce point de vue : « Donc ce n'est pas nous qui avons voulu les rendre obscures, c'est Dieu lui-même qui a voulu qu'il y ait en elles de l'obscurité, mais de façon telle que chacun y trouve assez de lumière pour faire son salut éternel, à condition de tourner vers elles le regard et de ne pas manquer de l'aide de la grâce. Personne ne conteste qu'il y ait dans les Livres Saints la vérité la plus certaine, mais celle-ci est quelquefois cachée sous le voile de figures énigmatiques (*figurarum et aenigmatum*), si bien qu'il faut une investigation (*scrutinio*) et un commentateur (*interprete*), soit parce que Dieu a voulu ainsi exercer notre paresse, comme le dit Augustin ; soit parce que la vérité est plus agréable (*jucundior*) et émeut l'âme des hommes plus vivement (*acrius afficit*) lorsqu'elle a été découverte et a brillé pour nous à travers l'obscurité de ses voiles, que si elle avait été exposée aux regards de tous ; soit parce qu'il n'a pas voulu que ce trésor de sagesse soit offert (*prostitutum*) à tous. », cité par J. Chomarat, *op. cit.*, p. 544-545.

¹⁵⁵« L'humaniste précise davantage sa conception intellectuelle de l'*amicitia* lorsqu'il écrit : « On devient ce qu'on aime ; si donc on aime les lettres divines, on est emporté en Dieu, et, devenu passif dans son action, on est transfiguré en Lui. » De la liaison entre études et amitié, on peut donc déduire une association entre amitié et théologie [...] La véritable compréhension, une véritable interprétation requièrent la sympathie, la bienveillance. Par là-même, Érasme reconnaît implicitement à l'amitié une fonction théologique, herméneutique. » Yvonne Charlier, *Érasme et l'amitié d'après sa Correspondance*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 62.

¹⁵⁶Même si la fin des œuvres comme le *Ciceronianus* reste la conversion du lecteur.

Lucien. Il use de l'illusion en prévenant le lecteur de la nature imparfaite du langage ; il pallie ses manques en s'assurant de la bonne intention de son destinataire qui de toute façon n'a pas d'autre choix pour entrer dans l'œuvre que de se plier à son caractère exigeant. Sans bonne volonté, il reste au lecteur à fermer le livre.

1.4 Vers une « théorie de la langue »

L'*emphasis* grande absente du *De Copia* est une figure qui subsume toutes les figures fondamentales dans la pratique érasmiennne de la langue, au point que J. Chomarat a pu affirmer que « par l'usage très étendu qu'il fait de ce concept Érasme ne cesse d'illustrer ce qu'on pourrait, avec un peu de pédantisme, appeler une théorie de la langue¹⁵⁷. » Cette théorie de la langue semble plaider pour un langage qui est toujours indirect. À la suite de Quintilien qui reconnaît l'influence des sophistes mais refuse d'adopter leurs conceptions linguistiques, Érasme dans le *De copia* renonce à formuler une théorie de la langue conforme à sa pratique, mais garde une réserve nuancée sur la synonymie, sur la possibilité d'envisager toute expression comme figurée, une attitude bien moins rigide que le rejet catégorique de son prédécesseur latin.

Érasme ne cherchant pas, dans son traité de rhétorique, à faire d'exposition explicite des présupposés linguistiques et sémiotiques¹⁵⁸ qui fondent de fait sa pratique, nous nous proposons, à l'aide de théories linguistiques récentes, de mettre plus clairement en évidence ce que révèle son recours fréquent aux déclamations, à l'ironie, aux prosopopées. La théorie polyphonique de l'énonciation d'O. Ducrot en permettant de mieux montrer les points communs à l'ironie et aux prosopopées nous fera explorer des potentialités de la langue qui utilise le détour d'énonciateurs réels ou fictifs. Le livre de D. Sperber et D. Wilson¹⁵⁹ nous permettra en outre de dépasser le cas particulier du langage figuré, qui ne fait que rendre apparent ce qui est vrai pour toute situation de communication : le

¹⁵⁷J. Chomarat, *op. cit.*, p. 813.

¹⁵⁸Il serait périlleux d'entreprendre de définir une théorie érasmiennne du langage qui permettrait de déterminer une fois pour toutes le rapport qu'il établit entre mots et choses. Il faut compter avec la profusion de son œuvre, avec son évolution et enfin avec le point de vue duquel la question est envisagée. Pour mesurer cette difficulté, on peut se reporter aux précisions de Chomarat : *op. cit.*, note 30 p. 89 et de Cave : *op. cit.*, p. 46-48 et en particulier sa note 25. Nous nous proposons seulement de mettre en évidence les constantes qui traversent les œuvres analysées plus haut.

¹⁵⁹*La pertinence — Communication et cognition*, Paris, Éditions de Minuit, 1989 (pour la traduction, 1986 pour la version anglaise).

caractère indirect de la communication et la nécessité de la collaboration. En d'autres termes, il nous reste à dire dans une formulation plus moderne ce que sous-tend une utilisation étendue de la notion d'*emphasis*.

C'est ainsi que, dans son « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation¹⁶⁰ », Oswald Ducrot définit l'ironie : « Parler de façon ironique, cela revient pour un locuteur L à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et bien plus qu'il la tient pour absurde¹⁶¹. » Elle repose sur la distinction entre le locuteur, celui qui parle et l'énonciateur, celui qui est responsable de l'énonciation¹⁶². Il fait ensuite cette précision importante : « il est essentiel à l'ironie que L ne mette pas en scène un autre énonciateur E' qui soutiendrait un point de vue raisonnable¹⁶³ ». Ainsi, est rejeté ce que soutient l'énonciateur sans que pour autant un sens positif ne soit attribuable à la phrase ironique qui est essentiellement dénégative¹⁶⁴. ». L'ironie n'a pas de puissance affirmative ; le sens positif est en suspens, encore à découvrir ou à construire¹⁶⁵. Elle est un « acte dérivé¹⁶⁶ ».

Il en est largement de même pour la prosopopée où se distinguent bien alors le locuteur et l'énonciateur, avec la seule différence que le locuteur ne rejette pas de façon polémique

¹⁶⁰ *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, Chapitre VIII, p. 171-233.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 211.

¹⁶² Il faut rappeler qu' O. Ducrot n'est pas le premier à considérer qu' « il n'y a pas nécessairement une origine unique de l'énoncé » (*ibid.*, p. 189). Dan Sperber et Deirdre Wilson ont publié avant lui un article important sur le caractère polyphonique de l'ironie : « Nous soutenons que toutes les ironies typiques, mais aussi bien nombre d'ironies a-typiques du point de vue classique, peuvent être décrites comme des mentions (généralement implicites) de proposition ; ces mentions sont interprétées comme écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence » Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mentions » dans *Poétique*, Paris, Seuil, Novembre 1978, n° 36 p. 409.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 211.

¹⁶⁴ C'est ce que dit à sa façon Philippe Lejeune, lorsqu'il affirme : « Un énoncé ironique est un énoncé par lequel on dit autre chose que ce que l'on pense en faisant comprendre qu'on pense autre chose que ce qu'on dit. Il fonctionne comme une subversion du discours de l'autre. » *Je est un autre — L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 24.

¹⁶⁵ Philippe Hamon le dit peut-être plus clairement encore : « Aucun « contraire » n'est produit là, et ce qui est visé et récuser c'est la capacité de l'autre à mener un dialogue et à assurer une pertinence de son discours à l'égard du réel. [...] le discours « mimésique » disqualifie ceux qui le tiennent sans qu'aucun contenu « contraire » de substitution soit forcément posé à la place. » *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 24.

¹⁶⁶ O. Ducrot fait la différence entre les « actes primitifs (accomplis par assimilation du locuteur et de l'énonciateur) et les actes dérivés (que le locuteur accomplit par le fait qu'il met en scène des énonciateurs exprimant leur attitude propre) » (*op. cit.*, p. 229).

Chapitre 1 Érasme

ce que dit l'énonciateur. Il accueille cette parole de l'autre dans son propre texte, mais sans non plus affirmer le sens qu'il faut en tirer. On peut donc aussi parler d'« acte dérivé » pour toute prosopopée. Et en un sens l'ironie n'est qu'un simple cas particulier de la prosopopée où la relation au discours de l'énonciateur est une relation polémique de rejet. L'« acte dérivé » s'accomplit et s'achève dans le temps de l'interprétation qui est celui du lecteur qui doit supposer, recréer un sens. La voix du locuteur gagne en présence du fait de la proximité de la voix d'un autre ; dans le cas de l'ironie, la parole d'autrui est fortement contestée ; la prosopopée ménage une possible cohabitation féconde des voix du sujet et de la personne mimée, créée ou même citée¹⁶⁷. Dans l'ironie, le sens 1 d'une proposition est nié, discrédité par un sens 2 suggéré mais non défini, qui le contredit ; dans le cas de la prosopopée, ce sens 2 — pas davantage défini — n'est pas le résultat d'une confrontation, mais d'une interaction dynamique, faisant naître un sens plus riche et certainement plus difficile à interpréter, car, comme le dit Rilke, l'ironie ne descend jamais à la profondeur¹⁶⁸.

Où une telle théorie de l'ironie et même plus largement une théorie polyphonique de l'énonciation nous mène-t-elle ? Elle peut conduire à une « extension maximale donnée au sens du mot [ironie], qui risque de faire perdre à l'ironie toute pertinence dans l'analyse » et nous en reconnaissons avec Pierre Schoentjes les dangers¹⁶⁹. Celui-ci condamne des affirmations faisant entendre que : « La structure littéraire est de nature ironique du fait que « ce qui est dit » est toujours différent, par le genre ou l'intensité, de « ce qui est signifié¹⁷⁰ ». Tout discours littéraire n'est pas en effet ironique ; mais en revanche, c'est la structure du langage qui fait que le sens d'un énoncé ne se ramène jamais à sa signification. L'énoncé ne vaut que dans un contexte et n'a de sens que si l'on tient compte de l'énonciation, de son origine et de sa destination. Le caractère plus complexe des procédés polyphoniques que sont l'ironie ou la prosopopée ne font que rendre plus sensible la nécessité de prendre en considération l'identité de l'énonciateur qui ne se confond pas nécessairement avec le locuteur et celle du locataire. La prosopopée et l'ironie révèlent ni plus ni moins que le fonctionnement de la lecture, comme construction d'une

¹⁶⁷La citation surtout telle qu'elle est pratiquée par Montaigne peut être elle aussi envisagée comme un cas particulier de prosopopée, l'auteur reprend littéralement les propos d'un énonciateur (lui aussi un auteur) sans revendiquer pleinement le discours comme sien.

¹⁶⁸« Cherchez la profondeur des choses ; l'ironie n'y descend jamais » dans *Lettres à un jeune poète*, cité par Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 322.

¹⁶⁹*Op. cit.*, p. 216.

¹⁷⁰Pierre Schoentjes citant Northop Frye, *ibid.*, p. 216.

1.4 Vers une « théorie de la langue »

« énonciation-en-énoncé-différé¹⁷¹ » qu'il faut toujours déchiffrer pour interpréter le sens du texte. Leur usage étendu révèle une conception ou du moins un ressenti de la langue à rebours du « discours sérieux » : qui croit à l'adéquation des mots aux choses, qui évite soigneusement la polysémie et dont la dernière caractéristique est que le locuteur y assume entièrement son discours, en considérant qu'il en est la source unique¹⁷².

Au contraire du discours sérieux ou monologique, Érasme use d'une pratique particulière de la langue qui prend acte du fait que le mot n'a pas un sens stable, que le sens d'un discours dépend de son origine, que le degré d'adhésion à celui-ci n'est pas ou entier ou nul et que la réussite de la communication dépend aussi de la participation du lecteur et que finalement aucun énoncé ne peut être intégralement explicite. Il faudrait ajouter à ces fondements une conviction selon laquelle l'efficacité du discours est proportionnelle à la collaboration du lecteur dans la construction du sens. La « communication peut échouer¹⁷³ » et il semble que, pour s'assurer de sa réussite, Érasme préfère qu'elle repose le plus possible sur la responsabilité du lecteur. Aussi, évite-t-il de donner une impression trompeuse de transparence ; au contraire, il s'efforce de contraindre le lecteur à faire des déductions, à émettre des hypothèses, à évaluer la part d'adhésion à l'énoncé ; à faire le travail que tout lecteur doit faire, mais que les « discours sérieux » facilitent au point que leur destinataire peut croire que le sens affleure et qu'il est inutile de faire le chemin de la parole à l'intention, de l'énoncé au vouloir-dire du locuteur, parce que les mots diraient toujours la même chose.

D. Sperber et D. Wilson affirment que : « En observant un acte de communication, on peut, par exemple, découvrir ce que le locuteur pense des capacités cognitives et du niveau d'attention de l'auditeur, jusqu'à quel point le locuteur est disposé à faciliter la tâche de l'auditeur, le degré de complicité, qui existe entre eux, leur proximité ou leur éloignement émotionnel¹⁷⁴. » En observant les textes d'Érasme, on peut dire que

¹⁷¹P. Hamon, *op. cit.*, p. 151.

¹⁷²Nous reprenons la définition de P. Hamon : *ibid.*, p. 60-62. Ce discours sérieux se confond parfaitement avec le discours monologique que définit Mikhaïl Bahktine dans *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970, p. 245.

¹⁷³« [...] même dans les circonstances les plus favorables, la communication peut échouer. En effet, le destinataire ne peut ni décoder ni déduire l'intention informative du communicateur. Le mieux que le destinataire puisse faire, c'est de former une hypothèse à partir des indices fournis par le comportement ostensif du communicateur. Une telle hypothèse n'est jamais certaine, elle peut être confirmée, mais elle ne peut jamais être démontrée » (D. Sperber et D. Wilson, *op. cit.*, p. 103).

¹⁷⁴*Ibid.*, p. 326

Chapitre 1 Érasme

la proximité du lecteur est indissociable d'une exigence : l'importance des informations implicites dans son texte montre qu'il y a une élection par le texte du lecteur qui sera capable d'atteindre un certain degré de compréhension mutuelle avec Érasme. Le lecteur est lecteur choisi, mais il est tout de suite gratifié de la reconnaissance d'Érasme qui admet sa bonne volonté en même temps qu'il la sollicite.

La pratique d'Érasme apporte donc un démenti aux affirmations de Quintilien : en un sens, toute expression est figurée ou aucune ne l'est, ce qui revient au même. Tout énoncé ironique ou non demande le même effort de reconstituer l'implicite d'un énoncé, plus ou moins important selon la proximité avec le destinataire. Du moment qu'à un mot ne correspond pas un sens fixe, qu'à une phrase ou même à une signification de cette phrase ne correspond pas une seule pensée et qu'à une pensée ne correspond pas une seule phrase, le destinataire se doit toujours de faire des déductions, d'inférer un sens à partir du contexte pour retrouver l'intention. Ironie, prosopopées et allégories ne font que souligner le caractère indirect de la communication en rendant plus indispensable et plus important le travail de l'interprétation¹⁷⁵.

On peut synthétiser les analyses précédentes en distinguant trois types de discours qui définissent un rôle différent au lecteur : le discours sérieux ou monologique qui se veut univoque et ne se pose pas le problème de son interprétation, le discours ironique où le lecteur doit comprendre le contraire de ce qui est dit et le discours prosopopéique où il doit mesurer le degré d'adhésion de l'auteur à l'énonciateur qu'il fait parler. Le discours prosopopéique est le plus exigeant et invite constamment à considérer le texte comme un médiateur qui s'interpose entre le lecteur et son auteur, que celui-là doit contourner pour retrouver celui-ci. L'éloge paradoxal relève aussi largement du discours prosopopéique, puisque le caractère provocateur du discours invite constamment à se demander à quel point l'auteur cautionne le point de vue iconoclaste défendu. Confronté à ce dernier type de discours, le lecteur est contraint d'éprouver ce que signifie la médiation du signe : il n'y a pas de sens immédiat, mais toujours un sens reconstruit.

¹⁷⁵Voir D. Sperber et D. Wilson p. 287. Leur analyse des aspects de la communication verbale les conduit en effet à montrer que « la métaphore et l'ironie ne sont pas essentiellement différentes des autres types d'énoncés « non figurés » » (*ibid.*, p. 364).

Chapitre 2

Rabelais

S'il est un héritier français incontesté d'Érasme, c'est bien Rabelais¹. Et nous sommes d'accord avec M. Screech pour considérer le *Tiers Livre*² comme le plus érasmien des livres de Rabelais. L'opacité de l'homme à lui-même qui fonde toute la réflexion d'Érasme sur la langue est au cœur du *Tiers Livre* : Panurge fait la tentative insensée de vouloir se connaître et de connaître son avenir en se laissant dire par les autres. Les limites de la parole en sortent amplifiées et il faut remettre à plat un bon usage du discours qui serve véritablement à se connaître soi-même. Comme Érasme, Rabelais entremêle toujours théorie et pratique. Comme lui, suivant Lucien, il n'hésite pas à s'emparer de la fiction pour transformer véritablement son lecteur.

¹C'est par exemple la conviction de Margaret Mann : « Rabelais n'a jamais abandonné la position érasmiennne ; le christianisme qui lui convient s'appelle la *Philosophia Christi*. ». Rabelais est dans notre travail le premier maillon d'une chaîne qui nous mène jusqu'à Béroalde et qui dessine l'influence d'Érasme en France dans la deuxième moitié du seizième siècle. Ainsi, nous efforçons-nous d'une certaine façon de répondre à la question posée par Margaret Mann suite à cette affirmation concernant Rabelais : « On se demande combien d'autres, à l'instar de Rabelais, méditaient en 1550 cette belle vision qui, comme la « vertu » de Montaigne, « est logée dans une belle plaine fertile et fleurissante » [...] » (*op. cit.*, p. 185).

²M. Screech a consacré deux articles à l'influence d'Érasme sur Rabelais. Ils ont été publiés dans le même volume : « Folie érasmiennne et folie rabelaisienne » et « Comment Rabelais a exploité les travaux d'Érasme », dans les *Colloquia erasmiana turonensia I*, 12^e Stage international d'études humanistes, Tours, 1969, Paris, J. Vrin, 1972. Dans le second article, M. Screech insiste tout particulièrement sur l'influence profonde de la lecture des *Adages* sur le *Tiers Livre*. J.-Cl. Margolin insiste lui davantage sur sa parenté avec l'*Éloge de la folie* qui nous paraît un peu moins évidente : « La présence d'Érasme dans le *Tiers Livre* de Rabelais. » dans *Rabelais. À propos du Tiers Livre*. Actes des troisièmes Journées du Centre Jacques de Laprade tenues au Musée national du château de Pau, J et D éditions, Biarritz, 1995, p. 93-95.

2.1 Du paratexte au texte : la circulation de la parole

Terence Cave a montré la radicale nouveauté du prologue du *Tiers Livre* par rapport à ceux de *Pantagruel* et de *Gargantua* : « Jamais, au cours des deux premiers livres, l'auteur n'avait proféré une image de lui-même qui puisse être concrétisée de cette manière ; jamais le « je » n'avait été le sujet d'actions en dehors du monde du livre ou de son récit³ . » L'allusion discrète à la biographie⁴ fonde davantage la substitution de François Rabelais à Alcofrybas Nasier. Le paratexte informe la relation auteur/lecteur. Rabelais se dévoile pour mieux initier son lecteur au pantagruélisme : notion qui transgresse la frontière du réel et de la fiction ; qualité commune aux personnages, à l'auteur et à son destinataire. Reste à observer les termes de cette relation et les moyens que trouve l'auteur pour la préserver dans le temps de la fiction.

2.1.1 Passage à l'acte

Le prologue met non seulement en scène l'auteur mais aussi la genèse de l'œuvre. L'« Auteur » montre que les racines du livre prennent leur source et leur sens dans la confiance donnée au lecteur.

La virtuose description de Diogène remuant son tonneau conduit à la comparaison attendue entre le philosophe et l'auteur du prologue. La phrase analysée par T. Cave⁵ est bien le moment où le prologue bascule, où le « je » se dévoile en révélant, non sans ironie et topique modeste, ses failles : « Je pareillement quoy que soys hors d'effroy, ne suis toutesfoys hors d'es moy, de moy voyant n'estre fait aulcun pris digne d'œuvre⁶. » Ensuite, la scénographie du prologue qui, grâce à l'oralisation, au présent d'énonciation et aux apostrophes oratoires, simule une scène où lecteurs et auteur se retrouveraient ensemble autour d'une table, donne l'impression au destinataire qu'il suit pas à pas la délibération de l'auteur au fur et à mesure qu'elle progresse. Celui-ci fait du lecteur son témoin pour qu'il soit partie prenante de cette réflexion décisive quant à l'opportunité

³ « « je pareillement » : instances de la première personne chez Rabelais » *Cahiers textuel* 15, 1996, p. 10. Cette étude a été publiée par la suite dans *Pré-histoires — Textes troublés au seuil de la modernité*, Genève, Droz, 1999, p. 143-155.

⁴ Probablement à la mort de Guillaume de Du Bellay, si l'on suit la lecture de T. Cave ; *ibid.*, p. 15.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Le Tiers Livre des faicts et dictz du noble Pantagruel*, Édition critique sur le texte publié en 1552 à Paris par Michel Fezandat, introduction, bibliographie et variantes par Jean Céard, Paris, Le livre de poche, p. 20-21.

2.1 Du paratexte au texte : la circulation de la parole

du livre. Il lui demande d'ailleurs explicitement son avis : « A ce tribalement de tonneau que feray je en vostre advis? Par la vierge qui se rebrasse, je ne sais encore⁷. » L'auteur commente lui-même : « Icy beuvant je delibere⁸ [...] ». Le déictique ravive la fiction du prologue qui invente un lieu et un présent où se rencontrent l'auteur et le lecteur qui suit donc pas à pas les progrès de cette interrogation à l'origine de la création. Rabelais exprime enfin son ultime doute, après avoir raconté l'anecdote du chameau de Ptolémée : « Cestuy exemple me faict entre espoir et crainte varier, doubtant que pour contentement propensé je rencontre ce que je abhorre, [...] en lieu de les servir je les fasche, en lieu de les esbaudir je les offense, en lieu de leurs complaire je desplaise [...]»⁹. L'emploi du pronom à la troisième personne, comme le chameau de Batrian, est assez déroutant. Pourquoi Rabelais abandonne-t-il le « vous » dont l'occurrence était fréquente jusque là? Si l'on veut que le texte reste syntaxiquement cohérent, il faut considérer que le pronom a une valeur anaphorique, et, dans ce cas, se référer à la phrase qui se trouve près d'une page plus haut : « Envers les guerroyans je voys de nouveau percer mon tonneau¹⁰. » Sinon, ce pronom n'a pas de référent défini. Le sens cependant ne fait pas de doute : comme Diogène qui fait tourner son tonneau au milieu de ses concitoyens qui se préparent à la guerre, comme Ptolémée qui montre un chameau aux égyptiens, Rabelais présente son livre aux lecteurs français. La réponse à la question provisoirement problématique de l'identité des personnes que désigne le pronom est en réalité suspendue à la décision finale de l'auteur qui ne tarde pas à venir. Le pronom à la troisième personne instaure provisoirement une distance nouvelle entre l'auteur et le lecteur, pour que celui-ci ait le loisir de se rapprocher de celui-là s'il le veut vraiment.

« Advenent le cas, ne seroit-ce pour chevreter? Autrefois est il advenu : advenir encore pourroit. Non fera, Hercules! Je recognois en eulx tous une forme specificque et propriété individuelle, laquelle nos majeurs nommoient Pantagruelisme¹¹ [...] ». L'énergie de la réponse « Non fera » ponctuée par l'invocation à Hercule, souligne le caractère performatif de ce passage. Rabelais donne au lecteur sa confiance en la disant et en même temps lui expose les moyens de l'honorer : « jamais en mauvaise partie ne prendront choses quelconque ils cognoistront sourdre de bon, franc et loyal courage. » Le passage à l'acte

⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸ *Ibid.*

⁹ P. 27.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹ *Ibid.*, p. 27.

passer par un pacte où Rabelais a rempli sa part du contrat ; au lecteur de remplir la sienne, en ne doutant pas de la bonne intention de son auteur. Ce pacte refonde la relation de complicité entre auteur et lecteur et remotive le sens de la deuxième personne du pluriel. Il est le « poinct » qu'il fallait nécessairement régler avant de commencer véritablement ; une fois qu'il l'est, les apostrophes oratoires reviennent tout aussi fréquemment qu'au début du Prologue : « De ce poinct expédié, à mon tonneau je retourne. Sus à ce vin, compains¹². » C'en est fini de la délibération de l'auteur comme le montre le retour à la situation d'énonciation initiale. Reste à s'assurer que le lecteur a fait le même chemin : « Enfans, beuvez à pleins guodetz. Si bon ne vous semble, laissez le. ». Il est encore temps d'arrêter la lecture. Rabelais multiplie les avertissements : « Notez bien ce que j'ay dict, et quelle maniere de gens je invite¹³ ». Pour finir, il esquisse les portraits de l'anti-lecteur « geant Doriphage » ou « Caphar » ou « Cagot¹⁴ » : si l'on se sent, ne serait-ce qu'un peu, visé par la bordée d'insultes finale, si l'on se reconnaît tant soit peu dans le « vous » brutalement chahuté à la fin du prologue, il vaut alors bien mieux s'abstenir de poursuivre la lecture pour ne pas prendre davantage de coups.

Au final, il n'est pas une seule fois explicitement question de livre dans ce prologue, pas plus que d'auteur. Le pacte de lecture s'établit par le biais de deux anecdotes. Le tonneau et le chameau sont deux images du livre. De la mésaventure de Ptolémée, le lecteur apprend que les intentions de l'auteur sont bonnes et qu'il doit à son tour être bien disposé pour apprécier l'ouvrage. Des extravagances de Diogène, il doit tirer une leçon moins transparente. Diogène fait semblant ; il donne l'impression de s'agiter de concert avec les autres Corinthiens. Peut-être fait-il même un moment illusion, car il est difficile de distinguer une gesticulation d'une autre. Faire la part des choses entre agitation et agitation, c'est sans doute à cela que peut servir l'illusion ; elle apprend à voir. Les illusionnistes qui ont l'honnêteté de dévoiler leurs tours aiguisent la vue. Le monde, renversé, comme l'est le tonneau de Diogène, nous apprend beaucoup des renversements de notre monde. Les égarements de Panurge doivent aider le lecteur à reconnaître les siens. Ce don de vue c'est celui que réclame l'aveugle des Évangiles que mentionne le Prologue dans ses premières lignes :

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴ E. Duval a identifié ces ennemis de l'auteur. L'analyse en détail du jeu des pronoms personnels permet d'avoir une lecture du texte parfaitement cohérente avec la sienne (*op. cit.*, p. 217).

2.1 Du paratexte au texte : la circulation de la parole

C'est belle chose veoir la clairté du (vin et escuz) Soleil. J'en demande à l'aveugle né, tant renommé par les tressacres bibles, lequel ayant option de requérir tout ce qu'il voudroit, par le commandement de celluy qui est tout puissant et le dire du quel est en un moment par effet représenté, rien plus ne demanda que veoir¹⁵.

Au début de ce prologue, Rabelais convoque ainsi un triple intertexte biblique : le livre de l'Écclésiaste¹⁶, un psaume¹⁷, les Évangiles¹⁸. Les textes vétéro-testamentaires s'éclairent à la lumière du Nouveau Testament : l'Écclésiaste n'a plus de raison de craindre que le sage ait le même sort que l'insensé et le psaume prend un sens nouveau en évoquant le Verbe de Dieu. Rabelais ouvre donc un chemin qui ne conduit pas à l'amertume, mais à la joie que donne la foi, joie de l'aveugle qui retrouve la vue et qui ne reconnaîtra pas moins que l'Écclésiaste les vanités du monde. Mais cette lucidité ne le conduira pas au désespoir. Rabelais entreprend donc de dessiller les âmes. Mais en rappelant la toute puissance du Verbe qui, selon la paraphrase du psaume 33, fait être ce dont il parle, l'« Auteur » rappelle ses propres limites et celles de sa parole. À son image, elle est pétrie de ses manques. C'est avec ces manques qu'il doit aider le lecteur à mieux voir. C'est en ayant conscience de la part d'illusion de la parole humaine si loin du Verbe divin, qu'il peut la neutraliser. Comme Diogène donc, il doit jouer de l'illusion contre l'illusion. La charité de son lecteur et la sienne devraient faire le reste.

Rabelais, comme Érasme, écrit donc pour convertir son lecteur ou du moins son regard. La fiction fait poser un œil nouveau sur le monde. Mais cette vision neuve ne s'acquiert que si le lecteur est partie prenante de l'entreprise. Dès le Prologue, le destinataire est sollicité à la fois par le dispositif énonciatif et par le recours à l'allégorie. Auteur et lecteur doivent faire chacun la moitié du chemin pour que la parole devienne efficace. Rabelais écrit non seulement sous le patronage d'Érasme, comme le montre la présence

¹⁵ *TL*, p. 13.

¹⁶ Ecc. XI, 7 : « Douce est la lumière et il plaît aux yeux de voir le soleil ». Dans ce livre, le don de vue est celui du sage qui distingue la lumière des ténèbres. « Le sage a des yeux dans la tête, mais l'insensé marche dans la ténèbre. » Ecc. II, 14.

¹⁷ Psaume 33 (32), 9 : « Il parle et cela est. »

¹⁸ Mat., XX, 30-34 ; Marc, X, 46-53 ; Luc, XVIII, 35-43 ; Jean, IX.

d'un adage aussi essentiel que les « Silènes d'Alcibiade¹⁹ », mais aussi sous celui de Lucien à qui il avoue implicitement emprunter la scénographie textuelle de son roman qui fait se rencontrer le dialogue et la comédie²⁰. À l'image de chacun d'eux, Rabelais reste soucieux d'associer rhétorique et éthique, en soumettant l'une à l'autre.

2.1.2 Passage de relais : prosopopées

Ce n'est plus Alcofrybas Nasier, mais Rabelais, qui s'exprime dans le Prologue ; l'Auteur mis en scène n'en est pas moins passablement attiré dans l'univers fictif des romans et le lecteur avec lui. Tous deux assurent leur légitimité en acceptant de devenir buveurs pantagruéliques. C'est cette position à l'intersection de la fiction et du réel qui est particulièrement à même d'aiguiser le regard, qui apprend à reconnaître l'illusion dans le réel et le vrai dans le fictif. La prosopopée donne cette situation privilégiée au lecteur qui essaie de retirer masques et déguisements aux choses et aux êtres. L'auteur du prologue se fait joyeux convive ; Panurge ôte sa braguette. Le lecteur doit alors s'efforcer de séparer l'habit du moine.

Impliquer le lecteur consiste ainsi à ne jamais introduire une rupture de continuité entre le réel et la fiction et à l'inciter à faire constamment la part de l'un et de l'autre. La prosopopée assure que toujours derrière les personnages se trouve une présence de l'auteur, une figure de ce dernier, une autre fiction sans doute mais plus près de se

¹⁹Cet adage est non seulement présent par le choix comme figure tutélaire de Diogène, silène comme le sont Socrate et le Christ ; il l'est aussi par l'image des « trésors de charbon » et l'expression du passage de Vie à Mort (« Depuys eut tant l'Esclave et que le Chameau en mespris : si que bien toust apres par negligence et faucte de commun traictement, feirent de Vie à Mort eschange »). Le principe de renversement du monde qui renverse les apparences est au cœur de ce texte d'Érasme : bien voir, c'est distinguer ce qui est Vie de ce qui est Mort et ainsi assurer son Salut. Le langage est par excellence celui qui peut produire une fatale confusion : « le renversement des opinions exprimées engendre un renversement de vocabulaire. Ce qui est élevé, on l'appelle humble, l'amer devient le doux, ce qui est précieux une chose vile, la vie devient la mort. » *Les Silènes D'Alcibiade*, trad. de J.-C. Margolin, Paris, Belles-Lettres, 1998, p. 22. Au lieu de renversement, on pourrait parler de redéfinition, de « redescription éthique » des choses, la problématique au cœur de cet adage qui lie intimement rhétorique et éthique est très proche de celle que traite Terence Cave, lorsqu'il s'intéresse à la paradiastole (*op. cit.*, p. 99-106).

²⁰L'anecdote du chameau est tirée du *À un homme qui lui a dit : tu es un Prométhée dans tes discours*, la deuxième œuvre de Lucien qui, avec *Comment il faut écrire l'histoire*, informe le Prologue (Voir E. Duval, *op. cit.*, p. 16-28.) : l'association bigarrée et monstrueuse du chameau noir et de l'homme aux deux couleurs est dans ce texte l'image de la réunion des deux genres littéraires. « Je crains bien que mes écrits ne soient ce que fut le chameau pour les Égyptiens ; ils n'en admiraient que le frein et la pourpre : de même il ne suffit pas, pour faire un ouvrage agréable, d'unir deux genres excellents, le Dialogue et la Comédie, il faut que cette combinaison soit harmonieuse, et qu'elle ait de justes proportions. » dans *Œuvres complètes*, Éd. E. Talbot, T. 1 p. 9.

2.1 Du paratexte au texte : la circulation de la parole

confondre avec le réel, qui gagne en authenticité en s'extrayant de la fiction première. Le chapitre II en particulier permet à l'œuvre de se trouver au carrefour des deux univers réel et fictif, Panurge prenant le relais d'Alcofrybas²¹, un alchimiste en remplaçant un autre, puisque tous deux sont en effet savants dans l'art de faire de l'or à partir de rien et inversement.

Chapitre 2 : D'Alcofrybas à Panurge

Les deux premiers chapitres du *Tiers Livre* sont très largement narratifs ; le premier fait un éloge sans nuance de Pantagruel à travers le récit de sa conquête du pays de Dipsodie ; le deuxième un portrait de Panurge s'appuyant sur le rapport de sa gestion extravagante de la châtellenie de Salmiguondin. Le narrateur est encore extrêmement présent dans ces chapitres liminaires ; ce ne peut plus être vraiment l'« Auteur du Prologue » ; car cette instance appartient entièrement à l'univers fictif, elle se porte par exemple garante de l'intégrité de Pantagruel²². Il semble donc qu'Alcofrybas ait pris le relais de l'auteur, avant que Panurge ne prenne à son tour la place de celui-là en commençant son éloge des dettes. Ce n'est pas sans jubilation qu'Alcofrybas entreprend de raconter le comportement de « Monsieur le nouveau Chastellain ». Il ne lui tient donc pas rigueur, bien qu'il l'ait délogé de sa fonction à la tête de Salmiguondin. Au contraire. Ce chapitre II est le lieu d'une double passation : Alcofrybas abandonne ses prérogatives à Panurge, comme châtellain et comme « meneur de jeu²³ ». Ce chapitre liminaire est de façon plus générale le temps d'une redistribution des rôles. La verve enjouée d'Alcofrybas annonce la parole virtuose de l'éloge des dettes. Les exubérances de Panurge éclipsent sans peine la perfection un tant soit peu ennuyeuse du « meilleur petit et grand bon hommet que oncques ceigneit espée ».

²¹Myriam Marrache-Gouraud s'interroge elle aussi sur les « points de rencontre entre le discours de l'auteur et la parole de Panurge » « *Hors de toute intimidation* » *Panurge ou la parole singulière*, Genève, Droz, 2003, p. 126. L'ensemble du chapitre IV traite de cette question (p. 117-148.). Rouben C. Cholakian propose aussi une réflexion stimulante sur les figures de l'auteur dans le Pantagruel, Gargantua et dans les *Tiers* et *Quart Livres* : *The Moi in the Middle Distance — A Study of the Narrative Voice in Rabelais*, Potomac, Maryland, *Studia Humanitatis*, 1982, en particulier p. 3-43.

²²« Je vou ay ja dict et encore rediz que c'estoit le meilleur petit et grand bon hommet que oncques ceigneit espée. » Le caractère hypocoristique de la phrase ne va pas sans égratigner la majesté de ce petit et grand bonhomme (*TL* p. 45).

²³André Tournon, *op. cit.*, p. 55.

Chapitre 2 Rabelais

Des tours de langue communs entre le début du chapitre et le cœur de l'éloge des dettes témoignent de la délégation de la parole d'Alcofrybas à Panurge. François Rigolot a en effet déjà montré la parenté entre la parole d'Alcofrybas et celle de Panurge qui repose en particulier sur l'emploi de proverbes ; il a su aussi mettre en évidence les conséquences d'une telle délégation : « Alcofrybas était un parleur de la périphérie ; la parole de Panurge, elle, est en plein centre du théâtre²⁴ ». Les péripéties que met en scène le *Tiers Livre* sont celles de la parole : éloges paradoxaux, prophéties, interprétations, spéculations supplantent en effet l'action qui est suspendue jusqu'au moment où les protagonistes décident de partir en mer à la recherche de la Dive Bouteille. Après un dernier morceau de bravoure donc, le conteur Alcofrybas laisse sa place à Panurge qui le surpasse dans la prestidigitation verbale : la narration sur la dilapidation des biens de Salmiguondin est un avant-goût, une mise en bouche avant l'éloge des dettes ; un temps de transition entre les textes plus purement narratifs que sont les deux premières chroniques pantagruéliques et le roman de la parole qu'est le *Tiers Livre*.

Ce passage de relais, cette circulation de la parole d'Alcofrybas à Panurge est un moment-clé : Panurge prend la place de la figure fictive de l'auteur. Le lecteur est donc invité à prendre avec assez de sérieux les facéties de Panurge, déformation fantaisiste d'une première *persona* non moins fantaisiste de l'auteur ; à évaluer le degré d'adhésion possible de l'auteur à la parole de ce châtelain irresponsable. D'autre part, l'attention accordée à l'argent dans ce deuxième chapitre invite à s'intéresser aux affinités entre argent et discours et à se méfier des deux.

Le passage narratif qui introduit l'éloge des dettes est à lui seul une première leçon qui montre qu'Alcofrybas possède bien des talents de Panurge. Qui lirait le texte un peu vite serait frappé de l'opposition entre la sagesse du roi Pantagruel et du caractère insensé du « chastellain » Panurge et s'indignerait de la dissipation des biens de Salmiguondin. Les chiffres font d'abord une forte impression²⁵ ; mais leur facture fantaisiste (ce sont des séries suivies de chiffres ou des palindromes (1234554321)) alerte le lecteur quant au caractère réellement sain des comptes de Salmiguondin. On s'étonne plus encore de voir

²⁴ *Études rabelaisiennes*, XIV, 1977, p. 283.

²⁵ Terence Cave dit à ce propos : « [...] juste au moment où le gigantesque disparaît de l'œuvre de Rabelais, il réapparaît sous la forme d'une économie gonflée. » (« L'économie de Panurge : « Moutons à la grande laine » », *RHR*, 37, 1993, p. 13).

2.1 Du paratexte au texte : la circulation de la parole

les prévisions des revenus varier à un « mouton à la grande laine²⁶ » près. En outre, la nature de certains revenus, « hanetons et cacquerolles », n'inspire guère confiance. En se penchant un peu plus sur l'état des finances de Salmiguondin, on découvre aussi les risques de la spéculation. Le texte insiste sur le caractère aléatoire des revenus : « en deniers certains, non compris l'incertain revenu des hanetons et cacquerolles [...] quand estoit bonne année. Mais ce n'estoit tous les ans. [...] il dilapida le revenu certain et incertain [...] »²⁷. » Une grande partie de la richesse de Panurge est donc virtuelle, largement hypothétique, peut-être un simple leurre qui n'a de valeur que si tout le monde s'entend pour accorder sa confiance à la prospérité de la châtelainie.

À bien y regarder, le narrateur prend lui aussi le contrepied d'une attitude qui condamnerait le gaspillage scandaleux de Panurge :

[...] il dilapida le revenu certain et incertain de sa chastellenie pour trois ans. Non proprement dilapida, comme vous pourriez dire en fondations de monasteres, erections de temples, bastimens de collieges et hopitaux, ou jectant son lard aux chiens, mais despendit en mille petitz bancquetz et festins joyeux ouvers à tous venens, mesmement tous bons compaignons, jeunes fillettes et mignonnes gualoises²⁸ [...]

Non sans ironie et provocation, il oppose un mouvement de dissipation et de dispersion qui consisterait à jeter des pierres de tous côtés (c'est ce que signifie dilapider, si on l'entend « proprement »), même s'il s'agit de construire des hôpitaux ou des collèges²⁹ ; à un effort de distribution (c'est le sens étymologique de dépenser). Bien qu'ayant les apparences contre lui, Panurge, faisant de revenus virtuels des sources de réelles réjouissances ouvertes à tous, se montre lui aussi un bon compagnon pantagruélique³⁰. De l'illusion, il fait naître un plaisir bien concret.

²⁶Sur cette pièce d'or où se trouve gravé l'*agnus dei* et sa place dans l'œuvre de Rabelais, voir l'article cité de Terence Cave : *ibid.*, p. 7-24 et en particulier p. 10.

²⁷*TL*, p. 43.

²⁸*Ibid.*

²⁹Pour mesurer l'ampleur de la provocation, on peut remarquer en outre que ces constructions de collèges ou d'hôpitaux sont associées à l'expression « jeter son lard aux chiens », expression figurée mais où le sens concret de jet dispersé est remotivé par le contexte. Nous reviendrons sur les va-et-vient du texte entre sens propre et figuré.

³⁰Selon la définition donnée à la fin de *Pantagruel* : « si désirez estre bons pantagruélistes (c'est-à-dire vivre en paix, joye, santé faisans tousjours grande chère) », dans *Œuvres complètes*, édition établie présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, p. 337.

Chapitre 2 Rabelais

Les noms des pièces évoquent une faune bigarrée : moutons, « hannetons et cacquerolles ». Les « seraphs », sorte de monnaie d'or égyptienne et persane, ajoutent de l'exotisme à la bigarrure. Il était sans doute plus sage de distribuer un plaisir tangible que de thésauriser et de préserver une fortune aussi fantaisiste. Le texte souligne que l'argent et les mots ont ceci en commun qu'ils reposent sur une convention. Ou bien on s'entend sur leur valeur, ou bien ils n'en ont aucune³¹. Et Alcofrybas joue en quelque sorte sur les deux tableaux, en montrant bien que le discours souvent contribue à préserver ou même à amplifier excessivement les valeurs marchandes. Ainsi, la virtuosité de son discours suffit-elle à enfler une châtelainie peut-être modeste aux dimensions des géants. Mais ce n'est pas Panurge qui se laisserait abuser par de tels boniments³² dont il n'a que trop la maîtrise, comme le révèle l'éloge des dettes.

Les renversements du langage sont particulièrement à même de dire la réversibilité de la fortune. Spéculer : c'est parier sur un prix à venir ; mais en accordant sa confiance à une valeur, on la fait augmenter. Le cercle vertueux peut rapidement devenir vicieux : lorsque quelqu'un commence à retirer sa confiance, le prix très vite s'effondre. Le bien à l'origine de la spéculation est passé d'une valeur extrême à une autre. Le langage d'Alcofrybas, truffé de proverbes, fait subir aux choses le même sort : le caractère concret des expressions populaires donnent une présence à ce qui échappe. Jouant sans cesse sur le passage du sens propre au sens figuré³³, le début du chapitre II révèle la capacité du langage à faire être ce qui n'a pas d'existence, avant qu'on le nomme, à donner de la matière à ce qui est insaisissable, comme l'argent matérialise une valeur impalpable.

C'est l'expression de la dépense qui révèle tout particulièrement cette aptitude qu'ont les mots de faire de tout rien et inversement. On a déjà pu remarquer qu'Alcofrybas oppose dilapidation (dispersion de pierres) et dépense (distribution généreuse) et que la dissipation de Panurge ne signifie donc pas qu'il ramène à néant le patrimoine des sujets de Salmiguondin, mais qu'au contraire, il produit et **dispense** du plaisir. De même, une série d'expressions traditionnelles ou inventées se mêle, faisant se confondre assez

³¹Le fonctionnement des valeurs fiduciaires est particulièrement flagrant dans le cas du « change par art » particulièrement en usage à Lyon au milieu du XVI^e. Voir à ce propos les détails de cette pratique dans le livre d'André Tournon, *op. cit.*, p. 43-44.

³²L'épisode de Dindenault qui est au centre de l'article déjà cité de Terence Cave révèle la capacité du langage à enfler indûment la valeur des choses et à la réduire à néant tout aussi indûment.

³³Passage déjà souligné à propos du verbe « dilapider » avec l'emploi de l'adverbe « proprement ».

2.1 Du paratexte au texte : la circulation de la parole

inextricablement le sens imagé et le sens concret de celles-ci : « abattant boys, brulant les grosses souches pour la vente des cendres, prennent argent d'avance, achaptant cher, vendent à bon marché et mangeant son bled en herbe³⁴. » Alcofrybas invente comme de nouveaux proverbes. Le lecteur hésite ne sachant s'il doit privilégier le sens propre ou le sens figuré. Cette hésitation sur l'interprétation des expressions d'allure proverbiale remotive le sens concret des proverbes attestés par la tradition. L'image du blé en herbe est plus saillante, du fait de l'évocation répétée de la nature, à travers la mention des arbres abattus. Dépenser n'est pas rien : cette activité se densifie de par toutes les représentations matérielles qui sont données d'elles. La dépense est la transformation active d'un bien en plaisir.

Alcofrybas se garde bien de **dissiper** nos doutes : est-ce que d'une châtelainie sans valeur Panurge extrait l'or du plaisir ? ou est-ce que toute l'opération ne conduit qu'à faire de la cendre à partir d'un précieux cadeau du parfait ami et de l'excellent roi qu'est Pantagruel, dont on ne peut trancher s'il est plus petit que grand bonhomme ? Alchimiste ou charlatan, la question se pose pour Panurge ; elle se pose aussi pour l'« abstracteur de quintessence » qu'est Alcofrybas³⁵, qui fait de la châtelainie un pays d'abondance, quand ce n'est peut-être qu'un leurre. Métaphorisant et démétaphorisant, jonglant de l'abstrait au concret, transformant la matière (réelle ou verbale) en jouissance, ils transmutent eux-aussi les choses à leur façon. Difficile de se prononcer sur la réussite de la distillation : on se demande tout de même si la flamme n'a pas tout consumé. L'image de la combustion se retrouve dans le mot d'origine hébraïque « seraphz » dont la racine veut dire « brûler³⁶ » ; en outre, le séraphin, comme l'atteste le *Robert historique de la langue française*, n'a pas seulement désigné un ange qui brûle de l'amour divin, mais aussi un alambic. L'alchimie est donc discrètement en arrière-plan ; paradigme pour dire les pouvoirs d'illusion du langage, comme de la spéculation financière, qui peuvent engendrer des richesses, comme les détruire.

Cette virtuosité verbale de l'abstracteur Alcofrybas qui ne permet pas de trancher sur l'état réel de la châtelainie au nom de ragoût, qui fait hésiter entre tout et rien se

³⁴ *TL*, p. 43.

³⁵ puisque tel est le titre qu'il se donne à la fin de *Pantagruel*.

³⁶ Comme l'a bien expliqué M. Screech, il est très difficile d'évaluer la connaissance de Rabelais de l'hébreu, mais ses écrits témoignent d'une réelle familiarité avec cette langue (*Rabelais*, Paris, Gallimard, 1992 (pour la traduction française ; 1979 pour l'édition en anglais), p. 66 et sq.)

Chapitre 2 Rabelais

retrouve ensuite dans la bouche de Panurge qui fait du manque (les dettes) un bien. L'éloge paradoxal des dettes joue des mêmes renversements, mais c'est cette fois Panurge qui a pris la main. Alcofrybas ne réapparaît pas avant les ultimes chapitres consacrés au Pantagruélion. Ces deux illusionnistes ont en revanche les mêmes vertus, invitant à la vigilance : quelques phrases et la maison se fait château, le ragoût riche châtellenie. Quelques considérations et le vol se fait emprunt ou l'usure crédit. Le capitalisme est ou une supercherie généralisée ou un système d'échanges honnêtes. Nommer c'est trancher entre le vol ou l'emprunt : crédit et usure se ressemblant comme deux gouttes d'eau, c'est seulement en pénétrant les intentions de celui qui prête que l'on pourrait se décider. Accorder son crédit reste donc toujours un pari dangereux, mais sans lequel rien ne peut se faire. Les renversements des mots montrent comme le bien et le mal souvent se ressemblent. Ils montrent aussi combien il faut se méfier du langage qui si facilement du noir fait le blanc. Alcofrybas et Panurge nous apprennent à voir en apprenant à entendre, réalisant la promesse de l'auteur en son prologue.

Chapitre 7 : Prosopopée, mode d'emploi

Panurge succède à Alcofrybas, qui succède à Rabelais. L'auteur fait parler une fiction pantagruélique de lui-même qui laisse la parole à Panurge. La série de prosopopées qui s'emboîtent à la manière des poupées russes ne s'arrête pas là, puisqu'il en reste une dernière : « N'entendent le bon Pantagruel ce mystere, le interrogea, demandant que praetendoit ceste nouvelle **prosopopée**³⁷. » Il faut une nouvelle *persona* de Panurge pour le bon déroulement du *Tiers Livre*. C'est un Panurge amputé qui prend le devant de la scène : le renoncement à la braguette est un signe transparent d'impuissance, qui est indissociable dans le livre d'une incapacité à faire usage de sa volonté³⁸. Panurge privé de sa volonté n'est plus pleinement le personnage pantagruélique que décrivait encore le chapitre 2. Cette métamorphose du personnage s'exprime dans la prise d'un nouvel

³⁷*Ibid.*, p. 84-85.

³⁸Cette amputation va bien entendu de pair avec la « pousse en l'oreille ». L'anneau à l'oreille, signe d'esclavage perpétuel pour les juifs, incarne aussi cette perte de la volonté ; la puce qui y est enchâssée dit la concupiscence. Panurge est l'esclave de son désir. C'est la leçon de M. Screech, telle que la rappelle Yves Giraud dans « Deux notes rabelaisiennes », *ER*, XIII, p. 191. (Pour plus de précisions, on peut se référer à l'ensemble de la discussion entre Yves Giraud et Daniel Russel *ER*, XI, p. 83-87 ; XIII, p. 191-194 ; XIV, p. 104-107.) Si l'expression « avoir la puce à l'oreille » signifie le plus souvent brûler de désir, la note 5 de la page 371 dans l'édition établie par Mireille Huchon atteste d'une occurrence chez Pierre Fabri où le sens en est : manquer d'argent. L'état de dettes perpétuel se confond avec l'état de désir. Panurge est donc à la fois esclave de son désir et amputé de ce qui pourrait lui permettre de le satisfaire.

2.1 Du paratexte au texte : la circulation de la parole

habit qui fait Panurge moine ou presque. Que signifie cette n-ième prosopopée, que nous dit-elle des précédentes ? Il faut voir ce que le sens propre du mot et son incarnation dans le texte peuvent nous apprendre du sens rhétorique.

La description du nouvel accoutrement de Panurge est extrêmement minutieuse. Après une nouvelle précision, le narrateur se permet même une remarque à ce propos : « Et estoit la pusse noire, affin que de rien ne doubtez. C'est belle chose, estre en tous cas bien informé³⁹. » Cette remarque facétieuse semble montrer que, même en retrait, le narrateur n'est guère loin. De quoi le lecteur pourrait-il douter ? De l'audace de Panurge ? En aucun cas. La minutie n'est pas pour convaincre un lecteur convaincu d'avance du caractère extravagant du personnage. C'est donc la véracité du récit qui est en cause. Comme le narrateur de l'*Histoire véritable*, celui du *Tiers Livre* se porte garant de la vérité des événements racontés. L'ironie de ces commentaires n'empêche pas ces considérations de mettre le lecteur en position de juge qui semble avoir toutes les cartes en main et une pleine connaissance de l'affaire. Pantagruel finit par indiquer l'attitude à adopter :

Chacun abonde en son sens : mesmement en choses foraines, externes et indifferentes, lesquelles de soy ne sont bonnes ne mauuais, pource qu'elles ne sortent de nos cœurs et pensées, qui est l'officine de tout bien et de tout mal ; bien, si bonne est, et par le esprit munde reiglée l'affection ; mal, si hors aequité par l'esprit maling est l'affection dépravée⁴⁰.

La sagesse de Pantagruel dans le *Tiers Livre* n'est pas toujours dépourvue d'un caractère un tant soit peu laborieux et tautologique : une chose est bonne, « si bonne est » [l'affection] ; mauvaise, si l'affection l'est aussi. Ne nous empressons pas cependant de nous moquer, car il est des évidences qu'il est salutaire de rappeler et qui n'en sont d'ailleurs pas réellement. Ce genre d'évidence — une même chose est bonne, si elle repose sur une intention bonne et mauvaise, si elle procède d'une intention mauvaise — aurait pu économiser beaucoup de salive à Panurge. Les dettes ne sont ni bonnes ni mauvaises en soi, tout dépend de l'esprit dans lesquelles elles sont reçues et accordées. Cette sentence un peu lourde est une lecture d'un passage de Saint Paul. Comme le rappelle M. Screech,

³⁹ *TL*, p. 84.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 85. Les explications érudites de M. Screech ont rendu ce passage bien connu (*op. cit.*, p. 306-307).

Chapitre 2 Rabelais

ce texte servait de caution à une certaine vision de la liberté chrétienne⁴¹ ; la suite de l'*Épître aux Romains*, comme la réplique de Pantagruel, est aussi un appel à ne pas juger ses frères, précisément parce que chacun abonde en son sens, à savoir que les desseins et les intentions de chacun sont obscurs pour un tiers. Notre cœur n'est transparent qu'à Dieu. Il ne faut pas juger d'une prosopopée, costume ou discours, sans s'efforcer de pénétrer les intentions qui en sont à l'origine. L'interprétation de l'ensemble des signes que forme un costume doit se faire dans le respect des exigences éthiques conformes à l'évangile ; il en va de même pour la parole. Éthique et herméneutique sont proches au point de se confondre. Le lecteur serait donc présomptueux, malgré le piège tendu par le narrateur, de vouloir condamner Panurge. Il faut s'efforcer de déchiffrer sans juger le signe qu'est cette prosopopée.

S'abstenir de juger, Pantagruel en demande beaucoup, tellement qu'il n'est peut-être pas capable lui non plus de réaliser ce qu'il indique comme fin à atteindre. Après avoir recommandé de suspendre son jugement, il n'en décrète pas moins un peu péremptoirement : « Seulement, me desplaist la nouveauté et mespris du commun usage⁴² ». Autrement dit, si Pantagruel ne juge pas, cela ne l'empêche pas de ne pas aimer le costume. Le stoïcisme chrétien de Pantagruel⁴³ n'est donc pas entièrement dépourvu de contradiction, contradiction déjà présente dans le chapitre 2, lorsque Pantagruel reste impassible suite à la ruine de la châtelainie. Le stoïcisme qui consiste à ne jamais se tourmenter, jamais se scandaliser (« Car tous les biens que le Ciel couvre et que la Terre contient en toutes ses dimensions : haulteur, profondeur, longitude et latitude, ne sont dignes d'esmouvoir nos affections et troubler nos sens et espritz⁴⁴ ») s'oppose parfaitement à ce qu'enseigne la phrase détournée de l'*Épître aux Éphésiens*⁴⁵ : « [...] je ploye mes genoulx au pere de nostre seigneur Jesuchrist [...] affin quil vous donne puissance slon les richesses de sa gloire

⁴¹ *Op. cit.*, p. 306. Par « Chacun abonde en son sens » (Rom, 14, 5 : *unicuique sua mens satis faciat* dans la traduction d'Érasme citée plus haut ; Lefèvre d'Étaples traduit « ung chacun satisfait à son sens ») il faut en effet comprendre « Que chacun s'en tienne à son jugement » que l'on peut gloser par « Que chacun fasse confiance à l'autre pour décider ce qui est bien pour lui-même », ce dont Panurge semble bien incapable. Mais, il faut peut-être nuancer les avertissements de M. Screech (*op. cit.*, p. 306) quant à l'acception moderne de cette expression. Il nous semble que Rabelais joue de son ambiguïté. Quant à Beroalde de Verville, il est certain qu'il tire profit de sa polysémie, pour faire de cette phrase de Paul la maxime des fous, comme nous le verrons par la suite.

⁴² *TL*, p. 85.

⁴³ que décrit M. Screech, *op. cit.*, p. 306.

⁴⁴ *TL*, II, p. 45.

⁴⁵ *Éph.*, 3, 18.

et que soyez fortifiez en son esperit en lhomme interieur que Christ habite en vos cueurs par foy et que soyez enracinez et fondez en charite : afin que vous puissiez comprendre avec tous les saints quelle est la largeur et longueur et la haulteur et la profondeur : scavoir aussi la tresexcellente charite qui est en la congnoissance de Christ. » Plutôt que l'indifférence placide de Pantagruel, la sagesse paulinienne recommande l'invocation de l'esprit pour pénétrer plus avant les mystères du monde et le premier d'entre eux le cœur des hommes. La charité, l'Amour du Christ, est indispensable pour arriver à la compréhension des intentions des hommes qui se cachent derrière leurs habits, leurs gestes, ou leurs mots. C'est cette herméneutique d'inspiration paulinienne qui est discrètement au cœur du chapitre 19.

Il faut ne pas se contenter de l'habit et dépasser l'apparence grâce à la charité pour fortifier en soi l'homme intérieur et pouvoir deviner davantage celui qui est en Panurge. Qu'elle soit de tissu ou de mots, la prosopopée est une enveloppe qu'il faut transcender, l'obstacle et la clef. Elle est un indice indirect, dont le caractère même de médiation, doit nous rappeler, que la nécessité d'avoir recours à elle est la conséquence de nos manques. C'est parce que nous ne sommes pas transparents les uns aux autres qu'il faut avoir recours aux signes qui nous déguisent autant qu'ils nous révèlent.

2.2 De la langue

Dans la première moitié du *Tiers Livre* de Rabelais, chaque consultation est un prétexte à développer une interrogation sur le signe. L'énigme du costume de Panurge que le lecteur doit déchiffrer est une préfiguration des exercices d'interprétation auxquels s'adonnent sibylle et autres devins. Le signe qui intéresse bien entendu au plus haut point Rabelais est le langage. Comme lors de la rencontre avec Thaumaste, dans le chapitre intitulé « Comment Pantagruel loue le conseil des Muetz », les considérations de Pantagruel sur le langage sont paradoxalement suivies non pas d'une dispute verbale, mais d'une joute gestuelle. À première lecture, l'impasse de l'arbitraire du langage conduit à une nouvelle impasse : l'opacité d'un autre signe qu'est le geste. Rabelais dépasse en fait de façon pragmatique cette apparente aporie, dont restent prisonniers ses personnages. Ce chapitre a ceci d'exemplaire qu'il révèle comment une théorie particulière du langage informe en

Chapitre 2 Rabelais

profondeur l'écriture et la pratique littéraire⁴⁶. Le début de cette petite scène comique du chapitre XIX ne fait rien de moins qu'embrasser les enjeux de la linguistique à la Renaissance. Si les personnages sont sans doute dépassés⁴⁷, il est temps pour le lecteur de prendre une bonne fois pour toutes acte de la nature conventionnelle du langage et de comprendre, une fois ce constat fait, l'usage motivé et conscient que fait l'auteur humaniste de ce don de Dieu qu'est la parole⁴⁸.

2.2.1 Parole et bavardage

Pantagruel au chapitre XIX propose une consultation d'un nouveau genre. Comme souvent, il déploie toute l'érudition nécessaire et même superflue pour justifier le nouveau mode d'interrogation du sort de son ami. Cette étape qui précède chaque rencontre avec un nouvel oracle se transforme, dans ce chapitre, en une véritable conversation entre Panurge et Pantagruel. Le comique de cette scène tient moins à un comique farcesque qu'on peut aussi rencontrer dans le *Tiers Livre* qu'à un comique plus subtil qui relève de la parodie. Ce dialogue imite les tours d'un entretien érudit, d'une conversation mondaine avant l'heure. Ce comique repose, en particulier, sur la question savante mais néanmoins détachée de Panurge :

Comment (respondit Panurge) l'entendez ? Si vray feust que l'homme ne parlast qui n'eust ouy parler, je vous menerois à logiquement inferer une proposition abhorrente et paradoxe. Mais laissons là. Vous doncques ne croyez ce qu'escript Herodote⁴⁹ [...]

L'interrogation initiale ne tient qu'à une curiosité d'habile homme qui multiplie à plaisir des mots inutilement compliqués et ronflants de science. Panurge peut clore le sujet tout aussi bien que le poursuivre : « Mais laissons là. » Finalement, il semble parler pour faire étalage de son savoir. Le comique est renforcé par l'opposition soulignée entre ce bavard

⁴⁶Nous nous appuyerons sur le travail fondamental de Marie-Luce Demonet — *Les Voix du signe, nature et origine du langage à la Renaissance*, Paris, Champion, 1992 — pour réunir les deux facettes du *Tiers Livre* la réflexion sémiotique et linguistique et la réponse littéraire. Notre démarche repose sur une hypothèse proche de celle faite par Laurent Gosselin dans « Rabelais, une ontologie de la contingence » dans *Cahiers Textuel* 34/44, 1989, n° 4/5, p. 33-41 : nous cherchons la réponse « pragmatique » qui suit le constat fait quant à la nature ambiguë du langage.

⁴⁷Comme le souligne François Rigolot et en particulier dans ce chapitre, « la voix qui parle des *voix* (les mots) reste toujours une voix d'emprunt ». « Cratyliste et pantagruélisme : Rabelais et le statut du signe » dans *Études rabelaisiennes*, XIII, 1976, p. 116.

⁴⁸La perspective de recherche montre donc dès à présent que nous postulons qu'il n'y a pas de schizophrénie entre un Rabelais poète et un Rabelais penseur, comme tend à le conclure François Rigolot dans l'article précédemment cité.

⁴⁹*TL*, p. 189

impénitent et la figure de Pantagruel, qui, au contraire, réfléchit longuement avant de prononcer un mot : « Pantagruel, ces mots achevez, se teut assez longtemps, et sembloit grandement pensif. Puys dist à Panurge⁵⁰. » Rabelais ne prend pas toujours autant le soin d'insister sur l'attitude des personnages avant qu'ils ne parlent. Le détail mérite donc qu'on s'y intéresse. Pantagruel fait figure de sage, ce qui ne peut nous surprendre, mais il est surtout dans ce chapitre celui qui pèse ses mots, par opposition à Panurge dont les mots ont la légèreté de son comportement.

Ce comique qui repose sur la désinvolture hautaine de Panurge n'est absolument pas gratuit, puisqu'il permet de mettre en valeur deux attitudes vis-à-vis du langage : Panurge, dans ce passage, apparaît comme le bavard un peu vain qui ne met pas de lui dans sa parole, qui n'engage pas réellement sa personne quand il parle. En revanche, les mots de Pantagruel ont le poids de sa réflexion et de sa responsabilité. Ainsi, la scène semble-t-elle opposer parole vide et parole pleine. L'opposition entre les deux personnages est comme une première réponse à la question de savoir comment manier ce signe subtil qu'est le langage. Il faut être digne de sa subtilité et ne pas parler à la légère : parler engage l'être, c'est pourquoi il faut s'efforcer d'être entendu⁵¹. L'opposition théâtralisée des deux personnages est une première approche d'une des principales problématiques du *Tiers Livre*, « une question d'ordre rhétorique et poétique : quel langage communique le plus efficacement⁵². »

Sans craindre d'invalider les consultations précédentes et bien qu'il pèse lourdement ses mots, Pantagruel n'en affirme pas moins que le langage à cause de son obscurité intrinsèque, laisse nécessairement insatisfait celui qui le manie. Ainsi, Pantagruel sans éviter la contradiction rejette-t-il implicitement l'interprétation des vers de Virgile ou des

⁵⁰ *Ibid.*, p. 187.

⁵¹ Pantagruel a beau ne pas cesser de le faire. Il n'est pas pour autant entendu par Panurge. La surdité de celui-ci résiste à tous les assauts.

⁵² Marcel Tetel, « Rabelais et Lucien : de deux rhétoriques » dans *Rabelais's incomparable book — Essays on his art*, edited by Raymond C. La Charité, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1986, p. 135. Nous souscrivons en outre pleinement à la thèse de l'ensemble de l'article qui envisage que Panurge et Pantagruel sont les représentants des deux rhétoriques que décrit Lucien dans le *Maître de Rhétorique* : « En contrastant, l'* conomia* de Pantagruel à la *copia* de Panurge, Rabelais ne juxtapose pas seulement une ancienne et une nouvelle rhétorique [...] mais il entend distinguer entre un texte qui dénote un sens, l'* conomia*, d'un texte qui connote un sens, la *copia*. » Par d'autres chemins que ceux de Marcel Tetel, nous arriverons finalement, comme lui, à la conclusion selon laquelle « Rabelais privilégie un discours sémiotique pour privilégier l'arbitraire du signe [...] ou bien encore un discours qui démontre ce caractère arbitraire [...] au lieu d'un discours qui pétrifie le sens » (*ibid.*, p. 131-132).

sentences de la Sibylle, sous prétexte que : « Maintes foys y ont fait erreur ceulx voyre qui estoient estimez fins et ingenieux, tant à cause des amphibologies, equivocques et obscuritez des mots que de la briefveté des sentences⁵³. » Le lecteur ne peut manquer cette succession de trois substantifs apparemment redondants qui disent tous à leur manière l’ambiguïté du langage : parole ambigüe c’est ce que dit de façon presque transparente l’étymologie grecque d’« amphibologie » ; le mot « obscurité » est une métaphore pour dire la même chose ; « equivocque » d’origine latine a aussi sa signification, mais ce mot possède encore cet intérêt de nous rappeler que toutes les équivoques ou que tous les calembours — puisque c’est l’autre sens du mot — n’ont pas seulement une fonction comique ou ludique. Les équivoques rappellent toujours cette capacité du langage de signifier plusieurs choses en même temps. Pantagruel a l’air de penser que c’est un réel inconvenient ; il nous reste à voir ce qu’en pense Rabelais lui-même.

Ce n’est d’ailleurs pas la première fois que Pantagruel s’inquiète de ce qu’il considère comme les faiblesses du langage, puisque, dans le *Pantagruel*, il partage les craintes de Thaumaste et s’entend avec lui pour préférer à une joute verbale une querelle gestuelle. Il donne, en effet, sans difficulté son accord au savant anglais qui, s’indignant contre les « sotz sophistes » veut « disputer par signes seulement, sans parler, car les matières sont tant ardues que les parolles humaines ne sauroyent suffisantes pour les expliquer à mon plaisir⁵⁴. » Le reproche est légèrement différent cette fois puisque c’est la densité du réel et son opacité qui deviennent un obstacle à son expression. Le réel est opaque, c’est la première objection contre l’usage du langage ; le langage lui-même peut être opaque, c’est la deuxième objection. N’y aurait-il pas moyen de faire que l’opacité de l’un serve l’opacité de l’autre ?

2.2.2 Détournements

Si le dialogue est la parodie d’une conversation entre deux érudits plus ou moins vains, plus ou moins pontifiants, l’érudition de ce texte, elle, n’est absolument pas superficielle. Le chapitre XIX du *Tiers Livre* utilise toutes les références fondamentales de la linguistique

⁵³ *Ibid.*, p. 187.

⁵⁴ *Pantagruel* dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 282.

de l'époque, qu'il s'agisse des mythes autour desquels s'articule une théorie du langage ou du livre *De l'interprétation*⁵⁵ d'Aristote.

Psammétic, Babel et le danseur

C'est donc Panurge qui, avec désinvolture, fait le premier une allusion explicite à une référence récurrente dans les traités de linguistique de l'époque :

Vous doncques ne croyez ce qu'escript Herodote des deux enfans gardez dedans une case par le vouloir de Psammetic roy des Aegyptiens et nourriz en perpetuelle silence ? Lesquelz après certain temps prononcerent ceste parolle : Becus, laquelle en langue Phrygienne signifie pain⁵⁶ ?

L'expérience du roi devrait être la preuve qu'il existe une langue naturelle. Il y a dans ce mythe les aspirations et les désillusions des linguistes de l'époque, puisque beaucoup avaient renoncé à la quête de cette langue, qui serait comme la langue d'avant Babel⁵⁷, d'avant la malédiction du plurilinguisme. Le mythe de Babel et de cette langue unique, pure et transparente donnée par Dieu avant qu'il ne punisse les hommes est aussi implicitement présent dans le texte, à travers la figure de ce traducteur universel qu'est le « joueur de farce ». Il est l'être libéré des entraves de la multiplicité des langues et c'est pour cela que Tyridates le réclame « alleguant que soubs sa domination estoient peuples de divers languaiges, pour es quelz respondre et parler luy convenoit user de plusieurs truchemens : il seul à tous suffiroit⁵⁸ ». Il y a à l'horizon du texte un idéal de communication immédiate, une aspiration que rend plus tangible la référence au texte de Lucien sur la danse⁵⁹. Pantagruel reste le prisonnier de cette illusion : c'est cette langue

⁵⁵Les livres de Claude-Gilbert Dubois (*Mythe et langage au XVI^e siècle*, Paris, Ducros, 1970) et Marie-Luce Demonet (*Les Voix du signe — Nature et origine du langage à la Renaissance*, Paris, Champion, 1992) nous seront des outils indispensables dans l'étude de cette première intertextualité.

⁵⁶TL, p. 189.

⁵⁷comme le rappelle Marie-Luce Demonet, *op. cit.*, p. 293.

⁵⁸TL, p. 191.

⁵⁹Le passage cité est en effet une réécriture du dialogue entre Néron et Tyridate que Lucien désigne seulement comme l'« un de ces princes barbares qui règnent sur le Pont » : « Comme il était sur le point de retourner dans sa patrie, Néron, en lui serrant la main, le pria de demander ce qui lui plairait davantage, lui promettant de lui accorder aussitôt : « Vous me rendrez bien heureux, dit-il, si vous voulez me donner ce danseur. — À quoi servira-t-il dans votre pays ? reprit Néron. — J'ai pour voisins, dit l'étranger ; des barbares qui ne parlent pas la même langue que moi, et je ne saurais trouver d'interprète pour traiter avec eux : lorsque j'aurai besoin de leur dire quelque chose, voici un homme dont les gestes me serviront de truchement. » *De la Danse*, traduction d'Eugène Talbot, Paris, Hachette, 1912, I, p. 494.

une et transparente qu'il cherche encore, lorsqu'il prétend que les gestes l'emportent sur les mots⁶⁰.

Aristote

Dans le débat déjà dépassé entre langue naturelle ou langue acquise, Pantagruel semble pourtant avoir le bon sens pour lui : « C'est abus dire que nous ayons langage naturel. Les langages sont par institutions arbitraires et convenances des peuples : les voix (comme disent les Dialecticiens) ne signifient naturellement mais à plaisir⁶¹. » Comme l'a montré Marie-Luce Demonet, Pantagruel maîtrise parfaitement Aristote, puisque l'expression « à plaisir » (déjà présente dans la confrontation avec Thaumaste) reprend l'expression latine *secundum placitum* qui traduit le *thesei* de *De l'interprétation*⁶². Nous souscrivons pleinement à l'analyse qu'elle propose du mot *placitum* : « Le *placitum* lui-même n'implique pas la notion morale de plaisir, mais plutôt celle de volonté et de décision. Il recouvre en partie les connotations d'*arbitrarium* et d'*arbitrium* qui contiennent l'idée de choix et de décision pesée, pensée. Le mot *placitum* insiste peut-être davantage sur l'intervention d'un désir, comme en grec, *thelema* ; c'est pourquoi le choix des noms, en fonction de la théléme est à la fois volontaire, libre et réfléchi⁶³. » Cette réévaluation de l'arbitraire par la valorisation de la volonté et la décision dans l'acte de parler n'est peut-être pas néanmoins à mettre au crédit de Pantagruel. En effet, si l'on y regarde de plus près, c'est bien en tant qu'il est arbitraire que le langage est rejeté par Pantagruel au profit d'une langue naturelle : la langue des gestes. Pantagruel n'a donc pas renoncé à trouver cette langue de nature transparente, claire et immédiatement signifiante. C'est là sa raison de préférer à un muet par accident un muet de naissance, c'est-à-dire plus proche de l'état de nature : « Car il n'est mut plus naïf que celluy qui oncques ne ouyt⁶⁴ ». En ce sens l'objection de Panurge, aussi comiquement enflée de mots prétentieux soit-elle, est tout à fait pertinente : « Si vray feut que l'homme ne

⁶⁰Comme le remarque Yann F. Robert, cette illusion est aussi celle d'Alcofrybas dans *Gargantua* qui imagine un langage hiéroglyphique qui serait cette langue universelle, lui permettant « de voir les choses en elles-mêmes, leurs vertus, leurs propriétés, et leur nature, comme s'il se trouvait en leur présence » (« « Interpète ce que voudras » Disposition silénique, obsession oculaire et « plus hault sens » dans le *Gargantua* de Rabelais » *French Forum*, 31, 2, 2006, p. 3).

⁶¹*TL*, p. 189.

⁶²*Op. cit.*, p. 88.

⁶³*Ibid.*, p. 88.

⁶⁴*TL*, p. 189. On sait que le mot « naïf » venant du latin *nativus* a précisément ici son sens étymologique de « naturel, inné ».

parlast qui n'eust ouy parler, je vous menerois à logiquement inferer une proposition bien abhorrente et paradox⁶⁵ ». Si l'homme qui n'a pas entendu parler ne peut pas parler, jamais l'homme n'a parlé. Cette objection laisse entendre deux choses : soit, à l'état de nature, l'homme peut parler et le muet n'est donc pas plus naturel, parce qu'il est muet ; soit, il n'y a pas d'état de nature pour l'homme qui, en naissant, est dans l'obligation de recourir à des signes (gestes ou mots) à qui il donne lui-même délibérément un sens pour pouvoir communiquer et il serait vain de chercher cet état de nature, même chez un muet de naissance, puisqu'il n'a jamais existé. Panurge dénonce donc le non-sens de l'entreprise de Pantagruel : l'arbitraire du langage reste pour celui-ci un pis-aller par rapport à ce que serait une langue naturelle, dont il est toujours en quête. Si Pantagruel qui, pour de mauvaises raisons, se rend à la théorie acquisitionnelle du langage, ne réévalue pas l'arbitraire du langage, comme occasion d'exercer son libre-arbitre, c'est donc Rabelais qui s'en charge. Il nous reste à trouver comment le chapitre XIX procède pour ce faire.

2.2.3 Éloge du détour

Pantagruel se fourvoie donc, lorsqu'il oppose une langue arbitraire et une langue naturelle, refusant de voir que le signe est toujours et nécessairement conventionnel. Pour communiquer, il faut s'entendre sur le sens du signe que ce soit un mot ou un geste et ce consensus doit être renouvelé dans le temps même de la communication. En réalité, le roi se trompe depuis le début : il a visiblement très mal lu le traité sur le bavardage de Plutarque et sépare ce que ce dernier réunit.

Reprenons l'extrait à partir duquel est réécrite la première réplique de Pantagruel, car ce texte est beaucoup plus qu'une n-ième référence érudite dans la bouche de Pantagruel : il est en même temps un ouvrage programmatique pour le *Tiers Livre*. Le passage dont s'inspire maladroitement Pantagruel est en fait à une charnière du traité qui se propose, après avoir montré combien les bavards étaient antipathiques, de mettre en valeur les bienfaits de la brièveté et même du silence :

[...] la premiere recepte et ordonnance de medecine pour corriger ce vice soit la consideration et declaration des malheurs, inconveniens et infamies qui en adviennent. La seconde soit la cogitation du contraire, c'est à sçavoir, escouter, retenir et avoir toujours à la main les loüanges et recommandations du silence, la majesté de la mystique gravité, la sainteté de la taciturnité, en nous representant toujours en

⁶⁵ *Ibid.*, p. 189.

Chapitre 2 Rabelais

nostre entendement combien plus on a en admiration, combien plus on aime, combien plus on repute sages ceulx qui parlent rondement et peu et qui, en peu de paroles, ambrassent beaucoup de substance, que l'on ne fait pas ces grands causeurs qui babillent à langue débridée⁶⁶.

On pourrait voir dans les premières lignes une description sans indulgence d'un Panurge irresponsable dans son usage du langage. Ce dilapideur de monnaie, comme de mots qui dépense et dissipe ressemble en effet à ce portrait sévère. Mais il manque à ce portrait le plaisir que procure la virtuosité verbale de Panurge. On retrouve, sans nuance, l'opposition entre le bavard que serait Panurge et le penseur, peseur de mots que serait Pantagruel. Mots vains et mots pleins, c'est bien cette opposition que la petite scène comique représente au début du chapitre XIX. La grande différence — et elle est fondamentale — c'est que Rabelais sort, lui, d'une perspective morale étroite. Le *Tiers Livre* nous met moins en garde contre les bavards qu'il ne nous prévient du pouvoir d'illusion du langage, qui peut être un danger mais aussi une source ludique inépuisable. Ce qui disparaît aussi dans le texte du *Tiers Livre*, c'est le paradigme mystique ou religieux qui donne, dans le traité de Plutarque, comme un pouvoir surnaturel au langage. C'est aussi contre cette illusion que s'inscrit le *Tiers Livre* : nulle magie dans le langage ; l'alchimie d'Alcofrybas, « abstracteur de quinte essence » est une joyeuse mystification ; les prouesses de Panurge, à son image. Pantagruel, lui-même, refuse au langage ces vertus qu'il récupère pour les gestes qui devraient être « naïfvement prophétiques » et c'est là son erreur.

Tout porte à croire en effet que Pantagruel a mal lu le passage extrait du traité de Plutarque. En tous cas, ce texte ne fait nullement la critique des sentences ambiguës comme il le fait lui-même :

Aussi estoient ceux qui parloient peu jadis en grande estime emprès les anciens ; voylà pourquoy les Amphictyons, qui estoient les deputez pour conseil general de la Graece, ne feirent point escrire sur les portes du temple d'Apollo Pythien l'Odyssée ou l'Iliade d'Homere ou les Cantiques de Pindare, mais bien y ont-ils fait escrire ces briefves sentences : « Cognoy toy-mesme » ; « Rien trop » ; « Qui respond, paye » tant ils ont prisé un parler simple et rond, contenant sous peu de paroles une sentence bonne et bien tournée. Mais Apollo luy-mesme n'est-il pas grand amateur de briefveté et succinct en ses oracles ? C'est pourquoy on l'appelle Loxias, qui est à dire oblique, pourautant qu'il aime mieulx parler peu que clairement⁶⁷.

⁶⁶ *De Garrulitate* de Plutarque dans la traduction d'Amyot publiée par Robert Aulotte dans *Plutarque en France au XVI^e siècle — Trois opuscules moraux traduits par Antoine du Saix, Pierre de Saint-Julien, et Jacques Amyot* Paris, Klincksieck, 1971, p. 219-220.

⁶⁷ *De Garrulitate*, p. 222-223.

Plutarque fait donc l'éloge de la brièveté, alors que Pantagruel condamne la concision et l'ambiguïté des oracles d'Apollon⁶⁸. Leur « amphibologie » est la conséquence de la nature même des mots et de leur imperfection intrinsèque, indépendante de la concision, pour Pantagruel. Elle est due à la concision chez Plutarque, car selon lui Apollon préfère à la transparence la brièveté. Ainsi, où Plutarque loue la concision indissociable d'une certaine ambiguïté, Pantagruel critique-t-il l'ambiguïté comme défaut inhérent au langage. Pantagruel prétend alors chercher un langage pur de ce vice et pense aux gestes. Plutarque, lui, associe ces gestes aux courtes sentences. Tous deux ont alors recours à l'exemple d'Héraclite :

Et ceux qui, sans parler, donnent à entendre leurs conceptions par signes et devises, ne sont-ils pas estimez et louez en diverses sortes ? comme jadis Heraclitus, lequel estant prié par ses citoyens de leur faire quelque harangue et remonstration touchant l'union et concorde civile, monta en chaire aux harangues et prit en sa main un verre d'eau fresche, puis jettant dessus un peu de farine et la remuant avec un brin de pouliot, la beut et s'en alla, leur voulant donner à entendre que se contenter de peu et de ce que l'on trouve le premier, sans convoiter choses superflues, est ce qui conserve et entretient les citez en paix et en concorde⁶⁹.

On voit à quel point la convocation d'Héraclite par Pantagruel peut être considérée comme une sorte de contresens sur le traité de Plutarque, car on n'ose soupçonner Pantagruel de mauvaise foi : « Ceulx que l'on exposoit par gestes et par signes estoient les plus veritables et certains estimez. Telle estoit l'opinion d'Heraclitus⁷⁰. » C'est toutefois faire dire beaucoup à l'anecdote que rapporte Plutarque que d'affirmer qu'Héraclite préférait les gestes aux mots, parce que, une fois, à la traditionnelle harangue il avait préféré une petite mise en scène. Pantagruel s'entête à vouloir séparer deux langages conventionnels (les gestes, les mots) que Plutarque avait déjà de fait réunis. La quête de la transparence est vaine, Pantagruel ne peut l'admettre. Mais gestes et mots sont des signes : ils sont les médiateurs du sens. Il faut nécessairement pour le trouver passer par le détour des signes. Aussi, l'ambiguïté a-t-elle sans doute le mérite de forcer à considérer que le sens n'est jamais un donné immédiat. L'ambiguïté nous incite à faire ce détour par le signe qu'est tout simplement l'interprétation. Le sens, au détour d'une histoire détournée, c'est là la

⁶⁸ « J'ay leu qu'on temps passé les plus véritables et sceurs oracles n'estoient ceulx que par escript on bailloit, ou par parole on proferoit. Maintes fois y ont fait erreur ceulx voyre qui estoient estimez fins et ingenieux, tant à cause des amphibologies, equivocques et obscuritez des mots que de la briefveté des sentences. Pourtant [C'est pourquoi] feut Apollo, dieu de la vaticination, surnommé *Loxias* (*TL*, p. 187).

⁶⁹ *De Garrulitate*, p. 223.

⁷⁰ *TL*, p. 187.

réponse de Rabelais, une fois qu'il a pris acte de ce que signifie la nature conventionnelle du langage. Puisque le langage est un détour indispensable en direction du sens, mieux vaut-il sans cesse le rappeler au lecteur par une écriture du détour.

Au fond, Pantagruel ne fait-il pas le même type de contresens lorsqu'il convoque comme intertexte l'anecdote racontée par Lucien sur le virtuose danseur ? Il est certes le traducteur universel qui semble avoir conjuré la malédiction de Babel, mais à mieux regarder le texte, l'éloge qui est fait de la danse ne repose sur rien d'autre que le constat qu'elle a autant de pouvoir d'expression que le langage. Il suffit de voir ce qui convainc Demetrius le Cynique à changer de jugement sur cet art :

Il y avait alors, sous Néron, un célèbre danseur homme d'esprit, dit-on, versé plus que personne dans la connaissance historique de son art, et excellent dans la beauté de ses mouvements. Il fit à Démétrius une demande que je crois très raisonnable : il le pria de venir le voir danser, avant de le condamner, lui promettant de se montrer à lui sans accompagnement de flûtes ni de voix. Il tint sa promesse. [...] Démétrius, à ce spectacle, fut tellement ravi, qu'il ne put s'empêcher de donner au danseur le plus grand des éloges, en s'écriant à haute voix : « **J'entends ce que tu fais, danseur ; je ne le vois pas seulement, mais il me semble que tu parles avec tes mains**⁷¹ ».

Le texte écrit de Lucien ne se montre pas impuissant à traduire ce qu'exprime la danse, traduisant à son tour les sentiments qui ont dû transparaître sur le visage et dans les gestes du danseur. L'horizon de la danse est le langage et non l'inverse. Aussi, vouloir revenir du langage aux gestes est-ce ni plus ni moins qu'aller à l'envers. Pantagruel ne dénonce-t-il pas d'ailleurs lui-même l'impasse de sa démarche en évoquant à la suite de Lucien « Celui qui sembloit **parler** des doigtz⁷² ». On ne vante les autres signes que parce qu'ils ressemblent au signe des signes qu'est le langage. Le danseur, chez Lucien, a constamment pour paradigme l'orateur : « La grande affaire, le but spécial de la danse, c'est, comme je l'ai dit, l'imitation des actions humaines, à laquelle s'appliquent avec tant de soin les orateurs, et surtout ceux qui s'exercent dans ce que nous appelons déclamation⁷³ ». Chez Lucien, l'horizon de la danse est le langage. Pantagruel, selon l'expression consacrée du *Tiers Livre* procède donc parfaitement « à rebours » en créant dans les gestes un horizon pour le langage. Il ne faut pas attendre les gestes obscènes de Panurge et Nazdecabre pour voir combien le roi sage s'égare. L'important est de toute

⁷¹Lucien, *op. cit.*, p. 494.

⁷²*TL*, p. 191.

⁷³Lucien, *op. cit.*, p. 495.

façon que le lecteur s'y retrouve et qu'avec Rabelais il s'entende sur le double contresens que fait Pantagruel pour redonner la parole à Lucien et Plutarque en un sens plus agile.

Le sens ici-bas n'est jamais immédiat, transparent : il faut faire avec la médiation du signe et, quoi qu'en dise Pantagruel, il vaut mieux faire avec les mots, qu'avec les gestes. Il faut toujours faire un détour par le signe pour arriver au sens. Le signe est obstacle et passage obligé. Et pour être à la hauteur de ce don de Dieu qu'est la parole, il ne faut pas la traiter avec la légèreté de Panurge qui semble parfaitement incarner le bavard que décrit le *De garrulitate* de Plutarque. Le chapitre XIX semble en effet mettre en dialogue le traité de Plutarque. Cette dialogisation a pour vertu de ne pas proposer une leçon morale univoque. Au lecteur de refaire le chemin pour comprendre comment ce chapitre, comme le traité monologique, est à la fois un blâme du bavardage inconséquent et un éloge de l'ambiguïté qui force l'interprète à prendre ses responsabilités. Pantagruel, pas davantage que Panurge, ne propose une leçon univoque et Rabelais moins encore. Le lecteur qui sait à la fois l'opacité du réel et l'ambiguïté du signe sait que ce serait une illusion de se reposer sur une leçon qui se voudrait simple, claire et intelligible. La leçon porte plus quand c'est le lecteur qui la construit. C'est là tout l'avantage de la forme-dialogue qui derrière la diversité des perspectives nous propose de trouver un chemin.

Le *Tiers Livre* intègre non seulement les points de vue fantaisistes de ses personnages fictifs, mais aussi ceux d'auteurs comme Lucien et Plutarque. La réflexion sur le langage est à un carrefour de voix, de prosopopées. Il faut entrer dans le dialogue pour pouvoir se situer et tenter de retrouver derrière les personnages fictifs et les auteurs cités les intentions de l'auteur. Ainsi, est-ce le *Tiers Livre* tout entier qui est aussi un détour pour que le lecteur entende ce que signifie réellement la médiation du signe, la médiation des mots : la suspension de l'action qui met au centre la parole, la paralysie de Panurge sont une longue anecdote, qui fonctionne comme les allégories du Prologue, comme les anecdotes empruntées à Lucien ou Plutarque. Mais, le lecteur n'en oublie pas pour autant que les voix des interlocuteurs fictifs que sont Panurge et Pantagruel et celles des interlocuteurs indirects que sont Plutarque ou Lucien ne nous parviennent que par l'intermédiaire d'un seul, Rabelais, qui instaure, dès le prologue, une relation de confiance avec son lecteur.

Chapitre 2 Rabelais

Il faut s'efforcer de retrouver dans la polyphonie le dessein d'un seul⁷⁴. Dans la suite du Prologue qui s'inspirait de *À un homme qui lui a dit : tu es un Prométhée dans tes discours*, le chapitre XIX justifie encore le choix du Dialogue. À un traité monologique, il faut préférer un texte en mouvement qu'il faut nécessairement interpréter comme la silencieuse harangue d'Héraclite.

L'écriture détournée du chapitre **xix**, sa forme et son organisation éclairent le rôle de signe comme médiation, écran si le lecteur ne cherche pas à retrouver derrière l'effet l'intention. Et paradoxalement plus la démarche est détournée, plus le signe fait signe. Rabelais parle par un double détour : ces personnages fictifs paraphrasent plus ou moins maladroitement d'illustres anciens. Au lecteur de retrouver l'intention rabelaisienne dans cette double dissimulation. Et celui-ci se trouve à buter sur le mystère textuel qu'est la *persona* émanation de l'organisation rhétorique du texte et de l'auteur, ne sachant exactement faire la part de l'un et de l'autre, la part de Panurge et de Pantagruel dans Rabelais.

C'est dans ce chapitre sans doute que les affinités linguistiques entre Érasme et Rabelais apparaissent avec le plus d'évidence : le mouvement paradoxal qui consiste à louer la brièveté en usant du bavardage est en particulier commun à la *Lingua* et au *Tiers Livre*. Ces deux ouvrages s'articulent autour des mêmes repères ; ils exposent de la même façon les mêmes limites de la parole et proposent les mêmes moyens de les exhiber pour s'en affranchir au moins partiellement. Sans que cela puisse réellement surprendre, le mythe de Babel est une référence fondamentale pour suggérer les failles de la langue des hommes. L'anecdote sur Héraclite est présente aussi chez Érasme⁷⁵. Pour ces deux auteurs, le bavardage, dangereux dans un usage inconséquent, mais ludique et riche d'enseignement dans une pratique distanciée est à la fois un objet de répugnance et de fascination⁷⁶. Ces auteurs ne bavardent pas, mais mettent en scène le bavardage : ils exhibent la langue dans sa capacité à générer de l'illusion. Cette marque de la faute dans la langue est transcendée parce qu'elle devient objet de plaisir et parce que le discours virtuose du

⁷⁴Que ce soit à l'échelle de l'œuvre ou à l'échelle d'un chapitre, nous rejoignons donc parfaitement la thèse d'Edwin Duval selon laquelle : « [...] *The apparent incoherence and directionlessness of the Tiers Livre are not accidental or indifferent aspects of the book, but themselves effects of a deliberate design.* » (*The design of Rabelais's Tiers Livre* de Pantagruel, Genève, Droz, 1997, p. 16).

⁷⁵*Op. cit.*, p. 120.

⁷⁶Le *De Garrulitate* de Plutarque est aussi une référence commune aux deux auteurs.

2.3 Se dire, se connaître et connaître le monde

bavard, lorsqu'il est au cœur d'une scénographie bien agencée, est plus éloquent qu'un traité moral de Plutarque. C'est pourquoi tout en pratiquant avec volupté une langue copieuse, ces auteurs recommandent la brièveté quand ce n'est pas le silence.

2.3 Se dire, se connaître et connaître le monde

Il est incontestable que la scénographie du *Tiers Livre* est autrement complexe que celle de la *Lingua* : mais la part de déclamation commune aux deux ouvrages contribue à produire les mêmes effets reposant sur les mêmes causes. La déclamation est indissociable de la figure de la prosopopée. Puisqu'à l'origine elle n'était qu'un simple exercice visant à former les rhéteurs à la pratique de l'éloge ou du blâme, elle garde un lien étroit avec le fictif. Le rhéteur prenant fait et cause pour un objet ou une personne qui pouvait lui être parfaitement indifférents s'invente en même temps l'identité, l'*ethos* de la personne susceptible de s'enthousiasmer pour la cause choisie⁷⁷. Comme Panurge le rhéteur se métamorphose pour être ce qu'il dit et inversement. Dans la *Lingua* et en particulier dans la *captatio benevolentiae*, Érasme simule une désinvolture qui n'est pas parfaitement la sienne⁷⁸. Rabelais dans le *Tiers Livre* complexifie le procédé en multipliant l'invention des *personae* qui sont autant de déformations de lui-même : la figure de l'auteur ne finit pas d'être distordue, de l'« Auteur » du prologue à Alcofrybas, puis d'Alcofrybas à Panurge. Alcofrybas qui passe le relais à Panurge dans le chapitre II revient dans les quatre derniers chapitres consacrés au pantagruélien. Cette passation pouvant apparaître comme une instrumentalisation de la parole de Panurge, puisque ce narrateur facétieux reprend plein pouvoir sur les mots à la fin du livre. L'éloge final du pantagruélien est une dernière leçon de bavard ; le dernier morceau de bravoure de l'illusionniste ; un dernier chapitre à ce qui pourrait être la déformation fantaisiste mais non moins savante d'un très sérieux traité sur la parole.

⁷⁷Plus généralement, qui dit déclamation dit « plasma » : « C'est le mot usuel pour désigner « le scénario inventé d'une déclamation sans situation historique spécifique » ou cette déclamation elle-même. » (Barbara Cassin, *L'Effet sophistique*, Paris, Gallimard, 1995, p. 481). Barbara Cassin distingue pseudos et plasma (p. 473 et *sq.*) ; l'un dit le caractère faux d'un objet, l'autre invite à appréhender l'objet comme création d'un artiste/démiurge. Le langage rapproche donc aussi partiellement les hommes du grand « plasmateur » que Gargantua invoque dans la célèbre lettre à son fils.

⁷⁸Voir nos analyses ci-dessus.

Chapitre 2 Rabelais

Le pantagruélion⁷⁹ a fait l'objet de plus d'une étude et l'effervescence critique que le texte provoque et excite à dessein n'a pas permis la réalisation d'un consensus définitif ; au contraire. Le pantagruélion est tour à tour hésuchisme, « l'arme parlée, écrite qui fait paraître la Vérité », le livre lui-même. Il serait trop facile de parvenir à mettre tout le monde d'accord en énonçant cette évidence : le pantagruélion n'existe pas. Mais, le sage et laborieux Pantagruel nous a appris les vertus des vérités tautologiques. Alors, commençons par là : le pantagruélion est une fiction⁸⁰.

Le pantagruélion naît, advient au croisement de deux ou trois genres : l'éloge, l'énigme et/ou l'*ekphrasis*⁸¹. Le narrateur⁸² signale sa présence, en même temps qu'il parle de cette plante et donne ainsi la caution de son existence⁸³ : « Entre aultres choses je veids qu'il feist charger grande foison de son herbe Pantagruelion, tant verde et crude que conficte et praeparée⁸⁴. » Commence ensuite la paraphrase de *L'histoire naturelle* de Pline, dans les passages où celui-ci décrit le chanvre. C'est le début d'une description minutieuse du pantagruélion sous toutes ses formes. Ce texte est donc déjà et essentiellement l'imitation d'un premier texte, imitation d'une description, une *ekphrasis*⁸⁵, procédé cher de la seconde sophistique. Ces quatre chapitres, *ekphrasis* et éloge à la fois, forment une description détaillée qui fait exister un objet qui n'existe pas. Le pantagruélion est un *plasma* façonné de mots. Considérer alors les quatre chapitres comme une énigme, c'est

⁷⁹Nous donnons une sélection des articles qui nous semblent les plus fondamentaux et les plus éclairants sur le sujet : V.- L. Saulnier « L'énigme du pantagruélion, ou du *Tiers* au *Quart Livre*, *ÉR*, 1, 1956, p. 48-72. Y. Delègue, « Le pantagruélion ou le discours de la vérité » *RHR*, 16, 1983, p. 18-40. L.-G. Tin « Qu'est-ce que le pantagruelion ? », *ÉR*, xxxix, 2000, p. 125-135.

⁸⁰Nous n'en procéderons finalement pas différemment pour autant, puisque nous dirons à notre tour de quelle chose le pantagruélion pourrait être l'image privilégiée.

⁸¹L. - G. Tin reconnaît dans ce texte à la fois un éloge paradoxal et une énigme, genre « fort reçu » à l'époque selon les termes de Sébillet qu'il cite (art. cit. p. 126).

⁸²dont nous avons conclu qu'il était Alcofrybas (ou son double anonyme, ce qui revient au même) comme au chapitre II, même s'il ne prend pas la peine de se nommer. C'est ce que suppose aussi André Tournon : *op. cit.*, p. 137-138.

⁸³On retrouve toujours le même paradoxe de l'*Histoire Véritable* : lorsque le narrateur affirme la vérité ou la réalité de ce qu'il affirme, le lecteur est plus conscient de sa nature fictive.

⁸⁴*TL*, p. 445. Mireille Huchon rappelle que ce passage est « l'adaptation de la formule privilégiée du narrateur de l'*Histoire véritable* de Lucien » « Rabelais et les lunules : le discours incident dans le *Tiers livre* » dans *Op. cit. Revue de littératures française et comparée*, 5, novembre 1995, p. 34.

⁸⁵Laurent Pernot montre combien l'éloge et l'*ekphrasis* sont deux genres qui tendent à se rejoindre : « les orateurs rêvent d'un éloge qui serait la reproduction fidèle et complète de son objet. Pour bien louer, il faudrait tout dire, sans rien omettre. Le discours deviendrait une énumération, un catalogue. Et parfois les encomiastes s'essayaient à cette méthode, en dressant par exemple des listes de bienfaits, de victoires militaires ou de richesses commerciales. » (*op. cit.*, p. 665).

2.3 Se dire, se connaître et connaître le monde

supposer qu'il y a nécessairement un référent réel à ce *plasma*. Mais comment résister au piège herméneutique que tend le texte ?

Alcofrybas est finalement un illusionniste plus magistral encore que Panurge. Ses tours sont plus trompeurs et pourtant il ne cache pas qu'il est passé maître dans l'art de la mystification. Alcofrybas avec le pantagruélien nous mène en effet en bateau⁸⁶, mais ne s'en cache pas. Il nous fait monter bien haut pour nous faire retomber « à ras de terre⁸⁷ ». Les hâbleries du bateleur auraient dû nous mettre en garde : il ne cessent de promettre l'incroyable, le jamais vu, l'inouï, au début du chapitre LII. Ses annonces se révèlent toujours déceptives. Sans hésiter à se répéter, il multiplie ainsi les interrogations concernant les moyens de séparer l'eau du vin : « J'entends bien, vous me parlez d'un entonnoir de Lierre. Cela est escript. Il est vray, et avéré par mille expériences. Vous le saviez desja⁸⁸. » Beaucoup de mots, pour peu d'effet donc. Rien de nouveau sous le soleil, Pline a depuis longtemps enseigné ce secret. Le bonimenteur pourra toujours prétexter qu'il cite cet exemple pour rappeler qu'il y a eu des incrédules qui n'ont pas cru à l'incroyable et que ce qui s'est passé peut se passer encore ; il n'en vient pas moins de manquer une occasion de surprendre les badauds. Et il ne se contente pas d'une fois : après avoir évoqué le chagrin d'Artémise à la mort de Mausole et la coupe contenant l'eau mélangée aux cendres de son mari⁸⁹, après avoir décrit la crémation des corps et le recueil des cendres, après les invocations promettant des miracles « O chose grande, chose admirable », voilà que notre marchand nous propose une nouvelle recette d'œuf dur : « En fin vous tirerez l'œuf cuyt, dur et bruslé⁹⁰ ». Le bonimenteur ne manque pas pour autant de monnayer cette prouesse⁹¹. Tout l'art de cet homme est dans son maniement des mots : il nous réjouit de leurres.

⁸⁶ Adhérer à l'illusion ou ne pas prendre le navire pour le *Quart-Livre*, c'est une nouvelle alternative pour le lecteur.

⁸⁷ André Tournon, *op. cit.*, p. 140.

⁸⁸ *TL*, p. 470-471.

⁸⁹ À laquelle le pantagruélique Rabelais ne peut s'empêcher de mêler un peu de vin, comme le fait remarquer Jean Céard dans ses notes (*Ibid.*, p. 470).

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ « Pour moins de cinquante mille escuz Bourdeloys, amoderez à la douzieme partie d'une Pithe, vous en aurez fait l'expérience. » Ce qui est sans doute très cher pour un œuf dur et même brûlé. On retrouve bien notre alchimiste/charlatan du chapitre II qui de rien fait de l'or ou du moins voudrait pouvoir en faire.

Chapitre 2 Rabelais

Peut-être le pantagruélien est-il l'image du livre, mais il est surtout un génial *artefact* qui parle du langage et de ses vertus démiurgiques. Il est un plasma qui fait éprouver au lecteur la puissance des mots qui font fréquenter les dieux ou se frotter à la terre. Le pantagruélien vaut moins pour lui-même que pour ce qu'il dit des prodiges du langage. Mais, puisque le texte invite à être bon joueur, nous nous laissons séduire par le piège herméneutique. Cette herbe qui peut tuer⁹² et donner l'éternité n'est-elle pas une image du verbe lui-même ? Alcofrybas/Rabelais, comparant la parole à une plante, née d'une petite graine, ne serait pas sans nous rappeler la parabole du semeur déjà évoquée à propos de la *Lingua. Semen est sermonem dei*⁹³. Le Verbe divin fait advenir le monde ; le verbe d'Alcofrybas l'enchanté en l'inventant à nouveau. Mais tout reste vaine illusion si personne ne s'efforce de faire être ce que l'éloge suggère. Il en va de même pour l'éloge des dettes : le monde d'échanges que vante Panurge ne peut prendre corps que si les hommes vivent les valeurs que son discours crée.

Dans son ouvrage, Anna Ogino⁹⁴ a mis en valeur les échanges et les jeux de miroir possibles entre microcosme et macrocosme à l'intérieur du *Tiers Livre*. Aux extrémités du livre, l'éloge des dettes et du pantagruélien et leur dimension cosmique, au centre, l'injonction socratique et l'adage érasmien *Connais toi toi-même*. Au milieu entre ces deux morceaux de bravoure⁹⁵, une phrase de Panurge qui contient le cœur de la sagesse érasmiennne que Rabelais a faite sienne⁹⁶ :

Il ne sçait le premier mot de philosophie, qui est CONGNOIS TOY, et, se glorifiant veoir un festu en l'œil d'autrui, ne void une grosse souche laquelle lui poche les yeux⁹⁷.

Tout était en germe dans le prologue : le texte nous apprend à voir, en nous apprenant la nature de la parole. La structure du *Tiers Livre* nous fait avancer, en nous menant d'un

⁹²Le chapitre LI commence par une évocation assez longue de la pendaison. On retrouve dans l'ambivalence du pantagruélien, l'ambivalence des mots sur laquelle insiste abondamment Érasme dans la *Lingua*. Ils donnent la mort ou le Salut.

⁹³Lc 8, 11.

⁹⁴*Les Éloges paradoxaux dans le Tiers et le Quart Livres de Rabelais — Enquête sur le comique et le cosmique à la Renaissance*, Tokyo, France Tosho, 1989.

⁹⁵Ce qu'a montré depuis longtemps E. Duval, *op. cit.*, p. 233.

⁹⁶Voici, selon nous, un bel exemple de prosopopée. C'est à travers le personnage le plus scandaleux que cette sagesse se fait entendre. Comme lorsque la vérité sortait de la bouche de Nosopon, on reconnaît la présence de l'auteur dans l'ironie de la situation. Mais la parabole de la paille et de la poutre doit aussi nous mettre en garde pour l'ensemble du livre : ne nous risquons pas à juger Panurge, que ces excentricités soient surtout l'occasion de percevoir nos propres incohérences.

⁹⁷*TL*, p. 243.

2.3 *Se dire, se connaître et connaître le monde*

passage de l'évangile à un autre, de l'histoire de l'aveugle à la parabole de la paille et de la poutre⁹⁸ rappelant que la connaissance de soi est le noyau et le fondement sur lequel reposent la compréhension d'autrui et l'amitié entre les hommes. Cette connaissance de soi est indissociable d'un usage honnête de la langue, dans l'émission comme dans la réception, qui ne serve pas d'écran, mais qui permette de réduire l'opacité de son être et de celui d'autrui.

⁹⁸ *Festucam ex alterius oculo ejicere* est aussi un adage d'Érasme I vi 91, LB II 256b, (pour la traduction anglaise, *Collected Works of Erasmus*, University of Toronto Press, 1989, 32, p. 59). Dans l'*Évangile* de Luc, l'anecdote de la paille et de la poutre est précédée de cette parabole qui évoque aussi la figure de l'aveugle : « Et leur disoit aussi une similitude. Est il possible que ung aveugle puisse mener ung aveugle? Ne cheent ils point tous deux en la fosse? Le disciple n'est point par dessus le maistre, mais chascun sera parfait : sil est comme son maistre » Se connaître soi-même ou être son propre maître, ce sont les deux versants d'une même chose. Lc, 6, 39-40.

2.4 Conclusion

Bien entendre pour bien voir ou du bon usage de la langue, telle est la leçon fondamentale du *Tiers Livre*. Le tonneau de Rabelais et le pantagruélien nous apprennent à reconnaître les vertus de l'illusion verbale, lorsqu'elle ne cherche pas à se faire passer pour la vérité. Les gestes fous de Diogène dessinent l'image distordue de l'agitation des Corinthiens. Les gestes fous de Panurge sont le tonneau de Rabelais et doivent permettre au lecteur de se connaître. La fiction, le *plasma* pantagruélien, nous rappelle les prodiges dont est capable le langage et son ambivalence fondamentale, puisqu'il peut apporter mort et vie. Aiguiser son regard à l'illusion qu'engendre le verbe évite de confondre fatalement l'une et l'autre. À ces deux premiers repères, s'ajoute la position centrale de la parabole de la paille et de la poutre, qui fait écho à la sentence paulinienne « Ung chascun satisfice a son sens ». L'invitation à ne pas juger l'autre est donc renouvelée. Seul Dieu pénètre le cœur de Panurge. Qui sait s'il n'a pas pris ce déguisement, s'il n'a pas endossé sa philautie pour la seule édification du lecteur rabelaisien ? Ne pas juger pour entendre la sagesse dans la bouche de Panurge. Ne pas juger pour ne pas voir dans l'éloge des dettes les mauvaises excuses d'un voleur, mais une invention de valeurs que nos actes pourraient réaliser. Le lecteur bien disposé du prologue doit devenir un homme bien disposé aux autres ; le *Tiers Livre* lui a appris que son appréhension de ceux-ci passe par le miroir puissant mais imparfait du langage. Que la parole de l'autre ne soit pas une occasion de le juger, mais de supposer bonnes ses intentions transparentes à Dieu seul. C'est en réalité sa propre connaissance de soi que le sujet approfondit en essayant d'inventer, d'imaginer les motivations d'autrui. Le *Tiers Livre* nous enseigne en effet que c'est toujours d'après ce qu'on est et ce que l'on pense être que l'on juge l'autre. Il serait finalement donc assez sain de se reconnaître en Panurge. Les Pharisiens ou les Corinthiens ne sont pas toujours nécessairement les autres.

Inversé ou non, l'homme est un silène pour l'homme :

Tel disoit estre Socrates, parce que, le voyans au dehors et l'estimant par l'exteriore apparence, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon, tant laid il estoit de corps et ridicule en son maintien, [...]. Mais, ouvrans ceste boyte, eussiez au dedans trouvé une celeste et impreciable drogue⁹⁹.

Érasme et Rabelais sont sans cesse préoccupés d'ouvrir ce coffre au contenu caché qu'est l'homme pour lui-même. Les leçons d'herméneutique ne concernent pas que les érudits,

⁹⁹ *Gargantua*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 6.

car il en est des livres comme des hommes. La découverte, toujours partielle, de l'intérieur de la boîte peinte de figures fantastiques passe par le langage. Le langage est à la fois la boîte elle-même et la clef pour l'ouvrir. Le silène dit l'opacité de l'homme et l'opacité du langage et les deux, finalement, se confondent¹⁰⁰ :

L'Écriture sainte elle-même a ses propres Silènes. Si tu t'arrêtes à la surface du texte, tu as parfois affaire à une situation ridicule : mais si tu pénètres jusqu'au sens anagogique, c'est la sagesse divine que tu vas adorer. Si en effet, pour parler de l'Ancien Testament, tu ne vois rien d'autre qu'une histoire dans les récits concernant Adam, fait du limon, sa petite femme tirée subrepticement de son flanc au cours de son sommeil, le serpent sollicitant la donzelle pour l'appât d'une pomme [...], ne penses tu pas avoir affaire à une fable sortie de l'atelier d'Homère¹⁰¹ ?

La réécriture savoureuse de la Genèse en ce passage, que rend parfaitement la traduction de J.- Cl. Margolin, établit donc un parallèle entre l'homme et son discours par l'intermédiaire de cet être mythologique qu'est le silène. Dieu se fait silène, en se faisant homme ; il se fait silène par sa Parole¹⁰². D'une toute autre façon que le *De copia rerum*¹⁰³, Érasme fait ici envisager la fiction comme accès à la connaissance qui travestit et révèle à la fois la fois la vérité d'un être. Fiction et prosopopée ont donc le même fonctionnement, les mêmes effets et les mêmes vertus. Elles rappellent que le langage est imparfait et impuissant à faire transparaître immédiatement la vérité des choses. L'illusion exhibée apporte alors à la fois ombre et conscience de l'ombre d'où peut naître un peu de lumière. À l'image du silène et de la prosopopée (dont le travestissement de Panurge remotive le sens étymologique), s'ajoute l'image de la graine présente dans la parabole du semeur et du grain de Sénevé. Elle est aussi présente dans le célèbre adage d'Érasme : « Dans les arbres, ce sont les fleurs et les feuilles qui flattent le regard, leur masse tout entière est visible de loin. Mais la graine, où se rassemble toute la force de la plante, quelle chose minuscule, passant tout à fait inaperçue, et combien peu séduisante d'aspect ou peu ostentatrice¹⁰⁴ ! ». La graine du Pantagruélion contient en elle des pouvoirs que sa forme

¹⁰⁰Puisque l'outil imparfait qu'est la langue lui a été donné pour pallier cette obscurité que représente l'homme pour l'homme.

¹⁰¹*Les Silènes d'Alcibiade*, traduction, introduction et notes de Jean-Claude Margolin, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 15.

¹⁰²Il s'agit, selon l'expression d'André Godin, du « langage allégorique, par lequel la divine Sagesse s'est plu à balbutier avec nous » (*op. cit.*, p. 345).

¹⁰³On se rappelle que se suivent dans ce traité les paragraphes consacrés aux histoires fictives, aux paraboles et aux allégories théologiques.

¹⁰⁴*Op. cit.*, p. 13.

Chapitre 2 Rabelais

ne peut laisser deviner : mais ses pouvoirs sont aussi ceux de l'illusion. Ses prodiges restent des mirages.

La lecture d'Érasme comme de Rabelais a donc mis en évidence la place fondamentale de la prosopopée, qui rappelle la nature de la parole comme nécessaire déguisement ou miroir imparfait de l'intériorité, quand bien même elle serait parfaitement sincère. La prosopopée chez ces deux humanistes a une autre vertu essentielle qui s'ancre dans la scénographie liminaire des textes, prologues ou plus brèves *captatio benevolentiae* ; elle assure le caractère dialogique des textes. Connaissant l'opacité des mots, ils ne prétendent pas délivrer directement leurs intentions qu'ils ne peuvent de toute façon parfaitement formuler. Aussi, multiplient-ils les porte-parole plus ou moins siléniques. Le lecteur, invité dès le prologue à dépasser la fiction et l'illusion, s'efforce de retrouver ces intentions cachées ; le lecteur cherche Érasme derrière Nosopon, Buléphore ou Folie, Rabelais derrière Pantagruel ou Panurge. C'est par ces prosopopées que la lecture peut se vivre comme relation à un auteur, dont la présence tient aux diverses fictions qui sont autant de déformation de son être et de son histoire propre. L'agencement de l'œuvre, le choix des interlocuteurs, les histoires inventées sont autant de traces d'un dessein auctorial, autant de marques d'une présence qui devient présence vive, si le lecteur répond aux signes du texte.

Deuxième partie

Louise Labé : figure de lettres

Et, cependant, qui pensez vous
que je sois, moi ?

(BÉROALDE, *Le Moyen de
Parvenir*)

L'unique volume des *Euvres de Louise Labé Lionnoize*¹⁰⁵ regroupe un ensemble de textes aux situations d'énonciation les plus diverses¹⁰⁶. La brièveté de ces œuvres complètes rend plus saisissants les effets de voix produits par l'hétérogénéité énonciative des différentes pièces. Dans cet espace poétique polyphonique, des générations de lecteurs ont lu cette œuvre en ne mettant pas un instant en doute le fait qu'une voix dominait cette polyphonie : la voix d'une femme. L'hypothèse audacieuse de Mireille Huchon révèle que cette voix et la figure à laquelle elle est attribuée sont très largement une construction — essentiellement rhétorique — de son œuvre. Louise Labé n'est pas un être de chair et d'os, mais une figure littéraire, *persona* émanant de son livre.

Si nous choisissons pour cette partie le titre de « Louise Labé, figure de lettres » c'est aussi en référence au livre de Lisa Jardine, *Erasmus, man in letters*. La thèse qu'elle défend à propos d'Érasme nous paraît parfaitement transposable à l'œuvre de Louise Labé : le statut de Louise comme femme et poète est le résultat d'une stratégie de l'auteur lui-même et de son entourage, qui a rédigé les hommages. Louise Labé, grâce à ses *Œuvres complètes*, a construit une *persona* aux multiples facettes, en résonance avec d'autres figures littéraires et cette Louise façonnée par l'œuvre plane au dessus de son texte et parvient à donner l'illusion d'une communication immédiate et directe avec son lecteur¹⁰⁷. Ainsi, nous proposons-nous de montrer que comme Érasme se construit en

¹⁰⁵ « Vers rares d'une poétesse à la plume rare. En effet, on ne connaît d'elle qu'un livre publié en 1555 chez l'éditeur lyonnais Jean de Tournes, réimprimé en 1556. [...] Après 1556, du vivant de Louise Labé, il ne paraît aucune autre édition de ses œuvres. Il n'y a pas trace d'une quelconque production littéraire de sa part [...] » (*Louise Labé, une créature de papier*, Genève Droz, 2006, p. 8-9).

¹⁰⁶ Particulièrement lorsqu'on prend en compte l'ensemble des *Escriz de divers poètes à sa louenge* qui se trouvent à la fin du livre. Comme le remarque Dorothy O'Connor, cet hommage final contribue lui aussi à l'originalité des *Euvres* de Louise Labé : « On sait que les compliments en vers étaient fort en vogue au XVI^e siècle. Presque tous les poètes de cette époque joignent à leurs œuvres des poèmes élogieux. Peu d'entre eux cependant vont jusqu'à publier des suites d'éloges aussi longues que celle-ci » (*Louise Labé, Sa vie et son œuvre*, Genève, Slatkine, 1972 (réimpression de l'édition de Paris, 1926)), p. 161.

¹⁰⁷ Nous ne faisons ici que paraphraser la thèse de Lisa Jardine : « establishing the stature of the man and making his reputation were an integral part of the strategy that Erasmus and those around him were developing [...] Erasmus built a multidimensional cultural persona, resonating with verbal echoes, and visual allusions [...] The manufactured « master » presides magisterally over the text, successfully transmitting his message with an illusion of immediacy which belies the fact that the printed book is « every sense » a « copy » not an « original ». » *Erasmus, man of letters*, Princeton University Press, 1993, p. 4-5 (Établir un statut et donner une réputation à l'auteur faisaient partie intégrante d'une stratégie que mettaient en place Érasme et son entourage [...] Érasme s'est construit une *persona* qui renvoie, par allusion, à des textes ou des images [...] Le « maître » ainsi façonné domine magistralement le texte, transmettant avec succès son message, tout en entretenant une illusion d'immédiateté qui dément le fait que le livre imprimé est dans tous les sens du terme, une copie et non un original).

particulier à travers la figure de Jérôme, Louise se construit aussi bien à travers Folie, Amour, Sapho ou Sémiramis. Comme Érasme produit un autre Jérôme, elle crée une autre Folie que la Folie érasmiennne, un autre Amour que celui des dialogues de Lucien ou du *Commentaire du Banquet de Platon* de Ficin, une autre Sémiramis ou une autre Sapho.

On pourrait aborder le même problème en formulant la question différemment, davantage à la manière de Jean Claude Margolin dans son article intitulé : « Le sujet de l'énonciation dans l'*Éloge de la Folie*¹⁰⁸ ». De même qu'il interroge le rapport entre Érasme et la *Moria* : « est-il le souffleur de *Moria* ? le marionnettiste caché derrière un rideau ? Quels sont ses rapports *personnels* ou *littéraires* avec le personnage qu'il a créé¹⁰⁹ ? », nous interrogerons le rapport de Louise Labé avec les locuteurs ou les « personnes locutives¹¹⁰ » qu'elle met en scène : l'auteur de l'épître dédicatoire, Folie, Mercure, Apollon ou l'Amante du petit *Canzoniere*, sans jamais oublier en effet qu'il y a toujours deux communications : celle du locuteur parfois fictif et de ses auditeurs parfois tout aussi fictifs et celle de l'auteur et de ses lecteurs¹¹¹. Nous verrons ainsi comment Louise fait varier avec subtilité et virtuosité ces rapports en multipliant les situations d'énonciation ou pour le dire à la façon de Dominique Maingueneau, les « scénographies¹¹² ».

¹⁰⁸ dans *Hommages à Carl Deroux — V — Christianisme et Moyen Âge, Renaissance et survivance de la latinité*, édités par Pol Defosse, Bruxelles, 2003, p. 475-496.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 480.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 480.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 480-481.

¹¹² « La scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une « scénographie ». [...] C'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois « dans » l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation. » *Le Discours littéraire — Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Collin, 2004, p. 192.

Chapitre 3

Le sens du dialogue

Si Clémence de Bourges est la première figure féminine dont se sert Louise pour introduire le lecteur dans son œuvre, c'est tout de même Folie qui véritablement l'entraîne dans l'univers poétique de Louise Labé. Ce premier porte-parole laisse rapidement la place à d'autres. De savants rhéteurs, Rabelais aurait dit de « bons topiqueurs » se retrouvent face à face pour débattre de la nature vraie d'amour et de folie. À l'issue de cette joute verbale, le lecteur finit d'être désorienté, butant avec Jupiter sur le caractère indécidable de la question débattue. Pourquoi alors un tel effort s'il s'agit seulement de repousser très loin la Vérité ? L'apparente vanité de la virtuosité rhétorique invite à repenser le rapport entre dire et connaître et à redéfinir l'objet possible de la connaissance. Ce dialogue en retrouvant l'esprit de Lucien et d'Érasme renoue avec les interrogations de ces deux maîtres. Les réponses sont parfois explicitement formulées mais il faudra aussi les chercher dans la scénographie dialogique mise en œuvre. Il ne suffit pas d'entendre ce qui est dit, il faut redéfinir la place de ce dire dans le jeu des discours pour cerner sa légitimité et sa portée.

3.1 *Experimentum veritatis ?*

3.1.1 La place de la rhétorique

Folie a arraché à Cupidon ses yeux. Les Dieux se réunissent : on pourrait alors s'attendre à entendre deux discours appartenant au genre judiciaire : une accusation, suivie d'une défense. La *narratio*, le court moment où les interlocuteurs décrivent l'altercation entre

Chapitre 3 Le sens du dialogue

Folie et Amour, peut encore appartenir à ce genre¹. Mais la présence de l'amplification, l'argument le plus approprié au genre épideictique, montre le glissement de l'un à l'autre. Les deux rhéteurs² virtuoses que sont Apollon et Mercure proposent chacun un éloge doublé d'un blâme. L'étude de la rhétorique dans le *Débat* consiste alors largement à évaluer les conséquences de la prédominance de l'épideictique sur les autres genres.

Les exordes

De l'exorde à la péroration, Apollon et Mercure maîtrisent parfaitement la structure de leur discours. Les deux exordes sont particulièrement habiles. Apollon commence par une *captatio benevolentiae* plus rusée qu'honnête ; il sait en effet et attirer l'attention du juge et lui montrer où sont ses intérêts :

Le sommaire de mon oraison sera conserver ta grandeur en son intégrité, en demandant vengeance de ceus qui outragent Amour, la vraie âme de tout l'univers dont tu tiens ton sceptre. D'autant donc que ma cause est tant favorable, conjointe à la conservation de ton estat, et que néanmoins je ne demande que justice : d'autant plus tu me devras escouter³.

Après avoir violemment interpellé Jupiter en lui rappelant les mauvais souvenirs des révoltes passées, Apollon continue à montrer combien Jupiter gagnerait à condamner Folie. Il sait savamment gagner la bienveillance envers la cause qu'il défend. Mais la virtuosité rhétorique mise en œuvre a plus en vue la persuasion que la justice qui, préoccupation tardive, n'arrive qu'au détour d'une subordonnée : « et que néanmoins je ne demande que justice ». La justice, dans l'ordre de l'argumentation, est seconde. L'inflexion sophistique du discours est aisément lisible.

La *captatio benevolentiae* de Mercure n'est pas moins habile. Elle se fait d'ailleurs comme en réponse à celle d'Apollon :

N'attendez point, Jupiter, et vous autres Dieus immortels, que je commence mon oraison par excuses (comme quelquefois font les Orateurs, qui craignent être blamez,

¹Pour une vision limpide et synthétique de la triple répartition aristotélicienne des genres, cf. le tableau de Laurent Pernot, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'Études augustiniennes, 1993, p. 28.

²Christiane Lauvergnat-Gagnière a déjà proposé une étude sur la rhétorique dans le *Débat* : « La Rhétorique dans le *Débat* » dans *Louise Labé — Les voix du lyrisme*, textes réunis par Guy Demerson, Saint Étienne/Paris, Publications de l'Université de Saint-Étienne/Éditions du CNRS, 1990, p. 53-67. Elle parle seulement en introduction d'« éloquence judiciaire », mais n'interroge pas le fait que l'épideictique l'emporte finalement sur le judiciaire.

³Discours V, p. 45.

3.1 Experimentum veritatis ?

quand ils se soutiennent des causes apertement mauvaises) de ce qu'ay pris en main la defense de Folie, et mesmes contre Cupidon auquel ay en plusieurs endroits porté obéissance, qu'il auroit raison de m'estimer tout sien : et ay tant aymé la mere, que n'ay jamais epargné mes allees et venues, tant qu'ay pensé lui faire quelque chose agreable. Ma cause est si juste que ceus mesmes qui ont parlé au contraire, après m'avoir ouy, changeront d'opinion⁴.

Le commentaire est indirect, mais en refusant de faire la *captatio* attendue, qui consisterait à excuser le fait qu'il défend Folie contre Cupidon et Vénus qui sont les proches de Jupiter, en critiquant la stratégie de nombre d'« Orateurs qui creignent d'être blamez », Mercure stigmatise à la fois la facilité de la tâche d'Apollon et sa façon indue d'en profiter. Mercure, lui, a pour seule et unique préoccupation la justice et non le confort des puissants : il a pour lui, dit-il, l'évidence : « Ma cause est si juste que ceus mesmes qui ont parlé au contraire changeront d'opinion ». Le refus de séduire son auditoire dans un exorde complaisant n'est pas un choix moins rhétorique ; l'utilisation de la *captatio benevolentiae* à rebours de l'habitude relève encore d'une stratégie rhétorique. Celle-ci consiste à opposer la simplicité, signe d'un discours vrai, à la sophistication d'un discours mensonger :

Apolon, qui a si longtemps ouy les causeurs à Romme, ha bien retenu d'eus à conter toujours à son avantage. Mais Folie, comme elle est toujours ouverte, ne veut point que j'en dissimule rien : et ne veut en dire qu'un mot sans art, sans fard et sans ornement⁵.

Mercure, de façon à peine voilée, se place dans une perspective platonicienne et critique la tendance sophistique d'Apollon qui use de la rhétorique, non au service de la vérité, mais « à son avantage ». Mercure met en garde le lecteur sur la façon d'interpréter le discours d'Apollon. Mais désormais celui-ci est un lecteur averti : il ne se laisse pas davantage séduire par la rhétorique de Mercure ; sa simplicité ne le rend nullement dupe . Ce n'est sans doute pas un hasard, si Mercure, alors qu'il fait vœu de simplicité, termine sa phrase par un élégant rythme ternaire croissant : « sans art, sans fard et sans ornement », orné justement par une paronomase (art/fard). Finalement, le lecteur, face à deux discours éminemment rhétoriques, est mis en demeure de distinguer entre bonne et mauvaise rhétorique. L'intention des orateurs est en fait le seul critère déterminant ; mais l'intention est ce qui est le plus difficile à retrouver. La bonne intention, lorsqu'elle est proclamée par Mercure, est elle aussi, absorbée par la rhétorique. L'exorde de celui-ci répond en effet parfaitement aux règles du genre : « l'encomiaste capte la bienveillance en montrant

⁴Discours V, p. 65-65.

⁵Discours V, p. 67.

Chapitre 3 Le sens du dialogue

son désarroi, la difficulté de sa position et les dangers qu'il court, en ajoutant que son discours répond aux motifs les plus nobles et les plus légitimes, en faisant un discret éloge de sa propre personne et de l'assistance, en écartant les objections préalables⁶ ».

L'annonce des plans

L'annonce des plans montre bien que ni Apollon, ni Mercure ne souhaitent que soit jugé le forfait de folie. Apollon n'a pas l'intention de développer une accusation ; Mercure pas davantage une défense :

Ce que trouverez devoir estre fait, [que Folie ne se trouve près du lieu où Amour sera, de cent pas à la ronde], après qu'aurez entendu de quel grand bien sera cause Amour, quand il aura gaigné ce point : et de combien de maus il sera cause, estant si mal accompagné, mesme à present qu'il a perdu les yeux⁷.

« Quel grand bien sera cause Amour » : Apollon va commencer son discours par un éloge ; « et de combien de maus il sera cause » : et veut le terminer par un blâme. En première partie, il loue Amour faisant de grandes choses s'il n'est pas mal accompagné et en seconde, il blâme l'association des deux divinités. Chacune des parties s'annonce comme une énumération : dans un premier temps des bienfaits d'amour ; dans un second, des catastrophes qui se produiraient s'il était suivi de Folie. Il en est de même pour le plan annoncé par Mercure :

Et [Apolon] ha fondé sa raison sur ce qu'estans en honneur et réputation entre les hommes leur causant beaucoup de biens et plaisirs, si Folie y estoit meslee, tout tourneroit au contraire. Mon intention sera montrer qu'en tout cela Folie n'est rien inferieure à Amour et qu'Amour ne seroit rien sans son ayde.

Ce plan est l'exact négatif de celui d'Apollon. Quand Apollon fait un éloge d'Amour, Mercure fait celui de Folie ; quand Apollon fait le blâme d'Amour accompagné de Folie, Mercure loue cette union. Il s'agit pour Mercure d'énumérer à son tour les bienfaits de Folie. Le type d'argument propre au genre épideictique est l'amplification ; le mouvement d'accumulation et de prolifération obéit au même principe. Il faut grandir l'objet de l'éloge à force d'exemples. Le mouvement d'abondance, de copia, sert ce projet.

⁶En définissant l'exorde épideictique, Laurent Pernot montre en même temps qu'il ne diffère pas de l'exorde canonique : *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'Études augustiniennes, 1993, p. 303.

⁷Discours V, p. 49.

« La tentation de l'adéquation »

Le mouvement d'accumulation conforme à la visée de l'éloge qui doit grandir son objet aux yeux de l'auditoire répond aussi à la volonté de **tout** dire des vertus d'Amour ou de Folie. Les rhéteurs veulent **tout** décrire. Les passages descriptifs, nombreux, sont toujours extrêmement précis, abondent de détails. Barbara Cassin expose quel type de lien relie le genre épideictique et les descriptions pointues que sont les *ekphrasis* : « Comme l'*epideixis*, le terme d'*ekphrasis* connote une exhaustion, l'insolence du jusqu'au bout : c'est une mise en phrases qui épuise son objet et désigne terminologiquement les descriptions, minutieuses et complètes, de choses ou de personnes (une cité, un athlète), figurant souvent à ce titre comme morceaux dans les éloges⁸ [...] ». Apollon et Mercure eux aussi tendent à l'exhaustivité. *Ekphrasis* et hypotyposes sont une façon d'appréhender le monde. Il nous reste à considérer ce que pourrait signifier l'échec d'une telle pratique verbale à saisir le réel.

Aux abstractions, le genre épideictique préfère le concret. Le *Débat de Folie et d'Amour* n'est pas un échange d'idées ; il renvoie dos à dos des expériences. Il met à l'épreuve des visions du monde ; il les expérimente :

Mais pour le dire en un mot : Mettez moi au monde un homme totalement sage d'un côté et un fol de l'autre : et prenez garde lequel sera plus estimé. Monsieur le sage attendra que l'on le prie, et demeurera avec sa sagesse tout seul, sans que l'on l'appelle à gouverner les Viles, sans que l'on appelle en conseil : il voudra escouter, aller posément où il sera mandé : et on ha afaire de gens qui soient prongs et diligens, qui faillent plut tot que demeurer en chemin. Il aura tout loisir d'aller planter des chous. Le fol ira tant et viendra, en donnera tant à tort et à travers, qu'il rencontrera en fin quelque cerveau pareil au sien qui le poussera : et se fera estimer grand homme⁹[...]

Mercure procède bien ici à une expérimentation verbale. Les impératifs « Mettez-moi », « Prenez garde » servent à la mise en place du dispositif expérimental. Ensuite, au lieu de l'exposition d'une thèse, Mercure propose l'incarnation d'une idée. Une vision du monde prend corps dans les parcours contradictoires du sage et du fol. Le passage prospectif et descriptif se suffit à lui même. Mercure ne prend pas la peine d'énoncer la leçon de cette histoire. La vivacité de l'hypotypose tient lieu de démonstration. Le futur utilisé par Mercure se justifie par le cadre « expérimental ». Dans ce passage se rejoignent invention et description. Mercure imagine ici le parcours du fol ; il aurait pu tout aussi bien décrire

⁸Barbara Cassin, *L'Effet sophistique*, Paris, Gallimard, 1995, p. 501.

⁹Discours VI, p. 73-74

Chapitre 3 Le sens du dialogue

la carrière d'un ambitieux célèbre. Cet extrait témoigne de la capacité du langage à informer le monde. Inventer ou décrire, c'est donner forme à la matière de l'expérience. L'ordre du monde n'est jamais que l'ordre que les mots imposent à notre perception du monde. Les mots ordonnent, mais ils n'épuisent pas.

Ce premier extrait l'a montré : aux idées, le *Débat* préfère des faits, même imaginés, même fictifs. Aussi, les multiplie-t-il. Dans le genre délibératif ou judiciaire, le fait mythologique ou historique, autrement dit l'exemple, est une preuve technique. Il soutient un raisonnement par induction qui permet de passer du particulier au général. Dans le genre épideictique, l'exemple est pris dans un flux verbal. Le développement d'un exemple n'aboutit pas à une conclusion logique, mais engendre d'autres exemples encore. Ce mouvement d'accumulation se retrouve au cœur même de la syntaxe, comme dans ce passage du discours d'Apollon qui, dans sa première partie, affirme que l'Amour est à l'origine de la « plaisante invencion des habits nouveaux » :

L'homme a toujours mesme corps, mesme teste, mesme bras, jambes et piedz ; mais il les diversifie de tant de sortes, qu'il semble tous les jours estre renouvelé. Chemises parfumees de mile et mile sortes d'ouvrages : bonnet à la saison pourpoint, chausses jointes et serrées, montrant les mouvemens du corps, bien disposé : mile façons de bottines, brodequins, escarpins, souliers, sayons, casaquins, robbes, robbons, cappes, manteaux : le tout en si bon ordre que rien ne passe¹⁰.

Le principe d'accumulation qui régit le plan de chacun des discours régit aussi l'ordre syntaxique : la progression presque toujours asyndétique est relayée ensuite à l'intérieur des phrases par de longues énumérations. De même, l'interrogation qui termine notre extrait n'a aucun intérêt argumentatif. La variation syntaxique permet juste de changer le rythme monotone de l'énumération et de l'accumulation. Le mouvement de *copia* mis en branle en ce passage ne s'arrête d'ailleurs pas là ; il s'amplifie même puisque l'exemple des femmes est développé plus longuement : toilettes, cheveux, visages etc.

Au lieu d'élever le propos vers le général, chaque exemple permet de s'enfoncer dans le particulier, de pénétrer la profondeur du réel. En voulant saisir le concret dans sa diversité, cette écriture redonne en même temps toute sa saveur aux mots que l'on finit par goûter pour eux-mêmes et qui obéissent à leur propres règles rythmiques ou sonores : se suivent « bottines » et « brodequins » qui commencent par la même lettre ; « escarpins »

¹⁰Discours V, p. 56-57.

3.1 Experimentum veritatis ?

lui se termine comme « brodequins » qui le précède ; c'est le [s] initial qui lie « souliers » et « sayons » ; on pourrait encore commenter la figure de dérivation « robes/ robbons ». L'énumération ternaire des trois attributs bisyllabiques « dorez, crespes, frisez » obéit à ces mêmes règles sonores et rythmiques. L'ordre des mots prime sur l'ordre des choses ; l'ordre des mots informe le réel que le langage dessine. Ce passage abondant montre le pouvoir démiurgique du langage : les mots s'engendrent des mots et font être le monde comme ils le disent. Amour est à la fois comme Apollon le dit et comme Mercure le dit. Les deux discours retissent partiellement la densité du réel et c'est pourquoi Jupiter est bien en mal de les départager.

Apollon et Mercure, comme la Folie d'Érasme, renoncent à l'ordre rigide des genres judiciaires ou délibératifs et s'abandonnent au mouvement de profusion propre au genre épideictique : « Vous demandez peut-être, d'après l'usage commun de la rhétorique, que je fasse ma définition en plusieurs points. Non, je ne ferai rien de semblable. Il ne convient pas de limiter ou de diviser l'empire d'une divinité qui règne en tous lieux, et si loin que toute chose sur terre lui rend hommage¹¹. » Aucun discours ne peut cerner la réalité étudiée dans le *Débat*, qu'il s'agisse de folie ou même d'amour et le mouvement de prolifération finalement l'emporte sur une structure rhétorique rigide qui prétendrait avoir fait le tour de la question. Le genre épideictique contient à la fois le rêve de l'exhaustivité et la conscience de l'impossibilité de tout dire, ce que Laurent Pernot appelle la « la tentation de l'adéquation ¹² ».

Contre un usage commun de la rhétorique

C'est bien sur ce constat d'échec que se termine le débat. Le réel dans sa totalité échappe au langage. Ni Apollon, ni Mercure n'ont pu dire le fin mot de la relation entre Amour et Folie et Jupiter se retrouve par conséquent bien embarrassé. La brièveté comique de sa réponse pâle et maladroite en comparaison avec la virtuosité d'Apollon et de Mercure signifie-t-elle purement et simplement l'impuissance du langage ? La vanité des deux brillants développements semble retentissante : aucun des deux n'a pu apparemment changer les choses. Cette fin décevante nous invite à penser qu'ils n'ont finalement jamais

¹¹ *Éloge de la Folie*, éd. cit., p. 19.

¹² « Les orateurs rêvent d'un éloge qui serait la reproduction fidèle et complète de son objet. Pour bien louer, il faudrait tout dire, sans rien omettre. Le discours deviendrait une énumération, un catalogue. [...] Mais ces velléités ne durent pas. Bientôt on reconnaît la nécessité d'effectuer un choix, parce qu'il est matériellement impossible de tout faire entrer dans un seul discours » (*op. cit.* p. 665.)

Chapitre 3 Le sens du dialogue

parlé que pour ne rien dire. Beaucoup de bruit pour rien ? À moins que cet apparent échec ne redéfinisse un autre rapport entre langage et vérité.

Le lecteur n'aura pas le plaisir de connaître le fin mot sur les relations entre amour et folie. Au contraire, le mouvement d'amplification polyphonique et de multiplication des points de vue qui a commencé avec la querelle d'Amour et de Folie, qui est poursuivie par leur deux porte-parole, ne semble avoir aucune raison réelle de s'arrêter. Le moment de la péroraison est tout-à-fait arbitraire ; il faut bien à un moment faire semblant de conclure . Le commentaire des faits, puis le commentaire des commentaires peuvent durer infiniment, puisque le langage a en lui-même son système de prolifération, un mot en appelant un autre. D'autres voix, d'autres dieux, relaient d'ailleurs Apollon pour poursuivre ce *Débat* :

Quand Mercure ut fini la defense de Folie, Jupiter voyant les Dieux estre diversement affectionnez et en contrariété d'opinions, les uns se tenans du côté de Cupidon, les autres se tournans à approuver la cause de Folie : pour apointer le diferent, va prononcer un arrest interlocutoire en cette maniere :

Pour la difficulté et importance de vos diferens, et diversités d'opinions, nous avons remis votre affaire d'ici à trois fois, sept fois, neuf siècles¹³.

Tant dans les didascalies que dans la réplique de Jupiter, sont répétés les mots qui expriment la divergence et la difficulté, *diversement*, *diférent* (*deux fois*), *difficulté*, *diversité*, comme s'ils devaient souligner davantage la situation d'impuissance qui ressort de la confrontation des deux discours. C'est peut-être l'adjectif emprunté au vocabulaire juridique, « interlocutoire », qui traduit le plus l'échec apparent de la rhétorique. Cette décision ne met pas fin au *Débat* : il s'agit seulement d'un jugement *avant dire droit*. Le caractère pédant du lexique juridique n'empêche nullement l'inanité du jugement. De même, le très solennel « trois fois, sept fois neuf siècles » ne signifie rien, si ce n'est que Jupiter repousse le plus possible le moment de décider de l'indécidable¹⁴. Ainsi, l'emploi de la rhétorique dans ce *Débat* reste-t-il apparemment un pur jeu d'école. On mesure certes la pauvreté rhétorique de Jupiter en rapprochant son arrêt de la péroraison brillante de Mercure qui se termine par un péremptoire « J'ay dit » que Jupiter ne peut oser prononcer ; mais la péroraison de Mercure comme celle d'Apollon, toutes brillantes soient-elles, ne permettent pas davantage de décider de la vérité des relations entre Amour

¹³Discours V, p. 92-93.

¹⁴Nous préférons voir dans ces chiffres l'expression d'une radicale fantaisie, plutôt que d'y chercher de savantes interprétations qui ne correspondent pas à la légèreté affichée de cette fin burlesque.

et Folie. En un sens, le discours de l'impuissance est plus pertinent, si l'on envisage le rapport entre langage et vérité. Le langage seul est impuissant à la saisir, à dire le tout d'une chose. On pourrait reprendre les mots qu'Eva Kushner appliquaient à Lucien pour dire que Louise Labé « conserve le moyen du dialogue, que Platon faisait servir à la recherche de la vérité, tout en laissant tomber celle-ci. Si la philosophie est toujours un *experimentum veritatis*, l'innovation de [Louise Labé] consiste à proposer une expérience philosophique désormais déliée de la vérité¹⁵. » Que doivent alors trouver les mots, si ce n'est plus la vérité ? C'est en suivant désormais la trace de Lucien que nous poursuivrons notre quête de sens.

3.2 L'esprit de Ménippe et Lucien

Le *Débat* fréquente toutes les époques : son caractère d'actualité ne l'empêche pas de se situer en même temps dans une fictive ère mythologique. Il passe par tous les milieux : après s'être élevé jusqu'à l'Olympe, il ne recule pas devant les bas-fonds les plus répugnants de la société. Il mélange les tons et les genres, retrouvant l'esprit de Lucien, comme celui-ci avait su retrouver celui de Ménippe¹⁶. C'est surtout la rencontre de deux univers de pensée et de valeurs, celui des néoplatoniciens et celui des évangéliques, qui est au cœur du texte. Puisqu'il ne s'agit pas de trancher pour savoir qui de l'un ou de l'autre détient la vérité, reste à découvrir l'enjeu réel d'une telle confrontation.

3.2.1 Mélange des tons

Apollon lui-même qui parle savamment des délicatesses amoureuses décrit en même temps sans complaisance l'immonde misanthrope qui vit reclus dans sa solitude crasse :

¹⁵Eva Kushner citant Giorgio Agamben, « L'inscription du second dialogue dans l'histoire du dialogue à la Renaissance » dans *Le Cymbalum Mundi*, Actes du colloque de Rome édités par Franco Giacomone, Genève, Droz, 2003, p. 383.

¹⁶ « Si Lucien rejoint Ménippe, c'est qu'il retrouve son esprit, adopte son attitude à l'égard des modèles, donnant un bon exemple de renouvellement par la Mimesis. » Jacques Bompaire, *Lucien écrivain — Imitation et création*, Paris, Les Belles Lettres, 2000 (première édition 1958), p. 554. L'esprit de l'œuvre évoqué rejoint au fond la définition bakhtinienne de la ménippée : « La ménippée s'affranchit totalement des contraintes historiques, encore perceptible dans le « dialogue socratique » [...] ; elle est dégagée de toute tradition et n'est liée par aucune exigence de vraisemblance extérieure. La ménippée se signale par la liberté *exceptionnelle de l'invention* philosophique et thématique (*op. cit.*, p. 160). À ce terme de « ménippée », nous préférons avec la critique moderne l'expression de « dialogue lucianesque ».

Chapitre 3 Le sens du dialogue

S'il m'était licite, je vous les depeindrois, comme je les voy decrire aus hommes de bon esprit. Et néanmoins il vaut mieus en dire un mot, à fin de connoitre combien est mal plaisante et miserable la vie de ceus, qui se sont exemptez d'Amour. Ils disent que ce sont gens mornes, sans esprit, qui n'ont grace aucune à parler, une voix rude, un aller pensif, un visage de mauvaise rencontre, un œil baissé, craintifs, avares, impitoyables, ignorans, et n'estimans personne : Loup garous. Quand ils entrent en leur maison, ils creignent que quelqu'un les regarde. Incontinent qu'ils sont entrez, barrent leur porte serrent les fenestres, mangent, sallement sans compagnie, la maison mal en ordre : se couchent en chapon le morceau au bec. Et lors à beaus gros bonnets gras de deus doigts d'espais, la camisole atachee avec esplingues enrouillees jusques au dessous du nombril, grandes chausses de laine venans à my-cuisse, un oreiller bien chauffé et sentant sa gresse fondue : le dormir accompagné de toux, et autres tels excremens dont ils remplissent les courtines. [...] gens plus fades à voir, qu'un potage sans sel à humer. Que vous-en semble-t-il¹⁷ ?

Le portrait procède par une juxtaposition de groupes nominaux, en particulier dans la deuxième partie qui décrit les vêtements. Ce passage forme un ensemble complet et clos qui montre le rôle et la fonction de l'exemple chez Apollon. L'idée de l'homme sans amour s'incarne dans les moindres recoins de la maison et dans les moindres habitudes décrites ; les images elles-mêmes gardent un caractère concret : « dormir en chapon le morceau en bec » ; « gens plus fades à voir, qu'un potage sans sel à humer ». Elles restent dans le domaine du sensuel et n'atténuent en rien le dégoût que provoque la description lorsqu'elle n'est pas imagée. Rien ne nous est épargné, puisque ce passage se fait même rapidement scatologique. Cette exhaustivité scrupuleuse s'oppose comiquement aux précautions oratoires initiales. La prétérition, « s'il m'était licite, je vous les depeindrois », au lieu de la diminuer, accentue la crudité du passage. Apollon couvre le manque de parfaite bienséance de son discours en se dissimulant derrière les « hommes de bon esprit » ; d'ailleurs, il paraît à l'origine se contenter de rapporter leur propos (« ils disent »). Sa stratégie fonctionne à merveille : elle attise la curiosité de l'auditoire. Apollon s'amuse. Après cette fausse pudeur comique, il se délecte du choix de ses comparaisons : l'odeur de « de gresse fondue » transpire déjà de l'image du chapon. Cette artificielle réticence révèle mieux une vraie complaisance.

3.2.2 Apollon néoplatonicien et Mercure évangélique ?

Le caractère extrêmement concret de l'argumentation, qui consiste essentiellement en une expérimentation détachée de l'idée de vérité, n'empêche nullement le *Débat* d'être imprégné des grandes pensées de son temps. Les allusions au *Commentaire du Banquet*

¹⁷Discours V, p. 54-55

de Platon de Ficin affleurent en nombre ; la pensée évangélique d'Érasme traverse aussi le dialogue. Partant de passages précis révélant la présence de ces grands courants de pensée contemporains à la rédaction du *Débat*, nous voudrions montrer comment Louise Labé orchestre la rencontre des grandes idées de son temps dans l'échange entre Apollon et Mercure.

Louise Labé et Ficin

Kenneth Varty¹⁸ a commencé à montrer la dette de Louise Labé envers le penseur florentin. Il analysait le passage suivant :

Dire que c'est la force de l'œil de la chose aymee, et que de là sort une sutile evaporacion, ou sang, que nos yeux reçoivent et entre jusques au cœur...Je say que chacun le dit : mais s'il est vray j'en doute. Car plusieurs ont aymé sans avoir à cette occasion, comme le jeune Gnidien, qui ayma l'œuvre fait par Praxitelle. Quelle influxion pouvoit-il recevoir de cet œil marbrin ? Quelle sympathie y avoit il de son naturel chaud et ardent par trop, avec une froide et morte pierre ? Qu'est ce donc qui l'enflammoit ? Folie qui estoit logee en son esprit. Tel feu estoit celui de Narcisse. Son œil ne recevoit pas le pur sang et sutil de son cœur mesme : mais la fole imaginacion du beau pourtrait, qu'il voyoit en la fontaine, le tourmentoit¹⁹.

À la suite de K. Varty, on reconnaît sans peine une théorie d'inspiration ficinienne²⁰. Si nous ne nous avancerons pas jusqu'à dire que Louise Labé manque de sympathie pour Ficin, on peut sans conteste affirmer que Mercure, lui, est pour le moins sceptique.

« Je say bien que chacun le dit. » Avec désinvolture, Mercure montre que le *Débat* s'inscrit dans une actualité et qu'il est en dialogue avec les grandes pensées de son temps²¹. Festugière a sans doute en effet sous-estimé l'influence de Ficin, comme le montre K.

¹⁸ « Louise Labé and Marsilio Ficin », dans *Modern Language Notes*, Vol.71, n° 7 (Nov. 1956) p. 508-510.

¹⁹ Dans l'édition de Enzo Giudici, Discours VI, p. 79-80.

²⁰ « In the course of research which I have been carrying into the literary sources of Louise Labé I have discovered that a strange theory concerning the transfer of spirits between lover and beloved, which appears in her works, has its origin in Ficin's *Commentary* on Plato's *Symposium* [...] In spite of the tone of mockery, which reveals her lack of sympathy with Ficin, it is none the less clear that Louise Labé was familiar with his argument. » (Au cours de mes recherches concernant les sources littéraires de Louise Labé, j'ai découvert une étrange théorie à propos du transfert des esprits entre l'amoureux et l'être aimé. Elle trouve son origine dans le *Commentaire du Banquet de Platon* [...] Malgré le ton de moquerie, qui révèle l'absence de sympathie de Louise Labé envers Ficin, il n'en est pas moins clair que Louise Labé connaissait cette théorie.) : Art. cit., p. 508-509.

²¹ Ce type d'allusion polémique est, selon Bakhtine, caractéristique de la ménippée : « C'est en quelque sorte le genre « journalistique » de l'Antiquité, qui brasse vigoureusement l'actualité idéologique. Les satires de Lucien prises ensemble constituent une véritable encyclopédie de son époque : elles sont pleines de polémique ouverte ou cachée avec différentes écoles, tendances, courants philosophiques et religieux[...] » *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 165.

Chapitre 3 Le sens du dialogue

Varty qui le cite ; mais même ce dernier reste sans doute en deçà de la vérité lorsqu'il conclut que Louise Labé a envers lui une dette précise mais limitée²². Ce passage fait bien preuve d'une connaissance approfondie du penseur florentin. La pensée ficinienne est assez largement présente dans le *Débat*. D'après ce passage, Mercure s'inscrit en faux face à une conception néo-platonicienne. Il semble avoir davantage écouté la Folie érasmienne que les préceptes de Ficin.

L'Éloge de la Folie dans le *Débat*

Si certains passages s'inspirent très visiblement de Ficin, d'autres doivent beaucoup au célèbre *Éloge de la Folie*. Avant d'envisager avec plus de recul la dette réelle de Louise Labé envers Érasme, observons quelques allusions incontestables à ce célèbre texte d'Érasme.

Nous prenons comme point de départ l'un des rapprochements que fait Dorothy O'Connor²³. Elle met en vis-à-vis les deux passages énumératifs qui montrent tous les moyens déployés par les femmes pour plaire aux hommes :

*Deinde quid aliud optant in hac vita quam ut viris quam maxime placeant ? Nonne huc spectant tot cultus, tot fuci, tot balnea, tot compturae, tot unguenta, tot odores, tot componendi, pingendi fingendique vultus, oculos, et cutem artes. **Iam num alio nomine viris magis commendatae sunt quam stultitiae ?***²⁴

Louise Labé semble procéder à une surenchère renforçant le caractère abondant du passage : elle parle longuement des toilettes, puis de la coiffure, avant de parler des soins du visage qui ne sont pas les mêmes selon la beauté des femmes :

²² Art. cit., p. 510

²³ Dorothy O'Connor utilise la traduction française de *L'Éloge de la Folie* publiée en 1520. Nous citons l'extrait qu'elle en donne : « Quoy plus quapete lestat féminin en ceste vie presente sinon aux hommes complaire. Voyons nous pas tant daornemens, tant de baings, tant de cultures, etc. » *Louise Labé, sa vie et son œuvre*, Genève, Slatkine Reprints, Genève, 1972, p. 112.

²⁴ Nous citons Érasme, *Opera omnia*, Amsterdam, Oxford, 1979, 4, 3, p. 90. Le texte est établi d'après l'édition de 1532. Nous soulignons la dernière phrase, sur laquelle nous reviendrons. « D'ailleurs que désirent-elles d'autre dans cette vie sinon de plaire le plus possible aux hommes ? N'est-ce pas le but de toutes ces toilettes, ces fards, ces bains, ces coiffures, ces crèmes, ces parfums, de ces artifices pour arranger, peindre, refaire le visage, les yeux, la peau ? Leur plus grand mérite auprès des hommes n'est-il pas la folie ? » Érasme, *Éloge de la Folie*, traduit par Claude Blum, dans *Éloge de la Folie, Adages, Colloques, Réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la Philosophie, Correspondance*, édition établie par Claude Blum, André Godin, Jean-Claude Margolin et Daniel Ménager, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 24.

Et que dirons-nous des femmes, l'habit desquelles, et l'ornement de corps, dont elles usent, est fait pour plaire, si jamais rien fut fait. Est-il possible de mieux parer une teste, que les Dames font et feront à jamais ? avoir cheveux mieux dorez, crespes, frisez ? acoutrement de teste mieux seant, quand elles s'acoutreront à l'Espagnole, à la Française, à l'Alemande, à l'Italienne, à la Grecque ? Quelle diligence mettent elles au demeurant de la face ? Laquelle si elle est belle²⁵ [...]

La *copia* de Louise Labé surpasse celle d'Érasme. Mais, il est des différences plus significatives. Chez Érasme, ce passage est très nettement teinté d'une misogynie traditionnelle. Folie vient à peine d'affirmer qu'une femme qui prétend à la sagesse est plus folle encore que les autres. Dans le *Débat* en revanche, l'ingéniosité qu'inspire la coquetterie n'est pas le monopole des femmes. Ce que les femmes font, les hommes le font ; et inversement. La structure dans laquelle s'insère l'extrait précédemment montre ce souci d'équité²⁶ : « **L'homme** a toujours même corps, mesme teste, mesme bras, jambes et pieds : mais il les diversifie de tant de sortes, qu'il semble tous les jours estre renouvelé. [...] Et que dirons nous des **femmes** l'habit desquelles et l'ornement de corps, dont elles usent est fait pour plaire, si jamais rien fut fait. [...] En somme, tout ce qui est de beau, soit de l'accoutrement **des hommes ou des femmes**, Amour en est l'auteur²⁷. » Louise Labé nuance donc la misogynie de l'*Éloge de la Folie*. Mais, elle entre en dialogue avec ce texte essentiellement parce qu'Apollon, à la question de la Folie d'Érasme, « Quel autre nom que Folie peut mieux dire le mérite que les femmes cherchent à obtenir aux yeux des hommes²⁸ ? », répond par le nom d'Amour. Un autre nom pour les mêmes choses et les choses changent à nos yeux, parce qu'elles changent de sens, c'est la révélation de ce dialogue. Il ne faut pas négliger l'importance de la perspective. Apollon s'entretient avec la Folie d'Érasme, Mercure répond à Apollon, se faisant l'avocat de Folie : le *Débat* semble ne pas devoir se finir.

Apollon paraît tellement répondre à la Folie d'Érasme qu'on pourrait voir dans ce passage l'origine du *Débat* : « Mais, quoi ? Cupidon, créateur et père de tous les liens

²⁵Discours V, p. 57.

²⁶Ce souci d'équité se retrouve d'ailleurs dans le discours de Mercure. La même structure binaire signale cette préoccupation de justice entre les sexes : « Je vous prie d'imaginer un jeune homme, n'ayant grand afaire qu'à se faire aymer » ; puis « Et penseriez-vous, que les amours des femmes soient de beaucoup plus sages ? ». Discours V, p. 80 et p. 84.

²⁷Discours V, p. 56 à 58

²⁸Nous faisons une traduction plus littérale de l'extrait de l'*L'Éloge* d'Érasme, cité et souligné précédemment : *Iam num alio nomine* Puisqu'au fond, le problème est bien là. Folie met le doigt dessus. Il y a pour une même chose plusieurs noms. Pour l'ingéniosité coquette des femmes, certains disent « amour », d'autres disent « folie ».

Chapitre 3 Le sens du dialogue

d'affection, n'est-il pas complètement aveugle ? De même que ce qui n'est pas beau lui paraît l'être, il fait que chacun parmi vous croit beau ce qui lui appartient : le vieux raffole de sa vieille comme le poupon de sa poupée²⁹. » La Folie érasmiennne, en cet extrait, s'attaque à l'amour platonicien *ille omnis necessitudinis autor et parens*³⁰. L'idée du lien social — attribué à Folie désormais — se retrouve aussi à la fin (*glutinant copulantque societatem*). Ainsi, la Folie de l'Éloge semble-t-elle ôter tout caractère sacré à l'Amour tel que le conçoit Platon ; Apollon dans le *Débat* prend fait et cause pour lui ; Mercure relaie Folie. Il semble que Louise Labé fasse se rencontrer à nouveau l'évangélisme d'Érasme et le néoplatonisme³¹. Son dialogue prend en charge le dialogue entre les grands courants de pensée de son temps.

Récits des origines

Une fois identifiées quelques allusions précises à Ficin ou Érasme, on établit sans peine qu'Apollon est porteur d'une conception néo-platonicienne du monde et en particulier de l'amour, quand Mercure serait plus enclin à suivre la voie évangélique d'Érasme. Après ce rapide constat, il reste à approfondir l'analyse de ces deux visions du monde qui se rencontrent à travers les deux protagonistes qui les représentent. Tous deux, au début de leur discours, font un récit des origines. Ces deux genèses sont essentielles pour comprendre ce qui façonne leur appréhension de l'amour ou de la folie.

Apollon s'exprime à propos des hommes en ces termes :

Estans ainsi en meurs, complexions, et formes dissemblables, sont néanmoins ensemble liez et assemblez par une benivolence, qui les fait vouloir bien l'un à l'autre : [...] Quelle peine croyez vous, qu'à ù Orphee pour destourner les hommes barbares de leur accoutumee cruauté ? pour les faire assembler en compagnies politiques ? pour leur mettre en horreur le piller et robber l'autrui ? Estimez-vous que ce fust pour gain ? duquel ne se parloit encore entre les hommes, qui n'avoient fouillé es entrailles de la terre ? La gloire, comme j'ay dit ne le pouvoit mouvoir. Car n'estans point encore de gens politiquement vertueus, il n'y pouvoit estre gloire, ny envie de gloire. L'amour qu'il portoit en general aus hommes, le faisoit travailler à les conduire à meilleure vie³².

²⁹ *Éloge de la Folie* éd. cit. p. 26.

³⁰ *Opera omnia, op. cit.*, p. 94.

³¹ Nous disons « à nouveau », car il y a déjà un dialogue complexe entre la Folie érasmiennne et le néoplatonisme, ce que nous étudierons plus précisément dans notre analyse du « jeu des points de vue ».

³² Discours V, p. 49-50.

3.2 L'esprit de Ménippe et Lucien

Tout ce passage constitue un mythe fondateur, un récit des origines. En même temps, comparé aux textes précédents, il recourt à un effort de rhétorique et d'argumentation inhabituels. La thèse est déjà clairement énoncée : les hommes sont « liez et assemblez par une benivolence, qui les fait vouloir bien l'un à l'autre ». La démonstration repose sur plusieurs questions rhétoriques et la conclusion finale découle d'un enthymème que nous pouvons formuler ainsi : la gloire est le souhait de « gens politiquement vertueux », or, Orphée n'appartenait pas à une société civilisée, donc Orphée ne recherchait pas la gloire. Ne cherchant pas la gloire, Orphée ne pouvait être mu que par l'amour. L'effort de raisonnement est plus important qu'à l'habitude ; les enthymèmes sont assez rares pour être remarqués. Mais cette rhétorique argumentative est au fond assez vaine. Apollon s'efforce de démontrer, ce qui en réalité se démontre le moins et qui est davantage de l'ordre d'une conviction profonde³³.

Amour est premier ; il est le principe qui meut le monde et les hommes. La parenté de cette conception avec le néoplatonisme ne nous semble faire guère de doute. Alors que le texte continue d'évoquer les temps premiers, il paraît même s'amuser à faire indirectement allusion au *Banquet* et aussi au commentaire de celui-ci :

Ainsi les Scythes déifierent Pylade et Oreste, et leurs dresserent un temple. Mais avant iceus estoit Amour, qui les avoit liez et uniz ensemble. Raconter l'opinion qu'ont les hommes des parens d'Amour, ne seroit hors de propos, pour montrer qu'ils l'estiment autant ou plus que nul autre des Dieus. Mais en ce ne sont d'un accord, les uns le faisant sortir de Chaos et de la Terre : les autres du Ciel et de la Nuit : aucuns de Discorde et de Zephire autres de Venus la vraye mere³⁴ [...]

La généalogie d'Amour ne va pas en effet sans rappeler le discours de Phèdre. Ficin commentant celui-ci n'évoque pas les dissensions que mentionne Apollon dans le *Débat* :

Hesiodé en son livre *Theogonia*, Parménides Pythagoricien au livre *De Nature*, et Acusileus poète avec Orphée, et Mercure, se sont accordés, et a esté d'une opinion, qu'Amour est le Tresancien, de luy mesme parfaict, le tresçavant et cognoissant. Platon en son *Timæo* painct ung Chaos et en icelluy met Amour. Et ce mesmes a

³³D'ailleurs la folie érasmienne soutient sans avoir recours à aucun effort argumentatif, que ce lien fondateur n'est pas l'amour qui l'assure, mais elle-même. Les deux voix se superposent et se contredisent : « Jusque là, en somme, aucune société, aucun lien vivant ne pourrait être agréable ou durable sans moi » (p. 27.) *In summa usqueadeo nulla societas, nulla vitar conjunctio sine me vel jucunda sed stabilis esse potest* (p. 94.)

³⁴V, p. 51.

Chapitre 3 Le sens du dialogue

aussi dit en son *Convive* Phaedrus. Les Platoniques appellent ce Chaos, Monde sans forme ni figure³⁵.

Si Apollon s'amuse peut-être à souligner les contradictions au sein de la tradition, reste que Phèdre et Apollon s'entendent pour dire qu'Amour est le premier principe qui régit l'ordre du monde.

Le récit des origines selon Mercure donne, en revanche, une tout autre conception de l'ordre du monde :

Vray est qu'**au commencement** les hommes ne faisoient point de hautes folies, aussi n'avoient ils encores aucuns exemples devant eus. Mais leur folie estoit à courir l'un après l'autre : à monter sus un arbre pour voir de plus loin : rouler en la vallee : à manger tout leur fruit en un coup : tellement que l'hiver n'avoient que manger. Petit à petit ha cru la Folie avec le tems. [...] Folie ha premierelement mis en teste à quelcun de se faire creindre : Folie ha fait les autres obéir. Folie ha inventé toute l'excellence, magnificence, et grandeur, qui depuis à cette cause s'en est ensuivie³⁶

Ce discours d'un point de vue formel est déjà extrêmement différent ; toute rhétorique, tout argument savamment élaborés sont absents. Ce premier récit reste très proche des saynètes réalistes qui ponctuent les discours des deux porte-parole. La naissance de la civilisation prend vie sous nos yeux. Le moteur n'est plus l'amour, mais la folie. Plutôt que folie, il conviendrait de dire Pêché. Les hommes de ce tableau sont mus par l'ambition, l'orgueil. Ce qui se dessine est un petit monde renversé. La Folie/Pêché est garante d'un ordre du monde qui est contraire à celui qui devrait être. Le point de vue de Mercure n'est pas moral ; en revanche, son discours le devient, dès que le monde de Folie est reconnu comme Monde à l'envers. Mercure semble donc, comme la Folie érasmiennne, se faire un temps l'avocat du diable, alors qu'en réalité, son discours sert la satire des grands.

Mercure soutient une vision du monde conforme à la pensée des évangéliques. Son discours dénonce le manque d'Amour et de Charité. En un sens, si l'on renverse le monde renversé que Mercure décrit, on retrouve l'organisation néo-platonicienne que défend Apollon. Aucun des deux ne propose un tableau satisfaisant, si on exige de chacun qu'il soit en adéquation avec la réalité. Apollon exalte l'Amour qu'il faut atteindre et Mercure (comme la Folie érasmiennne dont la voix s'insère dans ces récits mythiques) fait la peinture

³⁵Symon Silvius dit J. de La Haye, *Le Commentaire de Marsile Ficin, florentin : sur le Banquet d'amour de Platon*, édition avec introduction et notes par Stephen Murphy, Paris, Champion, 2004. Cette édition présente la traduction de Jean de La Haye publiée en 1546 à Poitiers.

³⁶Discours VI, p. 71

3.3 « Le sens du dialogue »

du monde pécheur qu'il faut fuir. Les deux discours épidiectiques tendent donc moins à saisir la vérité du monde qu'à affirmer des valeurs.

Ainsi, ce qu'affirme Eva Kushner à propos du *Cymbalum mundi* est-il aussi exact à propos du *Débat* : « Le dialogue satirique fonctionne alors, à travers conventions et formes qui constituent son code, comme figure d'un dialogue plus secret entre philosophies qui ne sont pas toujours en mesure de dire ouvertement leur nom. Il ne s'agit pas de renoncer à la recherche de sources précises, ni à l'identification historique des personnages, mais de les mettre en relation, en dialogue, avec d'autres miroirs, d'autres prismes³⁷. » Le dialogue lucianesque est l'occasion de se faire rencontrer l'évangélisme d'un Érasme et le néoplatonisme dans un dialogue qui ne se préoccupe pas au fond, contrairement à ses protagonistes, de savoir quel discours est le plus vrai, mais qui révèle que des perspectives contradictoires peuvent aboutir à l'établissement de valeurs conciliables. Louise a retrouvé sans doute à travers Lucien l'esprit de Ménippe et la fantaisie de son dialogue ne l'empêche pas d'expérimenter les dernières positions philosophiques. Comme le précise bien Bakhtine, lorsqu'il définit la ménippée : « le caractère même du problème philosophique est tout différent quand on le compare aux « dialogues socratiques » : dans la ménippée, les questions tant soit peu « académiques » (gnoséologiques ou esthétiques) disparaissent de même que l'argumentation ample et touffue, ne laissant en fait que les « ultimes questions » à tendance éthico-pratique. La synchronèse (la confrontation) des « dernières positions dans le monde » ainsi épurées est un élément caractéristique de la ménippée³⁸ ». La rhétorique ne sert pas une argumentation, mais la construction de valeurs.

3.3 « Le sens du dialogue »

Ni Apollon, ni Jupiter ne détiennent le dernier mot sur l'amour ou la folie. On est bien loin d'un accouchement socratique de la Vérité. L'impuissance de Jupiter le souligne encore. La confrontation des points de vue sert la recherche de la Vérité, autrement que ne le fait un dialogue platonicien. La révélation d'un tel texte qui montre que deux discours contradictoires peuvent produire du sens ensemble définit un nouveau rapport entre langage et Vérité. Le langage seul est impuissant à faire advenir la Vérité. La sphère

³⁷Eva Kushner, art. cit., p. 383.

³⁸*Op. cit.*, p. 162

de la vérité ne recoupe pas exactement celle du langage. Les mots ne disent pas le tout du monde. En revanche, ils l'informent en inventant des valeurs. Le *Débat* fait s'opposer mots contre mots, valeurs contre valeurs : s'il ne faut pas nécessairement trancher entre la vision néoplatonicienne de l'amour ou celle plus conforme à l'évangélisme d'Érasme, il reste à trouver une voie pour sortir de cette opposition stérile.

3.3.1 Un dialogue de fous ou l'exclusion des sages

L'exclusion de la Sagesse du *Débat*, Louise Labé la doit sans doute à Érasme qui soulignait bien ce bannissement dans son célèbre éloge ; au début de ce texte, Folie s'écrie : « Mais qui n'aimerait mieux être ce fou et ce sot [Bacchus] [...] plutôt que Pallas elle-même, au regard torve, qui menace continuellement de sa Gorgone et de sa lance ? ». En effet, dans le dialogue de Louise Labé, qui a su saisir la richesse de cette invention érasmiennne, personne ne donne voix à la Sagesse ou plutôt la Sagesse ne peut donner voix à aucun des interlocuteurs : « Je me defierois bien que puissiez donner bon ordre sur ce diferent, ayant tous suivi Amour fors Pallas : laquelle estant ennemie capitale de Folie, ne seroist raison qu'elle voulust juger sa cause³⁹. » La Sagesse semble exclue du *Débat* tant par Folie — ce qui ne peut nous surprendre — que par Amour. Le différent entre Pallas et Amour qu'évoque cet extrait trouve son origine et son explication dans le dix-neuvième *Dialogue des Dieux* de Lucien, au cours duquel Vénus s'entretient avec son fils⁴⁰. Ainsi, existe-t-il une incompatibilité entre la Sagesse et chacune des deux parties du *Débat de Folie et d'Amour*. Les voix du *Débat* ne sont donc pas celles de la Sagesse. Le chemin vers la vérité s'il y parvient ne peut qu'être détourné.

Louise Labé, de façon plus générale, emprunte à Érasme la richesse des effets de voix, que permet l'effacement artificiel de l'auteur qui fait parler un locuteur allégorique. Toute la puissance de ce type d'effets est présente dans la première phrase où en déclarant « C'est folie qui parle », l'auteur exhibe l'artifice de la situation d'énonciation. Ce sont déjà deux voix qui s'affirment. Jean-Claude Margolin a montré toute la subtilité d'un tel dispositif énonciatif où les propos des locuteurs fictifs ne se confondent jamais parfaitement avec

³⁹Discours V, p. 66.

⁴⁰« Vénus : Pourquoi donc, Amour, toi qui as vaincu tous les autres Dieux, Jupiter, Neptune, Apollon, Rhéa et moi, ta mère, épargnes-tu la seule Minerve ? / L'Amour : J'ai peur d'elle ma mère : elle est effrayante, son œil est terrible, son air imposant et mâle. » Lucien, *Œuvres complètes*, traduction d'Eugène Talbot, Paris, Hachette, I p. 86.

ceux de l'auteur⁴¹. Par de fines allusions qui reposent sur une connivence avec le lecteur, Louise Labé fait de même et joue avec humour de ce procédé. Ainsi, lorsqu'Apollon lance cette interrogation purement rhétorique : « Que ne feroit-on pour retrouver la joyeuse vue du Soleil ? », cela revient finalement, avec l'humour en plus, à dire « C'est Apollon qui parle » et c'est à nouveau, en dénonçant l'artifice de la situation d'énonciation, une façon de faire entendre la voix d'une instance auctoriale qui se superpose à celle d'Apollon, sans se confondre parfaitement avec elle. À la suite d'Érasme donc, Louise Labé fait du dialogue « une configuration complexe, combinant deux communications croisées ; elle fait apparaître la multiplicité des voix et des points de vue devant lesquels est placé le lecteur, comme devant une énigme ; mais l'auteur lui crée une place d'observation orientant plus ou moins sa réflexion⁴². »

3.3.2 Un premier avertissement ou un implicite protocole de lecture

Le *Débat* a pour objet immédiat les circonstances de la dispute entre Amour et Folie. Dans un deuxième temps, cette dispute en partie allégorique permet finalement de faire se rencontrer deux visions du monde. Reste à déterminer la fonction des premiers dialogues et à observer de quelle façon ils forment un commentaire qui préexiste à l'échange entre Apollon et Mercure et mettent ainsi le lecteur en condition pour qu'il puisse bien entendre la suite.

La querelle originelle fait l'objet de plusieurs descriptions : l'argument en propose un bref récit ; le premier discours fournit, selon l'expression d'Enzo Giudici, une « photographie objective⁴³ » de ce qui est arrivé — la *mimesis* dans l'exposition théâtrale de la querelle est propre à le laisser penser — les quatre discours restants proposent ensuite, chacun à leur tour, un éclairage particulier, une réflexion ou un récit plus détaillé et toujours orienté de la scène⁴⁴. Enzo Giudici fait à ce propos l'analyse suivante : « La reproduction

⁴¹ « Même quand on a tendance à faire de tel ou tel personnage le « porte-parole » d'Érasme, c'est-à-dire celui (ou celle) qui se rapproche le plus de ses idées, [...] on découvre qu'il lui laisse, comme à son vis-à-vis, confident, partenaire ou adversaire, une marge de liberté, il se tient à une certaine distance de ses personnages comme le font le dramaturge ou le metteur en scène. » « Le Sujet de l'énonciation dans *L'Éloge de la Folie* d'Érasme » dans *Hommages à Carl Deroux*, Bruxelles, Latomus, 2003, V, p. 475-476.

⁴²Ruxandra Irina Vulcan, *Savoir et rhétorique dans les dialogues français entre 1515 et 1550*, Hamburg, Lit, 1996. p. 98.

⁴³Enzo Giudici, *Louise Labé — Essai*, Paris, Nizet, 1981, p. 39.

⁴⁴Apollon fait le récit de la dispute aux pages 45-46 et Mercure à la page 67.

exacte des faits ne compte absolument pour rien ; contrairement à l'opinion générale : constater n'est pas interpréter et c'est bien l'interprétation qui compte. Or, rien n'est plus changeant que l'interprétation : *quot capita tot sententiae* ; d'autant plus qu'il ne s'agit pas ici d'une idée, mais d'un pur accident, c'est à dire d'un élément apparemment plus concret qu'une idée, mais en réalité bien plus trompeur et prismatique⁴⁵. » Argument et discours I donnent une impression d'objectivité. Grâce à des échos précis, des répétitions, ils deviennent l'un pour l'autre des garants réciproques de leur véracité⁴⁶. Les didascalies du discours I répètent l'argument ; les propos des protagonistes rapportés dans le discours permettent de compléter la description. Le discours I révèle les manques de l'argument. Par conséquent, l'impression d'objectivité s'effondre, car elle suppose une exhaustivité que ne réalisent ni l'argument, ni le premier discours. Comme le premier discours montre que l'argument est inexact parce qu'il n'est pas complet, les autres discours mettent en évidence que les blancs qui existent entre les répliques et les didascalies du discours I correspondent eux aussi à des vides : nous connaissons les paroles et les actes, manquent les intentions. Or, de ces intentions, nul ne peut être le témoin et le rapporteur impartial. Si précise soit-elle, aucune description ne peut être exhaustive, aucun récit ne peut être complet. La complexité du réel échappe toujours partiellement au discours.

Cette première querelle peut alors apparaître comme un avertissement : chaque voix qui s'élève ne s'inscrit pas dans un simple jeu de contradictions, où l'une des deux parties du *Débat* aurait nécessairement raison et l'autre nécessairement tort. La réalité étant « prismatique », chaque voix apporte un point de vue sur cette réalité. La Vérité des choses résulterait de l'addition et à la synthèse des discours ; mais la complexité du réel ne peut être ramenée à un discours simple ; la polyphonie des discours divergents en est une image plus satisfaisante — bien qu'inexacte.

3.3.3 Voix et points de vue : une réponse à l'écart entre les mots et les choses

Du discours au réel, il existe un gap, un hiatus que la polyphonie du dialogue rend tangible dans le *Débat*. La forme dialogique, autrement dit le recours aux prosopopées,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁶ Nous ne prenons pas la peine de relever chacun de ces échos. Notons seulement qu'au moins une fois une répétition consiste à reprendre des mots de l'argument dans une réplique de Folie : « pour couvrir le lieu où ils estoient, lui mit un bandeau » (p. 23) et « je t'acotrayerai bien le lieu où ils étaient » (p. 32).

permet de révéler cette discontinuité. L'effet des mots sur le monde est aussi une préoccupation récurrente des interlocuteurs. En effet, les propos de Folie comme « Tu triompfes de dire », « Tu m'outrages toujours de paroles⁴⁷ » suggèrent l'inanité des mots : la parole n'aurait aucun impact sur les faits. Le *Débat* exhibe constamment le fossé qui sépare les mots des choses. Ces expressions tirées du premier discours sont relayées par celui d'Apollon : « De là, elle commence à se hausser en paroles⁴⁸ ». Les deux divinités ont beau se « prendre de paroles⁴⁹ », rien ne change avant qu'elles n'en viennent aux mains. Folie ne semble pouvoir révéler la vérité de l'état d'amour qu'en passant par le geste de lui crever les yeux ; la démonstration n'est pas de mots, elle se fait en action :

Et à fin que tu me reconnaises d'orénavant, et que tu me saches gré quand je te meneray ou conduiray : regarde si tu vois quelque chose de toymesme ?
*Folie tire les yeus à Amour*⁵⁰

Cette démonstration par les faits est présentée par Mercure comme la seule façon pour amour d'accéder à la connaissance : « Amour ha voulu montrer qu'il avoit puissance sur le cœur d'elle. Elle lui **ha fait connoître** qu'elle avoit puissance de lui ôter les yeus⁵¹ ». Pour paraphraser Montaigne, la question est de paroles mais ne se paie pas tout à fait de même. Les mots ont alors un effet, parce que Folie réalise son discours. Le dire entraîne le faire. La première leçon du dialogue se tire avant même qu'on ait apprécié les subtilités des démonstrations rhétoriques d'Apollon ou de Mercure. La parole efficace est au fond celle qui conduit à l'action. La parole de Folie informe le réel, car elle fait être le monde tel qu'elle le dit par ses gestes.

Vérité et points de vue

Le mouvement général du *Débat* peut finalement se synthétiser ainsi : il aurait pour point de départ, à la manière de l'emblème, une image gravée ou *figura* du couple d'Amour aveugle et de Folie. Le titre ou *inscriptio* serait alors tout trouvé : « Folie aveuglant Amour ». Le *Débat* serait comme l'amplification de l'épigraphe qui n'a pas pu être trouvée. L'argument dessine l'image ; les discours qui le suivent ne forment que la glose, le commentaire de la querelle initiale. On reconnaît au travers de cette comparaison le

⁴⁷Discours I, p. 26 et p. 29.

⁴⁸Discours V, p. 46.

⁴⁹Discours V, p. 67.

⁵⁰Discours I, p. 30-31.

⁵¹Discours V, p. 67.

Chapitre 3 Le sens du dialogue

mouvement d'amplification ou de commentaire, une sorte de forme macrostructurale de *copia*. L'allégorie initiale, que nous avons comparée à la *figura* de l'emblème, illustre parfaitement la forme de « pensée figurée » qu'analyse Robert Klein⁵². Le recours à celle-ci (l'amour aveugle) trouve son origine dans la perte de confiance dans les mots qui ne donnent pas accès aux choses. Le détour par un symbole, puis la glose sont un moyen d'approcher une vérité qui ne peut et ne pourra jamais se dire complètement. Finalement, le commentaire se referme sur le mutisme parlant de l'allégorie qu'on ne peut épuiser : « Et guidera Folie l'aveugle Amour et le conduira par tout où bon lui semblera. »

Mais, bien que la signification de l'allégorie ne puisse être épuisée, les points de vue sur cette querelle initiale se multiplient ; comme le dit Guy Demerson à propos de l'emblème, on produit « la suggestion d'un sens en diversifiant les points de vue sur le monde⁵³. » La multiplication des voix, la polyphonie prend alors sens : donner la voix à Amour et à Folie, puis à leur porte-parole, c'est multiplier les perspectives sur une réalité qui n'est pas immédiatement saisissable par le langage. Qu'elles s'opposent ne nuit en rien ; la contradiction est elle-même porteuse de sens : « la discordance des significations apparentes non seulement incite à la réflexion, mais agit comme un signe nouveau qui renvoie à un sens supplémentaire⁵⁴. ».

Nous pouvons, pour conclure, revenir à cette idée d'Enzo Giudici selon laquelle la querelle initiale entre Amour et Folie est « un élément prismatique et trompeur » et la reformuler en déplaçant la perspective : ce n'est pas la réalité qui est prismatique mais la perception de chacun qui en est partielle ; le langage seul est impuissant à la dire, ainsi le dialogue ne peut-il en restituer qu'une vision parcellaire. La construction dialogique du texte, comme confrontation de prosopopées, trouve alors une justification ontologique. La vérité des choses et des êtres n'étant pas directement accessibles par les mots, il faut avoir recours à une pluralité de voix pour l'approcher. Cette difficulté de saisir l'être explique en même temps ce mouvement du langage qui ne cesse de s'engendrer, qui « a en lui-même son système de prolifération⁵⁵ ». Pour conclure en d'autres termes, nous pouvons emprunter

⁵²Robert Klein, « La pensée figurée de la Renaissance », *Diogenes*, n° 32, oct-déc 1960.

⁵³Guy Demerson, « Réflexions de synthèse » dans *L'Emblème à la Renaissance*, Actes publiés par Yves Giraud, Paris, SEDES-CDU, 1982, p. 151.

⁵⁴*Ibid.*, p. 151.

⁵⁵Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 55.

les mots avec lesquels Eva Kushner décrit le *Cymbalum Mundi* : « Voilà donc que notre petit texte, avec la rapidité si animée qui le caractérise, rejoint métaphoriquement les grandes questions qui traversent non seulement l'histoire du dialogue à la Renaissance mais celle de son référent : la prise de conscience de la fragmentation du vrai, ou plus exactement de la possibilité de cette fragmentation⁵⁶. »

3.3.4 L'amplification polyphonique : un exemple de vision prismatique

La prolifération des saynètes concrètes, comme la diversité des voix, permet en multipliant les signes d'ajouter du sens. Ces bribes et ces facettes du réel ne sont pas toujours aisément conciliables ; mais peut-être faut-il moins chercher les contradictions, que considérer la pertinence de points de vue divergents. Parfois, Apollon et Mercure s'appuient sur les mêmes exemples. Seule diverge alors la façon de les interpréter. Deux voix offrent deux visions d'une même réalité. Comme une même querelle — celle de Folie et d'Amour — produit deux interprétations, un même exemple concret permet de développer des lectures différentes. C'est la contradiction qui frappe d'abord, mais le silence embarrassé de Jupiter lui-même nous invite sans doute moins à trancher, à nous prêter au ridicule de vouloir que toujours quelqu'un ait tort et l'autre raison. L'échec de l'exercice vain de contradiction doit nous conduire à chercher une voie de dépassement.

Le point de vue d'Apollon

Nous choisissons comme point de départ la mise en scène de l'amant tentant de séduire la femme qu'il aime :

Et de ce vient, que les Amans choisissent les façons de faire, par lesquelles les personnes aymees auront plus d'ocasion de croire l'estime et reputacion que l'on ha d'elles. On se compose les yeux à douceur et à pitié, on adoucit le front, on amollit le langage encore que de son naturel l'Amant ust le regard horrible, le front despité et langage sot et rude : car il ha incessamment au cœur l'object de l'amour, qui lui cause un desir d'estre dine d'en recevoir faveur, laquelle il scet bien ne pouvoir avoir sans changer son naturel. Ainsi entre les hommes Amour cause une connoissance de soymesme. Celui qui ne tache à complaire à personne, quelque perfeccion qu'il ait, n'en ha non plus de plaisir, que celui qui porte une fleur dedans sa manche. Mais celui qui désire plaire, incessamment pense à son fait, mire et remire la chose aymee : suit les vertus qu'il lui voit estre agreables et s'adonne aux complexions contraires à

⁵⁶Eva Kushner, « L'inscription du second dialogue dans l'histoire du dialogue à la Renaissance » dans *Le Cymbalum Mundi*, Actes du colloque de Rome édités par Franco Giaccone, Genève, Droz, 2003, p. 380.

Chapitre 3 *Le sens du dialogue*

soymesme, comme celui qui porte le bouquet en main, donne certain jugement de quelle fleur vient l'odeur et senteur qui plus lui est agreable.⁵⁷.

On reconnaît déjà dans les paroles d'Apollon l'art de l'hypotypose qui saisit les traits les plus caractéristiques d'un lieu ou d'une scène. L'écriture, usant toujours de cette même progression asyndétique, procède par touche. La saynète permet à Amour de défendre l'argument suivant : « Ainsi entre les hommes Amour cause une connaissance de soi. ». Cet argument est prolongé et développé par une comparaison filée assez complexe. Le premier temps est immédiatement compréhensible : si l'homme ne cherche pas à plaire, ses qualités restent cachées aux yeux de tous, comme une fleur dans une manche. En revanche, si son intention est de séduire, il exhibe ses « vertus » propres ou feintes comme on présente un bouquet. Il se révèle à la femme désirée et à lui-même. « Aime » ou « Connais-toi toi-même » : Apollon fait se rencontrer une conception galante et un adage érasmien, un précepte qui « recommande la modération et la mesure et nous invite à ne pas nous attacher à des choses trop grandes pour nous ou dont nous sommes indignes⁵⁸. »

Face à cette association inattendue, on perçoit dans ce passage une voix distante, la présence d'une instance auctoriale que la situation d'énonciation ne devrait pas permettre. Comment Amour pourrait-il choisir une argumentation aussi maladroite ? Le mouvement de la phrase rend en effet la métamorphose décrite absolument invraisemblable : « On compose les yeux à douceur et pitié, on adoucit le front, on amollit le langage » ; la protase, régulière, commence par un alexandrin ; un jeu de rimes scande la seconde partie composée de six puis sept syllabes (« on adoucit/on amollit »). Ce travail sonore de la phrase suggère douceur et beauté. Mais la brutalité de la chute dans l'apodose réduit l'ampleur de la protase à néant, avec le caractère péremptoire du rythme ternaire final : « encore que de son naturel l'Amant ust le regard horrible, le front despité, et langage sot et rude. » Ce trait de satire ne sert en effet nullement Apollon, aussi doit-on sans doute l'attribuer à une instance auctoriale et qu'on imagine sans trop de peine féminine, qui dénonce la perfectibilité et perfection de l'amant comme factices. L'amant ne s'améliore pas ; il se déguise. Il ne « change pas son naturel » ; il le cache. Deux visions de l'amour se dessinent, un amour érasmien qui s'oppose à la philautie et permet de s'ouvrir à l'autre ; un amour galant, superficiel qui se réduit de fait à une artificielle stratégie de séduction.

⁵⁷Discours V, p. 56.

⁵⁸Érasme, *Œuvres choisies*, édition de Jacques Chomarat, Paris, Le Livre de Poche, 1991, p. 365.

Les apparences peuvent nous conduire à confondre l'un avec l'autre. Il faudrait savoir lire au-delà de la surface des choses pour connaître les intentions des hommes.

Le point de vue de Mercure

Mercure a lui aussi son mot à dire sur les changements de l'amant :

Donq pour se faire aymer, il faut estre aymable. Et non simplement aymable mais au gré de celui qui est aymé : auquel se faut renger, et mesurer ce que vous voudrez faire ou dire. Si votre Amie ne vous veut estre telle, il faut changer voile, et naviguer d'un autre vent : ou ne se mesler point d'aymer. [...] Si la femme que vous aymez est avare, il faut se transmuier en or et tomber en son sein. Tous les serviteurs et amis d'Atalanta estoient chasseurs, pource qu'elle y prenoit plaisir. Plusieurs femmes, pour plaire à leurs Poètes amis ont changé leurs paniers et coutures, en plumes et livres. Et certes il est impossible de plaire, sans suivre les affections de celui que nous cherchons. Les tristes se fachent d'ouïr chanter. Ceus, qui ne veulent aller que le pas, ne sont volontiers avec ceus qui toujours voudroient courir. Or me dites, si ces mutations contre notre naturel ne sont vrayes folies ou exemptes d'icelle⁵⁹ ?

L'exemple est un peu modifié néanmoins, car l'amant imite tant les qualités que les défauts de la femme qu'il aime, ce qui contredit la thèse d'Apollon qui tend à montrer que l'Amour engendre toujours davantage de perfection, puisqu'il suppose que l'objet aimé est toujours digne de l'être. Ainsi, si l'amant tombe amoureux d'une femme triste, lui faudra-t-il renoncer au chant. De plus, l'expression « ces mutations contre notre naturel » interdit de penser ces changements comme des améliorations possibles, mais bien comme des aberrations. La Folie accompagne bien l'Amour. Il n'est plus question ni de connaissance de soi, ni d'artificielle séduction, mais tout simplement d'un amour qui dégrade l'être. Trois visions pour un même fait ou le même mot pour trois faits ? N'y aurait-il pas amour et amour ? Ou n'appellerait-on pas amour ce qui n'en est pas toujours ?

Le point de vue d'Amour lui-même

En réalité, la vision de l'amant s'efforçant de séduire la femme qu'il aime est plus prismatique encore, puisque, par l'allusion de Mercure à Danaé que le Dieu des Dieux a séduite en se changeant en pluie d'or, nous sommes renvoyés au discours IV, où Jupiter et Amour s'entretiennent de la même question :

⁵⁹Discours V, p. 89.

Chapitre 3 Le sens du dialogue

[II] faut songneusement chercher quel est le naturel de la personne aymee : et, connoissant le notre, avec les commoditez, façons, et qualitez estre semblables, en user : sinon, le changer. Les Dames que tu as aymees, vouloient estre louees, entretenues par un long tems, priees, adorees : quell'Amour penses tu qu'elles t'ayent porté, te voyant en foudre, en Satire, en diverses sortes d'Animaus, et converti en choses insensibles ? La richesse te fera jouir des Dames qui sont avares : mais aymer non. Car cette afeccion de gagner ce qui est au cœur d'une personne, chasse la vraie et entière Amour : qui ne cherche son prouffit, mais celui de la persone, qu'il ayme. Les autres espèces d'Animaus ne pouvoient te faire amiable. Il n'y ha animant courtois que l'homme, lequel puisse se rendre suget aus complexions d'autrui, augmenter sa beauté et bonne grace par mille nouveaus artifices : plorer, rire, chanter, et passionner la personne qui le voit. La lubricité et ardeur de reins n'a rien de commun, ou bien peu avec Amour. Et pource les femmes ou jamais n'aymeront, ou jamais ne feront semblant d'aymer pour ce respect.[...] Lors tu verras en bien servant et ayment quelque Dame, que sans qu'elle ait egard à richesse, ne puissance, de bon gré t'aymera. Lors de tu sentiras bien un autre contentement, que ceus que tu as eu par le passé : et au lieu d'un simple plaisir, en recevras un double. Car autant y ha il de plaisir à estre baisé et aymé, qu'à baiser et aymer⁶⁰.

Le rapprochement entre le passage de Mercure et celui-ci nous oblige, comme Enzo Giudici⁶¹, à mettre en évidence une contradiction entre ces deux phrases : « Si la femme que vous aimez est avare, il faut se transmuier en or et tomber en son sein » et « La richesse te fera jouir des Dames qui sont avares : mais aymer non ».

Comme dans le deuxième *Dialogue des Dieux* de Lucien, Amour répond à l'amertume de Jupiter : « quelque grand degré où je sois, si ay je esté bien peu aimé : et tout le bien qu'ay reçu, l'ay plus tot ù par force et par finesse que par amour⁶². » Mais, depuis Lucien, Amour a gagné en noblesse. La différence entre les deux réponses permet de mieux voir de quel amour l'Amour du *Débat* parle vraiment. Voici ce qu'Amour répond avec légèreté dans le deuxième *Dialogue des Dieux* :

Amour : Si tu veux devenir aimable, n'agite plus cette égide, ne porte plus cette foudre, rends-toi charmant, les cheveux tombant en boucles des deux côtés, et rattachés avec un bandeau ; prends une robe de pourpre, mets tes chaussures d'or, marche en cadence au son de la flûte et des tambours et tu verras s'avancer sur tes pas une troupe plus nombreuse que les Ménades de Bacchus.

⁶⁰Discours IV, p. 42.

⁶¹ *Œuvres complètes*, éd. cit., note 148 p. 123.

⁶²Discours IV, p. 42. Jupiter dans le dialogue de Lucien est bien plus véhément : « Vois, petit misérable, si ce n'est un grand mal de m'insulter à ce point, qu'il n'y a pas de formes que tu ne m'aies fait prendre, satyre, taureau, or, cygne, aigle. Tu n'as rendu aucune femme amoureuse de moi-même et je ne sache pas que par toi j'aie su plaire à quelqu'une. Il faut, au contraire, que j'use d'enchantements avec elles, que je me cache. Il est vrai qu'elles aiment le taureau ou le cygne. Mais si elles me voyaient, elles mourraient de peur » (Lucien, *op. cit.*, p. 64).

Jupiter : Fi donc, je ne puis me décider à prendre, pour être aimable, un pareil accoutrement.

Amour : Eh bien alors, Jupiter, renonce à aimer, c'est plus facile⁶³.

Chez Lucien, entre Jupiter et Amour, l'amour ne reste jamais qu'une affaire de coquetterie et de déguisement. En revanche, dans le discours IV du *Débat*, l'Amour est un moyen d'ascension, il est ce qui met l'homme au dessus de tous les êtres vivants. Cet ordre n'est pas sans rappeler la hiérarchie néo-platonicienne des créatures. C'est l'Amour qui fait la ressemblance de l'homme à Dieu et qui lui permet un « autre contentement ». En outre, Cupidon, à la suite de Platon et Ficin, distingue « deux générations d'amour » et deux Vénus :

Si quelqu'un par grande convoitise de engendrer postpose le contempler ou bien entend et vaque à la generation par moyens indeuz ou vrayement prefere la Beauté du corps à celle de l'Ame : cestuy n'use pas bien de la dignité d'Amour : et cest usage pervers est vitupéré de Pausanie⁶⁴

Ce vrai amour est aussi celui qui permet de se connaître, car il est à l'opposé des dissimulations et transformations contre-nature qu'évoquent, chacun à leur manière, Apollon ou Mercure. C'est amour qui permet de se connaître, est le contraire de la philautie qui cherche aveuglément à accéder à ses désirs. L'amour que définit Ficin se concilie bien entendu avec le précepte de Socrate. Dans ce « connais-toi » qui se fait aussi adage d'Érasme, se rejoignent évangéliques et néo-platoniciens. L'amour les rejoint là où la vérité les sépare.

3.3.5 Les vertus de la contradiction

Là où Apollon voit l'amour, Mercure voit la Folie. Apollon chante l'amour néoplatonicien ; Mercure se réjouit du monde renversé qu'il dépeint. Les contradictions entre l'idéalisme platonicien exacerbé d'Apollon et l'esprit évangélique de la satire de Mercure se retrouvent subtilement présentes à l'intérieur même du discours de Mercure, alors qu'il est sur le point de conclure. À quelques lignes d'intervalle, Mercure récuse un fondement de la conception platonicienne de l'amour, se moquant sans vergogne du mythe de l'androgynie. Cela ne l'empêche pas de faire des remarques sur l'Amour qui auraient leur place dans le *Banquet*. La présence de textes de Platon tantôt cautionnés,

⁶³ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁴ *Discours de l'honneste amour, op. cit.*, p. 64.

Chapitre 3 Le sens du dialogue

tantôt raillés par Mercure, rend plus aiguës les contradictions. Le lecteur peut-il et même doit-il dépasser ce stade de perplexité ?

Sur le mythe de l'androgynie

Mercure s'attaque avec assez de véhémence à la conception platonicienne de l'amour à la fin de son discours, puisque sans ambages, il ridiculise le mythe de l'androgynie :

Or, si vous ne trouvez folie en Amour de ce côté là, dites moi entre vous autres Signeurs, qui faites tant profession d'Amour, ne confessez-vous, que Amour cherche union de soy avec la chose aymee ? qui est bien le plus fol desir du monde : tant par ce que, le cas avenant, Amour faudrait par soy-mesme, estant l'Amant et l'Aymé confonduz ensemble, que aussi il est impossible qu'il puisse avenir, estant les especes et les choses individuelles tellement separees l'une de l'autre, qu'elles ne se peuvent plus conjoindre, si elles ne changent de forme⁶⁵.

Pourtant peu de temps avant, il semblait faire une concession de taille à Apollon :

Car le **plus grand enchantement qui soit pour estre aymé, c'est aymer**. Ayez tant de sufumigacions, tant de caracteres, adjuracions, poudres, et pierres que voudrez : mais si savez bien vous ayder, montrant et declarant votre amour : il n'y aura besoin de ces estranges receptes⁶⁶.

L'amour magicien ou la magie de l'amour est un thème propre à Platon et à ceux qui le suivent, comme l'atteste un article de Pierre Hadot⁶⁷. L'amour permet par exemple de bien parler. Seul un amour vrai permet d'être payé de retour⁶⁸. La suite du passage — que nous avons étudiée plus haut, « Donc pour se faire aymer, il faut être aymable. Et non simplement aymable, mais au gré de celui qui est aymé [...] » — est donc en parfaite contradiction avec ce qui précède. Mercure dit « aimer suffit » et ensuite « il faut aller contre sa nature pour être aimé ». Ces deux propositions ne peuvent être compatibles, à moins que la signification d'aimer change. Un amour vrai et profond suffit ; un amour mondain a recours à toutes les astuces et coquetteries imaginables. Si Mercure distingue sans le dire aimer et aimé, il n'est alors plus pleinement en contradiction avec lui-même et il ne l'est plus non plus avec Apollon.

⁶⁵Discours V, p. 90.

⁶⁶Discours V, p. 88 : Ce passage est donc en contradiction avec ce que dit Mercure par la suite (« Si la femme que vous aymez est avare, il faut se transmuier en or ».)

⁶⁷ « L'« amour magicien ». Aux origines de la notion de *magia naturalis* : Platon, Plotin, Marsile Ficin. » dans *Revue philosophique*, 1982, n° 2, p. 283-292.

⁶⁸« Pour Platon, lui-même, l'amour est magicien avant tout parce qu'il inspire de belles paroles » (*ibid.* p. 286).

3.3 « Le sens du dialogue »

Revenons à présent à la façon dont Mercure met à mal le mythe de l'androgynie : il critique la folle prétention d'Amour « qui cherche union de soy avec la chose aymee ». Mercure, ici, est non seulement incrédule mais pourrait même passer pour incroyant. Il révoque en doute l'idée de la communion, car pour Ficin, le mythe de l'androgynie prend précisément une signification chrétienne : l'Amour permet de revenir à un état d'union et d'unité qui est celui d'avant la Chute : « Les ames maintenant divisées et plongées dans les corps incontinent que sont venues à l'âge d'adolescence, par la lumiere naturelle, et avec elles née, laquelle ont tousjours gardée, comme quelque moictié d'elles mesmes sont excitées par la grande affection qu'elles ont de verité, à recouvrer ceste lumiere en elles infuse et divine, anciennement moictié d'elles, laquelle en pechant ont perdu⁶⁹. » Le discours amoureux emprunte ses tours et ses images au discours néo-platonicien en perdant de vue le sens mystique et religieux de celui-ci. Mercure semble se contredire en jouant des deux registres. Le désir de communion peut être une expression emphatique d'un galant ; l'aspiration à la communion avec l'autre dans l'amour du Christ est bien entendu d'un tout autre ordre. Ce qui est une folie, quand ce n'est pas un mensonge dans la bouche des « Signeurs » auxquels s'adresse Mercure, n'en est pas une chez un chrétien sincère. Sans doute parce qu'on appelle amour ce qui ne mérite pas toujours de l'être. C'est précisément ce que fait remarquer Ficin dans son épître dédicatoire : « Il est certain que nul nom convenable à Dieu, ne peut s'accorder avec choses laides. Et pour ce tout homme de bon sens doit bien garder transporter *Amour*, nom divin, à **furieuses** perturbations⁷⁰. » Qu'est-ce qui différencie l'amour vulgaire de l'amour céleste ? Où commence l'Amour et où s'arrête la Folie ? Si nous parlons beaucoup d'amour, nous en parlons peut-être sans le connaître : nous usons et abusons du nom et prenons pour un fou, celui qui aime vraiment :

Tous continuellement nous ayons en quelque maniere et presque tous nous ayons mal : et d'autant que plus nous ayons d'autant pis ayons nous. Et si un entre trois cent mille ayme droitement, parce que ce n'est pas le commun usage, on n'en croid rien⁷¹.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 80. La traduction de Guy Lefevre de la Boderie, en un autre passage, est plus limpide encore : « D'icy est né l'Amour mutuel entre les hommes, réconciliateur de la Nature Antique, lequel s'efforce de faire un de deux et de medeciner la cheute humaine. » *Discours de l'honneste amour sur le « Banquet » de Platon*, 1578, chez Jean Macé, p. 99.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 50. La traduction de Lefevre dit : « Chacun qui est de sain entendement, se doit garder que l'**amour**, nom certainement divin, ne soit sottement transferé aux **folles** perturbations *op. cit.*, p. 27. Lefevre est sans doute plus proche du latin *insanas perturbationes*, *Commentaire sur Le Banquet de Platon*, Paris, Belles Lettres, 2002, p. 17.

⁷¹ *Ibid.*, p. 27.

Chapitre 3 Le sens du dialogue

« Aime », « Connais-toi toi même », « Je t'aime », au fond, le problème est moins de le dire que de le faire. La virtuosité du verbe et les contradictions ne font que pressentir la complexité du réel. Le jeu de renversement est le même que chez Érasme qui l'emprunte lui-même à Saint Paul : on parle une fois de l'amour selon les hommes, une fois de l'amour selon Dieu et on fait de même pour la Folie ou la Sagesse. Ainsi, ce qui est sage aux yeux des hommes ne l'est-il pas aux yeux de Dieu. L'amour divin ne peut, à l'image d'une sagesse trop humaine, chercher à se partager selon l'importance et les mérites de chacun :

Amour donq ne fut jamais sans la compagnie de Folie : et ne le sauroit jamais estre. Et quand il pourroit ce faire, si ne le devoit il pas souhaiter : pour ce que l'on ne tiendroit conte de lui à la fin. Car quel pouvoir auroit-il, ou quel lustre, s'il estoit pres de sagesse ? Elle lui diroit, qu'il ne faudroit aymer l'un plus que l'autre : ou pour le moins de faire semblant de peur de scandaliser quelcun. Il n'en faudroit rien faire plus pour l'un que pour l'autre : et seroit à la fin Amour ou anéanti ou divisé en tant de pars, qu'il seroit bien foible⁷².

C'est donc seulement lorsqu'Apollon parle de l'Amour selon Dieu et que Mercure parle de Folie selon les hommes qu'ils peuvent se rejoindre.

La présence discrète du commentaire de Ficin dessine aussi à l'horizon un point où Amour et Folie peuvent se rencontrer. L'*Éloge de la Folie* s'appuyant sur le platonisme florentin avait déjà suggéré qu'il existait un carrefour où Folie et Amour se confondent :

*Primum igitur existimate Platonem tale quiddam iam somniasse cum amantium furorem omnium felicissimum esse scriberet. Etenim qui vehementer amat, iam non in se vivit, sed in eo quod amat quoque longius a se ipso digreditur et in illud demigrat, hoc magis ac magis gaudet*⁷³.

Nul dénigrement cette fois dans la bouche de la Folie d'Érasme : la Folie/Fureur des amants est l'Amour. Folie et Amour, comme l'a remarquablement expliqué Michael

⁷²Discours V, p. 90.

⁷³Érasme, *op. cit.*, p. 192. « D'abord, considérez que Platon a rêvé quelque chose de semblable quand il écrit que le délire des amants est de tous le plus heureux. Car celui qui aime avec ardeur ne vit plus en lui-même, mais dans ce qu'il aime et plus il s'éloigne de lui-même pour se retirer dans l'autre et plus il est heureux. » (*op. cit.*, p. 98). Paul Oskar Kristfeller a vu *a clear echo of Ficin's commentary of the Symposium* dans ce passage. Il montre l'importance de l'influence du néoplatonisme florentin dans son article intitulé « Erasmus from an italian perspective » dans *Renaissance Quaterly* 23, 1970, p. 1-14.

Screech⁷⁴, ne font alors qu'un. Le dialogue instauré avec la Folie d'Érasme permet de faire exister cette perspective dans le *Débat* de Louise. Mais, si Érasme donne la place finale à l'extase et à l'amour divin dans une sorte d'apothéose, s'il fait vivre l'idée d'un état où l'on s'affranchit des contradictions dans l'union avec Dieu, en revanche, le *Débat de Folie et d'Amour* ne choisit pas l'issue mystique, il préfère nous faire mesurer une dernière fois les limites et les vertus des mots.

Un ultime détour par le *Cratyle*

Comme dans l'*Éloge* d'Érasme, le *Banquet* de Platon et son *Commentaire* par Ficin sont présents dans le dialogue de Louise Labé, mais ce n'est pas sur cet intertexte platonicien que le *Débat* s'achève. C'est au *Cratyle* que Mercure semble faire allusion dans sa péroration. Il fait ressurgir à une place déterminante et significative le problème sur lequel repose toute la querelle, celui de la distance des mots aux choses :

Reste de te prier, Jupiter, et vous autres Dieux, de n'avoir point respect aus noms (comme je say que n'aurez) mais regarder à la vérité et dinité des choses. Et pourtant, s'il est plus honorable entre les hommes dire un tel ayme, que, il est fol : que cela leur soit imputé à ignorance. Et pour n'avoir en commun la vraie intelligence des choses, ny pu donner noms, selon leur vray naturel, mais au contraire avoir baillé beaus noms à laides choses, et laids aus belles, ne délaissez pour ce, à me conserver Folie en sa dinité et grandeur⁷⁵.

Mercure, après s'être longuement « querellé de paroles » avec Apollon, en arrive à cette brillante conclusion qu'il faut se méfier des mots. Le chiasme qui se joue des antithèses (« beaus noms » / « laides choses » / « laids » / « belles ») synthétise la succession de renversements évoqués plus haut. Tout est bien question de point de vue : amour aux yeux des hommes est folie aux yeux de Dieu. Pourquoi avoir tant tenu tête à Apollon, si c'est finalement pour emprunter aux platoniciens avec lesquels il se querelle, leurs mots ? Partir de la chose et non pas des noms, n'est-ce pas ce que Socrate recommande de faire ? En effet, mais ce privilège de regarder les choses d'abord, Mercure le laisse aux

⁷⁴ « La Folie qui explique maintenant son paradoxe est une humaniste platonicienne évangélique. [...] Érasme est héritier d'une longue tradition, qui remonte à travers Origène et Grégoire de Nysse jusqu'au Nouveau Testament lu à la lumière de la philosophie grecque. Cette tradition était particulièrement puissante toutes les fois qu'on étudiait le Pseudo-Denys (sans son Pseudo). Dans cette tradition, l'amour qui conduit à l'union extatique avec Dieu n'est pas la bienveillance, cette bonne volonté spécifiquement chrétienne connue sous le nom d'agape. [...] L'amour de l'homme pour Dieu est un désir passionné qui partage son nom avec l'amour entre hommes et femmes : c'est l'eros, amour érotique. » *Érasme — L'extase et l'Éloge de la folie*, Paris, Desclée, 1991 (pour la traduction française, 1980 pour la première édition), p. 193.

⁷⁵ Discours V, p. 91-92.

Chapitre 3 Le sens du dialogue

Dieux. Les Dieux de l'Olympe et Jupiter, en particulier, se tirent d'ailleurs assez mal de la difficulté. Tout serait plus facile en effet, si chacun avait la vraie intelligence des choses et pouvait donner à ces choses un nom qui se fonde sur leur nature (« selon leur vrai naturel »). Mais les hommes n'ont à leur disposition qu'un langage de convention, quant à la vraie intelligence des choses, il semble qu'elle échappe même à Jupiter.

Revenons sur le passage du *Cratyle* auquel semble penser Mercure⁷⁶, lorsqu'il est sur le point de conclure. Il se situe à la fin du dialogue de Platon :

Socrate : Nous avons pourtant souvent reconnu que les noms, quand ils sont bien établis, ressemblent aux choses dont ils sont les noms et sont des images des choses ?

Cratyle : Oui.

Socrate : S'il est possible d'apprendre les choses au mieux par les noms, mais s'il est aussi possible de les apprendre par elles-mêmes, laquelle des deux façons d'apprendre sera la plus belle et la plus claire : partant de l'image l'étudier elle-même en elle-même, en se demandant si elle est ressemblante, et étudier du même coup la vérité dont elle est l'image, ou bien, partant de la vérité, l'étudier elle-même en elle-même et se demander si son image a été convenablement exécutée ?

Cratyle : C'est de la vérité, je crois, qu'il faut nécessairement partir.

Socrate : **Bah ! savoir comment il faut apprendre ou découvrir les êtres, peut-être est-ce là trop lourde tâche pour toi et moi ! C'est déjà beau de reconnaître qu'il ne faut pas partir des noms, et qu'il vaut beaucoup mieux apprendre et rechercher les choses elles-mêmes en partant d'elles mêmes qu'en partant des noms**⁷⁷.

Mercure laisse aux Dieux le soin d'appréhender le débat comme il conviendrait. Ils doivent s'intéresser aux choses et non aux mots. Le lecteur n'a lui que les mots et la fiction qu'ils produisent. Autant dire que le point de vue des Dieux lui est une perspective inaccessible. Le lecteur se trouve dans une situation proche de l'aporie. Il doit admettre que « savoir comment il faut apprendre ou découvrir les êtres est une lourde charge » et qu'il difficile de partir d'autre chose que des mots, qui sont toujours autant un écran qu'un médiateur entre nous et le réel.

⁷⁶Aucune édition n'évoque ce possible rapprochement, pourtant c'est bien dans les termes du *Cratyle* que Mercure interroge le rapport entre choses et mots, même si c'est finalement pour laisser à Dieu seul la possibilité d'avoir la pleine et véritable intelligence des choses.

⁷⁷Platon, *Cratyle*, présentation et traduction inédite par Catherine Dalimier, Paris, GF, 1998, p. 186-187. Nous soulignons.

Le *Débat* fait finalement moins l'épreuve de la vérité, que celle des mots. Les penchants sophistiques d'Apollon et de Mercure mettent en doute la fiabilité des discours, aussi travaillés soient-ils. Mais, pourtant, il ne s'agit pas de retirer tout pouvoir aux mots. Le dialogue expérimente les limites de la parole : elle reste un instrument humain, très humain qui ne donne pas accès à la Vérité. Mais le dialogue la célèbre aussi. C'est la parole aussi qui en disant le monde le façonne. Ce dialogue ne donne pas de certitude à son lecteur, mais l'invite à changer en choisissant les valeurs qu'il réinvente. Il l'invite aussi à ne pas considérer les choses de façon binaire : un système de valeurs ne doit pas nécessairement en exclure un autre. La confrontation du discours néoplatonicien au discours plus libre d'inspiration évangélique permet de voir qu'ils peuvent se concilier, s'ils parlent d'un même amour et d'une même folie. Les renversements de Paul avaient montré depuis longtemps que le plus dur est de distinguer le véritable amour de la véritable folie et inversement.

Un usage prudent des mots doit se soumettre constamment à l'épreuve des choses, tels sont les vertus et les enseignements de la contradiction. Mercure et Apollon ne peuvent s'entendre, quand l'un parle d'un amour mondain et l'autre parle d'un amour profond et sincère ou inversement. Ces confusions de bonne ou mauvaise foi révèlent la difficulté de distinguer l'un de l'autre ; de pénétrer ses propres sentiments ou ceux d'autrui. Ce dialogue qui, reposant sur les ambiguïtés de mots, traduit les ambiguïtés des êtres aiguise le discernement du lecteur : il est un exercice de son jugement et lui apprend à considérer avec acuité le monde. La leçon est au fond très proche de l'enseignement des *Azolains* de Bembo. Le constat de départ est en tous cas le même :

Et n'y a point de doute, que parmy le grand nombre des occasions qui nous rendent ceste Mer mondaine tant dangereuse et font malaysé le chemin de bien et heureusement vivre : l'une des principales est, que le plus souvent nous ne scavons discerner quel amour est bon ou mauvais⁷⁸.

Mais il n'y a pas, dans le *Débat*, de narrateur qui guide le lecteur comme ici et lui délivre le sens du texte. Le *Débat* ne propose pas une hiérarchie claire et lisible qui le conduise

⁷⁸ *Les Azolains de Monseigneur Bembo, De la Nature d'Amour, traduits d'Italien en François par Jehan Martin, secrétaire de Monseigneur Reverendissime Cardinal de Lenoncourt, par le commandement de Monseigneur, Monseigneur le Duc d'Orléans, Paris, Michel de Vascosan, pour luy et Gilles Corrozet libraires, 1545, f. 4 v^o.*

Chapitre 3 Le sens du dialogue

pas à pas de l'amour sensuel à l'amour de Dieu. Il ne choisit pas non plus de porte-parole aussi transparent que Perotino, malheureux en amour, Gismondo qui écoute ses sens et non son âme et Lavinello qui, s'il aime une femme pour son âme, doit encore progresser s'il veut arriver à la sagesse de l'ermite, ultime autorité à laquelle le narrateur laisse conclure le livre sur la supériorité de l'amour de Dieu. Autrement dit, les *Azolains* séparent ce qui dans la vie est mêlée : les types de personnage qui habitent le livre représentent des tendances de l'être qui peuvent se retrouver en une seule personne. Le didactisme de l'ouvrage le dessert. Dans le *Débat*, la responsabilité du jugement revient au lecteur : à lui de distinguer les bonnes affections, des mauvaises⁷⁹. Le recours à l'autorité au contraire fige les choses dans un ordre immuable qui ne rend pas justice au caractère changeant du réel. L'auteur du *Débat* semble avoir tenu compte, plus que Bembo lui-même, de la typologie des rapports qu'entretiennent les hommes avec la vérité établie par le narrateur des *Azolains*. Il y aurait, d'après lui, ceux qui désespèrent de la trouver et renoncent à elle ; ceux qui « succumbans a la difficile de propositions ambiguës, se laissent a chascune sentence transporter par les vagues de la parole en maniere qu'ilz s'attachent a la premiere opinion qui se presente comme quasi a un rocher⁸⁰ » ; et ceux qui sont conscients (ou le deviennent après la lecture de Bembo) que la recherche de la vérité demande plus de temps et de patience. L'architecture du livre laisse cependant entendre que son lecteur trouve un rocher dans la parole de l'ermite et qu'il peut s'y accrocher une fois pour toutes. Aussi, le *Débat* par son organisation même laisse-t-il mieux entendre que la recherche de la vérité ne laisse pas de repos, ne donnant à son lecteur aucun repère, qu'il ne trouve lui-même, sans se fier plus à Mercure qu'à Apollon.

Après s'être égaré dans ce texte jubilatoire et avoir trouvé une issue même provisoire, puisqu'il invite à ne jamais mettre fin à la quête de la vérité, on peut penser qu'on a parfois exagéré l'originalité du *Débat de Folie et d'Amour*⁸¹. Louise Labé doit beaucoup à Lucien, puisqu'à sa suite, elle lie dialogue et comédie ; elle doit beaucoup à Érasme aussi.

⁷⁹Le bon sens de Lavinello n'est pas sans rappeler la pensée de Pantagruel : « nostre affection peut estre bonne ou mauvaise selon la fin où elle tend » (*ibid.*, f. 125 r^o).

⁸⁰*Ibid.*, f. 117 r^o.

⁸¹« En ce qui concerne le *Débat*, il faut reconnaître avant tout qu'il est unique dans son genre, n'ayant rien en commun avec les « conflictus » et les « débats » médiévaux pensent O'Connor et Salverda De Grave. Encore moins a-t-on pu attribuer à d'autres l'idée principale de l'œuvre : toutes les recherches faites en France, en Espagne, en Italie et en Allemagne pour trouver avant 1550, l'expression par la plume de l'idée-mère du *Débat de Folie et d'Amour* sont demeurées sans résultat » : Enzo Giudici, *Louise Labé*, Nizet, Paris, 1981, p. 63

3.3 « Le sens du dialogue »

Comme un autre texte lucianesque, le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers, le *Débat* est une suite discontinue de courts dialogues. Comme d'autres textes évangéliques, le *Cymbalum mundi* ou le *Tiers-Livre*, il met la parole en question. Ce petit dialogue évangélique s'inscrit donc bien dans son temps. Il réjouit de la même verve en accordant une place plus importante au néoplatonisme que ne le fait Érasme dans son *Éloge de la Folie*, mais c'est pour montrer comment un discours mondain peut ressembler à un discours fervent. Les mots d'un amant hypocrite ou d'un amoureux de Dieu sont les mêmes ; il faut la « folie de la prédication » de Mercure pour nous apprendre à dépasser l'ambiguïté des mots et savoir mesurer l'ambiguïté des choses. Fou et amoureux peuvent se ressembler au point de se confondre. Aux valeurs de constamment définir où commence l'un et où s'arrête l'autre.

Chapitre 3 Le sens du dialogue

Chapitre 4

Mythes et voix

La langue poétique de la Renaissance est extrêmement codifiée : les poètes disposent d'un ensemble d'expressions, d'images, et de mythes communs. Louise Labé ne peut guère échapper à cette tradition. Cependant, il ne va pas de soi qu'elle y trouve sa place, car si aucun écrit théorique ne statue sur le sexe du poète, il n'en est pas moins vrai que la pratique a finalement défini des rôles et des relations qui fonctionnent comme des normes d'écriture : l'homme chante la femme beaucoup plus souvent que l'inverse. La poésie de Louise devait à la fois prendre acte de ces normes et les déplacer pour que puisse s'exprimer la passion d'une femme. Ainsi, comment dire par exemple l'amour d'une femme, avec l'un des mythes les plus courants de la lyrique amoureuse qu'est l'histoire d'Actéon ? Chez Louise, ce déplacement des codes ne va pas sans une lecture critique qui interroge le bien fondé des tours figés de cette poésie traditionnelle qu'elle est obligée de réinventer, en réinventant ses fins. Il faut néanmoins nuancer la nouveauté d'une telle entreprise : Louise ne manque pas de modèles et non des moindres. On a déjà remarqué l'influence de Sapho¹. Ovide aussi avait déjà pratiqué cet exercice qui consiste à donner une voix à la passion féminine². Les élégies — la deuxième en particulier — témoignent de l'importance du recueil des *Héroïdes* du poète latin qui a su déplacer l'usage de ce genre de l'élégie déjà pratiqué par Catulle, Properce et Tibulle³. Cet illustre prédécesseur

¹Le chapitre de François Rigolot, « Retrouver la voix de Sapho » fait la synthèse de cette question (*op. cit.*, p. 31-67).

²L'élégie marotique est très certainement elle aussi un modèle. V.-L. Saulnier rappelle qu'elle doit beaucoup à l'héroïde antique *Les Élégies de Clément Marot*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1968 (nouvelle édition augmentée — première édition 1952), p. 101.

³Il faut rappeler avec Pierre Grimal que le genre élégiaque « n'est pas entièrement consacré à l'expression du sentiment amoureux et au récit d'expériences galantes. » « Introduction à l'élégie romaine » dans *L'Élégie romaine — Enracinement, thèmes, diffusion*, actes du colloque international organisé par la faculté des lettres et sciences humaines de Mulhouse en mars 1979 sous la direction de Andrée Thill, Paris, Ophrys, 1980, p. 9.

montre le caractère rhétorique de l'inversion des rôles entre homme et femme : c'est cette part d'exercice qui peut être l'objet d'étude du lecteur attentif qui a le loisir d'apprécier les ressources dont Louise, à la suite d'Ovide, dispose pour réinventer la tradition dans laquelle elle puise. Il lui faut redéfinir les rôles de chacun : il lui faut déjà mettre en scène la figure de Louise comme poétesse et répondre au poète et amant, dont elle doit aussi redessiner les contours.

4.1 La mise en scène de l'écriture

Le modèle qui règne sans conteste sur les recueils de poésie dans les années 1550 est le *Canzoniere* de Pétrarque. C'est le cadre principal dans lequel Louise s'inscrit en le réécrivant⁴ et dès l'ouverture de son recueil elle se fait auteur et acteur de l'organisation textuelle qu'elle s'approprie.

O dolce mia guerrera

On pourrait voir dans le thème de la guerre et de la guerrière très présent dans les élégies qui ouvrent le recueil un simple prolongement de l'œuvre de Pétrarque d'autant que cette strophe :

*veghio, penso, ardo, piango ; et chi me sface
sempre m'è inanzi per mia dolce pena :
guerra è 'l mio stato, d'ira et di duol piena,
et sol di lei pensando ò qualche pace*⁵.

rappelle sans peine le rythme du début du sonnet VIII. Mais l'image de la fureur guerrière est le lieu de l'*inventio* labéenne. Elle s'affranchit totalement du modèle de son prédécesseur dans l'utilisation catachrétique de l'expression *O dolce mia guerrera*⁶. La poétesse lie d'une façon toute personnelle les « trois fureurs » — guerrière, amoureuse et poétique — dans sa première et magistrale élégie. Tout le poème est construit sur une

⁴Cette partie s'inscrit en particulier dans la ligne des travaux de Elisabeth Schulze-Witzenrath (*Die Originalität der Louise Labé*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1974), de François Rigolot (ouvrage cité ci-dessus) et Deborah Lesko Baker (*The Subject of desire — Petrarchan poetics and the Female Voice in Louise Labé*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, *Purdue studies in Romance Literatures*, 11, 1996).

⁵*Canzoniere — Le Chansonnier*, édition bilingue de Pierre Blanc, Classiques Garnier, Bordas, Paris, 1988, 164 p. 303 : « je veille, pense, brûle, pleure ; et qui me tue / toujours est devant moi pour ma bien douce peine. / La guerre est mon état, pleine de deuil et d'ire, / et je n'ai quelque paix qu'en repensant à elle. »

⁶Ô ma douce guerrière, *ibid.*, 21 p. 72.

4.1 La mise en scène de l'écriture

alternance entre mouvement croissant et décroissant de cette fureur pensée en termes de puissance :

[Encor Phebus, ami des Lauriers vers, [...]]
Chanter me fait, non les bruians tonnerres
De Jupiter, ou les cruelles guerres,
Dont trouble Mars, quand il veut, l'Univers.
Il m'a donné la lyre, qui les vers
Souloit chanter de l'Amour Lesbienne :
Et à ce coup pleurera de la mienne.

Ces six vers s'opposent symétriquement. Le mouvement d'ampleur croissant des trois premiers vers (qui se terminent par des rimes féminines et masculines très proches et auxquelles s'ajoute la rime interne **Jupiter**) est renforcé par la construction du dernier vers, puisque les deux premiers ont une structure en 4 // 6, et que le dernier se prolonge en deux groupes ternaires 4 // 3 / 3 mettant en valeur le mot « univers », soulignant que cette amplification rythmiquement sensible va de pair avec l'extension du champ de la guerre qui s'étend à l'univers. La rupture est nette dans les 3 vers suivants : il n'y a pas un souffle unique qui conduise d'un bout à l'autre de la phrase. Le dernier vers, isolé, est modeste, semblant signifier l'humilité du travail poétique.

Ce balancement qui correspond à la fois au passage de la puissance à l'impuissance et de Mars à l'Amour est fortement présent dans le traitement de l'exemple de Sémiramis qui joue aussi sur une alternance et un déséquilibre rythmique ; la fureur guerrière est décrite sur de nombreux vers, comme pour faire mieux sentir sa violence. Au contraire, son anéantissement par l'amour n'occupe qu'un court passage :

Semiramis, Royne tant renommee,
Qui mit en route avecques son armee
Les noirs squadrons des Ethiopiens,
Et en montrant louable exemple aus siens
Faisait couler de son **furieux** branc
Des ennemis les plus braves le sang,
Ayant encor envie de conquerre
Tous ses voisins ou leur mener la guerre,
Trouva *Amour, qui si fort la pressa,*
*Qu'armes et loix veincue elle laissa*⁷.

⁷ Élégie I, v. 60 à 70 p. 131. Nous utilisons les italiques pour mieux montrer comment le renversement est aussi traduit rythmiquement.

Chapitre 4 Mythes et voix

La première partie de la phrase ne constitue que l'extension du syntagme nominal sujet *Semiramis* ; elle repose sur l'accumulation et la répétition des enjambements et s'oppose au second temps de la phrase qui, dans sa brièveté, opère un total renversement de situation. À l'ampleur de la conquête et de l'envie de conquête, succèdent l'abandon et le dénuement qui sont mis en valeur par la pauvreté et la sécheresse de cette consécutive : « Qu'armes et loix//veincue/ elle laissa ». Tout son prestige passé est ramené à 4 syllabes « armes et loix ». Son état de femme vaincue est mis en valeur par la position du participe passé, qui, antéposé, se trouve immédiatement après la césure. Le même mouvement est reproduit, de façon plus brève, dans les 3 vers suivants :

Ne méritoit sa Royale grandeur
Au moins avoir un moins fascheus malheur
Qu'aimer son fils ? [...]

La phrase monte progressivement : 4 // 6 ; 2 / 2 // 6 et s'arrête brusquement en milieu de vers. À l'effet de chute rythmique s'ajoute l'opposition sémantique entre le prestige (« Royale grandeur ») et l'abjection que représente pour la société un amour incestueux. Dans la fin du passage consacré à Sémiramis, le balancement reste présent, même si l'effet de déséquilibre est moins sensible.

[...]Roynes de Babylonne,
Où est ton cœur qui es combaz resonne ?
Qu'est devenu ce fer et cet escu,
Dont tu rendois le plus brave veincu ?
Où as tu mis la Marciale creste,
Qui obombroit le blond or de ta teste ?
Où est l'espée, où est cette cuirasse,
Dont tu rompois des ennemis l'audace ?
Où sont fuis tes coursiers **furieus**,
Lesquels trainoient ton char victorieus ?
T'a pu si tot un foible ennemi rompre ?
Ha pu si tot ton cœur viril corrompre,
Que le plaisir d'armes plus ne te touche :
Mais seulement languis en une couche ?
Tu as laissé les aigreurs Marciales,
Pour recouvrer les douceurs geniales.
Ainsi Amour de toy t'a estrangee,
Qu'on te diroit en une autre changée⁸.

De nouveau, la poétesse utilise l'accumulation pour montrer le prestige et le pouvoir de la reine. L'énumération des questions ne va pas sans rappeler la reprise anaphorique de *ubi*

⁸ Elégie I, v. 73 à 89.

sunt dans la poésie latine. Le prestige de la reine appartient déjà au passé. Le cœur qui, « résonnant » comme l'*escu* et l'épée, semblait de fer a perdu son apparente invulnérabilité et ne s'appartient plus. Sémiramis est une reine vaincue⁹. La plainte élégiaque réunit deux victimes, Louise et Sémiramis, elle les sépare aussi. La première élégie est le lieu d'un retournement qui donne sens au projet poétique de la poétesse.

4.1.1 Le sens de l'écriture

Chez Louise Labé, comme chez Pétrarque, l'expérience de l'écriture est intimement liée à l'expérience amoureuse. La *Canzone* « dans laquelle le poète pousse peut-être le plus loin sa réflexion sur sa *praxis* poétique, *Poi che per mio destin*¹⁰ » explore cette étroite liaison entre l'amour et l'écriture de l'expérience amoureuse¹¹. Au sein de cette poème, se nouent et se dénouent des liens complexes entre trois réseaux lexicaux ou métaphoriques : l'amour, le dire, le feu. L'évolution de la relation entre ces trois champs donnent la clef du poème ; on peut en résumer schématiquement les étapes. La « brûlante envie » contraint à dire, le dire à son tour enflamme le poète, sans que pour autant le feu de l'amour diminue, et finalement le feu de l'amour et le feu du dire se confondent. La dernière comparaison qui introduit l'image du soleil est alors parfaitement significative, si le comparé est ici le « son des paroles ». Le soleil désigne souvent aussi souvent l'amante ; les vers produisent donc finalement le même effet que la femme aimée : ils consomment le poète. Ainsi, deux expériences distinctes fusionnent-elles : l'expérience du dire réitère et prolonge l'expérience amoureuse. Le vers *ché 'l dir m'infiamma et pugne* montre parfaitement l'articulation entre l'écriture et le vécu amoureux. Le champ lexical de l'embrasement est utilisé pour l'amour (*accesa voglia*) comme pour le dire.

Chez Louise Labé, se retrouve cette même proximité entre l'expérience de l'écriture et celle de l'amour. Dans sa prière à son archet, la poétesse montre que l'écriture est le prolongement de l'expérience amoureuse et qu'elle implique la réitération du vécu douloureux de l'amour :

O dous archet, adouci moy la voix,[...]
Trempe l'ardeur, dont jadis mon cœur tendre

⁹Cette figure scandaleuse à la Renaissance n'en est pas moins réévaluée, ainsi que nous le verrons dans notre seconde partie sur l'utilisation des figures féminines de la mythologie.

¹⁰Introduction de Pierre Blanc à Pétrarque, éd. cit., p. 8.

¹¹*Ibid.*, 73, p. 168-169.

Chapitre 4 Mythes et voix

Fut en brulant demi réduit en cendre.
Je sen desja un piteus souvenir,
Qui me contreint la larme à l'œil venir.
Il m'est avis que je sen les alarmes,
Que premier j'u d'Amour, je voy les armes,
Dont il s'arma en venant m'assaillir¹².

Ce prolongement se voit en particulier grâce au jeu des temps : comme dans le poème de Pétrarque où l'on passait d'une contrainte passée à une contrainte présente (la figure dérivative *sforza/sforzato* le montrait très nettement), la répétition du verbe *je sen* relayée par un autre verbe monosyllabique *je voy* montre très bien qu'à l'expérience du désir amoureux succède celle de l'écriture et qu'elles se confondent. L'écriture permet de faire revivre au présent l'expérience passée de l'amour : l'*ardeur*, qui, avec le gérondif *en brulant*, introduit l'image du feu, est ravivée. L'ardeur d'aimer se fait ardeur d'écrire et comporte les mêmes dangers, ainsi que l'explique l'invocation à l'archet. Comme dans le poème de Pétrarque (*ché 'l dir m'infiamma et pugne, / né per mi' 'ngegno, ond'io pavento et tremo, / s i come talor s ole/trovo 'l gran foco de la mente scemo*), le feu ne s'éteint pas. Louise Labé exprime ailleurs cette même crainte :

Le tems met fin aus hautes Pyramides,
Le tems met fin aus fontaines humides :
Il ne pardonne aus braves Colisees,
Il met à fin les viles plus prisees, Finir aussi il ha acoutumé
Le feu d'Amour tant soit il allumé :
Mais, las ! en moy il semble qu'il augmente
Avec le tems, et que plus me tourmente¹³.

Tous deux insistent sur le caractère exceptionnel de cet amour qui en général succombe face à l'action du temps. C'est l'écriture qui entretient la flamme dans un cœur déjà dévoré par le feu.

Le passage de l'expérience intime de l'amour à l'expérience intime de l'écriture où l'une prolonge l'autre et même se substitue à elle, se fait autour du mot *fureur*¹⁴. On peut dès à présent remarquer que la réflexion sur la *praxis* poétique, qui est seulement présente dans le 73^e poème chez Pétrarque, se trouve au début du recueil poétique chez

¹²Élégie I, p. 129.

¹³Élégie III, v. 77 à 84, p. 139.

¹⁴Sur la question de la fureur entre 1546 et 1556, on peut se référer aux excellentes pages de Jean Lecointe consacrées à « La décennie de la fureur ou la concordance de Pindare et de Platon » *L'Idéal et la différence — La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993, p. 349 et sq.

4.1 La mise en scène de l'écriture

Louise Labé ; ce déplacement de l'intérêt de l'amour à l'écriture de l'amour est au cœur de la première élégie et a donc un retentissement d'autant plus grand sur l'ensemble de la partie en vers des *Œuvres complètes* ; dans ce poème liminaire, Louise Labé parle sans doute davantage d'écriture que d'amour, annonçant ainsi que souvent elle parle moins d'amour qu'elle ne parle de parler d'amour :

Au tems qu'Amour, d'hommes et Dieus vainqueur,
Faisait bruler de sa flamme mon cœur,
En embrasant de sa cruelle rage
Mon sang, mes os, mon esprit et courage :
Encore lors je n'avois la puissance
De lamenter ma peine et ma souffrance.
Encor Phebus, ami des Lauriers vers,
N'avait permis que je fisse des vers :
Mais maintenant que sa fureur divine
Remplit d'ardeur ma hardie poitrine
Chanter me fait, non les bruians tonnerres
De Jupiter, ou les cruelles guerres,
Dont trouble Mars, quand il veut, l'Univers.
Il m'a donné la lyre, qui les vers
Suloit chanter l'Amour Lesbienne[...]¹⁵.

L'expérience de l'écriture se donne bien comme une substitution de l'expérience amoureuse. Ce qui est nouveau, c'est l'idée de « puissance » présente au vers 5. Louise Labé s'approprie d'une façon tout à fait personnelle le terme platonicien « fureur » repris par Du Bellay et Pontus de Thiard. La fureur poétique est intimement liée à la rage amoureuse et la première signification à tirer de cette association intime est que l'expérience amoureuse est pensée comme source vive d'inspiration. En effet, les mêmes mots, « rage », « ardeur », « fureur », « furie » sont employés pour l'amour comme pour la poésie ; on peut lire ainsi aux vers 49 et suivants de la même élégie :

Je n'aperçu que soudein me vint prendre
Le mesme mal que je soulois reprendre :
Qui me persa d'une telle furie,
Qu'encor n'en suis après longtemps guerrie.

Dans les deux cas, la poétesse est le siège d'une fureur. Mais quand il s'agit de l'amour, elle en reste l'objet : « Faisait brûler de sa flamme mon cœur » ; quand il s'agit de la fureur poétique, le sujet : « Mais maintenant que,/ chanter me fait[...] ». Le passage à l'écriture lui permet de devenir maîtresse de la fureur qui l'a assaillie : même si elle

¹⁵Élégie I, v. 1 à 15 p. 129.

Chapitre 4 Mythes et voix

n'échappe pas au réveil de la douleur, elle peut désormais raviver la fureur amoureuse qu'elle domine et transforme en une fureur nouvelle :

Et maintenant me suis encor containte
De rafreschir d'une nouvelle plainte
Mes maus passez¹⁶. [...]

Cette élévation de la fureur amoureuse à la fureur poétique correspond au passage de l'impuissance à la maîtrise de soi recouvrée¹⁷. La poésie est voie d'affranchissement.

La première élégie commence avec l'image de l'amour victorieux, dont la rage est néanmoins vaincue ; puisque, grâce à la « fureur divine » de Phébus, la fureur amoureuse est supplantée. La poétesse en écrivant recouvre sa puissance et la fureur lyrique dépasse finalement le chant de Mars. Dans cet affrontement des passions, tout le début du poème montre la victoire de Phébus sur Mars et sur Amour. Phébus disparaît ensuite ; le poème montre alors par trois fois comment l'amour, par sa fureur, rend une femme impuissante : la poétesse tout d'abord (« Je n'aperçu que soudain vint me prendre/Le mesme mal que je soulois reprendre/Qui me persa d'une telle furie... ») ; Sémiramis ensuite (« Trouva Amour, qui si fort la pressa,/ Qu'armes et loix veincue elle laissa ») et la vieille femme enfin. Dans ce dernier exemple, sont abandonnées les métaphores du combat (« me persa, la pressa »). Mais il s'agit bien d'un renversement de plus, où, de nouveau, l'énergie de l'amour se nourrit de l'énergie perdue de la femme :

Telle j'ay vu qui avoit en jeunesse
Blamé Amour : après en sa vieillesse
Bruler d'ardeur, et pleindre tendrement
L'âpre rigueur de son tardif tourment¹⁸.

« Blamé Amour » se transforme habilement en « Bruler d'ardeur » dans le vers suivant, faisant mieux sentir ce transfert d'énergie, qui quitte la femme et se met au service de l'amour. Par rapport à Sémiramis, ce passage n'est qu'un exemple dégradé où la corruption et l'aliénation deviennent visibles dans la déchéance du corps et l'usage du masque dérisoire du maquillage. Cette femme refuse de se connaître et de se voir comme

¹⁶Élégie I, v. 41-43 p. 130.

¹⁷C'est là que se trouve l'écart majeur avec le platonisme davantage orthodoxe d'un Pontus ou d'un du Bellay : l'amour est bien entendu déjà chez eux une élévation. On peut, par exemple, penser à ces vers qui commencent le sizain du septième sonnet de l'honneste amour : « Le seul dezir des beautez immortelles/Guyde mon vol sur des divines ailes/ Au plus parfaict de la perfection. » *Œuvres poétiques*, édition établie par Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris, Garnier, 1993, p. 263.

¹⁸Élégie I, v. 95 à 99, p. 132.

4.1 La mise en scène de l'écriture

celui qui l'aime la voit. Ainsi, ces trois exemples successifs mettent-ils en scène ce flux et reflux d'énergie, le passage d'une situation de force à l'impuissance la plus totale. Et c'est l'amour qui semble à l'origine de cette alternance qui se retrouve sous une autre forme dans les vers de conclusion :

Ainsi Amour prend son plaisir, à faire
Que le veuil de l'un soit à l'autre contraire.
Tel n'ayme point, qu'une Dame aymera :
Tel ayme aussi, qui aymé ne sera :
Et entretient néanmoins sa puissance
Et sa rigueur d'une vaine espérance.

L'amour apparaît encore comme le parasite de l'énergie qui soutient sa victime ; il « entretient sa puissance » en faisant vivre sa victime d'illusion. Pourtant cette conclusion qui semble donner la victoire à l'amour, par la présence du mot *puissance* à la rime renvoie aux premiers vers :

Encore lors je n'avois la puissance
De lamenter ma peine et ma souffrance¹⁹.

Si la poésie labéenne raconte bien les ravages d'Amour, elle suggère aussi que l'aliénation peut être dépassée. Le cercle vicieux où l'amour se nourrit de l'espérance peut être déjoué par un cercle vertueux où la poésie se nourrit de la souffrance. La présence de Phébus victorieux qui domine discrètement le début de l'élegie est ainsi tout aussi discrètement rappelée par les derniers vers. L'écriture se rend maîtresse de cet être divin « d'hommes et Dieus vainqueur » : ce balancement toujours présent qui dit le renversement des destinées par l'amour, montre aussi que cette puissance est désormais maîtrisée, devenant un simple objet poétique, le souffle de l'élegie. Chez Pétrarque, l'écriture qui prolonge l'expérience amoureuse apporte un simple soulagement :

perche cantando il duol si discerba
(puisqu'en chantant la douleur s'atténue)

chez Louise Labé, elle est un véritable affranchissement.

Louise en s'inscrivant ostensiblement dans le sillon de Pétrarque se met en scène comme poétesse amoureuse. Sa vocation de poétesse est indissociable de son expérience amoureuse, puisque c'est par elle qu'elle dépasse l'état d'asservissement auquel Amour l'a réduite. Cette servitude amoureuse est aussi métaphorique : elle est l'image de la façon

¹⁹ *Ibid.*, v. 6 et 7 p. 129.

dont les poètes font de la femme aimée une icône silencieuse. La victoire de Phébus sur Cupidon se lit aussi dans la distanciation ironique face à l'écriture poétique traditionnelle. Les poèmes liminaires que sont les élégies sont aussi un avertissement au lecteur : Louise se met en scène comme actrice de l'histoire qu'elle écrit ; sa maîtrise sur son existence se lit aussi dans la maîtrise des formes et des images poétiques qu'elle se plaît à distordre.

4.2 Droit de réponse

La première élégie fait un double récit : celui évident d'une histoire d'amour malheureuse, celui indirect de la reconquête d'une liberté par la poésie. Nous voudrions montrer à travers l'étude de plusieurs sonnets que c'est toujours dans cette duplicité, dans cette réflexivité que l'écriture de Louise Labé renouvelle la poésie amoureuse. Son objet premier est un récit intime : le second est la poésie elle-même. Les sonnets se font récit et commentaire. Cette réflexivité se retrouve dans l'ambivalence de l'homme aimé : amant et poète. Laure n'écrit pas. L'être chanté par Louise, qu'on a parfois identifié à Magny, en revanche, le fait. Pour cette raison, le récit de l'amour est toujours en même temps une réponse au discours poétique de l'amant, qui devient bouc-émissaire, responsable de l'ensemble de la tradition lyrique²⁰.

4.2.1 Le sonnet XVI

Il ne faut pas croire les poètes, semble dire le *canzoniere* de Louise : la tradition s'entend pour faire du moment de première vue, un éblouissement. À travers plusieurs sonnets, Louise réplique que les choses peuvent être perçues tout autrement.

Comme le rappelle très justement Elisabeth Schulze-Witzenrath²¹, le sonnet XVI reprend le thème topique de l'inconstance des choses. Ce topos de l'inconstance du monde en cache en réalité un autre, précisément celui de l'*innamoramento*. Le premier sert à mettre en scène le renversement du second. Une certaine rudesse et incohérence

²⁰L'interpellation de l'amant comme poète est patent dans le vingt-troisième sonnet : « Las que me sert, que si parfaitement/ Louas jadis et ma tresse doree,/ Et de mes yeus la beauté comparee/ A deus Soleils, dont Amour finement/ Tira les trets causez de ton tourment,(v.1 à 5) ? Nous reviendrons sur ces vers dans notre troisième partie. Cette poésie — Elisabeth Schulze-Witzenrath avait déjà étudiée comme telle (*der neu entstehende Canzoniere hat einen angesprochenen Antwoortscharakter (op. cit., p. 121)* — est une réponse à l'amant/poète qui devient porte-parole contraint de la tradition poétique dont Louise se distingue ostensiblement.

²¹*Ibid.*, p. 100.

dans la succession des images nous alertent sur la désinvolture de Louise Labé dans son utilisation de la tradition. On décèle déjà une légère irrégularité rythmique dans les deux quatrains : les trois premiers vers décrivent en une phrase le retour du soleil, les trois suivants, toujours en une phrase, l'apparition de la lune. Mais de l'ampleur de ces images cosmiques, on passe au cadre plus réduit d'une bataille. Ce mouvement de dégradation s'exprime aussi par le rythme : la fuite des Parthes n'occupe plus que deux vers. De plus, on passe d'un mouvement ascendant à un mouvement de fuite. La dégradation se poursuit lorsqu'on quitte les métaphores pour découvrir dans le sizain l'objet métaphorisé : l'inconstance de l'amant. En effet, contrairement à ce que l'on aurait pu attendre et à ce que l'on rencontre chez Scève, le passage du mauvais au beau temps n'annonce pas le plaisir du retour de l'amant.

La présence des deux métaphores cosmiques au début du poème incite vraiment à opérer un rapprochement avec les dizains du maître de l'École Lyonnaise. La comparaison avec le poème LXXIX de la *Délie* en particulier montre combien Louise Labé joue des mêmes images pour obtenir un effet tout à fait contraire. L'un dit la glorification de Délie, l'autre montre le caractère humain et même trop humain de l'amant :

L'Aube eteignait Étoiles à foison,
Tirant le jour des régions infimes
Quand Apollo montant sur l'Horizon
Des monts cornus dorait les hautes cimes.
Lors du profond des ténébreux Abîmes,
Où mon penser par ses fâcheux ennuis
Me fait souvent percer les longues nuits,
Je révoquai à moi l'âme ravie,
Qui, desséchant mes larmoyants conduits,
Me fit clair voir le Soleil de ma vie²².

On voit très bien que l'image de la naissance du jour sert à illustrer l'apparition solaire de Délie, dans un passage radical de l'ombre à la lumière. Ce rapprochement souligne mieux tout le mouvement de dégradation qui naît de la même image d'Apollon/Phébus. Dans le *Canzoniere* labéen, le lever du soleil est pris dans l'inconstance des choses. Il n'est plus le signe d'une beauté éclatante, mais atteste lui aussi de l'instabilité du monde. L'ordre labéen n'est pas innocent, il met en scène l'arrivée du jour et ensuite celle de la nuit, avant d'évoquer le mouvement lâche de la fuite. En outre, la comparaison des deux

²²Maurice Scève, *Délie — Objet de plus haute vertu*, édition de Françoise Charpentier, Paris, Gallimard, 1984, p. 96.

Chapitre 4 Mythes et voix

poèmes souligne le prosaïsme final du sonnet de Louise Labé. Chez Scève, l'image du soleil dit la nature divine de l'amante et son apparition est un moment d'extase (« l'âme ravie »). L'amant irradié de lumière dans le dizain LXXIX est désormais associé à l'eau et à la froideur dans le sonnet XVI.

L'effet déceptif est plus saisissant encore, si on lit le sonnet XVI dans le prolongement des vers qui concluent le sonnet précédent :

Fay mon Soleil devers moy retourner,
Et tu verras s'il ne me rend plus belle²³.

La prière à Zéphir est restée sans réponse, ce qui met fin à l'infime espoir dont était porteur le quinzième sonnet. En outre, d'un sonnet à l'autre, dans le passage du rêve à la réalité, c'est aussi le statut de l'amant comme soleil qui est mis à mal. Le moment de l'*Innamoramento* n'a rien d'un éblouissement et se passe dans une tiédeur ruisselante, comme le montrent à la rime les adjectifs « pleintif » et « peu hatif ». L'« embrasement » dans une telle médiocrité est surprenant et les vers 10 et 11 laissent presque penser que l'amante n'a pu que puiser cette chaleur en elle et la faire naître de son propre caractère passionnel, indépendamment de l'objet de cette passion. Et à cet embrasement paradoxal succède une ultime image extrêmement prosaïque : la flamme arrosée. L'amant dans les deux tercets est pris dans un cercle de médiocrité : d'amant larmoyant à amant pire que froid, tiède, d'amant éconduit à amant indigne. Cette indignité était de toute façon présente dans la lâcheté que contenait le mot « fuite ». Ainsi, l'*Innamoramento* est-il un embrasement à contretemps, antithétique de l'éblouissement qui accable traditionnellement le poète dans la poésie amoureuse.

²³Sonnet xv, v. 13 et 14.

4.2.2 Le sonnet XIX

Elisabeth Schulze-Witzenrath, reprenant la terminologie de V.-L. Saulnier, parle de « saynète mythologique²⁴ » à propos du sonnet XIX. Il est une autre mise en scène étonnante de l'*Innamoramento*. Dans le recueil de Pétrarque, l'*Innamoramento*, l'instant central de l'existence du poète et de son œuvre, est le moment d'une punition : la flèche d'Amour vient sanctionner un affront infligé au jeune dieu. Louise Labé reprend et développe avec plus d'attention que Scève, par exemple, cet état d'étonnement et surtout d'impuissance qui permet à Amour de frapper, qui paralyse l'amant ou l'amante, tant qu'ils sont sous son joug. L'impuissance, thème récurrent des élégies est l'objet même de cet étonnant sonnet XIX. Le caractère absent et perdu de la promeneuse apparaît dès le vers 5, où le complément circonstanciel « sans y penser » est rejeté et mis en valeur en début de quatrain. La perte des moyens de la narratrice de ce sonnet est aussi exprimée avec force par le mot « estonnée » qui garde son sens étymologique. La métaphore de la foudre en précède une autre ; par trois fois, la nymphe signifie qu'elle a été dépossédée de ses armes : au vers 8, « Et me voyant sans arc et sans carquois », au vers 6 « Qui de ton arc et flesches ait fait proye » et enfin, aux vers 12 et 13 : « Et lui getay en vain toutes mes flesches/ Et l'arc après ». De nouveau, la concordance retardée qui déroule la phrase jusqu'à la coupe du vers suivant permet un effet qui souligne la vulnérabilité de la nymphe attaquée. Ainsi, le thème pétrarquien de l'impuissance est-il l'objet d'une emphase dans ce passage. La présence de Diane qui interpelle peut-être elle-même la nymphe peut en outre faire penser à un mythe qui a connu un succès certain dans la poésie de la Renaissance et dont Pétrarque traite dans la *canzone* 23 :

*Vero dirò (forse e' parrà menzogna)
ch'i' senti' trarmi de la propria imago,*

²⁴Elle propose rapidement un parcours de l'histoire de ce type de poème qu'elle définit ainsi : *Es wird zunächst in wenigen Sätzen eine Situation skizziert, ein Geschehen berichtet, an dem zwei oder drei in der Regel mythologischer Figuren beteiligt sind, zwischen ihnen kommt es zu einem kurzen Dialog, in dem das Voraufgegangene in pointierter Weise kommentiert wird.* (La scène est rapidement dépeinte en peu de mots : on rapporte l'action à laquelle prennent part deux ou trois figures mythologiques traditionnelles. Un court dialogue prend place, durant lequel l'action est commentée avec précision.) : *op. cit.*, p. 157. Dans la tradition de la saynète mythologique telle qu'elle la retrace, Anacréon tient une bonne place. Son ode sur l'amour (*De cupidine* dans la traduction d'Henri Étienne — *Odes d'Anacréon*, édition polyglotte publiée sous la direction de J. B. Monfalcon, Paris, Didot, 1835, p. 25-27 — qui paraît peu avant les *Œuvres complètes* de Louise Labé) répond par exemple parfaitement à cette définition : Amour qui a jeté en vain toutes ses armes sur le poète, finit par fondre sur lui et le pénètre jusqu'au cœur. C'est en effet le même art de la mise en scène que déploie Louise Labé dans son sonnet XIX.

Chapitre 4 Mythes et voix

*et in uno cervo solitario et vago
di selva in selva ratto mi trasformo :
et anchor de' miei can' fuggo lo stromo*²⁵.

La similitude entre l'errance hagarde de la nymphe et celle du poète qui s'identifie à Actéon est assez frappante. De même, comme le poète perd sa nature humaine, la nymphe perd sa nature de nymphe en se trouvant désarmée et est alors exclue de la suite glorieuse (*couronnée*) de Diane. L'impuissance chez Louise Labé est plus nettement déchéance. Diane, surprise au bain par son amant, redevient chasseresse et ne perd rien de sa force ; la nymphe offre au contraire une image renversée ; elle est mise à nu, dépossédée de ses armes. La présence de Diane qui surplombe le sonnet est donc extrêmement signifiante ; elle fait affleurer un mythe omniprésent de la poésie pétrarquiste et montre que la nymphe, qui tombe amoureuse, ne peut rester nymphe. La nymphe perd l'invulnérabilité qui protégeait Diane et sa suite et au lieu d'accompagner la déesse vierge et chasseresse, elle devient comme Actéon, une victime errante. La nymphe n'en meurt pas comme le chasseur lacéré par les chiens ; mais subit constamment la morsure des flèches. Elle est le renversement de la figure masculine d'Actéon et la figure dégradée de la déesse ou des autres vierges chasseresses²⁶.

Puisque nous montrons l'inventivité d'une telle représentation de l'*Innamoramento*, soulignons de nouveau que les flèches qui atteignent la nymphe ne sont nullement dardées des yeux de l'amant. Cette saynète n'est pas le simple miroir de ce que racontent les poètes habituellement. Le regard si important pour les néoplatoniciens ne joue ici aucun rôle. Le hasard semble le seul moteur de cette scène. C'est le même hasard qui est à l'origine de la rencontre avec la nymphe ou l'amant. Et l'identité de l'amant semble sans aucune importance, il n'est qu'« un passant ». Une tout autre cible aurait pu être choisie pour ce geste que rien ne motive. La poétesse semble, à nouveau, davantage victime de l'ardeur de son propre tempérament, que du charme de l'amant puisqu'elle n'est jamais blessée que par ses propres armes.

²⁵ *Canzoniere*, éd. cit., p. 85 : « Je vais dire vrai—semblera-ce mensonge?—/ de ma propre personne me sentit retirer,/ et voici qu'en un cerf solitaire et errant/ De forêt en forêt je me transforme./ Et encore je fuis la meute des chiens. »

²⁶ Cette nymphe déchuë peut en effet rappeler la déchéance de Sémiramis ou toutes les images analysées plus haut qui mettent en valeur la perte de la fureur guerrière et nous sommes d'accord avec Daniel Martin pour rapprocher ce sonnet avec les vers 25 à 30 de l'élegie I. *Signe(s) d'amante : L'agencement des Euvres de Louise Labé Lyonnoize*, Honoré Champion, Paris, 1999, p. 294.

Pour souligner davantage encore la démystification de l'amant et de ses protestations d'amour, rapprochons le sonnet XIX d'une autre saynète qui peut avoir indirectement inspiré Louise Labé, lectrice de Jean Second :

*Adducto puer Idalius post tempora neruo
Stabat in exitium, pulchra Neaera, tuum :
Cum frontem, sparsosque videns in fronte capillos,
Luminaque argutis irrequieta notis,
Flammeolasque genas, et dignas matre papillas
Iecit ab ambigua tela remissa manu
Inque tuas cursu effusus pueriliter ulnas,
Mille te fixit basia, mille modis,
Quae succos tibi fixit myrtedos, Cyprios que liquores
Pectores afflarunt usque sub ima tui ;
Juravitque Deos omnes, Venerum parentem,
Nil tibi post unquam velle movere mali.
Et miremus adhuc cur tam tua basia fragrent ?
Duraque cur miti semper amore vaces²⁷.*

Comme la nymphe, Amour est à l'affût et ses armes lui sont tout aussi inutiles. Comme la nymphe, Amour est victime de ses propres armes. La nymphe dans le sonnet, Amour dans le poème de Second sont tous deux des figures de l'impuissance. Le sonnet XIX procède à un parfait renversement de toute la saynète inventée par le poète. Le moment de la rencontre d'Amour et de Nééra n'est nullement dû au hasard : Eros l'épiait. La beauté de l'amant est indifférente dans le sonnet, alors que c'est la beauté de Nééra qui est à l'origine du bouleversement dans le *Basium* XIII. Dans les deux cas, le changement est radical : mais dans l'un, victime épargnée pour son extraordinaire physique, la femme devient l'insensibilité absolue, dans l'autre, cible du hasard, elle devient la vulnérabilité absolue. Ce sonnet peut se lire comme un négatif du poème de Jean Second. Elle double ainsi la plainte de l'amant-poète. Mais il reste toujours ce fait important qui confirme notre remarque précédente. Chez Louise Labé, il ne s'agit pas des armes d'amour, mais de ses propres armes et l'opposition des deux poèmes met plus encore en valeur le caractère presque absent de l'amant, alors que le poème de Second est l'occasion de peindre une

²⁷Il s'agit du 13^e *Baiser* tiré des pages 54 et 55 de Jean Second *Les Baisers* suivi de six poèmes, Les Belles Lettres, Paris, 1996. (« Un jour Eros bandant son arc/ Prit ton affût, ô belle Nééra/ Lorsqu'il vit ton minois, ta chevelure éparse,/ Ton clair regard pétillant de malice/ Ta paupière de feu, la rose de tes seins/ Qu'eût enviés Vénus, il en jeta ses armes/ Comme un enfant courut se blottir dans tes bras,/ Te fit mille baisers de mille façons,/ Tant que flua de ta chair à tes reins/ La liqueur de Cypris à la saveur de myrte./ Puis il jura tous les dieux et sa mère/ Ne plus jamais souffrir que ton cœur fût touché/ Voilà pourquoi si parfumés sont tes baisers/ Et si froide ton âme interdite à l'amour. ») C'est aussi une variation sur l'ode d'Anacréon précédemment évoquée.)

nouvelle fois l'amante. Enfin, l'effet de pointe finale est plus fort dans le sonnet XIX qui ne tire aucune conclusion quant aux conséquences de la blessure et donne toute sa force à la frappe des flèches et toute son intensité mystérieuse à cette saynète²⁸, alors que l'anecdote chez Jean Second tend toute entière vers l'explication finale de la froideur de Nééra.

Le jeu de miroir entre les deux poèmes permet de mieux mesurer combien est secondaire la personnalité de l'amant dans le temps de la première rencontre. L'intérêt se concentre sur l'état d'impuissance et d'égarement de la poétesse touchée, qui ne trouve qu'en elle-même les ressources de la passion qui la dévore.

4.2.3 Sonnet XX

Dans le sonnet XX, le jeu de miroir et d'échos est plus savant encore, car il est interne au poème, qui renvoie dos-à-dos deux *Innamoramenti*. L'*Innamoramento* est tout d'abord prédit²⁹ : il s'agit de celui de l'amant. Vient ensuite ce qu'on pourrait appeler dans un roman la scène de première vue et ce moment est extrêmement déceptif. Au lieu d'éblouir, l'homme doit se contenter d'être reconnu. Par trois fois, la structure du poème provoque une attente, mise en valeur par le triple emploi des deux points. Au vers 3, l'attente est encore prolongée par l'antéposition du complément circonstanciel. Aux vers 4 et 6, la ponctuation est renforcée par sa position en fin de vers. Par trois fois, cette attente est déçue. Le moment où l'homme tombe amoureux, n'occupe qu'un vers et n'est pas même l'objet d'une proposition principale. Ce moment privilégié de la poésie amoureuse masculine est sacrifié, mais reste présent, surtout si l'on pense avec Turquety que le mot « fatalement » fait écho aux poèmes de Magny³⁰. Ainsi, l'un des passages majeurs de la poésie amoureuse écrite par des hommes est escamoté, sans être absent. Enfin, l'*Innamoramento* féminin est déprécié au point d'être l'instant d'une transformation *contre-nature* (vers 7 : « Et tellement je forçay ma nature »). L'*Innamoramento* traditionnel est à la fois présent, diminué — tout en étant dédoublé, car il décrit l'amour naissant

²⁸Le dernier vers s'inspire de Pontus de Tyard, comme le rappellent E. Schulze-Witzenrath et Enzo Giudici (éd. cit., p. 190).

²⁹Là encore, le thème de la prophétie et le caractère fatal de la rencontre amoureuse s'insèrent dans la tradition pétrarquiste : *Für den petrarkistischen Dichter gibt es keinen Zweifel daran, dass seine Liebesschicksal von Anbeginn her feststeht* (Pour un poète pétrarquiste, il ne fait pas de doute que son destin amoureux est fixé depuis toujours, E. Schulze-Witzenrath, *op. cit.*, p. 110).

³⁰*Œuvres complètes*, éd. cit., note 90, p. 120.

de part et d'autre — et renversé dans un jeu de miroir dépréciatif qui se termine dans le tercet : comme dans le sonnet XVI, pour décrire ce moment déterminant de l'histoire d'amour, aux images habituelles, solaires et lumineuses, sont substituées celles de la tempête et du naufrage. Au lieu du feu attendu de l'amour, vient l'eau déjà associée à l'amant dans l'image de la flamme arrosée. À l'ardeur de l'amante s'oppose la fadeur de l'amant qui ne semble à nouveau guère intervenir dans ce poème. L'amante encore tire de sa nature et même contre sa nature le feu de sa passion.

4.2.4 Le sonnet XXI

Le vingt et unième sonnet est l'un des poèmes qui montre mieux combien le discours poétique de Louise Labé est double : le récit de l'amour y est visiblement indissociable d'un commentaire sur la lyrique amoureuse traditionnelle.

Nous avons pu remarquer souvent la présence étonnamment discrète de l'amant. Le sonnet XXI pourrait fournir une explication de cette disparition inattendue. Contrairement à ce que pourrait laisser croire un instant le prosaïsme du poème, ce sonnet n'est pas un contre-blason. Il joue de façon plus subtile avec la forme du blason puisqu'il questionne ni plus ni moins la pertinence du genre. En ne répondant pas aux questions qu'il formule, ce poème signifie le refus de donner un portrait de l'amant et de construire ainsi une artificielle beauté archétypale, comme l'est la femme aux cheveux d'or dans les blasons traditionnels. La voix de la poétesse utilise une forme appréciée des poètes de la Renaissance pour mieux la rejeter, alors qu'elle interroge l'invention d'un chant féminin :

Quel chant est plus à l'homme convenable ?
Qui plus pénètre en chantant sa douleur ?
Qui un doux lut fait encore meilleur ?

Le second quatrain révèle un souci de vérité et d'authenticité, peu compatible avec la convention du blason qui s'attache à la seule description du corps. Il ne s'agit pas de rechercher un absolu, comme le souligne l'emploi du superlatif : « Qui est des yeux **le plus** emmieux ? ». Il ne s'agit pas de chanter un idéal, que seul l'artifice de la poésie blasonnante fait exister. La question est d'écrire une poésie qui soit conforme à ce qu'est l'homme, et dont la justesse peut alors le toucher dans ce qu'il est. C'est le verbe « pénétrer » qui introduit une véritable rupture, qui montre que la poésie ne doit pas chanter un corps idéalisé, mais doit viser à une justesse que le blason n'atteint pas. La

douleur n'existe pas dans le blason traditionnel ; elle est l'objet du chant de la poétesse³¹. La recherche poétique mise en scène dans ce poème est une quête de vérité et de sincérité, ce que montre encore la dernière question « quel **naturel** est le plus amiable ? ». Mais c'est peut-être la fin du poème qui constitue la rupture la plus nette avec la tradition : c'est la légitimité même de chanter l'amant (et donc l'amante de la poésie amoureuse traditionnelle) qui est récusée, car cela serait aux dépens de la vérité, « ayant Amour forcé le jugement de la poétesse ». Le désir reste le seul objet possible de la poésie³².

Ce sonnet mérite qu'on souligne la subtilité du dispositif énonciatif mis en place, car les interrogations ont une portée beaucoup plus large qu'on ne l'imagine, si l'on y prend garde. En effet, il faut attendre la lecture du sizain pour qu'elles s'inscrivent dans un dialogue intérieur. Avant que l'apparition de la première personne ne fasse de la poétesse leur interlocuteur privilégié, la série de questions s'adresse d'abord au lecteur et prend un sens différent selon que le lecteur est un homme ou une femme. Les implications ne sont pas en effet exactement les mêmes pour l'un ou l'autre. « Quelle grandeur rend l'homme vénérable ?/ Quelle grosseur ? quel poil ? quelle couleur ? » La question pour un homme n'a au fond que peu d'intérêt. Serait-ce pour la lectrice qu'est aussi la poétesse une façon de dire indirectement que la poésie amoureuse ne lui est guère destinée ? Cette ambiguïté est plus forte dans la question suivante : « Quel chant est plus à l'homme convenable ? » Un homme aimerait y entendre : « Quel chant pourrait séduire un homme ? ». Une femme pourrait comprendre : « Quel chant dit le mieux l'homme ? » (Nous ne revenons pas sur la difficulté qui consiste à savoir qui désigne le déterminant adjectif possessif « sa » au vers 6 ; nous n'analysons pas non plus le sens double des dernières interrogations, le procédé étant répété dans les huit premiers vers). C'est seulement dans une deuxième lecture du poème que les questions peuvent être appréhendées d'un point de vue féminin. Il ne faut

³¹L'adjectif possessif « sa » ne peut désigner la douleur de l'amant ; nous n'arrivons à justifier sa présence qu'en supposant que « sa douleur » signifie la douleur du chant et par conséquent celle de l'amante, ce qui reste le sens le plus cohérent. Le verbe « pénétrer » est alors employé absolument. L'absence de virgules nous conforte dans cette analyse.

³²La conclusion de nos analyses est parfaitement conforme à celle de Daniel Martin : « Ainsi, tout en feignant de s'interroger sur la nature de la perfection masculine et sur les termes propres à en rendre compte, sur la façon de concevoir un blason du corps masculin, l'amante affirme la prédominance de ses propres sentiments. Plus que tout critère convenu, froidement admis par l'exercice du « jugement » importe le désir dans toute sa subjectivité. Affirmation qui ne va pas sans quelque sous-entendu quant à la pratique poétique elle-même : celle-ci ne saurait s'accommoder d'une rhétorique conventionnelle et convenue » (*op. cit.*, p. 328). Il nous semble seulement que ce poème s'inscrit en faux contre la tradition avec une certaine violence et qu'il dépasse le simple recours à « quelque sous-entendu ».

4.3 Une réécriture féminine de la mythologie ou la construction d'une persona

pas manquer l'importance de la première et naïve lecture, où le caractère polyphonique du poème est le plus fort. Ce dispositif virtuose nous rappelle l'importance du point de vue. La dissonance entre le point de vue masculin et féminin dans les quatrains peut se résoudre, si le lecteur homme se résout à se mettre à la place de la poétesse. En transformant la poésie, le dialogue qui sourd des sonnets labéens vise aussi à transformer son lecteur.

La poétique de Louise Labé, ses ressorts et son fonctionnement sont tous lisibles dans ce sonnet auquel on n'a pas encore trouvé de sources convaincantes : le lieu de l'invention labéenne est aussi le lieu d'une évaluation des œuvres de ses prédécesseurs. Leur commentaire double le récit amoureux et le renouvelle radicalement, invitant aussi le lecteur à changer, en changeant de point de vue.

4.3 Une réécriture féminine de la mythologie ou la construction d'une *persona*

Comme elle doit s'appropriier les tours et les formes de la tradition, Louise Labé doit s'appropriier les mythes, qui, au fond, fonctionnent comme les mots. Les mots sont chargés d'un ensemble de connotations ; ils appartiennent à un réseau sémantique que la tradition littéraire a tissé. Il faut tenir compte de ce manteau de signification qui les entoure, pour qu'ils puissent faire peau neuve dans une poésie inédite. Il en va de même pour les mythes. Ils sont porteurs d'une vision du monde sur laquelle s'entend une lignée d'auteurs : pour infléchir la résonance d'un récit mythique, il faut que le texte dans lequel il existe restitue en partie la voix de la tradition, pour que puisse se distinguer la voix nouvelle en train de naître³³.

La lecture des biographies plus ou moins fantaisistes de Louise Labé en dit long sur la réception et les effets de l'œuvre. Souvent, les exploit du « Capitaine Loys » ne sont

³³Notre perspective pour étudier les mythes n'est pas sensiblement différente de celle de François Rigolot qui écrit : « Toute mythologie est, à vrai dire, une *mythologie projective*. [...]C'est l'aspect catachrétique de l'utilisation des grandes figures féminines qui nous intéresse ici ; c'est-à-dire la façon particulière dont Louise Labé remotive les fictions d'autrefois avec des intentions et dans une langue qui ne sont plus celles de ces devancières. » *Louise Labé ou la Renaissance au féminin*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 28.

pas même mis en doute : la poésie a engendré la légende³⁴. Qu'on ait parfois confondu fiction et réalité, Louise Labé et les figures mythologiques qui habitent son œuvre, révèle la force de suggestion de la poésie. Cela révèle aussi une maîtrise des effets de l'œuvre. Louise a su utiliser les mythes, pour que chaque figure revisitée devienne un double, qui façonne sa *persona*. C'est cette manipulation des mythes qui sera donc l'objet de cette partie : comment Louise a-t-elle su utiliser l'image de Sémiramis pour construire son identité littéraire, ou celle d'Ulysse pour dessiner les contours de l'amant ?

4.3.1 L'exemple inaugural : Sémiramis

Deux figures mythiques se trouvent dans un poème liminaire, ce qui leur confère à chacune une importance particulière. Sémiramis est le personnage central de la première élégie ; Ulysse est au cœur du premier sonnet. Si Sémiramis fut une guerrière exceptionnelle, la littérature épique ne s'est rappelé qu'Ulysse. On se souvient de Sémiramis pour son adultère et d'Ulysse pour ses exploits. C'est en changeant cette perspective que Louise dessine aussi sa *persona* et celle de son amant.

Sémiramis

Avec le personnage de Sémiramis, Louise Labé choisit de prendre explicitement ses distances avec la figure de douce guerrière qu'incarne Laure. Celle-ci se fait supplanter par la figure scandaleuse de Sémiramis. Reste à voir comment la poétesse lyonnaise a su utiliser à son avantage la part de transgression que représente la figure de proue de son recueil.

L'article de Jean-Claude Moisan permet de prendre rapidement la mesure de l'écart entre l'image convenue de Sémiramis à la Renaissance et le portrait qu'en dresse Louise Labé : « Louise Labé, [...], malgré l'importance du mythe de Sémiramis, doit bâtir ce récit antithétique. En effet, de tous les auteurs qui ont contribué à créer ou à répandre la légende, et ils sont nombreux, aucun, à notre connaissance n'a systématiquement opposé un passé glorieux à un présent déchu, comme le fait Louise Labé.[...]Si, par allusion aux exploits guerriers, elle puise fidèlement dans la tradition (sauf dans le thème de l'abandon

³⁴Ludovic Bernero, lorsqu'il veut faire redécouvrir Louise Labé en 1957, ne lui donne pas d'autre titre que celui de « jeune amazone ». *Une gloire littéraire lyonnaise : Louise Labé surnommée « La belle Cordière » 1526-1566*. L'Isle sur Sorgue : Éditions les Amis de Pétrarque, 1957.

4.3 Une réécriture féminine de la mythologie ou la construction d'une persona

des armes, présent dans la légende d'Hercule, mais absent dans celle de Sémiramis, par contre, pour les amours de Sémiramis, elle modifie complètement les données de la tradition historique ou glossatrice.[...] Louise Labé donc, pour bâtir sa Sémiramis victime d'Amour, va à l'encontre d'une longue et tenace tradition, qui faisait de Sémiramis, non seulement l'égale d'une dévergondée, mais de plus, une mère indigne, tuée par un fils horrifié de ses avances³⁵. » On pourrait compléter l'analyse de Jean-Claude Moisan en montrant que la réécriture du mythe de Sémiramis doit certainement beaucoup au *De mulieribus claris* de Boccace ainsi qu'à la traduction lyonnaise de ce texte publié en 1551.

Boccace, dans le deuxième chapitre de son livre, décrit les hauts faits de la reine, avant d'évoquer dans un second temps l'amour incestueux de cette femme. Le caractère transgressif du personnage apparaît cependant dès la première partie : Sémiramis opère une transformation contre-nature en prenant les armes, c'est pourquoi elle doit prendre les habits de son fils pour mener à bien la guerre. Le travestissement est un mensonge³⁶, le signe d'une anomalie. Les femmes guerrières sont en effet nécessairement contre-nature³⁷. Elles sont des femmes avec un cœur d'homme. Si l'on en croit Boccace, Elissa, par exemple, abandonne ses attributs féminins pour devenir Didon :

Là parquoy laissant toute delicatesse feminine et prenant un courage fort et virile [*sic*] (dont elle acquit depuis le nom de Dido, qui signifie en langue Phenicienne autant que *Virago* en latin, c'est adire femme de cueur viril)³⁸.

³⁵ « La codification de la passion : Louise Labé (Sémiramis)—Ronsard (Hercule) » dans *La peinture de la passion de la Renaissance à l'Âge classique*, textes réunis par Bernard Yon, publications de l'université de Saint Étienne, 1995, p. 117-118.

³⁶ *Mentita sexum, grandia multa et robustissimis viris egregia operata est. Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, t. 10, Milano, Arnoldo Mondadori editore, éd. Vittore Branca, p. 34. La traduction lyonnaise établie d'après la traduction italienne de Luc Antonio Ridolfi atténue les connotations morales péjoratives du mot *mentior* : « en se monstrant estre d'autre sexe qu'elle n'estoit, fait de tresgrandfaicts, et vrayment dignes de quelconque autre vaillant homme. » *Des Dames de renom : nouvellement traduit d'Italien en Langage François*, à Lyon, chez Guillaume Rouille, 1551, p. 24.

³⁷ Cette analyse rejoint les conclusions de Sarah F. Matthews-Grieco : « Femmes-hommes, les amazones modernes sont des monstres, des aberrations, et cela à cause de l'ambiguïté sexuelle, car « tant plus une femme approche de la nature virile et est hommasse, & plus elle est audacieuse, mauvaise, enragée, & ayant mauvaise teste...tant plus une femme ou fille approche de la virilité des hommes, tant plus elle est vicieuse » [...] L'image de l'amazone inspire beaucoup plus facilement le dégoût et la peur que l'admiration. » *Angé ou diablesse — La représentation de la femme au XVI^e*, Paris, Flammarion, 1991, p. 346.

³⁸ *Des Dames de renom : nouvellement traduit d'Italien en Langage François*, éd. cit., p. 134-135. Le mot « delicatesse » efface le caractère souvent péjoratif de *mollities* en latin : *et posita feminea mollitie et firmato in virile robur animo, ex quo postea Didonis nomen meruit, Phenicum lingua sonans quod virago latina.* (*Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, t. 10, éd. cit., p. 170.)

Chapitre 4 Mythes et voix

La *virago* devient dans la traduction lyonnaise une « femme de cœur viril », expression que retient à son tour Louise Labé.

La Sémiramis de Louise Labé n'a pas besoin de contrefaire l'homme pour se battre, comme dans le *De mulieribus claris*. Louise Labé omet non seulement le détail du travestissement, mais elle omet surtout la condamnation unanime de son amour incestueux qui réduit à néant sa grandeur passée. Il faut noter cependant qu'elle n'est pas la première à atténuer le caractère monstrueux attribué généralement à Sémiramis. La version française, traduite d'après la traduction italienne de Luc Antonio Ridolfi, du *De mulieribus claris* parue à Lyon en 1551, ne mentionne pas non plus explicitement l'inceste, sur lequel Boccace s'étend pourtant assez longuement :

encore de tels actes certainement beaux et admirables, non seulement en une femme, mais aussi miraculeux et dignes de mémoire éternelle en tant vaillant homme que ce soit, furent par elle souillés de très deshonnêtes manières de vivre que nous n'avons que faire de raconter présentement³⁹.

La dernière phrase est une façon élégante de dire que les accusations sans indulgence de Boccace n'avaient pas leur place dans un recueil de biographies de femmes célèbres. Louise Labé poursuit donc le travail de réhabilitation, puisqu'elle refuse l'idée même de souillure. Elle s'oppose à ce que la faute annule la grandeur. Elle préserve contre tous la mémoire de la reine babylonienne.

La chute de Sémiramis dans la lecture traditionnelle n'en est pas vraiment une : Sémiramis passe seulement d'un scandale à un autre. Sa première transgression est de prendre les armes et sa nature monstrueuse de femme guerrière ne fait que se réaliser davantage dans sa seconde transgression qu'est l'inceste. C'est tout autrement que Louise lit cette « chute ». L'expansion de la description de la guerrière s'enfle au rythme de l'étendue des conquêtes et elle est plus frappante encore lorsqu'on remarque que l'état d'amoureuse n'a presque pas de place dans ce diptyque antithétique. Ce déséquilibre met en valeur l'injustice d'un destin gâché en un instant qui suffit à entraîner la déchéance d'un

³⁹ *Des Dames de renom : nouvellement traduit d'Italien en Langage François*, éd. cit., p. 26. Le texte s'affranchit volontairement de sa source, en en atténuant très nettement le caractère misogyne. La phrase traduite ici (*Ceterum hec omnia, nedum in femina, sed in quocunque viro strenuo, mirabilia atque laudabilia et perpetua memoria celebranda, una obscura mulier fedavit illecebra* : *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, t. 10, éd. cit., p. 36) est pour l'auteur italien une phrase de transition et non de conclusion. Il développe ensuite longuement les crimes de cette femme, qu'il peut alors légitimement associer à un monstre (*bestiale quid potius quam humanum*).

4.3 Une réécriture féminine de la mythologie ou la construction d'une persona

être, dont avait été soulignée l'exemplarité morale au vers 64. L'interrogation rhétorique finale, au lieu de condamner un crime scandaleux, dénonce une injustice. Ainsi, Louise Labé rétablit-elle en partie la renommée que « *méritait* sa Royale grandeur ». Cette appréhension nouvelle de la chute de Sémiramis fait désormais passer pour cruels ou mensongers les tenants de la lecture traditionnelle du personnage. L'opprobre qu'ils font peser sur Sémiramis est seulement la meilleure façon qu'ils ont trouvée de la faire revenir dans la place impartie aux femmes. L'amour incestueux serait l'heureux événement qui permet de rétablir un ordre, où la femme perdant son « cœur viril », perd aussi sa puissance et sa capacité de faire peur. Dans l'œuvre de Louise Labé, la déchéance traditionnelle de la reine devient une aliénation, ce qui l'innocente. Elle s'apparente à l'« *estrangement à soi* » présent chez Pétrarque⁴⁰. Celui-ci évoque un charme qui, émanant de la dame, transforme le poète. L'amant de Sémiramis n'est pas mentionné dans l'élegie pas plus que celui de la poétesse : l'instance agissante est l'amour qui supprime Mars. Cette transformation dans le recueil lyonnais est liée à une idée de destruction, à la *corruption du cœur viril*. Le siège du *courage* qui désigne alors « une tension psychique, intention ou désir⁴¹ » est anéanti. L'amour, tel que le décrit la poétesse, entraîne la mort de la volonté. Sémiramis passe donc de l'état de la toute puissance à celui de l'asservissement le plus radical. L'amour aliène en effet, comme le disent ces vers bien souvent commentés : « Ainsi Amour de toi t'as estrangée Qu'on te dirait en une autre changée⁴² ». Sémiramis amoureuse n'est plus elle-même.

Ainsi, lorsque l'amour frappe le poète italien, est-ce une faille de sa vertu et pour Sémiramis, la destruction de son *cœur viril*⁴³ :

T'a pu si tot un foible ennemi rompre
Ha pu si tot ton cœur viril corrompre,

⁴⁰ *col dir pien d'intelletti dolci et alti,/ coi sospiri soave-mente rotti :/ da questi magi transformato fui* (*Canzoniere*, éd. cit., 213 p. 359 : avec cette parole aux concepts doux et hauts,/ avec tous ces soupirs suavement brisés :/ tels sont les magiciens qui m'ont transfiguré).

⁴¹ D'après l'article « Cœur » du *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, (nouvelle édition revue et enrichie), 2 tomes.

⁴² Élegie I, p. 131.

⁴³ *Era la mia virtute al cor ristretta/ per far ivi et negli occhi sue difese,/ quando 'l colpo mortal là giù discese/ ove solea spuntarsi ogni saetta. Però, turbata nel primiero assalto,/ non ebbe tanto né vigor né spazio/ che potesse al bisogno prender l'arme* (*ibid.*, 2 p. 53 : Ma **vertu** dans mon cœur avait cherché retraite/ pour défense assurer la comme dans mes yeux,/ lorsque le coup mortel descendit en ces lieux/ où ordinairement s'émuossait toute flèche./ Aussi, troublée dès le premier assaut,/ n'eut-elle ni la force ni le temps/ de prendre en la nécessité les armes). La personnification de la vertu permet de mieux figurer l'impuissance — temporaire — du poète.

Chapitre 4 Mythes et voix

Que le plaisir d'armes plus ne te touche⁴⁴

Préférant l'expression « cœur viril » au mot « vertu », Louise Labé choisit le sens étymologique du mot « vertu », comme « qualité distinctive de l'homme ». Sémiramis, en perdant son « cœur viril » permet bien le retour à l'ordre social. Cette perte signifie le retour à l'impuissance, pensée comme naturelle condition de la femme. En succombant à l'Amour, elle retombe dans la vulnérabilité qui est considérée comme définitoire de son sexe, la guerrière n'étant ni plus ni moins qu'une aberration de la nature. Pourtant, l'épigramme le proclame, Sémiramis aimante, n'est plus elle-même. Ce « cœur viril », Louise à l'image de Sémiramis l'a perdu avec sa liberté, lorsqu'Amour a donné tout pouvoir aux hommes sur elle. Si Sémiramis ne se relève pas de sa chute, Louise reconquiert son indépendance.

La perte de la fureur guerrière est donc aussi la perte pour une femme d'un statut où elle peut être l'égale de l'homme. Mais la femme guerrière est vulnérable, car Mars ne résiste pas devant la force d'Amour. La poétesse, elle, dépasse l'aliénation et retrouve sa « poitrine hardie » : elle traverse à nouveau la douleur amoureuse, mais, en en faisant un objet poétique, elle en devient maître. La gloire injustement refusée à Sémiramis lui est rendue : cette illustre figure guerrière devient un excellent faire-valoir. La troisième épigramme atteste que Louise l'emporte sur la reine. Ce poème met en scène un passage tout-à-fait parallèle qui conduit cette fois la poétesse elle-même de la fureur guerrière à l'impuissance amoureuse. Le passage étant moins resserré, nous le coupons pour montrer comment l'exemple de Sémiramis trouve un écho indiscutable dans l'épigramme III :

Qui m'ust vu lors en arme fiere aller,
Porter la lance et bois faire voler,
Le devoir faire en l'estour **furieux**
Piquer, volter le cheval glorieus,
Pour Bradamante, ou la haute Marphise⁴⁵
Sœur de Roger, il m'ust possible, prise.
Mais quoy ? Amour ne put longuement voir,
Mon cœur n'aimant que Mars et le savoir[...]

Je n'ay qu'Amour et feu en mon courage
Qui me desguise, et fait autre paroître,

⁴⁴Épigramme I, v. 83 à 85, p. 131.

⁴⁵Ainsi, par cette comparaison, comme Sémiramis, la poétesse est élevée au statut de personnage de légende, qui lui confère le même caractère exemplaire. Mais nous étudierons plus précisément cette référence à l'Arioste dans une analyse ultérieure.

4.3 Une réécriture féminine de la mythologie ou la construction d'une persona

Tant que ne peu moymesme me connoitre⁴⁶.

De même, le pouvoir d'Amour succède à celui de Mars ; de même, il provoque l' « étrangement à soi ». À la maîtrise de la femme guerrière, succède la perte de la volonté, puisqu'il n'y a plus de place, dans le *courage* de la poétesse que pour le feu et l'amour⁴⁷. Mais le début de la première élégie nous avait déjà prévenu que l'expression poétique de la plainte était un dépassement du temps où Louise n'avait « la puissance/ de lamenter [sa] peine et [sa] souffrance. » Le cœur viril de Sémiramis a été détruit, Louise lui rend hommage et montre surtout que le sien survit dans son texte.

4.3.2 Les autres figures mythologiques féminines de la poésie

Sémiramis a la place d'honneur dans le recueil ; d'autres figures féminines de la mythologie le traversent. Toutes témoignent de la volonté qu'a la poétesse d'inscrire sa « forme-maîtresse » : l'empreinte des autres femmes dessine la sienne.

Oenone et Médée

Dans la troisième élégie, l'amour semble à nouveau garant de l'autorité masculine. L'ordre des choses qu'il régit tourne en effet au détriment de la femme :

Paris ayma Oenone ardamment,
Mais son amour ne dura longuement,
Médée fut aymée de Jason,
Qui tot après la mit hors sa maison.
Si meritoient elles estre estimées,
Et pour aymer leurs Amis, estre aymées⁴⁸.

De nouveau, l'amour commet une injustice ; mais la régularité, les parallélismes de ce passage qui relate deux abandons semblent suggérer que cette cruauté correspond à la nécessité d'un ordre bien établi. Comme pour Sémiramis, la dénonciation implicite de cette injustice passe par l'emploi du verbe *méritoit*. Médée n'est pas un personnage de

⁴⁶Élégie III, v. 37 à 43 puis v. 70 à 72. Nous avons coupé la prosopopée d'Amour.

⁴⁷Ce passage renvoie lui-aussi et plus nettement encore à un extrait d'une *canzone* de Pétrarque : *così dentro et di for mi vo cangiando,/ et sono in non molt'anni sì dimesso,/ ch'a pena riconosco omai me stesso* (*Canzoniere*, éd. cit., 349 p. 529 : tant-au dedans de moi et au dehors je vais changeant,/ tant en quelques années je me suis dégradé,/ que c'est à peine si je me connais moi-même[...]). Cet « étrangement à soi » ainsi repris de Pétrarque trouve deux illustrations dans l'Élégie 1, celle de Sémiramis et celle de la vieille femme amoureuse. La puissance corruptrice de cette aliénation avilit et enlaidit, comme le maquillage sur les rides de l'amoureuse délaissée.

⁴⁸Élégie III, vers 85 à 90.

la mythologie moins sulfureux que Sémiramis. Mais, de nouveau, le pan scandaleux de cette figure est totalement estompé : en effet, Médée est associée à une simple femme, banalement abandonnée. Les pouvoirs surnaturels et le crime monstrueux de Médée sont passés sous silence⁴⁹. Médée est traditionnellement un personnage transgressif, qui sort de la simple condition féminine. Dans cette création d'un lien de solidarité entre Œnone et Médée, Louise Labé permet une lecture du personnage qui n'est pas éloignée de celle de Jean de La Péruse qui, un an après la publication des *Œuvres complètes*, fait de Médée un être qui défend l'ensemble des femmes par son crime, qui « apprend son sexe à se pouvoir venger⁵⁰ ». Jean de la Péruse tend à atténuer le caractère inhumain du crime de Médée, en soulignant les fautes et l'affront de Jason. Louise Labé, elle, fait de Médée une simple victime, ne faisant que dénoncer la trahison de Jason.

Le parallèle entre ces deux destinées avait déjà été implicitement établi par les *Héroïdes*, puisque Ovide donne la parole à Œnone comme à Médée dans ce recueil de lettres fictives. Cette dernière, même chez le poète latin qui fait entendre les plaintes des femmes, garde un caractère terrifiant. Comme Sémiramis, elle est une figure de l'invulnérabilité qui s'effondre avec l'amour :

*Serpentis igitur potui taurosque furentes,
Unum non potui perdomuisse, virum ;
Quaeque feros pepuli doctis medicatibus ignes,
Non valeo flammam effugere ipsa meas.
Ipsi me cantus herbaeque artesque relinquunt
Nil dea, nil Hecates sacra potentis agunt⁵¹.*

Le caractère inquiétant et transgressif de Médée est encore présent dans ce passage : ces vers laissent entrevoir l'image de la sorcière qui invoque la sombre déesse lunaire. Comme Sémiramis, un homme seul finit par la vaincre. Médée, chez Louise Labé, n'est évoquée

⁴⁹Le crime de Médée est dénoncé avec plus de véhémence chez Sénèque que chez Euripide ; mais les tragédiens humanistes connaissaient et imitaient davantage le modèle latin.

⁵⁰ « Par qui j'apran mon sexe à se pouvoir vanger » : il s'agit du dernier vers de la tragédie. Jean Bastier de la Péruse, *Médée*, édition critique par James A. Coleman, Exeter, University of Exeter, 1985, v. 1206, p. 32.

⁵¹ « Ainsi, serpents, taureaux furieux, j'ai pu les dompter ; je fus impuissante contre un seul : mon époux. Moi dont les philtres savants repoussèrent des flammes sauvages, je ne suis pas capable d'échapper à mes propres feux. Eux aussi, mes enchantements, mes simples, mon art m'abandonnent ; ni la déesse, ni les mystères de la puissance Hécate ne peuvent rien. » *Héroïdes*, texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost, Paris, Les Belles Lettres, 1965, (première édition 1928), p. 76. Ovide ne donne pas non plus toute sa monstruosité au personnage, puisque la missive est seulement lourde de la menace de l'infanticide à venir.

4.3 Une réécriture féminine de la mythologie ou la construction d'une persona

qu'en deux vers et est ramenée à sa simple condition de femme injustement abandonnée. La poétesse, en ravivant des voix issues des *Héroïdes*, évoque toutes les autres victimes mythiques de l'infidélité des hommes présentes dans le recueil d'Ovide. Elle poursuit l'exercice poétique qu'il avait si bien commencé.

Les voix des *Héroïdes*

Dans la deuxième élégie, Louise Labé se saisit même de la forme épistolaire choisie par Ovide⁵². Elle ajoute sa plainte à celle de Pénélope. Les deux voix féminines expriment avec des mots identiques la même crainte et la même jalousie⁵³ :

*Quaecumque aequor habet, quaecumque pericula tellus,
Tam longae causas suspicor esse morae.
Haec ego dum stulte metuo, quae vestra libido est,
Esse peregrino captus amore potes*⁵⁴.

La plainte amoureuse de la poétesse lyonnaise répète et prolonge celle de Pénélope :

[...]peut-être ton courage
S'est embrasé d'une nouvelle flamme,
En me changeant pour prendre une autre Dame⁵⁵.

Il ne reste nulle trace dans l'ensemble de cette élégie du *Quae vestra libido est* ; cette remarque prêtée à une femme ressemble à une citation d'homme, qui s'amuse de ce rôle d'usurpateur. Le surgissement de la deuxième personne du pluriel qui oppose soudainement hommes et femmes, provoque une rupture ironique, qui désigne l'artifice de la situation d'énonciation. Louise Labé dans cette imitation des *Héroïdes* s'adonne finalement à un jeu poétique inverse à celui du débat, où l'ironie qui est la sienne montre qu'elle s'amuse à faire vivre une parole étrangère. Le jeu ici consiste à faire se confondre les voix de

⁵²L'influence d'Ovide à Lyon dans les années 1550 n'est plus à démontrer depuis longtemps : Daniel Martin rappelle à juste titre l'existence d'une traduction des *Héroïdes* due à Charles Fontaine, publiée en 1552 chez Jean Temporal : *op. cit.*, p. 176. Mireille Huchon mentionne l'édition révisée de 1556 chez Jean de Tournes : *op. cit.* p. 84-85. Michèle Clément s'efforce de montrer que Louise Labé a dû utiliser la traduction d'Octovien de Saint-Gelais. « Louise Labé et les arts poétiques » dans *Méthode !*, 2004, n° 7 p. 67 et note p. 75. Pour une vision plus large de cette importance d'Ovide à la Renaissance, *Ovide en France dans la Renaissance. Cahiers de l'Europe classique et néo-latine*, 1981, n° 1.

⁵³François Rigolot a déjà fait de façon convaincante le rapprochement entre les deux poètes ; ses conclusions portent davantage sur les conséquences de ce rapprochement quant à la figure de l'amant et à la présence d'Ulysse. *Louise Labé ou la Renaissance au féminin*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 84-85.

⁵⁴« Tout ce que l'onde, tout ce que la terre a de périls, je les soupçonne d'être la cause de si longs retards. Et tandis que, sotttement, je redoute ses dangers, peut-être (quels caprices sont les vôtres) es-tu captif d'un amour étranger » (Ovide, *op. cit.*, p. 5).

⁵⁵Élégie II, v. 16-18.

Pénélope et de la poétesse en faisant taire la voix ironique du poète latin qui s’amuse à révéler la fiction comme telle.

4.3.3 Mythes à venir ?

Aux figures issues de la mythologie, telles que Médée ou Sémiramis, s’ajoutent les héroïnes moins établies du *Roland Furieux* de l’Arioste ; si les références à l’auteur italien ne sont pas si fréquentes chez Louise Labé que chez Du Bellay, la question posée par Klaus W. Hempfer nous paraît aussi intéressante si l’on étudie l’œuvre poétique de Louise Labé que *L’Olive* : « Comment peut-on se référer simultanément au *Canzoniere* (*Rerum vulgariū fragmenta*) de Pétrarque et à la poésie d’un Arioste qui pluralise et parodie le discours amoureux propre à Pétrarque et tout cela dans un recueil généralement dit « pétrarquiste⁵⁶ » ? » Louise Labé pluralise en effet le discours amoureux : la convocation de l’héritage de Pétrarque est indissociable d’une prise de distance par rapport à cet héritage. La présence de Bradamante ou Marphise participe aussi de cette prise de distance et prolonge le travail polyphonique de l’écriture.

Les deux héroïnes du *Roland Furieux* n’ont pas le même statut et la même exemplarité. La comparaison entre la poétesse et Sémiramis reste implicite ; le fait même que l’identification à Bradamante ou Marphise soit possible contribue à souligner le fossé qui sépare une Sémiramis d’une Marphise :

Qui m’ust vu lors en arme fiere aller,
Porter la lance et bois faire voler,
Le devoir faire en l’estour furieus,
Piquer, volter le cheval glorieus,
Pour Bradamante, ou la haute Marphise,
Seur de Roger, il m’ust, possible, prise⁵⁷.

La distance qui sépare Bradamante et Marphise de Sémiramis est la même que celle qui sépare une fiction d’un mythe. Le récit mythique est une fiction qui a un statut que n’a pas encore l’histoire des aventures de Bradamante ou Marphise à l’époque de

⁵⁶ « Traditions discursives et réceptions partielles — Le *Roland furieux* de l’Arioste dans *L’Olive* de Du Bellay » dans *L’Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, Paris, Éditions Rue d’Ulm, 2003, p. 53.

⁵⁷ Vers 37 à 42. On peut encore une fois souligner l’originalité de Louise Labé qui fait une utilisation de l’œuvre de l’Arioste toute différente de ses contemporains. Voir Alexandre Cioranescu, *L’Arioste en France des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Les Éditions des presses modernes du Palais-Royal, 1939, Tome I : on peut pour juger de cette différence s’appuyer sur l’analyse de quelques vers de Taillemont, p. 111.

4.3 Une réécriture féminine de la mythologie ou la construction d'une persona

Louise Labé. Il est une fiction qui dit quelque chose du réel, parce qu'il en a façonné notre perception. On ne retient de la simple fiction que son caractère fictif pensé comme imaginaire, irréel, quand ce n'est pas tout simplement faux. Louise Labé telle que le recueil la dessine est elle-même une figure qui se crée, comme les héroïnes de l'Arioste. Le recours à ces personnages romanesques relativement récents qui pourraient venir agrandir la communauté des figures féminines mythiques est aussi une façon d'infléchir la perception de la femme amoureuse. La figure de Louise s'établit aussi à travers ces mythes en devenir.

La désinvolture perceptible dans l'insertion de « possible » au vers 42 souligne cette part de construction de la figure de la poétesse. La comparaison avec Bradamante n'est pas nécessaire, mais le résultat d'un choix. La figure de Louise se construit à travers le prisme de grandes figures mythiques qu'elle façonne ou de figures plus récentes en passe de devenir mythiques qu'elle choisit délibérément de mettre en scène. En reconstruisant ces grands personnages féminins, c'est son image qu'elle ajuste.

4.3.4 La *persona* de l'amant ou le discrédit d'Ulysse

Exclu de cette communauté soudée de figures féminines que mettent en scène les élégies, se dresse seule celle d'Ulysse. La réévaluation des personnages mythologiques féminin semble aller de pair avec le discrédit du héros épique isolé dans le premier sonnet, le seul qui soit écrit en italien.

La présence d'Ulysse au début d'un recueil amoureux commence par étonner :

*Non havria Ulysse o qualunqu'altro mai
Piu accorto fu, da quel divino aspetto
Pien di gratie, d'honor et di rispetto
Sperato qual i' sento affani e guai*⁵⁸.

En effet, on ne peut manquer à la suite de François Lecercle de trouver étranges le sonnet liminaire et la présence d'Ulysse : « Si la présence du sonnet italien en tête est justifiée, celui-ci n'en constitue pas moins un début un peu abrupt. Il introduit Ulysse (pour l'évacuer, du reste, aussitôt), c'est-à-dire une figure mythologique assez rare dans

⁵⁸Sonnet I. Nous donnons la traduction proposée par François Rigolot : « Si jamais il y eut plus clairvoyant qu'Ulysse, / Il n'aurait jamais pu prévoir que ce visage / Orné de tant de grâce et si digne d'hommage / Devienne l'instrument de mon affreux supplice. » Louise Labé, *Œuvres complètes*, édition, préface et notes de François Rigolot, Paris, GF, 1986, p. 121.

Chapitre 4 Mythes et voix

la lyrique amoureuse, à la différence des autres personnages invoqués par la suite : Vénus, Diane, Endimion, Adonis, eux font habituellement partie du cortège d'Amour, auquel il ne manque guère qu'Ixion et Prométhée. Pourquoi donc Ulysse, et surtout en une telle position de prééminence⁵⁹ ? » La question mérite en effet d'être posée. Quel sens donner à cette présence liminaire et fugitive d'Ulysse ?

La présence atypique d'Ulysse dans la lyrique amoureuse est en réalité cohérente avec la volonté provocatrice de rupture. De même que Louise fait le choix iconoclaste de Sémiramis, elle fait le choix tout aussi inattendu d'Ulysse. Il lui faut d'autres figures mythologiques que celles convenues de la lune, Diane ou Adonis pour renouveler sa vision de la relation amoureuse. De plus, le début du sonnet de Pontus de Tyard écrit en hommage à Louise Labé et repris dans l'édition contemporaine des *Erreurs amoureuses*⁶⁰ peut apporter un autre élément d'explication convaincant :

Quel Dieu grava cette magesté douce
En ce gay port d'une pronte allegresse ?
De que liz est, mais de quelle Deesse
Cette beauté, qui les autres destrousse ?

Quelle Syrene hors du sein ce chant pousse,
Qui decevroit le caut Prince de Grece⁶¹ ?

Il s'agit ici d'Ulysse, le « caut », c'est-à-dire le prudent, le rusé. Ce sonnet nous fait alors lire le choix d'Ulysse comme une utilisation calquée d'une interprétation traditionnelle du Prince de Grèce⁶². Grâce à son intelligence, Ulysse a résisté à la séduction des sirènes. Mais il se serait laissé tromper par les apparences de l'amant. Celui-ci surpasse donc en charme et dissimulation le pouvoir de ces êtres marins. La présence d'Ulysse s'explique par cette référence aux sirènes. Louise Labé dans ce renversement dessine alors les contours

⁵⁹François Lecercle, « L'erreur d'Ulysse » dans *Louise Labé — les voix du lyrisme*, textes réunis par Guy Demerson, Saint-Étienne/Paris, Publications de l'Université de Saint-Etienne/Éditions du CNRS, p. 216.

⁶⁰Lyon, Jean de Tournes 1555.

⁶¹Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. cit, préface et notes par François Rigolot, p. 146.

⁶²Le rapprochement entre ces deux sonnets avait déjà été fait par François Rigolot : « Tyard semble se souvenir du premier vers du sonnet italien : Louise comme Laure possède le pouvoir séducteur des Sirènes qui faillirent tromper le rusé voyageur. Dans un geste typiquement masculin, Tyard assimile la femme à l'une des figures homériques de la tentation. [...] Point de vue d'homme et que ne partage pas celle qui connaît une tout autre réalité : car l'homme qu'elle aime est bien cette *Syrène* qui a eu la cruauté de la séduire et de se montrer ensuite insensible à son chant. » *Louise Labé ou la Renaissance au féminin*, Paris, Champion, 1997, p. 83.

4.3 Une réécriture féminine de la mythologie ou la construction d'une persona

d'une figure masculine de la sirène. À cette invention d'une sirène au masculin, correspond la représentation de l'amant en scorpion :

*O sorte dura, che mi fa esser quale
Punta d'un Scorpio, et domandar riparo
Contr'el velen'dall'istesso animale.*

Là encore, Louise Labé fait subir une torsion à cette image pétrarquaisante : l'Amour et le dit d'amour avivent les blessures qu'ils apaisent en même temps. L'image de l'animal est seulement suggérée chez Pétrarque, mais le scorpion est nommé dans les *Regrets* :

Si les vers ont esté l'abus de ma jeunesse
Les vers seront aussi l'appuy de ma vieillesse,
S'ils furent ma folie, ils seront ma raison,

S'ils furent ma blessure, ils seront mon Achille,
S'ils furent mon venin, le scorpion utile,
Qui sera de mon mal, la seule guérison⁶³.

Chez Du Bellay, nulle ambiguïté, le venin du scorpion et son remède désignent les vers du poète. Le sonnet liminaire de Louise est moins transparent. Le genre masculin du mot « scorpion » permet de faire de l'animal une figure de l'amant. Le scorpion et son venin ne sont plus les seules images de l'Amour ou de la Poésie. Le recours au personnage d'Ulysse permet de montrer qu'il n'existe pas d'équivalent pour l'amant qui soit comparable à la sirène pour la femme aimée⁶⁴ : l'image du Scorpion empruntée à la tradition pétrarquaisante vient combler cette vacance. La beauté de l'amant cache une nature de scorpion.

Ulysse incarne une figure fondatrice d'une mythologie où la femme existe comme séductrice dangereuse, quand elle n'est pas la fidèle Pénélope. D'ailleurs, s'il n'est nommé que dans le premier sonnet, sa figure est présente en réalité dès la deuxième élégie. Comme le destinataire de cette lettre fictive, il est l'homme qui prend un peu trop son temps pour revenir auprès de la femme qu'il prétend aimer :

⁶³Du Bellay, *Les Œuvres Poétiques*, édition critique par Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris, Garnier, 1993, tome 2, p. 45. Ces vers sont partiellement cités par Enzo Giudici dans sa note 55, p. 174.

⁶⁴L'Amant comparé implicitement à Orphée dans le sonnet x (« Quand j'aperçoy ton blond chef couronné/
D'un laurier verd/ faire un lut si bien pleindre/ Que tu pourrois à te suivre contreindre/ Arbres et rocs [...] ») a la cruauté de la sirène : la séduction de son chant ne peut entraîner que le malheur de la femme prisonnière de son amour. La figure d'Orphée pâtit aussi de cette comparaison. Le fait de séduire arbres et rocs ne semble qu'une simple image hyperbolique.

Chapitre 4 Mythes et voix

*Hanc tua Penelope lento tibi mittit, Ulixé*⁶⁵.

Ce mouvement de désacralisation, de démythification du personnage homérique était déjà présent dans le *Débat* :

Il faut avoir toujours pages aus escoutes, savoir qui va, qui vient, corrompre des chambrières à beaux deniers, perdre tout un jour pour voir passer Madame par la rue, et pour tout remuneration, avoir un petit adieu avec quelque souzris, qui le fera retourner plus content que quand Ulysse vid la fumee de son Itaque⁶⁶.

Ulysse est une victime directe de ce passage satirique du *Débat*. Il garde encore une infime respectabilité qui nous empêche de le confondre complètement avec l'amant aux joies ridicules, car il reste malgré tout l'homme du retour. C'est cette figure du retour qui est objet de raillerie. Le possessif hypocoristique « *son Itaque* » et la métonymie (fumée pour maison ou palais) font naître l'image d'une chaumière dans laquelle rentre avec satisfaction le père de famille. La dérision tient de nouveau à un décalage, car Ulysse comme bon père de famille regagnant ses pénates est associé à l'amant qui vient de quitter la femme qu'il aime pour rentrer chez lui et peut-être même retrouver son épouse. Cette association incongrue l'est moins si l'on se souvient qu'Ulysse ne renonça pas à quelques écarts avant de rejoindre Pénélope. Il est alors de nouveau un double détourné de la figure de l'amant. Ainsi, la présence d'Ulysse dans le *Débat* annonce-t-elle la figure de l'amant qui tarde à revenir de l'élegie II. Le sonnet I achève enfin la disqualification de ce héros qui existe dans un univers mythologique où seules les femmes mentent. La présence du « *caut Ulysse* » a permis l'invention d'une sirène au masculin ; elle n'est plus nécessaire ensuite dans l'univers poétique. S'il n'est pas une figure de l'amant qui trahit, il ne peut être porteur de sens dans le nouvel ordre mythique qu'instaure le recueil labéen. Proposant une lecture cynique de l'*Odyssée*, Louise Labé bouscule la hiérarchie mythologique pour en instaurer une nouvelle plus conforme à sa propre vision du monde. Ulysse au fond n'existe pas plus que l'Hélène de Gorgias, il est ce qu'on en dit. De héros épique, il devient figure de trahison ou de médiocrité. La *persona* de l'amant se ressent du discrédit du héros viril.

Ainsi, comme elle manie avec distance les images du poète ou de la femme aimée que la poésie traditionnelle charrie, Louise Labé manie-t-elle avec distance les images qu'elle construit. Elle n'est pas dupe de la construction rhétorique et poétique que sont — dans

⁶⁵Ovide, *Les Héroïdes*, éd. cit., p. 2.

⁶⁶Discours V, p. 82.

4.3 Une réécriture féminine de la mythologie ou la construction d'une persona

les recueils contemporains — l'amour, la femme aimée, l'amant, Bradamante, Marphise. Elle en avertit le lecteur. Elle le prévient aussi de ce qu'elle propose à son tour une construction, un « conte ». Elle invente Louise. Ironie du sort, elle le fait indirectement par la voix d'une autre fiction qu'est la figure d'amour :

En souriant, il me disait ainsi :
Tu penses donq, ô Lionnoise Dame,
Pouvoir fuir par ce moyen ma flame [...]

De me blamer quelquefois tu n'as honte,
En te fiant en Mars dont tu fais conte⁶⁷.

Après avoir fait conte de Mars, elle fait conte d'amour. La prosopopée qui donne la voix à l'Amour cruel que décrivent les poèmes est aussi une façon pour Louise de dire qu'elle a été victime des images que véhiculaient les recueils amoureux. Elle a vécu l'amour selon la description des recueils. Elle choisit de l'écrire autrement pour que les femmes après elles puissent le vivre autrement.

⁶⁷Élégie III, vers 46 à 48 et vers 55-56.

Chapitre 4 Mythes et voix

Chapitre 5

Mises en scène

S'il est une idée centrale à l'œuvre de Louise Labé, c'est sans doute celle d'Amour : accompagné de Folie ou non, les personnages du *Débat* ne parlent que de lui et c'est un truisme d'en faire l'objet essentiel de la poésie¹. Comme objet central et omniprésent, l'« idée » d'Amour est le cœur de l'architecture prismatique de l'œuvre. Ainsi, est-ce moins le sujet du discours que sa forme qui se modifie. Le *Débat* parle d'amour, la poésie parle d'amour. Seule change la « scénographie² ». Les variations génériques sont mises en valeur par le découpage du volume en *Débat*, *Élégies* et *Sonnets*. Cette discontinuité générique s'inscrit dans la continuité d'une œuvre complète. De même, les changements énonciatifs majeurs n'empêchent pas de considérer l'ensemble comme émanant d'une seule et même voix. Reste à trouver ce qui assure cette continuité et à apprécier les effets qui accompagnent ces ruptures génériques et énonciatives. Nous partirons des énoncés qui sont au carrefour du *Débat* et de la poésie, au point où les deux se rejoignent pour extraire et tirer les fils qui rapprochent ces parties génériquement hétérogènes et pour mesurer les conséquences des infléchissements dus au choix du genre et à la situation d'énonciation qui lui est corrélée.

¹ Cette idée d'amour se développe dans les *Œuvres complètes* à l'image de l'« idée » telle que la définit Bakhtine à propos de Dostoïevski : « [Elle] est un évènement vivant qui se déroule au point de rencontre dialogique entre deux ou plusieurs consciences. Prise ainsi, elle est semblable au mot avec lequel elle forme une unité dialectique. Comme le mot, elle demande à être entendue et comprise par d'autres voix, à recevoir des répliques sous différents angles. » Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 129.

² Nous suivons ici la terminologie de Dominique Maingueneau : « La scène sur laquelle le lecteur se voit assigner une place, c'est une scène narrative construite par le texte, une « scénographie ». [...] C'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois « dans » l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts d'énonciateur et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation. *Le Discours littéraire — Paratopie et scène d'énonciation.*, Paris, Armand Collin, 2004, p. 192.

5.1 « Stratégie générique »

Le choix des « genres³ » ne laisse rien au hasard et l'œuvre témoigne du caractère conscient du choix des formes⁴. Le *Débat* contient un discours sur la poésie amoureuse qui formule indirectement un protocole de lecture du recueil à venir. Mercure propose un discours amusé sur la poésie, sans doute assez caricatural, quand, pour une fois, Apollon semble soutenir un discours plus nuancé et plus riche que Mercure sur cette question des genres.

5.1.1 Un regard distancié sur la poésie

En lisant, en écrivant : les représentations de la femme-poète

Le regard de distanciation qu'opère le *Débat* sur la poésie est déjà matérialisé par la mise en scène de l'écriture poétique que propose Mercure. La composition est toujours exposée, dans un esprit satirique, comme une fantaisie sans conséquences. Elle est la réaction spontanée d'un amant gratifié d'un sourire :

Il vole de joie : il embrasse l'un, puis l'autre : chante vers : compose, fait s'amie la plus belle qui soit au monde, combien que possible soit laide⁵.

La poésie amoureuse est ridiculisée comme poésie de l'aveuglement. À la fin du discours de Mercure, deux extraits donnent une vision de la composition spécifiquement féminine et montrent comme une volonté d'introduire la poésie, presque de l'intégrer au *Débat* en l'objectivant. La situation de ces deux passages à la fin du *Débat* donne davantage l'impression qu'ils s'inscrivent comme des commentaires de la poésie qui les suit presque immédiatement. Mercure expose deux raisons satiriques qui conduiraient selon lui une femme à l'écriture. La première raison proposée par Mercure est tout simplement la folie :

³En employant ce mot, nous n'oublions pas que la tripartition épopée/lyrisme/drame date du xvii et xviii^e siècles. Voir à ce propos *La Notion de genre à la Renaissance*, sous la direction de Guy Demerson, Genève, Slatkine, 1984 et en particulier les articles de Gisèle Mathieu-Castellani — « La notion de genre » p. 17-33 — et de François Lecerle — Théoriciens français et italiens : une « politique des genres » p. 67-97 —. Mais, comme le rappelle Mireille Huchon dans un article intitulé « Rabelais et les genres d'écrire », Peletier du Mans dans son *Art poétique* publié en même temps que les *Œuvres* de Louise Labé, « offre à son lecteur des chapitres, sur le sonnet, l'ode, l'épître, les comédies et les tragédies, l'œuvre héroïque sous le titre « genres d'écrire ». » dans *Rabelais's incomparable book — Essays on his art*, édité par Raymond C. La Charité, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1986, p. 227.

⁴On pourra lire une approche intéressante de ce problème dans l'article de Michèle Clément « Louise Labé et les arts poétiques » dans *Méthode!*, 2004, n° 7.

⁵Discours V, p. 82.

Plus elles ont résisté à l'amour et plus elles s'en trouvent prises. Elles ferment la porte à la raison. Tout ce qu'elles craignent, ne le doutent plus. Elles laissent leurs occupations muliebres. Au lieu de filer, coudre, besogner au point, leur étude est de bien parer, promener es Eglises, festes, et banquets pour avoir toujours quelque rencontre de ce qu'elles aiment. **Elles prennent la plume et le lut en main : écrivent et chantent leurs passions** : et en fin croit tant cette rage, qu'elles abandonnent quelquefois pere, mere, maris, enfans, et se retirent où est leur cœur. Il n'y a rien qui plus se fache d'estre contreint, qu'une femme⁶.

L'acte d'écriture s'inscrit dans une énumération de folies : les femmes abandonnent les fonctions qui leur sont attribuées, perturbant l'ordre social ; elles ne se contentent pas d'oublier leur devoir, elles accumulent les frivolités. L'église dans la satire du jeune amoureux était déjà le lieu du rendez-vous galant par excellence. L'écriture est alors une excentricité parmi les autres, qui dans la gradation est juste avant l'ultime folie de l'abandon de la famille. La poésie est ramenée à une lubie qui invite à une lecture distanciée des élégies et des sonnets. La nature satirique du passage n'est pas à démontrer. Le jeu complexe de l'ironie est davantage à commenter : ce court extrait est aussi la parodie efficace d'un discours satirique masculin et même misogyne. La sentence finale — avec l'accent péremptoire du présent gnomique — qui prétend détenir une vérité sur la femme serait typiquement une parole masculine ; c'est d'ailleurs déjà celle de Mercure, mais une telle phrase rappelle aussi l'artifice de la situation d'énonciation et fait entendre la voix auctoriale qui ruine ce discours de l'intérieur. Ce passage est alors totalement réversible, certes il invite à prendre moins au sérieux la poésie qui, en étant ainsi désignée, est intégrée au *Débat* ; en même temps, ruiné comme satire misogyne, ce discours redonne sa dignité à la poésie féminine. L'aspect parodique de la satire des femmes est d'autant plus souligné que l'image donnée de la femme est l'envers de celle que fait naître l'épître dédicatoire :

Je ne puis faire autre chose que prier les vertueuses Dames d'eslever un peu leurs esprits par dessus leurs quenouilles et fuseaus.

La hiérarchisation entre écriture et couture absente dans la satire est rétablie dans cette phrase. Il n'en reste pas moins que Louise Labé dans le *Débat* introduit aussi un regard désinvolte sur sa poésie. Cette ambiguïté fait la richesse de son œuvre : elle critique une représentation traditionnelle de la femme-poète, en en proposant une autre. Elle montre en même temps qu'elle troque une image pour une autre. Elle façonne une nouvelle figure pour lui donner vie.

⁶Discours V, p. 85.

Chapitre 5 Mises en scène

La seconde raison qui ferait écrire les femmes reposerait, selon Mercure, sur l'imitation de l'amant :

Si la femme que vous aimez est avare, il faut se transmuier en or. Tous les serviteurs et amis d'Atalanta estoient chasseurs, pource qu'elle y prenoit plaisir. Plusieurs femmes, pour plaire à leurs Poètes amis, ont changé leurs paniers et coutures, en plumes et livres. Et certes, il est impossible de plaire, sans suivre les affections de celui que nous cherchons. Or me dites, si ces mutacions contre naturel ne sont vrayes folies ou exemptes d'icelle⁷ ?

La même désinvolture, à quelques pages d'intervalle, caractérise le regard du *Débat* sur la poésie et la poétesse : une activité, la couture, est changée pour une autre, l'écriture ; ces deux occupations sont mises sur le même plan. Il n'y a pas de poétesse, mais des femmes amoureuses de poètes. L'interrogation finale fait de ce changement une transformation contre nature. Et, si l'ensemble des exemples choisis évoquent la soumission des hommes au goût de leur maîtresse, le cas des femmes prenant la plume renverse le schéma suivi : cette modification souligne le fait que, selon Mercure, c'est essentiellement concernant les femmes que l'écriture est contre-nature. De nouveau, le *Débat* tourne en dérision l'écriture féminine de la poésie amoureuse ; mais en même temps, cette dérision apparaît comme dérision misogynne et une voix auctoriale féminine redonne plus de prix à l'acte même d'écrire. C'est un nouvel indice d'une réversibilité possible de la lecture : le *Débat* se joue de la poésie ; mais l'ironie qui ruine la satire masculine et la dignité de la discrète voix auctoriale redonnent force et raison d'être à la poésie qui, dans cette réévaluation, dénonce l'image stéréotypée de la femme qui écrit et fragilise à son tour le discours de Mercure. Le discours sur la poésie amoureuse se double alors d'un dialogue entre les genres, où satire et poésie se répondent tour à tour.

La poésie comme partie du *Débat*

La poésie trouve aussi sa place dans le *Débat*, non seulement comme objet d'une satire empreinte de misogynie, mais aussi parce qu'un passage de prose poétique semble faire entrer le recueil labéen au cœur des propos désobligeants de Mercure :

Avoir le cœur séparé de soyemesme, estre maintenant en paix, ores en guerre, ores en treves : couvrir et cacher sa douleur : changer visage mile fois le jour : sentir le sang qui lui rougit la face, y montant : puis soudain s'enfuit, la laissant palle, ainsi que honte, esperance ou peur, nous gouvernent : chercher ce qui nous tourmente, feignant le fuir. Et néanmoins avoir creinte de le trouver, n'avoir qu'un petit ris

⁷Discours V, p. 89.

5.1 « Stratégie générique »

entre mille soupirs : se tromper soymesme : bruler de loin, geler de près : un parler interrompu, un silence venu tout à coup⁸.

C'est en particulier à travers cet extrait que Françoise Charpentier repère des « tendances permanentes de la langue et des intentions poétiques de Louise Labé⁹ ». En effet, on ne peut nier ces tendances ; néanmoins, l'établissement d'une poétique à partir de ces seules récurrences stylistiques nous semble insuffisante pour appréhender les liens que tisse un tel extrait entre le *Débat* et la poésie. Il nous semble qu'il est possible de voir autre chose qu'une simple unité d'écriture — d'ailleurs nullement surprenante — dans ce que Françoise Charpentier appelle les « énoncés-passerelles¹⁰ ». En effet, n'est-ce pas être pris au piège de la fiction, d'une figure construite de Louise, femme-poète, que de reconnaître davantage le « génie » labéen dans les sonnets ou les passages de prose poétique que dans les facéties du *Débat* ?

L'extrait cité peut en effet apparaître comme un condensé de l'œuvre poétique au cœur du *Débat*. Le statut de la poésie et surtout des sonnets est alors réduit au simple rôle d'exemple ; la partie en vers s'ajoute comme une illustration supplémentaire du discours de Mercure. Par le biais de ce passage, elle est en quelque sorte intégrée au *Débat*, absorbée par le dialogue lucianesque. Comme chacun des nombreux exemples, elle devient une simple anecdote, une histoire, un extrait de vie, qui sert une stratégie rhétorique. Considérer la poésie comme partie intégrante du *Débat* est une hypothèse assez radicale de lecture qui n'est peut-être pas infondée si on replace l'extrait cité dans son contexte, ce que n'ont fait que trop rarement les critiques. Cet extrait n'échappe nullement à la satire, pas plus que le passage du misanthrope ou de l'amant éconduit. Le fameux échantillon de prose poétique tant commenté est introduit ainsi :

Il y aura quelcun, qui sera bien aise leur donner martel en teste et fera semblant d'aymer ailleurs, et n'en tiendra conte. Alors les povrettes entrent en estranges fantasies : ne peuvent si aisément se défaire des hommes, comme les hommes des femmes, n'ayant la commodité de s'eslongner et commencer autre parti, chassans Amour avec autre Amour. Elles blament tous les hommes pour un. Elles appellent foles celles qui ayment. Maudissent le jour que premièrement elles aymerent. Protestent de de jamais n'aymer : mais cela ne dure gueres. Elles remettent incontinent devant les yeux ce qu'elles ont tant aymé. Si elles ont quelque enseigne de lui, elles la baisent,

⁸Discours V, p. 86-87.

⁹« Le Débat de Louise et d'Amour, une poétique » dans *Louise Labé — les voix du lyrisme*, textes réunis par Guy Demerson, Saint-Étienne/Paris, Publications de l'Université de Saint-Etienne/Éditions du CNRS, p. 151.

¹⁰*Ibid.*, p. 152.

Chapitre 5 Mises en scène

rebaisent et sèment de larmes, s'en font un chevet et oreiller, et s'écoutent elles mesmes pleignantes leurs miserables destresses¹¹.

Avant que ne se déploie la prose poétique, le passage n'est pas encore à l'infinitif, mais à un mode personnel. Le féminin pluriel permet la distanciation et la généralisation propres à la satire. Le pronom personnel reprend, de plus, le substantif hypocoristique « les povrettes ». Cette satire n'épargne d'ailleurs pas les hommes qui sont caractérisés par la fausseté de leur sentiment et leur irréductible inconstance. Le mouvement est celui d'une comédie toujours répétée. Dans une progression asyndétique et paratactique, la satire décrit par touche les faits et gestes les plus caractéristiques des amantes abandonnées ; les phrases sont brèves : « Elles blament... » ; « Elles appellent... » ; il y a même ensuite une ellipse du sujet qui focalise plus encore l'attention sur l'action : « Maudissent... » ; « Protestent... ». Ce rythme d'accumulation, est soudain interrompu, les deux points produisant une rupture comique, puisqu'elle n'annonce que le retour cyclique de cette petite comédie. La satire s'achève sur une image ridicule de fétichisme et de complaisance dans le malheur. Ainsi, ce passage satirique invite-t-il à poser un tout autre regard sur le court moment de prose poétique et sur la poésie dont il est le condensé. Il est empreint d'une lucidité et d'un humour qui invitent à prendre du recul durant la lecture de la partie en vers des œuvres de Louise Labé. Si la prose poétique renvoie assez clairement aux sonnets et en particulier au sonnet VIII qui évoque la même conception cyclique du temps de l'amour perdu, les élégies ne sont pas totalement épargnées non plus par la satire et en particulier l'élégie II, où l'amant a bien mis « martel en teste » à la poétesse :

[...]peut-être ton courage,
S'est embrasé d'une nouvelle flame,
En me changeant pour prendre une autre Dame¹²[...].

Élégies et sonnets deviennent une partie du *Débat* et sont comme les autres anecdotes objet de son regard distant et amusé.

Souvent lorsqu'ils le citent, les critiques se contentent du seul passage au mode infinitif, sans tenir compte du fait que le texte commence à l'indicatif présent et à la troisième personne du pluriel. Le discours généralisant de la satire n'est pas à même de faire naître la poésie. Ce glissement d'un mode personnel à l'infinitif montre le caractère extrêmement conscient de l'écriture : l'objet ne change pas ; de bout en bout le propos de ces pages

¹¹Discours V, p. 86.

¹²Élégie II, v. 16 à 18.

reste la douleur de la femme amoureuse. La situation d'énonciation, elle, est en revanche modifiée. En apparence non, bien entendu, puisque c'est toujours Mercure qui parle. Dans le discours satirique, l'usage de la troisième personne du pluriel suggère une distance face aux femmes qui semble s'être considérablement réduite avec le passage à l'infinitif. Le changement du dispositif énonciatif change aussi la figure de celui qui est responsable de l'énoncé : l'énonciateur misogyne laisse la place à un énonciateur en empathie avec la cause des femmes. En même temps que des représentations de l'amour au féminin naissent des figures d'énonciateurs, des *personae* qui construisent toutes la figure de Louise, sa « forme maîtresse » soit parce qu'elles lui ressemblent, soit parce qu'elles en sont des antithèses caricaturales.

Cette juxtaposition de genres très différents à l'intérieur du *Débat* est présente à l'échelle de l'œuvre entière ; la proximité dans un même extrait d'une écriture satirique puis poétique n'est rien d'autre que la mise en abyme de l'ensemble des *Œuvres complètes*. La brièveté et la diversité des parties en prose comme en vers font aussi considérer les *Œuvres* comme des exercices de style élevés au rang d'œuvre d'art ; l'œuvre labéenne renvoie constamment à elle-même et l'exercice d'écriture est sans cesse pensé et exhibé. Les différentes facettes du prisme en réfléchissant et déformant la figure d'amour font apparaître que l'objet de l'œuvre est aussi la représentation littéraire d'amour. Or, cette question de la représentation est solidaire de celle de l'énonciation. La figure de l'amour telle qu'elle transparait dit toujours quelque chose de l'énonciateur. La complexité de la stratégie énonciative des œuvres complètes qui abandonnent souvent la première personne rend plus aigüe et plus inextricable le problème de l'identité de l'énonciateur.

5.1.2 D'une simplicité nouvelle du style

Il n'y a pas que les passages satiriques qui puissent porter un regard distancié sur l'écriture de la poésie amoureuse. Certains propos outrés des personnages peuvent aussi engendrer un discours réflexif sur la poésie qui suit le bref dialogue lucianesque. Ainsi, cette sortie de Vénus qui s'entretient avec son fils n'est-elle pas gratuite :

Il estoit bien tems que je te trouvasse, mon cher fils, tant tu m'as donné de peine. A quoy tient-il que tu n'es venu au banquet de Jupiter ? Tu as mis toute la compagnie en peine. Et en parlant de ton absence, Jupiter ha ouy dix mille plaintes de toy d'une infinité d'artisans, gens de labour, esclaves, chambrières, vieillars, vieilles edentees, crians tous à Jupiter qu'ils ayment : et en sont les plus aparents fachez, trouvant

Chapitre 5 Mises en scène

mauvais, que tu les ayes en cet endroit egalez à ce vil populaire : et que la passion propre aus bons esprits soit aujourd'hui familiere et commune aus plus lourds et grossiers¹³.

Nous passons sur le traitement burlesque de Vénus qui, en plus d'être hystérique, a le défaut d'être snob. L'ironie tient précisément à la distance de l'auteur avec le mépris affiché de Vénus et des autres dieux pour le « vil populaire ». Les plus hauts cris sont poussés non par les victimes d'amour mais par les dieux qui « en sont les plus aparents fachez ». L'annonce de la fin du monopole de la « passion propre aus bons esprits » implique aussi un renouvellement des formes littéraires : on ne peut se contenter, à l'instar de Bembo ou Castiglione, de faire d'Amour un pur sujet de « bons esprits ». C'est comme si, à la manière de la roue de Virgile qui associe un style à un métier, l'instance auctoriale qui se manifeste par l'ironie, inventait une nouvelle forme d'écriture associée aux êtres oubliés jusqu'à présent par la littérature ; aux bergers du style bas, aux paysans du style simple, elle ajoute une foule bigarrée, pauvre, citadine et invente son propre style : elle ne recule nullement devant réalisme et prosaïsme dans le *Débat* et prend ses distances avec une tradition érudite de la poésie, choisissant un vocabulaire simple et renonçant aux allusions complexes et nombreuses du poète savant. L'universalité de l'amour, choquante aux yeux de Vénus, devient une justification de la « simplesse » de l'écriture poétique¹⁴. Le « dire d'amour » à l'image de l'amour qui descend jusqu'à la foule bigarrée des ville ne doit pas se couper de ce monde. Louise Labé nous prévient qu'elle prend ses distances avec le caractère aristocratique que se donne parfois le genre.

5.1.3 La rencontre de l'épopée et de la poésie

Le passage le plus riche et le plus significatif où s'exprime un discours sur la poésie appartient au plaidoyer d'Apollon. Celui-ci expose ses considérations sur le lien entre poésie et amour ; cet extrait a un retentissement particulier, car il est un des rares développements qui ne soit pas fragilisé de l'intérieur par la maladresse habituelle du dieu solaire :

Et qui me fait attribuer la Poésie à Amour : ou dire, pour le moins, qu'elle est bien aydee et entretenue par son moyen ? c'est qu'incontinent que les hommes commencent d'aymer, ils escrivent vers. Et ceus qui ont esté excellens Poètes, ou en tout rempli

¹³Discours II, p. 35.

¹⁴Il va de soi que cette simplicité, comme s'efforce de le démontrer Jerry C. Nash, est le produit d'un art consommé. « « Ne veuillez point condamner ma simplesse. » Louise Labé and Literary simplicity », *Res publica litterarum*, 3, 1980, p. 91-100.

5.1 « Stratégie générique »

leurs livres, ou, quelque autre sujet qu'ils ayent pris, n'ont osé toutefois achever leur euvre sans en faire honorable mention. Orphee, Musee, Homere, Line, Alcee, Saphon, et autres Poètes et Filozofes : comme Platon, et celui qui ha ù le nom de Sage, ha descrit ses plus hautes concepcions sous forme d'amourettes. C'est Cupidon qui ha gaigné ce point, qu'il faut que chacun chante ou ses passions ou celles d'autrui, ou couvre ses discours d'Amour, sachant qu'il n'y ha rien, qui le puisse faire mieus estre reçu. Ovide a toujours dit qu'il aymoît. Petrarque en son langage ha fait sa seule afeccion aprocher à la gloire de celui, qui ha representé toutes les passions, coutumes, façons, et natures de tous les hommes, qui est Homere. Qu'a jamais mieus chanté Virgile que les amours de la dame de Carthage? ce lieu seroit long, qui voudroit le traiter comme il meriteroit. Mais il me semble qu'il ne peut se nier, que l'Amour ne soit cause aus hommes de gloire, d'honneur, prouffit, plaisir¹⁵.

Plusieurs éléments font de cet extrait du discours d'Apollon un passage un peu à part. Dans le *Débat*, poètes et philosophes font partie des rares personnages réels mentionnés; Apollon est en outre le seul à nommer les poètes, comme si ces grands noms devaient nécessairement échapper à la satire de Mercure. Les Philosophes en revanche ne sont pas épargnés¹⁶; cet argument du lien intime entre littérature et amour serait finalement le seul qui ne soit pas symétriquement contredit par Mercure. Celui-ci se contente de reprendre l'image un peu caricaturale étudiée plus haut de l'amant ou l'amante qui prend la plume « incontinent qu'il commence d'aymer ». Le statut particulier du passage repose sur une pratique assez exceptionnelle de la nuance. Cette restriction initiale « ou dire, pour le moins, qu'elle est bien aydee et entretenue par son moyen » donne de la crédibilité à l'argument d'Apollon qui ne simplifie pas la relation existant entre amour et poésie. Cet extrait ne cède pas non plus à la stricte logique d'accumulation; l'attention à ces illustres modèles rompt le rythme du discours : « ce lieu seroit long, qui voudroit le traiter comme il meriteroit ». Enfin, la poésie amoureuse, souvent parodiée pour son regard aveugle sur la réalité, est réévaluée non pas comme parole de vérité sur le réel, mais comme parole de la justesse des sentiments, ce qui explique que soit mis sur le même plan Pétrarque, Ovide, Homère et Virgile : « D'un côté, les personnages modéliques de notre auteur pour ce qui est la poésie amoureuse. De l'autre, et tout d'abord, les deux plus grands poètes épiques, le premier comme mythe du poète total, le second faisant le lien entre les uns et les autres au moyen de Didon, personnage qui représente l'amour malheureux de la femme abandonnée, mais dont les connotations historiques sont bien connues¹⁷. » L'association

¹⁵Discours V, p. 60-61.

¹⁶Discours V, p. 72.

¹⁷Caridad Martinez, « À la lumière de la traduction », dans *Louise Labé — les voix du lyrisme*, textes réunis par Guy Demerson, Saint-Étienne/Paris, Publications de l'Université de Saint-Etienne/Éditions du CNRS, p. 114.

est apparemment étonnante ; en réalité, elle met en lumière la littérature, comme peinture des passions, qui n'ont pas besoin d'être vécues pour être écrites (« chacun chante ou ses passions **ou celles d'autrui** »). La formulation surprenante « Ovide ha toujours dit qu'il ay moit » ne met pas l'accent sur la réalité de ses sentiments, sur l'amour même, mais toujours sur le « dire d'amour ». Didon n'aurait pas mieux chanté ses amours que Virgile. Pétrarque comme Homère disent quelque chose d'authentique de la nature humaine. Homère « ha représenté toutes les passions, coutumes, façons, et natures de tous les hommes ». Louise Labé rapproche épopée et poésie lyrique¹⁸. Ces genres ont en commun l'authenticité ; le caractère fictif de l'œuvre devient secondaire. De la pensée des genres découle une pensée de la littérature où le caractère réel ou fictif des choses est indifférent : la vérité d'une œuvre étant indépendante du caractère référentiel de ce qu'elle fait vivre. La littérature peut être vraie sans se faire nécessairement l'écho d'une expérience réellement vécue. Elle n'en est pas moins nourrie du réel pour autant.

5.1.4 Le sens de la fiction

Le rapprochement novateur de la poésie et de l'épopée rejoint une réflexion plus vaste de l'œuvre, qui pose la question de la sincérité de l'œuvre littéraire. Cette question qui concerne déjà les deux orateurs habiles en l'art de la *captatio benevolentiae* se pose en termes différents dans le recueil poétique.

La question de la sincérité se pose avec acuité pour l'écriture très conventionnelle de la poésie à la Renaissance. La poésie de Louise Labé exhibe le caractère convenu de la poésie et s'efforce par là de s'en affranchir. Cette tension de l'écriture qui vise à sortir d'une tradition perçue comme figée est particulièrement perceptible dans le sonnet XXIII :

Las que me sert, que si parfaitement
Louas jadis et ma tresse doree,
Et de mes yeus la beauté comparee
A deus Soleils, dont Amour finement

Tira les trets causez de ton tourment¹⁹ ?

¹⁸Ce qui est novateur par rapport au discours théorique des *Arts Poétiques* de l'époque : Gisèle Mathieu en rappelle la « perspective explicitement hiérarchisée : au dessous des grands genres narratif (épopée) et dramatique, il semble n'y avoir que des « poussières de petites formes » (selon l'expression de G. Genette) dont le statut n'est pas défini. », art. cit., p. 21.

¹⁹Sonnet XXIII, v. 1 à 5.

Ce passage stigmatise les stéréotypes du pétrarquisme. Cette poésie qui met en scène et interroge l'écriture pose en même temps la question de la vérité et de la sincérité qui manquent à la tradition qu'elle condamne. La question de l'intention était déjà au cœur du *Débat*. Sa lecture et son analyse nous ont déjà mis en garde contre les déclarations de bonne foi des rhéteurs virtuoses que sont Apollon et Mercure. La poésie de l'amant infidèle fait exister pour toujours un amour qui a cessé depuis longtemps. Il se peut que cet amour n'ait même jamais existé, pas davantage que l'idéal féminin qui peut cacher un laideron, comme le soulignait avec cynisme Mercure. La littérature a ce pouvoir de faire vivre une émotion, qui n'existe plus, dans le cœur du lecteur qui choisit de croire au récit poétique. La mise à distance de la poésie par le prisme du *Débat* nous invite à lire la poésie avec cette lucidité. Ce qui est vrai pour le poème de l'amant peut l'être pour le sonnet de Louise.

5.1.5 Un « conte » d'amour

Cette phrase célèbre du *Débat* « Brief, le plus grand plaisir qui soit après amour, c'est d'en parler²⁰ » invite bien à considérer le discours pour lui-même et pour le plaisir qu'il procure. L'Amour n'est plus seulement l'objet du discours, il en est aussi l'occasion ; le point de départ d'une production qui peut s'affranchir de l'expérience amoureuse. Chanson d'amour ou conte, le « dit d'amour » a autant pour vocation de dire la vérité d'un sentiment que de distraire : « Dequoy allege un voyageur son travail, qu'en chantant quelque chanson d'Amour, ou escoutant de son compagnon quelque **conte** et fortune amoureuse²¹ ».

Le mot « conte » mérite qu'on s'y arrête. Le dictionnaire Huguet atteste qu'à l'époque de Louise Labé, il signifie aussi bien « récit de choses vraies » qu'« histoire imaginaire²² ». Fictif ou véritable, le récit garde sa puissance de séduction. Fictif ou véritable, il garde aussi sa capacité à dire quelque chose du réel. Le récit des amours malheureuses d'Ariane est tout aussi porteur de sens que l'histoire authentique d'une femme délaissée. La mise en mythe, en donnant forme, donne sens et fait découvrir un aspect de la réalité à saisir. Fiction n'implique pas fausseté.

²⁰Discours V, p. 59.

²¹*Ibid.*, p. 59.

²²Au xvii^e, le sens d'histoire fictive est le plus fréquent. Comme le dit Furetière, « il se dit plus ordinairement des aventures fabuleuses et plaisantes ».

Chapitre 5 Mises en scène

Le récit quand il accède au statut de mythe est porteur de sens et d'authenticité. Il y a une légitimité du récit mythique, une légitimité des exemples tirés de la mythologie, que n'ont pas encore les figures littéraires plus récentes. Cette différence est sensible dans le glissement que fait Apollon :

Et pour venir aus femmes ne sauva la vie Ariadne à Thesee ? Hypermnestre à Lyncee ? Ne se sont trouuees des armées en danger en païs estranges, et sauuees par l'amitié de quelques Dames portoient aus Capiteines ? des Rois remiz en leurs principales citez par les intelligences que leurs amies leur auoient pratiquees secretement ? Tant y ha povres soudarz, qui ont esté eslevé par leurs amies es Contez, Duchez, Royaumes qu'elles possedoient²³.

Succède à Ariane et Hypermnestre la foule des figures encore anonymes de la littérature. L'efficacité rhétorique en pâtit, puisqu'Apollon semble comiquement à court d'arguments. Pourtant, pourquoi les figures fictives de la mythologie auraient-elles plus de crédit que de nouvelles figures féminines littéraires ? Comme le fait Bernard Jourdan, on commence par sourire : « Comme Louise Labé voit l'histoire à travers les romans à la mode²⁴ ! » Peut-être ne faut-il pas trop s'empresser d'accuser l'imagination « fleur-bleue » de l'auteur. Les maladroites d'Apollon sont rarement à attribuer à un autre qu'à lui même. Les dissonances révèlent au contraire un point de vue distant sur ce locuteur fictif. La proximité des figures littéraires contemporaines et des figures attestées de la mythologie peut révéler, si l'on renverse les perspectives, que les êtres mythologiques sont déjà des inventions littéraires. La tradition en a fait ensuite le cadre par lequel on appréhendait le monde. Les mythes informent notre vision du réel ; ainsi le font aussi les grandes figures de la littérature. Bradamante et Marphise, si elles ne sont pas seulement l'objet du regard ironique de l'Arioste, pourront elles aussi accéder au statut de mythe. La vision de l'Amour toujours partielle change avec les figures qui l'incarnent. La littérature en inventant de nouvelles amoureuses invente aussi l'Amour. Et l'amour vu par Ariane ne ressemble pas à l'amour perçu à travers les yeux de Thésée. Littérature et mythologie ne font finalement, de ce point de vue, qu'une seule et même chose ; elles façonnent des cadres à travers lesquels appréhender le monde. Leur pouvoir a cette limite que ni l'une ni l'autre ne peuvent ni d'ailleurs ne cherchent à épuiser l'idée d'Amour : elles ne disent pas l'Amour, elles en incarnent des visions.

²³Discours V, p. 53.

²⁴Louise Labé, *Elégies, Sonnets, Débat de la Folie et de l'Amour*. Préfaces et notes de Bernard Jourdan. Paris, Delmas, 1953, p. 150.

Les regards réciproques et croisés du *Débat* sur la poésie et de la poésie sur le *Débat* mettent en lumière une vision de la littérature comme fiction. Mais la subtilité de cette conception des lettres telle qu'elle prend corps dans l'œuvre permet de penser que du réel au fictif, il n'y a pas nécessairement rupture de continuité. L'œuvre fait se fondre l'intimement vécu et les représentations littéraires et mythologiques au point qu'on ne peut plus séparer distinctement l'un de l'autre. La figure de Louise qui, grâce aux savantes variations de la situation d'énonciation, surplombe les *Œuvres complètes* s'ancre dans la société lyonnaise de la Renaissance comme dans le vaste champ des représentations qui nourrissent la littérature de son temps.

5.2 Stratégie énonciative

Les genres choisis dans les œuvres de Louise Labé ne permettent pas toujours de laisser la place à une première personne qui porte la voix de l'auteur ou du moins de sa figure dans l'œuvre. Au cœur du livre, sont juxtaposés dialogue et poésie lyrique. Paradoxalement, la *persona* ne surplombe pas moins le dialogue que la poésie lyrique ; on n'entend en effet à peine moins cette voix qui « donne voix à l'œuvre²⁵ », dans le *Débat* et ce, en particulier, grâce à l'ironie qui est un signe de la présence d'une voix dissonante. La complexité de ce schéma énonciatif extrêmement élaboré interdit par exemple toute confusion stricte entre le « je » de l'épître et celui de la poésie. L'artifice de la première personne, construction sociale de l'épître, sa disparition dans le *Débat*, son retour sous une forme nouvelle dans la poésie, nous font chercher et ressentir au-delà du « je », au delà des personnages du *Débat de Folie et d'Amour* la présence d'un sujet qui préside à l'œuvre. Ce « chemin énonciatif » qui fait en particulier succéder la poésie lyrique à

²⁵A. Bony, « La notion de *persona* ou d'« auteur implicite » : problème d'ironie narrative » dans *Linguistique et sémiologie n° 2, L'ironie*, Travaux des centres de Recherche linguistiques et sémiologiques de Lyon, Presse Universitaire de Lyon, 1978, p. 101. La lecture de cet article est extrêmement éclairante pour mieux penser l'idée de *persona*. Néanmoins, une conception de l'œuvre comme objet autonome, comme *artefact* le sous-tend. Avec Dominique Maingueneau, nous prenons nos distances par rapport à une telle conception. Ce dernier défend l'hypothèse qu'il n'y a pas une complète rupture de continuité entre l'auteur et ce que la critique appelle traditionnellement les « figures » de l'auteur. Comme il le dit à juste titre, « rompre avec les oppositions réductrices entre moi créateur profond et moi social superficiel (Proust), ou entre sujet du texte et sujet biographique (textualisme), c'est assumer les brouillages des niveaux, les rétroactions, les ajustements instables, les identités qui ne peuvent se clore. » *op. cit.*, p. 94. Nous voudrions montrer que l'œuvre de Louise Labé par la diversité des postures énonciatives qu'elle adopte fait parfaitement sentir cette complexité que décrit Maingueneau. Avec lui, nous insistons sur l'ancrage de la *persona* dans le réel : elle est partiellement produit de l'œuvre et partiellement issue du réel. L'interpellation du lecteur est une autre façon pour l'œuvre de briser cette autonomie.

une construction polyphonique demande à être interprété²⁶ puisqu'il relève d'un ordre choisi, dans l'édition des *Œuvres complètes* de Louise Labé de 1555 comme dans l'édition « revue et corrigée par la dite Dame ». Le « je » de l'épître est une simple construction ; la première personne disparaît dans le *Débat* ; mais Folie reste l'image de l'instauration d'une voix féminine qui après avoir conquis sa légitimité naîtrait finalement dans la poésie.

Loin de contester cette lecture désormais communément admise, nous voudrions seulement en proposer une autre qui tienne davantage compte de la place du lecteur, constamment sollicité, que ce soit par le travail d'interprétation indispensable à la compréhension de l'ironie dans le *Débat* ou dans les adresses directes aux Dames Lyonnaises. Si la stratégie énonciative vise à instaurer un statut à une voix féminine, elle vise aussi à définir la place et l'identité de ce lecteur susceptible d'entendre cette voix.

5.2.1 L'exemple du sonnet XXII

Si nous avons pu voir que la présence d'un passage de prose poétique dans le discours d'Apollon faisait de la poésie un objet absorbé par le *Débat*, le sonnet XXII est à son tour une sorte de condensé métaphorique du *Débat*, le changement majeur dans le passage du dialogue à son précipité poétique étant celui de la situation d'énonciation.

La poésie n'abandonne pas le caractère d'oralité qui est propre au genre du dialogue. Dans les sonnets, l'apostrophe est souvent la figure qui permet à l'écrit de prendre la forme d'une parole adressée²⁷. Le sonnet XXII ne fait pas exception à cette habitude.

²⁶ Deborah Lesko Baker en a déjà fait cette lecture : « Thus we see a progressive movement from the general conceptualization of the female subject in the *Epistre*, to its dramatic allegorical personification in the *Débat*, to its acute personalization in the internal core of that speaker's very being. The elegies and the sonnets represent two stages of the crucial linking of a legitimated subjectivity to the individual female voice » (On observe un mouvement progressif depuis la conceptualisation du sujet féminin dans l'*Épître* à sa personification allégorique dans le *Débat*, jusqu'à sa personnalisation extrême au cœur de l'intimité essentielle du locuteur. Les élégies et les sonnets représentent deux moments fondamentaux dans l'établissement d'une subjectivité légitime accordée à la voix féminine.) *The Subject of desire : Petrarchan Poetics and the female voice*, Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1996, p. 165. Le danger d'une telle lecture serait de conclure que c'est toujours derrière Folie qu'il faut voir la présence de l'auteur.

²⁷ Cette parole reste d'ailleurs toujours *in fine* une parole adressée au lecteur. L'apostrophe poétique est seulement un « acte de langage indirect consistant à se détourner du destinataire réel pour feindre de s'adresser à une personne absente, un être animé non humain, une chose inanimée ou une abstraction personnifiée. » Fernand Hallyn, « L'apostrophe dans les *Amours de Cassandre* », dans *Le Sens des formes*, Genève, Droz, 1994, p. 56.

Louise interpelle tour à tour Apollon puis sa sœur. Le sens premier du poème dit le contraste et l'opposition entre la régularité du mouvement des astres et l'émotion, au sens étymologique, qui bouleverse la poétesse. Le dernier tercet évoque le chaos qui se substituerait à cette harmonie, si l'amour disparaissait entre les dieux. Le sonnet se fait l'illustration de cette phrase d'Apollon :

Si tout l'Univers ne tient que par amoureuses compositions, si elles cessoient,
l'ancien Abime reviendrait²⁸.

Il est donc dans un premier temps comme la représentation imagée d'une conception néoplatonicienne de l'univers et de l'Amour. Un incident infime surgit dans le dernier vers du premier tercet annoncé par la conjonction de coordination « Mais ». Ce grain de sable, la simple évocation d'un amour malheureux, perturbe l'harmonie universelle et introduit comme un hiatus entre l'ordre physique de l'univers et le désordre des sentiments humains. La vie et l'expérience viennent déformer et distordre le mouvement régulier et construit de l'univers tel que le décrit Ficin.

Le vingt-deuxième sonnet s'inscrit dans une série qui met en scène le retour régulier du soleil ou du printemps : les sonnets VI, XV et XVI. Le retour de l'amant implicitement ou non comparé au soleil est parfois imaginé ; il est au conditionnel dans le sonnet VI :

Deux ou trois fois bienheureux le retour
De ce cler Astre, et plus heureux encore
Ce que son œil de regarder honore
Que celle là recevoit un bon jour²⁹, [...]

parfois souhaité : il est l'objet d'une prière au sonnet XV :

Fay mon Soleil devers moi retourner³⁰

C'est encore l'opposition entre l'ordre de la nature et le désordre des sentiments amoureux qui est mis en valeur. Le sonnet XVI introduit une rupture :

Après qu'un tems la gresle et le tonnerre
Ont le haut mont de Caucase batu,
Le beau jour vient, de leur revétu.
Quand Phébus ha son cerne fait en terre,

²⁸Discours V, p. 47.

²⁹Sonnet VI, premier quatrain.

³⁰Sonnet XV, vers 13.

Chapitre 5 Mises en scène

Et l'Océan il regagne à grand erre :
Sa seur se montre avec son chef pontu.
Quand quelque tems le Parthe ha combatu,
Il prent la fuite et son arc il desserre.

Dans ces deux quatrains, s'effectue un mouvement de dégradation — passage du jour à la nuit, d'un mouvement ascendant à un mouvement de fuite — qui déforme le topos de l'inconstance des choses³¹. Cette fois, l'image de la nature qui se dessine toujours par le truchement des dieux est en phase avec le « naufrage » amoureux de la poétesse. Et la fin du sonnet XX entérine la fin de l'espoir dans le retour du soleil :

Qui n'ust pensé qu'en faveur devoit croire
Ce que le Ciel et destins firent naitre ?
Mais quand je vois si nubileus aprets,

Vents si cruels et tant horrible orage :
Je croy qu'estoient les infernaux arrets,
Qui de si loin m'ourdissoient ce naufrage.

Finalement, le Ciel n'a pas l'harmonie que décrit le sonnet XXII qui semble revenir sur le renoncement progressif à l'image d'une nature clémente, dont l'ordre repose sur le retour du soleil. Ce sonnet s'ouvre en effet sur l'image du « Luisant Soleil », pourtant, les derniers vers suggèrent de fait l'hypothèse du chaos dans un nouveau mouvement de dégradation.

Mais s'ils avaient ce qu'ils aiment lointein,

Leur harmonie et ordre irrévocable
Se tourneroit en erreur variable,
Et comme moy travailleroient en vain.

Comme dans le *Débat*, Apollon est la figure qui domine l'univers néoplantonicien. Mais comme dans le *Débat*, cette représentation semble minée de l'intérieur : l'articulation des personnages mythologiques est extrêmement floue. Les interprétations des critiques dans les éditions des *Œuvres complètes* diffèrent d'ailleurs quand il s'agit de donner une identité à « l'Amie » du « luisant soleil ». Enzo Giudici y voit la figure de l'héliotrope, ce qui ne nous convainc guère, une fleur n'ayant pas sa place dans cette cosmogonie³². François Rigolot l'identifie sans hésiter comme la lune qui, ajoute-t-il, « est aussi la sœur

³¹ Cf notre étude détaillée de ce poème plus haut.

³² Note 126, p. 191.

du soleil au vers 3³³ ». Si tel était le cas, l'harmonie serait fragilisée ; le soleil aimerait sa sœur qui, elle, aimerait, Endymion. Le poème s'ouvre finalement sur l'évocation d'un équilibre fragile. En outre, si Mars et Vénus s'aiment, ils sont néanmoins susceptibles de connaître les vicissitudes de l'adultère, ce que ne manque pas de rappeler Amour dans le premier Discours :

Qui fit prendre Mars au piège avec ta mere, si non moy, qui l'avois rendu si mal
avisé, que venir faire un povre mari cocu dedens son lit mesme³⁴ ?

Enfin, après l'évocation de ces couples potentiellement instables, commence un mouvement de dispersion, celui de Mercure le messager et surtout celui de Jupiter qui dans les constellations contemple ses maintes amours passées. Ces amours de jeunesse font suffisamment l'objet du *Débat* dans les discours I, IV et V pour qu'ils n'apparaissent pas comme des facteurs de concorde et d'équilibre. Ainsi, cette harmonie décrite semble-t-elle fragilisée de l'intérieur. Les failles mises en lumière sont à cette apparente harmonie ce que les maladroites d'Apollon sont à son discours. L'existence de ce monde parfaitement régi par l'amour est discrètement mise en doute ; il ne semble exister que dans les poèmes ou les traités néoplatoniciens.

Au lieu de faire se rencontrer les voix de deux porte-parole fictifs, Louise Labé se contente de faire s'entrechoquer deux représentations du monde. Au mouvement ordonné des planètes qui évoquerait l'animation néoplatonicienne du monde par amour s'oppose celui désordonné du chaos qui ne suit aucun schéma préconçu à l'image d'un Mercure aventureux. Face à cette rencontre entre deux visions très différentes de l'ordre ou désordre des choses, la première personne (partiellement celle de l'œuvre, partiellement celle de l'auteur), bien qu'explicitement présente à travers la double apostrophe, prend encore garde de ne pas se situer dans les treize premiers vers. Elle garde finalement jusque là le même rôle et la même place indéfinissables qu'elle possède dans le dialogue, où la situation d'énonciation lui interdit de prendre explicitement la parole. Seulement la comparaison présente dans le dernier vers « Et comme moy travailleroit en vain » donne davantage corps au macrocosme chaotique qui n'est évoqué qu'au mode conditionnel, car Louise est le microcosme à son image. Le « moy » qui surgit seulement à la fin du sonnet éloigne l'univers néoplatonicien comme un doux rêve, faisant triompher les errances de Mercure

³³Note 1, p. 133.

³⁴Discours I, p. 30.

sur la stabilité d'Apollon. Ainsi, le sonnet XXII, malgré la rupture dans le changement de la situation d'énonciation, assure une continuité et maintient le caractère polyphonique de l'œuvre, faisant se rencontrer au cœur du sonnet deux visions du monde, les voix d'une époque. Le sujet qui préside à l'œuvre ne fait que s'exposer un peu plus comme l'impose le genre lyrique adopté.

Le choix du dialogue avait permis de faire disparaître le « je » présent dans l'épître dédicatoire et de faire se rencontrer les voix d'Apollon et Mercure, chacun porteur d'une vision du monde, Apollon se faisant le chantre du néoplatonisme et Mercure retrouvant davantage le facétieux esprit évangélique d'Érasme ou de Bonaventure des Périers. Ce jeu de voix complexe où la première personne encore implicite existe dans la distanciation ironique se retrouve transposé sous une autre forme dans le sonnet XXII, dans une scénographie nouvelle, où cette première personne s'exprime, conformément au genre de la poésie lyrique, mais toujours en naissant d'une dissonance.

5.2.2 La place du lecteur

L'autre constante dans le schéma énonciatif est l'interpellation du lecteur. Elle est indirecte dans le *Débat* puisque ce sont les procédés d'ironie qui l'invitent à lire bien, c'est-à-dire à se faire complice du regard amusé de « l'auteur implicite ». La place du lecteur se définit avec l'instauration d'une connivence dans le *Débat* qui s'approfondit pour devenir affinité dans le recueil, lequel s'ouvre et se termine par une adresse aux « Dames lyonnaises ».

Élégie III

C'est par ce sonnet bien connu que Pétrarque invite le lecteur à découvrir son *Canzoniere* :

*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,*

*del vario stile in ch'io piango et rragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, non che perdono.*

*Ma ben veggio or s i comeal popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesimo meco mi vergogno ;*

*et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno*³⁵.

Cet appel à l'indulgence est destiné à faire pardonner les excès dus au premier amour « *primo giovanile errore* ». Le sonnet n'est pas dépourvu non plus d'une modestie topique attendue au début d'un recueil. Même s'il s'agit de « déguisements purs et simples », comme le montre très bien Pierre Blanc dans son introduction³⁶. L'interpellation du lecteur tend autant à éveiller sa sympathie pour les poèmes, qu'à faire partager la douleur d'un amour malheureux : l'excès d'amour devient l'excuse de la faiblesse prétendue de l'œuvre.

Louise Labé ne manque pas non plus d'implorer la pitié :

Quand vous lirez, ô Dames Lionnoises,
Ces miens écrits pleins d'amoureuses noises,
Quand mes regrets, ennuis, dépit et larmes
M'orrez chanter en pitoyables carmes,
Ne veuillez pas condamner ma simplese,
Et jeune erreur de ma fole jeunesse,
Si c'est erreur : mais qui dessous les Cieux
Se peut vanter de n'estre vicieux³⁷ ?

Les expressions de la douleur chez Pétrarque *sospiri, le vane speranze e' l vane dolore* font l'objet d'une amplification dans la troisième élégie : les « amoureuses noises » sont déclinées avec plus de pathétique dans le vers 3 par l'énumération « regrets, ennuis, dépit et larmes ». La poétesse demande donc de la compassion pour une douleur incarnée dans ses mots, ses « pitoyables carmes ». Elle demande aussi de l'indulgence, après avoir

³⁵ *Canzoniere*, éd. cit., p. 53. (Vous qui au fil des rimes éparses écoutez/ le son de ces soupirs dont j'ai repu mon cœur/ lors de ma juvénile et première erreur/ quand j'étais en partie autre homme que ne suis./ de ce style divers où je pleure et je parle/ entre les vains espoirs et la vaine douleur./ auprès de qui saurait par épreuve l'amour/ j'espère rencontrer pitié sinon pardon./ Mais ores je vois bien comment de tout le peuple/ je fus longtemps la fable, de sorte que souvent/ la honte de moi-même me prend./Et de ma déraison la vergogne est le fruit,/ et le repentir, et la connaissance claire/ que ce qui plaît au monde est un songe éphémère.

³⁶ *Op. cit.*, p. 4. Le rapprochement avec d'autres textes de Pétrarque montre très clairement qu'il s'agit bien d'un jeu poétique, où à chaque fois, le poète dénigre son œuvre, dans une fausse modestie topique face à ses *Nugellas meas vulgares* qu'il tient néanmoins fortement à publier de nouveau.

³⁷ Élégie III, v. 1 à 8.

Chapitre 5 Mises en scène

reconnu humblement ses torts au vers 7, redoublant l'expression de l'« erreur ». Cette *captatio benevolentiae* cependant ne relève pas de la modestie topique présente dans les vers de Pétrarque : il s'agit d'un appel à la bienveillance où les vers ne sont pas objet d'une évaluation esthétique mais la simple incarnation de la douleur. Ils sont en réalité un appel progressif à l'empathie mais procèdent prudemment. Après avoir reconnu son erreur, Louise énumère les autres vices des hommes pour mieux dire ensuite qu'ils lui sont étrangers :

Je ne suis point sous ces planettes nee
Qui m'ussent pù tant faire infortunee.
Onques ne fut mon œil marri, de voir
Chez mon voisin mieux que chez moy pleuvoir.
Onq ne mis noise ou discord entre amis :
A faire gain jamais ne me soumis.
Mentir, tromper et abuser autrui,
Tant m'a desplu, que mesdire de lui³⁸.

Toute la *captatio* vise donc à assurer le lecteur de son *ethos*. L'aveu de la faute est un gage de bonne volonté qu'elle donne au lecteur. Mais, lorsque la bienveillance est acquise, habilement, elle s'innocente même de cette « erreur ». L'élégie est un plaidoyer. Comme elle a disculpé Sémiramis³⁹, Louise finit par rejeter sur Amour la faute dont elle s'accusait :

Mais si en moi rien y ha d'imparfait,
Qu'on blame Amour : c'est lui seul qui l'a fait.

Elle devient alors innocente de l'erreur qui avait pris la gravité d'une faute. L'appel à l'indulgence n'a alors plus lieu d'être. Les dames lyonnaises n'ont plus à juger. Elles peuvent alors s'identifier. La place de la « lectrice » est au plus près de celle de la « poétesse ».

Sonnet xxiv

Le texte liminaire de Pétrarque est repris en début de recueil par la poétesse, mais aussi dans le sonnet qui le termine. Le thème de l'*erreur* est ainsi extrêmement amplifié dans le petit *canzoniere* lyonnais. Le dernier poème se fait à la fois l'écho du célèbre sonnet pétrarquien et des premiers vers de la troisième élégie. Un jeu subtil nous ramène au thème de la *giovanile errore* puisque on trouve deux expressions qui semblent équivalentes,

³⁸v. 19-26.

³⁹Voir notre seconde partie.

chacune placée au début ou à la fin du vers : « si j'ai aimé » et « si j'ai failli ». Pourtant, le sens de la conjonction s'est insensiblement modifié : le premier vers signifie « Ne m'accusez pas d'avoir aimé » ; comme ensuite dans les vers 2 et 4, la conjonction ne remet en cause ni la réalité de l'amour, ni celle de la souffrance. Le vers 6 introduit une double rupture dans l'anaphore : rythmique d'abord car la subordonnée introduite par *si* constitue la protase et non plus l'apodose de la phrase ; sémantique ensuite, car la conjonction signifie « s'il est vrai que j'ai failli » et tend à faire de la réalité de la faute une question seconde, par rapport à celle des peines. De nouveau, la responsabilité revient à Amour, véritable agent de tout ce qui est arrivé à Louise et de ce qui peut arriver aux autres femmes. Le rejet de la faute sur Amour est encore le socle d'une solidarité féminine qui crée une proximité entre l'auteur et son lecteur.

Ce sonnet permet enfin de préciser le sens de l'apostrophe présente dès l'épigramme III adressée aux dames lyonnaises : ce recueil s'offre moins comme une leçon que comme une mise en garde. Il est un avertissement à l'image du dernier vers du recueil « Et gardez vous d'être plus malheureuses ». On ne peut se défendre contre Amour, puisqu'on n'en est nullement responsable. Rien n'est à accuser, pas même la laideur d'un mari ; rien n'est à excuser, pas même la beauté d'un amant. Il ne peut donc y avoir faute.

À l'opposé du dispositif énonciatif complexe du sonnet XXII qui fait se rencontrer les voix du *Débat* dans une scénographie inédite, à travers un jeu de représentations et d'images et non plus de porte-parole mythologiques, le dernier sonnet semble avoir abandonné toute stratégie énonciative pour faire entendre ce qui se donne comme le cri nu de la douleur. Le mouvement de dépouillement qui culmine dans le poème final procède aussi de ce rapprochement de la voix poétique avec le présent de l'expérience (« les peines sont présentes »). Le dernier sonnet n'est pas tourné vers lui-même mais se veut l'écho de la douleur du présent. Il est un partage avec le destinataire de l'amour et du malheur que la rime associe. Et dans ces deux vers :

Sans votre ardeur d'un Vulcan excuser,
Sans la beauté d'Adonis acuser,

le dépouillement passe par le rejet de toute explication, de toute justification, de tout recours aux comparaisons. L'Olympe burlesque du *Débat* est finalement exclue. Les histoires des adultères de Vénus sont impuissantes à dire quelque chose de la passion. C'est l'idée d'un procès de la folie, de la beauté, de l'amour (« excuser », « acuser ») qui

Chapitre 5 Mises en scène

perd son sens devant l'intensité du sentiment amoureux qui se dit dans la simplicité de cette dernière injonction :

Et gardez vous d'estre plus malheureuses.

Une seule phrase pour dire avec plus d'efficacité que les hyperboles de la première strophe la souffrance et en préserver à la fois les autres femmes. Cette adresse brise l'autonomie du dialogue de l'œuvre avec elle-même libérant un mouvement vers un au-delà du texte. Le cri dans sa nudité s'extrait du jeu de voix mis en place auparavant, comme dans le sonnet V :

Donq des humains sont les lassez esprits
De dous repos et de sommeil espris.
J'endure mal tant que le Soleil luit :

Et quand je suis quasi toute cassee,
Et que me suis mise en mon lit lassee,
Crier me faut mon mal toute la nuit.

Dans ce sonnet encore, c'est une voix nue qui s'élève. La poétesse s'exclut de l'humanité qui trouve le repos. À la fluidité de l'enjambement des vers 9 et 10, s'oppose la dureté des sonorités de la fin du sonnet, la voix s'élève une fois que la poétesse, seul être éveillé, s'est retirée. Le mal subi le jour revit dans la nudité du cri jaillissant dans le silence de la nuit qui a fait s'éteindre toutes les autres voix.

La complexité énonciative du dialogue et des poèmes précédents a disparu. Les apostrophes ne s'adressent plus aux yeux, au soleil, à la lune, à l'amant. La situation énonciative est au plus près de la situation de la lecture : le poème mime encore une parole adressée. Seulement cette fois elle est dirigée vers le lecteur, qui comme l'auteur a sa figure dans l'œuvre. Et le lecteur pour entrer dans la scénographie doit prendre sa *persona* à lui, son propre masque. Le lecteur du recueil doit se faire lectrice. Faire advenir, dans un mouvement de dépouillement, à travers le filtre des voix de la tradition, une voix nue, écho pur de la passion et du désir, tel semble finalement le dessein des sonnets.

Comment s'assurer que l'œuvre fasse réellement signe au lecteur et que sa voix l'atteigne, telle est donc une des questions fondamentales qui traversent l'œuvre. La maîtrise de l'énonciation en acte dans l'œuvre est la première des réponses. Folie formule ce questionnement constitutif de l'écriture labéenne :

Haut et souverain Jupiter, me voici preste à répondre à tout ce qu'Amour me voudra demander. Toutefois, j'ay une requeste à te faire. Pource que je say que du premier bond la plus part de ces jeunes Dieux seront du côté d'Amour accompagnant son parler de douces acclamations : je te supplie qu'il y ait quelcun des Dieux qui **parle pour moy**, et quelque autre pour Amour : **à fin que la qualité des personnes ne soit plus tot consideree que la vérité du fait**. Et pource que je crein ne trouver aucun, qui de peur d'estre appelé fol, ou ami de Folie, veuille parler pour moy : je te supplie de commander à quelcun de me prendre en sa garde et proteccion⁴⁰.

Elle esquisse aussi une réponse. La difficulté pour Folie est de se décharger du poids des préjugés qui la condamnent d'avance. Il s'agit de faire oublier l'identité sociale, « la qualité des personnes », au bénéfice de la vérité. Cette humble prière est en réalité une tentative rusée. Le contraste existant entre cet extrait et le discours I est frappant. Folie ne manquait de rappeler qui elle était avec force : « Je suis Deesse comme tu es Dieu : mon nom est Folie⁴¹ ». Cette humilité nouvelle, cette soumission totale à l'autorité de Jupiter qui perce dans l'élogieuse apostrophe « Haut et souverain Jupiter » sont les moyens d'une habile stratégie. Folie veut donner l'impression de se livrer entièrement, comme le souligne l'emploi du présentatif et du pronom totalisant : « me voici preste à répondre à tout ce qu'amour voudra me demander ». Cet apparent abandon à la volonté d'Amour et Jupiter après le discours I peut se révéler comme une feinte, une démarche consciente : le choix du masque pour révéler la vérité. Ce que cache Folie dans le jeu des voix, c'est ce que lui rappelait Amour au discours I : « sa jeunesse, son sexe, sa façon de faire ». Folie renonce à parler à découvert, pour faire entendre sa voix et paradoxalement, on ne l'entend que mieux.

De la même façon, Louise Labé procède à une manipulation consciente de sa *persona*. Mais elle tente d'aller plus loin que cette figure d'elle-même qu'est la Folie. Elle propose des représentations nouvelles de l'amour au féminin qui s'opposent aux représentations traditionnelles. Mais au fond, l'œuvre ne cherche pas seulement à superposer de nouveaux schémas à des schémas traditionnels, mais vise un horizon autre : elle semble finalement vouloir se soustraire à toutes représentations pour établir une communication idéale et épurée de toutes images préconçues. L'exclusion des représentations mythologiques dans le dernier sonnet, le mouvement de dépouillement qui part de la polyphonie complexe d'un dialogue lucianesque pour finir dans une simple supplique dessine l'horizon de cette communication parfaite. Le cri nu de la douleur pour être entendu suppose aussi

⁴⁰Discours III, p. 38.

⁴¹Discours I, p. 29.

la compréhension d'un lecteur ou d'une lectrice désireux de l'entendre. L'ensemble du dispositif énonciatif complexe serait ainsi une façon de mettre en condition le destinataire afin qu'il puisse entendre en vérité le chant lyrique et se laisser émouvoir, transformer par lui.

Toute la démarche qui, par les recours à une stratégie énonciative complexe, rend présente la *persona* est fascinante; consciente du caractère partiellement rhétorique et artificielle de cette *persona*, l'œuvre semble vouloir finalement lui donner une authenticité qui ne peut reposer que dans la reconnaissance du lecteur. Dans la dernière injonction, l'œuvre sort d'elle-même pour aller à la rencontre d'une autre souffrance, d'une autre expérience à venir. Ce cri ne s'appuie pas sur un « je » toujours suspect, avec lequel ne se confond jamais exactement la *persona*, il tente d'être la seule voix de la passion et de la compassion. Toute la stratégie énonciative, éminemment consciente d'elle-même et par conséquent réflexive, ne peut avoir de sens que si ce retour de l'œuvre sur elle-même cesse pour que l'œuvre s'ouvre à son lecteur, qui, quel que soit son sexe, doit adopter le point de vue des femmes pour trouver sa place dans le dialogue et qui devient la caution de la sincérité de ce cri. C'est le lecteur qui donne sa présence à l'auteur⁴², car celui-ci a su lui ménager une place. Au lecteur de croire à la sincérité de ce cri et par là de sortir de la rhétorique pour fonder l'authenticité de l'expérience offerte en partage.

5.3 Épître et hommage

Notre étude de la double stratégie générique et énonciative s'est concentrée sur le cœur des œuvres complètes, le *Débat* et la poésie. Reste le cadre : l'épître dédicatoire et les « escriz de divers Poëtes à la louenge de Louïze Labé Lionnoize ». Il faut dès à présent noter que ces deux pièces n'ont pas le même statut, en raison des auteurs bien entendu, mais aussi parce que l'édition de 1555 exclut explicitement l'hommage des œuvres. Le sonnet XXIII est en effet immédiatement suivi de cette formule : FIN DES EUVRES DE LOUÏZE LABÉ LIONNOIZE. Néanmoins, elles ont une fonction similaire. Elles servent de

⁴²Toute la complexité des variations du schéma énonciatif éveille l'attention du lecteur. La présence de la *persona* dans l'œuvre est liée à cette attention. Attention du lecteur et présence vivante du sujet de l'œuvre sont indissociables. C'est ce lien que met aussi en valeur Fernand Hallyn, lorsqu'il approfondit l'analogie entre peinture et écriture : « Qui dit attention, dit présence d'une conscience attentive. Tout se passe, en effet, comme s'il n'y avait, pour la Renaissance, pas de présence sans regard, et pas de véritable regard sans attention. » « Illusions référentielles » dans *Le Sens des formes*, éd. cit., p. 108.

caution « pource que les femmes ne se montrent volontiers en publiq seules⁴³ ». Clémence de Bourges et les poètes des divers écrits permettent à Louise de faire son apparition dans la société des lettres. Est-ce le seul rôle de la lettre et des poèmes d'hommage ? Sont-ils seulement des ajout nécessaires au même titre que le privilège ou peuvent-ils s'inscrire davantage dans le dessein de l'auteur ? L'histoire de l'établissement du texte étant plus que lacunaire, nous pourrions seulement observer les effets de sens produits par leur présence pour tenter de répondre.

5.3.1 L'Épître

Pas de trace d'une voix dissonante dans l'épître dédicatoire. La construction de la *persona* dans cette pièce liminaire se fait sans le détour d'une stratégie énonciative complexe. Une figure se dessine avec des contours nets, rigides. L'épître semble donc entièrement monologique et celle-ci ne commence nullement le « conte d'amour ». Il ne peut apparemment s'agir de conte, puisque cette lettre exhibe toutes les garanties de « vérité » : noms propres et dates. Mais le moins fictif des *Euvres* semble aussi le moins authentique : les revendications féministes sont finalement moins audacieuses que la torsion du genre satirique dans le *Débat* ; l'épître ne propose jamais aux femmes que d'estres « compagnes tant es affaires domestiques que publiques, de ceus qui gouvernent et se font obéir⁴⁴. Le parallélisme entre la démarche de Folie et de l'épître a déjà fréquemment été mis en valeur⁴⁵. À l'image de Folie, qui, étrangement calme et maîtresse d'elle-même après la tempête de l'altercation avec Amour, semble se soumettre entièrement à l'autorité de Jupiter avant que Mercure n'entame sa subversive défense :

Haut et souverain Jupiter, me voici preste à respondre à tout ce qu'Amour me voudra demander. Toutefois j'ay une requeste à te faire [...] je te supplie qu'il y ait quelcun des Dieux qui parle pour moy [...] je te suplie commander à quelcun de me prendre en sa garde et proteccion.

⁴³Épître p. 20.

⁴⁴*Ibid.*, p. 18.

⁴⁵Daniel Martin, par exemple, écrit : « Le parallélisme entre la démarche de l'auteur de l'épître et celle de Folie est d'ailleurs souligné par un écho textuel trop visible pour être fortuit : « Tu as ofensé celle qui t'a fait avoir le bruit que tu as : et ne s'est souciee de **faire entendre au Monde** que la meilleure partie du loz qu'il te donnoit, lui estoit due. » (I, p. 31) et « Je ne puis faire autre chose que prier les vertueuses Dames [...] de s'employer à **faire entendre au monde** que si nous ne sommes faites pour commander, si ne devons nous estre dedaignees pour compagnes tant es affaires domestiques que publiques, de ceus qui gouvernent et se font obéir. » (p. 18) (*op. cit.*, p. 118.)

Chapitre 5 Mises en scène

Louise doit donner un gage de sa docilité. C'est Clémence de Bourges qui prend « sa garde et proteccion ». L'épître, « alibi culturel et social⁴⁶ », recule le moment de l'écriture dialogique du *Débat* et du recueil. Louise devient ce qu'on veut qu'elle soit.

L'Épître relève donc aussi d'une habile stratégie : elle occulte toute singularité, comme l'atteste la disparition progressive de la première personne. L'épître est un texte qui se veut impersonnel. Le « je » se fond dans l'anonymat :

Il **me** semble que **celles** qui ont la commodité, doivent employer cette honneste liberté que nostre sexe ha autre fois tant desiree⁴⁷

L'auteur de l'épître ne se met jamais en avant comme écrivain. Il se dissimule derrière le pluriel⁴⁸, comme dans ce nouvel exemple :

Je ne puis faire autre chose que prier **les vertueuses Dames** d'eslever un peu leurs esprits⁴⁹[...].

Le « je » ne réapparaît ensuite qu'à la fin de l'épître pour afficher une modestie topique convenue dans le paratexte liminaire :

Quant à moy tant en escrivant premierement ces jeunesses que en les revoyant depuis, je n'y cherchois autre chose qu'un honneste passetems et moyen de fuir oisiveté : et n'avoys aucune intencion que personne que moy les dut voir⁵⁰.

Cette modestie affichée est en parfaite contradiction avec les exhortations à la gloire présentes au début de la lettre. C'est sur une dernière contradiction — la plus totale et la plus manifeste — que s'achèvent l'épître et le mouvement d'effacement de la première personne qui lui est propre :

Et pource que les femmes ne se montrent volontiers en public seules, je vous ai choisie pour me servir de guide, vous dediant ce petit euvre, que ne vous envoie à autre fin que pour vous acertener du bon vouloir lequel de long tems je vous porte, et vous inciter et faire venir envie en voyant ce mien euvre rude et mal bati, d'en mettre en lumiere un autre qui soit mieus limé et de meilleure grace⁵¹.

⁴⁶ « Ecrire au féminin à la Renaissance : problèmes et perspectives », *L'Esprit créateur*, vol XXX, n° 4, 1990, p. 5.

⁴⁷ Épître, p. 17

⁴⁸ On retrouve la troisième personne féminin pluriel qui est aussi la personne privilégiée dans les passages satiriques du *Débat*.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁵¹ *Ibid.*, p. 20.

Le dessein véritable est avoué « se montrer en public » et aussitôt renié dans le reste de la phrase. L'œuvre ne devient qu'un signe d'amitié et une simple exhortation ; l'« œuvre rude et mal bati » retourne dans l'ombre, reste en lumière celui que devrait écrire la jeune fille noble, parfaite caution de la bienséance des *Œuvres complètes*. Au fond, toute l'œuvre qui suit dément cette lettre. L'épître représente la contrainte sociale contre laquelle l'œuvre s'inscrit. La *persona* de la poétesse ne se construit qu'indirectement dans cette lettre qui est une dernière concession aux représentations sociales à laquelle l'œuvre veut en réalité échapper. La première personne de cette lettre est désincarnée, elle n'est que l'ombre de Clémence de Bourges qui, elle, donne corps aux attentes de la société quant au statut de la femme. La voix de la *persona* s'est intentionnellement éteinte dans ce temps purement conventionnel de l'œuvre et c'est finalement dans son désir de disparaître qu'elle se manifeste encore.

5.3.2 La collection d'hommages

La *persona* de Louise dans cette collection ne peut plus, bien entendu, être ce qui porte la voix de l'auteur et de l'œuvre. Louise dans cette dernière partie est une troisième personne ; elle n'a plus la parole. Cette figure s'est coupée d'une origine ancrée dans le réel ; elle est passée entièrement du côté de la représentation. Nous serons alors attentif à la non-coïncidence de cette figure avec celle qui émane des écrits de Louise elle-même. Louise est dépossédée de son image, ce n'est que le début de l'histoire de la réception de son œuvre. Reste alors une question : est-ce que le témoignage de la perte de maîtrise sur son image peut s'insérer dans un dessein⁵² ? Est-ce que les hommages peuvent être intégrés dans cette double stratégie qui tire ressource du choix des genres et des situations d'énonciation qui leur sont corrélées ? Nous ne pouvons nous prononcer sur l'intention de l'auteur, mais il est manifeste que les représentations dont Louise Labé essaie de s'affranchir reviennent en force dans cette collection de poèmes qui semblent convenus par contraste avec les sonnets de Louise. Ce retour à une « écriture au masculin » signifie-t-il pour autant l'échec de la tentative audacieuse de l'écriture labéenne et la mise à mal

⁵²Daniel Martin en est persuadé : « Louise Labé et ses éditeurs ont choisi d'agencer le volume de manière à lui donner l'allure d'une conquête progressive : d'abord la prise de parole modeste et l'humilité d'une poétesse qui se retranche derrière un guide, une jeune fille de rang social supérieur mais qui est sa cadette et qui a encore tout à prouver. [...] Aux œuvres de Louise proprement dites succèdent *Les Escriz de divers poètes*, acte de reconnaissance de Louise par ses pairs venus de divers horizons, appartenant à différentes traditions poétiques et culturelles » (*op. cit.*, p. 465). Il faut nuancer la portée de cette reconnaissance : l'organisation est plus complexe que ce schéma ascendant de conquête progressive.

Chapitre 5 Mises en scène

de la stratégie inventive qui fait advenir une voix nouvelle et dissonante ? En posant la question, nous commençons à répondre : la dissonance se fait plus forte en s'opposant à un discours poétique qui la nie.

Il semble que les « divers poètes » soient restés sourds aux interrogations du recueil. Louise a eu beau s'exclamer :

Las que me sert, que si parfaitement
Louas jadis et ma tresse doree,
Et de mes yeus la beauté comparee
A deus Soleils, dont Amour finement

Tira les trets causez de ton tourment⁵³ ?

Sa poésie a eu beau interroger la pertinence d'une poésie amoureuse figée, les hommages sont restent pleins de ces tours pétrarquaisants :

Et si souvent tes yeus d'un seul rayon luisant
Ont mainte ame en prison pour t'adorer serree :
Tu te peux bien de moy tenir toute assuree.
Car si jamais ton œil sus un cœur fut puissant,

Il ha esté sur moy, et fait meinte grand'playe⁵⁴.

Louise devient l'objet d'un discours dont elle a voulu s'affranchir. Dans son vingt-deuxième sonnet, elle met en doute l'harmonie de l'univers tel que le conçoivent les néoplatoniciens, son désordre intime étant l'image d'un microcosme qui ne peut concorder avec le mouvement des astres. Voilà que dans le vingt-troisième sonnet des *Escriz*, il faut contempler la splendeur des cieus pour deviner les dons que les Dieux ont mis en elle⁵⁵. Les éléments perturbateurs ou dissonants de la poésie de Louise Labé sont annihilés par ces hommages. L'ode qui couronne cette collection de poèmes en est l'exemple le plus frappant : toute la part de transgression présente en particulier dans l'élégie III y est réduite à néant.

⁵³Sonnet XXIII, v. 1 à 5.

⁵⁴Sonnet XXII, p. 177 dans l'édition de François Rigolot . Enzo Giudici n'a pas reproduit les *Escriz* dans la sienne.

⁵⁵« Donc qui veut voir les grands dons, que les Dieux Ont mis en toy, qu'il contemple les Cieus. » Comme le précise François Rigolot, ces vers sont la traduction d'un poème latin de Jérôme Angerianus (*op. cit.*, p. 178-179.). Ces vers ne sont donc pas pensés à l'origine pour les *Œuvres complètes*. Ils sont donc d'autant plus les représentants d'une poésie traditionnelle contre laquelle la poésie de Louise Labé s'inscrit en faux.

5.3 Épître et hommage

Si les vers du vingt-troisième poème n'ont pas été écrits spécialement pour Louise Labé, en revanche, l'ode finale présente des échos évidents avec la poésie de Louise Labé et en particulier avec la troisième élégie. Ainsi, l'auteur de ce poème — Prosper Blanchemain l'identifie à Guillaume Aubert⁵⁶ — propose-t-il une lecture indirecte des œuvres de Louise, donnant un exemple de la réception qu'un contemporain pouvait avoir de cette écriture « au féminin ». Cette ode est une bonne illustration du caractère iconoclaste de l'œuvre de Louise Labé, que les poètes de l'époque ne peuvent ou ne veulent voir. C'est un nouveau récit de la vie de Louise que propose ce poème, passablement différent du récit que déploient les *Œuvres complètes* de Louise Labé elle-même. Alors que Louise habillée et armée comme un homme part à l'assaut de Perpignan, une nuit, Vénus lui rappelle la toute puissance de Cupidon. Elle le prédit : Louise sera la victime de ses flèches et après avoir connu les tourments de l'amour, elle pourra retrouver la douceur de jouer doucement du luth. Les poètes loueront sa beauté. Le poète conclut sur la nécessité de croire aux prédictions. Ce résumé en dit déjà long sur la différence entre les deux figures de Louise, entre la *persona* qui émane de son œuvre et le portrait que dressent les poètes qui l'ont pourtant lue.

La première élégie commence par une réévaluation de Sémiramis⁵⁷. Le caractère monstrueux de « Sémiramide » est en revanche patent dans l'ode 24 :

Ainsi que Semiramide,
Qui feignant estre l'enfant
De son mari, print la guide
Du Royaume trionfant,
Puis démantant la Nature
Et le sexe féminin,
Hazarda à l'aventure
Son corps jadis tant benin⁵⁸

La virginité seule peut faire pardonner l'extravagance des guerrières et rendre vénérable la troupe qui suit Diane. C'est ainsi que Louise est rachetée, contrairement à Sémiramis. Louise dans l'ode dit n'avoir souhaité le patronage que de Minerve et Diane⁵⁹. Son

⁵⁶Sur les origines et l'identité de cet auteur, voir Daniel Martin : *op. cit.*, p. 471-472.

⁵⁷Dans l'ensemble de ce développement, nous nous appuyerons sur les conclusions de nos analyses de l'élégie. Voir ci-dessus, notre deuxième partie.

⁵⁸Strophe 6, p. 181.

⁵⁹Sur le choix de Diane et Minerve et la chasteté, voir la strophe 22.

Chapitre 5 Mises en scène

accomplissement dans le poème tient à la reconnaissance du pouvoir de Vénus et de son fils. Louise louée est celle qui s'est soumise à Cupidon :

Que penses-tu fille chere ?
Penses tu bien resister
Contre les dars de ton frere
S'il lui plait t'en molester ?
Il scet domter tout le monde
De son arc audacieus :
L'Ocean, la Terre ronde,
L'Air, les Enfers, et les Cieus.
Onq fille n'ut la puissance
De lui faire resistance,
et ses fiers coups soutenir⁶⁰.

L'autorité de Vénus ne fait pas l'objet de distanciation ironique, comme dans les brefs dialogues du *Débat*. Nul doute qu'il faille la prendre au sérieux, quand elle ne cesse de répéter le pouvoir de Cupidon : « C'est le plus puissant des Dieux ». Tout ce que le dialogue de Louise Labé remet en question, le poète poitevin l'affirme sans la moindre hésitation à travers la voix de Vénus⁶¹. Voici comment celle-ci fait se terminer l'histoire de Louise qu'il se plaît à réécrire :

Donq laissant dague et espee
Ton habit tu reprendras,
A plus dous jeux occupee
Ton dous lut tu retendras :
Et lors meints nobles Poètes,
Pleins de celestes esprits,
Diront tes graces parfaites
En leurs tresdoctes escriz⁶².

Finalement, Vénus remet Louise à sa place, celle que par ses écrits elle a cherché à fuir. La troisième élégie montrait comment perdant son statut de femme guerrière, elle perdait son statut de sujet, devenant l'objet soumis d'amour. Mais l'élégie ménage une issue à cet état de servitude. La voie de salut est l'écriture, Apollon le véritable dieu vainqueur. L'amour devenant objet de la poésie, Louise retrouve une « puissance » nouvelle, la maîtrise d'elle-même. Dans l'ode qui clôt les *Écriz* en revanche, non seulement Louise ne se fait pas maîtresse de son amour par le moyen du chant lyrique ; mais en plus d'être

⁶⁰Strophe 28, p. 191.

⁶¹Aucune virtuosité donc dans cette prosopopée. Le poète ne cherche nullement à donner tort à Vénus. Il n'a rien retenu de la virtuosité des jeux de voix de Louise Labé.

⁶²Strophe 40, p. 197.

victime de Cupidon, elle devient objet des poèmes et tout particulièrement de l'auteur de cette dernière ode :

Qu'à ton cœur toujours agree
 Du Poëte le labour :
 Son escriture est sacree
 A tout immortel bonheur.
 Ayant qui ton loz escrive,
 Mourir ne peut nullement :
 Ainsi Laure, ainsi Olive,
 Vivent eternellement.
 Un Bouchet en façon telle,
 Met en memoire immortelle
 De son ange le beau nom :
 Sacrant l'Angelique face,
 Sa beauté, sa bonne grace,
 Au temple du saint renom⁶³

Le poète prend tout de même la précaution de ne pas faire sa propre louange. Il fait dire à Vénus, ce qu'il veut faire entendre à tous : « Qu'à ton cœur toujours agree/ Du Poëte le labour. ». On ne sait plus très bien si c'est Louise, Laure ou Olive qu'il faut admirer ou les poètes. Toujours est-il que Louise a ainsi rejoint les égéries silencieuses, à qui elle avait pourtant essayé de donner voix.

Notre lecture diffère donc assez radicalement de celle de Daniel Martin pour qui, « Le plus important est peut-être la cohérence qui existe entre le texte 24 et l'esprit qui a présidé à l'entreprise littéraire de Louise Labé⁶⁴ ». La figure de Louise tentant de s'affranchir des contraintes sociales qui s'expriment dans les tours figés de la poésie amoureuse se trouve ramenée au mutisme initial de Laure à la fin du recueil. Quel sens alors donner à ces hommages qui semblent être l'envers contre lequel s'écrit la poésie de Louise ? L'effet est-il d'annuler la nouveauté de l'œuvre ou de l'aiguiser ? En lecteur partial, nous préférons la seconde alternative. L'aspect subtilement transgressif des œuvres de Louise Labé semble certainement plus frappant aux côtés de la poésie la plus conventionnelle représentée par la série d'hommages. Nous ne franchirons pas le pas en disant que le dessein de l'éditeur et de celle ou celui ou ceux qui l'ont conseillé était

⁶³Strophe 42, p. 198.

⁶⁴*Op. cit.*, p. 474. Daniel Martin avance même l'interprétation selon laquelle « le texte 24 représente donc une ultime tentative d'héroïsation de Louise Labé au moyen du registre épique, largement mis à contribution, et des images permettant d'auréoler la poétesse de vertus qui sont d'ordinaire le privilège du sexe masculin » : *op. cit.*, p. 465. L'ode 24 apparaît davantage comme une clôture qui annihile le caractère iconoclaste ou transgressif des *Œuvres complètes*.

Chapitre 5 Mises en scène

de faire ressortir la modernité de l'œuvre de Louise Labé. Nous n'aurions pas davantage l'idée d'affirmer que la présence de ces hommages révèle la volonté des divers poètes de réduire l'aura de l'œuvre. L'effet, lui, est là : la proximité de l'écriture au féminin de Louise avec celle des hommages rend plus saillante la différence de cette écriture de la dissemblance. Le poème 24 en particulier illustre le refus conscient ou inconscient de l'entreprise de renouvellement féminin et féminisé du discours poétique. Les hommages sont comme une lecture maladroite, à moins que ce ne soit une lecture de mauvaise foi qui refuse en partie la parole à Louise. Leur présence reste en même temps un hommage détourné à sa modernité.

Dans les *Œuvres complètes*, la proximité de genres hétérogènes (essentiellement dialogue et poésie amoureuse) s'accompagne d'une pensée des « genres » qui montre le caractère conscient et maîtrisé de cette stratégie générique. De par leur virtuosité, les écrits de Louise Labé déploient dans l'œuvre une pensée vivante de la littérature, où la fiction n'exclut pas l'authenticité. En outre, les variations de la situation d'énonciation largement corrélées aux variations de genre ont pour principal effet de montrer que l'écrivain Louise Labé n'a pas vraiment de lieu dans son œuvre, que « l'auteur implicite » doit se créer ce lieu. C'est de cette faille, de cette béance que procède aussi la *persona* de l'auteur, qu'elle apparaisse ou non à travers la présence de la première personne. Les variations de la situation d'énonciation permettent de délivrer directement ou indirectement plusieurs facettes de cette figure présente-absente qui surplombe l'œuvre et qui a besoin du lecteur pour exister pleinement. Les adresses aux Dames Lyonnaises donnent une vie à cette figure de l'œuvre qui reste désincarnée sans l'empathie réelle du « lecteur au féminin ». L'épître n'est qu'un marchepied qui permet au lecteur d'entrer dans l'œuvre qui vise à le transformer, en modifiant la figure de la femme, qui d'objet de la poésie devient sujet. La dissonance des hommages qui témoignent d'une étrange surdité des poètes fait saillir hors d'elle même la dissonance de l'écriture labéenne.

5.4 Conclusion

La fécondité du *Débat de Folie et d'Amour* ne tient pas à son issue : que Jupiter soit condamné à une perplexité sans fin, le lecteur s'y résout bien volontiers ; mais que celui-ci doive, à son tour, se contenter de cette fade indécision, voilà qu'il ne saurait accepter. Les autorités de l'Olympe se taisent ; reste donc au destinataire de cette fantaisie à tirer son épingle du jeu.

La fin du dialogue le révèle assez : il importe peu de savoir qui d'Amour ou de Folie a la préséance. Il faut chercher au contraire les vertus d'un inextricable malentendu. La principale révélation de ce texte est la capacité du langage à faire une chose ou son contraire : le même geste sera ou folie ou amour. La Folie érasmiennne toute imprégnée des lettres de Paul avait déjà su montrer que l'amour de Dieu est Folie aux yeux des hommes. Aussi, comme le *Tiers Livre*, ce texte nous invite-t-il à mieux voir pour mieux entendre ; comme Socrate, à la fin du *Cratyle*, il nous somme de partir des choses. Il prévient que rien ne ressemble plus à l'amour que la folie et invite donc à la prudence. Il faut pour déchiffrer un comportement ou une parole tenter de retrouver l'intention et ceci n'est possible que si celui qui agit ou parle le fait de bonne foi.

Dans le *Débat*, il ne semble que ni Amour, ni Folie ne soient parfaitement sincères. Comment leurs porte-parole pourraient l'être ? Le lecteur n'a donc pas à se préoccuper des intentions des uns et des autres. En revanche, la mise en scène de cette joute de mauvaise foi reste le signe d'un dessein d'une figure auctoriale dont la présence est révélée tout particulièrement par l'ironie. Une voix se fait dissonante ; voix d'une *persona* moins fictive que celle des figures mythologiques. L'ironie reste le procédé rhétorique le plus visible et le plus lisible : très clairement, la voix auctoriale s'oppose à la position d'un des personnages. Mais l'œuvre est plus subtile, lorsqu'il est plus difficile d'évaluer le degré d'assentiment ou de dissension entre l'instance auctoriale et les propos des personnages. C'est la grande richesse du dialogue, conçu comme une succession de prosopopées, de propos de personnages fictifs qui supposent toujours la présence plus ou moins masquée, plus ou moins distante d'une instance créatrice de ces êtres de fiction.

Les intentions des êtres ne sont pas transparentes et celles de l'auteur ne le sont pas davantage : les signes qu'ils nous donnent ne sont pas un accès direct à leur intimité.

Chapitre 5 Mises en scène

L'auteur du *Débat* sait que ce dialogue n'est que l'expression interprétative de sa pensée sur la difficulté à distinguer le pécheur du sage aux yeux de Dieu. Il n'est pas de formulation parfaite et directe de cette pensée. Notre manque de discernement sur nos propres motivations comme sur celles des autres limite nos discours. Aussi, vaut-il mieux passer par les propos de personnages inventés qu'on ne peut faire mentir pour suggérer ces motivations qui ne sont limpides que pour Dieu. Le langage est figure et doit toujours être l'objet d'une interprétation. La scénographie complexe du dialogue est là pour le rappeler.

La réflexion que fait vivre le *Débat* prépare en même temps la lecture du petit *Canzoniere* de Louise Labé. Aux prosopopées du *Débat*, s'en ajoute finalement une nouvelle ; celle d'un personnage qui pourrait être tout droit tiré des *Héroïdes*⁶⁵. Mais, alors que le *Débat* montrait la toute puissance de la rhétorique, la poésie est un effort pour y échapper. Cette tentative aporétique fait l'intensité du recueil.

Comme dans le *Débat*, la voix de la première personne résonne d'autant mieux qu'elle se distingue de la plainte de l'amant, du silence de Laure. Le jeu savant des voix est transposé d'une façon nouvelle, ne reposant plus sur l'intervention d'une pluralité de personnages, mais sur la confrontation de représentations dont la poétesse et l'amant sont indirectement les porte-parole. Le discours poétique du « je » gagne en présence en dominant les autres prosopopées mises en scène. La densité lyrique de l'œuvre doit donc tout à la rhétorique : cependant, certains sonnets tendent à faire entendre le cri nu de la passion, cri qui ne naîtrait pas dans la dissonance mais qui adviendrait du silence. Mais

⁶⁵L'utilisation du modèle ovidien en vue d'une autre fin, qui est purement et simplement l'élévation morale du lecteur, conduit François Habert à faire un autre usage de la fiction. Dans ses *Épîtres héroïdes tressalutaires, pour servir d'exemple à toute âme fidèle*, il condamne d'ailleurs le modèle de Lucien dans son avertissement « Au lecteur » : Icy ne sont ô lecteur, les mensonges/ De Lucian, en ses narrations./ Icy ne sont d'Idolastres les songes ». Il ne se sert pourtant pas moins de figures — Madeleine ou une jeune demoiselle injustement abandonnée — que Louise Labé, mais elles ne sont pas le masque d'une présence que doit retrouver le lecteur. Elles sont de simples modèles qui doivent permettre l'édification du lecteur. Cette visée strictement morale induit une autre stratégie énonciative. Il est cependant des échos frappants entre ce recueil et la poésie de Louise. En particulier dans la huitième épître « d'une Damoysselle à son mary par luy delaissee par faultx raport » (*Les Epistres héroïdes tressalutaires, pour servir d'exemple à toute âme fidèle, et composées par F. Habert d'Yssouldun en Berry, avec aucuns Epigrammes, Cantiques spirituelz et Alphabet moral pour l'instruction d'un jeune Prince ou Princesse. Item la paraphrase latine, et françoise sur l'oraison dominicale*. A Paris, De l'imprimerie de Michel Fezandat et Robert Granion, au Mont S. Hylaire, à l'Enseigne des Grandz Ions, 1550, avec Privilège, f. 49 v°).

l'appréhension de ce cri authentique qui viendrait directement du cœur ne peut être que fugitive.

À terme, la volonté d'échapper à la rhétorique est vouée à l'échec. Il est une voie plus sûre de l'authenticité qui repose sur la relation de l'auteur au lecteur. La vérité de l'œuvre dépend de la volonté du lecteur de retrouver en lui la douleur exprimée : d'entendre l'autre en lui-même. Il doit accorder la confiance qui lui est sollicitée en adoptant une posture proche de celle que prend sa figure dans le texte, de même qu'il veut bien croire que l'auteur ressemble à la *persona* que crée l'œuvre.

Chapitre 5 Mises en scène

Troisième partie

Montaigne : les truchements rhétoriques de l'âme

*Qui potest esse « vita vitalis », ut
ait Ennius, quae non in amici
mutua benevolentia conquiescit ?*

(CICÉRON, *De l'amitié*)

Si Nosopon et Buléphore s'étaient entretenus de Montaigne et non de Cicéron, celui-là aurait aimé qu'à la question : « Où est Montaigne dans ses *Essais* ? », Buléphore réponde : « Partout ». Pourtant, il n'allait pas de soi que le livre et l'homme ne fassent qu'un : Montaigne bute sur le même conflit entre art et nature, entre rhétorique et authenticité. Comme pour Érasme, la rhétorique pour Montaigne est à la fois l'écueil et la voie du salut. Reste à vérifier si la pratique d'écriture sensiblement parallèle des deux auteurs, si la « théorie de la langue » qui la fonde trouvent les mêmes sources et les mêmes origines. Il nous faut donc avant toutes choses comprendre ce qui amène Montaigne au choix d'une « rhétorique de l'implication⁶⁶ ».

⁶⁶Claude Blum emploie cette expression dans ses « Conclusions » au volume consacré à la *Rhétorique de Montaigne*, Actes réunis par Frank Lestringant, Paris, Champion, 1985, p. 207. Notre travail se situe tout à fait dans le prolongement du « déplacement des perspectives d'analyse des *Essais* », puisque nous étudions en effet « le moi qui se peint » à partir de la pratique textuelle qui l'engendre ». Nous recherchons en outre dans l'œuvre la justification philosophique et sémiotique d'une telle pratique.

Montaigne : les truchements rhétoriques de l'âme

Chapitre 6

Du nom de Dieu au nom de Montaigne

Introduction

Si notre étude de Montaigne commence par l'analyse des essais « De la gloire » et « De la praesumption », c'est parce qu'au cœur de ces deux chapitres s'articulent une réflexion sur la langue et une définition du projet littéraire des essais. La pensée de la langue dans « De la gloire » est très étroitement liée à la théorie de la connaissance telle que Montaigne la développe dans l'« Apologie de Raymond Sebond ». On pourrait parler en effet pour l'essai « De la gloire » de la construction implicite d'une sémiologie montaignienne qui trouve ses racines dans la traduction de la *Théologie naturelle*. L'interrogation sur la nature du nom devient progressivement un questionnement sur les possibilités de la connaissance et en particulier de la connaissance de soi, qui est l'objet central de « De la praesumption ». Ces deux essais embrassent les deux problèmes fondamentaux qui sous-tendent le projet littéraire, celui du langage et celui du sujet.

Dans l'essai « De la gloire », les deux premiers paragraphes sont une sorte de condensé et de remaniement de plusieurs chapitres de la *Théologie naturelle* de Raymond Sebond. Montaigne les conclut d'ailleurs par une allusion à cet ouvrage : « La Theologie traicte amplement et plus pertinemment de ce subject, mais je n'y suis guiere versé¹. » Après un passage dense qui expose les fondements d'une théorie du langage, Montaigne affecte ensuite une certaine désinvolture, comme s'il invitait à prendre avec détachement les mises au point philosophiques et théologiques du début du chapitre. Il semble ensuite effectivement s'éloigner de la *Théologie*, puisqu'il passe sans réelle transition à une énumération de philosophes qui méprisent la gloire. Pourtant, les deux essais consécutifs

¹II, 16, p. 619.

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

« De la gloire » et « De la praesumption » sont un prolongement et un développement personnel des thèmes des chapitres de la *Théologie* qu'embrasse l'*incipit* de « De la gloire » : comme dans l'œuvre de Sebond, à la question du nom succède celle de la connaissance de soi. L'essai II, 16 entreprend en effet une réflexion approfondie sur le langage et l'origine de cette réflexion se lit dans les hésitations du traducteur qui mesure les failles du système sebondien qu'il essaie tantôt de dissimuler, tantôt de corriger. La traduction est le temps de la naissance d'une inquiétude : le nom, malgré les dénégations de Sebond, montre son impuissance. Nous manquons d'être et le nom ne peut rien contre cette inanité. Tout fondement solide au projet des *Essais* se dérobe. Les essais II, 16 et II, 17 ne font pas que formaliser cette inquiétude. Ils sont encore le lieu d'un ressaisissement où l'auteur s'est nourri et affranchi de la pensée de Sebond pour retrouver des fondations fermes sur lesquelles il puisse appuyer son entreprise.

Antoine Compagnon² a déjà démontré l'importance de l'essai II, 16 quant à la pensée montaignienne du langage. Cependant, son détour par le nominalisme de Guillaume d'Ockam ne lui permet pas d'épuiser la question de la productivité de la rencontre avec la *Théologie* dans ces deux *Essais*. C'est que notre objet diffère : Compagnon étudie une pensée pure et le nominalisme d'Ockam est sans doute un outil conceptuel plus efficace ; nous étudions une pensée, mais aussi l'écriture d'une pensée qui est en même temps lecture d'une œuvre antérieure et c'est pourquoi Sebond est pour nous plus efficient qu'Ockam. Et de toute façon, c'est par Sebond que Montaigne aborde les problèmes posés par le nominalisme. Philip Hendrick³, dans une autre perspective, a montré lui aussi que la traduction du chapitre 191 de l'œuvre du philosophe et théologien était déjà le lieu d'une réflexion sur le langage. Mais notre étude ne se résume pas à la lecture attentive de ce seul chapitre. Nous parcourons en effet la *Théologie* des chapitres 181 à 194. Enfin, comme souvent, tout était déjà en germe dans le livre de Hugo Friedrich à qui peu de choses ont échappé⁴.

² *Nous, Michel de Montaigne*, Paris, Seuil, 1980 et notamment les chapitres « Du nom au renom, vice » et « Versa, du renom au nom », p. 98-142.

³ *Montaigne et Sebond - L'art de la traduction* Philip Hendrick, Paris Champion, 1996.

⁴ *Montaigne*, Paris, Gallimard, 1968, (Traduction de l'édition revue et augmentée de 1967 - Première édition 1949), p. 168-176. Il nous faut mentionner aussi le bref chapitre de Laurence D. Kritzman « Nommer, c'est créer » dans *Destruction/Découverte — Le fonctionnement de la rhétorique dans les Essais de Montaigne*, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1980, p. 51-55 ainsi que l'ouvrage de Marie-Luce Demonet : *à plaisir — Sémiotique et scepticisme chez Montaigne*, Orléans, Paradigme, 2002, qui s'intéressent tous deux de façon générale à la sémiotique montaignienne.

6.1 L'incipit de « De la gloire »— Une identification des problèmes

Il reste dans le sillon de ces critiques à retrouver — autant que faire se peut — le cheminement de la pensée montaignienne du langage, en reprenant plus systématiquement la lecture de Sebond et à envisager aussi la traduction comme le premier moment de l'écriture en dialogue, puisque la lecture de Montaigne est questionnante et corrige même le texte initial. Le texte de Sebond appartient dans la lecture autant à Sebond qu'à Montaigne. La compréhension de ce cheminement de l'angoisse de la parole vide à la confiance en un langage incarné nous obligera à saisir les ressorts de cette révolution qui s'opère de la traduction à l'écriture de l'essai. Dans la traduction, Montaigne reste prisonnier de l'impasse, de l'aporie qu'il rencontre dans la pensée sebondienne du nom et c'est dans l'écriture de l'essai que se dessine une issue. Nous souhaitons lire dans le texte le lieu de ce ressaisissement montaignien, découvrir la façon dont il sort de l'aporie du nominalisme avec lequel Sebond est déjà en lutte.

Notre travail procédera en deux grands temps : l'étude de la *Théologie* et de sa traduction nous permettra de faire l'archéologie de la sémiologie montaignienne, indissociable d'une « ontologie de la contingence⁵ ». L'analyse des essais « De la gloire » et « De la praesumption » devra mettre en lumière que cette sémiologie informe de l'intérieur le projet littéraire.

6.1 L'incipit de « De la gloire »— Une identification des problèmes

Une analyse rapide des premières lignes de l'essai II, 16, en nous faisant cerner les enjeux de cet incipit, nous permet en réalité d'embrasser de façon préliminaire les enjeux de l'ensemble de notre travail : la naissance pour Montaigne d'une théorie personnelle du langage et ses implications dans la formation du projet d'écriture.

6.1.1 « Il y a le nom et la chose »

« Il y a le nom et la chose ». La brièveté de cette proposition célèbre entérine une rupture : la conjonction sépare nettement le mot et la chose. L'essai se poursuit ainsi, confirmant la discontinuité, l'existence d'un hiatus entre les mots et les choses : « le nom, c'est une voix qui remerque et signifie la chose ; le nom, ce n'est pas une partie de la

⁵Laurent Gosselin, « Une ontologie de la contingence », *Cahiers textuel* 34/44, 1989, n° 4/5, p. 33-41.

chose ni de la substance, c'est une pièce étrangère jointe à la chose, et hors d'elle⁶ ». Le mot n'embrasse nullement la chose, la matière. Le mot se contente de désigner une chose, à laquelle correspond en fait une réalité mentale, la conception intellectuelle de la chose. À cette relation binaire s'en substitue une nouvelle, triangulaire : le mot, la chose et le concept. Le bon fonctionnement de la communication doit être alors fondé par l'assurance qu'à un mot correspond pour chacun le même concept⁷. Cette célèbre phrase liminaire rappelle ainsi le caractère triadique de la situation sémiotique et les difficultés qui peuvent en découler.

6.1.2 Théorie du langage et théorie de la connaissance

La suite de ce fameux passage est particulièrement importante, puisqu'elle montre que cette théorie du langage repose sur une ontologie : « Dieu qui est en soi toute plénitude et le comble de toute perfection, il ne peut s'augmenter et accroître au dedans ; mais son nom se peut accroître et augmenter par la bénédiction et louange que nous donnons à ses ouvrages extérieurs. Laquelle louange puisque nous ne la pouvons incorporer en luy, d'autant qu'il n'y peut y avoir accession de bien, nous l'attribuons à son nom, qui est la pièce hors de luy la plus voisine⁸. » Dans ce premier temps, est confirmé le caractère triadique du signe, puisque ce passage distingue : Dieu, le mot « Dieu » et ce qu'on met sous le mot. Dieu est une réalité stable ; la conception qu'on s'en fait ne l'est pas. Celle-ci est nécessairement incomplète et peut toujours être augmentée de considérations nouvelles.

La phrase suivante semble s'écarter du problème du rapport du nom à la chose : « Voilà comment c'est à Dieu seul à qui gloire et honneur appartient ; et il n'est rien si esloigné de raison que de nous en mettre en queste pour nous : car estans indigens et necessiteux au dedans, nostre essence estant imparfaicte et ayant continuellement besoing d'amélioration, c'est là à quoi nous devons travailler. Nous sommes tous creux et vuides⁹. » Cette question semble évincée au profit d'un nouveau problème : celui de l'essence divine et de la nature humaine. Néanmoins la métaphore finale permet de faire un rapprochement implicite dans le texte : la plénitude de l'être divin impliquait que le nom de Dieu soit toujours

⁶ *Les Essais*, édition Pierre Villey, p. 618.

⁷ Ce qui ne fait pas de doute chez saint Thomas et chez Sebond qui lui doit beaucoup ; ce qui est certainement moins évident chez Montaigne

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 618.

6.1 L'incipit de « De la gloire »— Une identification des problèmes

d'avantage plein ; à l'inverse, les mots qui s'efforceraient de louer l'homme seraient, à son image, vides et creux. On voit alors que, pour l'écrivain Montaigne, l'entreprise est double. Il doit prendre acte de cette incomplétude propre au langage, combler le creux des mots. Mais, de plus, puisque son œuvre le peint, en donnant corps aux mots, il tente d'échapper lui aussi à l'inanité. Le pari est d'exister par les *Essais* malgré sa propre incomplétude au regard de Dieu (qui seul est) et malgré l'irréductible imperfection des mots.

On peut ainsi simplifier le raisonnement de Montaigne qui est largement sebondien, comme nous ne manquerons pas de le voir : Dieu est parfait, on ne peut rien lui ajouter, on ne peut changer son essence, augmenter sa valeur par des louanges. En revanche, on peut ajouter des considérations à ce qu'on met sous le mot « Dieu », en reconnaissant la grandeur de Dieu dans ses œuvres, grandeur qu'on ne peut épuiser, qu'une infinité de mots ne saurait embrasser. Donc, Dieu dans sa perfection mérite d'être toujours loué ; on peut mettre d'infinies bénédictions sous le mot de Dieu et la conception de Dieu est toujours informée de façon nouvelle par les nouvelles louanges. L'homme au contraire est condamné à l'incomplétude et ne peut-être loué. Un manque le caractérise que les mots ne peuvent combler, puisque les mots n'ont pas d'effet sur l'essence des choses. C'est par sa vie même qu'il doit veiller à améliorer sa nature imparfaite. La considération sur les choses et les mots qui apparaissait comme une digression suite au titre « De la gloire » n'en est pas une. Montaigne est immédiatement au cœur du sujet. C'est parce que les mots humains sont impuissants à grandir l'homme et qu'ils ne changent en rien son essence imparfaite, qu'ils sont inutiles et que la gloire est vaine. Se nourrir des acclamations de ses pairs, c'est s'enfler de vent et ne pas tenter de pallier réellement sa propre imperfection.

Avant même l'étude du détail de la pensée sebondienne, une première analyse rapide permet de mesurer l'importance de ce célèbre passage. Montaigne annonce un essai sur la gloire et commence par donner une définition du nom, pour finalement démontrer qu'il s'agit bien du cœur du problème. Qu'il débute l'essai en décrivant la relation du nom à la chose, est d'autant plus significatif, qu'il renverse la progression argumentative de Sebond, qui traite bien de la gloire avant d'en venir à la définition du nom acquis de Dieu. De plus, Montaigne donne de l'ampleur au développement sur la vanité, pour terminer le paragraphe sur une question urgente et implicite. « Nous sommes en disette de beauté, santé, sagesse, vertu, et telles parties essentielles : les ornements se chercheront après que

nous aurons prouvé aux choses nécessaires¹⁰ ». La gloire est accessoire, il reste à savoir ce que sont les « choses nécessaires » ; La question de savoir si l'écriture en fait partie est cruciale pour l'auteur des *Essais* : que peuvent les mots, qui, « vent et voix », sont finalement vides et creux à l'image de l'homme ?

6.2 La gloire et le nom de Dieu selon Sebond

Un détour systématique par *Le Livre des Créatures*¹¹ de Sebond s'impose désormais pour comprendre les subtilités de la pensée montaignienne dans l'essai « De la gloire » et pour vérifier qu'elle procède d'un détournement partiel des enjeux de la pensée sebondienne, détournement qui contient en germe les questions fondamentales des *Essais*. En effet, suivre pas à pas la traduction de la *Théologie naturelle* par Montaigne à partir du chapitre 181, permet de constater chacun des écarts de traduction qui révèlent au fur et à mesure la réflexion propre du traducteur. Cette traduction montre à la fois les fragilités de l'argumentation de Sebond et les hésitations de Montaigne. On découvre le cheminement difficile de la pensée du traducteur à travers celle du théologien.

Jaume de Puig a résumé ainsi ce qu'on pouvait dire de Raymond Sebond : « Ramon Sibiuda, clerc séculier vraisemblablement catalan, maître-ès-arts, en médecine et en théologie, licencié en droit canon, professeur d'arts et de théologie à Toulouse, où il fut recteur du Studium en 1429, en 1434 et en 1435 au moins, est l'auteur de la *Scientia libri creaturarum* et mourut à Toulouse le 29 avril 1436, peut-être dans un âge avancé¹² ». Dans son introduction consacrée à la *Théologie Naturelle*, Mireille Gounin-Habert retrace de façon limpide, l'histoire des liens entre raison et foi dans la théologie médiévale et montre la situation pour le moins paradoxale qu'y occupe l'œuvre de Sebond¹³ : « Par sa date, le *Liber creaturarum* appartient à la fin du Moyen-Âge ; par ses sources, il s'inscrit dans la lignée des auteurs des XII^e et XIII^e siècles ». Sebond écrit en effet alors que « à

¹⁰II, 16, p. 618.

¹¹L'œuvre de Sebond eut déjà pour titre *Scientia libri creaturum* ou *Liber creaturum* ; comme le rappelle Jaume de Puig, c'est à partir de l'édition établie par Richard Paffroed que le livre s'est appelé *Theologia naturalis. Les Sources de la pensée philosophique de Raimond Sebond (Ramon Sibiuda)*, Paris, Champion, 1994, p. 45.

¹²*Op. cit.*, p. 27. On peut ajouter à ces grandes lignes biographiques que Sebond aurait rédigé sa *Théologie* entre 1434 et 1436.

¹³*Le système des gauchissements dans la traduction par Montaigne du Liber creaturarum de Raymond Sebond* Thèse de Mireille Gounin-Habert soutenue le 12 janvier 2002 sous la direction de André Tournon, p. 106-112.

6.2 La gloire et le nom de Dieu selon Sebond

partir de 1320 environ, la tradition anselmienne de la « foi cherchant à comprendre » tend à être abandonnée en même temps que l'effort pour trouver une union entre le créé et le divin, qui avait été, à travers des approches différentes, l'ambition des augustiniens comme des thomistes. Proclamant la toute puissance et la liberté absolue de Dieu, les docteurs franciscains, Duns Scot, puis Guillaume d'Ockam rejettent la raison des affaires de foi¹⁴. » Sebond n'en prétend pas moins, s'écartant de la théologie orthodoxe et entrant même en contradiction avec les augustiniens et les thomistes pour qui la raison ne peut que seconder la foi, partir de la raison pour démontrer la vérité des dogmes chrétiens.

L'extrait de la *Théologie* que nous nous proposons d'étudier développe la question de la gloire de Dieu¹⁵, à laquelle s'associe étroitement celle du nom de Dieu. L'essentiel du raisonnement peut se résumer ainsi : toute gloire revient à Dieu, car il est l'origine de tout ce qui est bon dans la créature. Reconnaître ses œuvres comme siennes et les louer comme telles nous permet de le connaître. Cette démarche est proche de celle de saint Thomas qui envisage une connaissance de Dieu par voie d'analogie : « Les choses sensibles sont les effets de Dieu ; nous pouvons donc nous appuyer sur elles pour chercher à le connaître indirectement, comme leur cause. Nous l'avons fait en prouvant son existence à partir du monde sensible, on doit donc aussi pouvoir le faire pour prouver non plus qu'il est, mais ce qu'il est¹⁶. » Sebond établit la possibilité de la connaissance de Dieu en formulant un raisonnement complexe et parfois obscur sur le « nom acquis de Dieu » qui, selon la façon dont on l'envisage, se confond plus ou moins avec ses œuvres.

Sebond procède alors en quatre temps : il commence par établir que tout honneur et toute gloire ne reviennent qu'à Dieu dans les chapitres 181 à 190 ; un raisonnement parallèle lui permet de montrer la particularité du nom de Dieu par rapport au nom propre dans les chapitres 191 et 192 ; le chapitre 193 est consacré à définir avec plus de précision ce qu'est le nom acquis de Dieu. S'appuyant sur cette définition complexe du nom, il en arrive aux différents degrés de connaissance de Dieu dans le chapitre 194 : « Il

¹⁴*Ibid.* p. 110.

¹⁵Sur le traitement de ce point au Moyen Âge, on peut lire le chapitre que lui consacre Étienne Gilson dans *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin, 1969 (cinquième édition), p. 133-153. On peut se reporter en particulier à la page 147 : « Pour saint Augustin, comme pour saint Thomas : *coeli enarrant gloriam Dei*, les cieux racontent la gloire de Dieu parce qu'ils en portent la ressemblance [...] »

¹⁶Étienne Gilson, *Le Thomisme — Introduction à la philosophie de saint Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin, 1965 (sixième édition revue) p. 121.

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

y a beaucoup de degrez en la cognoissance de Dieu et en son nom aussi par consequent. » Ce dernier chapitre l'amène à distinguer la connaissance de soi comme meilleur moyen d'accéder à la connaissance de Dieu. Les extraits que nous nous apprêtons à analyser avec davantage d'attention révèlent que Sebond n'est pas sans connaître la réflexion de Duns Scot et surtout celle de Guillaume d'Ockam sur le nom. Ces passages sont ainsi particulièrement révélateurs des contradictions du projet sebundien qui a une confiance sans borne en la raison, mais utilise la pensée de ceux qui veulent définitivement séparer ce qui relève de la foi et de la raison. C'est aussi par rapport à cette situation parfois intenable que Montaigne doit se situer : les écarts du traducteur comme ses tentatives de correction pourront révéler sa conscience de cette contradiction interne à l'œuvre. Les fruits de la réflexion entraînée par le travail de traduction se liront ensuite dans la rédaction des essais « De la gloire » et « De la praesumption ».

6.2.1 La gloire de Dieu

Lorsque Sebond étudie la question de l'honneur et de la gloire dans le chapitre 181 de sa *Théologie*, il part de la radicale différence entre l'homme et Dieu :

Or veu qu'elle [la créature] est toujours indigente (*semper indigens*), que comme faicte de neant (*de nihilo facta*) elle ne se peut maintenir ni conserver d'elle mesme, qu'elle est naturellement capable d'accroissance et apte à se bonifier et amender (*creocere in bonitate et perfectione, et melior fieri intra se*), certainement le proffit et l'utilité (*utilitas seu commodum*) luy est accommodable, non pas l'honneur. Au rebours, veu que le createur est plein et accompli en toute façon, infiniment éloigné de l'indigence et que rien ne peut estre ajouté à sa grandeur, il est evident que c'est le seul honneur qui lui est appliqué et non le proffit¹⁷.

On se situe dans la tradition augustinienne qui oppose la perfection divine à l'imperfection humaine et dont Claude Blum rappelle les fondements dans sa thèse : « L'idée de la création *ex nihilo* lui fait comprendre la raison des limites de la créature : l'être fini est tiré du néant ; n'étant plus de Dieu, il n'est pas Dieu et se trouve dès lors nécessairement

¹⁷ *Théologie Naturelle de Raymond Sebond*, traduite nouvellement en françois par messire Michel, Seigneur de Montaigne, Chevalier ordinaire de l'ordre du Roy et Gentil-homme ordinaire de la chambre. A Paris, chez Gilles Corbin, 1581, f.197 r°. Mireille Gounin-Habert a montré que « le texte suivi par Montaigne est, sinon celui de l'édition imprimée par R. Paffroed à Deventer, est en tout cas celui d'une version du « troisième état du texte » (thèse citée p. 66). Les éditions les plus anciennes de ce troisième état sont la *Theologia naturalis sive liber creaturum*, édition Richard Paffroed, Deventer, vers 1485 et édition Antonius Köberger, Nüremberg, 1502. Nous nous sommes référé à une édition de troisième rédaction plus récente, Pierre Compagnon, Paris, 1648. p. 268. (Nous indiquerons en premier le folio de la traduction de Montaigne, puis la page du texte latin de Sebond.

6.2 La gloire et le nom de Dieu selon Sebond

imparfait. La matière, au dernier degré de l'imperfection, est donc tirée, comme tout le reste de la Création, du néant absolu. Le Péché et la Mort sont posés comme des créatures internes à l'être même de l'Homme, à sa nature. C'est la création *ex nihilo* de la créature, autrement dit *non ex deo*, qui fait d'elle un être imparfait¹⁸ » La perfection divine ne permet pas que Dieu change, qu'il gagne en être. En revanche, l'incomplétude de l'homme lui donne la possibilité de s'améliorer, de diminuer sans fin sa radicale incomplétude. L'action est profitable à l'homme, quand elle ne peut l'être à Dieu. Mais cette imperfection qui permet le profit, un gain d'être, ne permet pas la gloire. Il reste à expliquer ce point : l'homme peut agir bien, peut agir profitablement, pourtant il n'en tire aucun mérite. La gloire revient à Dieu seul et cette gloire est double : il doit être honoré comme « premier et principal principe », mais il tire aussi honneur des bonnes actions de la créature, puisqu'il en est aussi l'« origine et cause première¹⁹ ». : Sebond reprend ici la traditionnelle distinction entre gloire extérieure et gloire interne de Dieu qu'on trouve chez saint Thomas²⁰. Une fois qu'il a été établi que ni honneur ni gloire ne peuvent être attribués à la créature, Sebond finit tout de même par accorder une récompense à l'homme pour une action bonne :

Attendu que la creature raisonnable agit librement, franchement et volontairement, et qu'elle se peut plaire en ses actions vertueuses, il faut bien qu'en contemplation de ce sien plaisir et liberté, elle reçoive de la remuneration et recompense à ses bonnes œuvres ; mais recompense interieure, veu qu'exterieure elle lui serait entièrement vaine²¹ .

¹⁸Claude Blum, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Paris, Champion, 1989, t.1, p. 305.

¹⁹*Ibid*, f.203 r^o.

²⁰« Le fondement de la gloire interne c'est l'essence même divine, laquelle est la perfection absolue. [...]. Il est la gloire à l'exception de tout autre être, parce que seul il est le bien absolu et que seul il peut avoir de ce bien absolu une connaissance profonde qui entraîne une louange et un honneur adéquats [...] La gloire interne de Dieu eût pu suffire à Dieu car, comme Dieu, elle est infinie et on ne peut rien lui ajouter. Mais cependant, sans rien ajouter au bonheur de Dieu, la gloire peut se manifester à l'extérieur par des créatures qui rendent témoignage à la bonté du créateur. Cette gloire extérieure n'est pas nécessaire d'une nécessité absolue, la création étant un acte essentiellement libre, mais elle est nécessaire d'une nécessité hypothétique. Étant donné qu'il existe des créatures, ces dernières ne peuvent pas ne pas être ordonnées à la gloire de Dieu, comme à leur fin dernière » (*Dictionnaire de théologie catholique*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1925, Article *Gloire* de l'encyclopédie de théologie. C'est un raisonnement très proche qui sous-tend les chapitres 181 à 190 de la *Théologie*).

²¹f.203 r^o. *Sed quia creatura rationalis operatur simul cum Deo libere, voluntarie, et sponte : et complacet in operibus bonis : ideo debetur ei paramium et remuneratio ratione libertatis et complacentiae in bonis operibus ; sed non debetur ipsi creaturae praemium, nec remuneratio exterius ; sed interius, quia esset ei vanitas.* p. 277.

L'opposition intérieur/extérieur et l'importance de l'intériorité pour l'homme sont des questions fondamentales qui traversent l'essai « De la gloire » et trouvent un développement qui se prolonge jusque dans l'essai « De la presumption ». Un être fini comme Dieu s'accroît extérieurement. La créature indigente en est au contraire incapable, elle doit seulement progressivement se parfaire de l'intérieur, « au dedans » comme dit l'auteur des *Essais*. « Pour les êtres créés, « être », c'est participer à l'Être lui-même : les choses ne peuvent pas être comme Dieu, dans la mesure où elles ne sont pas ce que Dieu est en tant qu'être en soi. Ce dernier est éternel immuable et simple, qualités que les êtres créés ne possèdent pas²². » Les créatures qui ne sont pas l'Être sont faites à la fois d'être et de privation d'être. Une autre opposition, indissociable de la première, est donc aussi celle du plein et du vide : il y a du vide « au dedans » de la nature humaine et il faut le combler. Dieu, lui, est plénitude. Montaigne ne pense plus en terme de récompense des bonnes actions, mais en terme d'urgence à être. Pour Sebond, il y a une fin à ce travail d'amélioration de la créature qui œuvre « jusques à ce qu'elle soit accomplie ». Nulle fin chez Montaigne, l'angoisse face à ce vide est plus radicale. On peut mesurer combien Montaigne est plus inquiet quant à cette fragilité de l'essence humaine en observant le développement que trouvent les images de Sebond dans l'essai « De la gloire » : « Si la creature raisonnable non encore parfaite en soy cherche extérieurement la gloire, la louange et l'honneur, elle se remplit de vuide et de vent, elle se prive de ses biens intérieurs et de la vraye perfection, pour loger au dedans de soi l'inanité et la vanité²³. » Chez Sebond, on le voit, la créature est seulement « non encore parfaite » (« pas encore complète », « inachevée » dit le latin), elle est un être mixte fait d'être et de néant, qui ne doit pas laisser s'échapper l'être pour la gloire. Chez Montaigne, le néant se fait plus dangereux : « Nous sommes tous creux et vuides : ce n'est pas de vent et de voix que nous avons à nous remplir, il nous faut de la substance plus solide à nous réparer²⁴ ». Le risque d'une dissolution de l'être est imminent : « il faut courir au plus pressé²⁵ ». Notre être manque d'être, comme un corps manquerait de matière et de substance. Il faut lui donner du poids, l'ancrer, le lester pour qu'il évite de se perdre dans l'air. Il ne faut

²² *Encyclopédie saint Augustin*, sous la direction de Allan D. Fitzgerald, Éditions du cerf, Paris, 2005, Article *Être*, p. 573.

²³ f. 204 v^o. *Et ideo si creatura rationalis nondum completa quaerat honorem, gloriam, laudem, exterius : tunc intra se impletur vacuitate et vanitate, et efficitur vacua a sua propria perfectione et bonitate interiori : et intrat in eam vanitas et inanitas [...]* p. 278.

²⁴ II, 16, p. 618.

²⁵ *Ibid.* p. 618.

6.2 La gloire et le nom de Dieu selon Sebond

pas que notre être se perde, comme meurt un corps qui n'est pas nourri : « Un homme affamé serait bien simple de chercher à se pourvoir plutôt d'un beau vêtement que d'un bon repas²⁶. » La quête de Montaigne est celle d'un poids pour l'être, une recherche de substance et de solidité que tenteraient de lui donner les *Essais*. Montaigne insiste sur le manque, comme le montre l'énumération : « Nous sommes en disette de beauté, santé, sagesse, vertu et telles parties essentielles. » L'imperfection selon Montaigne revêt une image plus concrète. La variété de ces facettes qui sont comme autant d'amputations radicales de l'être la rend plus inquiétante. La complétude n'est pas pour ce royaume. La métaphore du vide, de l'inconsistant pour dire la fuite de l'être, Montaigne, la doit cependant à Sebond : pour la créature qui recherche la gloire *nulla est soliditas, nec firmitas*.

De la traduction à l'essai, un autre glissement est significatif. La traduction disait « Si la creature raisonnable non encore parfaite en soy cherche extérieurement la gloire, la louange et l'honneur, elle se remplit **de vuide et de vent**, », quand l'essai affirme « ce n'est pas de **vent et de voix** » que nous avons à nous remplir, il nous faut de la substance plus solide à nous réparer. » Le mouvement est celui d'une contamination plus forte des mots par l'inanité de la créature. Au couple « vuide et vent » se substitue celui de « vent et voix » ; le texte montaignien pose une nouvelle équivalence : le mot (ou voix) est néant, à l'image de la créature. Cette analyse corrobore celle que nous avons faite précédemment, quand nous étudions l'organisation des premiers paragraphes de l'essai « De la gloire » et le passage abrupt du rapport entre le mot et la chose et celui entre Dieu et la créature. Montaigne fait cette affirmation nouvelle par rapport à Sebond, affirmant qu'il y a aussi loin du nom à la chose que de la créature à Dieu.

6.2.2 Le nom de Dieu

Sebond procède méthodiquement : dans un premier temps — que nous venons d'étudier — il démontre que l'honneur (la gloire) ne revient qu'à Dieu ; cette démonstration nourrit alors la définition du nom de Dieu qui emprunte une progression argumentative parallèle. Seul Dieu mérite d'être loué, seul le nom de Dieu peut être augmenté. Les premières lignes de « De la gloire » sont comme un précipité de cette lente argumentation : les deux démonstrations sont ramassées et déformées dans l'incipit de « De la gloire » qui dit à la

²⁶ *Ibid.* p. 618.

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

fois l'indigence de la créature et celle de son langage. Sebond pense la gloire et le nom de Dieu, Montaigne pense la fragilité de l'homme et de son langage. Dès ces premières lignes, l'intérêt se concentre sur l'homme, avant de ne plus s'intéresser qu'au « moi ».

On peut de nouveau relier sans peine le très long développement sebundien sur les noms de Dieu à une tradition augustinienne et thomiste. Étienne Gilson, sur cette question, a écrit un livre synthétique et stimulant qui permet de cerner le problème tel qu'Augustin le pose²⁷. Il y a comme le montre Gilson une dualité du nom divin que seule la venue du Christ peut rendre cohérente et conciliable. Nous citons Augustin qui commente un passage de l'Exode pour rappeler quels sont ces deux noms :

Mais parce qu'il vit sa crainte, Dieu secourut son désespoir en lui disant : Lorsque j'ai dit *Ego sum qui sum* et *Qui est misit me*, tu as compris qu'il s'agissait de l'être mais tu as désespéré de le saisir. Reprends courage : *Ego sum Deus Abraham, Isaac et Jacob*. Je suis ce que je suis, je suis l'être même, je suis avec l'être même, mais non point tel que je ne veuille être aussi présent aux hommes. Nous avons donc un moyen de chercher le Seigneur et de scruter Celui qui est. Il n'est d'ailleurs pas loin de nous, car c'est en lui que nous avons la vie, le mouvement et l'être²⁸.

Ainsi, est-il un nom pour dire l'être. Mais l'homme ne pouvant pas davantage saisir la signification de ce nom que l'être lui-même, Dieu lui révèle un nom qu'il puisse comprendre. « Celui qui est » est le nom qui signifie l'impossibilité de connaître Dieu. Dieu ne peut se donner à connaître à l'homme tel qu'il est, mais se révèle comme un Dieu proche en donnant un second nom, et puis surtout en donnant son fils. Le nom de Dieu « Qui est » signifie donc pour Augustin l'impossibilité de le connaître. Il en va de même chez saint Thomas qui sur la question de la représentation et de la signification se situe dans le prolongement de la pensée augustinienne. Comme l'explique Thierry-Dominique Humbrecht, « *Celui qui est* loin d'enfermer Dieu dans un concept désigne en lui l'être éternel qui seul appartient à Dieu, sans le définir. [...] L'être désigne sans définir, non par défaut d'objet à définir, mais en considération des limites de la faculté connaissante et des substituts créés qu'elle utilise pour connaître²⁹. » Il ajoute même que « Dieu est aussi ineffable chez Augustin que chez Denys, il ne l'est pas moins chez Thomas. Pourtant, ce

²⁷ *Saint Augustin — Philosophie et incarnation*, Genève, Éditions Ad solem, 1999, (première édition 1947).

²⁸ *Ibid.* Gilson citant *Sermo VII*, 7 p. 17. On aurait pu aussi ce passage du commentaire de l'Évangile de Jean : « Dieu a donc remis à plus tard ce que l'homme ne pouvait pas comprendre. Il a en effet ajouté ceci : *Ego sum Deus Abraham et Deus Isaac et Deus Jacob*. Cela est compréhensible, mais *Ego sum qui sum* quelle pensée pourrait le saisir ? »

²⁹ *Théologie négative et noms divins chez saint Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin, 2005, p. 774.

6.2 La gloire et le nom de Dieu selon Sebond

n'est pas parce qu'il est inconnu qu'il n'est pas l'objet d'un acte de connaissance. Celle-ci n'est pas dupe de ses limites, elle sait que ce qu'elle connaît est ce que Dieu n'est pas, et non pas ce qu'il est ; mais cette ignorance lui est connue. Ce n'est pas selon la thématique d'un dépassement constant qu'une ignorance aussi docte progresse. Thomas, préférant la ligne d'Augustin à celle de Denys, ne choisit pas un Dieu moins inconnu, mais une théorie de la connaissance plus maîtresse d'elle-même, qui confesse, en des termes de connaissance, son ignorance³⁰. » Sebond tout en empruntant aux deux traditions n'entre pas dans de telles subtilités. La question des noms de Dieu doit ni plus ni moins fonder la connaissance de Dieu. Le long développement sebundien s'efforce de contourner la difficulté jugée insurmontable tant par saint Thomas que par saint Augustin ; il fait même, dans une contradiction nouvelle, un détour par le nominalisme. Il paraît alors bien incroyable que ce raisonnement puisse se tenir. Il est très difficile de concevoir ce qui relie les différents visages du nom de Dieu présentés tour à tour. Montaigne s'est montré perplexe avant nous, sa traduction laissant transparaître ses doutes et ses désaccords.

Nomen en latin peut signifier tant le nom que le renom. Le concept de « nom » chez Sebond garde cette polysémie. Le raisonnement est à peu près le même pour la gloire que pour le nom. La croissance extérieure de Dieu se confond avec l'acquisition du nom³¹. L'équivalence entre l'augmentation du nom de Dieu et la gloire de Dieu est posée un peu plus tard dans le texte : « C'est mesme chose viser en agissant à l'agrandissement de son nom, que de viser à sa gloire³². »

Pour l'homme, en revanche, nom et gloire ne vont pas de pair, puisque la gloire est réservée à Dieu : « Premièrement la chose est, puis on donne à la chose un nom, qui la denote et qui la distingue *importans et repraesentans et significans illam rem distincte et determinate*. Pour exemple, l'homme est premierement, et puis on le marque d'une appellation particuliere. Ce nom propre ne se donne pas en contemplation des œuvres

³⁰ *Ibid.* p. 780.

³¹ « Tout ce qui se peut acquerir de nouveau ou c'est quelque chose ou c'est un nom. Quant à la chose, Dieu ne la peut acquerir, veu qu'il n'y en a nulle qui ne soit sienne et qu'il les a toutes faictes [...] c'est proprement croistre hors de soy qu'acquerir un nouveau nom. Plus ce nom croist, plus croist exterieurement la chose qui l'a acquis (*quanto magis illud nomen crescit, tanto magis res extra seipsam crescit*. p. 282). Or le nom croist par les oeuvres qui apparaissent et qui se voyent, car les bonnes actions tirent necessairement après elles louange, honneur et réputation pour celui qui les a productes. » f. 207 v^o et 208 r^o.

³² f. 208 r^o.

bien ou mal faites, car il est imposé à l'homme avant qu'il ait ouvert ; mais il luy sert de signal et de distinction, et signifie simplement la chose sans les œuvres (*sed significat rem nudam sine operis*)³³. » Comme l'ont déjà bien vu A. Compagnon et P. Hendrick³⁴, le traducteur en ce passage fait preuve d'une réelle liberté de pensée et réécrit en partie le texte³⁵. Les conclusions prudentes de P. Hendrick qui soulignent un déplacement de la chose au nom et qui l'amènent à dire qu'« en ce qui concerne Dieu, il pourrait sembler que le signifiant est plus important que ce qui est signifié » nous paraissent difficilement recevables³⁶. En revanche, on peut dire que la connaissance de Dieu n'est pas directe, qu'on ne connaît Dieu qu'à travers ses œuvres, reconnues comme siennes, et donc qu'à travers le « nom acquis de Dieu ». Le nom est bien un intermédiaire, un simple entremetteur entre nous et Dieu : nous avons un accès direct à ses œuvres et non à Dieu lui-même. Il ne s'agit donc pas d'un primat ou d'une primauté du nom ; seulement le nom est premier, car seul accessible. Sebond y voit néanmoins un fondement solide pour notre connaissance de Dieu. Mais, pour Montaigne, cette question du nom de Dieu et du nom en général doit être problématisée. La traduction du passage est un lieu de réflexion et d'interprétation : dans cet extrait, il pense sa propre définition du nom. Celle-ci alors tend bien à une atténuation du pouvoir du nom : l'ensemble ternaire des trois participes présents *importans et repraesentans et significans*, suivi des deux adverbes *distincte et determinate* est réduit chez Montaigne à la simple relative : « qui la dénote et la distingue ». L'idée forte qu'il retient est celle de désignation, telle que la définit Gilles Deleuze³⁷, ce qui est souligné par l'ajout final : « il lui sert de signal et de distinction ». C'est une banalité de le dire : le nom permet de sortir de l'anonymat, c'est-à-dire d'être identifié dans la foule des hommes par un signal particulier comme un

³³f. 208 r^o.

³⁴*Op. cit.*, p. 123. et *op. cit.*, p. 178

³⁵Marie-Luce Demonet voit dans ce passage un simple allègement de l'expression. à plaisir — *Sémiotique et scepticisme chez Montaigne*, Orléans, Paradigme, 2002, p. 107. La lecture minutieuse de la traduction révèle cependant que Montaigne tend à rectifier souvent ce qui concerne spécifiquement le nom.

³⁶*Op. cit.*, p. 178. Nous avons en effet du mal à entendre l'hypothèse selon laquelle le nom de Dieu serait plus important que Dieu lui-même.

³⁷« C'est le rapport de la proposition à un état de chose extérieur (*datum*). L'état de choses est *individué*, il comporte tel ou tel corps, des mélanges de corps, des qualités et quantités, des relations. La désignation opère par l'association des mots eux-mêmes avec des images *particulières* qui doivent « représenter » l'état des choses : parmi toutes celles qui sont associées au mot, à tel ou tel mot dans la proposition, il faut choisir, sélectionner celles qui correspondent au complexe donné.[...] Les noms propres aussi sont des indicateurs ou désignants, mais d'une importance spéciale parce qu'ils sont les seuls à former des singularités proprement matérielles. », Gilles Deleuze, *Logique de sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 22-23.

être singulier. Le nom permet l'individuation³⁸. Dans cette traduction, on retrouve le « dissentiment entre Aristote et Platon à l'origine de la question du nom. Soit il est une dénotation contingente de l'individu, sur laquelle il n'y a pas lieu de s'appesantir et il est un chiffre, un matricule, soit il est la prédication de l'essence individuelle et il suppose la différence caractéristique³⁹. » Ici, Montaigne suit visiblement la voie d'Aristote.

La première phrase de l'essai « De la gloire » n'est ni plus ni moins qu'une reformulation plus saisissante non de ce passage, mais de la traduction de ce passage : « Il y a le nom et la chose : le nom, c'est une voix qui remerque et qui signifie la chose ; le nom, ce n'est pas une partie de la chose ny de la substance, c'est une piece estrangere et jointe hors d'elle⁴⁰. » Ici, comme le fait entendre Montaigne, le nom est un mot qui désigne, distingue, démarque une chose dans l'ensemble de la création. Il n'y a pas lien entre « l'appellation particulière » d'un homme et son identité, entre son nom et sa nature. C'est le paradoxe de cette traduction : alors que Sebond s'efforce de faire échec au nominalisme qui dissocie la foi et la raison, la lecture de la *Théologie* tend au contraire à faire naître des convictions d'inspiration nominaliste chez Montaigne. Le traducteur hésite, témoin des fragilités du raisonnement de Sebond et l'auteur des *Essais* se résoud finalement à composer avec l'arbitraire du nom.

6.2.3 Le nom acquis

Chez Sebond, ce nom donné ou reçu *a priori* peut s'accroître : le nom est toujours un, mais a comme une capacité de se remplir davantage. Ainsi, on peut avoir plus de nom, et non pas plus de noms. Le nom ne change pas en qualité mais en quantité : on met de plus en plus sous le nom, à mesure que la chose œuvre. Le *nomen sequitur rem* que Montaigne traduit par « le nom s'étend à mesure de la chose » semble induire une sorte de parallélisme parfait entre le développement du nom et de la créature :

Plus une chose œuvre, plus elle a de nom car le nom s'estend à la mesure de la chose. Le nom ne lui est non plus interieur et n'est non plus de la nature de la gloire, si est-ce luy qui reçoit la gloire et qui la joint, communique et attache à la chose : Car attendu que l'honneur qui suit les bonnes œuvres ne peut entrer au dedans de la chose qui les a productes, et qu'elle n'a rien hors de soy qui lui soit plus prochain et

³⁸Sur la distinction logique des universaux et des particuliers qui correspond à la distinction nom propre/nom commun. Voir A. Compagnon, *op. cit.*, p. 25.

³⁹A. Compagnon, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁰p. 618.

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

plus familier que son nom : il faut que ce soit son nom qui le reçoive pour elle et qui s'en remplisse comme estant apte naturellement à s'en accroistre et augmenter. C'est le nom qui represente et signifie toute la chose, c'est lui qui l'enleve et la porte. Entre les circonstances de dehors et exterieures, il n'y a que le nom qui se die directement de sa chose⁴¹.

Dans ce qui entoure la chose, dans ce qui est autour de la chose — c'est au sens propre et étymologique qu'il faut comprendre le mot « circonstance »—, rien de plus proche que le mot. À rebours de l'extrait qui précède et que nous venons d'étudier, ce passage resserre le lien entre la chose et le mot : le nom désormais « représente et signifie toute la chose », « qui l'enlève et la porte » ; il n'y a plus d'arbitraire, mais un rapport de proximité quasi immédiate - « direct »- du nom à la chose. La traduction, cette fois, loin d'atténuer le texte lui donne de l'ampleur (tout en évitant les répétitions trop lourdement didactiques). Montaigne traduit les verbes « porter » et « représenter » qu'il avait intentionnellement négligés plus haut. Il semble que le paradoxe qu'Antoine Compagnon avait trouvé dans les *Essais* de Montaigne se trouve déjà dans sa traduction du théologien espagnol : « D'une part le nom est vide, impropre, arbitraire et accidentel ; de l'autre, il est plein, propre, nécessaire et essentiel⁴². ». Les hésitations de la traduction tendent à montrer que Montaigne se trouve en butte à cette contradiction. En l'espace d'une page, il affirme quant au nom une chose et son contraire (ou peu s'en faut), sans parvenir à donner dans son esprit et dans son texte une cohérence au système sebundien.

La traduction est encore le temps d'une hésitation. On peut alors sans crainte ni risque affirmer avec p. Hendrick que « Montaigne était non seulement sensible aux complexités de la linguistique, mais qu'il s'y plaisait et qu'il y puisait la source de quelques unes des idées qui se retrouveront dans les *Essais* » et on peut sans doute aller plus loin : il ne s'agit pas de simple curiosité intellectuelle mais d'un questionnement urgent et fondamental des *Essais*, questionnement entamé dans le travail de traduction. Il interroge

⁴¹f. 208 r°. *Ita ergo res dum operatur, facit ipsum crescere : quia nomen sequitur rem. Et ideo quia propter bene facta opera de necessitate sequitur honor, laus, gloria, fama et ista sunt exteriora et extra rem, sicut nomen etiam est extra rem et non est ipsa res : ideo ipse honor, laus et gloria et fama conjunguntur cum nomine ipsius rei, per ipsum nomen ipsa res impletur honore, laude, gloria et fama. Unde cum honor, laus, gloria, et fama, quae sequuntur ad opera, non possint intrare ipsam rem, cujus sunt opera : et ipsa res nihil habeat extra se magis propinquum, magis familiare, quod importat totalem ipsam rem, et per quod ipsa res ubicunque portatur, imo praedicatur de ipsa in recto, quod nihil exterius facit [...] Theologia naturalis, p. 283-284.*

⁴²A. Compagnon, *op. cit.*, p. 12.

6.2 La gloire et le nom de Dieu selon Sebond

ni plus ni moins que la capacité des mots à dire les choses. Montaigne écrivain s'interroge sur la matière de son œuvre. Il éprouve la solidité de ses fondations.

Deux tendances diamétralement opposées sont sensibles dans la traduction qui disent le tiraillement du traducteur et écrivain. Parfois, il accepte le nominalisme sebundien et même l'exacerbe ; parfois, il le nie pour donner tout pouvoir au nom, davantage même que ne lui en accorde Sebond. Cet écartèlement que révèlent les contradictions des choix de traduction marque le début d'un cheminement et la naissance d'une crainte tantôt présente et tantôt niée que l'auteur des *Essais* choisit finalement d'affronter.

Sebond précise encore la différence entre le nom et la gloire. Certes, viser à la gloire, c'est viser à l'augmentation du nom, comme il avait été dit précédemment. Le nom comme la gloire sont extérieurs à la chose, mais le nom n'est que le réceptacle de la gloire. On arrive alors à une seconde difficulté puisque, d'après ce qui précède, la créature ne peut s'accroître extérieurement et ne peut donc être glorifiée. Celle-ci se résout assez rapidement : ce nom qui s'accroît au fur et mesure que la gloire qu'il reçoit augmente, ne peut-être que le seul nom de Dieu « Que c'est luy seul par consequent qui peut acquerir un nom des operations bien faictes, et qu'il n'y a que son seul nom en tout l'univers qui doive croistre et se remplir de benediction, de louange, de dignité et de noblesse, et auquel doive estre rapportee la generale gloire de tout ce qui se faict de louable⁴³. » En donnant tout pouvoir au nom de Dieu, Sebond ne se préoccupe pas d'en priver par conséquent le langage humain. Seul le nom de Dieu peut être augmenté, les actions n'ont de retentissement que sur le seul nom de Dieu. Reste alors nécessairement pour l'homme le nom arbitraire, le nom sans les œuvres (*sine operis*), puisqu'au fond le nom acquis est toujours le nom acquis de Dieu. Néanmoins, l'homme agit et l'action bonne peut l'aider à se parfaire ; l'action le transforme au dedans, mais il ne peut s'accroître extérieurement et son nom ne peut être augmenté. On arrive à cette double affirmation : l'homme peut changer, s'améliorer, gagner en être ; son nom, lui, en aucun cas, ne peut être augmenté, c'est celui de Dieu qui l'est. Pour l'homme, de l'intérieur à l'extérieur (le langage), il n'y a pas continuité. Le nom ne dit rien de l'intériorité qui se parfait. Le nom de Dieu en absorbant tout, en ramenant tout à lui, vide de substance le langage humain.

⁴³f. 208 r^o. Nous rappelons l'origine augustinienne et thomiste de cette réflexion sur le nom de Dieu dans la partie qui suit.

6.2.4 Le nom acquis de Dieu et les trois manières de l'envisager

Le déséquilibre qu'engendre le long développement sur le nom de Dieu tend en effet à faire réduire comme une peau de chagrin le champ d'influence du langage humain, sans que Sebond s'en préoccupe. Ce dernier n'a d'ailleurs guère de raison de s'en préoccuper, puisque son dessein n'est pas de dire l'homme, mais de dire et surtout de louer Dieu. Montaigne n'aborde pas l'œuvre seulement en théologien et sa perplexité de traducteur croît au fur et à mesure qu'il progresse dans la traduction de l'œuvre. Il commence à saisir les conséquences pour le langage humain d'une telle pensée du nom de Dieu, mais il va plus loin en montrant les incohérences de la définition même de ce nom de Dieu.

Une première approche du nom de Dieu

Sebond s'efforce de montrer la radicale singularité du nom de Dieu qui ne procède pas de la même nature que le nom des hommes et pourtant, lorsqu'il recourt à un exemple concret pour faire saisir la réalité du nom de Dieu, il montre que le nom de Dieu se nourrit autant de mots que d'actions. Or, les mots humains sont hors de la chose, vides et ne devraient donc pas être à même d'emplir le nom de Dieu. Se gonflant des mots humains, il perd sa particularité et devient contaminé par leur indigence :

Il faut qu'il [Dieu] produise des actions toutes puissantes pour acquérir le nom de tout puissant ; et qu'il en produise de justes afin qu'il soit surnommé juste juge : [...] Voilà comme il est convenable que Dieu acquiere des noms divers selon ses diverses opérations et que de tous ces noms il se compose et établisse un nom de Dieu grand, glorieux, louable, honorable, magnifique, fameux, admirable, aymable et redoutable, nom tres-utile à l'homme (*Sic ergo convenit, ut ex multis operationibus acquirat Deus multa nomina, et ex multis nominibus constituatur et integretur unum nomen Dei magnum, gloriosum, laudabile, honorabile, magnificum, famosum, admirabile, amabile et timendum. Et hoc est summe utile homini.*)⁴⁴.

Ce passage de la *Théologie* nous donne en effet une idée plus claire de ce qu'est le nom acquis de Dieu. Dieu est la source d'une abondance de choses et par conséquent d'une abondance inépuisable de noms. Il est à l'origine de cet infini mouvement de prolifération — de *copia* —, dont il est la première et principale cause. Sa perfection est infinie et les mots ne parviennent pas à l'épuiser. Le nom de Dieu se nourrit d'une infinité de mots. Les actions vertueuses dont il est la seule cause ne cessent de se multiplier, aussi ne cessent de croître son nom et de se multiplier les mots pour le dire. Cette course à l'abondance

⁴⁴f. 211 r^o. et p. 287.

6.2 La gloire et le nom de Dieu selon Sebond

ressemble aussi à une fuite. La réalité échappe sans cesse au nom de Dieu qui sans cesse change et ne peut durablement porter la chose. Cette augmentation constante du nom semble être la perpétuelle rectification d'une inadéquation toujours renouvelée entre le contenu et le contenant entre la gloire de Dieu et son nom. Le problème se trouve au fond dans cette croissance extérieure de Dieu qui pourtant est immuable. Cette croissance est en fait étrangère à Dieu ; il y a une croissance du nom de Dieu et une augmentation de sa gloire totalement indépendante de sa nature, de son être. Ce nom toujours nouvellement acquis avec l'action bonne nouvellement faite est alors accessoire et inessentiel à la nature de Dieu. Il existe à côté, en plus de Dieu. Le nom de Dieu devient un nom parmi les autres.

D'ailleurs, Dieu n'a pas besoin de ce nom, c'est l'homme qui en a besoin : « Si est-ce que ces qualitez n'eussent pas été manifestes, s'il ne les eust mis en evidence par ses œuvres exterieures. Il a donc esté nécessaire qu'il ait ouvré hors de soy pour estre connu et nommé des hommes à son honneur et nostre utilité : car Dieu n'avait nul besoing d'acquérir un nom exterieur que pour estre connu de l'homme (*Deo enim non necesse habere exterius nomen, nisi ut cognoscatur ab hominibus*.⁴⁵. » Sebond reste constamment dans une attitude de confiance et de gratitude : le nom sert à la connaissance de Dieu. Ce que Sebond dit ici implicitement et que ne manque pas d'entendre le traducteur c'est que le nom est un intermédiaire entre Dieu et la créature et qu'il est une façon de pallier l'insuffisance de l'homme qui ne peut saisir Dieu dans son essence. L'homme saisit Dieu par ce qui est extérieur à Dieu. Même comme nom de Dieu, à ce stade, le nom est extériorité. Il n'est plus question de dire et porter toute la chose. Par son nom, Dieu ne se fait pas connaître, il fait tout juste connaître son existence. Sebond insiste lui-même à nouveau sur cette extériorité du nom. Mais, à intervalle régulier, il affirme néanmoins sa

⁴⁵f. 211 v^o et p. 287.

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

confiance dans ce fondement de la connaissance humaine : l'homme connaît Dieu par ses œuvres⁴⁶.

Montaigne est plus prudent, sinon inquiet, quant aux ambiguïtés du nom. Quand il traduit le passage suivant : *Unde nomen rei extra rem est : quia non est ipsa res, sed repraesentat ipsam rem et significat et notificat*⁴⁷. par : « Le nom est hors de la chose, il n'est pas la chose, mais il la marque et la signifie⁴⁸. » L'idée de représentation est de nouveau abandonnée par le traducteur, même lorsqu'il s'agit du nom de Dieu. Le nom de Dieu ne permet pas de représenter, de rendre Dieu présent. Tout au plus il le désigne, ce Dieu qui est l'être et qu'on ne peut saisir. Progressivement le nom acquis de Dieu perd son statut extraordinaire et rejoint la foule des mots.

Par le nom extérieur de Dieu (*Per nomen Dei exterius acquisitum*), nous entendons toute la connaissance et notice que nous avons acquise de lui par les œuvres qu'il a produites hors de soy [...] Par les actions de Dieu hors de soy s'engendre la notice és cœur des hommes, ou son estimation et la renommée qui est son nom acquis. Le bon nom acquis de quelqu'un c'est sa réputation honorable acquise et engendrée és cœur des autres hommes, tout ainsi qu'au contraire son mauvais nom, c'est une mauvaise et désavantageuse opinion de luy, conçue en la fantaisie d'un chacun. Nous avons autant de nom qu'il y a d'opinion de nous en autrui et qui n'est ni connu ni estimé des autres ne peut avoir ny nom ny honneur⁴⁹. (*Tantum ergo habet aliquis de nomine, quantum habet de fama et reputatio et estimatio in cordibus aliorum. est qui nullius reputationis et aestimationis, nullius est nominis apud homines*⁵⁰.)

Le nom de Dieu acquis est alors le nom acquis pour chacun, selon ce qu'il reconnaît comme actions de Dieu. Chacun met sous le nom de Dieu, ce qu'il identifie comme

⁴⁶C'est un peu comme si, dans un raisonnement extrêmement proche de celui de saint Thomas, Sebond oubliait de rappeler le caractère extrêmement imparfait de la connaissance de Dieu que rend possible le nom acquis de Dieu. Sebond, contrairement à Thomas d'Aquin, ne pense pas véritablement le problème qu'il y a à attribuer les perfections de la créature à Dieu : « Prenons par exemple la bonté et le bien. Un bien est une substance qui existe, et Dieu aussi existe, mais un bien est une substance concrète qui se décompose à l'analyse en matière et forme, essence et existence, ce qui n'est aucunement le cas de Dieu. Quant à la bonté, c'est un *quo est*; ce par quoi un bien est bon, mais ce n'est pas une substance, au lieu que Dieu est suprêmement subsistant. Bref, ce que les noms de telles perfections signifient appartient certainement à Dieu, mais la manière dont ces perfections lui appartient nous échappe, comme l'acte divin d'exister qu'elles sont (*Contra gentiles* I, 30). » Étienne Gilson précise dans sa note que « saint Thomas se range ici à l'opinion de Denys, que tous les noms de ce genre peuvent être à la fois affirmés et niés de Dieu : affirmés pour ce qu'ils signifient, niés quant à leur manière de signifier. » *Le Thomisme — Introduction à la philosophie de saint Thomas d'Aquin* Paris, Vrin, 1965 (sixième édition revue), p. 122.

⁴⁷Chapitre 193, « Quod intelligitur per nomen Dei acquisitum », p. 288.

⁴⁸« Qu'est-ce que le nom acquis de Dieu », f.211 v^o.

⁴⁹f.211 v^o.

⁵⁰*Theologia* p. 288

6.2 La gloire et le nom de Dieu selon Sebond

revenant au mérite ou plutôt à la gloire de Dieu, ce qu'il remarque comme appartenant à Dieu, en tant que cause et origine. Sebond abandonne le nom de Dieu et prend l'homme comme paradigme. Puisque tout nom qui suit une bonne action revient de fait à Dieu — « attendu qu'il n'y a que Dieu qui produise les bonnes actions etc. » —, ce paradigme ne peut être qu'imparfait. Ce choix montre une nouvelle fois les contradictions de la démarche sebundienne : ce nom de Dieu censé être si radicalement différent se comprend par comparaison avec les mots humains. C'est que Sebond sans y parvenir tente de penser un nom qui n'en soit pas un. Le nom acquis qui recouvre tant d'autres mots se confond avec le renom ou la renommée des hommes, ce que souligne dans la traduction le dédoublement de *nullius nominis* en « ny honneur ny nom ». Le nom acquis d'un homme est finalement la somme des opinions qu'on a de lui. L'homme acquiert un nom par les actions dont il est l'auteur et par la connaissance que les autres hommes ont de celles-ci. Sebond fait un détour par le paradigme humain et évoque l'existence d'un possible « mauvais nom » qui se trouve non plus dans les cœurs mais en la fantaisie des hommes. Le nom acquis de Dieu est en revanche nécessairement un bon nom, ce que Sebond ne prend pas la peine de démontrer.

Le nom et plus particulièrement, le nom propre, se confond avec la réputation d'un homme ; c'est ce que semble retenir Montaigne d'après sa traduction. L'introduction du mot « opinion » qui traduit « *fama et reputatio et aestimatio* » montre encore les soupçons et réticences de Montaigne : ce qu'on dit des autres est de l'ordre de la conjecture et de la croyance. En ce sens, l'entreprise des *Essais* correspond bien à l'acquisition d'un nom qui échappe à cet arbitraire : son livre est une action qu'il porte à la connaissance de l'autre. Par son œuvre, il veille à ce que le nom soit le moins possible une somme d'opinions partielles. Les *Essais* sont une tentative qui vise à diminuer l'arbitraire du nom et du renom.

Sebond revient ensuite rapidement à la question du nom acquis de Dieu. Il fait la distinction entre deux noms de Dieu, le nom caché en notre cœur et le nom apparent (qui traduit par un ensemble de signes ce nom caché, proportionnel à la reconnaissance des actions bonnes comme actions divines). L'un est l'envers exact de l'autre.

Le nom voyel et extérieur de nostre Dieu se mesure à l'opinion que nous avons de luy, et l'opinion à la cognoissance de ses œuvres en tant qu'elles sont siennes. Et parce que comme siennes elles ne sont pas esgalement remarquées de nous l'opinion

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

et estimation qu'on a de luy n'est pas aussi pareille, et aussi il n'est pas esgalement nommé de la voix d'un chacun⁵¹. (*Et ideo quia Dei inquantum Dei sunt non aequaliter cognoscuntur ab omnibus; ideo non est in omnibus aequalis notitia, seu aestimatio, seu reputatio de Deo, nec per consequens aequaliter nominatur exterius ab omnibus*⁵².)

Pour Dieu comme pour les hommes, Montaigne n'abandonne pas le mot « opinion ». Cette formulation *nec aequaliter nominatur* trahit le caractère contingent du nom. Dieu n'est pas également nommé. Sebond tente de contourner cette difficulté et cet obstacle du relativisme en parlant toujours de différence quantitative et non qualitative : chaque homme a plus ou moins connaissance des œuvres de Dieu et a donc plus ou moins de nom de Dieu. Sebond préfère dire que « Dieu n'est pas esgalement nommé ». Mais, si l'on revient à un passage précédemment cité, on voit que le français est plus ambigu que le latin. « Nous avons autant de nom qu'il y a d'opinion de nous en autrui » traduit « *Tantum ergo habet aliquis de nomine, quantum habet de fama et reputatio et estimatio in cordibus aliorum.* » Certes, la lecture permet de vérifier que « nom » est au singulier, mais de là à penser « nous avons autant de noms qu'il y a d'opinions de nous en autrui », il y a peu. Que Dieu ait plusieurs noms et qu'ils soient au nombre des opinions que l'homme a de Dieu, c'est précisément ce que le texte de Sebond s'efforce de nier. La démonstration de Sebond est fragile et Montaigne n'a pas manqué de s'en rendre compte. Sebond ne pouvait évidemment pas admettre qu'il y avait plusieurs noms de Dieu et qu'ils changeaient selon l'opinion de chacun, puisque l'unité de ce nom de Dieu fonde toute la thèse de la *Theologia* : c'est à dire la possibilité de la connaissance de Dieu par sa création.

Les deux premières manières de considérer le nom acquis de Dieu

L'insistance appuyée du texte qui ne cesse d'affirmer que le nom de Dieu est un, qu'il n'y a pas de discontinuité de la perception des œuvres à la perception de Dieu, exhibe ses faiblesses plutôt qu'elle ne les dissimule. La difficulté est de donner une unité à ce nom de Dieu et aux manières de l'appréhender, alors que la *Théologie* multiplie distinctions et subdivisions. À ce stade du développement de la démonstration, Sebond entreprend de faire une synthèse : le nom de Dieu se « considère en trois manières⁵³ ». L'intention de Sebond est de nouveau de montrer qu'il y a une stricte correspondance entre elles.

⁵¹f.212 v^o

⁵²p. 289-290.

⁵³*Et possumus ponere nomen Dei tribus modis* p. 290.

6.2 La gloire et le nom de Dieu selon Sebond

Voyons donc successivement ces trois manières : « Premièrement és œuvres mesmes, car aussi tost qu'elles sont engendrees tout aussi tost est acquis le nom et l'honneur de Dieu veritablement proprement et necessairement (*veraciter et de debito statim*⁵⁴). » La première manière de considérer le nom de Dieu implique une simultanéité : quand adviennent les œuvres augmente le nom. On pourrait dire d'une autre façon que lorsque les œuvres sont engendrées, advient en même temps la possibilité de les reconnaître. Cette première manière doit être actualisée par l'intervention des hommes :

Secondement les œuvres de Dieu plaines d'honneur, de gloire et de son nom entrent és cœur des hommes par l'intelligence, et cognues qu'elles sont de nous (*intranr cor hominis et cognoscuntur ab homine*), elles laissent en nostre cœur la notice et ressemblance de Dieu avec son nom et sa gloire : car portant avec elles la similitude, notice et gloire de Dieu, elles nous imbibent et nous abreuvent de ce qu'elles portent et ont en elles (*et relinquunt in eo notitiam et similitudinem Dei, seu vestigium, [...] quia sunt plena sua similitudine et notitia ejus honore, laude et gloria et ideo dant illud, quod habent in se ipsis.*) : Ainsi les œuvres de Dieu, cognues comme estant de Dieu, causent et engendrent en l'homme la notice, estime et reputation de Dieu : duquel elles sont produites avec honneur, loüange et bonne renommee⁵⁵.

La seconde manière de considérer le nom correspond au passage de cette virtualité de la première manière à la réalisation du nom en tant qu'il est donné par un homme, qu'il prend place dans le cœur de l'homme. Mais s'il y a une correspondance parfaite entre le nom virtuel et les actions engendrées, en se réalisant, le nom de Dieu ne recouvre pas nécessairement toutes les œuvres engendrées. Ce nom ne peut plus être acquis « proprement et nécessairement ». Plutôt qu'une simple différence manière de considérer le nom acquis, il semble bien exister une différence de nature entre les deux. L'un est un nom acquis nécessairement par Dieu quand l'autre, le nom acquis pour chacun, n'échappe pas à la contingence.

Le texte sebundien donne l'impression que tout se passe comme avec des vases communiquants ; ce qu'il y a dans les œuvres de Dieu coule dans le nom. Le « contenant » change, mais non le contenu. Pourtant, le texte français montre que ce passage qui paraît naturel des œuvres au nom ne l'est pas pour le traducteur. Aucune précision n'est donnée quant à la façon dont s'imprime le nom dans le cœur des hommes. Montaigne se sent obligé d'ajouter des verbes métaphoriques « imbibent » et « abreuvent », le simple *dant* ne suffisant pas à faire comprendre comment le transfert se produit ; il choisit alors par

⁵⁴f.213 r^o et p. 290.

⁵⁵f.214 v^o et p. 290.

cette option de surtraduction de donner une image plus concrète du passage des œuvres dans le nom acquis. Prenant une nouvelle liberté par rapport au texte latin, Montaigne tente aussi de fournir une explication plus rationnelle : dans l'extrait précédemment cité affirmant que « les œuvres entrent és cœur des hommes **par l'intelligence** », on cherche en vain ce que traduit « par l'intelligence ». Il s'agit d'un pur et simple ajout du traducteur qui cherche des réponses que la *Theologia* ne lui donne pas. Il lui faut expliquer mieux le passage à la seconde manière. Considérer les œuvres comme œuvres de Dieu est le travail de l'intelligence, une fois cette connaissance acquise, le cœur peut les louer. C'est là la trame que le traducteur peut expliciter quant au passage de la première à la deuxième forme du nom acquis : son insatisfaction quant à ses explications se révèle dans le recours à une métaphore qui donne un caractère mystérieux et donc inexplicable à cette forme de connaissance de Dieu. La conception du nom que sous-tend ce passage est alors davantage conforme à une vision platonicienne du nom : le nom procède de l'Idée de la chose qui lui confère une force qui imprime la connaissance de Dieu dans l'âme.

La troisième manière

La difficulté s'accroît avec la troisième manière, la troisième forme du nom acquis, « sensible, visible et ouyble, contenu en voix et en écrit » :

Ce dernier est un signe ordonné et inventé (*ordinatum ad placitum*) pour représenter et signifier **le plus pres du vray qu'il est possible**, le second nom et le premier aussi : il est à la vérité plus signe qu'il n'est nom ; mais nous l'appellons nom, en tant qu'il représente le vrai nom de Dieu, et qu'il le signifie proprement et vivement⁵⁶. *Et istud nomen est signum ordinatum ad placitum ad significandum et repraesentandum secundum nomen et etiam primum. Et istud nomen magis est signum quam sit nomen ; sed inquantum significat et repraesentat verum nomen, dicitur nomen Dei*⁵⁷.

Le mouvement qui conduit de la première à la troisième manière apparaît malgré les efforts de l'auteur comme un mouvement de dégradation quant à la capacité du nom à porter toute la chose. Du nom qui advient en même temps que les œuvres au nom qui représente le vrai nom de Dieu, on ne peut que noter le caractère de plus en plus extérieur et étranger du nom de Dieu. Le nom considéré en sa troisième manière fait signe vers des œuvres divines partiellement reconnues. On arrive à une affirmation pour le moins étonnante qui fait que le nom à cette étape n'est plus vraiment nom, puisqu'il

⁵⁶f. 214 v^o.

⁵⁷p. 291.

6.2 La gloire et le nom de Dieu selon Sebond

est signe. Montaigne accorde de nouveau au nom un pouvoir qu'il lui refusait auparavant. Cette fois, non seulement, il accepte le verbe « représenter », mais il le modalise de deux adverbes qu'il trouve nécessaire d'ajouter : « proprement et vivement⁵⁸ ». Certes, la force de cet ajout est partiellement atténuée par la modification de la première phrase avec l'insertion de l'expression « le plus près du vray qu'il est possible ». Mais le nom en sa troisième manière donnerait bien une image assez vive, la plus proche possible des œuvres de Dieu (le premier nom) comprenant sans se recouper parfaitement les œuvres reconnues comme appartenant à Dieu (deuxième nom)⁵⁹.

Les bribes de nominalisme sebundien mettent Montaigne traducteur dans l'embarras. Toute la théorie de Sebond repose en effet sur ce nom de Dieu qui permet la connaissance de Dieu. Reconnaître l'arbitraire du nom, c'est admettre l'effondrement du système, ce que Montaigne a bien compris ; aussi, dans la traduction, préfère-t-il donner une définition au nom qui fasse de lui autre chose qu'un simple signe. La troisième manière révèle tout le sens de l'effort de Sebond : il veut dissocier le nom de Dieu de la définition du signe. Et c'est précisément pour son caractère conventionnel qu'il rejette le signe. Si, comme le dit M.-L. Demonet, « le syntagme « à plaisir » ne se trouve pas tel quel dans les *Essais*⁶⁰ », il est présent dans la *Théologie*. Montaigne qui traduit *ordinatum ad placitum*⁶¹ par « ordonné et inventé », en choisissant le participe « inventé » qui a le double sens de « trouvé » et « créé » n'affiche pas avec force ce que l'expression veut dire, à savoir que la troisième manière du nom acquis de Dieu a été instituée par convention. Faire une traduction aussi nette de l'expression serait une façon de rendre plus saillante l'aporie de la démarche : Sebond, en envisageant les trois manières de concevoir le nom de Dieu,

⁵⁸Le terme « vivement » est extrêmement fort : l'un des sens qu'en donne Huguet est « au vif, vivant, sous la forme vivante » ; il a de toute façon chez Montaigne, la deuxième acception donnée : « de manière vivante, imitant la vie » (Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, reproduction en *fac simile* de l'édition de 1925, Genève, Droz, 1989.)

⁵⁹Notre analyse diffère donc assez sensiblement de celle de P. Hendrick. *Op. cit.*, p. 180. Les modifications dans la traduction de cet extrait nous semblent être le signe d'un nouvel effort destiné à sauver l'entreprise de Sebond de l'arbitraire du langage ; même si Montaigne a conscience qu'elle n'y résiste pas. Cette dénégation *le plus qu'il est possible* de l'arbitraire montre la précarité du système du théologien, que Montaigne tente de sauver dans ce passage, en essayant de contourner tant bien que mal ce problème de la contingence des mots qui revient toujours ébranler l'édifice de la *Théologie*. Le second ajout nous paraît une nette confirmation de cette hypothèse. Dans cet extrait, le traducteur donne bien ce sens à *repraesento* : le nom donne une image vive des œuvres de Dieu.

⁶⁰*Op. cit.*, p. 5.

⁶¹Sur l'histoire de cette expression à la Renaissance, on peut se référer aux pages déjà citées de l'autre ouvrage de Marie-Luce Demonet, *Les Voix du signe*, p. 87.

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

essaie de concilier ensemble un nom qui serait originellement fondé et un nom institué par les hommes ; il essaie de réunir nature et convention.

Il y a les œuvres de Dieu, la représentation mentale qu'on a d'elles et qui nous est propre et enfin le nom/ mot Dieu⁶². L'ultime synthèse de Sebond permet d'apprécier une nouvelle fois les insuffisances de son analyse :

« Ainsi le premier nom de Dieu se sied et se loge en ses œuvres, fixe, permanent et immuable, il n'est engendré qu'une fois et ensemble avec les œuvres. Le second qui est en nos cœurs en peut être osté et se multiplie tous les jours et s'engendre de nouveau selon que les hommes naissent et se multiplient (*Sed secundum nomen, quod habitat in cordibus hominum, quamvis sit fixum et permanens; attamen potest deleri, et quotidie de novo generatur et multiplicatur, secundum quod homines multiplicantur*) : il est **un entre tous les hommes**, mais dissemblable en ce qu'il prend plus ou moins d'accroissance (*et est idem apud omnes homines, sed variatur secundum magis et minus, et quod magis, vel minus crescit*) : le tiers exprimé par la voix ou l'écrit est diversifié entre nous, selon la diversité des langages⁶³. »

Les incohérences surprennent dès que Sebond traite du premier nom, puisqu'il admet finalement, contrairement à ce qu'annonce le titre du chapitre, qu'il y a trois noms acquis de Dieu. Le premier est dit « fixe, permanent et immuable » : il est consubstantiel aux œuvres divines. Or, le nom qui permet à l'homme de connaître Dieu, qui reçoit la gloire de Dieu, devrait subir une croissance qui suivrait elle-même le développement temporel des actions bonnes de la créature qui ont nécessairement pour cause première Dieu. En ce sens, le nom de Dieu acquis devrait lui aussi suivre ce développement temporel de la gloire de Dieu. La dimension temporelle de la créature qui est l'argument fondamental de l'impossibilité de la connaissance à la fin de l'« Apologie » n'est pas considérée comme problématique, bien qu'elle souligne une rupture fondamentale de la première à la seconde forme du nom acquis de Dieu.

L'autre difficulté concerne le second nom : puisque l'auteur souligne une fois de plus l'unité de ce nom, tout en admettant qu'il varie selon le cœur des hommes : « il est un entre tous les hommes, mais dissemblable en ce qu'il prend plus ou moins d'accroissance ». On comprend aisément que Sebond ne veut voir qu'une différence de degré et non de nature entre les différents noms acquis dans le cœur des hommes. Mais il n'en reste

⁶²Il y a deux référents au mot, la chose elle-même et l'image mentale de la chose. Le bon fonctionnement de la communication dépend donc de la coïncidence de l'image mentale de chacun des devisants. Le problème fondamental est que rien n'assure de cette coïncidence.

⁶³*Ibid.*

6.2 La gloire et le nom de Dieu selon Sebond

pas moins que les hommes ne mettent pas la même chose sous le nom de Dieu. Sebond n'admet que la diversité du nom, lorsqu'il ne peut nier la diversité des traductions du mot « Dieu ».

Pourtant dans un projet tel que celui de Sebond, le théologien ne peut admettre cette fragilité et cette part d'arbitraire qui s'imisce progressivement entre la chose et son nom. Ce lien de l'un à l'autre est en effet le fondement de la science, de sa confiante théorie de la connaissance : « Ainsi le fondement et la racine du nom de Dieu acquis ce sont ses œuvres. Elles comprennent et enferment radicalement et originellement, le nom, l'honneur et la louange de Dieu. Le nom et l'honneur de Dieu est à la vérité tout tel que sont les œuvres⁶⁴. » Les œuvres enferment le nom de Dieu. Ainsi, qui lit dans le livre du monde, qui connaît les œuvres et les reconnaît comme les œuvres de Dieu lit le nom de Dieu et ainsi le connaît. Le « nom acquis de Dieu » est bien le fondement sur lequel repose toute la science sebundienne⁶⁵. Cependant, l'extrême longueur du développement sur le nom de Dieu et sa complexité n'en ont pas caché la fragilité : rien n'est véritablement dit sur la nécessité du lien qui permet de faire passer d'un nom consubstantiel aux œuvres à un simple signe et pour cause, puisque le caractère conventionnel du signe que Sebond essaie d'exclure est incontournable. Dans ces trois noms acquis de Dieu, le substantif « nom » recouvre trois réalités bien différentes : la connaissance de Dieu ne peut donc qu'être individuelle et incommunicable, puisqu'au fond les hommes n'ont en commun que le troisième nom qui est signe arbitraire qui renvoie à une reconnaissance non identique des œuvres divines comme telles.

Sebond ne cesse néanmoins jamais d'asséner que ce nom est le fondement vrai de la connaissance de Dieu. Il le fait une dernière fois en ces termes :

Ce que nous avons dict du nom de Dieu, nous pouvons le dire de son honneur, louange et gloire ; son nom, sa gloire et sa louange dorment (*quasi dormiunt*) en ses œuvres et y sont par puissance et non actuellement *et quasi sunt in potentia nondum actuata* ; mais après connaissance, son nom, sa gloire et sa louange s'éveillent, s'effectuent, et se mettent finalement en évidence par le signe extérieur *excitantur et evigilant et actuantur et ultimo per sensibile signum exterius manifestantur* : de

⁶⁴f.202 v^o.

⁶⁵Bien entendu, il n'est pas question « d'une science physique au sens d'une philosophie naturelle, mais de la science nécessaire à l'homme pour son salut. » Jaume de Puig, « L'impensable rationnel dans le *Liber creaturum* » dans *Montaigne Apologie de Raimond Sebond De la Theologia à la Théologie*, Études réunies par Claude Blum, Paris, Champion, 1990, p. 71.

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

maniere que l'homme vivifie en quelque façon le nom, le gloire et la renommee de son createur. Voilà ce que nous entendons par le nom acquis de Dieu et en quoy il est radicalement et originelement fonde *per nomen Dei acquisitum sibi de novo et in quo fundatur radicaliter*.⁶⁶.

Le nom de Dieu est dans ses œuvres, consubstantiel à celles-ci, présent virtuellement. Sa reconnaissance plutôt que sa connaissance lui permet d'être actualisé, « effectué ». Le nominalisme sebundien a des limites que celui de Montaigne n'a pas, puisqu'on retrouve avec l'évocation d'une force dormante dans le nom l'influence d'un platonisme déjà rencontré précédemment. Le nominalisme s'arrête avec le nom de Dieu. Pour Dieu, l'équivalence entre « nommer » et « connaître » est possible chez Sebond⁶⁷. » Maladroitement, sans éviter des recoupements entre les deux, puisqu'il envisage un nom de Dieu qui émane des œuvres et un autre institué par décision humaine, Sebond s'efforce de distinguer le nom divin, originellement fondé, des mots humains qui sont eux des signes conventionnels. Montaigne en revanche ne cesse de se heurter à cette radicale ignorance de la nature de Dieu et le seul nom auquel il accorde une place dans ses *Essais* est « celui qui est » : ce nom n'a pas d'autre force que celle de faire mesurer la distance entre Dieu et l'homme. Il s'abstient bien d'affirmer ce que Sebond n'hésite pas à répéter, à savoir que louer, nommer et connaître Dieu ne font qu'un. Il n'y a pas chez Montaigne de nom divin qui ait cette force magique d'imprimer la connaissance de Dieu en l'âme. Le nom est signe arbitraire, même quand il s'agit de celui de Dieu.

6.2.5 Que signifiait E'i ou le nom qui n'est pas acquis

S'il est une affirmation de la théologie sebundienne que Montaigne met particulièrement en valeur cependant dans son œuvre, c'est celle qui lui fait rejoindre une tradition à la fois augustinienne et thomiste⁶⁸ : « Il y a un nom coéternel à sa divinité, qui n'est point engendré ni acquis par ses œuvres, ce nom là c'est estre, car Dieu n'est autre chose

⁶⁶f.214 v°

⁶⁷Contrairement à Thomas pour qui, selon les mots de Thierry-Dominique Humbrecht, « Dieu nous est complètement inconnu, parce que connaître, c'est connaître l'essence, et l'essence divine n'est pas connue sur terre. Les perfections créées n'en sont pas les morceaux dont les raisons additionnées recomposeraient ce qui est dispersé même si, multiples, elles désignent une réalité unique en Dieu. Les perfections des effets désignent les perfections divines, mais la voie de causalité est autant un écran qu'un miroir » (*op. cit.*, p. 782).

⁶⁸« C'est pourquoi se référant expressément au texte de l'Exode, saint Thomas d'Aquin déclarera qu'entre tous les noms il en est un qui est éminemment propre à Dieu, et c'est *Qui est*, justement parce qu'il ne signifie rien d'autre que l'être même *non enim significat formam aliquam, sed ipsum esse*. » Étienne Gilson cite encore *La Somme théologique* I, 13, 11 *Ergo hoc nomen Qui es est maxime proprium Dei* Étienne Gilson *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin, 1969 (5^e édition), p. 51.

qu'essence, comme j'ai dit ailleurs c'est le nom universel qui enveloppe tous les autres en soy, et qui les enclost et comprend, Dieu sans monde et sans les creatures estoit garni de ce general nom⁶⁹. » Ce nom est aussi pour Montaigne le nom de Dieu. À l'infini d'être qu'est Dieu répond l'infini du langage, mais un infini désordonné qui dit tout et son contraire, dont la synthèse est impossible :

Je dis de mesme de la Philosophie; elle a tant de visages et de varieté et a tant dict, que tous nos songes et nos resveries s'y trouvent. L'humaine phantasie ne peut rien concevoir en bien et en mal qui n'y soit. *Nihil tam absurde dici potest quod non dicatur ab aliquo philosophorum*⁷⁰

Ainsi, cette réflexion sur le langage et le nom de Dieu nourrit-elle les essais « De la gloire » et « De la praesumption », mais à travers ce nom de Dieu « coéternel à sa divinité », un lien extrêmement fort apparaît entre cette réflexion et celle qui s'élabore dans l'« Apologie de Raymond Sebond », il est le lieu de l'articulation entre la pensée de l'être et du langage. « L'Apologie » traite des choses plus que des mots, quand les essais « De la gloire » et « De la praesumption » s'occupent avec plus d'acuité des mots que des choses. Le nom de Dieu, « celui qui est » est le noeud qui tient ensemble ces deux facettes de la pensée montaignienne. C'est le texte de Plutarque, *Que signifie E'i* qui, en creux, forme ce noeud.

Silence et prolifération

En effet, ce texte de Plutarque comme celui de Sebond relie à sa façon la question de l'être, du nom de Dieu et du langage : c'est davantage l'intervention d'Ammonius qui sera l'objet de notre attention. D'ailleurs, les élucubrations sur le mot *E'i* qui précèdent semblent illustrer la citation de Cicéron selon laquelle il n'y a rien d'assez absurde pour que les philosophes ne l'aient déjà dit. Selon ce principe, Ammonius ne trouve pas de raison à « réfuter trop exactement ce que ces jeunes gens ont ja allégué⁷¹ », puisque leur discours qui n'a de justification qu'en lui-même n'est ni vrai, ni faux et fonctionne parallèlement au réel, mais sans avoir aucun contact avec lui. Ammonius, poursuivant avec la même ironie, montre que le principe de prolifération du langage est inépuisable et ne repose en effet sur rien d'autre que lui-même : « Tout un jour ne suffiroit pas à vouloir

⁶⁹f.214 v°.

⁷⁰Éd. Villey, II, 12, p. 546.

⁷¹Plutarque, *Oeuvres morales et meslees de Plutarque translatees du grec en françois par Messire Jacques Amyot, à present Eveque d'Auxerre, Conseiller du Roy en son privé Conseil et grand Aumosnier de France*, A Paris, de l'Imprimerie de Michel Vascosan, 1572, Tome premier, f. 356 v°.

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

par paroles exprimer toutes les vertus et propriétés de la sacree septaine d'Apollo⁷² ». Il est tout aussi vain de chercher les vertus de cinq ou de sept. Le langage peut tout dire. En récusant l'hypothèse d'Eustrophius, selon laquelle *E'i* désigne le chiffre cinq, Ammonius affirme d'autant plus l'arbitraire du langage et des mots, qu'il nie l'idée selon laquelle il faut trouver un rapport nécessaire entre la place de E dans l'alphabet et la signification de ce mot⁷³.

Silence et prolifération s'opposent comme la brièveté du mot *E'i* et le flux de parole qu'il produit dans le dialogue *Que signifie E'i*. C'est de la plénitude du sens de ce mot et tout simplement de la plénitude de l'être que procède cette prolifération. Chez Sebond, la perfection de Dieu est à l'origine de l'abondance du lexique et justifie de fait la rhétorique de la *copia*, le déferlement du langage qui nourrit le nom de Dieu. Mais, chez Plutarque — tout comme chez Montaigne — il ne faut pas voir de justification de l'abondance, mais considérer cette prolifération comme la conséquence de l'inanité du langage qui est le reflet de la nôtre, de notre non-participation à l'être. Cette prolifération vide s'oppose à l'être plein et simple qu'est Dieu. En l'extrait suivant, Ammonius oppose justement l'unité de l'être et le système d'infinies contradictions que déploie le langage :

Et me semble que principalement contre ce propos là a esté directement opposé ce mot *E'i*, c'est à dire, Tu es, comme pour tesmoigner de Dieu, que jamais il n'y a en luy changement ny mutation quelconque, et que faire et souffrir, cela appartient plus tost à quelque autre Dieu, ou plus tost à quelque Daemon ordonné pour avoir la superintendance de la nature subjecte à naistre et à mourir, comme il appert incontinent à la signifiante de leurs noms qui sont contraires, et s'entrecontredisent, par ce que l'un s'appelle Apollo et l'autre Pluto, comme qui diroit non plusieurs et plusieurs, l'un Delius, c'est à dire Clair et l'autre Aidoneus, c'est à dire ne voiant goutte, l'un Phœbus, c'est à dire reluysant et l'autre Scotius, c'est à dire tenebreux⁷⁴.

Par opposition à l'être qui est un et également un, le langage est de nature éclatée, dispersée ; il est soumis aux variations du temps, comme le sont l'homme et la nature. Il est le lieu de contradictions insolubles qui n'ont plus aucun sens du point de vue de Dieu.

⁷² *Ibid.*

⁷³ « Car nous disons que cette lettre E d'elle mesme, ny en puissance, ny en forme, ny en son nom, n'a rien de plus que les autres lettres, mais pensons qu'elle a esté preferee à toutes autres, d'autant qu'elle est la note et la marque du nombre de cinq, qui est de tresgrande vertu et efficace à toutes choses. » f. 354 v^o.

⁷⁴ *Ibid.* f.357 v^o et 358 r^o.

Le commandement paradoxal

Nous revenons donc toujours au même constat : nous n'avons pas accès à l'être, le langage non plus. L'être nous échappe. Nous nous échappons à nous mêmes et pourtant, se connaître et louer Dieu en lui donnant comme nom « *E'i* » ne sont, selon Plutarque, que les faces d'une même chose. Pour Plutarque, comme pour Montaigne, c'est le temps et son inexorable loi du devenir qui sont à l'origine de notre manque d'être, de notre incomplétude. Mais Montaigne en explore avec plus d'acuité les conséquences : je ne suis pas, je deviens seulement. Comment mon nom pourrait-il me dire, alors que je change sans cesse ?⁷⁵. Tel semble être le cercle vicieux : plus je tente de me connaître, plus je prends conscience de cette « identité infinie » ; plus je m'observe, plus je m'échappe et plus j'échappe au langage.

Montaigne partage donc bien davantage le constat de Plutarque que celui de Sebond et reconnaît lui aussi cet impossible accès à l'être, mais il doit chercher seul la solution de cette aporie : parvenir à la connaissance de soi et pouvoir se dire soi-même, quand ni notre personne ni notre langage n'accèdent à l'être. Au début comme à la fin de son discours, Ammonius affirme en effet, sans considérer que la conciliation des deux soit problématique, que dire à Dieu « Tu es » ou se connaître ne font qu'un : dire que seul Dieu est, c'est le louer ; c'est encore le louer que de reconnaître notre néant. L'enseignement est finalement très proche de celui qui, hérité de Sebond, se retrouve au début de « De la gloire ». Mais Montaigne va plus loin que Plutarque et cette fois rejoint Sebond qui cherche le salut dans le progrès de l'être, Montaigne veut pallier ce manque d'être, ce qui n'est pas tout à fait l'objet du dialogue de Plutarque qui n'en recommande pas moins la connaissance de soi qui est en réalité la voie de ce progrès que cherchent Sebond et Montaigne. Voici en quels termes conclut Ammonius, en répétant une dernière fois cette unité entre le geste de louer dieu et de se connaître : « Au demourant il semble que ce mot *E'i*, est aucunement contraire à ce precepte, Cognoy toy mesme, et en quelque chose aussi accordant et convenable : car l'un est parole d'admiration et d'adoration envers Dieu,

⁷⁵ Gilles Deleuze en étudiant le paradoxe d'Alice et le problème de l'« identité infinie » résume parfaitement l'interrogation de Montaigne : « La perte du nom propre est l'aventure qui se répète à travers toutes les aventures d'Alice. Car le nom propre ou singulier est garanti par la permanence d'un savoir. Ce savoir est un incarné dans des noms généraux qui désignent des arrêts et des repos, substantifs et adjectifs, avec lesquels le nom propre garde un rapport constant. Ainsi le moi personnel a besoin du Dieu et du monde en général. Mais quand les substantifs et adjectifs se mettent à fondre, quand les noms d'arrêt et de repos sont entraînés par les verbes de pur devenir et glissent dans le langage des événements toute identité se perd pour le moi, le monde et Dieu. », *op. cit.*, p. 10.

comme estant esternel, et toujours en estre, et l'autre est un advertissement et un records à l'homme mortel de l'imbecillité et débilité de sa nature⁷⁶. » Cette inanité et cette sensation que l'être nous échappe sont vécues de manière moins tragique par Plutarque qu'au début de l'essai « De la gloire ». Chez Montaigne, la crainte d'une dissolution absolue et définitive, d'une entière disparition dans le néant engendre la quête énergique d'une consistance nouvelle de l'être, d'un poids qui puisse le lester et l'accrocher au réel.

Consistance et subsistance : une autre image de la fuite de l'être

A ces métaphores proprement montaigniennes de la consistance, du poids à donner à son propre être, correspond une image de Plutarque, que Montaigne reprend en plusieurs endroits de ses *Essais* : celle de l'écoulement.

car à le bien prendre nous n'avons aucune participation du vray estre, pource que toute nature humaine est toujours au milieu, entre le naistre et le mourir ne baillant de soy q'une obscure apparence et ombre, et une incertaine et debile opinion, et si d'aventure vous fichez vostre pensee à vouloir prendre son estre, ce sera ne plus ne que qui voudroit empongner l'eau, car tant plus il serrera et pressera ce qui de sa nature coule par tout, tant plus il perdra ce qu'il vouloit retenir et empoigner⁷⁷[...]

Cette image de l'être qui s'écoule sans qu'on puisse le retenir apparaît en effet dans plusieurs essais et toujours dans des essais importants : à la fin de l'« Apologie » déjà puisque c'est là que la dette de Montaigne envers Plutarque est la plus grande⁷⁸. Mais elle est présente aussi dans l'essai « De l'expérience », où elle exprime précisément l'impuissance du langage (et plus précisément encore du langage juridique qui établit des lois générales qui ne peuvent s'adapter au caractère mouvant de la réalité) à saisir le réel⁷⁹. Elle l'est encore dans l'essai « De la vanité », où l'on trouve un rappel du texte de Plutarque :

⁷⁶ *Ibid.* f.358 r°.

⁷⁷ *Ibid.* f. 356 v°.

⁷⁸ Il n'introduit pas en ce passage de changement majeur, si ce n'est dans la substitution de « communication » à « participation » qui à notre avis n'entraîne pas un changement de sens majeur, si ce n'est peut-être que pour Montaigne la communication à l'être et la possibilité de dire les choses sont liées.

⁷⁹ « Les princes de cet art [les juristes] s'appliquans d'une peculiere attention à trier des mots solempnes et former des clauses artistes, ont tant poisé chaque sillabe, espluché si primement chaque espèce de couture, que les voilà enfraqués en l'infinité de figures et si menües partitions quelles ne peuvent plus tomber sous aucun reiglement et prescription ny aucune certeine intelligence.[...]. Qui a veu des enfants essayans de renger à certain nombre une masse d'argent vif? Plus ils le pressent et le pestrissent et s'estudient à le contreindre à leur loy, plus ils irritent la liberté de ce genereux metal : il fuit à cet art et se va menuisant et esparpillant au delà de tout compte. » Éd. Villey, p. 1066-1067.

6.2 La gloire et le nom de Dieu selon Sebond

C'était un commandement paradoxal que nous faisait ce Dieu à Delphes : Regardez dans vous, reconnoissez vous, tenez vous à vous ; vostre esprit et vostre volonté, qui se consomme ailleurs, ramenez la en soy ; **vous vous escoulez, vous vous respandez** appilez vous, soutenez vous ; on vous trahit, on vous dissipe, on vous desrobe à vous. Voy tu pas que ce monde tient toutes ses vues contraintes au dedans et ses yeux ouverts à se contempler soy-mesme ? C'est toujours vanité pour toy, dedans et dehors, mais elle est moins vanité quand elle est moins estendue⁸⁰

Elle est ici l'expression du drame de notre inanité et de l'urgence à nous préserver d'un total néant. Les rumeurs extérieures, renommée et réputation, nous détournent de l'essentiel. Il est par conséquent indispensable d'acquiescer au plus tôt davantage de fermeté. Montaigne trouve la même voie de salut chez Plutarque et Sebond, dans ce commandement paradoxal. Pourtant, à l'époque de la rédaction du troisième livre, Montaigne semble moins sujet à l'angoisse qui l'étreint au début de l'essai « De la gloire ». Cette inanité de son être et du langage semble être acceptée avec plus de désinvolture et la foi en la nécessité de se connaître semble l'origine de cette confiance nouvelle. Il faut poursuivre le chemin que fait Montaigne de la traduction de Sebond à l'écriture des essais « De la gloire » et « De la praesumption » afin de comprendre comment il parvient à résoudre cette contradiction qui consiste à vouloir se dire, alors qu'à notre manque d'être s'ajoute le vide des mots.

6.2.6 Le plus haut degré de la connaissance de Dieu : la connaissance de soi

Imago dei

Le développement laborieux de Sebond sur le nom tend donc à démontrer que la connaissance de Dieu est possible, sans insister sur le fait qu'on ne saisit que ce que recouvre le nom acquis de Dieu et que ce nom ne permet nullement de connaître Dieu en soi, puisque l'être de Celui qui est est insaisissable. L'exploration des noms de Dieu qui s'affranchit partiellement des traditions augustinienne et thomiste sert l'optimisme sebondien et sa confiance en la raison. Le texte de Sebond tend à effacer les limites de la raison humaine, les imperfections qui pour les augustiniens comme les thomistes rendent impossible la connaissance de Dieu. Montaigne les redessine.

⁸⁰ *Ibid.* p. 1001.

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

Selon Augustin, l'homme est une image imparfaite de Dieu appelée à lui ressembler davantage. Ainsi, « tel est l'enseignement constant d'Augustin : une vraie connaissance de Dieu est nécessaire, pour revenir à Dieu, une connaissance que l'on aura seulement quand on aura véritablement la connaissance de soi comme image de Dieu ». Il faut ajouter que cette image reste une image imparfaite, car « l'image atteindra sa perfection dans le ciel dans la vision béatifique de Dieu⁸¹. » Sebond tend à omettre que la vérité qui est nécessairement éternelle et immuable ne peut pas pleinement trouver sa place dans l'âme muable de l'homme⁸² et donc à distordre la théorie d'Augustin en en gardant néanmoins les deux piliers qu'il rappelle dans ces *Soliloques* : « Je désire connaître Dieu et l'âme. Rien d'autre ? Rien d'autre⁸³. » Au fond, Montaigne traducteur et apologiste paradoxal manipule et corrige Sebond de telle sorte qu'il revient implicitement à une théorie augustinienne de la connaissance de soi. En effet, nous avons montré que Montaigne face à Sebond faisait la place belle au texte de Plutarque sur la signification de *E'z*, donnant toute sa place au nom de Dieu « Celui qui est ». Si Montaigne a préféré Plutarque à Augustin⁸⁴, c'est peut-être déjà parce que, il le dit lui-même, il ne fait pas œuvre de théologien. Il ne cherche pas non plus à se définir un système, mais fait des rencontres qui le forment. Il redessine une théorie de la connaissance dans la tradition augustinienne mais par l'intermédiaire de Plutarque⁸⁵. Le désir de connaître Dieu et l'âme redevient chez Montaigne la simple injonction socratique. La conversation urbaine des *Essais* n'est pas le lieu approprié aux considérations théologiques et doit inventer un nouveau discours, religieux mais laïcisé.

⁸¹ *Encyclopédie saint Augustin*, éd. cit., article *Image (Doctrine de l')*. Sur la question du socratisme chrétien, on peut se reporter à l'ouvrage déjà cité d'Étienne Gilson.

⁸² Il faut cependant faire la part de maladresse et celle de simplification intentionnelle et indispensable pour servir les fins de l'apologétique qu'est la *Théologie*.

⁸³ *Ibid.* p. 332.

⁸⁴ Il aurait pu par exemple choisir la magnifique lettre à Constantin : « Il y a une nature changeante dans l'espace et le temps, c'est le corps. Il y a une nature changeante non pas dans l'espace, mais seulement dans le temps, c'est l'âme. Il y a une nature changeante que ni l'espace, ni le temps ne peuvent changer, c'est Dieu. Or, comme nous disons qu'une chose est, qu'en tant qu'elle demeure et qu'elle est une et que toute forme de beauté, tu vois facilement dans cette distinction des natures, ce qui est de manière souveraine, ce qui, tout en tenant le dernier degré de l'être, ne se laisse pourtant pas d'exister, ce qui tient le milieu entre ces deux degrés, ce qui est au-dessus du plus bas et au-dessous du plus haut. » ; cité par Étienne Gilson, *op. cit.*, p. 43-44.

⁸⁵ Comme le remarque Jean-Yves Pouilloux, « assurément il s'agit d'une longue citation de Plutarque et non d'une autorité spirituelle de la tradition chrétienne, cela n'empêche nullement Montaigne de réunir les deux sources. » *L'Éveil de la Pensée*, Paris, Champion, 1995, p. 220.

Notitia sui

Ayant affirmé plus que démontré la solidité du fondement de la connaissance de Dieu, dans le chapitre 194, Sebond explique qu'il y a plusieurs degrés de connaissance. Or, si l'on connaît Dieu en ses œuvres, il faut pour le connaître étudier l'œuvre divine la plus proche de nous, à savoir nous-même. L'homme doit donc étudier l'homme. Mais que l'homme étudie l'homme ne suffit pas encore pour atteindre le « dernier degré de la notice acquise de Dieu » :

*Unde ista notitia non potest esse nisi in uno homine, nec potest alicui communi-
cari : quia nullus homo potest totaliter percipere, nec sentire illa, quae fiunt circa
seipsum, sicut ipsemet homo*⁸⁶. **Au reste elle ne peut être qu'en un seul
homme et incommunicable, car nul autre ne peut veoir ce qui se fait
autour de moy comme moy mesme**, et je puis apercevoir par expérience ce qui
se fait hors de moy, mais non pas le sentir et l'apercevoir si manifestement que ce
qui se fait en moy-mesme⁸⁷.

Dans le mouvant du monde, Montaigne cherche un point où s'ancrer et c'est visiblement Sebond qui, malgré toutes les dissensions entre les deux auteurs, lui a soufflé qu'il fallait le chercher dans la connaissance de soi. L'autre modification essentielle est l'insertion de la première personne. En effet, le passage de la troisième à la première personne du singulier donne un tout autre tour au texte philosophique et monologique de Sebond. Le moi privé du traducteur semble s'immiscer là où l'auteur n'a jamais utilisé cette première personne qui donne une épaisseur nouvelle au texte philosophique qui se fait alors confession.

En insérant la première personne, Montaigne insère aussi de l'ineffable ; un mot qui renvoie à une réalité qui nous échappe, que nous ne pouvons saisir. Le langage ici ne fait que suggérer l'épaisseur du moi. Au lieu de la progressive argumentation logique de Sebond, le traducteur commence à donner une épaisseur au langage, qui tout en disant son opacité, fait pressentir que l'intimité d'un être n'est pas transparente. La traduction faisant entrer une voix singulière dans le raisonnement impersonnel de la *Théologie* suggère une réalité partiellement perçue, à défaut de pouvoir la dire.

Le traducteur découvre finalement à la fois l'urgence de se connaître et la difficulté de l'entreprise. De la traduction de la *Théologie*, naissent un projet et la conscience d'un

⁸⁶p. 293

⁸⁷f.215 v°

obstacle. Comment me connaître et surtout me faire connaître, tel que je me perçois si le nom et le renom sont impuissants à le faire et si le moi est incommunicable, telle est la question qui surgit de cette traduction qui est une problématisation du texte sebondien.

Le vide à combler

Le projet de Sebond reste un projet qui fondamentalement s'oppose à la démarche nominaliste⁸⁸ : la lecture du livre des créatures permet d'imprimer en nos cœurs le nom de Dieu, c'est-à-dire de connaître Dieu. Tout ce système repose sur la définition extrêmement complexe du nom de Dieu. Cette complexité n'en cache pas la fragilité à Montaigne qui, on le sait, dans l'« Apologie » nie avec force cette possibilité de connaître Dieu. En traduisant, Montaigne découvre dans ce fondement de la théorie sebondienne une fuite face à la densité silencieuse du seul nom de Dieu « celui qui est ». C'est à travers les lignes de la *Théologie* que s'édifie la pensée montaignienne du langage. La connaissance de Dieu repose sur une définition complexe du nom, tel est le premier versant de la *Theologia* qui s'effondre et avec lui, la possibilité pour le nom de porter toute la chose. Au milieu du néant et de l'indigence des mots que Sebond démontre malgré lui, reste seul le silence du mot *E'i*. L'effondrement de ce versant n'empêche pas Montaigne de croire profondément à la nécessité de se connaître. Il doit sauver du système sebondien cet autre pilier ; Plutarque apporte une pierre essentielle au nouvel édifice. Se connaître ne permet nullement d'accéder à la connaissance de Dieu, mais permet juste d'envisager le fossé incommensurable entre notre indigente nature et la plénitude de l'être divin qu'on ne peut saisir. La réflexion sur le langage dans « De la gloire » est solidaire de la pensée de l'être dans « l'Apologie de Raymond Sebond ». Pensée du langage et pensée de l'être ne font qu'une : au carrefour, se trouve le nom de Dieu, « celui qui est ». Il reste à faire avec l'indigence de notre nature et l'indigence du langage et si Montaigne s'entend avec Plutarque sur le constat, il faut pour l'auteur des *Essais* penser plus avant le remède.

L'entreprise (sans doute un peu fastidieuse) de comparaison entre le texte de Sebond et la traduction de Montaigne reste un témoignage précieux d'une réflexion linguistique anxieuse. Par un tout autre chemin que Rabelais, Montaigne retrouve pour orienter

⁸⁸ « Lorsque Raymond, entre 1434 et 1436, composa son livre des Créatures, il voulut confondre les nominalistes, qui insistaient sur l'opposition de la raison et de la foi, démontrer que la lumière naturelle et les lumières de la foi éclairent les mêmes vérités. » Joseph Coppin citant M. Renaudet dans *Montaigne traducteur de Sebond*, Lille, Facultés catholiques de Lille, 1925, p. 18.

6.3 De Sebond à Montaigne : l'angoisse de la parole vraie

son projet littéraire les mêmes points cardinaux mis en évidence à la lecture du *Tiers-Livre* : la certitude du caractère arbitraire du signe et la nécessité de fonder l'œuvre sur la connaissance de soi, tout en sachant que le cœur d'un homme n'est véritablement transparent qu'à Dieu. Enfin, la tentation est grande de surinterpréter l'insertion de la première personne dans le texte impersonnel et froid qu'est la *Théologie*. Toujours est-il que l'effet de présence est assez saisissant : la voix du traducteur s'insère dans le texte théorique et existe avec plus de force du fait qu'elle se distingue, qu'elle se surajoute. De là à dire que Montaigne a pu apprécier les effets de la polyphonie lors de cette première étape dans sa carrière littéraire, il y a sans doute plus d'un pas et de là à supputer qu'il faut voir ici l'origine des *Essais*, il y a un autre pas. Mais ce texte nouveau, puisque Montaigne a dépossédé Sebond de son entière autorité sur lui en le réécrivant, révèle les vertus de la prosopopée, puisque la première personne du singulier dessine discrètement les contours de la figure du traducteur. Discrètement Montaigne répond à Sebond, conteste la solidité de son argumentation et la voix de sa *persona* de traducteur dialogue la *Théologie* monolithique de Sebond, en réanimant en même temps la voix de ce dernier.

6.3 De Sebond à Montaigne : l'angoisse de la parole vraie

Le questionnement qui est en germe dans la traduction et qui travaille le texte de Sebond s'épanouit dans l'essai « De la gloire » et se poursuit même jusqu'à l'essai « Du démentir ». Dans « De la gloire », Montaigne revient constamment buter sur le problème du nom et de sa mémoire ; « De la praesumption » s'occupe essentiellement de la connaissance de soi.

Ainsi, alors qu'il semble abandonner avec désinvolture Sebond qui est le point de départ de l'essai, Montaigne tire les ficelles du questionnement que la traduction a suggéré et progressivement sort de l'aporie de la « Théologie ». Celle-ci, s'efforçant maladroitement de tisser un lien étroit entre Dieu et son nom, finit par aiguïser chez son traducteur la conscience de la séparation du nom et de la chose. Reste à voir comment Montaigne auteur retrouve les fondations nécessaires à son projet littéraire, après que la lecture de la *Théologie* les lui a retirées.

6.3.1 Le truchement de l'âme

Suite à la synthèse de la pensée sebundienne du nom qui ouvre « De la gloire », le discours des *Essais* suit assez nettement un infléchissement moral puisqu'il abandonne très vite le thème de la gloire et du discours de glorification pour en venir à celui de la flatterie et donc de la parole mensongère : « Il n'est chose qui empoisonne tant les princes que la flatterie ». L'ajout de 1588 à propos du chant des sirènes montre le danger de la parole mensongère qui est parole qui trompe et tue. L'essai « Du Démentir » permet de faire une boucle qui éclaire tout l'enjeu des trois essais successifs « De la gloire », « De la praesumption » et « Du démentir », implicitement présent dans les premiers paragraphes de II, 16 :

C'est un vilain vice que le mentir, [...]. Car que peut on imaginer plus vilain que d'estre couart à l'endroit des hommes et brave à l'endroit de Dieu ? Nostre intelligence **se conduisant par la seule voye de la parole**, celui qui la fauce, trahit la société publique. C'est **le seul util par le moien duquel se communiquent nos volontés et nos pensées, c'est le truchement de notre ame** : s'il nous faut, nous ne nous tenons plus. S'il nous trompe, il rompt tout notre commerce et dissout toutes les liaisons de nostre police⁸⁹.

Dans l'essai II, 16, attacher à son nom une gloire qui ne revient qu'à Dieu n'était encore qu'une usurpation involontaire ; le mensonge est une trahison plus lourdement condamnable, mais c'est en réalité le même problème qui est au cœur de ces deux abus de langage : lorsque le langage vient à faillir, c'est la possibilité de connaître l'autre et de se faire connaître qui meurt. Or, le langage est faillible : dans le paragraphe que nous venons de citer le changement de sujet est significatif. L'homme est d'abord celui qui trahit ; cependant, dans la dernière phrase, c'est bien le langage qui est présenté comme le possible responsable de malentendus, discordes. Il est le ciment de la société ; il est aussi celui qui peut la dissoudre. Toute la communication repose sur cet unique recours, la « **seule** voye de la parole » ; « c'est le **seul** util ». Cette insistance fait ressortir la fragilité tragique de l'homme qui veut échapper à la solitude et à l'oubli. Il n'a que la parole pour sortir de soi. Or, la parole peut trahir. Nous ne pouvons pas directement faire parler notre âme⁹⁰, nous tentons tout juste de traduire ses sentiments. Le truchement, étymologiquement, c'est l'interprète ; ce mot est emprunté à l'arabe *targuman*, le traducteur et d'ailleurs,

⁸⁹II, 18, p. 666-667

⁹⁰C'est bien la même fatalité qui fait à la fois souffrir et écrire Érasme ou Rabelais : nous ne sommes transparents qu'à Dieu seul. Le langage est un effort pour lutter contre cette radicale solitude du cœur.

6.3 De Sebond à Montaigne : l'angoisse de la parole vraie

les contemporains de Montaigne utilisaient le verbe « truchement » pour dire « servir d'interprète⁹¹ ». Nous sommes les porte-parole de notre âme : l'âme ne parle pas et nous parlons pour elle. La parole n'est jamais qu'un intermédiaire, un entre-deux ; elle est toujours déjà déchiffrement et interprétation⁹². Si la parole est l'expression interprétative de ce qui se trouve dans l'âme, comment s'assurer alors que le lecteur puisse refaire le chemin de l'expression à l'intention ?

Comment s'assurer que les mots soient des truchements efficaces de mon âme, telle est l'interrogation, le fil ténu, qui relie trois chapitres. La question se pose dans une perspective purement morale dans « Du Démentir ». Dans « De la gloire », la présence en arrière plan de la *Théologie naturelle* a déjà assez montré qu'elle est indissociable d'une théorie de la connaissance et en particulier, de la connaissance de soi qui se développe dans l'essai « De la praesumption ». La réponse a une importance fondamentale, car elle informe nécessairement le projet littéraire qui se construit dans ces trois chapitres.

6.3.2 L'âme dans la lettre ? Traduction et interprétation de la lettre d'Épicure

Après avoir ramassé en un paragraphe sa réflexion sur les noms et le nom de Dieu issue de la traduction de la *Théologie naturelle*, Montaigne propose un catalogue d'exemples topiques à propos de la quête de la gloire et s'attarde tout particulièrement sur la lettre qui renferme les *ultima verba* d'Épicure. Voici un exemple de parole qui, par excellence, devrait être le truchement sincère de l'âme. La lettre devrait être à même de révéler ce qu'Épicure connaissait de lui et ce qu'il pouvait en dire. Cicéron avant Montaigne avait déjà émis son avis sur la question. Avant de se penser en auteur, Montaigne se met à la place du lecteur, évaluant implicitement ce qu'il peut percevoir du philosophe dans sa lettre, se demandant si ces mots préservent effectivement la mémoire de cet homme qui les a écrits avant sa mort.

⁹¹ *Le dictionnaire de la langue française du XVI^e* de Huguet donne cette citation de la *Franciade* : « La langue latine ne sert plus de rien que pour nous **truchement** en Allemaigne, Angleterre et autre pas lieux de ce pays-là. »

⁹² On retrouve ainsi chez Montaigne l'intuition fondamentale à l'ouvrage de D. Sperber et D. Wilson, selon laquelle une parole est toujours l'« expression interprétative de sa pensée. *La pertinence — Communication et cognition*, Paris, Éditions de Minuit, 1989 (pour la traduction, 1986 pour la version anglaise), p. 346. (Cf. notre partie consacrée à Érasme).

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

Pour le malheur d'Épicure, il reste de lui non seulement cette ultime lettre qui laisse transparaître une image de sage conforme à ses enseignements, mais aussi un testament par lequel il s'assure qu'on célébrera sa mémoire en donnant des banquets. Cicéron le premier n'a pas pu faire l'économie d'une interprétation et Montaigne a suivi son exemple. Tous deux n'arrivent pas exactement aux mêmes conclusions. Il en ressort deux images d'Épicure. Reste à vérifier si cette dissonance signifie nécessairement l'échec d'Épicure qui ne serait pas parvenu à faire vivre une image fidèle de lui dans sa lettre.

Montaigne et Cicéron partagent le même avis sur l'interprétation du testament. Cicéron ne manque pas d'être extrêmement sévère. Épicure, selon lui, ne mérite pas de porter le nom de sage ou de docte : *Res tota, Torquate, non doctorum hominum, velle post mortem epulis celebrari memoriam sui nominis*⁹³. Montaigne se contente de faire ce constat :

Et ce qui me fait interpréter que ce plaisir qu'il dit sentir en son ame, de ses inventions, regarde aucunement la reputation qu'il en eseroit acquerir apres sa mort, c'est l'ordonnance de son testament, par lequel il veut que Aminomachus et Thimocrates, ses heritiers, fournissent, pour la célébration de son jour natal, tous les mois de janvier, les frais que Hermachus ordonneroit, et aussi pour la despence qui se feroit, le vingtiesme jour de chaque lune, au traitement des philosophes ses familiers qui s'assembleroient à l'honneur de la memoire de luy et de Metrodorus⁹⁴.

L'interprétation du testament est la même : Épicure voudrait préserver sa mémoire et sa gloire après sa mort. S'appuyant sur ce document, Montaigne propose une lecture de la lettre d'adieu différente de celle de Cicéron, qui ne voyait en celle-ci que probité et désintéressement. Quand Montaigne lit ou traduit l'une à la lumière de l'autre, Cicéron oppose lettre et testament : *Sed ut epistulam laudandam arbitror eam, quam modo totidem fere verbis interpretatus sum, quamquam ea cum summa eius philosophia nullo modo congruebat, sic eiusdem testamentum non solum a philosophi gravitate, sed etiam ab ipsius sententia discrepare*.⁹⁵ On ne peut alors manquer de noter que le mot traduire et interpréter ne font qu'un dans la langue de Cicéron. Lire la lettre d'Épicure pour

⁹³ « C'est uniquement le fait de gens qui ne savent rien, Torquatus, que de vouloir qu'on donne après leur mort des banquets pour célébrer la mémoire de leur nom. » Cicéron, *Des termes extrêmes des biens et des maux*, texte établi et traduit par Jules Martha, cinquième tirage revu, corrigé et augmenté par Carlos Lévy, Belles Lettres, 1990 (Première édition, 1928) p. 117.

⁹⁴ II, 16, p. 620

⁹⁵ « Mais si la lettre que je viens de traduire presque mot pour mot me paraît devoir être louée, bien qu'elle ne s'accorde en aucune façon avec ce qu'il y a d'essentiel dans le système, en revanche le testament ne répond, selon moi, ni à la gravité d'un philosophe, ni aux opinions personnelles d'Épicure. » Cicéron, *op. cit.*, p. 115.

6.3 De Sebond à Montaigne : l'angoisse de la parole vraie

Montaigne aussi, c'est traduire sa pensée, retrouver ce dont la parole est l'expression, refaire le chemin de l'effet à l'intention.

À la lecture du testament, ainsi que de l'ultime épître d'Épicure, Montaigne et Cicéron s'entendent donc sur un constat : celui d'une absence de conformité entre les actes et les paroles du philosophe. Celui-ci n'a cessé de condamner la recherche de la gloire et il s'en est pourtant préoccupé jusque dans ses derniers instants : *Audi, ne longe abeam, moriens quid dicat Epicurus, ut intellegas facta eius cum dictis discrepare*⁹⁶. La condamnation de Cicéron est sans appel : Épicure est jugé coupable, sans aucune circonstance atténuantes. Le point de vue de Montaigne qui lit la lettre à la lumière du testament est moins univoque : « Ces discours là [ceux qui enseignent le mépris de la gloire] sont infiniment vrais, à mon advis, et raisonnables. Mais nous sommes, je ne sçay comment doubles en nous mesmes qui faict que ce que nous croyons, nous ne le croyons pas, et ne nous pouvons deffaire de ce que nous condamnons⁹⁷. » La duplicité que lit Montaigne dans la lettre n'est plus condamnée mais reconnue comme une partie de notre être, la contradiction est en nous ; en nous cohabitent l'un et son contraire. Nous pensons sincèrement que la gloire est vaine et ne la voulons pas moins sincèrement. Montaigne ne se préoccupe pas de juger Épicure : il voit dans la lettre le signe d'un tiraillement, d'une duplicité intrinsèquement humaine. Ce qui est certain, c'est que ces dernières paroles, accompagnées du testament, disent plus qu'Épicure n'aurait voulu dire. Il y a une opacité de ces *ultima verba* qui tient à l'opacité de l'être. Les écrits d'Épicure sont loin de traduire parfaitement cette ambiguïté qui lui est propre, à lui comme à l'ensemble des hommes. Pour le dire en termes rabelaisiens, Montaigne ne trouve en cette lettre nul lieu de se scandaliser. Elle est en revanche l'occasion pour lui de se connaître davantage.

Nous sommes doubles en nous-mêmes et la parole ne peut être qu'imparfaitement l'image de notre complexité intime. Elle peut néanmoins avoir une certaine ambiguïté suggestive de cette profondeur impénétrable de l'être. Il y a ce qu'elle veut dire et ce qu'elle dit réellement, comme la lettre d'Épicure qui veut montrer une bonté désintéressée et ne dévoile pas moins en même temps un souci de gloire. En ce sens, la lettre porte une parole conforme à la duplicité d'Épicure, même si c'est malgré lui. Pour le dire en

⁹⁶ « Écoute (car ce ne sera pour m'éloigner du sujet longtemps) le langage d'Épicure mourant : tu comprendras ainsi le désaccord qu'il y a entre ses actes et ses paroles. », *ibid.* p. 113.

⁹⁷ II, 16, p. 619.

termes rhétoriques, Montaigne en lisant la lettre n'a pas, contrairement à Cicéron, eu la naïveté de confondre la personne et la *persona* d'Épicure. La lettre s'évertue à faire parler le parfait Épicure ; cette *persona* est surprise en flagrant délit de fiction par le testament. La personne se devine derrière la *persona*, pour celui qui sait interpréter. La vérité d'Épicure n'est pas à chercher à la surface de la lettre. La parole de l'autre nous est toujours une parole étrangère qu'il faut constamment traduire. Montaigne et Cicéron doivent émettre quant à son sens des hypothèses qu'Épicure ne peut plus infirmer.

Le problème de non-coïncidence revient constamment sous les mots de Cicéron *discrepare, non congruebat*. Le philosophe n'est pas ce qu'il doit être. Chez Cicéron, ce problème est purement moral. Épicure, selon lui, manque purement et simplement de fidélité à sa parole. Rien qu'une certaine droiture ne puisse corriger. Chez Montaigne, cette non-coïncidence est aussi celle qui existe au cœur du sujet. Nous ne sommes pas un et simple pour nous-même. Dans le cas d'Épicure, la rencontre de deux textes contradictoires dans leurs intentions est finalement plus éloquente que chacun des textes isolés. L'absence de linéarité, de continuité, de cohérence entre les deux est paradoxalement ce qui signifie le plus. Faire coexister les états contradictoires et les visions différentes d'une même chose, d'un même être devient une voie pour mieux le dire. L'image d'Épicure devient plus juste, en devenant plus complexe, lorsqu'elle procède à la fois du portrait qu'il donne de lui même et des représentation concurrentes que s'en font Cicéron et Montaigne.

Prosopopées encore : Montaigne fait parler Épicure, puis Cicéron à propos d'Épicure. Mais dans cet échange qu'est le tissage intertextuel, un ultime changement de perspective permet de faire deviner l'intention d'un seul. Ainsi, si Cicéron n'a pas manqué les incohérences coupables d'Épicure, Montaigne n'a-t-il pas manqué non plus celles de Cicéron. Celui qui prétend incarner la droiture morale n'est pas aussi un qu'il prétend être. La sévérité de son jugement est finalement dirigée contre lui dans un retournement ironique du texte montaignien : « Je croy que si nous avions les livres que Cicero avait escrit sur ce sujet il nous en conterait de belles : car cet homme là fut si forcené de cette passion que, s'il eust osé, il fut, ce crois-je, volontiers tombé en l'excès où tombarent d'autres : que la vertu mesme n'estoit desirable que pour l'honneur qui se tenoit toujours à sa suite⁹⁸. » Celui qui condamnait le souci de gloire chez Épicure passe du côté de

⁹⁸II,16, p. 620.

6.3 De Sebond à Montaigne : l'angoisse de la parole vraie

Carneades⁹⁹ et si ses mots avaient osé traduire ses inclinations qui l'ont poussé à courir après le renom, il ne l'aurait pas condamné. Montaigne permet alors une relecture du passage du *De finibus* ; il est lui aussi le lieu de la non-coïncidence ; le juge sévère est tout aussi coupable, si ce n'est plus, que ne l'était Épicure. Comme il y a une interprétation de la lettre et surtout du testament par Cicéron, il y a une interprétation de cette interprétation. La conclusion montaignienne en est toujours : il n'y a pas coïncidence exacte entre ce que nous voulons être et ce que nous sommes.

La lettre et le testament d'Épicure auraient facilement pu passer pour un exemple comme les autres, une simple illustration anecdotique à propos de la gloire. Ce passage est en fait une véritable leçon de lecture des *Essais*. Montaigne, dans la confrontation de la lettre et du testament, révèle les vertus de la contradiction entre les *personae* d'Épicure qui laisse apercevoir un être dense qu'un document univoque reste impuissant à suggérer. Il faut utiliser les écrits comme les sédiments de l'être. Loin de Montaigne, cependant, l'idée de chercher dans les incohérences d'Épicure une occasion de juger. Cicéron offre un parfait contre-exemple, faisant une figure assez panurgienne finalement. L'ironie dans la manipulation du *De finibus* témoigne d'une instance qui domine la confrontation des voix de l'Antiquité. Les citations des textes de Cicéron ou d'Épicure fonctionnent comme autant de prosopopées qui rendent plus sensible la présence de la voix de l'auteur qui s'en distingue. La leçon nous apprend aussi à ne pas être dupe de sa facétieuse *persona* ; son honnêteté ne peut l'empêcher complètement lui aussi d'être à l'image d'Épicure double en lui-même. Montaigne se met donc en scène comme lecteur pour mieux indiquer le chemin de l'interprétation à son destinataire.

6.3.3 Inanité des titres et des noms

La leçon de lecture à propos des dernières volontés d'Épicure a prévenu le lecteur. Il ne faut pas chercher à la surface des *Essais* les intentions de Montaigne : il faut retrouver son dessein en faisant apparaître les linéaments de l'œuvre, distinguer la voix de Montaigne des auteurs qu'il cite et qu'il détourne, déchiffrer l'organisation pour retrouver le fil caché d'une intention que le langage est incapable de formuler directement. L'incipit de l'essai

⁹⁹Jean-Yves Pouilloux relève le même jeu de renversement à propos de Sénèque : « Celui qui parle ainsi contre la vanité de la gloire ne témoigne-t-il pas par là, lui-même, d'une prétention aussi exorbitante que celle de Cicéron dans la lettre à Lucceius ? On est entré dans un réseau où chaque attitude est susceptible de se renverser en son contraire, où qui veut faire l'ange fait la bête [...] », *op. cit.*, p. 204.

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

« De la gloire » nous invite à ne pas perdre celui du nom de Montaigne, puisque celui de Dieu est réservé pour un autre temps, un autre royaume.

C'est d'abord la question du nom/titre qui sous-tend le texte du *De finibus*, comme le début de l'essai « De la gloire ». Cicéron refuse le nom de sage à Épicure plusieurs fois : *Haec ego non possum dicere non esse hominis quamvis et belli et humani, sapientis vero nullo modo*¹⁰⁰. De même, à tout homme qui penserait que « la vertu mesme n'estoit desirable que pour l'honneur qui se tenoit toujours à sa suite », Montaigne retire le nom de philosophe : « Qui est opinion si fausse que je suis dépit qu'elle ait jamais pu entrer en l'entendement d'homme qui eust cet honneur de porter le nom de philosophe¹⁰¹. » Selon Cicéron, Épicure en sa lettre n'est pas digne du nom de sage ; selon Montaigne, Cicéron ne l'est pas davantage. Ce titre semble toujours devoir être usurpé. La non correspondance entre ce que le « sage » dit et ce qu'il est, interdit cet honneur ; d'ailleurs, si l'on suit Sebond, comme Montaigne dans le début de cet essai, honneur et gloire ne reviennent qu'à Dieu. Aussi, dans les *Essais* l'expression « les philosophes » est-elle toujours ironique, car finalement ils ne le sont que dans la mesure où ils le revendiquent.

Le titre est impuissant à dire ce qu'est et qui est celui qui le porte. Il y a dans ce titre la vanité du renom. Le nom est à l'image du titre ou du renom, impuissant à dire qui est Épicure, qui est Cicéron ou qui est Montaigne. Les œuvres qui ne visent pas à montrer que « nous sommes doubles en nous mêmes » sont elles aussi mensongères, comme le sont les préceptes monologiques des philosophes. Une parole pour dire, pour construire un sujet doit être multiple en elle-même. Ni le titre, ni le nom seul ne peuvent l'être. Le problème du sujet et du nom est bien tel qu'Antoine Compagnon le définit : « L'aporie du nom qui impliquait sa dénonciation comme universel au début de la rédaction des *Essais* notamment au début du chapitre « Des noms » n'était pas tant qu'il y ait plusieurs sujets pour un même nom ou plusieurs noms pour un même sujet, mais, au plus profond, qu'il n'y ait pas *un tel sujet*, qu'il n'y ait rien de tel qu'un sujet¹⁰² ». Épicure condamne le desir de gloire, mais il y est sensible. Un être est multiple en lui-même. C'est encore ce

¹⁰⁰Cicéron, *op. cit.*, p. 116 : « Ces parole je ne puis nier qu'elles soient d'un homme aussi aimable et bon qu'on voudra ; mais je nie absolument qu'elles appartiennent d'aucune manière à un sage. ». Nous avons déjà cité plus haut : *Res tota non doctorum hominum velle post mortem epulis celebrari memoriam sui nominis* (*ibid.*, p. 117).

¹⁰¹II, 16, p. 621.

¹⁰²Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 162.

6.3 De Sebond à Montaigne : l'angoisse de la parole vraie

qu'affirme Montaigne dans la couche [C] du premier essai du livre II « De l'inconstance de nos actions » : « Cette variation et contradiction qui se void en nous, si souple, a fait qu'aucuns nous songent deux ames, d'autres deux puissances qui nous accompagnent et agitent, chacune à sa mode, vers le bien l'une, l'autre vers le mal, une si brusque diversité ne se pouvant bien assortir à un sujet simple¹⁰³. » Il est infiniment plus complexe et cette complexité ne peut être recouverte par un seul nom : « Montaigne touche là, dans cette ambiguïté et bigarrure de la chose par rapport à laquelle tout nom ne peut qu'être inadéquat à l'intention la plus grave de la critique de l'homme et de la raison¹⁰⁴. »

Le recours aux voix contraires par la figure rhétorique de la prosopopée, qui peut faire entendre tant les *personae* qui émanent des textes antérieurs que les différentes figures de Montaigne, permet de souligner le caractère discontinu de notre perception dans un emploi discontinu du langage au lieu de donner une vision unie des choses. En un même moment, se rencontrent et se contredisent les voix de Montaigne, Cicéron et Épicure lui-même pour dire Épicure. Il est à la fois l'ami fidèle que Cicéron voit dans la lettre et un homme sensible à la gloire. Deux facettes de Cicéron aussi apparaissent en même temps, accusateur intransigeant dans le *De finibus* et ambitieux impénitent après la relecture de Montaigne. Sans que tout soit dit explicitement, le prisme se construit. Les points de vue se multiplient simultanément sur un même objet ou un même être. Cette superposition de voix et de sens permet au langage de perdre son univocité ; la parole devient bigarrée à l'image du réel qui est toujours un réel incomplètement perçu, les intentions des hommes restant toujours en partie cachées.

La question du nom ou du renom face à la mort pas plus que celle du titre n'est abordée de front : le problème de la *memoria nominis* est présent déjà dans l'intertexte cicéronien et dans une discrète citation d'Horace. De nouveau, la voix de l'autre est le meilleur détour pour ne pas dire directement ce qui ne peut l'être.

Cicéron montre les contradictions d'Épicure en rappelant des éléments de sa doctrine : *Quaero autem, quid sit quod, cum dissolutione, id est morte, sensus omnis extinguatur, et cum reliqui sit omnino, quod pertineat ad nos, tam accurate tamque diligenter caveat et sanciat* « *ut Amynomachus et Timocrates, heredes sui, de Hermachi sententia dent,*

¹⁰³II, 1, p. 335.

¹⁰⁴Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 165.

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

*quod satis sit ad diem agendum natalem suum[...] »*¹⁰⁵ La pensée d'Épicure que celui-ci, selon Cicéron, semble si peu mettre en pratique rend toute tentative de préservation de la mémoire vaine. Rien ne subsiste après soi. Pourtant, le dialogue entre Montaigne et Cicéron sur la lettre d'Épicure semble déjà une possible infirmation de cette hypothèse radicale : d'autres voies sont ouvertes par le texte. Le nom et le renom d'Épicure durent bien après lui : mais le philosophe a laissé une œuvre qui, son testament suffit à le montrer, ne lui ressemble pas parfaitement.

Selon Épicure, rien ne subsiste après la mort. Selon Horace, la poésie apporte l'éternité. *Paulum sepultae distat inertiae/Celata virtus*, « La vertu cachée diffère peu de l'obscur oisiveté » traduit Villey dans sa note. La traduction ne fait pas ressortir le sens fort de *sepultae* enseveli, enterré. Lorsqu'un être meurt, son passé vertueux ou oisif sombre dans l'oubli ; il est enterré, nié, caché. L'oubli nivelle tout. Mais la citation sortie de son contexte se revêt d'une leçon amoralisée sinon immorale qu'elle n'a pas dans le poème d'Horace. Montaigne n'en fait en effet ni plus ni moins qu'un argument pour défendre la thèse qu'il attribue à Cicéron et qu'il énonce juste avant, que la « vertu mesme n'estoit desirable que pour l'honneur qui se tenoit à sa suite. » Bien au contraire, Horace fait l'éloge de la vertu et veut la protéger de l'oubli. Cette ode est l'affirmation d'une radicale confiance dans le pouvoir de la poésie qui justement, à rebours de la philosophie d'Épicure, sauve la mémoire du nom :

*Ne forte credas interitura quae
longe sonantem natus ad Aufidum
non ante volgatas per artis
verba loquor socianda chordis*¹⁰⁶.

Les premières strophes sont dans le prolongement de l'ode précédente qui proclame *Dignum laude virum Musa vetat mori*¹⁰⁷. Les odes pindariques peuvent comme l'œuvre d'Homère sauver de l'oubli. Replacé dans son contexte, le vers cité signifie seulement que

¹⁰⁵ Cicéron, *op. cit.*, p. 116. (« Mais je me pose une question : puisque cette dissolution, c'est-à-dire la mort, éteint tout sentiment et puisqu'il ne subsiste, après elle, absolument plus rien qui nous concerne, comment se fait-il qu'Épicure soit si attentif et si appliqué à prendre des dispositions et à ordonner « qu'Amyonomaque et Timocrate, ses héritiers donnent tous les ans selon les instructions d'Hermaque, tout ce qu'il faudra pour fêter l'anniversaire de sa naissance[...] ») »)

¹⁰⁶ Horace, *Odes et Épodes*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, treizième tirage revu et corrigé par J. Hellegouarc'h, Paris, Belles Lettres, 1991, Ode, IV, IX, 1-5, p. 174. (Ne va pas croire qu'elles périront, les paroles que, né près de l'Aufide qui retentit au loin, je prononce pour les marier à mes cordes par les moyens d'un art ignoré jusqu'ici.)

¹⁰⁷ *Ibid.* IV, VIII, 28, p. 174.

6.3 De Sebond à Montaigne : l'angoisse de la parole vraie

l'oubli est injuste, ne faisant pas de différence entre l'homme bon et l'homme oisif. La poésie répare cette injustice en préservant la mémoire du nom et des actions passées :

*Vixere fortes ante Agamemnona
multi; sed omnes inlacrimabiles
urgentur ignotique longa
nocte, carent quia vate sacro.*

*Paulum sepultae distat inertia
celata virtus. Non Ego te meis
chartis inornatum silebo
totue tuos patiar labore*

*impune, Lolli, carpere lividas
obliviones¹⁰⁸.*

Le début de l'essai « De la gloire » fait donc rencontrer, par l'intertexte cicéronien, la voix d'Épicure¹⁰⁹ qui affirme qu'avec la mort tout disparaît, que la mémoire du nom ne peut avoir de sens puisque nous rejoignons le néant et celle d'Horace pour qui la poésie anéantit le pouvoir de la mort. Il y a d'une part l'aporie du nom face au néant et d'autre part son immortalité. Le texte des *Essais* fait vivre encore le nom d'Épicure ou celui de Lollius donnant apparemment raison à Horace. Mais, si le nom survit, il n'est pas certain que les écrits d'Épicure soient un juste miroir de son âme, pas plus que le poème d'Horace ne le soit pour l'âme de Lollius.

Épicure ne fut pas le sage qu'il prétendit être et Horace n'a pas su voir l'hypocrisie de Lollius, dont il chante la probité. Pline et Tacite dénoncent plus tard sa cupidité, devant laquelle Auguste lui-même était resté longtemps aveugle. La leçon pour Horace est sans doute qu'on ne connaît jamais l'autre comme soi-même. Le plus sûr objet est encore soi-même, car, comme le dit Montaigne : « Ce n'est pas tour de rassis entendement de nous juger simplement par nos actions de dehors ; il faut sonder jusqu'au dedans, et voir

¹⁰⁸ *Ibid.* p. 176 : « Il a vécu avant Agamemnon bien des vaillants : mais tous, sans larmes et ignorés sont accablés sous une longue nuit, faute d'un chantre sacré. / **Il y a peu de distance de la valeur cachée à la lâcheté ensevelie.** Mais toi, je ne te laisserai point sans louange dans le silence de mes écrits, je ne permettrai pas, Lollius, que tes travaux si nombreux/ impunément, l'envieux oubli les dévore. »

¹⁰⁹ Nous insistons sur le fait que ce chapitre des *Essais* n'expose pas la pensée épicurienne de la mort et de la mémoire, mais la pensée d'Épicure telle que la définit Cicéron dans le *De finibus*. Ce sont deux choses différentes. L'interlocuteur principal est Cicéron : Montaigne se joue de ses contradictions et de ses simplifications.

par quel ressort se donne le bransle ; mais d'autant que c'est une hasardeuse et haute entreprise, je voudrais que moins de gens s'en meslassent¹¹⁰. »

Dans la rencontre entre la voix d'Horace et la pensée épicurienne de la mort, la question de l'utilité du nom et du renom est posée. Mais, les réponses insuffisantes apportées par les textes ne font que définir une nouvelle interrogation, une nouvelle enquête, celle de la connaissance de soi. Cicéron qui ne se connaît pas lui-même ne peut être fondé à parler d'Épicure. Horace se méprend entièrement sur Lollius. Avant toutes choses, « il faut sonder jusqu'au dedans ». L'angoisse de la vérité supplante celle de l'utilité de l'œuvre, le choix de l'écriture est d'ores et déjà fait. Intériorité et extériorité, altérité et identité sont les thèmes qui forment l'autre réseau de sens de l'essai « De la gloire », l'identité qu'il faudrait pouvoir trouver bien que le sujet soit multiple en lui-même. Les écrits restent, mais le sujet s'envole. Il faut, pour lui donner consistance, le connaître intimement et vraiment.

6.3.4 Insaisissables intentions

Consister, selon Huguët, c'est « rester ferme », comme le roc en mer, mais il signifie aussi par extension « subsister, se maintenir » ; on pourrait dire encore perdurer, persister. L'être manque de substance, le chapitre « De la gloire » l'annonce dès ses premières lignes. Et c'est déjà en vivant qu'il faut acquérir cette consistance¹¹¹ pour l'obtenir aussi par la suite en écrivant. La fermeté morale, la constance donnent seule la consistance, au sens actuel, c'est-à-dire du poids à l'être. À ce stade, l'angoisse du néant du nom est peut-être moins aporétique qu'Antoine Compagnon ne l'affirme. Certes, le nom seul ne résiste pas à la mort : « Et puis, quand j'aurois une marque particulière pour moy, que peut elle marquer quand je n'y suis plus ? Peut elle designer et favoriser l'inanité¹¹² ? » Cependant, la première urgence est dans le présent même de l'existence, comme le dit le début de II, 16 : « Nous sommes tous creux et vuides : ce n'est pas de vent et de voix que nous avons

¹¹⁰II, 1, p. 338

¹¹¹L'article de Donald M. Frame, « Montaigne and the problem of consistency » dans *French Renaissance Studies in honor of Isidore Silver, Kentucky Romance Quarterly Supplement* n°2, 1974, p. 157-172 fait une éclairante mise au point sur la question de la constance/consistance. Elle traite presque exclusivement de la consistance telle que le xvi^e siècle le définissait, à savoir comme synonyme de constance. Néanmoins, la première définition de *consister* chez Huguët, « rester ferme (comme un roc) » montre une cohabitation déjà en germe du sens propre et figuré dans le mot.

¹¹²II, 16, p. 627.

6.3 De Sebond à Montaigne : l'angoisse de la parole vraie

à nous remplir ; il nous faut de la substance plus solide à nous réparer¹¹³. L'essai « De la gloire » répond finalement à cette première et imminente exigence en termes assez sebondiens. Cette substance qui remplit, Montaigne, à la suite du théologien, l'appelle non pas le mérite, mais le profit :

Il faut estre vaillant pour soy mesmes, et pour l'avantage que c'est d'avoir son courage logé en une assiette ferme et assurée, contre les assauts de fortune. Ce n'est pas pour la montre que nostre ame doit jouer son rôle. C'est chez nous au dedans, ou nulz yeux ne donnent que les nostres : la elle nous couvre de la crainte de la mort, des douleurs et de la honte mesme : elle nous assure de la perte de nos enfans, de nos amis et de nos fortunes. Et quand l'opportunité s'y presente, elle nous conduit aussi aux hazards de la guerre. Ce **profit** est bien plus grand et plus digne d'estre souhaité et esperé que l'honneur et la gloire qui n'est autre chose qu'un favorable jugement que les autres font de nous¹¹⁴.

L'intensité de ce passage, la confiance qu'il montre en la force d'un retour sur soi et en soi-même le rendent particulièrement saisissant. A défaut de trouver un point fixe dans le monde qui nous entoure, il faut autant que possible le trouver en soi-même et conquérir en soi la stabilité qui n'existe pas au dehors. Comme dans le mot « consistance », le sens figuré et le sens propre se rencontrent dans l'expression « assiette ferme et assurée » : l'assiette est à la fois l'« état physique et moral » comme le dit Huguet, mais c'est encore la position. La consistance est donc le poids de l'être qui lui permet d'échapper à l'inanité, c'est aussi le fait d'être stable, attaché à un point fixe, dans un monde mouvant. Ce point où s'ancrer ne se trouve pas dans le monde, mais en soi. Cette opposition du dehors et du dedans, de l'intériorité et de l'extériorité traverse le chapitre. Agir selon soi et non selon les circonstances arbitraires, voilà le programme proposé. Si le texte semble indiquer qu'il faut revenir à soi dans une autonomie et une suffisance qui rappellent celles d'une monade, il corrige et nuance : rien n'empêche vraiment d'être aussi au monde et à ses hasards dont la guerre devient une métaphore dans la suite du texte. Cette plongée en soi pour échapper aux contingences extérieures correspond bien à un gain d'être car elle protège de la perte : mort de soi et mort des autres. Elle fait échapper à l'inanité de l'être, en luttant contre notre imperfection, notre part de « vuide et de vent ». Mais ceci ne

¹¹³ *Ibid.* p. 618

¹¹⁴ Nous préférons en cette partie travailler sur l'édition de 1580 qui nous permet plus facilement de retrouver la cohérence de l'essai. Nous citons donc : Michel Eyquem de Montaigne, *Essais*, reproduction photographique de l'édition originale de 1580 publiée par Daniel Martin, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1976, p. 420 (p. 423).

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

peut être que temporaire ; le monde extérieur, comme la guerre qui en est une excellente métaphore¹¹⁵, s'impose et nous oblige à sortir parfois de nous même.

Nous suivons de nouveau l'édition de 1580 pour approfondir le sens de ce retour en soi dont le développement est aussi le développement du jeu d'oppositions entre intériorité et extériorité, profondeur et surface.

Moy je sçay bien que je ne suis que chez moy, et de cette autre mienne vie qui loge en la connaissance de mes amis, je sçay bien que je n'en sens nul fruict, ny jouissance que par la vanité d'une opinion fantastique. Et quand je seray mort, je m'en ressentiray encores beaucoup moins. Je n'aurai plus de prise par ou saisir la reputation, je ne voi pas par ou elle puisse me toucher ny arriver à moy. Et de m'attendre que mon nom la reçoive : premierement, je n'ay point de nom qui soit assez mien : car de deux que j'en ay l'un est commun a toute ma race, voire encore a d'autres. [...] Quant a mon autre nom il est a quiconque aura envie de le prendre¹¹⁶.

Le parallélisme « je sçay bien »... « je sçay bien » accentue l'opposition entre vie en soi et vie dans la bouche des autres (« conçue en la fantasie d'un chacun traduisait-il dans la *Theologie* »). La première affirmation en est très forte « chez moy, je suis ». On accède à l'être en soi seulement. Aussi, ce qui peut perdurer, est-ce ce moi en lui-même et selon lui-même. Ce que je suis pour les autres m'est non seulement extérieur mais tout simplement n'est pas. Ma réputation ne me suit pas ; elle n'a pas de substance, elle est insaisissable. La mort révèle l'absence de lien entre le moi et sa renommée. Donc, le moi n'est pas le support de la réputation. Reste alors le nom pour supporter le renom. Mais le lien entre le nom et l'être n'existe pas non plus. Montaigne appartient à plusieurs et Michel peut même appartenir à tous. Le nom pas plus que le renom n'appartiennent au moi. En effet, il y a une fin du renom qui montre sa vanité, comme celle du nom. La mort est le meilleur argument pour montrer l'inanité des deux. Mais, comme le laissait entendre déjà le précédent passage, ce n'est pas vraiment la disparition de l'être qui est angoissante ou du moins celle-ci cesse de l'être en partie si on ne vit pas selon les autres mais selon soi : « Combien avons-nous veu d'hommes vertueus survivre a leur propre reputation, qui ont veu et soufert esteindre en leur presance l'honneur et la gloire tres justement acquise en leurs jeunes ans. Et pourquoi de cete vie fantastique et imaginere allons nous

¹¹⁵Le thème est présent dans le poème d'Horace ; il l'est aussi dans les propres souvenirs de Montaigne de l'époque troublée dont il est le témoin : « On est surpris entre la haye et le fossé ; il faut tenter fortune contre un poulaillier ; il faut dénicher quatre chetifs harquebousiers d'une grange ; il faut seul s'escarter de la troupe et entreprendre seul, selon la necessité qui s'offre. » Éd. Villey, II, 16, p. 623.

¹¹⁶*Ibid.* p. 422-423 (p. 425-425).

6.3 De Sebond à Montaigne : l'angoisse de la parole vraie

perdant notre vraie vie et essentielle, et nous engager a une mort perpétuelle¹¹⁷ ? » En d'autres termes, on pourrait dire, à la gloire, il faut préférer le Salut. L'orientation du chapitre est conforme à celle du christianisme de Sebond. Vivre selon soi est aussi vivre selon sa conscience et donc selon Dieu, ce qui permet de connaître déjà ici-bas la vie vraie et essentielle, la vie éternelle. Être vraiment, c'est être en soi, chez soi, objet de son propre regard, tenter de se connaître c'est tenter de s'approcher du regard divin : être transparent à soi comme on l'est à Dieu. C'est avec cette perspective qu'est abordée aussi la question de l'honneur et de la chasteté des femmes : « L'offense **et envers Dieu et en la conscience** seroit aussi grande de le desirer que de l'effectuer. ». Gagner en substance et en être, c'est gagner en vertu et cela passe par un retour sur soi comme par l'abstraction du regard des autres. Montaigne se situe donc finalement dans le droit fil de l'orientation de la *Théologie* en suivant cette voie morale.

Aux paradigmes de la nourriture au lieu des vêtements, de la solidité et de la substance, s'ajoute celui de l'argent en deux passages¹¹⁸. La dernière occurrence de la métaphore financière permet, comme chez Rabelais, de montrer que le langage fonctionne de façon parallèle à une valeur fiduciaire : « [...] mais les actions de la vertu, elles sont trop nobles d'elles mesmes pour rechercher autre loyer ou recompense que de leur propre valeur [...]. Si toutefois cete fauce opinion sert au public à contenir les hommes en leur devoir, qu'elle accroisse hardiment, et qu'on la nourrisse entre nous plus qu'on pourra. Puis que les hommes par leur insuffisance ne se peuvent assez payer d'une bonne monnoie, qu'on y emploie encore la fauce¹¹⁹. » Il est un emploi où l'illusion que supporte le verbe peut engendrer un accroissement, un profit des êtres. La croyance dans une réputation même usurpée, même exagérée, soutenue par les éloges ou les panégyriques peut être à l'origine d'une émulation vertueuse.

L'essai est une démonstration humaniste du premier paragraphe tiré de la *Théologie*. Montaigne joint sa voix à celle des Anciens pour incarner le texte abstrait de Sebond.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 425-426 (428-429).

¹¹⁸ « Je ne me soucie pas tant quel je sois chez autrui, comme je me soucie quel je sois en moy mesme. Je veux estre riche de mes propres richesses et non de mes richesses empruntées » (*ibid.* p. 420 (p. 423)). [C] abrège ainsi « Je veux estre riche par moi, non par emprunt. »

¹¹⁹ *Ibid.* p. 426 (p. 429). Nous avons déjà pu mettre en valeur l'importance des changements financiers et économiques sur la sémiotique renaissante. M.-L. Demonet insiste aussi sur la conjoncture qui précède la rédaction des *Essais*. Elle évoque « la crise de la monnaie dans les années 1565-1580 » (*op. cit.*, p. 21).

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

L'homme n'a pas à se soucier de gloire : le nom et le renom n'ont pas de poids et il faut ancrer l'homme à quelque chose de plus solide. Il faut vivre selon Dieu, c'est-à-dire selon soi, selon sa propre conscience, agir en vérité sans le souci de l'apparence, mais avec celui de la transparence. C'est la première réponse à la question de la mémoire et à la mémoire du nom : l'urgence est déjà de faire face à la radicale « disette » d'être ; il faut avant tout se connaître. La question du nom devient un temps secondaire, car c'est seulement lorsqu'on a acquis un peu de poids et de consistance par notre vie, qu'on peut donner du poids au nom. Le travail de l'écriture se double alors de celui de la relecture : l'écriture de soi est auscultation ; la relecture de l'œuvre doit conduire à la révélation d'une forme essentielle, constante de l'être.

Faisant le constat de son irréductible manque d'être avec sans doute plus d'appréhension que Sebond, Montaigne entend pallier ses insuffisances d'une façon que le théologien espagnol n'aurait pas démentie. L'exemple de Carnéade tiré du *De finibus* ajouté en couche [C] en début de II,16 contient en quelque sorte toute la problématique de l'essai : le nom qui supporte le renom peut mentir. Je suis le seul qui puisse savoir si j'ai agi selon ma conscience, c'est-à-dire selon Dieu. La citation de Cicéron - ajoutée elle aussi en [C] - qui concluait l'exemple du serpent caché et ceux qui le suivent le déclare sans ambages : « *Meminerint Deum se habere testem, id est (ut ego arbitror) mentem suam*¹²⁰. Le texte délivre moins une méthode qu'une fin vers laquelle il faut tendre : la sainteté ou la transparence à soi-même pour pouvoir connaître les intentions de son cœur et s'assurer de leur pureté. Ni le nom, ni le renom ne peuvent rien pour assurer cette connaissance et encore moins cette conformité. C'est cette adhésion, cette coïncidence entre ce que nous devons et ce que nous voulons être qui donne du poids à notre être. Encore faut-il chercher à se connaître. Cicéron plus prompt à condamner qu'à se connaître, reproche à Épicure la paille qu'il a dans l'œil quand c'est une poutre qui l'aveugle. Il est déjà bon de reconnaître combien nous sommes obscurs à nous-mêmes. L'être de l'homme est d'être tiraillé, instable. La quête n'est jamais qu'une quête de moins de vanité, telles sont les limites de l'homme. Cette citation de « De la vanité » ne dit rien d'autre que les limites de la sagesse - le titre de sage étant toujours une partielle usurpation - qu'est cette perpétuelle dualité et instabilité au cœur de l'homme : « [B] Nous avons garde d'estre gens de bien selon Dieu ; nous ne le saurions estre selon nous. L'humaine sagesse

¹²⁰Éd. Villey, p. 621

n'arriva jamais aux devoirs qu'elle s'estoit elle mesme prescrit et s'il y estoit arrivée, elle s'en prescriroit d'autres au delà, où elle aspirat toujours et pretendit, tant nostre estat est ennemy de consistance¹²¹. » La consistance se pense ici plus en terme d'immobilité, qu'en terme de poids. Notre être est sujet au mouvement, changeant selon les lois qu'il se prescrit ou malgré elles. C'est ce changement et ces contradictions qu'il faut écrire pour pouvoir déchiffrer peut-être dans cette instabilité une « forme maistresse ».

6.3.5 La « forme maistresse »

Agir en vérité nécessite d'entendre sa conscience, de revenir en soi-même et le chemin que trace l'essai « De la gloire » est proche de celui que reconstitue Donald M. Frame à la fin de son article « Montaigne and the problem of consistency¹²². » Cette conclusion qui porte sur l'ensemble des *Essais* parle d'une constance qui n'est pas seulement constance morale, à savoir fidélité à sa conscience, à ce qu'elle ordonne intimement mais plus exactement fidélité à la « forme maistresse » que Montaigne reconnaît en lui-même. En ce sens, l'essai « Du repentir » prolonge la réflexion de « De la Gloire ». Montaigne s'est affranchi du point de départ sebundien. On retrouve les mêmes thèmes et les mêmes images qui sont devenus proprement siens : la méfiance face au jugement et opinions des amis, le poids de l'être qui loge en lui-même. L'exemple inaugural de la maison de Julius Drusus incarne l'idéal de transparence qui fait se confondre intériorité et extériorité¹²³, : « [...] il n'est personne, s'il s'escoute, qui ne descouvre en soy une forme sienne, une forme maistresse, qui luicte contre l'institution et contre la tempeste des passions qui luy sont contraires. De moy, je me trouve quasi toujours en ma place, comme font les

¹²¹II,I, 9, p. 990.

¹²² *This makes it essential that man be something. In a sense, that is all that is left. God as a rock and a refuge seems in Montaigne's thinking too remote for man to cling to. What stability remains for us in a world of flux? Only such as we can find within ourselves. Montaigne's need of stability is acute. When he first retires he has little sense of resemblance, as he will later; he is aware almost of difference, as we see clearly in the first and last chapters of Book II. Although he wants freedom to rove, he also wants some anchor. To find it, he must find himself; and he gradually does.* (Nous traduisons : « Il est essentiel que l'homme soit *quelque chose*. C'est la seule chose qui compte en un sens. Dieu semble un rocher ou un refuge trop éloigné pour s'y accrocher, selon Montaigne. Que reste-t-il de stable dans un monde en mouvement ? La seule chose que nous pouvons trouver est en nous-même. Le besoin de Montaigne est aigu. Lorsqu'il se retire la première fois, il a un sens ténu de la ressemblance : il est davantage conscient de la différence, comme on peut le voir nettement dans les premier et deuxième chapitres du livre II. Bien qu'il souhaite être libre, il veut également une ancre. Pour la trouver, il doit se trouver lui-même et il le fait progressivement. ») : art. cit., p. 171.

¹²³ Celui-ci propose contre toute attente à ses ouvriers de faire une maison où « chacun y voye de toutes parts. » (Éd. Villey, III, 2, p. 808.)

corps lourds et pesants. Si je ne suis chez moy, j'en suis toujours bien pres¹²⁴. » L'essai « Du Repentir » affine la définition initiale de la constance/consistance. Il s'agit moins d'agir selon la morale que d'agir selon son tempérament. Ainsi, l'équivalence déjà posée entre agir moralement et agir selon soi dans l'essai « De la gloire » devient-elle plus immédiatement compréhensible. Il est des péchés qui sont comme des tendances naturelles de l'être contre lesquelles il est inutile de se repentir ou même de résister. Il y a alors plus de désinvolture et moins d'angoisse à ce stade de la pensée montaignienne : Montaigne a trouvé où s'ancrer, il a reconnu et écrit cette forme qui est la sienne. Il a vu une constance dans la relecture de sa vie. Cette « forme maîtresse » que dessine l'ensemble des tendances profondes et des inclinations naturelles de son être s'incarne dans un livre qui devient, comme l'être vivant, un support légitime du nom et c'est alors qu'on peut rejoindre la conclusion d'A. Compagnon — sans que nous faisons avec lui le détour par la question de la paternité — le nom trouve un corps qui le remplit. Montaigne est l'auteur des *Essais* qui portent la forme maîtresse de son auteur. Cette forme maîtresse n'a plus pour seul témoin Montaigne lui-même et le nom comme le renom coïncident désormais avec ce qu'est Montaigne, auteur d'un livre qui lui est consubstantiel.

Ainsi, l'angoisse de la parole vraie présente dans l'essai « De la gloire » se fait-elle moins vive au fur et à mesure que Montaigne apprend à se connaître et à se reconnaître et qu'il suit son propre tempérament, s'affranchissant et prenant ses distances avec la *Théologie*. Mais cette plus grande désinvolture perceptible en III, 2 ne s'acquiert que progressivement. C'est encore en suivant le mouvement de la *Théologie* que Montaigne quitte la question de la gloire et du nom pour traiter plus profondément en l'essai suivant celle de la connaissance de soi. Après avoir montré l'importance d'être soi, il veut justifier le projet d'écrire cet « être soi » dans « De la praesumption ».

¹²⁴Éd. Villey, III, 2, p. 811. On est dans le parfait prolongement du socratisme chrétien évoqué plus haut. « L'examen de conscience a précisément pour objet de déterminer la place de l'homme sur la route qui le ramène à sa véritable nature, [ses progrès et ses reculs dans la restauration de l'image divine] » Étienne Gilson, *op. cit.*, p. 223.

6.4 « De la praesumption » ou De la nécessité de se trouver

Maintenant que Montaigne a commencé à dépasser l'aporie qu'il rencontrait dans la pensée sebondienne du nom et qu'il a montré l'importance de se sonder pour faire apparaître en soi une « forme maistresse », il peut à présent pleinement justifier son projet de se dire, son projet d'écriture qu'il définit et met en pratique à la fois dans cet essai. Si II, 16 mettait en place un pacte de lecture, II, 17 formule un pacte d'écriture. Et s'il a dû s'éloigner de Sebond pour pouvoir penser le langage, il s'en rapproche pour définir son dessein d'auteur.

6.4.1 Du projet de se dire

Selon Sebond, la gloire n'appartient qu'à Dieu, car il est la cause de tout ce qui se produit dans le monde. L'homme ne peut que reconnaître les œuvres du monde comme œuvre de Dieu et l'œuvre divine que l'on peut mieux connaître est soi-même. Le passage du thème de la gloire à celui de la connaissance de soi se fait un peu différemment chez Montaigne : « Il y a une sorte de gloire, qui est une trop bonne opinion que nous concevons de notre valeur¹²⁵. » La gloire n'est plus seulement la haute opinion (et toujours nécessairement inexacte) que les autres se font de nous, mais celle que nous nous faisons de nous-même et qui s'apparente à une surestimation orgueilleuse de soi. Ensuite, le texte annonce un plan : « Il y a deux parties en cette gloire : sçavoir est de s'estimer trop, et n'estimer pas assez autrui¹²⁶. » Certes, Montaigne suit ce plan, mais il traite un peu cavalièrement et très rapidement la dernière partie. De plus, en un premier temps, il semble finalement moins évaluer la part de présomption dont il est coupable que dresser un portrait de lui-même. Ainsi, si la forme suit tant bien que mal le projet annoncé, le fond le trahit. Montaigne prend en réalité quelques précautions oratoires initiales avant de faire ce qu'il est important de faire, à savoir parler de soi : « Ceux que la fortune (bonne ou mauvaise qu'on la doive appeler) a fait passer la vie en quelque eminent degré, ils peuvent par leurs actions publiques tesmoigner quels ils sont. Mais ceux qu'elle n'a employez qu'en foule, [C] et de qui personne ne parlera, si eux mesmes n'en parlent, [A] ils sont excusables s'ils prennent la hardiesse de parler d'eux mesmes envers ceux qui ont

¹²⁵Éd. Villey, II, 17, p. 631.

¹²⁶*Ibid.* p. 633.

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

interest de les connoistre¹²⁷[...] » C'est ici que les véritables intentions de Montaigne se découvrent. Il commence à justifier le projet de cet essai, à savoir parler de lui-même. L'argument qui légitime alors le dessein de se dire est formulé avec plus de véhémence :

Ces gens qui se logent a chevauchons sur l'epicycle de Mercure, il me semble qu'ils m'arrachent les dents. Car en l'estude que je fay, duquel le subject, c'est l'homme, trouvant une si extreme varieté de jugemens, un si profond labyrinthe de difficultez les unes sur les autres, tant de diversité et incertitude en l'escole mesme de la sapience : vous pouvez penser, puis que ces gens là n'ont peu se resoudre de la connoissance d'eux mesmes et de leur propre condition, qui est dans eux, puis qu'ils ne scavent comment branle ce qu'eux mesmes font branler, ny comment nous peindre et deschiffrer les ressorts qu'ils tiennent et manient eux mesmes : comment je les croirais de la cause du mouvement de la huitième sphere, du flux et reflux de la riviere du Nile. La curiosité a esté donnée aux hommes pour fleau, dit la sacrosainte parole¹²⁸.

La citation déformée de l'*Ecclésiaste* qui se trouve sur une poutre de la « librairie » donne plus de force encore à l'argument initial de Sebond¹²⁹. Il y a la même hiérarchie des connaissances ; la meilleure connaissance possible de Dieu repose sur la connaissance de soi selon Sebond ; pour Montaigne, elle est aussi la connaissance première. La *libido sciendi* ne fait que nous détourner de cette nécessité urgente de se connaître¹³⁰. Tant que l'homme ne se connaît pas lui-même, il est vain de prétendre vouloir connaître le monde. Rien de solide et de fixe en la science sans ce fondement.

6.4.2 Le fil sebundien

Paraissant l'avoir abandonné avec désinvolture au début de II, 16, Montaigne ne cesse donc de revenir à Sebond et cet argument très fort en faveur de la connaissance de soi est d'ailleurs moins emprunté au chapitre 194 précédemment étudié qu'au prologue de la *Théologie* : « Parce qu'elle [cette science] instruit l'homme à se cognoistre soy-mesme : à

¹²⁷ *Ibid.* p. 632.

¹²⁸ *Ibid.* p. 633-634 (p. 436-437).

¹²⁹ Hugo Friedrich a déjà montré en s'appuyant sur un autre passage que cette pensée de la connaissance de soi était bien antérieure à la rédaction des *Essais* : « Elles [Les tournures comme *se taster, se gouster, se sonder*] paraissent déjà d'ailleurs plusieurs fois dans la traduction de Sebond, où elles relèvent les expressions ternes de l'original, par exemple dans le chapitre 224 : « que chacun se taste et se sonde soy-mesme », pour rendre le latin *debet videre et comparare*. Cela montre, non seulement que l'influence de la théologie a fécondé le goût de Montaigne pour l'introspection, mais que cette passion spécifiquement sienne s'est éveillée bien avant les *Essais* » ; *op. cit.*, p. 221.

¹³⁰ C'est une variation sur ce même argument de Raymond Sebond qu'on trouve au début de l'essai « Du repentir » : « Aumoins, j'ai ceçy selon la discipline que jamais homme ne traicta subject qu'il entendit ne cogneust mieux que je fay celuy que j'ay entrepris, et qu'en cela je suis le plus savant homme qui vive[...] » (Éd. Villey, p. 805).

6.4 « De la praesumption » ou De la nécessité de se trouver

savoir pourquoy il a esté créé, et par qui il l'a esté, à cognoistre son bien, son mal, son devoir, de quoy et à qui il est obligé. Or à l'homme ignorant de ces choses, que peuvent servir les autres sciences ? ce n'est que vanité¹³¹[...] » Montaigne met son humour et son naturel au service de sa consternation : « ils m'arrachent les dents ». L'idée d'aller « a chevauchons sur l'epicycle de Mercure » au risque de tomber ressort dans toute son absurdité : rien ne sert de se perdre à chercher la cause du mouvement des étoiles ou du flux et du reflux du Nil. S'il faut se perdre, c'est déjà dans le « labyrinthe » de son être propre. Si nous ne maîtrisons pas notre propre mouvement, comment maîtriser celui du monde. Le monde et le moi sont soumis à un « branle » qui nous échappe, comme l'évoquent les images des planètes ou du Nil. Le retour en soi est comme un retour en deçà de ce mouvement, en un terrain fixe. Malgré tous les gauchissements de la traduction mis en valeur sur la question du nom, on voit que le projet montaignien rejoint celui de Sebond jusque dans ses préceptes initiaux. Le projet est le même ; reste à penser si la fin diffère autant qu'on pourrait le croire. Certes, la traduction du passage quant au nom de Dieu montre que Montaigne n'adhère pas à cet échafaudage complexe qu'est la théorie du nom acquis et qu'avec cette construction alambiquée s'effondre apparemment la possibilité de connaître Dieu. Maintenant, si l'on suit l'Apologie, la raison seule en effet ne parvient pas à saisir la pensée de Dieu. Ce que met le traducteur en évidence, c'est bien la faiblesse des arguments du point de vue de la seule raison. Aussi, Montaigne ne rejette-t-il pas la pensée selon laquelle la connaissance de soi est la voie du salut. En effet, le pendant du précepte du prologue qu'il reprend en II, 17 est le suivant :

A ceste cause [pour nous instruire] bastit [Dieu] ce monde visible et nous donna comme livre propre et familier et infaillible, escrit de sa main, où les creatures sont reengees ainsi que les lettres : non à nostre poste, mais par le saint jugement de Dieu, pour nous apprendre la sapience et la science de nostre salut : laquelle toutefois nulle en peut veoir de soy, ny lire en ce grand livre (bien que toujours ouvert et present à nos yeux) s'il n'est esclairé de Dieu et purgé de sa macule originelle. D'où il est advenu que les anciens philosophes payens qui en ont tiré toutes leurs autres sciences et tout leur scavoir n'y ont pourtant jamais pu apercevoir et descouvrir (aveugles en ce qui concernait leur souverain bien) la sapience, qui y est enclose, et la vraye et solide doctrine, qui nous guide à la vie esternelle¹³².

Certes, Montaigne ne choisissant de reprendre que l'exhortation à la connaissance de soi entreprend une laïcisation du dessein sebundien. Néanmoins, s'il ne prétend connaître

¹³¹ *Theologie naturelle de Raymond Sebond docteur excellent entre les modernes en laquelle par l'ordre de Nature est demontree la verité de la Foy Chrestienne et Catholique*, traduite nouvellement de Latin en François. A Paris, Chez Gilles Gourbin, 1569. f.2 r°.

¹³² *Ibid.*

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

Dieu, suivant les traces de Sebond, il cherche à combler les manques de son être qui est en « en disette de beauté, santé, sagesse, vertu, et telles parties essentielles ». Il recherche sa voie de salut, mais sans le systématisme de Sebond. C'est d'ailleurs peut-être en premier avec cet agencement méthodique des choses que Montaigne prend ses distances : le mouvement et les contradictions de l'être ne peuvent être saisis dans un cadre aussi rigide et univoque. En outre, on retrouve dans l'« Apologie », et dans l'ensemble des *Essais* cette vision où la Révélation sépare l'Histoire en deux grandes ères. Socrate ne pouvait en effet qu'être « aveugle en ce qui concerne [son] souverain bien », ses « actions vertueuses demeurent vaines et inutiles¹³³ ». Cette recherche du poids de l'être semble bien une quête chrétienne du Salut qui ne dit plus son nom.

Cet essai a donc finalement moins pour dessein de traiter de la présomption que de définir un projet et de commencer à le mener à bien. De fait, la première et principale partie « s'estimer trop » ne peut que devenir hors-sujet, puisque cette sorte de présomption est absolument étrangère à Montaigne — en tous cas, selon lui, puisqu'il nous a lui-même appris à travers l'exemple de la lettre d'Épicure, qu'il ne faut pas toujours croire aveuglément à ce genre de déclaration : « Mais pour venir à mon particulier, il est bien difficile, ce me semble, que aucun autre s'estime moins, voire que aucun autre m'estime moins que ce que je m'estime¹³⁴. » Aussi, au lieu de parler de présomption, Montaigne énumère-t-il les défauts et faiblesses de son caractère : « Par ces traits de ma **confession**, on en peut imaginer d'autres à mes despens. Mais quel que je me face connoitre, pourveu que je me face connoitre tel que je suis, je fay mon effect. Et si ne m'excuse pas d'oser mettre par escrit des propos si ineptes et frivoles que ceux icy. La bassesse du sujet, qui est moy, n'en peut souffrir de plus pleins et plus solides. Et au demeurant c'est une humeur nouvelle et fantastique qui me presse, il faut la laisser courir¹³⁵. » On sait combien cette confession diffère de celle que pourrait faire saint Augustin¹³⁶, puisqu'il ne s'agit pas de considérer ces défauts d'un point de vue moral mais comme une part du tempérament, de la nature de Montaigne. Une fois cette précision faite, le mot définit assez bien le projet qui est tout à la fois en train de se concevoir et de se réaliser dans cet essai. Les modifications apportées après 1588 montrent assez bien comment le dessein

¹³³III, 12

¹³⁴II, 17, p. 635.

¹³⁵Édition D. Martin, p. 456-457. (p. 459-460).

¹³⁶On peut relire à ce sujet le développement toujours éclairant de Hugo Friedrich. *op. cit.*, p. 227-232.

montaignien s'affirme en ses lignes. La dernière phrase citée « Et au demeurant c'est une humeur nouvelle et fantastique qui me presse, il faut la laisser courir » est effacée en 1588. Il n'y a rien d'arbitraire dans ce projet. Cette « confession » n'est nullement l'objet d'une fantaisie passagère. Elle est une nécessité, la conquête longuement mûrie d'un point fixe où s'accrocher dans un monde infiniment mouvant et changeant. Même ce bref ajout, « Qu'on accuse, si on veut, mon projet ; mais mon progresz, non¹³⁷ » montre bien qu'en parcourant de nouveau ce passage, Montaigne y reconnaît la mise en place et la définition de son **projet** d'auteur.

6.4.3 Où Montaigne trouve du solide

Le but est en partie atteint. Peu importe la bassesse du sujet, puisque les propos sont « pleins et solides ». Le langage perd son inanité, quand le sujet lui-même est plein : « Je ne scay faire valoir les choses pour le plus que ce qu'elles valent, ma façon n'aide de rien a la matiere. Voilà pourquoy il me la faut forte qui aye beaucoup de prise et qui luise d'elle mesme¹³⁸. » La bassesse du sujet n'empêche pas sa consistance : ce halo de lumière autour de la matière, c'est l'émanation d'un être plein, « consistant¹³⁹. ». Finalement, c'est sur sa propre inanité que doit s'appuyer Montaigne pour trouver un ancrage solide. Aussi, ce qui s'annonce comme un défaut (« Je ne scay faire valoir les choses pour le plus que ce qu'elles valent ») n'en est-il nullement un. La lueur de la matière passe dans les mots. Les mots se nourrissent de cette consistance. Ainsi, la faille inhérente au langage qui n'a pas de lien à l'être devient-elle à son tour vertu, puisqu'elle dit l'imperfection et le manque d'être : le langage dit le particulier, l'incomplétude et dépasse ainsi sa propre imperfection.

« **Une meilleure forme** » Le langage est à la fois un pis-aller et en même temps, la forme nécessaire, la seule forme possible pour dire le moi. Dans un passage qui précède de très peu la citation analysée, Montaigne écrivait dans l'édition de 1580 : « J'ay toujours

¹³⁷Éd. Villey, II, 17, p. 653

¹³⁸II, 17, p. 637.

¹³⁹C'est le paradoxe qu'exprime parfaitement Hugo Friedrich : « L'homme rejetant toutes les hiérarchies illusoires s'assure du terrain où il se sentira chez lui parce que la nature le lui a assigné. Si débile que soit l'individu, l'expérience intérieure découvre qu'il peut s'appuyer sur sa débilité autant que la supporter. La singulière observation avec laquelle Montaigne met l'accent sur son humanité moyenne est aussi au service d'un besoin de connaissance objective, d'une description qui ne juge pas, et son plaisir comme passionné de découvrir ses propres faiblesses est le plaisir de s'emparer d'une réalité. » *op. cit* p. 226.

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

une idée en l'ame qui me presente une meilleure forme, que celle que j'ay mis en besogne, mais je ne la puis exploiter. Et en mon imagination mesmes, je ne conçoÿ pas les choses en leur plus grande perfection¹⁴⁰. » Il existe une idée finie et accomplie des choses, une forme parfaite qui permet de les saisir en la perfection. L'âme n'en a que le pressentiment et l'imagination ne peut absolument pas la concevoir¹⁴¹. L'imperfection du langage est le reflet exact de notre imperfection. Le langage s'écrit en marge de l'être, comme notre perception est marginale. Il y a une sorte de nostalgie de cette perfection perdue. Et, par rapport à Sebond, ce qu'il y a de radicalement nouveau, c'est que cette conscience de notre inanité, cette sensation que l'essence des choses nous échappent, cette « nostalgie ontologique » devient la nostalgie d'une autre forme perdue : l'écriture des Anciens. « [...] ce que je connoi par la, que ce que je voy produit par ces riches et grandes ames du temps passé, je le treuve bien loing au dela de l'extreme estendue de mon imagination. Leurs ouvrages ne me satisfont pas seulement et me remplissent, mais ils m'estonnent et me transissent d'admiration : je juge tres bien de leur beauté, mais il m'est impossible de la représenter¹⁴². » Le langage des Anciens a non seulement la consistance, puisqu'il **remplit**, mais il a encore une qualité qui dépasse l'imagination. Ces œuvres ont une perfection, dont on peut être le témoin mais non l'auteur. Aussi, étrangement, cette nostalgie de l'être, de l'essence des choses et de leur complète saisie se confond-elle avec la nostalgie de la beauté de l'œuvre des Anciens. Montaigne pense son langage comme une forme dégradée de l'expression de l'être, en exprimant le particulier, mais aussi comme une forme dégradée du langage des Anciens, dont il retient sans doute un peu de luisante matière, tandis que lui échappe la perfection de la forme. Sa forme à lui est imparfaite et incomplète comme son sujet et c'est sa force propre. Cette lecture humaniste d'une chute du langage est saisissante : il est, selon Montaigne, un temps où les mots disaient mieux les choses. Mais à présent la rupture est consommée : les mots sont loin de l'essence des choses. Ils retrouvent cependant de leur vigueur dans les *Essais*, puisque leur inanité

¹⁴⁰Éd. Martin, p. 435-436, (p. 438-439).

¹⁴¹L'édition de 1588 insiste encore sur le caractère lointain et flou de cette image plutôt qu'idée : « J'ay toujours une idée en l'ame [C] et certaine image trouble [C] comme en songe une meilleure forme... » Éd. Villey, p. 637.

¹⁴²Éd. Martin, p. 436 (p. 439).

est le témoin de notre propre inanité et la conscience et l'expression de celle-ci est déjà quelque chose¹⁴³.

6.4.4 Suivre sa nature en écoutant d'autres voix

Il faut se connaître pour pouvoir suivre sa nature en vivant, comme en écrivant. La poétique de Montaigne est ainsi indissociable d'une éthique. Et un ajout en [C] qui clôt le premier et principal temps de l'essai permet d'introduire en arrière-plan de celui-ci la morale cicéronienne du *De officiis* :

[B] La recommandation que chacun cherche, de vivacité et de promptitude d'esprit, je la pretends du reglement ; d'une action eclatante et signalée ou de quelque particuliere suffisance, je la pretends de l'ordre et **correspondance** et tranquillité d'opinions et de meurs. [C] « *Omnino, si quidquam est decorum, nihil est profecto magis quam aequabilitas universae vitae, tum singularum actionum : quam conservare non possis, si, aliorum naturam imitans, omittas tuam.* »¹⁴⁴

Telle est la conclusion du premier et principal temps de l'essai « De la Praesumption » où la présomption consiste à s'aimer trop. Cette conclusion est une digression relative au sujet. La question au centre du passage n'est plus « est-ce que je m'estime trop » mais « de quoi puis-je m'estimer ? ». La citation de Cicéron permet de donner une présence à la morale du *De officiis*. En se relisant, Montaigne par cet ajout reconnaît lui-même la parenté entre cette voie constante et moyenne qu'il propose et celle du *vir bonus* cicéronien. On a déjà montré l'ironie de Montaigne face aux devoirs que se fixent ceux qui se disent sages. Cicéron aussi, avec sans doute moins d'ironie, abandonne un idéal inaccessible : « Il offre à l'homme concret qui n'est point le sage, une voie intermédiaire que l'on peut appeler « moyenne », qui reste praticable¹⁴⁵. » Pour Montaigne, comme pour Cicéron, le concept de nature est fondamental : *Intellegendum etiam est duabus quasi nos a natura indutos esse personis ; quarum una communis est [...] ; altera autem quae proprie singulis tributa*¹⁴⁶. Pour l'un comme pour l'autre en effet, il faut respecter

¹⁴³Notre partie fait donc le même chemin que le chapitre de Jean-Yves Pouilloux consacré aux « conditions de la connaissance », du constat de l'impossibilité de dire (et donc de connaître) l'être des choses au projet de se dire pour se connaître, mais en partant d'une perspective sémiotique. *Lire les Essais de Montaigne*, Paris, Maspero, 1969, p. 63-81.

¹⁴⁴Éd. Villey, II, 17, p. 658.

¹⁴⁵Cicéron, *Les Devoirs*, texte établi et traduit par Maurice Testard, Paris, Les Belles Lettres, 1974, Introduction, note 1, p. 57.

¹⁴⁶« Il nous faut comprendre que la nature nous a fait endosser en quelque sorte deux personnages : l'un qui nous est commun, quant à l'autre, il nous a été attribué à chacun personnellement » (*Ibid.*, p. 159).

sa personnalité propre, sa nature. C'est le point fixe que reconnaît Cicéron dans le *De officiis* et qu'il met particulièrement en valeur dans le passage¹⁴⁷ d'où Montaigne a tiré la citation¹⁴⁸ La définition de nature chez Cicéron comme chez Montaigne est assez vague. Si on la rattache, comme le fait Maurice Testard¹⁴⁹, à la notion que l'on trouve plus élaborée chez Panétius, la nature est un ensemble de tendances fondamentales qui s'enracinent au plus profond de l'être et qui sont destinées à s'épanouir. Or, ce sont bien les tendances profondes de son être que présente Montaigne en cet essai. En définissant son projet de connaître et d'écrire sa nature, il doit dire ces tendances pour pouvoir par la suite s'y conformer tant dans sa vie que dans l'écriture des *Essais*. Dans la suite de l'extrait cité par Montaigne, Cicéron emploie la topique métaphore théâtrale : *Suum quisque igitur noscat ingenium acremque se et bonorum et vitiorum suorum iudicem praebeat, ne scaenici plus quam nos videantur habere prudentiae. Illi enim non optimas, sed sibi accommodatissimas fabulas eligunt*¹⁵⁰. Cicéron, à sa manière, dit l'urgence de se connaître, comme le fait Sebond dans sa *Théologie*. Montaigne, à son tour, le dit avec plus de force et moins d'univocité, il intègre et mêle une morale antique et une morale chrétienne : la singularité de son projet se nourrit de ces deux voies déjà tracées par d'autres.

Il faut que Montaigne en suivant Cicéron se trouve lui-même et que le lecteur après lui devine son intention derrière les mots de l'auteur latin. Le fonctionnement est parfaitement similaire à celui des textes d'Érasme : la situation fondamentale rappelée dans le prologue ne doit pas quitter l'esprit du lecteur. La parole de Cicéron n'est plus seulement la sienne : elle est détournée par sa nouvelle origine et sa nouvelle destination. Et le processus est plus efficace qu'une adresse directe ; car dans l'effort d'enquête le lecteur par son activité d'analyse donne plus d'épaisseur à la présence devinée de l'auteur dans les mots d'un

¹⁴⁷ *Ibid.* I, xxx-xxxI, p. 106-114.

¹⁴⁸ « [...] parmi les multiples données de fait qui constituent dans les différents cas, autant de références pour la réflexion morale, il en est une cependant qui apparaît privilégiée à divers titres - et d'abord parce qu'elle s'impose dans tous les cas - c'est le terme de référence constant parmi tous les autres : la nature. On ne saurait exagérer l'importance de ce **point fixe**, si l'on peut parler ainsi, dans une réflexion morale qui ne connaît par ailleurs que des données de fait entre lesquelles elle cherche un rapport convenable, disons un point d'équilibre » (*Ibid.*, Introduction, p. 62).

¹⁴⁹ *Ibid.* Note 1 p. 62.

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 163. « Que chacun donc connaisse son propre talent et se montre juge perspicace de ses qualités et défauts, pour éviter que les gens de théâtre ne paraissent avoir plus de sagesse que nous. Ceux-ci en effet ne choisissent pas en effet les pièces les meilleures mais les plus appropriées. »

autre¹⁵¹. Aussi, le *decorum* est-il aussi important pour Montaigne que pour Érasme : il faut trouver chez l'autre des mots qui soient adaptés à son dessein, conformes à son être et conformes à la figure du destinataire familial qu'il choisit. C'est pourquoi il retient de ces prédécesseurs non les meilleures pièces, mais les plus appropriées :

Quand je voudroy suivre cet autre stile uni et ordonné, je n'y scauroy advenir pourtant : et encore que les coupures et cadences de Saluste reviennent plus a mon humeur, si est ce que je treuve Caesar et plus admirable et moins aisé a imiter. Je suys une forme de dire populaire et simple autant que je puis : d'ou c'est a l'aventure que j'ay plus davantage a parler qu'a escrire. Mais ce peut aussi estre que le mouvement et action animent les paroles, mesmes a ceus qui se remuent toujours avec vehemence comme je fay, et qui s'echauffe aisement. Le port, le visage, la vois, la robe, l'assiette peuvent donner quelque pris aux choses, qui d'elles même n'en ont guiere, comme le babil¹⁵².

Dans les corrections du manuscrit de Bordeaux, Montaigne souligne l'identité entre vivre et écrire, lorsqu'on suit sa nature : il raye la deuxième phrase pour la remplacer par la suivante : « **Comme à faire, à dire aussi** je suy tout simplement **ma forme naturelle** ». Dans cet ajout, se lit aussi la confiance retrouvée de Montaigne de reconnaître en lui une forme maîtresse, la matière de son être et de son langage. On voit encore dans les ratures de l'édition annotée de la main de Montaigne ces hésitations. Il se corrige une première fois : « j'ai plus de grace a parler qu'a escrire », avant de raturer de nouveau : « je puis plus à parler qu'à écrire¹⁵³ ». En effet, il s'agit finalement moins d'élégance que de puissance à dire, que de capacité d'expression. La spontanéité de la parole, même sans référence à son contenu, mais dans sa façon d'être prononcée a un pouvoir de dire, d'être pleine d'une matière qui n'est pas dans les mots, mais dans la physionomie. L'expression du visage de Montaigne est porteuse de cette « forme maîtresse » que dessine l'ensemble des penchants et des inclinations naturelles de son être dont le livre doit être à son tour le reflet. Et cette forme est plus visible dans la parole vive que dans les mots inscrits sur le papier. L'écriture de Montaigne pour qu'elle « puisse plus à parler » doit donc restituer cette vivacité de la parole. L'oralité des *Essais* est fondée par le socratisme

¹⁵¹Ces conclusions étaient déjà celles de Floyd Gray, suite à son étude des citations latines : « C'est ainsi qu'on apprendra à déceler, dans cette abondante matière d'emprunt, la participation discrète de la main et de l'esprit de Montaigne. Au lieu d'être une partie morte des *Essais*, les citations deviendront, au contraire, les témoignages vivants d'une présence active et personnelle. » *Montaigne bilingue : le latin des Essais*, Paris, Champion, 1991, p. 76.

¹⁵²Éd. Martin, p. 338-339 (p. 441-442).

¹⁵³Pour lire les corrections du manuscrit de Bordeaux, nous avons utilisé la reproduction en fac-similé de l'exemplaire de Bordeaux 1588 annoté de la main de Montaigne, édition établie par René Bertoulli, Éditions Slatkine, Genève-Paris, 1987, p. 569.

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

chrétien à l'origine de l'œuvre¹⁵⁴ : le lecteur doit entendre une voix vive que la polyphonie citationnelle l'invite à distinguer. Son travail d'interprète est de faire saillir cette voix et l'intention singulière qui la porte. Ce feuilletage de voix et de sens ne se clôt cependant pas en une signification unique. La « forme maîtresse » qui transparait dans les *Essais* ne se saisit que dans le mouvement et les changements de perspective. On en saisit les reflets qui progressivement l'esquissent, sans jamais la figer.

L'inanité du nom propre face à la mort, tel est le point de départ de l'essai « De la gloire » ; tel est aussi celui des *Essais* tels que Montaigne les conçoit en 1580 : « Je l'ay voué [mon livre] à la commodité particulière de mes parents et amis : à ce que m'ayant perdu [...] ils y puissent trouver aucuns traits de mes conditions et humeurs¹⁵⁵ ». L'avis « Au lecteur » témoigne du même mépris de la gloire et de la même exigence d'introspection ; mais l'entreprise des *Essais* n'a de sens que si la « forme maîtresse » qui se dessine dans l'œuvre ne permet pas au seul Montaigne de se connaître. Au lecteur, parent ou ami, de retrouver les linéaments de l'auteur dans le livre : « Mes défauts s'y liront au vif, et ma forme naïve¹⁵⁶ ». Selon M. L. Demonet, il est possible d'interpréter le mot *forme* dans le sens d'*intention*¹⁵⁷. Le lecteur doit trouver derrière la mise en scène polyphonique du texte les motivations intimes de l'auteur. Ses mots souvent empruntés à d'autres sont l'expression interprétative de ce qui est dans son cœur. Comme il y avait chez Sebond, un nom caché et un nom extérieur de Dieu, les *Essais* sont le nom extérieur de Montaigne. Mais Montaigne a acquis avec Sebond la certitude du caractère conventionnel du nom. Aussi, le projet ne peut-il aboutir, si l'auteur et le lecteur n'affirment et ne reconnaissent à l'autre la volonté et le désir de s'entendre. Le lecteur doit croire que la « forme » révélée par son interprétation est bien celle de Montaigne¹⁵⁸. L'auteur de son côté s'assure que le lecteur recherche cette forme en montrant que les mots ne sont pas un accès direct à l'être, à l'image de l'épître d'Épicure. Le caractère citationnel des *Essais*

¹⁵⁴C'est ce que Lawrence D. Kritzman appelle la « vocalisation de l'écriture » : « La *vocalisation de l'écriture* se fonde sur le désir d'articuler les signes au-dedans : la voix qui énonce est plus naturelle et plus proche de l'âme que l'écriture. » *op. cit.* p. 101.

¹⁵⁵Éd. Villey, p. 3.

¹⁵⁶*Ibid.*

¹⁵⁷« Le mot arabe signifiant « forme » chez Avicenne est rendu par *intentio* dans les textes latins, et représente le « signe naturel de l'âme ». » *op. cit.* p. 216.

¹⁵⁸La lecture des *Essais* requiert en effet « l'herméneutique de confiance lucide » dont parle André Tournon : « L'adhésion sollicitée n'est pas celle qu'exigerait un détenteur de la vérité, mais celle que l'on accorde à un homme ou à un livre reconnu « de bonne foi » ». « *Route par ailleurs* » — *Le « nouveau langage » des Essais*, Paris, Champion, 2006, p. 29-30.

rappelle constamment l'altérité des mots et invite à déchiffrer dans la scénographie du texte la physionomie de Montaigne.

Conclusion

La traduction de la *Théologie naturelle* de Sebond a fait naître ou a du moins raffermi deux convictions fondamentales chez Montaigne : la fragilité du langage et la nécessité de l'introspection ; l'urgence de la connaissance de soi et les limites des moyens pour y parvenir. Éthique et pratique de l'écriture se confondent, puisque l'essentiel est que les mots et les actes soient fidèles à notre propre nature que nous ne devons cesser d'explorer. La conformité à soi, à la vie comme à l'œuvre, permet de donner corps, matière au sujet écrivant comme à ses mots puisque finalement les deux sont devenus consubstantiels.

Ainsi, bien que la lecture minutieuse de la *Théologie* et de la traduction qu'en propose Montaigne nous ait conduit à souligner les désaccords parfois profonds entre le théologien et l'auteur des *Essais*, il ne faut pas mésestimer le rôle déterminant de ce travail de traduction dans la formation du projet littéraire de Montaigne. Le texte de Sebond est au carrefour de chapitres fondamentaux et constitue le noeud qui relie « L'Apologie » d'une part, « De la gloire » et « De la praesumption » d'autre part. La *Théologie* est à l'origine de la théorie de la connaissance et de celle du langage qui fondent le projet des *Essais*. L'idée d'un nom de Dieu consubstantiel à ses œuvres n'est pas sans parenté avec le projet littéraire montaignien qui fait échapper le nom hérité du père à la contingence. De même que, selon Sebond, « le nom et l'honneur de Dieu est à la vérité tout tel que sont ses œuvres », Montaigne a voulu que « son nom soit à la vérité tout tel que sont ses *Essais* ». Les *Essais* sont le nom acquis de Montaigne qu'il conquiert, après que la traduction de la *Théologie* l'a convaincu de l'arbitraire du nom, comme de la nécessité de se connaître.

La traduction en témoigne : Montaigne achoppe sur la question du nom de Dieu. Les éléments empreints de nominalisme que Montaigne rencontre dans la *Théologie* et l'« ontologie de la contingence¹⁵⁹ » qu'ils supposent interrogent nécessairement l'écrivain. La lettre d'Épicure au carrefour de deux lectures sensiblement différentes dessine un début d'issue au problème. Le signe, distinct de la chose, ne fait signe vers elle que si un

¹⁵⁹Laurent Gosselin, « Une ontologie de la contingence » *Cahiers textuel* 34/44, 1989, n° 4/5, p. 33-41.

Chapitre 6 Du nom de Dieu au nom de Montaigne

interprète reconnaît le signe comme tel. Montaigne, en plus de reconnaître l'arbitraire du signe, en reconnaît aussi le caractère éminemment social. La parole fait sens, si son destinataire cherche à reconnaître ce dont elle parle. Elle invite l'interprète à retrouver en soi, ce qui était en l'auteur. Le travail d'interprétation est la quête de l'intention de l'autre en soi ; il comble ainsi partiellement le vide qui sépare la pensée et son expression sans faire advenir néanmoins un sens achevé et indépassable, puisque le destinataire ne peut qu'émettre des hypothèses sur le sens que la suite du texte peut infirmer ou confirmer.

En prenant acte du caractère conventionnel du signe, Montaigne comprend que les mots ne suffisent pas. De même qu'un sourire, une intonation disent plus que la parole qu'ils accompagnent, l'intention de l'auteur se lit surtout dans l'allure du texte, son agencement qui, pour les *Essais*, est essentiellement une distribution. Montaigne se dit en faisant parler les autres : il fait parler Cicéron sur la lettre d'Épicure ; il fait parler Épicure et Horace sur la mort et c'est en évaluant l'adhésion à ces propos qui ne sont pas les siens que le lecteur s'efforce de retrouver le dessein de l'auteur. Le Cicéron des *Essais* est une figure (*persona*) que Montaigne châtie bien, car il l'aime bien. Le retournement ironique qui consiste à faire de Cicéron celui qui tance avant d'être tancé correspond à un signe lisible de la présence d'une instance supérieure dont la voix se fait d'autant mieux entendre qu'elle se dissocie de celle de Cicéron. Cette figure qui se dessine procède donc aussi de la rhétorique, c'est la confiance en l'auteur qui fera supposer au lecteur que cette forme qui transparaît s'approche bien au plus près de la « forme maîtresse » de Montaigne.

Inanité et inachèvement, voilà finalement ce que partagent notre être et le langage et c'est paradoxalement la matière qui les remplit. Dieu seul est ; le moi n'accède pas à l'être (ou dernier degré de l'être) ; puisque le devenir n'en est qu'une forme dégradée. De même, le langage s'écrit en marge de l'être, forme dégradée d'une expression parfaite. Les *Essais* s'écrivent dans une nostalgie de la forme pure et perdue qui ne s'exprime pas comme chez Érasme ou Rabelais à travers le mythe de Babel. Elle se confond chez Montaigne avec le regret humaniste de l'âge d'or qu'est l'Antiquité. En l'âme, il y a une idée pressentie de la perfection, de l'être et de la forme pour le saisir. C'est l'horizon de l'écriture : elle ne peut l'atteindre. À l'horizon aussi, la volonté de devenir transparent à soi-même, comme on l'est à Dieu, mais la forme qui se dessine ne peut que saillir par instant.

Chapitre 7

« Que philosopher c'est apprendre à mourir » — Un exercice de réception

Introduction

Jules Brody affirme, à propos de Montaigne, que « la lecture de n'importe quel essai pose des problèmes récurrents : rapports du titre et du contenu ; somme des idées qui n'arrive guère à définir une position philosophique claire et constante ; contenu idéologique faible comparé à celui d'autres philosophes¹ ». Ces problèmes se posent avec acuité dans l'essai « Que philosopher c'est apprendre à mourir » ; ils tiennent en particulier à l'extrême subtilité et complexité des textes liminaire et final — l'éloge paradoxal de la vertu et du plaisir et la prosopopée de Nature —, dont il est très difficile de dire, s'il faut ou non les prendre au sérieux. Les deux bornes de ce texte en désorientant totalement la lecture fonctionnent comme des mises en garde qui préviennent le lecteur qu'il doit employer toute la pénétration nécessaire pour comprendre le dessein véritable de l'auteur. L'interprétation de ces textes qui occupent une position stratégique est bien sûr déterminante pour l'ensemble du chapitre. Ces deux passages contribuent en effet par la présence extrêmement nombreuse de citations à mettre en scène plusieurs énonciateurs et à rassembler dans une copieuse et irréductible polyphonie les voix de la tradition sur la vertu et la mort. Certains passages sont en effet clairement ironiques :

¹Jules Brody, *Lectures de Montaigne*, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1982, p. 52.

le locuteur n'adhère absolument pas aux propos des énonciateurs cités ou allégués² et finalement les rejette. Mais toute la saveur du texte tient bien à la difficulté de définir la part d'adhésion au discours. Le locuteur ne s'installe pas confortablement dans la seule posture de distanciation ironique.

Le meilleur moyen de mettre à jour ce jeu de voix³ est sans doute de mettre en valeur l'ambiguïté des rapports qu'entretient le texte avec l'intertexte et d'observer la façon dont la voix du locuteur s'insère dans la polyphonie. Prosopopées ou éloges paradoxaux participent dans cet essai à un travail de travestissement et de masque qui fait de ce texte à la fois un texte trompeur où le locuteur qui se cache derrière ses énonciateurs est paradoxalement extrêmement présent. L'illusion d'absence renforce l'illusion de présence et cette expression indirecte par la voix d'énonciateurs multiples sollicite sans cesse le lecteur invité plus évidemment à la prudence dans les passages ironiques. Nous commencerons par une étude détaillée de l'éloge paradoxal de la vertu/plaisir qui ouvre le texte et a été largement prolongé par un ajout de la couche [C] : ce passage offre un protocole de lecture larvé de l'essai qui dès cette virtuose entrée s'annonce comme un discours sur les discours. Nous serons alors amenés à une étude plus systématique des intertextes principaux, pour mieux apprécier finalement la place particulière et privilégiée accordée à la voix de Sénèque.

7.1 Paradoxal *incipit*

Montaigne affirme que s'il se perd, la faute n'en revient qu'à l'« indiligent lecteur ⁴ ». Pourtant, l'entrée dans le texte est extrêmement abrupte et constitue comme une « embrouillure » intentionnelle destinée à perdre le lecteur pour peut-être mieux l'avertir.

²Nous continuons à nous appuyer sur la théorie de D. Sperber et D. Wilson développée largement par O. Ducrot. Rappelons rapidement leur thèse : « on décrit à présent souvent l'ironie en terme de polyphonie » où l'énonciation ironique se donne comme « écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de pertinence ». Le locuteur met donc en scène un énonciateur distinct, qu'il tourne en dérision en même temps qu'il énonce ses propos ; il donne son énonciation comme « l'imitation critique d'une autre énonciation qui, elle, serait sérieuse. » Almuth Grésillon et Dominique Maingueneau, « Polyphonie, proverbe et détournement » dans *Langages*, Paris, Larousse, 1984, n° 73, p. 120.

³Jeu de voix que Lawrence D. Kritzman a étudié, mais sans s'intéresser particulièrement aux deux temps forts que sont selon nous l'éloge paradoxal et la prosopopée de Nature, *op. cit.*, p. 56-69.

⁴« C'est l'indiligent lecteur qui perd mon sujet, non pas moi », III, 9, p. 994

7.1.1 Le devenir du titre

D'un point de vue formel, le titre est tout à fait classique, annonçant une démonstration. Pourtant, il est paraphrasé dans la première phrase et devient non plus l'objet de l'ensemble de l'essai, mais seulement un point de départ arbitraire qui permet de parler de la mort : « Cicéron dit que Philosopher ce n'est autre chose que s'aprester à la mort⁵. » Le titre est alors superfétatoire, étant, du point de vue du sens, intégré au contenu de l'essai mais ne le reflétant nullement. Il semble davantage significatif de la fluidité du texte qui paraît s'engendrer de lui-même. Une idée en amène une autre sans que le lien logique soit rigoureusement explicité : le titre est la première idée venue duquel découle l'essai. Tout l'arbitraire de ce commencement ressort par la suite : « C'est d'autant que l'estude ou la contemplation retirent aucunement nostre ame hors de nous, et l'embesognent à part du corps, qui est quelque apprentissage et ressemblance de la mort ; *ou bien*, c'est que toute la sagesse et discours du monde se résout en fin à ce point à ne craindre point à mourir⁶. ». Avec cette coordination essentielle *ou bien*, dans une apparente désinvolture de Montaigne face à Cicéron, c'est une interprétation nouvelle et pas nécessairement contradictoire de la citation qui apparaît. Montaigne transperce avec lucidité les présupposés et les *a priori* d'une phrase que Cicéron reprend à Platon. Derrière cette affirmation « Que philosopher, c'est apprendre à mourir », il y a ce qu'il y a derrière toute entreprise philosophique, la volonté de se libérer de la crainte de la mort. La première interprétation est l'interprétation stricte que Platon donne dans le *Phédon* qui ne contredit pas la seconde qui en embrassant ce premier sens le dépasse. Le contenu premier est exemplaire du sens second : Platon dans le *Phédon* préconise une voie ascétique de détachement qui se confond avec la mort. Sortie de son contexte, la citation dit aussi que tout discours philosophique est une entreprise de libération de cette angoisse fondamentale. Montaigne en réactivant le sens de cette phrase, la renouvelle aussi complètement en lisant au-delà d'elle. Le titre semblait annoncer une démonstration, un discours développant une argumentation qui prouve que philosopher, c'est apprendre à mourir et en réalité, à la suite de Cicéron, Montaigne perce à jour les desseins de toute entreprise philosophique. La philosophie perd alors de sa hauteur de statut et de vue : elle cherche ce que tout homme cherche, l'acceptation sereine de la mort.

⁵I, 20, p. 81.

⁶*Ibid.* p. 81.

Ce passage d'un sens restreint à une interprétation plus large de la phrase tirée initialement du *Phédon* est de fait déjà amorcé par Cicéron. En effet, Cicéron lui-même, après avoir résumé la thèse de ce dialogue, montre qu'elle n'est pas seulement la thèse d'un seul mais d'un grand nombre de philosophes :

Sed haec et vetera et a Graecis. Cato autem sic abiit e vita, ut causam moriendi nactum se esse gauderet. Vetat enim dominans ille in nobis deus iniussu hinc nos suo demigrare; cum vero causam iustam deus ipse dederit tunc Socrati, nunc Catoni, saepe multis ne ille me Dius Fidius vir sapiens laetus ex his tenebris in lucem illam excesserit, [...] Tota enim philosophorum vita, ut ait idem, commentatio mortis erat⁷

Le détournement de la citation du *Phédon* n'a pas les mêmes implications chez Cicéron que chez Montaigne : Cicéron donne un caractère général à la phrase-clef du *Phédon*, ce qui conduit à un appauvrissement du sens de cette maxime qui devient une vérité générale sur le discours philosophique ; en revanche, chez Montaigne, il ne s'agit pas de généraliser mais de démystifier les ambitions des écrits philosophiques et en particulier de ceux de Cicéron, auxquels il fait allusion en les citant en ce début de chapitre. Les citations des *Tusculanes* et du *De finibus*, disséminées dans l'incipit surtout, permettent d'embrasser, par l'intermédiaire du vulgarisateur qu'est Cicéron dans le second ouvrage, une grande partie de la philosophie antique. Mais ce qui est chez l'un l'objet d'un discours de simplification et de généralisation devient chez l'autre l'occasion d'un regard critique qui révèle les intentions cachées des « Sages ».

Dans le passage des *Tusculanes* qui suit l'extrait cité, Cicéron développe de nouveau le sens plus exactement platonicien de la préparation à la mort :

Nam quid aliud agimus, cum a voluptate, id est a corpore, cum a re familiari, quae est ministra et famula corporis, cum a re publica, cum a negotio omni sevocamus animum, quid, inquam, tum agimus nisi animum ad se ipsum advocamus, secum

⁷« Mais il s'agit là d'exemples anciens et empruntés aux Grecs : or Caton quitta la vie comme s'il était heureux d'avoir trouvé une raison de mourir. C'est que la divinité qui règne en nous interdit en effet qu'on s'en aille ici bas sans son ordre ; mais quand elle-même nous aura fourni un motif légitime, comme ce fut le cas de Socrate, comme c'est celui de Caton et souvent de bien d'autres, oui le sage quittera joyeusement les ténèbres d'ici pour la lumière de là-bas [...]. En effet, la vie entière du philosophe est une préparation à la mort. » *Tusculanes*, texte établi par Georges Fohlen et traduit par Jules Humbert, quatrième tirage, Paris, Les Belles Lettres, 1970, I, XXX p. 46.

*esse cogimus maximeque a corpore abducimus? Secernere autem a corpore animum, nec quicquam aliud est, est mori discere*⁸.

Ainsi, cette alternative entre les deux sens de la citation que signale la coordination « ou bien » dans le texte des *Essais* se trouve-t-elle déjà chez Cicéron. Seulement Montaigne à la différence de Cicéron ne se fait pas le simple écho d'un discours philosophique qui prône l'ascèse comme voie de salut. Il n'entend pas être la dupe de l'austérité ostensible du discours platonicien pour qui s'affranchir de la mort se confond avec un détachement du corps et de la *voluptas*.

7.1.2 Une dialogisation du *De finibus*

Les philosophes ne cherchent finalement derrière leur austérité apparente que le principe d'un plaisir supérieur et c'est ce que montrent les glissements successifs de l'incipit dans un habile dialogue avec le *De finibus*. Cet ouvrage de Cicéron est présent dans le chapitre dès le premier paragraphe. La phrase « De vray, ou la raison se moque, ou elle ne doit viser qu'à nostre contentement, et tout son travail tendre en somme à nous faire bien vivre » est une traduction libre et désinvolte de l'extrait suivant :

*Quoniam igitur omnis summa philosophiae ad beate vivendum refertur, idque unum expetentes homines se ad hoc studium contulerunt*⁹...

Dans cette libre paraphrase, on voit que Montaigne commence à mélanger dans une confusion intentionnelle les concepts de « bien vivre », « contentement » et « béatitude » (*beate vivere*). Or, c'est précisément contre cette confusion entre le contentement (qui ne va pas tarder à devenir le plaisir dans le texte de Montaigne) et la béatitude ou félicité qui sont la conséquence d'une pratique de la vertu que s'insurge Cicéron dans la suite de la phrase :

⁸ « Ainsi, que faisons-nous, quand nous cherchons à dégager notre âme du plaisir, c'est-à-dire du corps, de nos biens personnels qui sont au service et dans la dépendance du corps, de la politique, de n'importe quelle occupation, que faisons-nous, dis-je, sinon de rappeler l'âme à elle-même, de la contraindre à s'isoler et précisément de la détacher du corps. Or, dissocier l'âme du corps, ce n'est pas autre chose qu'apprendre à mourir. », *ibid.*, p. 46-47.

⁹ « Puisque le travail de toute philosophie a pour objet le bonheur et que c'est l'unique chose dont la recherche a poussé les hommes à cette étude [...] » *Des termes extrêmes des biens et des maux*, texte établi et traduit par Jules Martha, cinquième tirage revu, corrigé et augmenté par Carlos Lévy, Paris, Belles Lettres, 1990, II, XXVII, p. 107.

... *beate autem vivere alii in alio, vos in voluptate ponitis, item contra miseriam omnem in dolore, id primum videamus, beate vivere vestrum quale sit*¹⁰

Ainsi, cette phrase alléguée de façon apparemment anodine, est-elle au cœur du dialogue qui oppose *Torquatus* à *Cicéron*. Le bonheur que défend l'épicurien dans le livre I repose sur le plaisir et se confond avec lui, ce que ne peut admettre Cicéron qui s'oppose à lui dans le livre II du *De finibus*. Or, Montaigne semble faire fi de cette opposition, conciliant les propos apparemment inconciliables des deux interlocuteurs, puisqu'après avoir cité Cicéron, il pousse l'audace en la couche [C] jusqu'à affirmer : « Toutes les opinions en sont là, [C] que le plaisir est notre but. » Il serait néanmoins précipité d'affirmer que Montaigne prend ainsi le parti de *Torquatus* et d'Épicure. Il s'agit davantage de défaire une partie de l'argumentation de Cicéron : quoi qu'il dise, toute philosophie est une entreprise pour permettre le bonheur et il est inutile de nier que ce bonheur s'identifie avec le plaisir. Et finalement, l'éloge paradoxal de la vertu et du plaisir qui suit continue ce qui est commencé dans le premier paragraphe. Alors que Cicéron opposait dans un dialogue monologique deux discours antagoniques, Montaigne entreprend comme une dialogisation de ce dialogue qui rompt la stricte opposition entre *Torquatus* et *Cicéron* que le *De finibus* met en scène. Au contraire, il montre que chacun apporte sa part dans la construction du bien vivre : les discours du plaisir et de la moralité se rencontrent dans l'essai.

De la philosophie aux opinions

La rencontre de ces voix, la dialogisation du discours, se font aux dépens de la philosophie et de l'*auctoritas* des philosophes. Leur conciliation anéantit aussi l'idée qu'il puisse y avoir une voix supérieure, comme l'organisation monologique du dialogue de Cicéron le laisse clairement entendre. Au fur et à mesure que l'incipit progresse, les philosophes descendent de leur piédestal.

Ce mouvement de dégradation s'opère en effet dès le premier paragraphe : les expressions désignant initialement la philosophie se suivent et ne sont jamais parfaitement équivalentes. A l'origine, la phrase soutenue est que « Philosopher c'est apprendre à mourir ou s'aprester à la mort » ; cette affirmation devient « toute la sagesse et discours du monde se resoult

¹⁰ « Puisque d'autre part les philosophes ne placent pas tous la même chose dans le bonheur, qu'il est pour vous dans le plaisir, de même qu'inversement est dans la souffrance ce qui fait le malheur de la vie, voyons tout d'abord de quelle sorte est, dans votre doctrine, le bonheur de la vie. », *ibid.*, p. 107.

en ce point de nous apprendre à ne craindre point à mourir¹¹ ». Le discours philosophique se confond finalement avec le simple discours de bon sens : « Toutes les opinions en sont là que le plaisir est notre but¹² ». La démystification de la philosophie est alors complète. Ses aspirations ne sont nullement plus hautes que celles du commun des mortels : derrière l'apprentissage de la mort se cache la quête du plaisir. Le discours philosophique ne diffère pas des opinions communément partagées, parce qu'elles relèvent de l'évidence, comme le fait comprendre l'interrogation rhétorique : « car qui escouteroit celui qui pour sa fin establirait nostre peine et mésaise ? »

La philosophie est attaquée plus directement par le jugement sévère de la phrase suivante : « Les dissensions des sectes Philosophiques, en ce cas, sont verbales¹³. » C'est finalement ce qu'avait déjà montré Montaigne dans sa relecture du *De finibus* : la querelle de Torquatus et Cicéron est vaine, puisque finalement leur quête est la même, leur dispute n'est bien que de mots. L'ironie de la périphrase « une si sainte profession¹⁴ » finit de ternir l'image des « Sages » (les énonciateurs avec lesquels le locuteur prend ses distances ne sont autres que les philosophes eux-mêmes qui se congratulent entre eux de faire oeuvre de sagesse). La dérision ne quitte pas néanmoins les phrases suivantes. Une entière familiarité peut désormais être établie entre l'auteur des *Essais* et les philosophes qui, malgré tous leurs efforts pour se montrer supérieurs, ne cherchent que ce que chacun cherche : « Il me plaist de leur battre leurs oreilles de ce mot qui leur est si fort à contrecœur ». Tout dénégation est inutile, qu'elle vienne de Cicéron dans le *De finibus* ou d'un autre philosophe : « Quoy qu'ils dient, en la vertu mesme, le dernier but de nostre visée, c'est la volupté¹⁵. » La concessive montre bien combien ce passage est un texte en dialogue, en réponse aux philosophes. Si les Épicuriens ne détiennent pas plus que les autres la Vérité, ils ont le mérite d'échapper à l'hypocrisie d'un rigorisme moral étroit dont Cicéron est un représentant clairement visé par le texte de l'essai.

7.1.3 Le refus de la *captatio benevolentiae*

Revenons une dernière fois sur le caractère abrupt de cet incipit. Nous l'avons vu, le titre appartient déjà au déroulement du texte ; la pertinence de la citation qui le

¹¹ I, 20 p. 81

¹² *Ibid.* p. 81

¹³ *Ibid.* p. 81

¹⁴ *Ibid.* p. 81

¹⁵ *Ibid.* p. 81

constitue, dans son sens strict, est partiellement fragilisée ou du moins relativisée dans un sens plus général qui absorbe et démystifie le sens initial. Par cette entrée, le texte se présente comme un refus de l'exorde traditionnelle et de la *captatio benevolentiae*. Le lecteur n'est ni préparé, ni informé de ce qu'il va lire mais emporté par le flux du texte. La parfaite connaissance de la construction rhétorique et l'absence de respect de ses codes éclatent dans le contraste entre la forme attendue et conventionnelle du titre et la brutalité du commencement. Il n'est pas question d'entreprendre dans les formes une exorde. L'ordre du discours suppose un ordre définissable et saisissable des choses ; or, la pensée de la mort est un objet aux aspects multiples dont un discours ne peut faire le tour¹⁶. Annoncer un plan est vain. L'abandon conscient de l'organisation dit l'impossibilité d'une complétude du discours qui va de pair avec l'incomplétude de la perception des phénomènes. Et cette désinvolture dans la forme dit aussi le renoncement de l'auteur à sa propre *auctoritas*, son refus de faire de sa voix une voix qui domine le dialogue saisi d'une époque. Celle-ci ne fait que s'insérer dans la polyphonie. L'éloge paradoxal de la volupté en la vertu qui suit ne fait que prolonger cet *incipit* virtuose, les voix traditionnelles de la philosophie sont à la fois dépourvues de leur *auctoritas* et mêlées dans ce nouveau morceau de bravoure.

7.1.4 L'éloge paradoxal de la volupté en la vertu ou de la vertu en la volupté

Patrick Dandrey propose cette définition de l'éloge paradoxal : « Le genre ou, de manière plus large, le tour d'écriture pseudo-encomiastique procède en effet de la mise en œuvre facétieuse ou satirique, didactique ou ludique, bouffonne ou zététique, d'un décalage : le décalage entre un discours emphatique régulier, ayant toutes les apparences du conformisme, et la thèse ou l'objet qui s'y trouve loué en dépit de l'évidence de la logique et de l'opinion couramment admises — ou simplement contre toute attente¹⁷. » Ce n'est pas contre toute attente, mais ce n'est pas sans provocation non plus que Montaigne commence un chapitre sur la mort par un éloge de la volupté. Reste à

¹⁶Nos remarques rejoignent les conclusions de Marie-Luce Demonet sur l'inadéquation de la rhétorique à l'expression du réel chez Montaigne : « Un tel cheminement du délibératif à ce qui n'est pas non plus du démonstratif montre assez l'inadéquation de la métalangue rhétorique à l'écriture de l'essai. Elle ne prévoit pas de style pour la « suspension du jugement » tout en faisant valoir au moins ce que les *Essais* ne sont pas » : *Sémiotique et scepticisme chez Montaigne* Orléans, Paradigme, 2001, p. 187.

¹⁷*L'éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, PUF, 1997, p. 3

mesurer le décalage réel entre ce petit morceau de bravoure et les discours philosophiques traditionnels pour apprécier la provocation à sa juste valeur.

Le texte de l'éloge est avant tout une argumentation rigoureuse. Il part du postulat suivant : la vertu est le meilleur instrument pour arriver au plaisir (« il est mieux deu à l'assistance de la vertu qu'à nulle autre assistance¹⁸ »). Ayant ainsi posé l'existence d'une volupté propre à la vertu, il fait cette précision : « Cette volupté pour être plus gaillarde, nerveuse, robuste, virile, n'en est que plus sérieusement voluptueuse¹⁹. » L'emploi du premier comparatif a beau être sans comparant, on comprend que Montaigne entreprend un parallèle entre volupté sensuelle et volupté en la vertu, opposant l'une plus féminine, plus indolente à l'autre plus énergique et virile. Et la seconde est d'ailleurs plus voluptueuse en raison de cette autre qualité intrinsèque : la force et la vigueur. Cette comparaison implicite amène alors un jeu sur l'étymologie de *virtus* : « Et luy devons donner le nom du plaisir, plus favorable, plus doux et plus naturel : non celui de la vigueur, duquel nous l'avons dénommée²⁰. » En ce passage, le discours traditionnel affleure toujours puisque cette référence à l'étymologie du mot est déjà utilisée chez Cicéron dans les *Tusculanes* :

Atqui vide ne, cum omnes rectae animi adfectiones virtutes appellentur, non sit hoc proprium nomen omnium, sed ab ea quae una ceteris excellebat, omnes nominatae sint. Appellata est enim ex viro virtus; viri autem propria maxime est fortitudo, cuius munera duo sunt maxima, mortis dolorisque contemptio²¹.

Montaigne détourne l'argument au service de ce discours provocateur qui évalue et compare volupté et volupté. Il ne s'agit plus de défendre, comme le fait Cicéron dans les *Tusculanes* une morale de grandeur et d'héroïsme viril, mais au fond de voir où il pourrait y avoir davantage de plaisir à prendre. Aussi, avec désinvolture, Montaigne conteste-t-il le nom même de vertu : cette étymologie ne se justifie pas puisque, dit-il, le plaisir en la vertu l'emporte sur la vigueur. Par conséquent, la volupté des sens ne peut exister que comme volupté inférieure, comme ombre de la volupté qu'est le plaisir que procure la vertu : le volupté sensuelle ne doit avoir ce nom non pas comme nom qui lui revient

¹⁸I,20 p. 82.

¹⁹I,20 p. 82.

²⁰I,20 p. 82.

²¹« Au surplus, note bien que si le nom de vertu se dit de toutes les dispositions droites de l'âme, ce nom ne leur appartient pas en propre, mais leur vient d'une d'entre elles qui est la vertu par excellence. Vertu a la même racine que viril. Or ce qui caractérise essentiellement une âme virile, c'est le courage, et le courage a deux attributions essentielles qui sont le mépris de la douleur et de la mort. », *op. cit.*, p. 101.

en propre, mais comme nom qu'elle partage et mérite moins que la vertu²². Montaigne réinvente donc une terminologie, faisant de vertu un synonyme de volupté et de volupté un synonyme de « volupté basse ». Reprenant aux Anciens leurs mots, il n'en réinvente pas moins dans leur langue sa propre langue, bouleversant les schémas traditionnels en liant ce qui était radicalement séparé et parfaitement antithétique : volupté et vertu.

Montaigne continue de développer la comparaison entre ces deux voluptés en montrant les inconvénients de la volupté sensuelle et ne se prive pas de faire des évocations réalistes sans périphrases ni fausse pudeur qui ne trouvent pas leur place dans les écrits des philosophes :

Outre que son goût est plus momentanée, fluide et caduque, elle [la plus basse volupté] a ses veillées, ses jeûnes et ses travaux et la sueur et le sang ; et en outre particulièrement ses passions trenchantes de tant de sortes, et à son costé une satiété si lourde qu'elle équipolle à penitence²³.

Ainsi, le paradoxe de cet éloge ne tient-il pas dans son objet, mais dans le moyen qui consiste à dévaloriser les plaisirs de la chair pour grandir le plaisir qu'offre la vertu. Ce n'est plus dans un discours moral que la vertu trouve sa légitimation mais dans la jouissance dont elle est l'origine. Finalement, l'argumentation fait en quelque sorte un tour, une pirouette facétieuse et provocatrice sur elle-même : Montaigne finit lui aussi par dévaloriser ce qu'on entend traditionnellement par « volupté » au profit de la vertu, principe d'une volupté supérieure. Il réconcilie finalement, nous sans les ridiculiser un peu et démontrer la vanité de leur dispute, Épicure (ou plus exactement Torquatus) et Cicéron²⁴.

Montaigne poursuit sa démarche argumentative, en continuant de comparer les deux voluptés et en démontant le raisonnement qui tend à affirmer que les contraintes dans la recherche du plaisir corporel avivent la jouissance, alors qu'elle l'anéantit quand il

²² « Cette autre volupté plus basse, si elle meritoit ce beau nom, ce devoit estre en concurrence, non par privilege. » p. 82

²³ I, 20, p. 82.

²⁴ qui commence, non sans impudence, sa réfutation de cette façon : « Si le plaisir (*voluptatem*), Brutus, était seul à plaider sa cause, au lieu d'avoir de si opiniâtres avocats, je crois qu'après les preuves du livre précédent il s'effacerait devant une noblesse supérieure. Ce serait, en effet, de l'impudence de sa part que de tenir plus longtemps à la vertu, de préférer les choses agréables aux choses moralement belles, de prétendre qu'une douce jouissance du corps, avec l'état joyeux qu'elle fait naître, a plus de prix que la gravité de l'âme et la fermeté. » *Op. cit.*, t. 2, III, I, p. 6.

s'agit de la vertu²⁵. Ce qui vaut pour une volupté vaut pour l'autre, la difficulté aiguise le plaisir. Et le plaisir se ressent de la qualité de l'objet recherché. Pourtant, avant de conclure, dans un ultime développement de l'éloge de la vertu, Montaigne précise que le plaisir ne peut être que dans la quête, car la vertu ne s'atteint pas. La vertu est un horizon de l'action, comme la vérité un horizon du discours. Tout en ayant pu constater la provocation de ce passage aux évocations discrètes, mais néanmoins lestes, qui jouent de l'ambiguïté entre le plaisir dû à la vertu et le plaisir sensuel, on remarque en effet la parfaite cohérence logique de ce texte qui se construit en réponse au discours des philosophes dont Cicéron est l'écho et le porte-parole dans le *De finibus*, comme dans les *Tusculanes*. En cette fin d'éloge, Montaigne les interpelle plus directement, exhibant le caractère dialogique du passage précédent :

Ceux qui nous vont instruisant que sa quete est scabreuse et laborieuse, sa jouissance agréable, que nous disent-ils par là, sinon qu'elle est toujours désagréable ? Car quel **moien humain** arriva jamais à sa jouissance²⁶ ?

Le discours des *Tusculanes* exhalant des valeurs de courage et d'héroïsme pourrait être visé. Et le reproche de Montaigne est limpide ; ce discours ne s'adresse qu'aux « hommes les plus parfaits²⁷. » On retrouve l'anthropologie montaignienne qui traverse ses *Essais* et qu'ont bien mise en valeur les travaux de Claude Blum²⁸. Il y a trois catégories d'hommes : les simples, les « moiens humains » et le nombre infime des « plus parfaits » qui, s'ils existent ne parviennent de toute façon pas à posséder pleinement la vertu. Le discours de Montaigne s'engendre et se définit par rapport au discours traditionnel, mais aussi en s'adaptant à son destinataire qu'il veut un destinataire proche de lui, homme moyen s'adressant à un homme moyen. C'est le second temps de la démystification du discours des philosophes : la philosophie promet ce qu'elle ne peut donner. Il faut chercher à atteindre la vertu, sans espérer y arriver jamais.

²⁵ « Nous avons grand tort d'estimer que ces incommodités luy servent d'aiguillon et de condiment à sa douceur, comme en nature le contraire se vivifie par son contraire et de dire, quand nous venons à la vertu, que pareilles suites et difficultez l'accablent, la rendent austere et inaccessible. » p. 82

²⁶I, 20, p. 82.

²⁷*Ibid.*p. 82.

²⁸Voir en particulier son article « *L'Apologie de Raimond Sebond* et le déplacement de l'apologétique traditionnelle à la fin du XVI^e siècle » dans *Le Signe et le Texte — Études sur l'écriture au XVI^e siècle en France*, textes réunis par Lawrence D. Kritzman, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1990, p. 166-167.

En sa conclusion, Montaigne abandonne la part de provocation qui accompagne l'ensemble de cet éloge paradoxal de la vertu. Dans un rythme ternaire croissant, avec plus de solennité, il affirme finalement : « L'heur et la béatitude qui reluit en la vertu, remplit toutes appartenances et avenues, jusques à la premiere entrée et extreme barriere. » Les chemins qui tendent vers cette vertu libérée d'un rigorisme moral obtus et d'une idée trop haute de l'homme sont baignés de son halo de béatitude. La vertu est un principe élevé de plaisir qui permet le bonheur. Si on ne l'atteint pas, on l'effleure. Aussi, rejoignons-nous les conclusions de Patrick Dandrey en étudiant ce passage. Le caractère apparemment décalé du discours n'empêche nullement l'adhésion de Montaigne à son propos : « Plus profondément paradoxal que les sophistes virtuoses, plus aussi que les pseudo-encomiastes facétieux qui sont conformistes par nécessité, Montaigne assume avec mesure et réflexion son adhésion audacieuse à bien des étrangetés ou sa réticence, voire sa résistance à bien des choses communément reçues pour certitudes. Tout l'inverse de l'écriture pseudo-encomiastique, qui défend sur un ton faussement véhément et passionné une opinion bizarre à laquelle il ne convient bien sûr d'accorder aucun crédit²⁹. » La fin du texte donne à penser dans ce sens. Tout paradoxal que soit cet éloge, on peut d'autant plus croire à sa sincérité quand on se réfère au livre III, 5 où Montaigne affirme avec force que « la vertu est qualité plaisante et gaye³⁰ ». Il ne s'agit non pas de la vertu désincarnée des philosophes qui rejetant le plaisir nient le corps, mais d'une disposition de l'être toujours à conquérir. Le texte lui-même est une « avenue » vers la vertu. La quête est bien réelle, l'objet sans doute inaccessible. Mais, le bonheur est ponctuellement saisissable dans ce simple halo de vertu. De plus, la conclusion de l'éloge de la vertu refait rapidement le chemin inverse des premières lignes qui menaient de l'apprentissage de la mort au plaisir : partis du plaisir, nous revenons à la mort. Cet ajout en [C], se montre encore conforme à la fin de III, 13, où l'auteur après avoir fustigé les philosophes souhaite que l'existence lui réserve encore du plaisir et au moins celui d'écrire. La question de la mort qui ressurgit à la fin est en réalité intégrée à une réflexion plus large, elle est une étape fondamentale dans la quête de la vertu et par là, du bonheur (ou inversement). Et ce texte qui nous perd est aussi une façon de préciser l'objet de l'essai qui est l'objet de tout le livre, la quête du plaisir dans la vertu ou de la vertu dans le plaisir, puisque les deux sont synonymes. Cette quête de I, 20 rappelle en effet l'une des dernières phrases

²⁹ Patrick Dandrey, *op. cit.*, p. 141

³⁰ III, 5 p. 845

des *Essais* : « C'est une absolue perfection, et comme divine, de scavoyr jouir loialement de son estre³¹ » Ainsi, Charles Sorel ne s'y était pas trompé : « L'auteur y [dans les *Essais*] entremêle des pensées rares et hardies qui sont toutes de lui, lesquelles ne tendent qu'à faire connaître à l'homme sa faiblesse et sa vanité, et à le porter à la recherche de la vertu et de la félicité par des voies légitimes³². » Il rappelle l'objet des *Essais* mais en reprenant un vocabulaire traditionnel et consensuel, évacuant toute idée de volupté ou de jouissance qui traversent tout cet éloge paradoxal. La conclusion est finalement plus conforme au discours traditionnel qu'il n'y paraît. Comme chez Cicéron, la vertu reste la seule voie de la félicité. Mais si, comme Cicéron, Montaigne laisse la vertu dans des sphères élevées, il ne demande pas qu'on rejoigne ces hautes régions. Il dépouille la félicité de son aura d'état extraordinaire du sage vertueux.

Cette phrase conclusive « Or, des principaux bienfaits de la vertu est le mepris de la mort » montre aussi que, si l'éloge dévoile les intentions cachées des « sages », il n'a absolument pas permis la progression réelle de l'essai qui bute de nouveau inmanquablement sur la crainte de la mort. Montaigne s'est jusqu'à présent contenté de redéfinir l'objet de sa quête en se distinguant de ses prédécesseurs.

Tout l'éloge de la vertu/volupté est un ajout en [C]. Le considérer comme tel et relire le texte sans lui peut aussi permettre d'une autre façon de faire son interprétation. Reprenons donc le déroulement du texte tel qu'il était écrit en 1580 :

Car qui escouteroit celui, qui pour sa fin establirroit nostre tourment ? Or, il est hors de moyen d'arriver à ce point, de nous former un solide contentement, qui ne franchira la crainte de la mort³³.

La fin de tout discours — philosophique ou non — doit être d'arriver à un « solide contentement », termes tout montaigniens et très peu académiques pour dire le bonheur. L'adjectif « solide » donne ce caractère concret au bonheur qui manque dans les traités philosophiques. Or, aucun contentement n'est possible, si on craint la mort. Ce n'est ni plus ni moins que ce qu'affirme la conclusion de l'éloge, ce qui montre bien que la mise au point initiale qu'est l'éloge paradoxal de la volupté n'a pas fait avancer l'essai dans la résolution du problème de la crainte de la mort. :

³¹Éd. Villey, p. 1115.

³²*Ibid.*, p. 1212.

³³Éd. Daniel Martin, p. 96.

[C] Or des principaux bienfaits de la vertu est le mepris de la mort, moyen qui fournit notre vie d'une molle tranquillité, nous en donne le goust pur et amiable sans qui toute autre volupté est éteinte³⁴.

Il faut donc chercher à ne pas craindre la mort en étant vertueux. « Voylà pourquoy toutes les regles se rencontrent et conviennent cet article³⁵. ». Aussi, Montaigne ne revendique-t-il aucune originalité dans sa quête, mais bien dans la façon de formuler la question, il ne s'agit plus d'être sage, mais d'avoir du plaisir. La réponse elle-même devient alors inédite. On ne peut pas être pleinement et définitivement vertueux : « Car quel moyen humain arriva jamais à sa jouissance ? Les plus parfaicts se sont bien contentés d'y aspirer et de l'approcher sans la posséder³⁶ ? » ; donc on ne peut s'affranchir définitivement de la crainte de la mort. La nouveauté est dans la modestie de l'entreprise : il faut viser à la vertu et viser à se libérer de la crainte de la mort, mais ne pas espérer y parvenir pleinement. Aucun discours ne peut éradiquer cette peur constitutive de notre humanité. Cet ajout en [C] interroge d'une certaine façon la légitimité d'écrire encore sur la mort et les moyens de ne pas la craindre et en même temps donne un protocole de lecture : mon discours sur la mort n'est pas et ne peut être un remède définitif. L'essai est une revue des solutions proposées par la tradition à laquelle s'ajoute celle que s'est choisie Montaigne et qui en vaut une autre. Comme l'annonce bien l'*incipit*, l'essai avant d'être un discours sur la mort est un discours sur les discours sur la mort. La tradition, tout comme Montaigne, se contredit, mais ne contredit pas la vérité, si du moins elle ne prétend pas l'atteindre, c'est pourquoi, Montaigne parle à travers les autres, mais en ôtant à ces paroles du passé leur prétention à être des paroles de vérité. En ce sens, l'éloge paradoxal de la vertu annonce parfaitement la prosopopée finale de Nature. Montaigne ne renouvelle pas le contenu des paroles du passé, mais leur statut. « Autant peut faire le sot celui qui dit vray, que celui qui dict faux : car nous sommes sur la manière, non sur la matière du dire³⁷. » La notion d'autorité disparaît en même temps que la possibilité d'atteindre la vérité.

³⁴I, 20, p. 82.

³⁵I, 20, p. 82.

³⁶*Ibid.*

³⁷III, 8, p. 928.

7.2 Discours sur les discours

Comme nous avons pu le voir, le titre annonce déjà cette tendance de l'essai à parler des discours sur la mort plutôt que de la mort elle-même. Si le titre est lui-même une citation, il ne s'agit nullement d'un hasard comme la désinvolture apparente de l'*incipit* pouvait le laisser penser : Montaigne délibérément choisit de parler du discours philosophique sur la mort et reprend à cette fin le discours de Cicéron qui se veut le porte-parole des philosophes. En étant en rupture avec Cicéron, Montaigne se met en rupture avec toute la tradition philosophique dont l'auteur latin se veut le compilateur. Les dialogues de Cicéron ne sont pas le seul intertexte de l'essai, d'autres discours sont objets de cette approche indirecte de la mort, où le discours sur les discours de la mort est une étape préalable et nécessaire. C'est en dénonçant le cercle vicieux de son propre texte que Montaigne peut en faire sortir le lecteur. Il faut sortir du discours pour arriver à une véritable confrontation avec la crainte, sinon la mort reste de paroles. Reste à voir de quelle façon procède Montaigne pour s'affranchir du discours et nous ramener au réel. Son discours se risque à dénoncer l'inanité des discours sur la mort et ne doit pas lui-même rester vain mais nous ramener à la confrontation tragique avec la mort que les philosophes retardent par des promesses infondées. Une fois sorti du discours, on peut entrer dans la méditation de la mort. Et « la premeditation de la mort est premeditation de la liberté³⁸ ». Cependant, tous les discours repris n'ont pas dans le texte le même statut : la prosopopée nous avertit sans doute autant qu'elle nous perd.

7.2.1 La tradition chrétienne de la préparation à la mort

Si on entreprend la lecture de la *Préparation à la mort* d'Érasme, on ne peut manquer de voir la parenté des textes. Seulement, comme le montre bien Claude Blum³⁹ dans sa thèse, la mort est désormais séparée de la représentation de l'au-delà. Ainsi, tous les thèmes traditionnels du discours chrétien sont-ils présents et en particulier le lancinant *memento*

³⁸I, 20, p. 82.

³⁹Cette partie s'inspire très largement des travaux de Claude Blum, ainsi que du séminaire « Montaigne : nouvelles approches critiques » qu'il dirigeait à Paris IV en 2003-2004. Nous rappelons ici les références de sa thèse : *La représentation de la mort dans la littérature de la Renaissance, Paris, Champion, 1989*.

*mori*⁴⁰, mais au fond, le temps de la préparation proprement chrétienne lui-même ne vient jamais, est exclu du champ intertextuel. La ressemblance du texte d'Érasme et de l'essai de Montaigne est en effet frappante : ils trouvent dans la phrase de Platon un même point de départ⁴¹, il y a les mêmes argumentations sur la brièveté de la vie⁴², les mêmes énumérations de morts plus ou moins extraordinaires⁴³, les mêmes développements sur le caractère imprévisible de la mort et la nécessité d'être prêt à partir⁴⁴. Mais jamais Montaigne ne mentionne le Christ, jamais il ne préconise, comme le fait Érasme, de l'implorer pour affronter le « combat de la mort ». Montaigne semble s'attacher à une crainte en deçà de la foi, une crainte naturelle qui est la limite de la préparation érasmiennne et que l'humaniste présente comme telle :

Avoir peur au moment de mourir ne signifie pas toujours un manque de confiance ou un mauvais état de conscience. Assez fréquemment les sentiments purement naturels, étant donné les différences de tempérament, sont chez les uns plus atténués, chez les autres plus intenses. C'est ainsi qu'Ezechias fut pris d'épouvante devant la mort [...]. J'ai connu des gens qui au seul nom de la mort se mettaient à trembler ; mais lorsque la mort était là toute proche, il n'y avait pas plus courageux ni plus ferme qu'eux. Cette répulsion ne provenait pas chez eux d'une mauvaise conscience, mais d'une faiblesse particulière due au sexe ou au tempérament⁴⁵.

La crainte qui préoccupe Montaigne est cette crainte qui tient aux « mouvement de nature » dont parle Érasme⁴⁶, purement humaine : « La réflexion qui amène Montaigne à voir dans le mourir l'objet de la crainte humaine de la mort lui fait reconsidérer du même mouvement la nature de la préparation à la mort : à crainte humaine, préparation humaine⁴⁷. » Ainsi, le secours de la préparation chrétienne est-il inefficace devant cette

⁴⁰L'introduction au texte de la *Préparation à la mort* de Claude Blum rappelle les constantes de ce discours : « Cette mémoire de la mort sera constituée durant le Moyen Âge de trois éléments invariants rappelés dans les ouvrages consacrés aux fins dernières, le plus souvent en ouverture, *Memento*, proprement dits, *Contemptu mundi*, *Artes moriendi*, *Praeparatione*, Danses macabres. » Érasme, *Éloge de la Folie, Adages, Colloques, Réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie, Correspondance*, édition établie par Claude Blum, André Godin, Jean-Claude Margolin et Daniel Ménager, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 852.

⁴¹« Platon déclarait que la vie dans son ensemble, n'était qu'une méditation de la mort », *ibid.*, p. 857.

⁴²*Ibid.* p. 14.

⁴³On retrouve les mêmes prétéritons que chez Montaigne « Je passe sous silence les épidémies de peste ... » (*ibid.*, p. 862). Dans I, 20 : « Je laisse à part les fiebvres et les pleurésies » (p. 85).

⁴⁴« Il importe donc de se préparer sans cesse à livrer cette bataille. », *ibid.*, p. 884. On trouve chez Montaigne : « Il faut estre toujours boté et prest à partir ». Faut-il voir dans le « boté » un reste de la métaphore militaire d'Érasme ?

⁴⁵*Ibid.* p. 889.

⁴⁶*Ibid.*, loc. cit.

⁴⁷Claude Blum, *op. cit.*, p. 753.

perception nouvelle de la crainte. Le silence sur la voie traditionnelle chrétienne fait percevoir la nouveauté de l'objet.

Le discours religieux se fond ainsi dans les autres discours ; Montaigne, mettant l'accent sur les ressemblances, anéantit sa particularité. Ainsi, dès le début du texte, la mention de l'Écriture l'insère-t-elle dans un mouvement plus vaste, celui de tous les discours qui cherchent la voie du bonheur : « De vray, ou la raison se mocque, ou elle ne doit viser qu'à nostre contentement et tout son travail à nous faire bien vivre et à nostre aise, comme dict la Sainte escriture ». Cette assimilation est plus forte encore dans la deuxième évocation de la religion. Nous citons le passage tel qu'il se trouvait dans la première édition, en ôtant la couche [C] :

[A] Nostre religion n'a point eu de plus asseuré fondement humain, que le mespris de la vie. Non seulement le discours de la raison nous y appelle, car pourquoy craindrions-nous de perdre une chose, laquelle perdue ne peut estre regrettée ; et puis que nous sommes menasés de tant de façons de mort, n'y a il pas plus de mal à les craindre toutes, qu'à en soutenir une ? Mais nature nous y force : Sortez, dit-elle, de ce monde, comme vous y estes entrez⁴⁸.

Montaigne le souligne en ce passage ; il ne s'intéresse qu'au « fondement humain » dans le discours religieux. Montaigne laisse les choses de la foi comme appartenant à un autre domaine que n'embrasse pas son champ d'étude, son champ d'essai. En effet, Érasme voit deux raisons à la crainte de la mort, « pour une part, la faiblesse de leur foi, pour l'autre, l'amour des biens terrestres⁴⁹ ». Montaigne ne retient bien que le second écueil qui justement n'empiète pas sur les choses de la foi et la solution qui lui correspond « le mespris de la vie ». Il ne fait pas œuvre de théologien. Il use seulement de ce qui — apparemment — est à portée de lui, raison et nature (entendons dans un premier temps que les outils à la disposition de Montaigne sont la raison et l'expérience). Montaigne met donc sur un même plan discours antique et discours religieux, puisqu'il les utilise tous deux pour approfondir la seule connaissance humaine.

7.2.2 L'intertexte horacien

Horace est l'auteur le plus cité dans le premier temps du chapitre « Que philosopher c'est apprendre à mourir » : les vers des *Odes* ou des *Épîtres* jalonnent en effet le texte.

⁴⁸I, 20 p. 91-92.

⁴⁹*op. cit* p. 11.

Les deux ajouts en [B] : deux citations des Odes

Les premiers vers sont extraits d'une ode adressée à Dellius et terminent le poème, mais ce qui est chez Horace une conclusion n'est chez Montaigne qu'un commencement. L'ode d'Horace commence par une exhortation : « Souviens-toi de garder une âme égale dans l'adversité, et de te préserver, dans la bonne fortune, d'une insolente joie ; car tu dois mourir Dellius⁵⁰. ». Il faut être modéré et constant, puisqu'on doit mourir. Chez Montaigne, les derniers vers de l'ode soutiennent une interrogation, une enquête encore à mener, la mort qui frappe inexorablement tous les hommes est pensée comme problématique. Au lieu de résoudre la question de notre conduite comme chez Horace, elle la pose avec acuité. Que faire et comment agir face à cette catastrophe que rien ne peut empêcher ?

Mais quant à la mort, elle est inévitable :

[B] *Omnes eodem cogimur, omnium
Versatur urna, serius ocius
Sors exitura et nos in aeter-
Num exitium impositura cymbae.*

[A] Et par conséquent, si elle nous fait peur, c'est un sujet continuel de tourment, et qui ne se peut aucunement soulager. [C] Il n'est lieu d'où elle ne nous vienne ; nous pouvons sans cesse tourner sans cesse la teste çà et là comme en pays suspect.

La mort raison de quiétude dans l'ode citée d'Horace est la raison suprême d'inquiétude dans ce passage des *Essais*, comme le fait sentir la dernière image de la tête qui se tourne en tous lieux. La conditionnelle « si elle nous fait peur » évoque une possibilité que l'ode n'imagine pas un instant : la crainte de la mort. L'ajout en [B] enrichit certes la prose de musique et d'images et notamment de celle de l'urne qui revient dans l'ode citée suivante ; mais il détourne la fonction de ces vers conclusifs dont la régularité du rythme provoque une accalmie finale dans l'ode d'Horace qui appelle à la sagesse et la sérénité. Dans le flux du texte des *Essais* le rythme s'accélère donnant plus de vitesse au mouvement qui nous pousse vers la mort (*cogimur*), à l'agitation de l'urne (*versatur*), plus d'instabilité à l'existence humaine. Ainsi, Montaigne retournant le poème, commençant par la fin de

⁵⁰Nous utilisons la traduction proposée par le site *Itinera electronica* (<http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be>) plus élégante que celle de l'édition Budé avec laquelle nous travaillons en parallèle : Horace, *Odes et Épodes*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, 1970 (neuvième tirage), ode II, 3, p. 59.

l'ode, remet-il en cause ce qui ne fait pas question dans le poème. La mort n'a pas plus de légitimité à nous apaiser qu'à nous inquiéter.

La seconde citation fait à son tour l'objet d'un détournement qui précise le sens de celui de l'ode II, 3. L'ode III, 1 développe elle aussi l'image de l'urne où sont tirés au hasard les noms de ceux qui doivent périr ; elle évoque aussi la jouissance du vin (du Falerne) qui échappe à ceux qui ne sont pas sages. Dans l'ode III, 1, en revanche, il n'y a plus d'exhortations et d'injonctions directes au destinataire : le caractère moral du poème repose sur un jeu d'opposition entre celui qui s'attache aux biens terrestres en désirant la richesse et celui qui limite ses besoins au strict nécessaire. Mais pouvoir et richesses ne sont qu'illusion puisque Jupiter, figure de la Nécessité, maîtrise réellement le cours des choses. Celui qui se contente de peu peut connaître la sérénité, quand elle est refusée à l'ambitieux :

*[...] aequa lege Necessitas
sortitur insignis et imos
omne capax movet urna nomen.*

*Destructus ensis cui super impia
cervice pendet, non Siculae dapes
dulcem elaborabunt saporem,
non avium citharaeque cantus*

*somnum reducent : somnus agrestium
lenis virorum non humilis domos
fastidit[...]⁵¹*

Retirant les vers de leur contexte, Montaigne fait disparaître le système binaire qui oppose le sage d'inspiration stoïcienne et l'insensé qui poursuit les richesses. Ce détournement et cet ajout en [B] du texte montre de nouveau que pour Montaigne cette dichotomie entre les sages et le reste des hommes ne fait pas sens. La condition humaine est une et tous les hommes sont dans la même insécurité et la même angoisse du sursis : le criminel

⁵¹ « Sous une égale loi, la Nécessité tire au sort les illustres et les plus humbles ; dans les vastes flancs de son urne, elle remue tous les noms. Pour celui qui voit une épée dégainée suspendue au dessus de sa tête impie, les festins de la Sicilie avec leurs raffinements n'auront plus de douce saveur, le chant des oiseaux et celui de la cithare ne ramèneront pas le sommeil : le sommeil apaisant ne dédaigne pas l'humble demeure de l'homme des champs » *ibid.* Ode III, 1, p. 96. Nous avons souligné les vers cités par Montaigne.

en attente de l'exécution, comme Denys de Syracuse⁵², est une figure de cette condition de mortel. Qu'ils soient coupables ou non est hors de propos, le discours de Montaigne n'est pas moral. Ils connaissent le tourment de tout homme qui sait qu'il doit mourir, puisqu'il est mortel. Nous avons tous la même épée au-dessus de nos têtes. L'angoisse pour Cicéron ou pour Horace est le lot des insensés. Pour Montaigne, elle est le lot de tous.

L'ajout en [C] : le lien caché du *De finibus* À toutes ces figures qui signifient pour Montaigne la condition humaine s'ajoute celle de Tantale, qui, dans les livres épicuriens, ne subit pas le supplice de la soif, mais est menacé par un rocher suspendu au-dessus de sa tête. Montaigne introduit ce personnage au moyen d'une citation du *De finibus* et Montaigne en la couche [A] du texte semble paraphraser librement le passage d'où est extrait cette citation :

Neque enim civitas in seditione beata esse potest nec in discordia dominorum domus; quo minus animus a se ipse dissidens secumque discordans gustare partem ullam liquidæ voluptatis et liberæ potest. [...] Quodsi corporis gravioribus morbis vitæ iucunditas impeditur, quanto magis animi morbis impediri necesse est! [...] Nec vero quisquam stultus non horum morborum aliquo laborat; nemo igitur est non miser. Accedit etiam mors, quæ quasi saxum Tantalo semper impendet, tum superstitio, quæ qui est imbutus, quietus esse numquam potest⁵³.

Plus qu'une paraphrase, Montaigne fait un commentaire du discours de l'épicurien Torquatus qui défend ardemment son maître. Et si, précédemment, Montaigne pouvait le rejoindre partiellement dans son éloge de la volupté, il montre aussi que l'épicurisme tombe aussi dans l'écueil qui est celui de toutes les sagesse antiques. Celles-ci convergent

⁵²L'allusion à Damoclès et Denys de Syracuse renvoie à l'anecdote racontée par Cicéron dans les *Tusculanes* (V, 21, 61). Damoclès s'extasie devant l'existence dorée du tyran. Celui-ci l'installe alors dans un lit somptueux, le comble de richesses, lui donne une foule d'esclaves pour le servir. Damoclès ne se remet pas de son bonheur, jusqu'à ce que Denys fasse suspendre au-dessus de sa tête une épée attachée à un crin de cheval. Voilà la vie tant enviée de Denys de Syracuse. Comme Horace après lui, Cicéron en tire une leçon morale (bien qu'un peu différente) : *Sic distrahuntur in contrarias partis impotentium cupiditates*, Cicéron, *Tusculanes*, Paris, Belles-Lettres, 1968, V, 20, 60, p. 136.

⁵³« En effet, s'il n'y a pas de bonheur possible ni pour une cité en proie à la sédition, ni pour une maison dont les maîtres ne s'entendent pas, encore moins une âme, en désunion et en conflit avec elle-même, peut-elle goûter quelque parcelle de plaisir coulant et sans entraves. [...] Les maladies du corps quelque peu graves sont un obstacle à l'agrément de la vie : que dire des maladies de l'âme ? L'obstacle ne peut être que plus grand. [...] Parmi les insensés, il n'y en a pas un qui ne soit atteint de quelqu'une de ces maladies ; il n'y en a pas un, par conséquent, qui ne soit malheureux [nous préférons à misérable]. Ajoutez encore la mort, qui, comme le rocher de Tantale, est une menace toujours pendante, puis la superstition qui ne laissent pas un moment de repos à ceux qui en sont imbus. » Cicéron, *De finibus*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, (quatrième tirage), I, XVIII, p. 39.

toutes vers cette trop simple conclusion : *Igitur neque stultorum quiquam beatus neque sapientium non beatus*⁵⁴. Une fois qu'on la réfère à cet extrait ou au passage I, XV du même *De finibus* peut-être plus caricatural encore⁵⁵, l'ironie de cette phrase devient flagrante :

[A] Voylà pourquoy toutes les regles se rencontrent et conviennent à cet article. Et, bien qu'elles nous conduisent aussi toutes d'un commun accord à mespriser la douleur, la pauvreté, et autres accidens à quoy la vie humaine est subjecte, ce n'est pas d'un pareil soing, tant par ce que ces accidens ne sont pas de telle nécessité [...] qu'aussi d'autant qu'au pis aller la mort peut mettre fin, quand il nous plaira, et couper broche à tous autres inconveniens⁵⁶.

« Toutes les regles » ou « toutes les opinions du monde » (on reste dans le même mouvement de glissement et de dégradation qui fait descendre philosophie et philosophes de leur piédestal) se rejoignent et comment ne le pourraient-elles pas, puisque toutes proclament que si l'on méprise la douleur, les souffrances psychiques et la mort, on est sage et heureux ? L'ironie repose sur la présence en creux du discours des sages et en particulier de celui de Torquatus qui ne met pas un instant en doute le bien-fondé de ce qui apparaît dans le texte des *Essais* comme une vaine tautologie : si ni la mort, ni la douleur ne nous atteignent, alors nous sommes heureux. La prise de distance de Montaigne avec ces énonciateurs reposent sur certains indices, comme l'insistance sur le consensus de toutes ces « sagesse » : « se rencontrent et conviennent » ; « toutes d'un commun accord » ; ou encore, comme la nonchalance et la désinvolture de l'énumération des maux humains : « la douleur, la pauvreté, et autres accidens à quoy la vie humaine est subjecte ». Rien d'impossible pour les philosophes. On retrouve aussi au passage un argument cher aux épicuriens comme aux stoïciens : les maux ont toujours cet avantage de ne pas durer toujours, puisque la mort y met fin. Le familiarité de l'expression imagée « couper broche » contribue aussi à donner l'impression de distanciation face aux assurances de toutes ces sagesse. Maintenant reste que Montaigne par rapport à Torquatus introduit un mouvement de gradation qui fait de la mort et surtout de la peur de la mort le mal suprême, le mal entre tous et surtout qu'il brise l'assurance des sages en ignorant de

⁵⁴id. p. 39-40.

⁵⁵*Robustus animus et excelsus omni est liber cura et angore, cum et mortem contemnit, qua qui affecti sunt in eadem causa sunt qua ante quam nati, et ad dolores ita paratus est, ut meminerint maximos morte finire, parvos multa habere intervalla requietis, mediocrium nos esse dominos, ut, si tolerabilis sint feramus, si minus, animo aequo e vita, cum ea non placeat, tamquam theatro exeamus. id. I, XV p. 49. On reste dans un discours quasi-tautologique : si on a une âme d'exception, ni la mort, ni la douleur ne sont un fardeau. Montaigne brise le cercle : il ne s'adresse pas aux âmes supérieures.*

⁵⁶I, XX, p. 83.

nouveau la division de l'humanité entre sages et insensés, entre *stulti* et *sapientes*. Le problème de la mort reste alors entier pour chacun.

Qu'il détourne Horace ou Cicéron, Montaigne au fond ne quitte pas son propos et continue, comme dans l'éloge de la volupté, de discourir sur les discours philosophiques traditionnels. Le *De finibus* est un fil discret de couture de l'ensemble de l'essai qui nous le verrons conduit d'un bout à l'autre de I, 20.

7.2.3 Le sage et le fou ; illusion et apparence

Montaigne parle sur les discours et n'en rappelle pas moins en même temps tous les thèmes traditionnels présents dans la tradition antique comme dans le discours chrétien (qui s'inspire de celle-ci) telles que la mort est inévitable et imprévisible. À chaque fois, un vers d'Horace illustre le *topos*. Dans ce ressassement des lieux communs, il introduit une nouvelle figure, celle du vulgaire. « Le remède du vulgaire c'est de n'y penser pas. Mais de quelle brutale stupidité luy peut venir un si grossier aveuglement⁵⁷ ? ». Le jugement est inhabituellement sévère, mais au fond ne clôt pas encore le propos. Le thème de l'aveuglement est introduit, associé à la figure de l'âne qui marche à reculons. Les figures de fou se multiplient. Puisque ceux qui se disent « sages » ont des prétentions insensées, Montaigne abandonne un temps les philosophes pour aller voir les fous, comme Panurge finit par se résoudre à voir Triboulet. Si ce n'était l'ironie qui condamne le fou en lui, Montaigne lui-même ne serait pas loin d'en être : « Il n'y a justement que quinze jours que j'ay franchi 39 ans, il m'en faut pour le moins autant : cependant s'empescher du pensement de chose si **esloignée** ce seroit **folie**⁵⁸ ». De quel éloignement parle-t-il, quand il rappelle que la mort est partout ? Autre figure de fou : le vieillard qui s'imagine éternel : « Pauvre **fol** que tu es⁵⁹ ». Et puis, il y a la folie de la mort elle-même, qui s'amuse, comme le montre l'énumération des morts improbables. Cette série suit les vers d'Horace de l'ode II, XIII qui évoque la chute de l'arbre qui a failli le tuer. Mais le sérieux et la colère de l'ode ont abandonné les *Essais* : c'est une danse macabre qui commence emmenant Papes et Duc. La mort tue le juge qui condamne et le médecin qui soigne. Elle va chercher les hommes entre les « cuisses des femmes⁶⁰ ». Pourtant, le tragique de

⁵⁷ p. 84.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ p. 85.

la mort revient progressivement, avec l'évocation de la mort du frère de Montaigne et l'interrogation finale qui se termine sur l'image même de l'angoisse qui sert à la gorge, la mort qui « nous tient au collet ».

C'est alors que la tentation de la fuite dans toute sa « brutale stupidité » ressurgit : oublier la mort, s'enfouir « fut-ce sous la peau d'un veau⁶¹ ». La fuite de l'angoisse justifie toutes les excentricités, mieux vaut l'illusion que l'angoisse. La citation tronquée d'Horace donne plus de force encore à ce thème : toute l'épître II, II traite le thème de l'illusion et enferme un petit éloge paradoxal de la folie :

*Ridentur mala qui componunt carmina ; verum
gaudent scribentes et se venerantur et ultro
si taceas, laudant quicquid scripsere beati.
[...]
**Praetulerim[scriptor] delirus inersque videri,
dum mea delectent mala me vel denique fallant,
quam sapere et ringi.**⁶²*

Heureux les fous qui ne se rendent compte de rien, heureux les écrivains médiocres qui se délectent de leur art, heureux l'homme d'Argos qui croit entendre jouer de merveilleuses tragédies dans un théâtre vide. Toutes les anecdotes présentes dans cette épître nourrissent le thème de Montaigne. Mais l'euphorie du texte retombe, car la mort ne permet pas à l'illusion de perdurer. La mort poursuit les fous et les lâches. Il n'y a pas de fuite possible. Cette entrée de la figure du poltron est parallèle à celle du fou, puisque les deux cherchent à échapper à la mort et pour cette raison se confondent. Or, le refuge, qu'il soit l'illusion ou tout autre n'existe pas :

*mors et fugacem persequitur virum
Nec parcit imbellis juventae
Poplitibus, timidove tergo*⁶³.

Là encore cette affirmation est détournée de son sens. Elle justifie dans l'ode d'Horace une exaltation du courage et de la Vertu. Chez Montaigne, elle invite à la simple

⁶¹ *Ibid.*

⁶² « On se moque de ceux qui composent de méchants vers : mais ils font leur joie d'écrire, ils se révèrent eux-mêmes et, si l'on se tait, ils sont les premiers, les heureuses gens ! à louer tout ce qu'ils ont écrit. [...] J'aimerais mieux passer pour un écrivain insensé et sans art, si seulement mes défauts faisaient mes délices ou, du moins, ne m'étaient pas sensibles, que d'être raisonnable et d'enrager. » *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989 (huitième tirage) p. 173.

⁶³ « La mort rejoint tout aussi bien le lâche dans sa fuite, elle n'épargne ni les jarrets, ni le dos craintif d'une jeunesse sans courage. » III, 2, 13-15, p. 97.

résignation. Il n'exalte pas l'héroïsme et le choix de faire silence sur le célèbre vers qui précède immédiatement la situation — *Dulce et decorum est pro patria mori*— souligne l'infléchissement opéré sur la citation. Loin de Montaigne l'idée d'éveiller le courage patriotique : il présente la fermeté comme la seule issue possible. Montaigne apparaît de nouveau plus pragmatique, ce n'est pas la vertu qui est sa motivation, mais le bien-vivre. De nouveau, il s'oppose implicitement aux sagesse antiques qui se sont créé ces êtres artificiels que sont le héros et le sage, à l'exception de l'épicurisme puisqu'il suit de nouveau la démarche d'un Torquatus qui ne vante pas la vertu pour elle-même :

*Quibus rebus intelligitur nec timiditatem ignaviamque vituperari nec fortitudinem
patientiamque laudari suo nomine, sed illas reici, quia dolorem pariant, has optari,
quia voluptatem.*⁶⁴

Le *De finibus* continue d'être le fil ténu qui traverse l'essai. Celui-ci met la sagesse épicurienne à part, puisqu'elle cherche pas de mensongères justifications morales à la recherche du bonheur et en même temps, la confond avec toutes les autres philosophies antiques qui divisent le monde en deux catégories, sages et insensés.

Devenir des dieux C'est la poésie qui exalte les sages de la façon la plus grandiose et c'est au travers d'elle que Montaigne montre la vanité et l'impossibilité de leurs ambitions. Nous prenons une dernier exemple où les vers d'Horace tels qu'ils sont détournés trahissent cette folie (des grandeurs) des sages. En effet, Horace qui se fait le porte-parole des philosophes ne promet au sage rien de moins que l'apothéose :

*Justum et tenacem propositi virum
non civium ardor prava jubentium
non voltus instantis tyranni
mente quatit solida neque Auster*

*dux inquieti turbidus Hadriae
nec fulminantis magna manus Jovis*⁶⁵

⁶⁴ *Op. cit.*, t. 1, I, xv, p. 34. « Tout cela montre clairement que, si la timidité et la lâcheté sont réprouvées, ce n'est pas pour elle-même et que ce n'est pas non plus par leur nom seul que valent le courage et l'endurance, mais les premières, on n'en veut pas, parce qu'il en naît de la douleur ; les autres, on les souhaite, parce qu'il en naît du plaisir. »

⁶⁵ « L'homme juste et ferme en sa résolution, ni la furie des citoyens ordonnant le mal, ni le visage d'un tyran qui menace n'ébranlent et n'entament son esprit, non plus que l'Auster, chef turbulent de l'orageuse Adriatique, non plus que la grande main de Jupiter foudroyant. » Ode III, 3 p. 99.

Montaigne intègre la citation de telle façon que le complément d'objet n'est plus le même : dans l'essai, c'est la fermeté de l'âme qui n'est ébranlée par rien. Chez Horace, celui qui n'est pas ébranlé, l'homme juste et ferme en sa résolution, c'est le sage stoïcien qui se distingue par l'un de ses traits essentiels, la constance, l'« immutabilité ». Dans l'ode, cette qualité permet à Quirinus-Romulus, Auguste, Hercule d'entrer dans le royaume des dieux. Or, Montaigne renforce par cet ajout en [B] une critique déjà lisible grâce à la présence initiale des vers de l'épître I, 16 : les sagesse antiques demandent aux hommes ce que seuls peuvent réussir les Héros et les dieux. Dans cette épître, la figure de Bacchus est centrale ; elle peut être le lien caché qui a entraîné l'ajout des vers de l'ode III, 3⁶⁶ qui évoquent aussi ce Dieu :

*in manicis, et
 Compeditibus, saevo te sub custode tenebo
 Ipse Deus simul atque volam, me solvet : opinor
 Hoc sentit, moriar. Mors ultima linea rerum est.*⁶⁷

Ces vers reproduisent en effet la fin d'un petit dialogue imité de la scène des *Bacchantes* d'Euripide entre le tyran Penthée et Bacchus qui parle sous la figure d'un de ses prêtres. Aucune des menaces bien-entendu ne peut ébranler le Dieu. Mais, Horace, lorsqu'il reprend Euripide, change le dialogue, car celui qui répond à Penthée n'est plus un dieu, mais un homme de bien, un sage : *Vir bonus et sapiens*. L'ajout des vers de l'ode III, 3 qui évoquent plusieurs apothéoses et Bacchus dirigeant des tigres indomptables semble dénoncer cette supercherie : ces paroles que les philosophes veulent prêter aux sages ne peuvent se trouver que dans la bouche d'un dieu. Cet excès était déjà souligné par une discrète relative dans la première couche du texte des *Essais* qui précède les deux citations étudiées :

[A] si elle [l'âme] s'en assure [contre l'ennemi qu'est la mort] aussi, elle se peut venter, **qui est chose comme surpassant l'humaine condition**, qu'il est impossible que l'inquiétude, le tourment, la peur, non le moindre déplaisir loge en elle⁶⁸[...]

La fin que se donnent les sages n'est pas loin de dépasser les limites de l'humaine condition. L'essai cherche aussi à donner plus de modestie à son entreprise en renonçant

⁶⁶III, 3, v. 13-14 p. 100.

⁶⁷« - Je te tiendrai chargé de menottes et d'entraves, sous la garde d'un dur geôlier. - Le dieu lui-même, dès que je le voudrai me délivrera. » Il veut dire, je pense : « Je mourrai. » La mort est la ligne où tout finit. » Ép. I, 16, 76-79, p. 110.

⁶⁸I, 20, p. 91.

à l'éradication de la crainte. Il ne s'agit pas de vouloir l'absence de crainte, mais comme l'essai le dévoile peu à peu, de se mettre quête d'une familiarité nouvelle avec la mort. Et malgré cette distanciation avec la sagesse antique, c'est Sénèque qui lui donne les mots pour dire cette voie inédite.

Ainsi, plus que soutenir la progression argumentative, l'intertexte horacien ajoute-t-il au texte son réseau poétique d'images. Il illustre le texte plus qu'il n'en nourrit le fond. Il est un contrepoint en accord avec les autres intertextes. Il exhibe les articulations, les idées, développe les thèmes, en étant souvent ajouté dans des éditions ultérieures, mais sans modifier profondément le sens et l'économie du texte. Les vers d'Horace apportent leur épaisseur poétique au dialogue intertextuel avec Sénèque ou Cicéron. Montaigne retrouve dans certaines des odes ou des épîtres les sentences de Cicéron ou les préceptes stoïciens de Sénèque, avec qui il entre plus directement en conversation. Très souvent, ces vers qui exaltent la sagesse dénoncent le fossé qui existe entre cet idéal devenu objet de poésie et la réalité humaine.

7.2.4 La prosopopée de Nature

La prosopopée est le lieu d'un emballement, l'ensemble des thèmes et des arguments de l'essai sont repris, répétés, dans un discours plus bref ; comme si l'effort de Montaigne pour parler sur les discours avait été vain et que de nouveau, ils lui échappaient. Les discours affranchis de leurs auteurs se meuvent et se répondent dans une *copia* déroutante. La prosopopée de Nature n'est faite que des mots déjà mille fois réitérés, qui semblent avoir leur vie propre sans lien avec la réalité. Cette nature elle-même n'est d'ailleurs qu'un être de papier et de mots. Reste à évaluer si cet emballement final est un constat d'échec ou une invitation à revenir encore sur le texte pour s'affranchir de l'habitude et redevenir naïf, à l'image des simples.

C'est au livre III de Lucrèce que Montaigne emprunte l'idée de cette prosopopée de Nature. Il ne se contente pas d'ailleurs de reprendre le procédé, puisqu'il emprunte de larges extraits à ce passage du *De natura rerum*. Il étoffe ensuite cette trame lucrécienne d'autres emprunts. On mesure déjà l'ampleur du remaniement en constatant que la prosopopée de Lucrèce n'occupe à l'origine que 30 vers : le discours de Nature a décuplé. Montaigne prête à la Nature des propos qu'elle ne tient pas dans le *De natura rerum*,

mais qui sont ceux de Lucrèce lui-même, quand ils ne sont pas de Sénèque, puisque les *Lettres à Lucilius* sont l'autre intertexte important de ce discours de nature.

Le détournement de Lucrèce

Seules trois citations du livre III⁶⁹ appartiennent réellement à la prosopopée de Nature, dont nous reproduisons la première partie :

*Denique si vocem rerum Natura repente
mittat, et hoc alicui nostrum sic increpet ipsa :
« Quid tibi tanto operest, mortalis, quod nimis aegris
luctibus indulges ? Quid mortem congemis ac fles ?
Nam si grata fuit tibi vita ante acta priorque,
et non omnia pertusum congesta quasi in vas
commoda perfluxere atque ingrata interiire,
cur non ut plenus vitae conviva recedis
aequo animoque capis securam, stulte, quietem ?
*Sin ea quae fructus cumae es periere profusa,
vitaque in offendust, cur amplius addere quaeris*
rursum quod pereat male et ingratum occidat omne,
non potius vitae finem facis atque laboris ?
Nam tibi praeterea quod machiner inveniamque,
quod placeat, nihil est : eadem sunt omnia semper.
*Si tibi non annis corpus iam marcet et artus
confecti languent, eadem tamen omnia restant,
omnia si pergas vivendo vincere saecla,
atque etiam potius, si numquam sis moriturus. »*⁷⁰*

Maintenant, si nous reprenons le passage de Montaigne qui commence avec la phrase « Si vous avez fait votre profit de la vie ... » à la page 93 et qui se termine avec la

⁶⁹III, 938 et 941 et III,944

⁷⁰Enfin, si prenant soudain la parole, la Nature en personne adressait à l'un de nous ces reproches : « Qu'est-ce donc qui te tient tant à cœur, ô mortel, pour t'abandonner à cette douleur et à ces plaintes sans mesure ? Pourquoi la mort t'arrache-t-elle ces gémissements et ces pleurs ? Car si tu as pu jouir à ton gré de ta vie passée, si tous ces plaisirs n'ont pas été comme entassés dans un vase percé, s'ils ne se sont pas écoulés et perdus sans profit, *pourquoi tel un convive rassasié, ne point te retirer de la vie ; pourquoi, pauvre sot, ne pas prendre de bonne grâce un repos que rien ne troublera ? Si au contraire tout ce dont tu as joui s'est écoulé en pure perte, si la vie t'est à charge, pourquoi vouloir l'allonger d'un temps qui doit à son tour aboutir à une triste fin et se dissiper tout entier sans profit ?* Ne vaut-il pas mieux mettre un terme à tes jours et à tes souffrances ? *Car imaginer désormais quelque invention nouvelle pour te plaire, je ne le puis : les choses vont toujours de même.* Si ton corps n'est plus décrépité par les années, si tes membres ne tombent pas d'épuisement, il te faut néanmoins toujours t'attendre aux mêmes choses, même si la durée de ta vie devait triompher de toutes les générations, et bien plus encore, si tu ne devais jamais mourir. » Lucrèce, *De natura rerum*, Paris, Belles-Lettres, 1990 (sixième tirage) III, 932 à 952, p. 120. De plus, à la fin de la prosopopée, la Nature s'adresse à un vieillard. Montaigne reprend la dernière vers sans le citer : il traduit en effet librement le vers 962 *aequo animoque aedum iam alliis concede : necesses* par « Faites place aux autres comme d'autres vous l'ont faite. »

traduction libre du dernier vers de la prosopopée de Lucrèce à la page 94 (« Faites place aux autres, comme d'autres vous l'ont faite. »), nous pouvons constater qu'il s'agit d'une large paraphrase de Lucrèce⁷¹.

La suite du texte de Montaigne donne beaucoup plus d'ampleur au discours de nature ; elle le prolonge en le nourrissant des arguments de Sénèque. Néanmoins, si l'on s'en tient à la première partie plus purement lucrécienne, on peut voir que l'attitude de nature est très différente dans chacune des deux prosopopées. Chez Lucrèce, domine un ton de reproche. Nature est exaspérée, n'hésitant pas à insulter le mortel inquiet (*stulte*). Elle fait appel à une sage résignation : *eadem sunt omnia semper. eadem tamen omnia restant*. Les choses sont ainsi et il faut faire avec. Chez Montaigne, en revanche, elle est une figure folâtre, tantôt satisfaite d'elle-même, tantôt capricieuse. Elle a abandonné beaucoup de la sage sévérité que Lucrèce lui attribuait. Comme, chez Lucrèce, c'est elle qui décide sans prendre en compte l'avis des hommes : « Changerais-je pas pour vous cette belle contexture des choses ? » Mais, elle prend le temps de s'admirer, avec un peu de cruelle indifférence. Elle commente par cette interrogation les vers de Lucrèce :

*inter se mortales mutua vivont. [...] et quasi cursores vitae lampada tradunt.*⁷²

Nature chez Montaigne a des préoccupations esthétiques. On ne sait même plus si elle commente la beauté de l'image littéraire du passage du flambeau ou le mouvement des atomes défini par Lucrèce au livre II. Ce souci esthétique revient lorsque Montaigne insère dans la paraphrase l'image du théâtre : « Et, au pis aller, la distribution et la variété de tous les actes de *ma comédie* se parfournit en un an. » L'idée de théâtre ajoute encore une idée de légèreté et presque de frivolité de la nature qui contemple son œuvre avec détachement. L'image du théâtre est très présente chez les philosophes. Mais c'est le sage et non la nature qui doit avoir l'attitude détachée du spectateur. Nature décidément semble se moquer : la vie et la mort sont pour elle un agréable spectacle. Cette image du théâtre se trouve en effet chez Sénèque⁷³ et nous l'avions déjà trouvée dans la bouche de

⁷¹Nous ne tenons pas compte des deux ajouts en [C] qui apportent peu de chose du point de vue du sens.

⁷²Montaigne ne cite que les vers 76 et 77, coupant les vers qui traduisent les mouvement de croissance et décroissance réciproque, *ibid.*, II, 76 et 79.

⁷³En particulier dans la lettre 77 dont la prosopopée s'inspire partiellement : *Quomodo fabula, sic vita non quam diu, sed quam bene acta sit, refert. Nihil ad rem pertinet, quo loco desinas. Quocumque voles desine : tantum bonam clausulam impone*. « Il en va de la vie comme d'une pièce de théâtre : ce n'est pas la longueur qui compte, mais le mérite de l'acteur. Que tu finisses à tel ou tel endroit, la chose est indifférente. Finis où tu voudras, seulement prépare bien ta sortie. », *op. cit.*, p. 71.

Torquatus pour qui les sages quittent la vie sans plus de difficulté qu'ils ne quitteraient un théâtre⁷⁴. Du début de l'essai à la prosopopée, le discours des épicuriens est présent : déjà dans la bouche du disciple Torquatus puis dans celle de Lucrèce. L'image du théâtre relie les deux extrémités.

Un texte à tous sens

Cette figure transformée de Nature et son caractère espiègle et badin déjouent toute tentative ferme d'interprétation. Sa façon désinvolte de traiter la tradition n'invite qu'à émettre des hypothèses qui ne semblent pas devoir s'exclure. Ce petit divertissement final semble se rire de l'objet de l'essai. S'il dit la vanité du discours, il ouvre aussi la voie à d'autres sens.

Un divertissement Avant qu'elle ne parle, la Nature est l'objet du passage suivant :

Il y a plus Nature mesme nous preste la main, et nous donne courage. Si c'est une mort courte et violente, nous n'avons pas loisir de la craindre ; si elle est autre je m'apperçois qu'à mesure que je m'engage dans la maladie, j'entre naturellement en quelque dessein de la vie. Je trouve que j'ai bien plus à digérer cette résolution de mourir quand je suis en santé que quand je suis en fièvre. D'autant que je ne tiens plus si fort aux commoditez de la vie, à raison que je commence à perdre l'usage et le plaisir, j'en voy la mort d'une veuë beaucoup moins effrayée.

Sa lecture rappelle un passage fameux de III, 13 : celui de l'éloge de la gravelle⁷⁵. En faisant l'éloge de la Nature, l'auteur fait aussi dans le second temps du texte l'éloge paradoxal de la maladie. À propos de l'éloge de la gravelle, voici ce qu'écrit Montaigne : « Par tels arguments, et forts et foibles, comme Cicero le mal de sa vieillesse, j'essaye d'endormir et d'amuser mon imagination, et gresser ses playes⁷⁶. » Or, l'éloge de la Nature se fonde essentiellement sur l'éloge paradoxal de la maladie. Ainsi, toute l'argumentation qui fait de la Nature une mère protectrice, qui soutient le mourant, avec l'éclairage de cette citation, pourrait apparaître comme un simple divertissement qui détourne du réel. Cette figure de Nature est une création plaisante pour l'imagination, son discours ne l'est par conséquent pas moins. Mais Montaigne peut-il se détourner ainsi du réel à la fin de son essai, alors que le remède à la crainte de la mort qu'il a le plus condamné est celui de

⁷⁴Voir le passage déjà cité ci-dessus I, XV p. 49.

⁷⁵ « Considère combien artificieusement et doucement elle te desgoute de la vie et te desprend du monde [...] Si tu n'accoles la mort, au moins tu luy touches en paume une fois le mois. », III, 13, p. 1092.

⁷⁶III, 13, p. 1095

n'y penser point ? Le retour à un propos grave sur la mort des simples et sur les masques donnés aux choses montre que le divertissement n'a pas vraiment fonctionné. La présence d'une parole plus authentique et moins rhétorique à la fin de l'essai montre que, si ce divertissement fonctionne, il ne peut être en tout cas que de très courte durée.

L'ironie du néant Ce divertissement qui doit détourner de la mort est empreint d'une tonalité particulière : cette folâtre indifférence de Nature rappelle l'ironie de la mort elle-même. Nature et mort apparaissent presque comme des figures interchangeables. C'est d'ailleurs ce que Nature elle-même ne cesse en quelque sorte d'affirmer : la mort est dans la Nature. Cette ironie de la Nature rejoint alors l'« ironie du néant » et le rire que décrit bien Claude Blum dans sa thèse : « Le rire permet à la mort d'être située dans l'espace de la vie vécue, d'être repensée par rapport à celle-ci et en celle-ci⁷⁷ ». Dans la prosopopée de Nature, des propos qui pourraient être ceux de la mort sont changés en parole de vie. Tant qu'elle est objet de discours ou sujet d'une prosopopée, elle reste expression du vivant. Aussi, la prosopopée finale explique-t-elle le paradoxe de tout l'essai qui vise à la fois à rendre la mort proche et qui la sait ironiquement éloignée. Ainsi, le discours de Nature en embrassant tous les discours traditionnels sur la mort dit-il aussi le paradoxe de toute parole sur la mort, qui se retourne toujours ironiquement en parole de vie. Et ironiquement, Montaigne donne la parole à Nature quand il aurait pu la donner à la mort. Cette sortie badine de nature permet aussi de préciser l'objet : plus on cherche à la dire, plus la mort s'éloigne. On n'approche pas la mort en essayant de la saisir comme une entité extérieure, mais de l'intérieur par l'angoisse qu'elle fait naître.

La logorrhée de Nature accumule les arguments sans les classer et déborde largement la prosopopée lucrécienne. Ce discours a quelque chose de l'imposture ; Nature répète tout et en tous sens et se révèle n'être qu'une figure de mots ; en d'autres termes, une nature artificielle et donc une aberration logique. Réécriture partielle du discours de Nature chez Lucrèce, ce texte n'absorbe pas moins les passages qui ne sont nullement attribués à la Nature dans le *De natura rerum*. Derrière cette figure de mots, se trouve Lucrèce lui-même mais aussi Sénèque. Les *Lettres à Lucilius* ont nourri aussi le discours de Nature. La mise en scène de la prosopopée ne montre pas seulement l'inanité du discours ; mais elle montre surtout un rapport vain aux discours, une entente monocorde qui met chaque

⁷⁷ *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Paris, Champion, 1989 (deuxième édition), t. I p. 63-64.

7.3 La particularité de Sénèque

précepte sur le même plan. En ce sens, elle est aussi une incitation à entendre et à lire autrement. La prosopopée est à la fois protestation de Lucilius et réponse de Sénèque. Ces discours ont été entendus mille fois, mais ce qui est en cause n'est pas le nombre de fois qu'ils ont été dits ou entendus mais la manière dont ils l'ont été.

Par le rire final de la « copieuse » folie de Nature qui pourrait tout aussi bien être la mort, la mort est finalement ramenée à la vie et pensée par rapport à celle-ci. Elle ne peut être que perçue de l'intérieur d'une expérience intime et personnelle. Et c'est bien le problème de ce discours, ce point de vue qui pourrait être celui de Mort, comme de Nature, à savoir d'entités abstraites et fictives est nul. Cette prosopopée exacerbe le défaut des traités philosophiques : elle est fondamentalement un propos dépersonnalisé, sans véritable origine et donc sans véritable destination. Pour Nature, l'homme est ramené dans un cycle qui le confond avec le reste des créatures. Or, la mort qui intéresse l'individu n'est pas cette idée abstraite, ce temps nécessaire au bon fonctionnement des lois du monde, mais la mort que Philippe Ariès, appelle la « mort de soi⁷⁸ ». La prosopopée, caricature des discours philosophiques antiques, prépare et suggère la distinction que fait percevoir l'essai entre une philosophie du monde (de la Nature) et une philosophie de la personne. En ressassant la longue tradition du discours sur la mort, elle est une image de l'échec où le discours philosophique de l'Antiquité, comme parole dépersonnalisée, n'échappe pas à une répétition vaine. Mais, si l'essai figure l'échec, c'est pour que le lecteur soit plus avide de trouver une issue. Montaigne n'est pas le premier à l'avoir cherchée : il poursuit la quête de Sénèque et peut-être davantage encore celle de Lucilius.

7.3 La particularité de Sénèque

L'emballage final de la prosopopée est en effet extrêmement problématique, puisqu'à la fin du texte se trouve une image de l'échec du discours. La prosopopée qui reprend tous les thèmes topiques présents au début de I, 20 pourrait être une caricature de l'essai par lui-même. La seule issue positive serait alors celle envisagée par Olivier Guerrier. La prolifération du discours sauve finalement du discours et permet un accès au réel : « La totalité des propos vise à affranchir l'homme du simulacre, ce qui confère

⁷⁸La prosopopée illustre bien la rupture entre la sagesse antique et philosophie chrétienne : « cet individualisme de l'ici-bas et de l'au-delà paraît écarter l'homme de la résignation confiante ou fatiguée des âges immémoriaux. » *L'homme devant la mort : Le temps des gisants*, Paris, Seuil, 1977, p. 199. L'angoisse chez Montaigne est en outre détachée de l'appréhension de l'au-delà.

un statut paradoxal à la prosopopée finale : comme si un gentilhomme lettré avait besoin de l'artifice pour gagner la simplicité, comme si les leurres de la « fantasie » avaient besoin de la feinte pour se dissiper. Le travail concerté sur le matériau culturel, organisé dans un cadre fictif d'énonciation, aboutit à saisir le réel selon sa vraie nature, à parfaire la justesse de son image. Il aura fallu passer par les ressources de l'imaginaire littéraire pour corriger les dérives de l'imagination⁷⁹. » Finalement, le constat reste tout de même amer pour l'écrivain. L'essai ne viserait à rien d'autre qu'à nous affranchir des discours de ses prédécesseurs. La prosopopée est sans aucun doute un avertissement. Nous distinguerons d'ailleurs deux autres furtives mises en garde qui montrent que les mots peuvent s'interposer comme un écran entre les hommes et la réalité. Mais, ce chapitre ne fait pas que libérer le lecteur du langage et ne renonce pas à avoir un discours propre. Sénèque aide Montaigne à trouver la voie de l'authenticité.

7.3.1 Les avertissements de l'essai

Plusieurs passages montrent de différentes manières cette méfiance de Montaigne face au langage et sa possibilité de cacher la réalité. Ils sont une invitation, comme la prosopopée, à entendre autrement et à déjouer cette propension des mots à cautionner la fuite du réel.

Peur de la mort ou peur du mot

Montaigne dénonce en effet une utilisation perverse du langage qui au lieu de dire la réalité la dissimule lâchement. Un passage est particulièrement significatif de ce danger, dont les mots peuvent être l'origine en masquant la vérité des choses :

On faict peur à nos gens, seulement de nommer la mort, et la plupart s'en seignent comme du nom du diable. Et par-ce qu'il s'en fait mention aux testamens, ne vous attendez pas qu'ils y mettent la main, que le medecin ne leur ait donné l'extrême sentence ; et Dieu saict lors entre la douleur et la frayeur, de quel bon jugement il vous le patissent.

Parce que la syllabe frappoit trop durement leurs oreilles, et que cette voix leur sembloit malencontreuse, les Romains avoyent appris de l'amollir ou de l'estendre en perifrases. Au lieu de dire : il est mort ; il a cessé de vivre, disent-ils il a vescu. Pourveu que ce soit vie, soit elle passée, ils se consolent⁸⁰. [...]

⁷⁹Olivier Guerrier, *Quand « les poètes feignent », « fantasie » et fiction dans les Essais de Montaigne*, Paris, Champion, 2002, p. 210-211.

⁸⁰I, 20 p. 84.

Tout ce passage montre le fossé entre discours et réalité et le danger de faire passer les mots avant l'expérience. Le mot *mort* est distinct de la réalité de la mort (comme le mot *diable* de la réalité du diable) et n'a aucune raison d'effrayer les hommes et cette première anecdote semble alerter le lecteur, en lui rappelant que souvent le mot le détourne de la chose⁸¹. La deuxième anecdote va exactement dans le même sens que la première : les paraphrases contournent la réalité de la mort. L'essai en son cœur met en scène la parole vide, la parole creuse qui vide le quotidien de sa substance.

Une virtuosité suspecte

Certains passages qui multiplient les figures de style semblent être un rappel de l'avertissement initial qui incite à la méfiance face au langage. En effet, dans leur virtuosité, ils semblent former un système clos dans sa perfection, qui s'engendre de lui-même et qui finalement n'a plus rien à voir avec la réalité. La prosopopée abonde d'exemples de cette virtuosité creuse :

Tout ce que vous vivez, vous le dérobez à la vie ; c'est à ses despens. Le continuel ouvrage de vostre vie c'est bastir la mort. Vous estes en la mort pendant que vous estes en vie. Car vous estes apres la mort quand vous estes n'estes plus en vie. Ou si vous aimez mieux ainsi, vous estes mort apres la vie ; mais pendant la vie, vous estes mourant, et la mort touche bien plus rudement le mourant que le mort, et plus vivement et essentiellement.

Ces deux paragraphes ne sont qu'une glose de la citation qui précède : cette succession ne répond qu'à la seule logique du discours. L'extrait est construit avec force antithèses entre vie et mort, de parallélismes et de figures dérivatives. La Nature n'hésite pas à dire que « la mort touche plus *vivement* le mourant ». Jouant sur les mots, le discours montre davantage combien il est loin de la réalité de la mort. La pratique copieuse de la Nature ne repose pas sur le réel : l'abondance factice de la parole montre mieux le vide de sens. Les formulations peuvent changer indéfiniment, le réel reste toujours aussi loin. La désinvolture de la Nature ne fait que souligner cette légèreté du discours auquel échappe le poids du réel. « Ou si vous aimez mieux ainsi » dit la Nature qui peut changer un mot pour un autre, sans que cela porte à conséquence. C'est bien là le problème de la prosopopée, il ne s'agit que de mots. Elle ne reste qu'un exercice purement *verbal*.

⁸¹ À rebours de cette superstition qui consiste à s'effrayer du signifiant, indépendamment du signifié, l'emploi transgressif de mots lourdement chargés de connotations religieuses ou sacrées dans le *Moyen de Parvenir* permet de s'affranchir d'une crainte irrationnelle des signifiants pour eux-mêmes.

Ces deux extraits de l'essai sont autant d'arguments pour Olivier Guerrier, les mots comme la prosopopée tout entière sont des masques. Mais si l'essai nous en délivre, il faut vérifier que cet affranchissement passe nécessairement par une pure et simple sortie du discours. Il est temps d'écouter ce que propose Sénèque.

7.3.2 La voie de Sénèque

Son statut particulier au cœur de l'essai

On a pu voir que le *De finibus* et la poésie d'Horace étaient les intertextes privilégiés de la partie qui précède la prosopopée qui, elle, fait la part belle au *De natura rerum*. Les *Épîtres* de Sénèque quant à elles sont présentes tant avant la prosopopée, que pendant son développement et acquièrent par conséquent un statut particulier. Elles ne sont pas le texte d'un compilateur qui embrasse toute la tradition comme peut l'être le *De finibus* dans la première partie, mais n'en sont pas moins emportées dans le flux verbal final. Pourquoi, alors, les avoir associées aux passages graves et personnels de l'essai, si c'était pour les discréditer ensuite en les diluant dans la logorrhée de nature ?

La rencontre de deux expériences

La présence forte de l'intertexte sénéquien correspond aux passages où Montaigne s'implique plus personnellement dans l'essai, où la première personne s'expose avec davantage d'intensité.

Des pages 86 à 88, l'essai tout imprégné de sagesse sénéquienne gagne progressivement en intensité. Grâce à la présence des injonctions à la première personne du pluriel « aprenons », « osons-lui », inspirées de l'épître 4⁸², la relation qui existait entre Sénèque et Lucilius s'instaure désormais entre Montaigne et son lecteur. Mais elles font davantage, puisque Montaigne n'est plus seulement dispensateur d'une leçon ; il en est aussi le

⁸² *Ergo adversus haec, quae incidere possunt etiam potentissimis, adhortare te et indura.* (« C'est pourquoi, fais appel à tout ton courage ; aguerris-toi contre ces disgrâces qui atteignent jusqu'aux maîtres du monde. » *Lettres à Lucilius*, Paris, Belles Lettres, 1985 (septième tirage), I, 4, p. 11.

7.3 La particularité de Sénèque

destinataire. Ce mouvement d'exhortation s'inspire ensuite de la lettre 26⁸³. Le passage des lettres de Sénèque au chapitre de Montaigne correspondent à un passage de la seconde personne du singulier à la première personne du pluriel de l'impératif. Cette modification semble dire que le message de l'ami à l'ami est passé. L'ami n'est plus Lucilius mais Montaigne qui écrit comme une réponse. Ce que Sénèque préconisait a été entendu et Montaigne le partage avec d'autres ; Montaigne se fait alors lien entre Sénèque et nous, en revivifiant l'enseignement. Arrive alors le sceau de la première personne du singulier qui assure la rencontre entre le propos de Sénèque et l'expérience de Montaigne :

A la vérité, en toutes choses, si nature ne preste un peu, il est malaisé que l'art et l'industrie aillent guiere avant. Je suis de moy-mesme non melancholique mais songecreux. Il n'est rien de quoy je me soye toujours plus entretenu que des imaginations de la mort⁸⁴.

Cet enseignement de Sénèque à son jeune ami lui parle, car il y a entre lui et cette voix une affinité. Nature prête un peu afin que les mots de Sénèque ne reste pas des mots. Parce qu'il se sent naturellement enclin à suivre ces préceptes, Montaigne peut entendre vraiment les paroles de l'auteur latin.

Pour mieux affirmer cette affinité, Montaigne ajoute à la fois un peu d'humour et d'intimité à la sévérité sénéquienne et accentue le caractère personnel du passage par l'ajout en [B] de deux citations latines :

voire en la saison la plus licentieuse de mon aage,
[B]*Jucundum cum aetas florida ver ageret*
parmy les dames et les jeux, tel me pensoit empesché à digérer à par moy quelque jalousie ou l'incertitude de quelque esperance, cependant que je m'entretenois de je ne sçay qui, surpris les jours precedens d'une fièvre chaude et de sa fin, au partir d'une feste pareille, et la teste pleine d'oisiveté, d'amour et de bon temps, comme moy, et, qu'autant m'en pendoit à l'oreille :
[B]*Jam fuerit, nec post unquam revocare licebit*

Voilà jusqu'à quel point Montaigne est naturellement enclin à suivre Sénèque. Le quiproquo fait sourire : on le croit tout plein de préoccupations galantes, quand il ne pense qu'à la

⁸³ « Il est incertain où la mort nous attende, attendons la partout. La premeditation de la mort est premeditation de la liberté. Qui a appris à mourir, a désappris à servir » (I, 20, p. 87). *Incertum est, quo loco te mors expectet : itaque tu illam omni loco expecta. [...] « Meditare mortem » : qui hoc dicit, meditari libertatem jubet. Qui mori didicit, servire dedit.* (« Tu ne sais où [la mort] t'attend, attends la donc en tout lieu. [...] « Exerce-toi à mourir », c'est me dire : exerce-toi à être libre. Qui sait mourir, ne sait plus être esclave. »), III, 26, p. 117.

⁸⁴p. 87.

mort. Le contraste entre le vers de Catulle qui amène avec lui tout son univers d'érotisme leste et le vers mélancolique de Lucrèce accentue encore le caractère comique du passage.

L'humour ne le détourne pas de Sénèque cependant. L'intensité arrive à son comble par la suite, dans un paragraphe où la première personne s'affirme avec beaucoup de force : « Ny la santé que j'ay joui juques à present tresvigoureuse et peu souvent interrompue, ne m'en alonge l'espérance, ny les maladies ne me l'accourcissent. A chaque minute, il me semble que je m'eschape⁸⁵. » De nouveau, le jeu des pronoms personnels notamment fait de ce passage davantage qu'une simple traduction ou répétition de Sénèque :

*Memini te illum locum aliquando tractasse, non repente nos in mortem incedere, sed minutatim procedere. Cotidie morimur : cotidie enim demitur aliqua pars vitae, et tunc quoque, cum crescimus, vita decrescit*⁸⁶.

Le passage à la première personne fait de cet extrait une confidence autobiographique. Il ne s'agit plus d'un conseil prodigué à un ami, d'une leçon. C'est un peu comme si les mots abstraits de Sénèque s'étaient incarnés dans l'expérience intime de Montaigne, cette sensation de la mort infuse dans ses veines. Le propos perd sa fonction argumentative et son caractère rhétorique pour devenir parole de confiance. La phrase ramassée « A chaque minute, il me semble que je m'eschape » résume le passage en lui donnant une intensité nouvelle : il ne s'agit plus d'une simple part de vie qui fuit, mais un peu de son être qui disparaît définitivement. Montaigne dépasse Sénèque dans l'expression de la conscience individuelle de la mort, en donnant à chaque minute un caractère plus intimement irrémédiable.

Une certaine affinité entre Montaigne et Sénèque conduit l'auteur des *Essais* à donner un statut particulier aux *Lettres à Lucilius*. La parole adressée à l'ami a été entendue par Montaigne qui supplante le destinataire initial. Mais c'est sans doute précisément parce qu'il s'agit d'une parole adressée que Montaigne la distingue ainsi. Il ne voit pas dans les lettres qu'une succession de préceptes comme chez Cicéron, mais le désir que la parole porte. Sénèque-lui même a en effet réfléchi avant Montaigne sur l'attitude à avoir face aux leçons mille fois répétées de la tradition philosophique. L'ensemble de la lettre

⁸⁵p. 88.

⁸⁶« Je me souviens que tu as traité une fois ce thème, que nous ne tombons pas soudainement dans la mort, que nous nous acheminons petit à petit vers elle, nous mourons chaque jour. Oui chaque jour nous retire une portion de notre vie ; alors même que l'être est en croissance, la somme de ses jours décroît. » *op. cit.*, III, 24, p. 108.

7.3 La particularité de Sénèque

24 dont nous venons de citer un extrait nous semble la source principale d'inspiration de l'essai I, 20 à la fois par les réponses qu'elle apporte et par son caractère réflexif. Elle fournit des remèdes à la crainte de la mort, mais interroge en même temps la valeur de ces remèdes et surtout la façon dont ils peuvent être reçus.

Si Sénèque s'interroge sur la réception de sa lettre, c'est précisément parce qu'il répond apparemment à un reproche de Lucilius :

« Decantatae, inquis, in omnibus scholis fabulae istae sunt; iam mihi, cum ad contemnendam mortem ventum fuerit, Catonem narrabis⁸⁷. ».

Sénèque fait entendre le persifflage de Lucilius qui connaît par cœur ces leçons rabâchées, les récits mensongers des morts illustres. Lui aussi a lu les recueils d'exemples tels que Valère-Maxime les écrivait. Sénèque ne reste pas désemparé. Eh bien, oui, il n'hésite pas à réécrire une nouvelle fois la mort de Caton. La répétition de thèmes ou récits connus n'a de mérite et de sens que si les leçons, quoique répétées, sont entendues vraiment. Leur actualité est assurée par le rôle du destinataire : *Non in hoc exempla nunc congero, ut ingenium exerceam, sed ut te adversus id, quod maxime terribile videtur, exhorter⁸⁸*. Il ne s'agit pas d'un exercice rhétorique, parce que ses paroles sont adressées à Lucilius. Elles ne sont pas vaines si celui-ci les entend. Et c'est, selon nous, ce raisonnement que fait aussi Montaigne. Montaigne n'a pas besoin d'un Lucilius pour souligner que tout ce qu'il écrit reprend la tradition : la prosopopée met en scène et exhibe cette répétition comme telle. Ainsi, Montaigne montre-t-il dans son essai deux devenir de la parole : celle qu'ont minée l'habitude et la répétition et qui ne vise plus personne et celle à la première personne qui donne chair aux leçons de Sénèque et qui comme ses lettres, cherche à être entendue. Sénèque poursuit sa réflexion sur l'efficacité de ses discours :

Haec in animo voluta, quae saepe audisti, saepe dixisti : sed an vere audieris, an vere dixeris, effectum proba⁸⁹.

Ce sont là les deux questions fondamentales. Entendre vraiment, dire vraiment : la parole prononcée ou reçue doit engager tout notre être, si elle veut être vraie. Sinon, les mots

⁸⁷ « Ces histoires-là, dis-tu, sont des rengaines rabâchées dans toutes les écoles. Quand on en sera au point suivant, le mépris de la mort, tu me raconteras l'histoire de Caton. III, 24, p. 103.

⁸⁸ « J'accumule ici les exemples, non pour donner à mon esprit de l'exercice, mais pour t'exhorter contre ce qui passe pour le plus terrible. », III, 24, p. 104.

⁸⁹ « Repasse en ton esprit ces maximes que tu as souvent entendues, souvent prononcées. Mais les entendais-tu, mais les prononçais-tu avec sincérité ? Prouve-le en les mettant en pratique. » *ibid.* p. 107.

sont vanité. Or, les contestations et constructions rhétoriques des philosophes sont trop souvent verbales : ils ne pensent pas et ne construisent pas leurs discours comme s'ils engageaient leur responsabilité. Ils ont perdu de vue que les discours devaient être suivis d'actes : *effectu proba*⁹⁰. Et il faut que les paroles soient dites vraiment pour qu'elles soient entendues vraiment. C'est parce que Sénèque cherchait à être entendu de Lucilius que Montaigne a pu poursuivre le dialogue. La parole vraie de Sénèque a permis que Montaigne donne une réponse authentique ancrée dans son expérience intime. Montaigne laisse aussi une large place au destinataire qui doit lui-même distinguer la vanité du discours copieux de la vérité des passages autobiographiques. Mais il est moins autoritaire que ne l'est son prédécesseur : libre au lecteur de lire vraiment ou non. La difficulté du texte est néanmoins une forte incitation à une véritable lecture. Il faut pour le comprendre distinguer ce qui est creux de ce qu'il ne l'est pas ; l'exhortation à entendre vraiment est moins directe qu'elle ne l'est dans les lettres. Montaigne a choisi de suivre Sénèque, il n'en fait pas une leçon mais le récit d'une expérience. Le lecteur doit à son tour trouver un chemin avec lequel il ait une affinité. Mais, parce que la parole de Montaigne est authentique et qu'il certifie qu'il s'est familiarisé avec l'idée de la mort, sa parole engage à aller vers moins de crainte.

Nombre de citations des lettres ou d'allusions à celles-ci sont mêlées au mouvement prolifique de la prosopopée. De l'abondant héritage, c'est Sénèque que Montaigne a le mieux entendu et sans doute parce qu'il cherchait davantage à l'être. Mais ces mots de Sénèque peuvent eux aussi être éteints dans une tentative creuse de compilation. Ils sont éteints, si celui qui les reprend ne s'est pas senti sollicité tout entier par l'enseignement qu'ils portaient. Nature dans l'essai met trop de légèreté dans sa lecture des Anciens. Les lettres, hors de la prosopopée, sont les paroles entendues de l'ami, un conseil prodigué avec le souci qu'il porte. Mais, les préceptes qu'elles contiennent, lorsqu'ils sont dépourvus

⁹⁰En ce sens, comme le dit Olivier Guerrier, « l'essai réduit l'écart entre *poièsis* et *praxis* : puisque la parole réellement entendue est une parole engageante » (*op. cit.*, p. 214). Mais, il nous semble que dans sa quête d'une parole efficace, l'essai reste une parole illocutoire, contrairement à ce que laisse entendre la note 21 de la même page. L'essai seul ne peut suffire à créer une familiarité libératrice avec la mort. Donnant une place privilégiée à la voie sénéquienne, l'exercice doit encore suivre le discours, même si le discours qui est reçu comme engageant amorce l'action. De plus, la lecture du début de l'essai nous conduit à lire la recherche de l'essai en des termes autres que ceux d'Olivier Guerrier. Il n'est pas vraiment question pour Montaigne de « philosopher » : « Philosopher revient alors à répéter et contrôler les mots d'autrui » (*ibid.*). L'étude du devenir du titre dans l'essai a pu montrer la démystification de l'entreprise de ceux qui se disent « sages ». Montaigne ne prétend pas faire œuvre de philosophe.

de la bienveillance du locuteur pour son destinataire, se perdent au milieu des autres préceptes. Sénèque est alors un philosophe parmi tant d'autres, comme le figure le discours de nature.

L'ajout [C] à la fin de la prosopopée

L'ajout à la fin du discours de Nature est un prolongement de la prosopopée dont le mouvement de *copia* peut être indéfiniment continué. Les derniers mots de Nature sont largement empruntés Sénèque; comme si la tension entre parole vide et parole authentique était en germe à la fin du discours. Il nous semble surtout intéressant que Montaigne détourne un passage de la lettre 117. Cette phrase apparemment anodine chez Montaigne qui semble la n-ième de la prosopopée à dire la réversibilité du vivre et du mourir est en fait une évocation du suicide chez Sénèque qui répond vertement au sage qui souhaite mourir, qu'il le peut aussitôt qu'il le veut :

*Nemo te tenet : evade qua visum est, elige quamlibet rerum naturae partem quam tibi praebere exitum jubeas. Haec nempe sunt [et] elementa quibus hic mundus administratur, aqua, terra, spiritus : omnia ista tam causae vivendi sunt quam viae mortis*⁹¹.

La nature n'est plus une figure abstraite, mais elle est le lieu de la décision, où les éléments sont les outils d'un agir. Or, Montaigne dans son détournement souligne, en le taisant, ce qu'est le fond de la lettre, un encouragement à agir : *Quam stultum est, cum signum pugnae acceperis, ventilare*⁹². Les subtiles distinctions sur ce qui est un bien, un mal ou une chose indifférente⁹³ ne sont que du vent quand il faut affronter la crainte de la mort. Aussi, cette lettre confirme-t-elle l'une de nos interprétations de la prosopopée : elle est un simple divertissement, alors qu'il faut un remède pour guérir :

⁹¹Personne ne te retient. Sauve-toi par où tu voudras; choisis dans les parties de la nature, commande à celle que tu voudras de t'ouvrir une issue. Par là, j'entends les éléments qui contribuent à l'économie de ce monde, l'eau, la terre et l'air, tous sources de vie et moyens d'acheminement vers la mort. *op. cit.*, p. 54.

⁹²*Op. cit.*, p. 55.

⁹³La lettre 117 discute l'affirmation des stoïciens qui pensent que si la sagesse est un bien, en revanche être sage ne l'est pas. Sénèque s'efforce d'en montrer l'inanité. Juste avant ce détournement de Sénèque, la figure de Thalès, pour qui le mourir ou le vivre sont indifférents, fait aussi le lien avec cette lettre (qui pense le bien, le mal, l'indifférent). Il est déjà une figure pour qui les mots ne sont pas que des mots. L'indifférence au mourir est réelle pour Thalès.

*Addice nunc quod adsuescit animus delectare se potius quam sanare et philosophiam oblectamentum facere cum remedium sit*⁹⁴.

Sénèque se fait à la fin de la prosopopée l'interprète de celle-ci avant de fournir à Montaigne sa conclusion.

« Je croy à la vérité »

Si l'essai prenait fin avec la prosopopée, on resterait sur la mise en scène d'une parole vide. Mais l'essai ne termine pas sur cet échec. Il revient à la confiance et ne renonce pas à trouver un autre devenir du discours. Cette croyance en l'efficace du discours repose sur la confiance dans la bonne disposition du lecteur, sollicité comme l'est Lucilius, même s'il l'est moins directement. C'est cette relation de bienveillance mutuelle qui fonde la possibilité d'une réelle communication. C'est aussi pour cela que la prosopopée est une parole vide. Le caractère artificiel de la figure de nature étant souligné, la prosopopée devient un discours sans locuteur. En effet, l'auteur des *Essais* s'est retiré, s'est désengagé et on ne peut accorder absolument aucune crédibilité au personnage factice qu'est Nature. La prosopopée devient une parole sans maître. Elle montre que la parole peut parler d'elle-même et que, lorsqu'elle le fait, c'est toujours à tort et à travers. La parodie de Lucrèce (« Voila les bons advertissemens de nostre mere nature ») achève de nous convaincre du caractère artificiel du discours de nature : *Quid respondemus, nisi iustam intendere litem/naturam, et veram verbis exponere causam*⁹⁵ ? Par son caractère parodique, le passage exhibe d'ailleurs autant le caractère artificiel de la prosopopée de Montaigne, que de celle de Lucrèce. En cautionnant avec force Nature, c'est sa propre argumentation que Lucrèce loue et Montaigne, lecteur, n'est nullement dupe de l'artifice. Il réécrit alors la prosopopée comme artifice assumé et revendiqué.

La sortie de la prosopopée, que l'on considère le texte avec ou sans l'ajout en [C], reste toujours aussi brusque et brutale. Le sens de la conjonction « or » qui sépare l'éloge parodique du discours de nature d'un tout autre propos reste assez mystérieux : faut-il y voir un simple coq-à-l'âne ou chercher un lien plus signifiant entre la prosopopée et cet ultime paragraphe ? L'hypothèse du coq-à-l'âne pourrait se justifier par le fait que rien

⁹⁴ *Ibid.* p. 57 « Ajoute à présent que l'âme apprend à se donner du plaisir plutôt qu'à se guérir, à faire un divertissement de la philosophie alors qu'elle est notre remède. »

⁹⁵ « Que répondre sinon que la nature nous intente un juste procès et qu'elle plaide la cause de la vérité ? » *Op. cit.*, III, 951-952, p. 120.

7.3 La particularité de Sénèque

ne puisse faire sortir définitivement de la parole vide que ce bond soudain en rupture avec l'emballement copieux, qui souligne que la seule cohérence de ce discours repose de fait sur son rythme cumulatif. Une autre hypothèse serait de se pencher davantage sur l'argument qui justifie la présence du discours de Nature. Revenons à l'état du texte de 1580 pour saisir mieux ce qui introduit la prosopopée. Deux choses doivent nous aider : la raison et la nature (Nature nous y force). L'ajout en [C] concernant Socrate déploie le discours de la raison raisonnante⁹⁶ et c'est la prosopopée qui est censée illustrer l'aide que nous procure la nature à mourir. Mais la nature, dans sa prosopopée, n'est pas moins raisonnante que la raison. Or, le dernier paragraphe envisage réellement quelle aide la nature (et non cette entité abstraite qu'est nature) procure à l'homme. Il y a dans cette fin l'évocation d'états proches d'un état de nature : l'état du militaire, comme celui des « gens de village ». Le soldat comme le valet ont un rapport direct aux choses que permettent l'urgence de l'action ou la simplicité. Le dernier lien qui assure la cohérence interne du texte, c'est la lettre 24 de Sénèque, dont nous avons déjà pu voir l'importance et qui décrit ce rapport naturel à la mort qui lui ôte son caractère extraordinaire :

Quod vides accidere pueris, hoc nobis quoque maiusculis pueris evenit : illi quos amant, quibus adsueverunt, cum quibus ludunt, si personatos vident, expavescunt : non hominibus tantum, sed rebus persona demenda est et reddenda facies sua [...] mors es, quam nuper servus meus, quam ancilla contempsit⁹⁷.

Montaigne ajoute peu de choses, sinon l'exemple des militaires et cette dernière exclamation : « Heureuse la mort qui oste le loisir aux apprest de tel equipage. ». Celle-ci résonne comme l'expression d'un regret, le souhait d'une mort qui ne permette pas qu'on la prépare, non seulement débarrassée de toutes les gesticulations sociales qui l'entoure, mais de l'idée même qu'il faille s'y préparer. Ceci est possible pour les simples ; la résignation est plus facile au soldat. Mais les hommes comme Montaigne dont la culture a fait quitter l'état de nature, n'échappent pas à cette préoccupation de la mort. Le discours est alors à la fois voie de perdition et de salut : il peut faire perdre de vue les choses ou les mettre à

⁹⁶Nous n'en donnons qu'un rapide extrait mais significatif : « Comme notre naissance nous apporta la naissance de toutes choses, aussi fera la mort de toutes choses noste mort, parquoy c'est pareil folie de pleurer ce que d'icy à cent ans nous ne vivrons pas, que de pleurer ce que nous ne vivions pas il y a cent ans. » p. 92. Les arguments de nature ressemblent beaucoup à ceux de la raison.

⁹⁷« Ce que tu vois arriver aux enfants, nous l'éprouvons, nous autres, grands enfants que nous sommes. Les personnes qu'ils aiment, auxquelles ils sont habitués, avec lesquelles ils jouent, si elles se présentent avec un masque, les font trembler de peur. Ce n'est pas seulement aux hommes, c'est aux choses qu'on doit ôter le masque, les obligeant à reprendre leur vrai visage. [...] Tu es la mort que naguère mon esclave, qu'une servante bravait. *id.* p. 107.

nu. L'essai figure les deux. La présence de Sénèque soulignée par une adhésion très forte de Montaigne à son propos, « je croy à la vérité » montre qu'une parole bienveillante de l'ami peut transformer l'autre. De la lecture de Sénèque, Montaigne tire cette conviction qu'il doit retrouver un rapport familial à la mort, que le brouhaha des voix de la tradition empêche, mais qu'encourage la confiance de l'ami. L'essai libère du masque du discours en faisant cohabiter parole vide et parole engageante. Montaigne se propose d'aider à son tour le lecteur en donnant son expérience d'homme, nourrie aussi de son expérience de lecteur. Un discours sincère peut lever les masques de celui qui parle comme de ce dont il parle, si une bienveillance réciproque de l'auteur comme du lecteur fonde la communication.

Ainsi, le statut particulier de Sénèque en cet essai tient-il à deux choses : à la fois au fait que les œuvres citées appartiennent au genre épistolaire et d'autre part à la réflexivité de ce discours épistolaire qui se pense comme parole adressée et devant avoir une efficacité sur l'autre. La lettre 24 est le texte principal et dans une perspective génétique première pour l'écriture de l'essai. Tout y est en germe : Montaigne la désarticule pour la réarticuler en un ordre nouveau. L'essentiel de la transformation repose sur le passage de la forme de leçon moralisante à l'ami au partage d'une expérience. Pour le reste, Montaigne suit Sénèque avec une rare fidélité : l'écriture de la prosopopée semble l'application servile jusqu'à l'absurde de cette injonction : *Haec in animo voluta, quae saepe audisti, saepe dixisti*. Toutes les maximes traditionnelles sont répétées dans le discours de Nature. Et quand il s'agit de Lucrèce, Montaigne adopte encore les préférences de Sénèque :

*Non sum tam ineptus, ut Epicuream cantilenam hoc loco persequar et dicam vanos esse inferorum metus, nec Ixionem rota volui nec saxum umeris Sisyphi trudi in adversum nec ullius viscera et renasci posse cotidie et carpi [...]*⁹⁸

En effet, Montaigne, lorsqu'il reprend la prosopopée lucrécienne de nature, abandonne la dernière partie concernant la peur des Enfers⁹⁹. Le jeu textuel dans la transformation du texte s'apparente à un jeu de connivence de Montaigne avec Sénèque, qui devient jeu de connivence avec le lecteur. L'humour dans la manipulation montre à la fois l'efficacité de

⁹⁸ « Je ne suis pas assez sot pour répéter ici mot pour mot la vieille chanson épicurienne et dire que les terreurs de l'enfer sont sans objet, qu'il n'y a point d'Ixion tournant sa roue, point de Sisyphe poussant de l'épaule un rocher à contre-mont ; qu'on ne saurait concevoir une créature dont les entrailles soient dévorées et renaissent chaque jour. » III, 24, p. 108.

⁹⁹ Lucrèce, *op. cit.*, III, 976 et sq.

la parole de l'autre, avec qui Montaigne trouve une affinité, mais par rapport à laquelle il reste libre.

Conclusion

L'essai « Que philosopher c'est apprendre à mourir » en se choisissant un titre qui embrasse toute la tradition philosophique antique à travers une citation de Cicéron annonce ainsi immédiatement son projet. Il choisit de redéfinir sa quête et son objet par rapport à cette tradition. Montaigne ne cherche pas l'ataraxie, mais le plaisir de vivre. Il revoit donc l'ambition des « sages » à la baisse, n'essayant pas d'acquérir une fermeté inébranlable qui dépasse l'humaine et naturelle condition. Montaigne à travers le brouhaha des discours traditionnels se cherche une voie plus modeste. Réduire à néant la crainte naturelle de la mort est au-dessus de nos forces. Sénèque encourage néanmoins l'auteur des *Essais* à entrer dans une familiarité plus grande avec la mort, une fois que sont levés les masques que sont tout autant les pleurs rituels et les gesticulations sociales que les discours eux-mêmes.

Il est ainsi dans ce chapitre un double mouvement : à la fois, l'affirmation d'une vanité de la préparation à la mort comme recette ou solution définitive et en même temps la récapitulation et la multiplication des enseignements qui apprennent à bien mourir. Merleau-Ponty dans sa « Lecture de Montaigne » analyse très bien cette double tendance où la « dérision la plus générale » qui vise les opinions n'empêche pas que toutes les opinions y soient :

Toute notre critique n'a pour effet que de rendre plus précieuses nos opinions et nos passions en nous faisant voir qu'elles sont notre seul recours et qu'en rêvant d'autre chose nous ne nous entendons pas nous-mêmes. Le point fixe dont nous avons besoin si nous voulons arrêter notre versatilité, nous le trouvons pas alors dans l'amère religion de la nature, dans cette divinité qui multiplie pour rien ses ouvrages, mais dans le fait qu'il y a opinion, qu'il y a apparence de vrai et de bien. Retrouver le naturel, la naïveté, l'ignorance, c'est retrouver la grâce des premières certitudes dans le doute qui les cerne et les rend visibles¹⁰⁰.

Il en est de la philosophie comme des opinions. On découvre qu'il ne s'agit que d'opinions et on revient à elles comme seules possibilités. Montaigne revient donc lui aussi à certaines opinions, mais en choisissant Sénèque, il ne fait rien par hasard. S'il faut se protéger de la réitération et de l'habitude qui vident mots et préceptes de leur substance, comme

¹⁰⁰Merleau-Ponty Maurice, dans *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 262.

l'illustre parfaitement la prosopopée, il ne faut pas pour autant se libérer de tout discours. L'expérience des simples est à tout jamais perdue pour l'homme lettré, nourri de sagesse antiques et chrétiennes. Le rapport à la réalité se fait par l'intermédiaire des mots et des discours traditionnels. Pas plus que Lucilius, Montaigne ne peut échapper à la répétition des lieux communs. Si l'essai se fait exercice, ce n'est pas pour faire disparaître la médiation des discours sur la mort, c'est pour en modifier l'écoute. Il faut que le lieu commun puisse avoir l'efficace d'un discours inédit et surtout personnel : pour ce faire, le *topos* doit se faire l'écho d'une expérience intime. La banalité de la chose la plus partagée qu'est la crainte de la mort s'estompe lorsqu'elle est l'objet d'une confiance et même d'une connivence. La première personne dans l'essai donne sa nouveauté à l'intertexte sénéquien. Ainsi, l'essai met-il en scène deux façons d'entendre Sénèque : l'une où le propos se dilue dans la prosopopée et l'autre, où les citations de la correspondance avec Lucilius se font le témoignage de l'expérience singulière de Montaigne. Les préceptes stoïciens de Sénèque perdent leur manteau d'habitude ; mille fois entendus, ils deviennent pourtant inédits.

En choisissant Sénèque, Montaigne interroge et souligne en outre l'importance de la réception et la responsabilité du destinataire quant au devenir de la parole ; il montre la force d'une parole qui en s'engageant engage l'autre. Montaigne trouve d'autres ressources que le genre épistolaire et les exhortations directes à un destinataire unique pour créer néanmoins une relation personnelle à son lecteur. Il le fait en sollicitant perpétuellement son attention, puisqu'il le contraint à discerner non pas le vrai du faux, mais le creux du vide, la parole légère jusqu'à l'inanité de la parole lestée par le réel, par le poids d'une expérience intime. Si le lecteur se prête au jeu, il entend l'angoisse de Montaigne, il découvre les confidences d'un ami, celles de Sénèque à Lucilius, celles que lui adresse Montaigne. Le « commerce » avec son livre tend alors à se confondre avec le commerce avec l'homme.

Chapitre 8

De La Boétie au lecteur ou d'un commerce à l'autre

Depuis Sainte-Beuve qui, pour dresser le portrait d'Étienne de la Boétie, fait un commentaire du chapitre « De l'amitié », une longue tradition critique tend à instaurer une confusion entre littérature et biographie, entre les textes et le mythe. Ainsi, cherche-t-on dans les *Essais* des idées préconçues sur la relation extraordinaire des deux amis Montaigne et La Boétie. G. Defaux va même jusqu'à revendiquer cette démarche, en avouant qu'il renonce à la scientificité de la critique littéraire et en se proposant par conséquent de raconter une histoire « celle de l'amitié « entière » et « parfaite¹ ». Cette image de l'amitié idéale s'est construite souvent aux dépens d'une lecture rigoureuse du chapitre I, XXVIII². Cet essai est à la fois l'un des plus connus et des plus méconnus. On sait que Montaigne s'est imprégné de Cicéron, d'Aristote et de Lucien³ ; on sait que les œuvres de Sebond et La Boétie l'ont aussi influencé dans l'écriture de cet essai. Mais on n'a jamais pris la mesure de la tension entre l'expérience vécue et la littérature qui lui

¹Defaux, Gérard, *Montaigne et le travail de l'amitié*, Orléans, Paradigme, 2001, p. 7. « Il suffit cependant de réfléchir tant soit peu à ce qu'implique l'activité critique pour s'apercevoir que les différences entre cette activité et la fiction ne sont ni si grandes ni si nettes que nous le prétendons » (p. 9.)

²Même s'il est néanmoins plus d'une lecture rigoureuse de ce chapitre. Nous pensons tout particulièrement aux pages que lui consacre André Tournon, *Montaigne — La glose et l'essai*, Paris, Champion, édition revue et corrigée précédée d'un *Réexamen*, 2000, p. 121-123 ; à celles d'Olivier Guerrier en plusieurs endroits de son livre, *Quand « les poètes feignent » : « fantasie » et « fiction » dans les Essais de Montaigne*, Paris, Champion, 2002 et à l'article d'Yves Delègue, « Montaigne et La Boétie » dans *Travaux de linguistique et de littérature*, VI, 2, p. 69-79.

³Comme le précise, Christiane Lauvergnat-Gagnière, « aucun opuscule n'eut plus de succès que *Toxaris*, dont nous pouvons lire encore aujourd'hui six versions » (*op. cit.*, p. 86). Blaise de Vigenère traduit trois textes consacrés à l'amitié en 1579 : *Trois Dialogues de l'amitié : le Lysis de Platon, et le Laelius de Cicéron contenant plusieurs beaux preceptes et discours philosophiques sur ce sujet ; et le Toxaris de Lucian ; ou sont amenez quelques rares exemples de ce que les Amis ont fait autrefois l'un pour l'autre. Le tout de la traduction de Blaise de Vigenère, secrétaire de la Chambre du Roy*, A Paris, Chez Nicolas Chesneau, 1579.

préexiste et surtout la façon dont cette tension se réalise dans le texte et son organisation. Nous voudrions approfondir ce qui se cache derrière la rupture dans le schéma de l'essai qu'analyse André Tournon et comprendre pourquoi Montaigne dans le chapitre « De l'amitié » semble renoncer à ce qu'il s'efforce de construire dans « De la gloire » ou « Que philosopher c'est apprendre à mourir » : la mise en scène des *Essais* comme confidence intime. L'étude systématique de l'intertexte doit s'ajouter celle, structurelle, déjà faite par André Tournon afin de mieux comprendre la particularité de l'amitié avec La Boétie comme objet d'écriture qui met en doute l'idée que la rencontre entre les livres et cette expérience extraordinaire puisse jamais se faire.

8.1 Un cadre inadéquat

8.1.1 Les disparitions

Le début et la fin de l'essai « De l'amitié » forment le cadre étrange d'un petit traité sur l'amitié ; ce cadre n'a guère d'autre but que d'introduire le texte du *Discours sur la Servitude Volontaire* que Montaigne décide finalement de faire disparaître dans sa dernière édition. André Tournon rappelle avec brièveté et clarté les étapes de la transformation de l'essai :

Lorsqu'au *Discours sur la Servitude Volontaire* est substitué un « ouvrage [...] plus gaillard et plus enjoué », la structure du texte est laissée apparemment intacte, mais sa signification s'altère. Les pages liminaires n'ont plus qu'un objet virtuel : la « relique » qu'elles présentent ne figurant pas dans le livre, le geste de commémoration reste en suspens : il désignait autre chose que les *Vingt neuf sonnets* qui composent le chapitre suivant, avec une dédicace à la comtesse de Guissen. De ce fait, le discours sur l'amitié, qui aurait dû n'être qu'un commentaire sur l'hommage dans lequel il prenait place, en devient la matière principale : c'est par lui ou à travers lui désormais que s'exprime « cette amitié [...] si entière et si parfaite ». Montaigne tire plus tard la conséquence logique de cette modification : relisant les *Essais* dans l'exemplaire de Bordeaux, il décide d'en retrancher à leur tour les vers de La Boétie, sans biffer la page qui les annonçait — de même qu'il s'était interdit de biffer celle qui présentait le *Discours* lorsqu'il avait renoncé à publier celui-ci⁴. »

Nous partageons pleinement l'analyse : le discours sur l'amitié devient la matière principale du chapitre. Si, comme tendent à le faire croire les travaux de Philippe Desan, l'ambition de Montaigne lui faisait voir en La Boétie un faire-valoir éditorial, dont il peut se passer ensuite, Montaigne n'aurait pas eu le besoin de laisser cette trace de la présence passée

⁴ *Op. cit* p. 122.

des œuvres de La Boétie dans les *Essais*. Reste néanmoins à comprendre le sens de ce vide dans le texte, l'annonce de textes finalement absents du chapitre ouvre une béance qu'il faut interpréter. L'auteur des *Essais* inscrit dans son œuvre une quête, dont il nous montre aussi les étapes qui avortent. Montaigne finalement change d'avis quant à la façon de préserver la mémoire de l'ami. Celle-ci pour Montaigne se trouve moins dans les œuvres que dans l'expérience partagée avec La Boétie. La conclusion de l'essai déjà essayait de rectifier ce que la lecture du *Discours de la Servitude volontaire* pouvait faire imaginer d'inexact ou de faux sur son auteur :

Et affin que la mémoire de l'auteur n'en soit interessée en l'endroit de ceux qui n'ont peu connoistre de pres ses opinions et ses actions, je les advise que ce subject fut traicté par luy en son enfance, par maniere d'exercitation seulement, comme sujet vulgaire et tracassé en mille endroits. Je ne fay nul doubte qu'il ne creust ce qu'il escrivoit, car il estoit assez consciencieux pour ne mentir pas mesmes en se jouant.[...] Il ne fut jamais un meilleur citoyen, ny plus affectionné au repos de son pays, ny plus ennemy des remuemens et nouvelletez de son temps [...]⁵.

Ce passage montre combien est grand le souci de la réception « pour ceux qui n'ont peu connoistre de pres ses opinions et ses actions » et combien de ce point de vue le *Discours* est peu satisfaisant. Montaigne déjà veut corriger celui qui du pamphlet véhément contre le tyran tirerait des conclusions trop hâtives. Pour se faire un portrait assez juste de La Boétie, il faut tempérer l'ardeur supposée de son caractère en se rappelant qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse et penser que ce texte aurait plus sa place dans l'Antiquité, qui est au fond plus proche à l'auteur du *Contr'un* que les temps troublés dans lesquels il a dû vivre. Aussi, en annonçant des œuvres qu'il a finalement rayées des *Essais*, Montaigne dit-il le fossé qui existe entre l'image qui transparaît dans les œuvres de La Boétie et celle qu'il a de son ami. D'une certaine façon, Montaigne s'est posé la question qui traverse le *Ciceronianus* : mais où l'auteur se trouve-t-il donc ? La réponse est similaire. La Boétie n'est nulle part qu'en lui-même et les bribes de son œuvre n'en livrent pas une image qui puisse satisfaire Montaigne. Mieux vaut finalement qu'il la cherche en lui-même. Les œuvres de l'ami sont rejetées comme des corps étrangers. Les *Essais* livrent ce qu'il y a de La Boétie en Montaigne, c'est pourquoi il est inutile de rassembler toutes les « reliques » qui ne donnent aucune image réelle et cohérente de cet humaniste. Montaigne ne veut donner qu'une image de La Boétie, celle qu'il s'est faite de lui. L'abandon des œuvres est aussi un renoncement à l'objectivité. La réunion des pièces éparses de l'existence de

⁵I, 28, p. 194.

la Boétie ne feront jamais un portrait fini. Si Montaigne tente de faire que son livre et lui-même ne soient qu'un, il sait qu'il n'en va pas de même pour les ouvrages de son ami et il semble que ce qu'il fait pour lui-même il ne puisse le faire pleinement pour autrui.

8.1.2 Considérations esthétiques déplacées

Une fois cette apparente incohérence élucidée, il reste une sorte de rugosité dans le début de l'essai⁶. Les considérations esthétiques au début de l'essai semblent très loin des préoccupations centrales de l'essai ; elles paraissent même un peu frivoles et ce sont ces affirmations liminaires qui sont le plus en contradiction avec le dernier état de l'essai. En effet, la première justification de l'essai donnée par Montaigne est esthétique, elle est d'être une sorte de paradoxal écrin, un corps monstrueux pour abriter la perle rare, le « tableau riche, poly, et formé selon l'art » que serait le *Discours*. Or, Montaigne choisit de retirer la perle. L'art ici devient artifice et la contradiction du projet esthétique signale que la forme est seconde. Elle découle de l'objet et ne se décide pas par avance. La forme est bien irrégulière et monstrueuse ; mais elle se suffit à elle-même. L'objet de l'essai n'est plus d'introduire un corps étranger, mais de dire une amitié. L'artifice de ce petit manifeste initial est souligné en étant maintenu, alors qu'il perd tout son sens. Initialement, Montaigne s'est trompé d'objet : l'essai devient naturel quand il trouve son véritable sujet et se détourne du projet initial où l'hommage était voué à l'artifice.

8.2 Les efforts initiaux de terminologie et de classification

Dans la première partie de l'essai, Montaigne tente de mieux définir son objet. En homme de son temps, Montaigne a recours au livre VIII de l'*Éthique à Nicomaque* et au *De amicitia* de Cicéron. Mais la conciliation entre la connaissance livresque et l'expérience de l'amitié s'avère difficile ; les traités de Cicéron ou d'Aristote pourraient n'être que d'imparfaits supports pour témoigner de la relation singulière entre les deux hommes.

L'amitié conforme à la nature ? Montaigne s'efforce donc d'établir une terminologie, des distinctions précises qui lui permettent de mieux appréhender ce qu'est l'amitié et surtout ce qu'a été l'amitié qu'il a personnellement connue. Le début de cette démarche de classification, tel qu'il se trouve dans l'édition de 1580, semble davantage inspiré de

⁶Rugosité qui est aussi l'objet de l'analyse de Lawrence D. Kritzman. On peut lire en particulier ses conclusions sur ce point : *op. cit.*, p. 77-78.

8.2 Les efforts initiaux de terminologie et de classification

Cicéron : « Il n'est rien à quoy il semble que nature nous aye plus acheminé qu'à la société. Or le dernier point de sa perfection c'est cestuy-cy. Car des enfans aux peres c'est plutost respect qu'amitié⁷. » On retrouve l'idée directrice que l'amitié, dépassant même le lien de parenté, est la forme suprême du lien social que la nature a institué entre les hommes :

Sic enim mihi perspicere videor, ita natos esse nos, ut inter omnes esset societas quaedam, maior autem, ut quisque proxime accederet. Itaque cives potiores quam peregrini, propinqui quam alieni. Cum his enim amicitiam natura ipsa peperit; sed ea non satis habet firmitatis⁸.

L'introduction est très proche de celle de Lelius; Montaigne n'en semble pas pleinement satisfait néanmoins puisqu'il la modifie en ajoutant dans les marges du manuscrit de Bordeaux des passages qui s'appuient davantage sur l'*Éthique de Nicomaque* :

[C] Et dit Aristote que les bons législateurs ont eu plus de soing de l'amitié que de la justice... [C] en general, toutes celles que la volupté ou le profit, le besoin publique ou privé forge et nourrit, en sont d'autant moins belles et genereuses et d'autant moins amitez qu'elles meslent autre cause et but et fruit en l'amitié qu'elle mesme⁹.

L'ensemble s'inspire du livre VIII : la première phrase est une traduction du début du premier chapitre¹⁰; le reste redéfinit les trois sortes d'amitiés qui correspondent aux trois sortes de qualités aimables que sont le bon, l'agréable et l'utile. Mais, reprenant cette catégorisation, Montaigne s'arrête et renonce à nommer la dernière qualité. Dans la classification montaignienne, il y a l'amitié qui repose sur la volupté ou le profit, la troisième sorte d'amitié telle qu'elle est décrite ne s'explique pas, elle se reconnaît seulement par sa gratuité et le fait qu'elle n'est d'autre raison qu'elle-même. Montaigne n'adopte pas l'explication morale que donne Aristote : « L'amitié parfaite est celle des bons et de ceux qui se ressemblent par la vertu¹¹ ». Ce silence dans la réécriture montre précisément la difficulté à définir l'amitié, de même que la dernière phrase qui clôt les ajouts en [C] : « Ny ces quatre especes anciennes : naturelle, sociale, hospitaliere, venerienne, particulièrement n'y conviennent, ny conjointement¹² ». Montaigne ne parvient à dire que

⁷Éd. de Daniel Martin, p. 254 (p. 255)

⁸*De Amicitia* texte établi et traduit par Robert Combès, Paris, Les Belles Lettres, 1983, première édition 1971, p. 13. « Je crois voir en effet que nous sommes tels par nature que tous les hommes ont entre eux un lien de société et qu'il se raffermi dans la mesure où ils sont plus proches les uns des autres : entre parents en effet existe une amitié créée par la nature. Elle manque pourtant de solidité. »

⁹Dans l'édition de Villey, p. 184.

¹⁰« L'amitié semble encore être le lien des cités et attirer le soin des législateurs, plus même que la justice. » Aristote, *Éthique de Nicomaque*, traduction, préface, et notes par Jean Voilquin, Paris, GF, 1965, VIII, 1, p. 207-208.

¹¹*Ibid.*, VIII, 4, p. 211

¹²I, 28, p. 184.

ce que cette amitié n'est pas. De plus, cette catégorisation nouvelle tend à perturber la clarté de la démonstration d'Aristote, ces espèces anciennes ne recoupant pas exactement les trois sortes d'amitié qu'il a distinguées. Les subdivisions éloignent finalement toujours plus l'objet que l'on souhaite cerner.

Suite à cette première mise au point terminologique qui se révèle inadéquate, suivant toujours à la fois Cicéron et Aristote, l'essai procède par une succession de comparaisons qui toujours disqualifient la relation qui n'est pas l'amitié. Montaigne qui suit initialement le plan du traité cicéronien commence par montrer la supériorité de l'amitié sur tout lien parental. Mais son argumentation qui tend à la privilégier à la relation père-fils s'appuie davantage sur les arguments d'Aristote qui montre que l'imperfection d'une telle relation tient à l'inégalité des positions ; comme le dit le philosophe, elle « comporte un élément de supériorité¹³ ». Suivant le précepte d'Aristote selon lequel « il faut distinguer l'affection du père pour son fils de celle du fils pour son père¹⁴ », Montaigne insiste sur cette absence de réciprocité et l'explique en ces termes : « Car ny toutes les secrettes pensées des peres ne se peuvent communiquer aux enfans pour n'y engendrer une messeante privauté, ny les advertissements et corrections, qui est un des premiers offices de l'amitié ne se pourroyent exercer des enfans aux peres¹⁵. » Nous reviendrons plus tard sur le cas particulier de l'amitié fraternelle chère à Plutarque. Montaigne, désormais davantage fidèle à Aristote, s'intéresse ensuite comme lui à « l'affection envers les femmes ». Si Montaigne est plus concret dans sa façon de dépeindre les défauts de l'amour, il reprend de nouveau largement les idées présentes dans *L'Éthique de Nicomaque* qui concernent plus particulièrement les jeunes gens :

L'amitié entre jeunes gens semble avoir sa source dans le plaisir ; c'est que la passion domine leur vie et qu'ils poursuivent tout particulièrement leur propre plaisir, et le plaisir du moment ; de là vient qu'avec la même rapidité, les amitiés naissent et meurent. En même temps que leurs goûts, leur amitié change d'objet et des plaisirs comme les leurs sont exposés à de fréquents changements. Ajoutons qu'ils sont enclins à l'amour. Or, la disposition amoureuse est, en général soumise à la passion et commandée par le plaisir. De là, leur promptitude à s'aimer et à cesser de s'aimer qui souvent, dans le cours d'une même journée, les précipite d'un sentiment à l'autre¹⁶.

¹³ Aristote, *op. cit* VIII, 7, p. 217.

¹⁴ *Ibid.*, p. 217.

¹⁵ I, 28, p. 185.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 211.

8.2 Les efforts initiaux de terminologie et de classification

Le passage de Montaigne, s'il repose sur le même argument fondamental, le caractère changeant et instable du sentiment amoureux, montre aussi toute la différence entre l'exposé philosophique qui se veut exhaustif et l'essai qui ne repose pas sur des considérations extérieures mais sur une expérience vécue, celle de l'amour comme celle de l'amitié. Comme souvent, les confessions de Montaigne sur ses aventures passées empruntent leurs mots aux vers suggestifs de Catulle :

*neque enim est dea nescia nostri
Quae dulcem curis miscet amaritiam,*¹⁷

S'il aime à citer Catulle pour son aura grivoise et licencieuse, Montaigne choisit ici ces vers, car le poème auquel ils appartiennent est celui que Montaigne cite en partie à la fin de l'essai et qui pleure la perte d'un frère. Les mots de Montaigne, plus vifs et charnels, reprochent comme ceux d'Aristote, l'inconstance des élans amoureux : « Mais c'est un feu temeraire et volage, ondoyant et divers, feu de fièvre, subject à accez et remises [...] ». Pour mieux dire ces fureurs amoureuses, Montaigne cite même le *Roland*. Il approfondit plus que le philosophe grec sa réflexion sur le rapport avec les femmes ; ainsi, aborde-t-il aussi la question du mariage. Sa réflexion ressemble à celle de l'essai des « Trois commerces ». Montaigne en vient même à une digression sur les amours homosexuelles et développe en [c] un passage inspiré du discours de Pausanias dans *Le Banquet*. L'effort de classification n'apporte pas les fruits voulus. Les comparaisons éloignent l'essai de son objet, plus qu'elles ne l'en approchent.

En effet, au lieu d'approfondir la connaissance de l'amitié, les efforts multipliés de catégorisation éloignent davantage cet insaisissable objet d'étude. Cette organisation qui, dans l'essai, n'aboutit à rien, mine de l'intérieur l'ordre fini des traités philosophiques qui devient ordre arbitraire inapte à dire la plénitude d'une expérience. Que Montaigne ne pense pas connaître ni exprimer le tout de l'amitié et reproche aux philosophes de prétendre le faire ne saurait nous surprendre. Mais la déception est plus forte encore que ce à quoi Montaigne nous a habitués : l'amitié fait figure d'exception. Montaigne désespère même de suggérer l'objet au croisement des voix qui apporteraient chacune un point de vue sur l'amitié. La polyphonie achoppe à dire cette amitié qui se vit et qui semble ne pas pouvoir se dire. Le mélange des voix ne prend pas vraiment. Ainsi, arrive-t-on à cet étrange paradoxe qui fait que l'amitié qui est parfaite communion, parfaite

¹⁷I, 28, p. 185.

communication est incommunicable. Selon un terme aristotélicien, la bienveillance du locuteur comme celle du destinataire qui fondent la communication dialogique et tout simplement la lecture ne suffisent pas pour que le destinataire puisse pressentir quelque chose de l'expérience partagée entre Montaigne et La Boétie.

8.3 L'affranchissement

Montaigne tente donc de penser l'amitié dans les cadres définis par les grands traités de l'Antiquité et notamment ceux d'Aristote et Cicéron. Mais le discours des Anciens révèle toujours son inadéquation avec l'expérience de Montaigne. Les tentatives de classification et d'ajustement aboutissent à la rupture qu'a identifiée André Tournon : lorsque Montaigne tente de faire entrer son expérience dans le cadre des traités ou dialogues philosophiques, l'organisation de l'essai se délite. Le fossé se creuse progressivement entre les livres et l'expérience entre les mots et les choses. Deux anecdotes, l'une analysée par Plutarque et l'autre par Cicéron, sont l'occasion de montrer comment la voix de Montaigne se fait de plus en plus dissonante avec la tradition. La contradiction frontale avec Plutarque annonce celle plus forte et essentielle avec Cicéron. Montaigne et Lelius/Cicéron ne parlent pas et ne peuvent parler de la même chose.

8.3.1 Un exemple préliminaire : Plutarque

Montaigne fait plusieurs fois allusions au petit traité de Plutarque « De l'amitié fraternelle ». La thèse de celui-ci défend qu'il faut préférer l'amitié avec son frère de sang à toute autre. L'auteur des *Essais* ne choisit pas de contredire frontalement ce texte traduit par Amyot, mais utilise habilement l'argumentation à son profit : il ne s'agit pas pour lui de saper le travail de Plutarque, mais davantage de donner une idée de son expérience rare de la parfaite amitié. Montaigne ne manque pas de s'amuser un peu dans ce détournement répondant habilement à son prédécesseur grec.

Le nom de frère

Montaigne détourne à son avantage une première anecdote, que raconte Plutarque et dont il est lui-même acteur. Assistant à une conversation entre deux frères, Plutarque reprend celui qui, se prétendant philosophe, rudoie son frère plus ignorant. La réponse ne se fait pas attendre : « Quant à frere, je ne tiens pour chose grande ny venerable d'estre

sorty de mesmes parties naturelles¹⁸ ». Plutarque condamne cette insolence et rappelle que pour le contentement de ses parents que l'on doit révéler après les dieux, il faut aimer ses frères. Montaigne fait un sort tout autre à cette réplique non dénuée de rudesse. Il renforce la position de ce frère un peu brutal, en alléguant une autre anecdote tirée de Diogène Laërce :

Il s'est trouvé des philosophes desdaignans cette cousture naturelle, tesmoing Aristippus : quand on le pressoit de l'affection qu'il devoit à ses enfans pour estre sortis de luy, il se mit à cracher disant que cela en estoit aussi bien sorty ; que nous engendrions bien des pouz et des vers. Et cet autre, que Plutarque vouloit induire à s'accorder avec son frere : Je n'en fais pas, dict-il, plus grand estat pour estre sorty de mesme trou¹⁹.

Ce qui était un contre-exemple chez l'un devient un argument d'autorité chez l'autre. La crudité des propos est accentuée (Montaigne surenchérit en effet en préférant « trou » à « parties naturelles »). Il utilise à son profit le prosaïsme que condamnait le sage et sérieux Plutarque et révèle ainsi le caractère potentiellement comique de la réplique qui désacralise en même temps le lien du sang, en rappelant crûment ce qu'il signifie. Ce détournement se fait bien entendu au détriment de Plutarque, même si le dessein premier de Montaigne reste de disqualifier toute relation qui n'est pas l'amitié au profit de cette dernière.

Plus discrètement ensuite, Montaigne n'en continue pas moins de se poser en s'opposant au texte de Plutarque. D'ailleurs, lisant ce passage qui précède de peu l'anecdote citée, Montaigne a pu se sentir interpellé et en quelque sorte sommé de répondre :

Et quel homme est celui la qui appelle en ses caresses et par ses missives un sien compaignon son frere, et ne veult pas seulement aller par chemin quant et son propre frere ? Car ce seroit une folie d'orner la statue de son frere et cependant battre et mutiler son propre corps naturel, aussi reverer et honorer le nom de frere en d'autres et le frere propre le fuir et le haïr, et ne seroit pas d'entendement sain, ne qui jamais eu compris en son cœur que la nature soit la plus sainte et sacree chose du monde²⁰

L'attaque est véhémente contre les usurpateurs fous du beau nom de frère. Montaigne ignore la violence de l'attaque ; il ne veut que justifier l'usage de ce nom que le traité « De l'amitié fraternelle » condamne avec force : « C'est, à la vérité un beau nom et

¹⁸ *Œuvres morales et meslees de Plutarque translatees en françois par Messire Jacques Amyot*, Paris, M. de Vascosan, 1572, f.82 r^o.

¹⁹ I, 28, p. 185.

²⁰ *Op. cit.*, f. 82 r^o.

plein de dilection que le nom de frere, et à cette cause en fismes nous, luy et moy nostre alliance. Mais ce meslange de biens, de partage, et que la richesse de l'un soit la pauvreté de l'autre, cela detrampe merueilleusement et relasche cette soudure fraternelle [...] Et puis à mesure que ce sont amitez que la loy et l'obligation naturelle nous commande, il y a d'autant moins de nostre chois et liberté volontaire²¹. » Quand Plutarque reproche d'utiliser le mot « frere » à celui qui ne traite pas en frère son frère de sang, Montaigne dit qu'il s'applique mieux à une relation que ne gâtent pas les préoccupations d'héritage. La relation d'amitié est une relation libérée de ces embarras. Aussi, la beauté du nom « frère » s'associe-t-elle mieux à la perfection de l'amitié. Comme lorsqu'il tentait de définir la vertu, en constatant qu'il aurait mieux valu l'appeler volupté dans le chapitre « Que philosopher, c'est apprendre à mourir », Montaigne n'hésite pas à bouleverser le lexique pour que les mots correspondent davantage à sa perception. Les deux passages opposent aussi frontalement la nature et le libre-arbitre. Il y a dans l'amitié parfaite une rupture qui dépasse le simple ordre naturel. En tout cas, cette amitié est davantage le fruit de deux volontés souveraines que l'œuvre de nature.

Dernière facétie

Une autre mention évidente du texte de Plutarque correspond à une autre facétieuse manipulation. Montaigne interprète de façon parfaitement contraire une citation qu'il trouve dans le traité « De l'amitié fraternelle ». Voici comment Plutarque insère dans son texte les vers de Ménandre :

Et pourtant dit bien et sagement Menander,

Par bancquetter et bonne chere faire
Les uns avec les autres ordinaire
Cherchons nous pas, mon pere, à qui fier
Nous nous puissions ? et n'est pas celui fier
Pensant avoir trouvé du bien sans nombre,
Qui d'un ami a peu recouvrer l'ombre.

car ce sont des ombres veritablement la plupart de nos amitez, images et semblances de celle premiere que la nature imprime aux enfans envers leurs peres et meres et aux freres envers leurs freres²².

²¹I, 28, p. 185.

²²Plutarque, *op. cit.*, f. 82 r^o.

Plutarque s'empresse de commenter le mot « ombre », ce qui lui permet de nouveau de montrer combien l'amitié manque de substance comparée aux liens du sang. C'est ce même mot que Montaigne s'amuse à interpréter tout autrement :

L'ancien Menander disoit celui-là heureux, qui avoit peu recontré seulement l'ombre d'un amy. Il avoit certes raison de le dire, mesme s'il en avoit tasté. Car à la vérité, si je compare tout le reste de ma vie, [...] si je la compare, dis-je, toute aux quatre années qu'il m'a esté donné de jouyr de la douce compagnie et société de ce personnage, ce n'est que fumée, ce n'est que nuit obscure et ennuyeuse²³.

La signification du mot « fier » ne va pas de soi. Le mot veut dire habituellement « cruel », « méchant », comme le confirme Huguet. Cette acception ne convient pas parfaitement ici. Nous interpréterions ainsi le sens général des vers de Ménandre : il ne faut pas jeter la pierre à celui qui pense avoir trouvé un bien immense quand il n'a trouvé que l'ombre d'un ami. Plutarque comme Montaigne tirent la signification du vers dans le sens qui leur convient, Plutarque insistant sur le mot « ombre », Montaigne sur le bénéfique que représente déjà l'ombre d'une amitié. La manipulation montaignienne révèle en même temps la part de mauvaise foi de Plutarque. De plus, le détournement auquel procède l'auteur des *Essais* repose sur un complet renversement de l'utilisation de la métaphore de l'ombre qu'il développe dans un subtil réseau d'images et qui finalement lui permet de dire le contraire de ce qu'affirmait Plutarque. Ce n'est pas sans provocation que Montaigne en effet s'efforce de donner de la consistance à l'ombre. Il commence à le faire, lorsqu'il emploie le verbe « taster ». L'amitié gagne en fermeté au fur et à mesure que tout le reste perd de sa substance. Tout le reste est à la fois plus inconsistant et plus dépourvu de lumière que l'amitié et même que l'ombre d'amitié, « ce n'est que fumée, ce n'est que nuit obscure et ennuyeuse ». Le renversement est alors achevé, l'ombre de l'amitié a pris poids, lumière et consistance et Ménandre est définitivement récupéré.

Plutarque est dans l'essai le premier Ancien pris en défaut ; sa conception de l'amitié est au rebours du vécu de Montaigne. Ceux que Plutarque se mèle de contredire s'approchent davantage de l'expérience de Montaigne. Plutarque en matière d'amitié est un ignorant :

Il n'y a ny amitié de parentelle, ny de société, ny de compagnie qui se puisse trouver sincere, saine et nette de tout vice. Mais le Lacedemonien qu'épousait une petite femme disoit qu'entre les maux il faut choisir les moindres : aussi, pourrait-on,

²³I, 28 p. 193.

à mon advis sagement conseiller aux freres de supporter plus tost les imperfections domestiques, les maux de leur propre sang que d'expérimenter ceux des étrangers²⁴.

Ce passage dit justement la pauvreté du vécu de Plutarque, qui justifie la familiarité de Montaigne qui bouscule l'étroite et précautionneuse sagesse de son prédécesseur. Plutarque essuie le premier les désagréments de la confrontation de son texte avec l'expérience rare de Montaigne et La Boétie. Ce tranquille irrespect gagne en intensité contre les propos de Cicéron/Lélius. La contradiction y est plus radicale.

8.3.2 La pusillanimité de Lélius/Cicéron

Alors que c'est seulement dans la réécriture facétieuse d'une anecdote que Montaigne contredit Plutarque, l'opposition avec Lélius/Cicéron est plus frontale. Comme fréquemment Cicéron est le bouc-émissaire tout trouvé par rapport à qui Montaigne peut se situer en se distinguant. Quelles sont les limites à l'amitié ? Certainement pas celles que préconise Lélius.

Les limites de l'amitié

Lélius, poursuivant son dessein de définir l'amitié et de cerner parfaitement cet objet, s'est déjà préoccupé de savoir où commence l'amitié en s'intéressant à son origine et veut désormais préciser où celle-ci s'arrête : *Quam ob rem id primum videamus, si placet, quatenus amor in amicitia progredi debeat.*²⁵. Pour répondre à la question des limites, il s'appuie sur plusieurs exemples de personnages historiques qui ont nui à leur patrie, Coriolan, Vercellinus, Maelius et s'interroge sur l'attitude que devaient adopter leurs amis. Pour se prononcer, il développe avec plus de précision l'exemple de Tibérius Gracchus et de son ami Caius Blossius :

At C. Blossius cumanus, hospes familiae vestrae, Scaevola, cum ad me, quod aderam Laetani et Rupilio consilibus in consilio, deprecatum venisset, hanc, ut sibi ignoscerem, causam adferabat, quod tanti Ti. Gracchum fecisset, ut quidquid ille vellet, sibi faciendum putaret. Tum ego : « Etiamne si te in Capitolium faces ferre

²⁴Plutarque, *op. cit.*, f. 83 v^o.

²⁵Cicéron, *op. cit.*, p. 25 (« Par conséquent, voyons d'abord, jusqu'où l'affection doit aller dans l'amitié. »)

*vellet? — Numquam voluisset id quidem, sed, si voluisset, parvissem. » Videtis quam nefaria vox!*²⁶

La condamnation est sans appel; il faut que l'amitié s'arrête là où s'arrête la vertu. *Nulla est igitur excusatio peccati, si amici causa peccaveris. Nam conciliatrix amicitiae virtutis opinio fuerit, difficile est amicitiam manere, si a virtute defeceris.*²⁷ Ainsi, l'amitié commence et s'arrête avec la vertu selon Lélius. Montaigne, après avoir traduit cette anecdote, donne une toute autre interprétation de la même histoire :

Quand Laelius, en présence des Consuls Romains, lesquels, apres la condamnation de Tiberius Gracchus, poursuivoient tous ceux qui avoyent esté de son intelligence, vint à s'enquerir de Caius Blossius (qui estoit le principal de ses amis), combien il eut voulu faire pour luy, et qu'il eut respondu : Toutes choses; — Comment toutes choses? suivit-il. Et quoy, s'il t'eut commandé de mettre le feu en nos temples? — Il ne me l'eut jamais commandé, répliqua Blossius. — Mais s'il l'eut fait, ajouta Laelius. — J'y eusse obey, repondit-il. S'il estoit si parfaitement amy de Gracchus, comme disent les histoires, il n'avoit que faire d'offenser les consuls par cette derniere et hardie confession; et ne se devoit departir de l'assurance qu'il avoit de la volonté de Gracchus. Mais toutefois ceux qui accusent cette reponse comme seditieuse, n'entendent pas bien se mystere, et ne presupposent pas, comme il est, qu'il tenoit la volonté de Gracchus en manche, et par puissance et par connoissance²⁸.

Montaigne traducteur étoffe le dialogue et lui donne plus d'intensité, en passant du discours indirect au discours direct pour les premières répliques, en donnant une réplique à Lélius qui n'est pas dans le texte de Cicéron, mais qui permet de ménager une montée de la tension dans la succession des trois interrogations et des trois réponses. Chaque intervention brève et décisive de Caius Blossius qui ponctue cette gradation, dans son ton catégorique, fait sentir le caractère absolu de l'amitié qui la motive. Cette détermination annonce le commentaire de Montaigne. S'il choisit cette anecdote qui doit justifier pour Lélius les limites de l'amitié, c'est pour mieux affirmer qu'il n'y a précisément aucune limite. L'amitié pour Montaigne est inconditionnelle. Ne peuvent être une limite ni la crainte des consuls, ni le respect de la loi et de la patrie. La subordonnée conditionnelle rappelle que tout ceci ne vaut que si l'amitié est parfaite. Montaigne ne certifie pas

²⁶ « Au contraire, Caius Blossius de Cumes, hôte de votre famille, Scévola, vint me supplier quand je faisais partie du conseil des consuls Lénas et Rupilius, pour obtenir mon indulgence en expliquant sa conduite par l'admiration que Tiberius Gracchus lui inspirait et qui était si vive qu'il se croyait obligé d'exécuter tous ses désirs. Je répondis : « Même s'il avait voulu te faire incendier le Capitole? — Jamais, dit-il, il n'aurait voulu pareille chose; mais, l'eût-il voulue, j'aurais obéi. » Voyez quelle scélérateuse dans ces paroles! » *ibid.*, p. 25.

²⁷ « Ce n'est donc pas une excuse pour une mauvaise action que d'avoir mal agi pour aider un ami : puisque le lien d'amitié est né de l'estime qu'inspire la vertu, l'amitié ne peut guère subsister si l'on renonce à la vertu. »

²⁸I, 28, p. 189.

l'authenticité de cette amitié. Mais, si l'on en croit les récits, l'amitié de Caius Blossius et Tibère Gracchus est à mettre au nombre infime des amitiés « si entières et si parfaites qu'il ne s'en lit guiere de pareilles ». Et il n'est pas surprenant que ce rare exemple ait été incompris. Seuls peuvent comprendre ceux qui connaissent déjà cette expérience exceptionnelle. Avec un démonstratif dénonciateur, « ceux qui accusent cette reponse seditieuse », Montaigne désigne plus clairement son interlocuteur implicite, Lelius/Cicéron. Le commentaire s'inscrit contre celui de ce dernier faisant voir d'un tout autre œil une même conversation. Lelius est resté hors du « mystere ». L'amitié est une affaire d'initiés. C'est bien alors une sorte de mystique que l'essai tente de déployer. Pour dire d'ailleurs ce sentiment absolu, pour approcher cet indicible secret, il a recours à une représentation quasi mythique qui apparaît en [C]. Cette image de l'attelage ne va pas sans rappeler celle du *Phèdre* et nous nous étonnons que Villey ne mentionne pas cette source. L'expression du sentiment de l'ami emprunte au mythe de l'attelage de l'amour. Mais quand l'attelage de Platon réunit les trois parties de l'âme, celui de Montaigne réunit les deux amis qui justement sont comme une seule âme :

[C] S'estans parfaitement commis l'un à l'autre, ils tenoient parfaitement les renes de l'inclination l'un de l'autre, et faictes guider ce harnois par la vertu et la conduite de la raison (comme aussi est-il du tout impossible de l'atteler sans cela), la response de Blossius est telle qu'elle devoit estre²⁹.

Avec trois occurrences du long adverbe « parfaitement », Montaigne insiste lourdement sur le fait que tout ce qu'il dit ne s'applique qu'à une amitié rare et quasi divine, qui plutôt que d'un traité philosophique doit être l'objet d'une mystique, comme l'est l'Amour dans le *Phèdre*. Cet ajout en [C] semble développer une allusion à ce mythe présente déjà dans la première couche du texte : « Nos ames ont **charrié** si uniement ensemble, elles se sont considéré d'une si ardante affection et de pareille affection jusques au fin fond des entrailles l'une à l'autre que non seulement je connoisoy la sienne comme la mienne, mais je me fusse certainement plus volontiers fié à luy de moy qu'à moy. » Ce passage finit de commenter l'anecdote cicéronienne. L'amitié est une mystérieuse communion où la volonté de deux êtres ne fait qu'une : ce que veut Tibère Gracchus, Caius Blossius le veut aussi et en même temps. La parenthèse présente en [C] citée précédemment ramène raison et vertu qui avaient été exclues dans la récupération de l'anecdote de Lelius, Montaigne semblant concéder que si cette vertu ne se confond nullement avec l'amitié et suffit encore

²⁹I, 28, p. 189.

moins à la justifier et à l'expliquer, elle reste une condition pour réaliser une amitié parfaite. La réponse de Caius Blossius était donc conforme à la vertu, contrairement à tout ce que voulait démontrer Cicéron.

L'amitié de sages accomplis

La triple occurrence de l'adverbe « parfaitement » dans ce passage souligne combien Montaigne revendique la perfection de son amitié perdue. Et c'est une autre façon qu'il a de s'opposer à Lelius/Cicéron et ce qu'il tait de la suite du passage sur les limites de l'amitié montre qu'il ose franchir une frontière devant laquelle reste Lelius :

Quod si rectum statuerimus vel concedere amicis quidquid velint, vel impetrare ab iis quidquid velimus, perfecta quidem sapientia simus, si nihil habeat res viti. Sed loquimur de iis amicis qui ante oculos sunt, quos videmus aut de quibus memoria accepimus, quos novit vita communis³⁰.

On a vu souvent Montaigne ironique quant aux leçons des sages, montrant qu'au fond leurs préceptes ne peuvent s'accorder avec l'humaine nature. Or, ici, Montaigne réaffirmant sans cesse le caractère parfait de son amitié, choisit délibérément de se placer parmi les êtres hors du commun, alors que Lelius pense qu'il est inutile d'en parler davantage. En s'inscrivant en faux contre les propos modestes de Lelius, Montaigne montre que son expérience dépasse le communément connu, et que son amitié dépasse aussi la moyenne, l'humaine nature. Il suggère d'ailleurs davantage ce dépassement qu'il ne le dit. Il atteint l'ordre du mystère et de l'indicible. Il tente de faire percevoir un au-delà des textes des Anciens qui recèlent parfois des exemples incompris.

8.3.3 Un exemple presque parfait : le *Toxaris*

Néanmoins, il est une troisième anecdote qui semble davantage faire comprendre ce caractère extraordinaire de l'amitié parfaite, qui est tellement hors du commun qu'elle devient aux yeux des autres une folie, une excentricité. Comme Lelius ne perçoit pas les ressorts de la conduite de Caius Blossius, tous ceux qui lisent le testament d'Eudamidas s'en étonnent et s'en moquent. Ils font partie de la foule nombreuse de ceux qui ne

³⁰ « Et si jamais nous posons pour principe d'accorder à nos amis tout ce qu'ils veulent ou d'obtenir d'eux tout ce que nous voulons, alors nous sommes des sages accomplis si nous réussissons à le faire sans commettre de faute. Mais nous parlons des amis que nous avons devant les yeux, de ceux que nous voyons ou dont le souvenir nous a été transmis, de ceux que nous rencontrons dans la vie courante. » *Ibid.* p. 26.

sont pas initiés au mystère de la parfaite amitié. L'histoire d'Eudamidas qui laisse en testament à ces deux amis la charge de s'occuper de sa fille et de sa vieille mère est tirée du dialogue de Lucien, où Toxaris et Mnésippe racontent chacun cinq amitiés exemplaires afin de déterminer si la parfaite amitié est un privilège scythe ou grec. C'est Mnésippe qui évoque les dernières volontés d'Eudamidas et Toxaris qui les commente ainsi :

Cestuy-cy [Arethee] fut de vray excellent aussi ; combien j'admire Eudamidas assey plus, pour raison de la confiance qu'il eut à ses Amis : car il monstra bien par là, qu'il n'eust failly de faire le mesme en leur endroit, encore qu'il n'y en eust rien escript dans le testament ; ains se fust présenté pardevant tous autres à estre heritier de semblables laiz, sans y avoir esté nommé³¹.

Et chose exceptionnelle dans l'essai, l'analyse de Montaigne ne diffère pas de celle de Toxaris :

Le demeurant de cette histoire convient tres-bien à ce que je disois : car Eudamidas donne pour grace et pour faveur à ses amis de les employer à son besoin. Il les laisse héritiers de cette sienne libéralité, qui consiste à leur mettre en main les moyens de luy bien-faire. Et sans doute, la force de l'amitié se montre bien plus richement en son fait qu'en celui d'Aretheus³².

Cet exemple raconté par Mnésippe corrobore parfaitement l'argumentation de Montaigne qui souhaitait démontrer que : « De s'entre-bienfaire, celui qui en preste la matiere et l'occasion est celui-là qui faict le liberal, donnant ce contentement à son amy, d'effectuer en son endroit ce qu'il désire le plus³³. » Les acteurs de cette histoire, comme les deux interlocuteurs semblent être du nombre de ceux qui ont goûté les subtiles délicatesses de cette mystérieuse amitié. Montaigne, enfin, trouve d'autres initiés avec qui la communication devient possible. Mais il manquait néanmoins encore une chose pour que cette amitié fût parfaite : « Cet exemple est bien plein, si une condition en estoit à dire, qui est la multitude d'amis. ». Cette phrase exprime à la fois cette satisfaction rare de trouver un exemple digne de Montaigne et La Boétie et le regret de l'imperfection. L'adjectif « plein » montre en effet que Montaigne trouve la matière et la substance qui font l'amitié parfaite. Il y a dans l'anecdote un peu de la plénitude de l'expérience des deux humanistes. Néanmoins, il semble que l'amitié de ces derniers reste indépassable, car la subordonnée conditionnelle « si une condition en estoit à dire » vient à diminuer significativement l'éloge. L'amitié racontée ne peut être parfaite : « Car cette parfaite

³¹Lucien, *Toxaris*, traduit par Blaise de Vigenère, *op. cit.*, p. 143.

³²I, 28, p. 191-192.

³³*Ibid.*, p. 190.

amitié, de quoy je parle, est indivisible : chacun se donne si entier qu'il ne luy reste rien à departir ailleurs. » La relative est significative : il y a amitié parfaite et amitié parfaite, celles dont parlent Mnésippe et Toxaris et celle dont parle Montaigne. Les deux premiers pensent la connaître, Montaigne lui la connaît qui sait à quel point elle est exclusive et ne peut vivre qu'entre deux êtres. Lelius, lui, ne prétendait pas à cette perfection ; mais même ceux qui la revendiquent restent dans l'ignorance de la véritable amitié pleine et entière. L'attaque est plus directe encore en [C] : « C'est un assez grand miracle de se doubler et n'en cognoissent pas la hauteur ceux qui parlent de se tripler ». On reconnaît là le démonstratif accusateur qui restitue le dialogue caché avec un texte et cette phrase pourrait faire aussi allusion à la fin du dialogue :

Et dicy en avant que nous vivrons soyons Amis : l'un et l'autre ayant obtenu victoire ; l'un et l'autre sallariez d'une tresbelle recompense ; comme ceux qui pour une seule langue, et pour une main seule en devroient dorenavant avoir chacun deux ; Quatre yeux outre plus, et quatre jambes : Bref, toutes choses redoublées en nous. Car il se fait je ne say quoy de tel, quand deux ou troys se viennent joindre par Amitié, comme les auteurs ont escript de Gerion, homme aux six mains et trois testes : Mais ce furent à mon opinion trois Amis qui firent toutes choses d'un consentement mutuel ; ainsi que doivent tous ceux que l'amitié à [*sic*] joint et unis ensemble³⁴.

Mnésippe et Toxaris, qui pensent que l'amitié parfaite peut réunir trois êtres, crient trop vite victoire aux yeux de Montaigne. L'image du géant à trois têtes abattu par Hercule, comme les verbes « se doubler », « se tripler » rappellent un autre mythe platonicien, celui de l'androgynie. Plusieurs passages évoquant l'union parfaite de deux êtres font penser à ce mythe du *Banquet*. La mystique de l'amitié de nouveau emprunte aux récits mythiques sur l'amour qui seuls semblent pouvoir toucher au mystère de cette relation unique.

La première anecdote empruntée à Plutarque est comme un avertisseur. Elle est encore intégrée à la classification initiale qui procède de distinction en distinction ; en étant détournée, elle soutient l'effort de catégorisation d'Aristote qui disqualifie les liens de parenté. Elle appartient à cette esquisse d'ordre qui s'avère vain, puisque l'essai renonce à cette organisation apparue comme inefficace et arbitraire. Néanmoins, Montaigne désavoue ici une première fois un Ancien et le caractère franc de la contradiction montre déjà du doigt l'incompréhension totale de Plutarque. Elle semble annoncer le désaveu plus général des textes de l'Antiquité. Les deux anecdotes qui suivent sont plus longuement développées

³⁴Lucien, traduit par Blaise de Vigenère, *op. cit.*, p. 183.

et sont en elles-mêmes des étapes dans la progression de l'essai qui a abandonné le carcan qu'était le plan des textes philosophiques et méthodiques de Cicéron ou d'Aristote. Ces deux étapes de l'essai sont déceptives et l'essai stagne, révélant seulement le fossé qui sépare Montaigne de Lélius/Cicéron ou même de Toxaris et Mnésippe. Lélius renonce à parler de l'amitié parfaite ; quant aux interlocuteurs du dialogue de Lucien, ils croient le faire, sans y parvenir réellement. Allant d'échec en échec, l'essai se laisse aller au ressassement répétant toujours combien l'amitié dont il parle s'oppose aux amitiés communes. Cette affirmation introduit l'anecdote de Tibère Gracchus et Caius Blossius : « Au demeurant, ce que nous appelons ordinairement amis et amitez, ne sont qu'accointances et familiarités nouées par quelque occasion ou commodité³⁵. » Elle introduit aussi le développement argumentatif qui amène l'histoire d'Eudamidas : « Qu'on ne me mette pas en ce reng des autres amitez communes³⁶. » Elle le conclut aussi dans un ajout de la couche [C] :

Somme, ce sont effects inimaginables à qui n'en a gousté, [C] et qui me font honorer à merveilles la responce de ce jeune soldat à Cyrus. [...] Il ne disoit pas mal : si j'en trouvoy ; car on trouve facilement des hommes propres à une superficielle accointance. Mais en cette-cy, en laquelle on negotie du fin fond de son courage, qui ne faict rien de reste, certes il est besoin que tous les ressorts soyent nets et seurs parfaitement³⁷.

La conclusion est bien toujours la même. L'incompréhension des Anciens témoigne du caractère exceptionnel de l'amitié parfaite qu'il faut toujours rappeler. C'est aussi une des rares choses définitives qu'on puisse dire sur ce mystère qui se caractérise par le dépassement de l'ordinaire, du communément connu et tout simplement du dicible.

8.3.4 Le discours impossible

Ce ressassement de l'essai fait de lui un discours pris au piège, un discours avorté, cerné qu'il est par deux impossibilités : l'impossibilité de trouver un texte qui l'aide à dire son incroyable exemple et par conséquent l'impossibilité de trouver un destinataire qui puisse véritablement entendre son propos, puisque les Anciens eux-mêmes eussent été incapables de le faire. Ne peut naître alors que le sentiment de la perte et d'une radicale solitude.

³⁵I, 28, p. 188.

³⁶*Ibid.* p. 190.

³⁷*Ibid.* p. 192.

Le désaveu des auteurs antiques

Que trois auteurs, Plutarque, Cicéron et Lucien soient désavoués avec force à travers la réinterprétation de trois anecdotes qui accusent leur ignorance de l'amitié parfaite, nous avait déjà amené à cette conclusion : la rédaction de l'essai I, 28 est une épreuve essentiellement décevante, Montaigne cherchant dans les textes de l'Antiquité un secours qui ne vient pas. La réalité dépasse infiniment le discours. Si ceci est toujours le cas pour Montaigne sceptique, le dépassement est tel, que, quand il s'agit de l'amitié, toute construction dialogique pour faire pressentir la réalité d'une expérience à l'horizon des voix qui se croisent et se rencontrent est vaine. Chaque voix, au lieu d'apporter une pierre à un édifice jamais fini, est comme désamorcée. L'amitié est ce que personne n'a réussi à dire, si ce n'est à vivre avant Montaigne et La Boétie.

L'impossible destinataire

La répétition de l'avertissement quant au caractère extraordinaire de cette amitié dit l'insuffisance des préceptes des Anciens, mais déjà la probable insuffisance du lecteur. Que peut entendre celui qui n'a rien vécu de tel ? Dès l'introduction, l'essai est marqué du sceau du pessimisme, puisqu'il doit dire une « amitié si entière et si parfaite que certainement il ne s'en lit guère de pareilles, et, entre nos hommes, il ne s'en voit aucune trace en usage³⁸. ». Montaigne, qui façonne son destinataire à l'image des Anciens, se trouve pris de court : il lui est impossible de s'inventer un lecteur pour ce chapitre, car les Anciens ne lui sont de nul secours pour dire son expérience unique. Ce chapitre permet donc d'appréhender une nouvelle fois le rôle déterminant du destinataire : « De l'amitié » ne parvient pas à esquisser la figure d'un lecteur à même de comprendre Montaigne. Paradoxalement donc, l'amitié et la bienveillance qui fondent le discours ne peuvent en être l'objet, si elles sont parfaites. Ce discours ne peut être partagé, puisque l'expérience qui le fonde ne peut l'être :

Mais sachant combien c'est chose eslongnée du commun usage qu'une telle amitié, et combien elle est rare, je ne m'attens à trouver aucun bon juge. Car les discours mesmes que l'antiquité nous a laissé sur ce subject, me semblent lâches au pris du sentiment que j'en ay. Et, en ce point, les effects surpassent les preceptes mesmes de la philosophie³⁹

³⁸ *Ibid.* p. 184.

³⁹ *Ibid.* p. 192.

Ainsi, de l'introduction à cette première fin de l'essai, le texte n'a guère fait que confirmer l'intuition initiale. De l'amitié parfaite, il n'y a de trace ni parmi les contemporains de Montaigne, ni dans les textes des Anciens. L'expression « aucun bon juge » éclaire la relation aux autres auteurs ; ils sont dans le chapitre autant des inspireurs que des figures possibles du lecteur. Mais il ne semble pas exister de destinataire dans le présent ou dans le passé qui sache entendre le témoignage de l'amitié perdue de Montaigne et La Boétie. L'auteur des *Essais* ne peut la « partir » de lui pour nul lecteur.

8.4 Par delà le ressassement

Montaigne cherche à retrouver La Boétie dans les œuvres de celui-ci et échoue ; il cherche à retrouver dans les textes un peu de cette expérience perdue. Par delà ce ressassement, par delà ce mouvement de stagnation, les bribes d'expérience se disent, le discours se développe dans les interstices, les marges, le fossé qui sépare Montaigne des Anciens, une sorte de béance qu'il ne réussit pas à emplir. Mais même cet effort finit par s'éteindre, Montaigne ne trouve finalement que l'absence. Aussi, est-ce la plainte et le chant du deuil qui prennent le pas sur tout le reste.

Montaigne ne recule pas devant un dernier paradoxe. Critiquant les discours de l'antiquité « laches au pris du sentiment qu'[il] en a », il n'en convoque pas moins Horace immédiatement après ces réserves :

Et, en ce poinct, les effects surpassent les preceptes mesmes de la philosophie :

*Nil ego contulerim jucundo sanus amico.*⁴⁰

C'est sans doute que Montaigne oppose aux discours rhétoriques, aux traités philosophiques, un genre supérieur pour dire l'amitié, la poésie. Mais ce vers d'Horace semble lui-même renoncer à dire l'amitié. On ne peut dire d'elle seulement qu'elle dépasse tout autre expérience et que ce faisant, elle ne se dit pas réellement. Néanmoins, ce vers tiré d'une satire a une force de suggestion qu'on n'imagine pas immédiatement et qui ne se mesure que lorsqu'on le rapproche des autres vers tirés d'une ode que Montaigne ajoute en la couche [B] de son texte. Comme il a déjà renoncé à dire l'expérience partagée avec La Boétie, Montaigne ne dit pas davantage l'amitié d'Horace et Mécène. Il semble

⁴⁰I, 28, p. 192-193.

pourtant que ces vers de deuil pourraient être les siens et que Montaigne retrouve sa douleur dans celle d'Horace.

La satire à laquelle Montaigne emprunte le premier vers chante les joies de l'amitié. Cette amitié fait toute la gaité du voyage que le poème raconte. Horace multiplie les superlatifs :

*Postera lux oritur, multo gratissima; namque
Plotius et Varius Sinuessa Vergiliusque
occurrunt, animae qualis neque candidiores
terra tulit neque quis me sit devinctor alter.
O qui complexus et gaudia quanta fuerunt!
Nil ego contulerim iucundo sanus amico.*⁴¹

Horace et Montaigne s'entendent pour dire qu'on ne trouve pas de comparant digne de l'amitié. Le poète multiplie les négations jusqu'au vers conclusif que cite Montaigne. Il n'y a rien d'aussi agréable, rien dans les mots qui puisse dire l'amitié. Le poète et le prosateur se rencontrent dans ce constat. Mais c'est aussi le contraste entre cette satire et l'ode qui fait sens. Mécène faisait partie de la troupe joyeuse des amis qui ont rendu le voyage si agréable et la plainte de l'ode pleurant la perte d'un seul ami s'approche davantage encore du ressenti de Montaigne :

*A! te meae si partem animae rapit
maturior vis, quid moror altera,
nec carus aequae nec superstes
integer? ille dies utramque
ducet ruinam.*⁴²

Néanmoins ce n'est pas exactement ces vers que Montaigne insère à son texte, car Mécène n'est pas mort lorsque Horace écrit. Horace prévoit de mourir le jour où la mort décide de frapper son ami. Aussi Montaigne modifie-t-il les temps des verbes (passant du présent au parfait, il change même le verbe lui-même, en remplaçant *rapit* par *tulit*) et le sens de la subordonnée initiale qui n'est plus conditionnelle mais causale :

⁴¹Horace, *Satires* texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1989 (onzième tirage), I, V, 39-44, p. 72. Le jour suivant se lève, jour agréable au plus haut point : car à Sinuessa, nous rejoignent Plotius, Varius et Virgile ; la terre n'a pas porté d'âmes plus pures, il n'est pas d'homme qui leur soit plus attaché que moi. Oh ! quels embrassements, quels transports de joie ! Tant que j'aurai mon bon sens, rien ne sera pour moi comparable au charme de l'amitié.

⁴²Horace, *Odes et épodes*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, Paris, Belles Lettres, 1991, (treizième tirage). « Ah, si un coup prématuré me dérobe en toi la moitié de mon âme, pourquoi demeurer, moi, la seconde, n'ayant plus le même prix et ne survivant pas tout entier ? Ce jour pour tous les deux sera l'écroulement. »

*Illam meae si partem animae tulit
maturior vis, quid moror altera,
nec carus aequae nec superstes
integer? ille dies utramque
duxit ruinam.*

Montaigne récupère l'image de l'amputation qu'il reprenait déjà dans la phrase introductrice : « J'étois desja si fait et accoutumé à estre deuxiesme par tout, qu'il me semble n'estre plus qu'à demy ». Les vers de l'ode étant ajoutés dans la seconde couche du texte, rien ne permet de dire vraiment si Montaigne avait trouvée dans sa souffrance, avant de la lire chez Horace, cette image « d'estre à demy ». L'opposition entre la plénitude qu'exprime la satire et l'expression de l'irréparable manque est finalement peut-être la mieux à même de signifier indirectement ce qui fait de l'amitié une chose si rare et si précieuse. L'amitié se dit mieux par le sentiment douloureux de la perte, car sa perfection, elle, échappe aux mots qui restent insuffisants.

Pour finir cette plainte, les vers d'Horace seuls ne suffisent plus. Montaigne compose un poème inédit qui mêle dans un texte nouveau les mots d'Horace et ceux de Catulle : il enchevêtre les premiers vers d'une ode qui pleure la mort d'un ami d'Horace, puis les vers de deux poèmes différents de Catulle qui évoquent la perte de son frère. L'un des deux, le poème 68, était d'ailleurs annoncé par le vers de Catulle cité au début de l'essai. Les vers de deuil apparaissent comme le dernier morceau du puzzle et réunissent dans le sentiment de regret l'insouciance joyeuse du passé et la douleur présente. Entre les lignes des vers de Catulle que l'essai sépare et réunit à la fois, se trouvent l'amitié et puis la mort. Ce qui se joue à l'échelle de l'essai, se reproduit de façon plus brutale, dans la confrontation des vers d'Horace qui chantent la joie de l'amitié, avant de pleurer sa perte.

L'essai remanie le poème qu'envoie Catulle à son ami Manlius qui, profondément accablé par un chagrin d'amour, appelle le poète au secours. Celui-ci lui répond qu'il est incapable de l'aider, de lui apporter les présents des Muses ou de Vénus, terrassé qu'il est par la mort de son frère :

*[...] non est dea nescia nostri
Quae dulcem curis miscet amaritiam;
Sed totum hoc studium luctu fraterna mihi mors
Abstulit. O misero frater adempte mihi!
Tu mea tu moriens fregisti commoda, frater,
Tecum una tota est nostra sepulta domus,*

*Omnia tecum una perierunt gaudia nostra,
Quae tuus in vita dulcis alebat amor.[...]*⁴³

Les deux premiers vers en gras sont ceux qui se trouvent au début de l'essai, alors que Montaigne montre les inconvénients de l'amour que ne connaît pas l'amitié. Ils évoquent un autre temps *Jocundum cum aetas florida ver ageret*⁴⁴. Entre ces premiers vers, et ceux de la fin, il y a la mort du frère, *mors fraterna*, et le changement profond de Montaigne marqué définitivement. À l'image de l'amputation, suit celle de l'enfouissement (*sepulta*), puisque Montaigne remplace *domus* par *anima* : ce n'est plus la maison, mais tout simplement l'âme elle-même qui étouffe sous terre⁴⁵. Olivier Guerrier note les deux principales transformations du second fragment de Catulle : « L'expression du vers 9 de Catulle *tua facta loquentem* (« narrer tes actions ») devient *tua verba loquentem* (« prononcer tes paroles »), ce qui rend l'objet plus général en mettant en outre l'accent sur le silence définitif. En outre, Montaigne transforme les phrases de Catulle en phrases interrogatives, accentuant la tension pathétique de l'extrait, et changeant le sens d'« *alloquar* » puisqu'on passe de la parataxe à valeur concessive (« j'aurai beau te parler ») à la question qui met en doute la possibilité désormais de toute parole⁴⁶. » En effet, ses transformations mettent en valeur la caractéristique tragique du dialogue qui n'a plus de destinataire et soulignent la disparition. La substitution de *verba* à *facta* dit aussi ce silence de l'ami mort. Il rappelle encore ce qui fait la saveur de l'amitié : le fait de parler de toutes choses ensemble et non pas nécessairement de ce qu'on a fait. La conversation est la nourriture de l'amitié. Le poème réécrit souligne avec cruauté l'impossibilité de poursuivre le long dialogue qu'est l'amitié. Montaigne décide de ne faire paraître dans l'essai aucune des œuvres de La Boétie après avoir transformé et réuni dans un poème inédit les vers d'Horace et Catulle.

⁴³ « Je ne suis pas un inconnu pour la déesse qui mêle aux soins amoureux une douce amertume ; mais le deuil où m'a jeté la mort de mon frère m'a arraché à tous ces travaux. Quel malheur pour moi, ô mon frère, que tu m'aies été ravi ! Tu as par ta mort ravi tout mon bonheur ; ô mon frère, avec toi notre maison toute entière a été couchée dans la tombe ; avec toi ont péri toutes les joies qu'entretenait en nous, pendant ta vie, une affection si douce. » Catulle, *Poésies*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1984 (onzième tirage), 68, v.17-24. Nous mettons en gras les vers cités par Montaigne.

⁴⁴ Ce vers (68, v.16) qui précède le premier passage cité se trouve lui dans l'essai I, 20. Montaigne revient à cette plainte de Catulle qui dit la perte. Dans I, 20, l'auteur des *Essais* dit avoir eu toujours à l'esprit l'idée de la mort, même dans sa jeunesse. Ce vers qui dans I, 20 dit la continuité, dit la rupture dans l'essai de l'amitié. Mais dans les deux cas, il relie les amours de jeunesse et l'idée de la mort. Voir aussi l'analyse d'Olivier Guerrier sur ces vers *op. cit.*, p. 192-193

⁴⁵ Olivier Guerrier étudie aussi cet emprunt à la poésie latine à la fin de l'essai. Notre analyse suit et prolonge la sienne. L'effet de dramatisation dû à l'inversion des vers dans le poème de Catulle, renforce par exemple notre interprétation. *id.* p. 156-158.

⁴⁶ Olivier Guerrier, *ibid.* p. 157.

Ce vide qui clôt l'essai donne plus de sens encore aux vers. Les œuvres de La Boétie sont devenues pour Montaigne lettres mortes. La Boétie ne lui parle plus, pas même à travers ses propres mots. Ils sont figés. La Boétie n'a pas cherché à vivre dans ses écrits, comme Montaigne s'est efforcé lui de le faire. Peut-être l'absence de l'ami dans ses livres a-t-elle incité Montaigne à être présent dans les siens.

L'essai tend vers le silence. De traité sur l'amitié, il se fait plainte lyrique. Ses propres mots ne suffisent plus à Montaigne : il parle à travers Horace ou Catulle. « De l'amitié » se conclut par la perte, le néant : la mort de La Boétie a interrompu à jamais le dialogue de l'amitié. Les poèmes jetés comme un cri de désespoir sont des cris perdus. Enfin, l'absence visible des œuvres de l'ami à la fin de l'essai dit l'impossibilité pour Montaigne de le trouver nulle part.

8.5 De l'essai « De l'amitié » à celui « De trois commerces » et inversement

La quête vaine de l'essai « De l'amitié » s'arrête sur un silence. Cet essai est l'expérience du vide, du manque. Il est un essai de deuil. S'il s'arrête sur un silence douloureusement béant, il y a un autre prolongement à ce travail de deuil qui est l'essai « De trois commerces », qui confirme l'interprétation de « De l'amitié » et l'enrichit. Montaigne poursuit la réflexion sur les relations possibles avec les femmes, ajoute le commerce avec les livres et lorsqu'il traite assez rapidement des liens entre les hommes, il donne davantage de place aux amitiés communes qu'à celle qu'il a tant chérie et regrettée. Reste à se demander si c'est parce qu'il estime qu'un essai consacré à l'amitié suffit ou parce qu'il reste impuissant à la dire.

8.5.1 Un autre texte de Plutarque

Dans le chapitre « De trois commerces », Montaigne, au profit des livres, rejette finalement le commerce avec les hommes, sans le distinguer de beaucoup de celui avec les femmes. Il bouleverse ainsi complètement la hiérarchie qui, dans « De l'amitié » lui faisait tout trouver insipide à côté de l'amitié. Montaigne a renoncé à retrouver ce qu'il a irrémédiablement perdu. Le passage qui évoque La Boétie dans l'essai « De trois

8.5 De l'essai « De l'amitié » à celui « De trois commerces » et inversement

commerces » est infime. Mais, l'essentiel de l'essai « De l'amitié » s'y trouve et même un peu plus :

Aux amitiés communes je suis aucunement stérile et froid, car mon aller n'est pas naturel, s'il n'est à pleine voile : outre ce que ma fortune, m'ayant duit et affriandé des jeunesse à une amitié seule et parfaite, m'a la vérité aucunement desgouté des autres et trop imprimé en la fantasie qu'elle est de beste de compagnie, non pas de troupe comme disait cet antien⁴⁷.

On retrouve l'opposition récurrente dans I, 28 entre les amitiés communes et l'amitié « seule et parfaite ». Ces deux adjectifs sont aussi les seuls satisfaisants que Montaigne ait employés dans l'essai « De l'amitié ». Enfin, il insiste aussi sur le caractère exclusif de cette relation et pour ce faire, convoque un intertexte qui est le petit traité de Plutarque intitulé « De la pluralité d'amis ». Ce texte rejoint ce que l'expérience a laissé en lui de plus sûr et qu'il porte en lui, comme le suggère avec force, le verbe « imprimer » :

Car l'amitié est bien par maniere de dire beste de compagnie et non de troupe, ne qui ne veuille estre en foule, comme les estourneaux ou les gays⁴⁸.

Alors que, dans I, 28, Montaigne n'a pu trouver un texte qui puisse toucher du doigt son expérience de l'amitié, il enrichit cette rapide allusion où il ne nomme même pas cet ami unique et parfait d'une référence qui prend de ce fait de l'importance ; comme si Plutarque était racheté, réévalué, et que son texte était distingué parmi les discours de l'Antiquité « laches au pris du sentiment [de Montaigne] ». Cette référence en tout cas nous invite à relire I,28 en quête d'une autre trace de ce texte. Que Montaigne le mentionne dans les rares lignes de III, 3 rend comme un hommage au texte qu'I, 28 ne fait pas évidemment ; car, si Villey l'a identifié comme source dans III, 3, il ne l'a pas fait pour I, 28. Paradoxalement, il y a en effet une grande affinité, une parenté entre les textes. Les mots, les images se rejoignent :

Toute la jouissance et la fruition de l'amitié gist en la conversation, et le plus doux fruict est de s'entrefreiquer et hanter ensemble : [...] l'amitié nous serre, nous unit et nous contrainct par frequentes et continuelles conversations, caresses et offices d'amitié [...] elle désire faire une telle union et incorporation⁴⁹.

Mais, dans la première rédaction de l'essai, Montaigne ne semble pas se référer précisément à ce texte, rendant cette affinité étonnante. La parenté des textes s'expliquant alors

⁴⁷III, 3, p. 821.

⁴⁸« De la pluralité d'amis » dans Plutarque, *op. cit.*, f.103 v°

⁴⁹*Ibid.* f.104 v°.

seulement par la similitude de ce que chacun ressent ou pressent de l'amitié et par certaines sources communes. Rien ne permet de dire que Montaigne ait eu en mémoire ce texte de Plutarque lors de la première rédaction de l'essai I, 28. En revanche, un ajout du manuscrit de Bordeaux fait après coup se rencontrer ces textes-frères. Le rapprochement des deux passages est assez explicite par lui-même :

Et quant bien encore tous les amis desireroient ensemble mesmes services de nous, si seroit-il trop difficile de pouvoir satisfaire et suffire à tous ceux qui voudroient ou consulter de quelque affaire ou traicter quelque negoce publique, ou briguer quelque magistrat ou recevoir et festoyer à quelque hoste estrange en leur maison : mais si en même temps ils viennent à tomber en affaire par differents et en toutes diverses affections, et nous requierent tous ensemble, celui qui veut naviguer, de voyager quant et luy, celui qui est accusé, de luy assister au jugement, celui qui accuse de le seconder⁵⁰ [...].

Avec plus de concision, Montaigne évoque cette même situation d'impasse qu'entraînent les obligations envers différents amis : « [C] Si deux en même temps vous demandoient à estre secourus, auquel courriez-vous ? S'ils requeroient de vous des offices contraires, quel ordre y trouveriez-vous ? Si l'un commettoit à vostre silence chose qui fust utile à l'autre de sçavoir, comment vous en desmelleriez vous ? » Les deux textes par un procédé de répétition, d'accumulation, donnent l'impression que l'ami est assailli de requêtes. Mais la triple interrogation dans l'essai traduit mieux l'écartèlement de l'ami ; Montaigne insiste aussi davantage sur le caractère contradictoire des demandes. Et il prolonge dans un passage magnifique l'idée de Plutarque selon laquelle l'être est divisé par la pluralité de ses affections :

L'unique et principale activité descoust toutes autres obligations. Le secret que j'ay juré ne deceller à nul autre, je le puis sans parjure, communiquer à celui qui n'est pas autre ; c'est moy. C'est un assez grand miracle de se doubler⁵¹ [...].

La sentence est illustrée d'un exemple extrême : même l'obligation par excellence, le serment, la promesse de secret, ne vaut pas pour l'ami. La cause de cette étrangeté est donnée par la relative : l'ami n'est pas autre. La phrase en style coupé retombe sur la fulgurante apodose : « c'est moy ». L'image de la division chez Plutarque a amené celle plus forte de l'augmentation, l'être s'augmente de celui de l'ami. Montaigne, comme

⁵⁰ *Ibid.* f.104 v°.

⁵¹ *Ibid.*

8.5 De l'essai « De l'amitié » à celui « De trois commerces » et inversement

dans la superbe formule « parce que c'estoit luy, parce que c'estoit moy⁵² », transformée elle aussi par un ajout dans le manuscrit de Bordeaux, semble trouver les mots qu'il ne trouvait pas et trouver chez les Anciens une matière qui lui avait échappé.

Une rencontre avec Plutarque, postérieure à la première rédaction de l'essai, lui permet non seulement d'évoquer son amitié avec La Boétie dans « De trois commerces » mais aussi d'écrire dans les marges du manuscrit de Bordeaux l'un des plus beaux passages de « De l'amitié ». L'essai de l'amitié présente alors en son sein deux mouvements contraires : celui de l'extinction progressive de la voix qui, renonçant à dire l'indicible, se fait plainte et puis celui de l'écriture en marge, de l'écriture d'après le deuil qui réussit enfin à exprimer, à saisir dans la simplicité du sublime l'expérience passée. L'écriture d'après le deuil permet de nouveau la conciliation dialogique des voix. Plutarque (et Aristote que Montaigne mentionne aussi plusieurs fois dans ses ajouts du manuscrit de Bordeaux) a pu saisir une facette de cette expérience rare sinon unique ; le deuil fait, la rencontre avec les Anciens devient de nouveau possible. Le dialogue reprend.

8.5.2 La réversibilité de Ménandre

Montaigne n'avait-il vraiment pas en mémoire « De la pluralité d'amis » ? La citation de Ménandre qui se trouve dans les deux textes de Plutarque peut nous faire légitimement hésiter. D'après les notes de p. Villey, elle viendrait de « De l'amitié fraternelle », puisque il n'a pas identifié l'autre traité de Plutarque comme source de I, 28. Nous reprenons le début du traité afin de vérifier cette hypothèse :

Mais ne pourrait on point user de semblable moquerie en nostre endroit pour ce que n'ayant pas encore acquis une seule amitié certaine, nous avons peur que sans y penser nous tombions en pluralité d'amis : car il semble que c'est presque tout ainsi que si un manchot ou un aveugle avait peur de devenir un Briareus qui avait cent mains ou un Argus qui avait des yeux sur tout le corps : et toutefois nous louons infiniment le jeune homme qui dit en une comédie de Ménander, qu'il estime un merveilleusement grand bien et grand heur à un homme, quand il peut avoir seulement l'ombre d'un amy⁵³.

⁵²L'analyse du manuscrit de Bordeaux va même plus loin, puisqu'elle a permis de découvrir que Montaigne avait d'abord seulement ajouté, « Parce que c'estoit luy », comme le signale la note de Pierre Villey p. 188. Ceci montre l'attention au texte et le désir de Montaigne de revenir à cet essai qui exprime initialement l'insatisfaction et l'impuissance.

⁵³Plutarque, *op. cit.*, f.103 v^o.

C'est semble-t-il ce texte que suit davantage la formulation de Montaigne : « L'ancien Ménander disoit celui-là heureux, qui avoit peu rencontrer seulement l'ombre d'un amy. ». Cependant, cette citation est assez éloignée de toute l'argumentation qui précède et qui condamne la pluralité des amis. Qu'elle vienne de « De la pluralité d'amis » ou de « De l'amitié fraternelle », elle est sortie de son contexte initial chez Plutarque.

Considérons successivement les deux hypothèses. Première hypothèse : Montaigne, au début de l'essai, s'oppose frontalement à la thèse de « De l'amitié fraternelle » et n'a pu manquer de lire l'analyse de la citation de Ménander ; il poursuit son œuvre de contradiction en exploitant un sens de la citation que Plutarque n'a pas voulu voir, ceci conformément à notre première analyse. Cette première possibilité permet d'envisager qu'il n'ait lu ou relu avec attention « De la pluralité des amis » qu'après la première rédaction de l'essai. Seconde hypothèse : Montaigne cite « De l'amitié fraternelle » ; il ne manque pas de lire la citation de Ménandre et de plus, rencontre cette même citation dans « De la pluralité d'amis ». Finalement, l'interprétation ne change pas fondamentalement. Montaigne, en ne citant de « De la pluralité d'amis » que ce passage qui de fait contredit l'autre texte de Plutarque et entraîne cet ancien vers des conclusions assez divergentes, reste dans une démarche qui montre le caractère « lache » des discours de l'Antiquité. Plutarque fait dire à la même citation dans un texte une chose et dans un autre son contraire. Dans l'un, les mots de Ménandre lui font diminuer la valeur dans l'amitié ; dans le second, ils lui servent à la louer. Si Montaigne a lu attentivement « De la pluralité d'amis » avant même la première rédaction, il s'en est peut-être aussi un peu inspiré pour affaiblir l'exemple du *Toxaris*. Mais en un sens la rencontre avec le texte n'a pas encore réellement eu lieu ; le dialogue s'instaure plus tard avec ce texte-frère que Montaigne semble seulement reconnaître, une fois que le deuil est fait. Les mots de Plutarque alors lui parlent et lui donnent l'occasion d'exprimer ce qu'il pensait indicible.

Conclusion

Montaigne tente de retrouver l'ami perdu. Sa quête l'amène à un premier échec, puisqu'il renonce à le rencontrer dans ses œuvres et laisse la trace de ce premier renoncement. Puis il attend le secours des auteurs antiques pour retrouver dans leurs textes un peu de cette expérience de l'amitié parfaite qu'il a connue. De nouveau, la démarche est décevante. Ne trouvant nul auteur qui dise avec justesse l'amitié, Montaigne ne peut imaginer un

8.5 De l'essai « De l'amitié » à celui « De trois commerces » et inversement

destinataire capable de l'entendre, c'est pourquoi il abandonne l'organisation rigoureuse et vaine des traités de Cicéron ou d'Aristote. La destructuration du texte, le ressassement témoignent de sa difficulté à écrire et le conduisent finalement à la seule expression de la perte et de l'absence. Le texte se mue en plainte. L'expression de l'insatisfaction et du manque se substituent à la volonté de dire l'amitié. Montaigne perd même les mots du deuil que Catulle et Horace lui soufflent. C'est seulement dans les marges du manuscrit de Bordeaux que le dialogue reprend : Montaigne retrouve en Plutarque la figure d'un destinataire capable de l'entendre. Cette confiance nouvelle marque la fin du deuil ; alors que « De l'amitié » tendait vers le mutisme, l'écriture reprend, emplissant le silence de certains des plus beaux passages des *Essais*. « De l'Amitié » réalise le chemin que décrit l'essai « De trois commerces ». La béance que laisse la mort de l'ami finit par être comblée par le dialogue avec les livres.

L'échec que frôle le chapitre « De l'amitié » devient ainsi une démonstration *a contrario* de ce qui fonde nécessairement la communication littéraire : la confiance de l'auteur en ce que le destinataire puisse retrouver en lui-même ce dont l'écriture est l'expression. C'est parce qu'il considère cette expérience unique que l'essai se trouve au bord de l'abîme. S'il n'est pas de destinataire pour comprendre une telle amitié, il est préférable de céder à la tentation du silence, puisque Montaigne se sent incapable d'inventer un signe qui fasse réellement signe à son lecteur. La mort de La Boétie est l'épreuve la plus redoutable dans l'entreprise des *Essais* : Montaigne s'est senti impuissant à faire pressentir au lecteur ce que son cœur recelait. Les textes antiques, après l'avoir découragé de trouver un seul être qui puisse le comprendre, lui redonnent finalement confiance : les citations se rencontrent de nouveau comme les prosopopées d'un dialogue. Le lecteur retrouve la présence de Montaigne dans l'instance auctoriale qui, dans le sursaut de l'écriture marginale, redonne un sens à la scénographie textuelle du chapitre « De l'amitié ».

8.6 Conclusion

La connaissance de soi et la mort sont les pierres d'achoppement sur lesquelles les *Essais* butent et les deux sources auxquelles ils puisent. Les chapitres « De la gloire » et « De la praesumption » conduisent en effet de la prise de conscience de l'inanité du nom face à la mort et plus généralement de l'arbitraire du signe à celle de la nécessité de l'introspection. Ces deux piliers qui sont aussi ceux du *Tiers-Livre*, Montaigne les doit à Sebond qui lui a transmis le socratisme chrétien qui imprègne toute la *Théologie*. La réflexion sur la langue que suscite la traduction est au cœur de la fondation du projet littéraire. Montaigne fait table rase des contorsions argumentatives sur le nom de Dieu et une fois éliminés les détours contradictoires par le nominalisme ou par des théories empreintes de platonisme, il retrouve une sémiotique finalement assez conforme à celle d'Augustin. Le mot n'a pas le pouvoir d'imprimer une connaissance de la chose à celui qui le prononce ou qui l'entend : il n'est signe qui fait signe, que si l'auteur et l'interprète s'assurent autant que possible qu'ils s'entendent sur sa signification ; cela suppose aussi que tous deux partagent assez d'expérience et de connaissance pour que la communication puisse avoir lieu⁵⁴. Ainsi, l'auteur et l'interprète ne peuvent-ils s'entendre sur l'amitié, que s'ils ont partagé une histoire similaire, ce dont Montaigne se prend à douter. L'affinité entre l'auteur et son lecteur ne relève pas d'un choix ; elle est la condition *sine qua non* de la réussite de la « communication littéraire ». Les *Essais* en faisant apparaître la « forme » de l'auteur dessinent en même temps celle du lecteur.

S'il est un mot incommunicable, c'est bien le « je » qui change de référent autant de fois qu'il change de bouches et personne, si ce n'est Dieu, ne peut me connaître mieux que moi-même. Le nom propre « Montaigne » n'est guère plus satisfaisant : aussi Montaigne, invente-t-il avec son livre un référent qui soit commun à lui et à son lecteur, le livre des *Essais*. Pour que le souhait que son livre et lui ne fassent qu'un ne reste pas un vœu pieux, Montaigne doit donner vie à la *persona* qui habite l'œuvre et c'est l'essai « Que philosopher, c'est apprendre à mourir » qui révèle le plus les voies rhétoriques de l'animation du livre.

⁵⁴ « [...] pour avoir accès à la signification du signe, il est nécessaire de connaître la chose à laquelle il se substitue. », Raffaele Simone, « Sémiologie augustinienne » dans *Semiotica*, 1972, n° 6, p. 26.

Le caractère fortement citationnel du texte des *Essais* s'accompagne toujours d'un dispositif énonciatif complexe et c'est particulièrement le cas dans le chapitre sur la mort. La prosopopée finale de Nature est une figure de rhétorique essentielle pour l'ensemble de l'œuvre : elle révèle que la question « Qui parle » est sans cesse pertinente dans les *Essais*, puisqu'au fond le problème est le même qu'une phrase soit attribuée à Lucrèce ou à Nature. À défaut peut-être de voir un exercice de préparation tel que le pratiquaient les Anciens, on peut sans doute lire le chapitre « Que philosopher c'est apprendre à mourir » comme un exercice de réception. Les propos de Sénèque ne s'entendent pas de la même façon selon qu'ils sont pris dans un flot copieux de lieux communs ou qu'ils sont distingués comme exemplaires de l'expérience de l'auteur. Au lecteur de déceler les signes d'adhésion ou d'indifférence. Au lecteur de trouver Montaigne dans le jeu polyphonique où chaque nouvelle citation est une nouvelle prosopopée qui l'interpelle. La dissimulation est aussi la condition de la présence de l'auteur, car elle sollicite la participation active du lecteur qui est le seul à pouvoir animer le dialogue et à faire du monument des *Essais*, le livre consubstantiel à son auteur.

Chapitre 8 De La Boétie au lecteur ou d'un commerce à l'autre

Quatrième partie

Béroalde de Verville : c'est Parole qui parle

Ung chascun satisface a son sens.

(SAINT PAUL, *Ép. aux Romains*,
XIV, 5)

C'est sur la conviction que dans le tissu du texte transparaît la « forme maîtresse » de Montaigne que repose tout l'édifice des *Essais*. La présence de l'auteur au texte en assurant la consistance du livre garantit celle de l'être et inversement.

Il semble bien que Béroalde trouve un malin plaisir, une jubilation transgressive à retirer cette fondation et à faire s'effondrer l'ensemble. Il n'y a pas de maître à la parole : avec l'autorité, c'est la possibilité d'une présence de l'auteur à son œuvre qui s'évanouit. Comme le dit André Tournon, « Qui parle ici ? Personne et tout le monde : l'Autre⁵⁵. » Qui parle dans le *Moyen* ? La parole qui suit son ordre propre⁵⁶. Elle est à elle-même sa propre origine. Inutile de vouloir mettre un nom sur des mots, à moins que ce ne soit pour faire dire aux illustres Anciens les propos les plus excentriques ou les plus inconvenants.

Le *Moyen de Parvenir* marque-t-il alors la fin d'une illusion ? Celle d'un temps où l'on aspirait à établir une relation personnelle entre l'auteur et son lecteur. La « Bonne Intention » qui préside au banquet serait alors à attribuer à tout le monde et à personne et perdrait aussi toute consistance, à moins qu'elle ne reste le lien à partir duquel se reconstruit à rebours tout l'édifice que le dialogue prétendait mettre à bas.

⁵⁵ *Le Moyen de Parvenir*, édition d'André Tournon et Hélène Moreau, Paris, Champion, 2004, Introduction, p. 11.

⁵⁶ L'organisation dialogique du *Moyen de Parvenir* suggère une conception que Barthes et d'autres à sa suite n'auraient pas démenti et qui « consiste à dire que la langue fait loi, qu'elle impose sa logique à tous ses usagers et structure donc les textes, ce qui aboutit à mettre l'auteur hors circuit. » Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 11.

Bérolde de Verville : c'est Parole qui parle

Chapitre 9

Aux origines de la parole

Le dialogue du *Moyen de Parvenir* tel qu'il se présente dans ses premières éditions¹, avant que le XVIII^e siècle n'établisse une édition qui aère la mise en page en appliquant les répliques aux différents devisants, formait une masse textuelle compacte, serrée. Face à cette espèce de concrétion, d'agrégation verbale opaque, le réflexe du lecteur, de l'analyste, à l'image des éditeurs du XVIII^e, est de mettre de l'ordre, de séparer, de distribuer pour chaque personnage du banquet le propos qui lui revient. La peur de s'égarer nous fait revenir aux conventions typographiques attendues qui permettent la lisibilité du dialogue, mais servent aussi ce qui n'est qu'un effet du dire : la parole semble changer d'origine alors qu'il n'en est rien. Le *Moyen de Parvenir* fait miroiter les mille effets du langage. Et nous voudrions montrer comment le genre du dialogue convenait le mieux à cette entreprise jubilatoire de démystification du pouvoir des mots. Pour ce faire, nous serons à l'écoute des transformations du sens d'un mot dans sa circulation d'une réplique à une autre, à la recherche d'un principe d'ordre ou de désordre dans ce labyrinthe verbal, à l'affût de ce que signifient sujet et vérité dans cet ouvrage de fantaisie et de fiction qui se veut comme une nouvelle pierre philosophale.

¹Sur l'édition princeps réalisée sans doute en 1616 sur les presses de la veuve de Mathieu Guillemot, voir l'article de Neil Kenny, « Le *Moyen de Parvenir* : the earliest known edition, its date, and the woman who printed it », *Studies on Beroalde de Verville*, Biblio 17, 1992, p. 21-41.

Si le *Moyen de Parvenir* affiche avec provocation son désordre, il ne manque pas cependant de donner des repères — même impossibles et irrationnels — à son lecteur. Après avoir dessiné dans l'œuvre les frontières effacées d'un paradoxal prologue qui, en plus de formuler un protocole de lecture, contient en germe tous les thèmes et problèmes sur lesquels l'œuvre ne cesse de revenir, le lecteur sera à même d'apprécier la façon dont l'insaisissable narrateur/personnage le prépare à ne pas être préparé. Prologues et incipits sont les lieux où se posent et se résolvent les traditionnelles questions : qui parle ? d'où vient la parole ? quel est le propos ? L'étrange narrateur semble prendre un malin plaisir à ne pas répondre. Les faciles solutions conventionnelles aux problèmes d'énonciation sont refusées au lecteur. Il nous reste à voir ce qui nous est proposé pour combler ce vide : la prolifération verbale est loin d'être un simple divertissement qui nous détournerait de ce problème essentiel, bien au contraire.

9.1 Les impossibles origines

9.1.1 De l'impossibilité du livre des livres

Comme dans les livres de Rabelais, le *Moyen de Parvenir* dans ses premières pages invite le lecteur à participer, à prendre en bonne part tout ce qui va venir. Il lui expose à la fois un mode de lecture et le schéma d'une quête. Mais, plus encore que dans les prologues de Rabelais le message est crypté ; la première différence et la plus fondamentale, c'est que le prologue ne se donne pas comme un prologue et sa présence se lit dans le jeu avec la convention. La délimitation de cet incipit n'est pas nette. Le paratexte pénètre dans le texte. Les frontières, en effet, sont floues, indiquées seulement par des indices et des passages qui désobéissent effrontément aux règles. Ce flou et cette imprécision sont d'ailleurs revendiqués au cœur même de cet anti-prologue :

[...] les mélanges que vous trouverez sont survenus à cause de l'antiquité de ce volume, et des annotations, apostilles et interprétations qui y étaient mises, et le gentilhomme qui les transcrivit pour votre avancement en toute sagesse a tout écrit d'une suite, **mêlant sans distinction glose et texte**².

Ce brouillage s'explique par d'autres qui rendent plus inextricable le mystère du livre des livres. La citation qui précède contient en soi plusieurs apories qui font du centre des livres, un livre impensable. Qui est ce gentilhomme qui a transcrit le livre ? S'il

²10, p. 52.

s'agit de l'étrange narrateur qui nous invite au banquet, pourquoi ne parle-t-il pas à la première personne ? Quand le banquet a-t-il lieu et quand l'a-t-on reproduit ? Il est inutile de chercher une réponse. Le livre se situe volontairement dans un temps impossible. L'identité du narrateur est tout aussi mystérieuse. Ce dernier ne cesse de confondre le « je », « le nous » et l'autre. Il prétend enfin avoir assisté au banquet, mais ce banquet ne donne pas l'impression d'être terminé :

[...] et je vous ferai remarquer ceux qui assistèrent en ce notable sympose, au moins je vous en nommerai quelques-uns, si je ne me souviens de tous : je vous enverrai à la cuisine où ils sont, ou bien autre part, à jouer comme les sages de Grèce au franc du carreau avec les pages et les laquais³.

L'éloignement temporel que suggère le passé simple semble contredire la proximité spatiale des convives qu'on peut rencontrer dans un futur tout proche, puisqu'ils sont encore là. Qu'est-ce que ce livre accompli où le lecteur est le spectateur d'un banquet qui dure toujours, puisqu'il se situe hors du temps⁴ ? Le passage imperceptible du récit du banquet au strict dialogue renforce toutes ses apories qui contredisent les lois du temps : le temps apparemment passé du récit rejoint le présent du banquet, puisque c'est Bèze qui le premier interrompt l'anti-prologue à la page 67, si l'on en croit la distribution du XVIII^e siècle. Que penser alors de « l'antiquité de ce volume » ? Ce prologue se caractérise donc par une série de refus des lois du genre : refus de donner une origine tangible à la voix qui nous introduit, refus de situer dans le temps le récit de l'action et l'action elle-même, confondant au contraire ces deux temporalités. Ce refus d'organiser l'ensemble dans une chronologie cohérente se lit dès les premières lignes qui contiennent cette datation dérisoire : « ce fut au temps, au siècle, en l'indiction, en l'ère, en l'hebdomade, en lustre, en l'olympiade, en l'an au terme, au mois, en la semaine, au jour, à l'heure, à la minute et justement à l'instant que, par l'avis et progrès du Démon des sphères, les esteufs déchurent de crédit⁵ ». Il n'y a pas de réelle origine temporelle ou spatiale, il n'y a pas

³5, p. 41.

⁴Le brouillage des pronoms personnels commenté par André Tournon (« « Je jouons » : Facéties grammaticales et philosophiques dans le *Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville » dans *Grammaire et histoire de la grammaire — Hommage à la mémoire de Jean Stefanini*, recueil d'études rassemblées par Claire Blanche-Benveniste, André Chervel et Maurice Gross, Publications de l'Université de Provence, 1988, p. 423-436), se double d'un jeu sur les temps. L'auteur n'a pas alors recours à l'agrammaticalité ; ce n'est plus la grammaire qu'il perturbe mais directement la (chrono-)logique.

⁵1, p. 33. En plus de jouer avec les règles du genre du prologue ou de l'incipit, Béroalde surenchérit dans le caractère parodique, puisqu'il réécrit le texte de la pièce facétieuse intitulée : *La permission aux servantes de coucher avec leurs maîtres*, comme le rappelle avec justesse Ilana Zinger. *Structures narrative du Moyen de parvenir de Béroalde de Verville*, Paris, Nizet, 1979, p. 70.

d'identité à la voix introductrice, il n'y a ni lieu ni temps pour ce livre impossible qui est écrit, accompli, alors que le banquet semble durer encore⁶. Il n'y a pas non plus d'unité de genre : on glisse confusément du récit au dialogue. La première personne se trouve prise dans une foule de premières personnes ; la multiplication des « je » perdant le dernier repère que fournit un récit à la première personne. La distribution arbitraire des noms et des répliques fait autant de non-personnes. Il n'y a pas de personnes référentes derrière les noms les plus connus. Y en a-t-il jamais eu ? Socrate personnage/*persona* n'est jamais qu'un effet de lecture : la littérature peut le faire philosophe comme chaudronnier⁷.

9.1.2 L'anti-plan de l'anti-prologue

Ce livre revendique donc son désordre et l'ultime provocation est dans la subdivision en sections qui se donne comme une distribution absolument arbitraire. Nous partageons largement l'analyse que fait Michel Renaud de ce désordre exhibé par le livre⁸. Comme lui, nous pensons qu'il serait vain d'énoncer une loi générale sur le choix des titres ; néanmoins, il nous semble que ces titres nous aident à délimiter ce que nous avons choisi d'appeler l'anti-prologue. Michel Renaud remarque que : « En plus de cette inadéquation plus ou moins patente du titre au contenu, il faut noter dans certains cas, l'inadéquation du titre à la place qu'occupe le chapitre dans le livre : si le chapitre premier s'intitule en bonne logique « Question I », quelle signification accorder au fait que les sections 11 et 13 portent les titres littéralement déplacés de « Pause dernière » et « Conclusion⁹ » ? ». Les titres ne sont peut-être pourtant pas aussi déplacés et la provocation qui consiste à conclure au début pas aussi gratuite qu'il n'y paraît : ces chapitres « Question 1 » et « Conclusion » délimitent précisément l'anti-prologue, puisque le banquet commence dans le quatorzième chapitre « Corollaire » avec les interventions de Bèze et Ramus qui interrompent le prologue. Mais, la frontière du prologue au corps du dialogue est intentionnellement poreuse : dans le chapitre 14, nous l'avions déjà évoqué, le narrateur

⁶Le lecteur est prévenu de l'impossibilité temporelle et logique de l'existence du *Moyen* dès le quatrain liminaire : « Si Madame m'eût survécu/ J'eusse commencé cet ouvrage. » (p. 32).

⁷— Comment avait nom ce chaudronnier ? — Il avait nom Socrate ? 98, p. 390.

⁸« [La forme labyrinthique] trace le seul réseau d'itinéraires, infiniment riche et mouvant, susceptible de préserver la parole de la dégradation : car l'auteur ne peut accepter d'organiser le texte en discours ordonné selon des structures régulières, de canaliser la parole en la forçant au moule d'une forme où elle se figerait en un jeu de signes rassurants, en texte mort, aisément déchiffrable. » Michel Renaud, *Pour une lecture du Moyen de Parvenir de Béroalde de Verville* p. 235. Sur la question de l'organisation du texte et sa division en chapitres, on peut lire les pages 223 à 239.

⁹*Ibid.*, p. 233.

continue à parler, en brouillant tous repères chronologiques possibles, puisque ses propos s'insèrent finalement dans le dialogue et que les convives le coupent ou lui répondent. De plus, dans ce même chapitre 14 qui sert de transition, Ramus tient des propos qui prolongent ceux du prologue ou anti-prologue et qui pourraient tout aussi bien être dans la bouche du narrateur¹⁰. Ces titres nous disent que tout est déjà dit dans cet anti-prologue : le début et la fin ; le banquet ne lui est finalement qu'une sorte de corollaire, qu'on aurait pu diminuer ou augmenter à souhait. Tout y est : c'est-à-dire la règle du jeu, le mode de participation au banquet ou du moins de lecture, le sens du livre des livres, somme, mélange désordonné des voix et des écrits déjà accomplis ou à paraître, un premier conte (celui de Marciole qui est le centre de tous les contes) qui en embrasse tous les thèmes. Le prologue renferme en soi la quintessence du livre ou du moins son abrégé, comme le montre le titre du chapitre 10, « circoncision ». Et logiquement, après l'abrégé, doit venir la fin, la « pause dernière » (chapitre 11) mais l'anti-prologue prend même le temps de se répéter, puisqu'il contient un second résumé, dans le chapitre 12 « Vidimus ». Il est alors vraiment l'heure d'en arriver à la « Conclusion ». D'ailleurs, c'est bien ici que s'arrête la lecture pour tous ceux qui sont incapables d'accepter le pacte. Tout y est : on connaît toute la chanson lorsqu'on en connaît un « couplet » (chapitre 7). L'air de la chanson semble d'ailleurs donné par la première phrase du chapitre : « Nous nous mêmes à estofer des mâchoires¹¹ ». Ce prologue est une invitation à boire et à manger dans la tradition rabelaisienne. Il se veut la promesse d'une lecture qui nourrit. Reste à voir si la promesse est sérieuse et si surtout elle peut être tenue.

Ainsi, les titres des quatorze premiers chapitres dessinent les contours flous d'un prologue qui se refuse à être. Le chapitre 14 « Corollaire » en étant chapitre de transition montre aussi qu'il n'y a pas de rupture entre cet incipit et le corps du dialogue, la voix du narrateur se mêle tout aussi bien à celles du sympose, à la fois antérieure et simultanée au banquet. Délibérément, l'anti-prologue refuse de répondre aux questions traditionnellement résolues dans un prologue : la voix qui amorce le mouvement n'a pas d'origine identifiable, ni dans l'espace, ni dans le temps. Ces questions trop facilement

¹⁰Nous reviendrons en détail sur les « propos de Ramus » à la page 69. L'édition d'André Tournon et Hélène Moreau suit logiquement la leçon de la Vulgate de 1757, en faisant intervenir Ramus. Néanmoins, la suggestion que fait Jean-Luc Ristori qui abrège les propos de ce dernier et redonne la parole au personnage-narrateur à partir de « Je dis ceci... » nous paraît en même temps tout-à-fait fondée. Le flou du mélange des voix correspond de toute façon parfaitement au dessein du livre.

¹¹7, p. 45.

réglées habituellement deviennent secondaires, pour ne pas dire absurdes, car ce que montre le dédale verbal du *Moyen* c'est la difficulté de rattacher une parole à sa réelle origine : une personne, un temps un lieu. Celle-ci s'affranchit, le point-origine se perd. Une parole est toujours première : il n'y a pas d'inventeur identifiable de la parole. C'est la parole qui invente les êtres qui parlent. Celui qui prononce une réplique existe plus comme effet de la réplique que comme auteur. La persona de l'interlocuteur est une création de la parole elle-même. Elle n'est pas un masque derrière lequel on se cache ; elle est la fiction produite par la parole. Narrateur, auteur, devisants, tous, dans le *Moyen de Parvenir* sont des fictions nées des mots et n'existent que dans le vaste espace de l'illusion verbale.

9.1.3 « Question I »

La section liminaire intitulée « Question I¹² » annonce l'objet d'une dispute dont la nature devrait logiquement nous être révélée dans le corps de cette première section. Or, le titre est à l'image du chapitre qui formule un projet tout en le niant en même temps, qui dit une chose et fait exister cette chose et son contraire : un problème et la négation du problème.

Cet étrange incipit commence sous le signe du bouleversement ou du renversement. Un déluge de mots (« siècle, induction, ère, hégire, hebdomade... ») au lieu de dater précisément l'événement que le texte tarde d'annoncer, montre la vacuité de cette déferlante lexicale, de cette vaine *copia*. La repère temporel s'appuie sur un non-événement : le changement des balles pour le jeu de paume. Ce détail curieux, anecdotique est pourtant l'occasion d'allusions. Verville déjà mentionnait cette transformation des balles dans *Le Palais des Curieux*, comme l'indique la note de Jean-Luc Ristori. Cet intérêt répété pour cet insignifiant changement, ainsi que cette remarque ironique « au préjudice de la noble antiquité qui se jouait si joliment » semblent suggérer qu'il y a eu comme une querelle des Anciens et des Modernes sur cette petite révolution. Ce non-événement divise les hommes entre ceux qui défendent la fidélité au passé, la tradition, les « bonnes coutumes », et ceux qui prônent la nouveauté et l'invention. Une telle récrimination : « Confus soient ces

¹²Le dictionnaire de Furetière (*Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français*, reproduction en *fac simile* de l'édition de 1690, Genève, Droz, 1970) donne la définition suivante de ce mot : « Question, en termes dogmatiques, se dit d'une proposition sur laquelle on dispute, d'une difficulté dont on traite. Question de logique, de physique. »

inventeurs de nouveautés qui gâtent la jeunesse et, contre les bonnes coutumes, troublent nos jeux. » semble bien celle des partisans du passé, des conservateurs, des « vieux » tout simplement qui savent mieux que la jeunesse ce qui est bon pour elle. Cette exclamation est à attribuer à ceux qui se crispent sur les acquis du passé qu'ils font leur, comme le souligne l'adjectif possessif « nos ». Le locuteur inconnu fait donc parler des énonciateurs irascibles et irréductiblement conservateurs dans cette protestation véhémement, comme dans l'admiration pour « la noble antiquité qui se jouait si joliment ». Reprenons le développement, là où commence l'ironie :

Confus soient ces inventeurs de nouveautés qui gâtent la jeunesse et, contre les bonnes coutumes, troublent nos jeux ! N'est-ce point au jeu où l'âme se dilate pour faire voir ses conceptions ? Si un diable jouait avec vous, il ne se pourrait feindre, il vous ferait voir ses cornes. Mais qu'est-ce que jouer c'est se délecter sans penser en mal¹³.

Le texte progresse comme un dialogue où Verville semble répondre aux acariâtres conservateurs, abandonnant et reprenant tour à tour le masque de l'ironie. « N'est-ce point au jeu où l'âme se dilate pour faire voir ses conceptions ? » L'image de la dilatation évoque à la fois le relâchement et l'épanouissement de l'être qui dans le jeu se révèle à lui-même. Le jeu est pensé comme un mode d'être qui permet justement d'être pleinement soi ; qui, s'affranchissant de toute influence, rend possible la nouveauté dans la fidélité à soi. Le jeu révèle l'être, celui du diable qui se reconnaît à ses cornes ou de tout autre. À l'idée de jeu s'associe non seulement celle de l'expression inédite de soi, mais aussi celle de l'innocence : « se délecter sans penser en mal ». Dans cette querelle entre tradition et modernité, se glisse aussi un conseil au lecteur : ceci est un jeu, où il ne faut rien prendre en mauvaise part. Ceci est un appel — somme toute assez pantagruélique — à la bienveillance, une invitation à se détendre ni plus ni moins, à ne pas s'offusquer, à l'image de ces conservateurs crispés sur un ordre ancien qui s'écrient dans un dernier reproche :

Beaucoup de maux sont advenus à cause de ce changement, qui troublera l'intelligence des histoires et gauchira toute la mappemonde. Voyez combien en sont déjà venus de troubles, guerres, maux, véroles et telles petites mignardises qui chatouillent malheureusement les personnes pour les faire rire¹⁴.

¹³Nous nous appuyons sur l'édition d'André Tournon et Hélène Moreau, *Le Moyen de Parvenir*, Paris, Champion, 2004, p. 33. En ce passage, la ponctuation a été beaucoup modifiée par rapport au texte de l'édition en 617 pages reproduit en fac-simile. Or, la ponctuation corrigée ne correspond pas à notre interprétation qui fait du passage une sorte de dialogue larvé entre les tenants de la tradition et les partisans de la nouveauté. Nous restons plus fidèle à l'exemplaire de Marseille pris pour base de l'édition.

¹⁴1, p. 33.

Chapitre 9 Aux origines de la parole

Ces esclaves de la tradition prétendent déchiffrer un ordre du monde, qu'un moindre changement, aussi futile que celui d'une balle, bouleverserait. Cet ordre ne risque bien de n'avoir existé que dans leurs têtes étroites, fermées à la folie réelle du monde. Aussi, sont-ils insatisfaits de toute modification qu'elle qu'elle soit, qu'elle conduise à la mort ou au rire. Ils sont toujours persuadés qu'elle est la cause du chaos, qu'il s'agisse d'un changement de balle ou de calendrier :

Tant de sages qui étudient aux aventures attribuent tels effets à d'autres causes, comme au retranchement des dix jours, depuis quoi on n'a fait vendanges que par rencontre de saison, aux pullulations d'hérésies, depuis lesquelles les bosses n'ont pu être plates¹⁵ [...].

Les sages ou râleurs émérites cherchent en vain une cause unique aux maux de leur siècle. Ces « sages » ne font pas mieux que le peuple tel que le décrit l'auteur du *Palais des Curieux* : « Les nouveautés bonnes ou mauvaises sont toujours causes de troubles et le peuple qui est comme les chiens qui se picquent sur la pierre qui leur est jettée sans en adviser l'auteur demeure à ce qui se présente : Et s'il a du mal en accuse la dernière aventure notable. Ainsi qu'il est advenu depuis que lon a retranché les dix jours¹⁶. » La multiplication des causes invoquées dans le *Moyen*, « retranchement des dix jours », « pullulations d'hérésies », « révoltes des grands », « haussements des tailles » et « infinité d'autres sottises » pour expliquer les métamorphoses du monde invalide chacune d'elles, invitant d'avance à renoncer à chercher un unique principe d'ordre ou de désordre. L'homme n'est pas à même de connaître les raisons de cet ordre ou désordre du monde. Pour parvenir, il faudra seulement faire avec.

Une fois que se taisent les détracteurs de la nouveauté, le locuteur anonyme du prologue peut reprendre son propos qui parodie celui d'un héraut, mais qui ressemble plus au fond à celui d'un bonimenteur : « Hé bien, en cet excellent période, il advint ce que vous savez. Et je vous jure, sans jurer, que tout est vrai. » Les paradoxes sur le serment et la promesse mettent la vérité de côté, elle reste en un sens hors de propos. La fidélité à la parole est la

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Le Palais des curieux, auquel sont assemblés plusieurs diversitez pour le plaisir des doctes, et le bien de ceux qui désirent scavoir*, Paris, Vve M. Guillemot et J. Thiboust, 1612, Object 25, p. 172. Cet object 25 traite lui aussi de façon ironique les conservateurs ronchons de tous ordres et apporte un éclairage et une confirmation de notre lecture du prologue. Avec une ironie non moins acerbe, il fait lui aussi parler les réactionnaires plaintifs : « Les bonnes femmes sont devenues menteuses. On disait jadis et encor le veut-on dire à faute, le jour de Sainte Luce croist du saut d'une puce. A! pauvre antiquité vous voila vilipendée » (*ibid.* p. 175).

règle, dit-on d'une part : « nous suivons uniquement la règle de perfection en promesse » ; tout en soutenant qu'elle est surtout réservée à d'autres : « il n'appartient qu'à ceux qui sont issus de damoisellerie et gentilhommeté¹⁷ », car ici on a « menti un petit ». Les propos qui vont suivre ne sont pas ceux de gentilhomme et il n'est question ni de bonne ou de mauvaise foi, puisque la vérité n'est pas en jeu. Le lecteur est prévenu et ne devra pas être surpris de rentrer dans un monde de ruses et de tromperies où les acteurs principaux sont les laboureurs, les moines et les servantes des fabliaux. Ces paradoxes qui excluent la vérité du *Moyen de Parvenir* excluent tout autant le faux. Ils ne sont pas sans rappeler les promesses provocatrices du narrateur de *L'Histoire véritable* : « Comme je n'avais rien de vrai à raconter (car il ne m'est rien arrivé qui mérite d'en parler), je me tournai vers le mensonge, mais avec de bien meilleures sentiments que les autres, car il est un point sur lesquels je dirai la vérité : c'est que je mens. » Le narrateur/personnage du *Moyen* nous fait entrer dans la fiction et dans la « sophistication de la fiction¹⁸ ».

Le rapprochement que fait Ilana Zinger entre ces premières pages et le *Banquet* de Platon et tout autre sympose philosophique nous paraît tout-à-fait légitime¹⁹. Elle s'appuie notamment sur la phrase suivante pour justifier cette intertextualité :

Il fut donc en cette saison sonné [...] que toutes âmes qui avaient serment à la Sophie se trouvassent au lieu susdit, ainsi comme il avait été ordonné et promis avec serment solennel, comme il est ordinaire ès affaires sérieuses de la benoîte coutume des sages²⁰.

On a pu déjà mesurer combien étaient discréditées les coutumes de ceux que le *Moyen* nomme ironiquement les sages. De fait, ce banquet imite le dialogue philosophique sans en poursuivre la fin, puisqu'il semble laisser de côté la vérité, son discours s'organisant à part elle. Le serment solennel n'est lui-même qu'une parodie de serment, comme vient de nous avertir le locuteur qui jure sans jurer. Ainsi, le banquet s'annonce-t-il comme parodie qui, pur jeu de langage est beaucoup plus sophistique que philosophique. Connaissant d'ailleurs tous les jeux de mots et paillardises qui suivent, on en vient à se demander si la Sophie au lieu de désigner la sagesse, n'évoquerait pas le prénom d'une servante tout droit tirée d'un conte.

¹⁷ *Ibid.*, p. 34-35.

¹⁸ Reardon cité par Barbara Cassin : « La fiction se tient quelque part entre les idées de vrai et de faux, entre fait et non fait. » Pourtant, la sophistication ne tient pas « à la nature de la fiction ; elle tient au fait de reconnaître la nature de la fiction. » *Op. cit.*, p. 477.

¹⁹ *Structures narratives du Moyen de Parvenir de Beroalde de Verville*, Paris, Nizet, 1979, p. 4-5.

²⁰ 1, p. 34

Chapitre 9 Aux origines de la parole

En son premier chapitre, se dessine donc un paradoxal protocole de lecture qui a pour première fonction de dénoncer les artifices de tous les prologues littéraires qui ont pu être écrits et seront écrits après le *Moyen*.

Le glissement du traditionnel prologue à un « anti-prologue » est le premier jeu avec la convention. Le paratexte est absorbé par le texte ; et, par conséquent, l'auteur happé par la fiction. Il ne peut y avoir d'auteur dans un texte : il n'y a jamais qu'un narrateur-personnage, comme si Rabelais lui-même ne pouvait pas vraiment exister même dans ses prologues et qu'il laissait au fond toujours la place à Alcofrybas. L'entrée dans les mots est une entrée dans la fiction. Dans un dialogue, il ne peut y avoir que des *personae* ; n'y cherchez pas de trace de l'auteur réel. C'est en particulier à cela que nous prépare cet excentrique incipit qui embrasse les sections 1 à 14 et qui à l'image de l'œuvre se fait révélateur de ce que peut le langage en montrant à la fois le pouvoir de l'illusion et l'efficacité des conventions. Il n'y a pas d'auteurs ; il n'y a que des personnages. Les auteurs/personnages issus d'une tradition littéraire vénérée sont à leur place dans cette fiction de banquet. Socrate, Cujas, Philostrate, Calvin comme Hercule sont des fictions produites par leurs œuvres.

Mais le prologue va plus loin dans la provocation. Il l'affirme sans ambages, la Vérité elle-aussi (et surtout quand on lui met une majuscule) est une fiction littéraire, inventée en particulier par les dialogues de Platon. Le *Moyen de Parvenir* est une quête sans objet, le renversement du digne symposium philosophique. Il cherche au fond sans doute moins la vérité et la sagesse qu'une certaine Sophie. Il a l'honnêteté de ne rien promettre. Mais cet étrange prologue fait beaucoup plus que s'enfermer dans d'inextricables paradoxes. En introduisant un contre-modèle, il ne dit certes ni le contenu ni l'objet du banquet, mais il invite le lecteur à prendre certaines dispositions. Inutile de commencer à lire, si l'on est crispé dans un respect sclérosant du passé. L'étrange bonimenteur invite à la bienveillance. Nul ne peut parvenir s'il ne se prête au rire, s'il n'a pas l'esprit de jeu. Il faut tout prendre en bonne part ou quitter la table. Le *Moyen de Parvenir* reste un livre humaniste, car Beroalde reste, selon la belle expression de Michel Jeanneret²¹, un « écrivain de la convivialité ».

²¹ *Des mets et des mots — Banquets et propos de table à la Renaissance* Paris, Corti, 1987, p. 10.

9.2 Mode de lecture et mode d'être

La première section « Question I » contient en germe tout le protocole de lecture : il annonce une recherche sans fin aucune et avertit que nul n'entre s'il n'a le sens et l'esprit de jeu. L'essentiel est dit. Mais la mise en place du pacte de convivialité entre les convives, qui définit aussi l'attitude attendue du lecteur, s'étend encore sur de nombreuses pages. Il nous faut tirer les fils de notre analyse de « Question I » pour voir comment le *Moyen* tient sa paradoxale promesse qui évacue tout discours ontologique pour entrer de plain-pied dans les illusions sophistiques.

9.2.1 Un secret partagé entre « Je » et « nous » et inversement

André Tournon a déjà étudié les anomalies grammaticales qui jalonnent le *Moyen de Parvenir*²². Il montre en effet les glissements qui finissent par faire se confondre le « je », « nous » et qui absorbent aussi le lecteur dans cette confusion. Béroalde met en valeur ce jeu dès les premières pages. Le passage suivant est de nouveau une mise en garde qui fait partie du protocole de lecture :

Mes gens sont là qui m'attendent...sont messieurs, dà! ils sont à moi, est-il pas vrai? Ne sommes nous pas les uns aux autres? Dites-vous pas bonjour *monsieur*? Il est donc votre sieur, et partant, vous, le maître du chantier où l'on scie; ainsi, nous disons bonjour ou adieu *madame, ma commère* et on nous dit *mon ami, mon hôte*; et de même nous sommes aux autres, et nous à eux, et pour ce, ils sont à moi; ils sont donc mes gens, qui avec moi, et moi avec eux nous trouvâmes tous chez notre père Se-puisse-tuer²³.

Ce qui se déroule dans le corps du livre et ce qu'explique avec précision André Tournon est annoncé dès ces lignes. Tout commence, comme souvent, par un jeu sur les mots. Si la confusion de « sieur » et « scieur » n'est qu'une manipulation lexicale gratuite, il n'en va pas de même pour le reste. Verville revient à l'étymologie du mot composé « mon-sieur » et réactive le sens premier, propre. Cette sorte d'archéologie sémantique en ravivant le sens modifie aussi la perception. « Mes gens sont là ... sont messieurs ... sont à moi » : l'adverbe de lieu, « là » désigne un non-lieu, lieu impossible ou nulle part que définit l'anti-prologue; le « je » n'a pas davantage de référent identifiable. « Les messieurs sont

²² André Tournon, « « Je jouons » : Facéties grammaticales et philosophiques dans le *Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville » dans *Grammaire et histoire de la grammaire — Hommage à la mémoire de Jean Stefanini*, recueil d'études rassemblées par Claire Blanche-Benveniste, André Chervel et Maurice Gross, Publications de l'Université de Provence, 1988, p. 423-436.

²³3, p. 37.

ceux qui sont à moi » voilà une sorte de définition tautologique du mot, encore un pur effet de mots. Le mot « Monsieur » crée à la fois le « je », le « tu » et une relation entre le « je » et le « tu » qui rend possible le « nous ». Le jeu de questions/réponses partiellement adressé au lecteur (Dites-vous pas bonjour *monsieur* ?) associe finalement ce dernier au « nous ». Le discours crée le « nous » et donne la possibilité au lecteur d'entrer dans la fiction. Le pronom personnel « nous » est antérieur au lien de convivialité, mais en l'inventant lui donne la possibilité d'exister. Dès le début de son banquet, l'étrange bonimenteur ne manque pas d'insister sur l'importance du partage des mots, des mots communs sur lesquels on puisse s'entendre. Le « nous » n'est qu'un mot ; à nous de réaliser ce que les mots inventent. Le *Moyen* ne cesse de réinventer joyeusement la communauté des commensaux en excluant les rabat-joie qu'il n'invente pas moins.

9.2.2 Un savoir qui divise

Les premières lignes du dialogue stigmatisent les vieux conservateurs crispés sur le passé. Il est d'autres hommes (à moins que ce ne soient les mêmes) qui ne sont pas les bienvenus à ce banquet ; ceux qui n'y prennent pas gaiement et franchement part. Le narrateur/devisant n'aime pas les craintifs ou les timides et rejette dans la section 5 deux sortes de sots qui ont tous deux au fond le même défaut, celui de ne pas partager, de rester en retrait. En quelques traits, il fait deux portraits-charges à la fois réalistes et suggestifs. Le premier vise un simple, un paysan :

Ces donc troublés des documents de honte paysanne n'oseraient demander à boire frais, ni en demander davantage si on leur verse trop peu ou si on leur baille un reste, mais le reçoivent comme corbeaux qui béent²⁴...

Le second a pour victime un être qui appartient à une autre classe sociale ; il fait partie des « hommes de savoir » qui s'entretiennent avec des hommes de pouvoir :

Les autres sont des Messieurs sages et entendus, c'est-à-dire sots d'honneurs ou honorables, qui étant venus voir quelque seigneur ou homme d'affaire, après avoir discouru et mis en avant la disposition du temps (qu'un chacun sait aussi bien qu'eux, soit chaud ou froid) et puis ayant conté au delà de ce qu'ils savent, demeurent là fichés et esto [...] et se tenant ès pièges d'ennui où ils se sont fourrés, n'ont pas l'assurance de dire adieu pour s'en aller et cesser d'être importuns, mais pour user la bienséance, demeurent là tant que quelque changement les vienne relever de sottise où ils sont en sentinelle²⁵.

²⁴5, p. 38.

²⁵5, p. 39.

La satire est plus féroce encore pour le second type de sot qui commet la faute de parler pour ne rien dire ; son portrait fait d'ailleurs l'objet d'un plus long développement. Dans les deux cas, le locuteur semble parler en connaissance de cause et ce malaise d'un convive que la timidité paralyse et empêche de participer comme de partir ne va pas sans évoquer des situations bien réelles. Mais ce qu'on leur reproche n'est pas leur timidité en soi, leur crime est de ne savoir que faire de la couche de savoir qui, au lieu de les libérer, les emprisonne, comme le suggère la comparaison avec le piège. Nous interprétons ainsi l'expression « ces troublés des documents de honte paysanne » : il s'agit de simples pour qui les « enseignements » (c'est le sens principal donné par Huguet pour le mot « document ») ne leur ont appris que la modestie²⁶, une sorte de conscience de leur ignorance liée à une « conscience de classe ». Le paysan qui sait ce que boire bon et frais signifie n'ose, chez un plus riche que lui, refuser ce qu'un valet lui donne aussi mauvais cela soit-il. Les « sots d'honneur » à qui le vernis de savoir ne donne en plus d'une vaine respectabilité que des complexes ne font pas mieux. À travers ce diptyque satirique, Beroalde dénonce un savoir, une apparence de savoir qui inhibe au lieu d'aider à vivre. Si le savoir ne s'accompagne pas de jouissance, il est parfaitement inutile. Ces gens empêchés par leur connaissance ne sont pas les bienvenus au banquet.

Il est un portrait semblable dressé dans le *Palais des Curieux*. De nouveau, la victime est un « sot d'honneur » :

Sot est celuy qui est comme un oyseau qui sort du nid et est dit nyais, estre sot est estre rude et non poly au prix de ce qui est au lieu où l'on se rencontre. [...] Or, donques proposons nous le premier des savans qui n'a bougé des escholes, où toute la vie il s'est alambiqué l'esprit sur les livres. Ce sage, ce discret, ce prudent, menez-le à la Cour parmy les Dames et les Gentils-hommes, qui ont un aer de gentillesse tout autre que la contenance de college et puis considerez ce personnage honorable et vous le remarquerez, ou une idole si la honte le fait tirer à part et tenir coy, ou le jugerez s'il veut parler ou s'avancer estre tant sot que tout le monde en sera enfantasmé²⁷.

La définition qui ouvre cette citation fait de la sottise non pas un attribut définitif, mais relatif au milieu où l'on se trouve. La sottise est fondamentalement inadapation : inadapation du langage et plus généralement de l'attitude. La sottise alors inhibe ou ridiculise. Le titre « Des fautes que commettent les habiles gens. Les parfaicts sont aux cieux. » excuse partiellement le sot, l'auteur du *Palais* prenant plus de gants que les convives du

²⁶ « Modestie » et « pudeur » sont les sens qu'Huguet donne en premier au mot honte. Notre interprétation diffère donc de celle proposée par l'édition d'Hélène Moreau et André Tournon.

²⁷ Object 54, « Des fautes que commettent les habiles gens. Les parfaicts sont aux cieux. » p. 406.

banquet. Le défaut qui, en revanche, même dans le *Palais*, est impardonnable, c'est la pédanterie, comme le montre l'extrait qui suit immédiatement le passage précédemment cité :

J'excuse tel homme et les semblables, je les laisse là : Mais j'en veux à ceux qui font les habiles et cependant en leurs écrits chevillent du latin, et du grec et de belles fantaisies et allegations qu'ils ne devraient pas seulement penser d'employer en tels endroits ayant misérablement deschiré les pauvres pedagogues et ils les immittent avec vehemence et deschet de la galantise de leur ame²⁸.

Se gonfler de mots comme on enfle d'orgueil, voilà qui est grave. L'illusion que crée le langage devient ni plus ni moins qu'usurpation. Pédants ou savants timides sont tous deux des prisonniers. Les pédants préfèrent se figer dans une image sclérosante et vaine qu'ils ont d'eux-mêmes et qu'ils construisent à partir d'une image non moins sclérosante du passé et ont le défaut de prendre au sérieux ce qu'ils disent. Les complexés n'osent pas s'inventer ; leur connaissance des mots devenant plus une entrave qu'une liberté.

9.2.3 Le vin qui libère et rassemble

Beroalde file l'image du piège et de l'emprisonnement qui lui permet d'introduire l'opposition métaphorique entre bouteille et flacon :

les sots qui viennent se mettre en état se laissent envelopper et puis on les gâte. O la belle distinction ! la bouteille en état n'est point prisonnière, ains retient en soi et enveloppe le vin...mais hélas ! pauvre vin, où es-tu ? Je vous prie, ôtez-moi ces bouteilles, d'autant qu'elles sont sujettes à être cassées : ayez de bons flacons, pour y trouver par leur moyen la vérité²⁹ [...]

Le vernis de savoir entraîne les sots à se laisser prendre au piège, à se laisser « envelopper » par l'illusion que sont apparences et convenances sociales et que condamne sans ambages l'exclamation ironique « O la belle distinction ». La répétition de l'expression « en état³⁰ » fait de la bouteille le comparant du sot. Le sot qui se prépare pour sa sortie dans le monde comme la bouteille pour le service est en effet à son image : sauf qu'il est le contenu et le contenant, sa propre prison et le vin qui s'y gâte, c'est-à-dire son savoir, son esprit qui s'y meurent. Or, il faut que le vin s'aère et surtout se boive pour que son esprit se libère et que vienne l'ivresse. Il en est de même pour le savoir ; il faut le libérer pour que

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Le Moyen*, éd. cit., 5, p. 39

³⁰ La note 3 de la page 39 fait cette nécessaire mise au point : « se mettre en état » : se faire enfermer et « bouteilles en état » : bouteilles dressées, prêtes pour le service.

l'enthousiasme viennois³¹. « Je vous avertis, doctes buveurs, que vous ayez des flacons » : il faut sortir le vin de la bouteille et le savoir des carcans de la tradition et de l'érudition absconse :

Qui a, pensez-vous, été cause de la guerre de Troie, du siège de Babylone, de la ruine de Thèbes, de la venue de l'Antéchrist et de tant d'autres malheurs dont les vraies et fausses histoires nous amusent ? Bouteilles cassées et vin répandu (à dire vrai, vin répandu ne vaut pas plein le cul d'eau nette pour vous débarbouiller dans une écuelle percée).

Et pource que l'on n'osait pas en paroles vulgaires profaner ce digne et excellent sujet, on le taisait et faisait-on accroire aux bonnes gens qui ne savent pas les mystères mystérieux du vin comme nous autres philosophes, que lanternes étaient vessies, et attribuait-on ces malheurs à d'autres jolies causes pour vous emmailloter l'esprit³².

Comme une allusion à la première page du dialogue et un prolongement de celle-ci, le locuteur répond aux réactionnaires irascibles qui voyaient dans les transformations du jeu de paume un scandale, les malheurs dont ils cherchent les causes vainement viennent précisément de ces crispations qui emprisonnent, d'un savoir sclérosé, fermé sur lui-même. Ce qui n'apparaît que comme une réponse en forme de boutade est au fond plus sérieux. Béroalde condamne ceux qui ont la main-mise sur la langue, le savoir et qui en « emmaillotant les esprits », en rabaisant ceux qui ne possèdent pas tous les codes et toutes les conventions, en tirent une autorité usurpée. Le locuteur quitte ce langage des érudits, des « gens entendus » et parle à tous : l'image du vin est une image qui rassemble et qui démystifie ceux qui détournent la connaissance à leur seul profit. En une langue populaire, il détruit l'illusion : les lanternes redeviennent vessie. La toute-puissance du savoir autorisé³³ se dégonfle comme une baudruche. Notre conclusion rejoint parfaitement celle d'André Tournon qui termine ainsi son analyse grammaticale : « Car en adoptant non seulement le « vocabulaire de la place publique » (M. Bakhtine), mais ses formes syntaxiques, Verville ne se borne pas à donner aux expressions populaires sa caution d'écrivain ; il invente à partir d'elles la paradoxale logique d'une parole collective où sa propre voix se confond avec toutes les autres dans le tumulte du plaisir commun ; et il

³¹et pour que le mystère s'accomplisse. Mais nous passons rapidement sur l'allusion claire à l'eucharistie (« Mais encore, Maître, vous qui savez que le pain est plus ancien que le vin, d'où vient qu'étant le pain en la bouche il est longtemps à se démener çà et là avant que de trouver le chemin de la vallée, et le vin tout incontinent le trouve ? — Ce mystère n'est pas de votre religion. C'est pour ce qu'il y a plus d'esprit en une pinte de vin qu'il n'y en a en un boisseau de blé. » p. 40)

³²5, p. 40.

³³Cette idée d'un savoir qui exerce un pouvoir potentiellement abusif n'est pas neuve dans l'œuvre de Béroalde : il parle déjà, dans le *Palais* d'une « domination de la doctrine « qui fait « fléchir le commun ». Object 3, p. 40.

rappelle ainsi avec force, contre les régents de son temps, que la langue ne déploie jamais mieux ses possibilités que lorsqu'elle devient ou redevient, l'affaire de tous³⁴. » Le savoir doit comme le vin libérer et réunir les « doctes buveurs » dans une ivresse partagée, au lieu d'être un monopole bien gardé. Dans le sillon bachique de Rabelais, Béroalde s'approprie donc l'image du vin dans cette comparaison du sot et de la bouteille fermée qui permet la revendication d'un savoir libre, joyeux et fédérateur.

9.2.4 La Bonne Intention : mode d'être et mode de lecture

Des convives aux convives

Le refus d'un savoir qui, en hiérarchisant, divise, se lit aussi au chapitre 6 : « Chaque uns qui s'assirent selon les paraphrases de leurs dignités avaient fait ronfler la réputation pour maintenir leur rang, qui fut égal à tous jusques à la semelle des souliers³⁵ ». Les titres ne sont que le prétexte de joutes verbales creuses, mais ludiques parce que parodiques. L'échange véritable ne peut avoir lieu que si les convives sont dans un rapport d'égalité et que s'ils se parlent de pair à pair. L'association du savoir et de l'apparence sociale, dans le jeu parodique, ne devient que du vent. Le locuteur le souligne en s'amusant avec la catachrèse qui fait du vent le synonyme de vanité : « Platon y apporta une seringue impériale pleine de vent de cour qu'il avait autrefois épargnée à la suite de Denys³⁶ ». Les conventions sociales révèlent leur inanité en devenant ridicules parades ou gesticulations verbales, autrement dit en devenant carnaval. Mais ce carnaval, comme celui dont parle Bakhtine à propos de Rabelais, n'a pas pour seule fonction de tout ramener vers le bas. Ce qu'il régénère, c'est le rapport à la langue et au savoir, qui cessant d'être prisonnier de quelques privilégiés, peut redevenir joyeux³⁷. Le savoir retrouve un lien avec le réel, la vie, le corps, la matière alors que la mainmise hautaine des élites intellectuelles avaient rompu ce pont entre la connaissance et la jouissance de l'existence.

³⁴Art. cit., p. 436.

³⁵6, p. 45.

³⁶3, p. 37.

³⁷Ainsi, prenons-nous une certaine distance par rapport à la lecture extrêmement noire de Michel Renaud, pour qui il n'y a nulle régénération dans le *Moyen de Parvenir*. On peut voir notamment ses pages 134 à 141, dont nous ne citons qu'une phrase : « La scatologie traditionnelle est dépassée et subvertie ; sa fonction régénératrice dégénère en une négation absolue. » *Pour une lecture du Moyen de Parvenir*, Paris, Champion, 1997, p. 140. Nous aurons l'occasion de revenir sur la raison de cette omniprésence des récits et contes scatologiques. Mais il nous semble que déjà le protocole de lecture tel qu'il se met en place dans les premières pages invite à plus de réserve et ne va pas dans le sens d'une négation absolue.

Bonne Intention préside

Comme le fait remarquer Ilana Zinger, « Si Platon a placé son *Banquet* sous l'égide de l'amour, c'est l'[la Bonne] Intention qui préside celui-ci³⁸ »

Et pource que l'intention juge de tout entre toutes, on choisit la Bonne Intention, qui fut assise au haut bout avec une robe de président³⁹.

C'est en effet sans doute moins *eros* qu'*agape* qui préside le symposium de Béroalde. Huguet donne deux sens au mot intention, l'un est celui de « tension », l'autre d'« inclination ». Il faut faire une sorte de synthèse entre ces deux sens pour cerner ce que le mot veut dire dans le *Moyen*. Bonne intention régit le dialogue, si la parole est tendue vers l'autre, destinée à l'autre, mais suppose aussi une inclination du locuteur vers le destinataire et inversement pour que toujours le propos soit pris de bonne part. Brunetière, lui, propose notamment cette signification : « Intention signifie aussi, l'esprit dans lequel on a fait quelque chose. Il faut regarder le dessein, l'*intention* d'un fondateur, d'un testateur, pour bien exécuter sa volonté. Il faut regarder plutôt l'esprit et l'*intention* de la loi, que de s'arrêter scrupuleusement à ses paroles. » C'est exactement ainsi qu'il faut procéder pour que Bonne Intention préside : il ne faut pas que les convives s'arrêtent à la lettre, mais qu'ils considèrent avec bienveillance ce qui leur est dit dans le même esprit de bonne volonté. Il faut retrouver l'intention pour s'entendre. Ce consensus seul permet le dialogue. Cette présidence de Bonne Intention invite à replacer le *Moyen* dans le long et difficile cheminement de la réflexion sur le signe et l'interprétation à la Renaissance et à rapprocher cette expression du « à plaisir » de Pantagruel⁴⁰. Marie-Luce Demonet rappelle son origine ; le « à plaisir » vient d'un passage-clef du *De l'interprétation* d'Aristote⁴¹. Chez Rabelais, comme chez Béroalde, la conscience forte que la relation du signe

³⁸ *Op. cit.*, p. 5.

³⁹ 6, p. 44.

⁴⁰ *Tiers-Livre*, chap. X.

⁴¹ « « Le nom (onoma) est un son (phonè) possédant une signification conventionnelle (thesei) sans référence au temps. Signification conventionnelle, disons nous, en ce que rien n'est par nature (physei) un nom, mais seulement quand il devient symbole, car même lorsque des sons inarticulés, comme ceux des bêtes, signifient quelque chose aucun d'entre eux ne constitue cependant un nom. »

Si la traduction de physis par Nature va de soi[...], celle de thesis pose d'importants problèmes. La traduction de Boèce très connue à la Renaissance proposait « secundum placitum » d'où vient l'expression française « à plaisir ». [...] Le placitum lui-même n'implique pas la notion morale de plaisir, mais plutôt celle de volonté et de décision. Il recouvre en partie les connotations d'« arbitrarium » et d'« arbitrium » qui contiennent l'idée de choix et de décision, pesée, pensée. Le mot placitum insiste peut-être lui-même davantage sur l'intervention d'un désir, comme en grec, thelema ; c'est pourquoi le choix, des noms, en fonction de la « thélémie » est à la fois volontaire, libre et réfléchi. » *Les voix du signe, nature et origine du langage à la Renaissance*. Champion, Paris, 1992, p. 88.

Chapitre 9 Aux origines de la parole

avec son référent est arbitraire contribue à renforcer l'importance du consensus entre les interlocuteurs, de leur désir de s'entendre. Chez l'un comme chez l'autre, ce consensus n'est pas instauré une fois pour toutes, lorsque, par convention, on associe à un signe son référent. Il faut en quelque sorte le renouveler à chaque fois. Ce consensus repose précisément sur la bonne intention de l'interlocuteur qui veut se faire entendre⁴² et la bonne volonté du destinataire qui s'efforce de comprendre et de prendre le propos en bonne part. Le problème c'est que rien ne garantit l'intention de l'auteur ; ce qu'on peut mesurer avec certitude, ce ne sont jamais que les effets. Les effets produits par le *Moyen* ne sont pas les mêmes, si on prend au sérieux ou non les appels à la Bonne Intention.

Aussi, les invitations à prendre le livre en bonne part se multiplient-elles dans l'anti-prologue. Il est une adresse personnalisée pour le lectorat féminin : « Dames qui avez les oreilles chatouilleuses, de peur de rire lisez ceci tout bas ou de nuit, durant laquelle la honte dort, et ne vous formalisez, scandalisez, ni estomirez de chose quelconque que trouverez en ces textes et mémoires mêlés de toute sagesse, moyens, éléments et enseignements à bien vivre⁴³ ». La lectrice est prévenue ; ce livre ne se préoccupe pas de conventions morales ; n'est pas bienvenue celle qui s'indigne de tout. Tout ceci est pour rire, pour le plaisir. Que ni homme ni femme ne s'aventure, s'il n'a pas cette confiance et ce désir. Comme les convives, lecteurs et lectrices bienveillants forment une communauté unie par la même bonne intention d'où sont exclus tous les pédants. Le narrateur/personnage du prologue rejette toute une série d'individus qui sont autant de contre-modèles du bon lecteur :

CE LIVRE EST LE CENTRE DE TOUS LES LIVRES [...] Tenez-le fort caché, et vous gardez des pattes pelues de ces enfarinés qui gourmandent la science et l'emplissent d'abus ; étrangez-vous de ces pifres présomptueux qui, voyant les bonnes personnes se calfeutrer d'un peu de bonne lecture et profitable, s'en scandalisent ; chassez ces écorcheurs de latin, ces écarteleux de sentences, ces maquereaux de passages poétiques qu'ils produisent et prostituent à tous venants⁴⁴ [...]

⁴²Cette conception du signe et cette insistance sur la nécessité de parler en fonction de l'identité du destinataire et avec la seule finalité de se faire comprendre sont déjà présentes dans le *Palais des Curieux* : « Mais on me pourra dire, qu'importe de parler ainsi ou autrement ? Et je diray, qu'importe de se faire entendre, de bien ou mal faire, d'estre propre ou giestreux, d'estre habile ou lourdaut, d'estre avisé ou imprudent ? il ne faut que penser et laisser le monde deviner vos pensees et trouver bonnes vos actions : Et cependant comment se fera-on legitivement entendre, si on n'a le moyen de le persuader ? Le moyen est de bien et deument parler, le plus intelligiblement, bref et agreable que l'on pourra. » Object 41, « De quelques paroles mal dictes et toutefois receues » p. 330.

⁴³10, p. 52.

⁴⁴12, p. 64.

Il est inutile de laisser se poursuivre l'énumération d'invectives. Ceux qui sont exclus sont les pédants que stigmatise déjà *Le Palais des Curieux* ; ceux qui vendent la science ou la poésie moins pour des monnaies trébuchantes que pour la gloire ; ceux qui ont mainmise sur un savoir et s'en font un instrument de pouvoir. Un autre portrait complète le tableau de ceux qui doivent être tenus loin de la table :

Mais tandis que je vous sermonne, il m'est avis que je vois un glorieux carapaçonneur d'intelligences bigarrées donnant dans les hypocondres de la conscience pour éclore quelque œuf d'hypocrisie feinte qu'il a couvé sous le voile bigot de sapience folle : lequel grignotant de dépit, et pour faire l'habile homme, jettera dédaigneusement l'œil sur ce monarque des livres d'humanité, blasphèmera, et pour en conter se fera péter les mâchoires comme un vendeur d'époussettes, disant que nos paroles sont erronées et nous pensera faire des escapades d'admiration, alléguant des sentences du livre saint, auquel tels que lui n'entendent rien. O toi donc (cettui-là à qui je parlais tantôt) relevé d'orgueil, bouquin qui as été mille fois gourmandé par ta chambrière, ainsi qu'il se fait volontiers en nos cloîtres⁴⁵.

Cette fois, Bèze se charge d'interrompre — pour un instant seulement — le flux d'injures. Mais ce bouc émissaire permet de cerner définitivement tous ceux qui ne sauraient trouver le moyen de parvenir à la liberté, au dialogue et au plaisir. Celui-là est de ceux qui veulent mettre une chape de sérieux sur les esprits libres. Comme il se veut tout en esprit ou tout en tête et ne sait pas jouir de son corps, il a des aigreurs à l'intelligence, comme on a des aigreurs à l'estomac (à l'hypocondre). Il exhibe sa science comme un parvenu exhibe ses richesses ou un vendeur sa marchandise ; sa science est un faire-valoir. Son savoir ne le fait accéder à nul plaisir. Ce faux savant irascible, enfin, est par nature frustré et n'a pas les faveurs de sa chambrière. Les tristes sires à son image ne sont pas invités, bien au contraire ; et, de toute façon, ils ne sauraient jouir du banquet.

Bonne intention et bonne volonté doivent être le fait des interlocuteurs du banquet, comme des lecteurs. Dans cette confiance et cette assurance que l'intention est bonne pour les deux parties, il devient possible de parvenir. Prendre part à la fiction est une façon de la faire advenir. La jubilation « fictionnée » peut devenir réelle. Celui qui manquerait de bienveillance serait de fait exclu du dialogue, n'accéderait pas à la vérité des paroles :

Ce que je vous dis est vrai, et savez-vous comment je prouverai cette vérité ? ce sera en la sorte que vous comprendrez ces heureux discours, auxquels si vous ne

⁴⁵13, p. 67.

Chapitre 9 Aux origines de la parole

voulez croire, les prenant pour unique raison, faites ce que vous voudrez : comme charitable, je trouve bon tout ce qui plaît aux autres⁴⁶.

Trouvez dans mes paroles ce qui peut vous faire plaisir : cette façon de voir l'interprétation peut apparaître comme une simple boutade. Mais, comme la lecture du *Moyen* nous y habitue, il faut dépasser la provocation. L'interlocuteur anonyme qui s'adresse au lecteur au début du banquet ne fait pas comme on pourrait le croire dans un premier temps une profession de foi relativiste. Il y a dans ces quelques lignes l'affirmation du pouvoir du destinataire et donc du lecteur sur les paroles qu'on lui adresse. Ce pouvoir se partage avec celui qui les prononce. Les répliques du narrateur/personnage ne seront vraies que si le lecteur choisit de les considérer comme telles. Ce pacte où la vérité d'une parole est suspendue à l'intention des interlocuteurs se trouve par la suite formulé d'une façon nouvelle et tout aussi provocatrice :

Ce bel objet est tel qu'en lui vous avez les éléments qui vous guideront au bien accompli ; et par ces éléments, non de particulières sciences, mais de toutes, exclusive et inclusive, vous pourrez trouver et inventer tout secret, tant caché, séparé et admirable soit-il, si vous avez de l'esprit — cela s'entend, à crocheter, voir et chercher ce qui est sous cette écorce de velours et d'or entortillé de paroles quelquefois de soie et quelquefois de fil et étoffes de petite qualité, et puis d'azur et de gueules, et de ce qu'il ne faut alléguer. Il nous suffit de vous raconter, et à vous de croire que tout est fort bien caché sous ces énigmes ainsi que le trouveront les enfants de la science prédestinés à trouver la lanterne de discrétion et la lampe de béatitude⁴⁷.

C'est toujours le même pacte de dialogue et de lecture qui se définit ici, mais sa définition emprunte à la fois au discours ésotérique et à l'héraldique. Nous, lecteur ou interlocuteur, nous avons un signe, « un objet [et en lui] les éléments qui nous guideront au bien accompli » si on le dit en termes ésotériques, ou un blason avec ses formes et ses couleurs, si on emprunte au vocabulaire de l'héraldique. La première des révélations que produit la parodie du discours alchimique est celle-ci :

S'il parodie les traditions ésotériques — entre autres — le *Moyen de Parvenir* n'en propose pas une simple imitation que rendrait bouffonne son incongruité : en faussant le schéma de la révélation dissimulée, il s'attaque, plus profondément, à leur principe sémiotique, et met en cause, du même coup, l'herméneutique appliquée par les exégètes de son temps à bien d'autres textes, profanes et sacrés. [...] il manifeste les pouvoirs exorbitants de l'invention verbale, apte à créer un anti-monde et désigne

⁴⁶12, p. 59-60.

⁴⁷12, p. 60.

comme dernière et authentique énigme les conditions d'exercice de ce pouvoir, la possibilité de l'imaginaire et de son langage de plaisir⁴⁸.

Le discours alchimique a la vertu de montrer la puissance d'illusion du langage. Ce discours prétend enfermer dans ses mots le secret des secrets. Celui qui sait le lire, prétend-il, devient le maître des secrets du monde. Le discours alchimique se veut la clef de toutes les énigmes, la Vérité. Ceux qui le croient cherchent la vérité dans le dédale de ses démonstrations. Le langage a ce pouvoir de faire exister des chimères. C'est le premier temps de la révélation. Le second temps de la révélation tient à ce que la chimère que prétend faire exister le discours alchimique n'est ni plus ni moins que la Vérité. La parodie a le mérite de ramener cette volonté d'accéder à la Vérité à une chimère. Le langage alchimique produit cet effet qui consiste à faire de la Vérité une affaire de mots. Béroalde fait subir au discours alchimique ce que Gorgias fait subir au poème de Parménide : « Tout le travail de Gorgias consiste à rendre manifeste que le poème ontologique [*Poème de Parménide*, gros de toute l'ontologie platonico-aristotélicienne] est déjà en soi un discours sophistique, et même, la *philosophia perennis* tout entière est là pour en témoigner, le plus efficace de tous les discours sophistiques possibles. En d'autres termes, la sophistique est une autre sorte de poésie, poésie de grammairien peut-être, qui s'efforce de dévoiler les mécanismes de la grâce efficace du langage⁴⁹. » L'Être ou la Vérité sont des inventions verbales que le langage a le pouvoir d'inventer. Avec la parodie de l'alchimie, c'est l'illusion ontologique qui laisse place à la logologie. La parodie de l'alchimie produit en même temps une autre idée du sens. Gilles Deleuze, dans *Pourparlers* écrit : « Ce qu'on appelle le sens d'une proposition, c'est l'intérêt qu'elle présente. Il n'y a pas d'autre définition du sens et ça ne fait qu'un avec la nouveauté de la proposition⁵⁰. » C'est ce que dit le narrateur/personnage dans la section 12 : le sens du livre dépend de l'intérêt qu'on lui trouve et donc aussi de celui qu'on est prêt à lui porter. Il le rappelle une nouvelle fois : tout ceci est fondé sur la confiance en la bonne foi de l'interlocuteur : « il faut croire ». Il faut sans cesse croire que le *Moyen* n'est pas qu'un recueil de fabliaux plus ou moins scatologiques pour y trouver la leçon qu'il nous donne sur la grandeur et la misère des mots. Les mots d'André Tournon qui définissent le pacte pantagruélique du *Tiers-Livre* peuvent tout autant désigner ce qui fonde le dialogue chez

⁴⁸ André Tournon, « La Parodie de l'ésotérisme chez Verville » dans *Burlesques et formes parodiques dans la littérature et les arts*, actes du colloque de l'Université du Maine, Papers on French seventeenth literature, Seattle-Tübingen, 1987, p. 229.

⁴⁹ Barbara Cassin, *L'Effet sophistique*, Paris, Gallimard, 1995, p. 28.

⁵⁰ cité par Barbarin Cassin, *ibid.* p. 19.

Chapitre 9 Aux origines de la parole

Béroalde : « Quant à ceux qui veulent entendre, tout leur sera dit, selon la promesse des prologues, mais dans ce langage de facétie qui présuppose que « jamais en mauvaise part ne prendront choses quelconques ils connaîtront sourdre de bon, franc et loyal courage. » La sélection se fera d'elle-même : qui considère les « folastries » avec suspicion et prétend faire la morale aux farceurs montre d'emblée qu'il n'y comprend rien⁵¹. » Voilà pourquoi il faut exclure les fats et les timides érudits : le langage peut inventer un monde à vivre. Il faut avoir l'audace de faire que l'illusion devienne du possible. C'est la grandeur des mots ; leur misère c'est que s'ils peuvent inventer un mode d'être nouveau et joyeux et informer le monde, ils ne peuvent en aucun cas dire la Vérité des choses.

L'« anti-prologue » ne cesse d'appeler le lecteur à l'action. Il insiste sur la nécessité du lecteur non seulement de prendre en bonne part, mais tout simplement de prendre activement part au dialogue, comme le montre l'étrange image développée qu'il débute au chapitre 7 :

Nous nous mîmes à estofer des mâchoires...cependant, il y avait des gens apostés à ce qu'ils eussent égard que personne ne chômat ; surtout, qu'il n'y eût point de parole perdue, et qu'aucun mot ne tombât ou fût égaré ou échappé ; pour à quoi parvenir on fit des barrières spirituelles et des gardes-fous intellectuels ; avec cela furent haut et bas tendus des tapis de considération et des linceuls de conservation⁵².

Cette métaphore est une autre façon de dire qu'il faut tout un dispositif pour qu'une parole soit reçue et bien reçue et qu'elle puisse nourrir. Le glissement de la nourriture à la réception des mots montre la confusion qu'instaure le livre entre le fait de se nourrir et d'entendre (au sens le plus riche du mot). Dans les deux cas, il n'en faut pas perdre une miette. Ces mots qui tombent et doivent être recueillis, sans être étouffés dans les « linceuls de conservation », disent, comme l'épisode des paroles gelées, la difficulté de maintenir une parole vive que seule assure une réception active. Le pacte du *Moyen de Parvenir* semble même aller un peu plus loin que celui que définit André Tournon pour le *Tiers-Livre*, puisque non seulement, il requiert l'activité du lecteur qui doit être en éveil et bienveillant, mais qu'en plus, il semble que le lecteur ait tout à faire. Le narrateur-personnage qui fait déborder le prologue sur le dialogue dans la section 14 le rappelle une nouvelle fois :

⁵¹ « *En sens agile* » *Les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion, 1995, p. 11.

⁵² 7, p. 45.

Je dis ceci afin que vous trouviez ici la raison de tout ; et notez qu'il est vrai que, de ce que vous désirerez avoir la raison, sans faute vous la rencontrerez en ces mémoires ; remarquez ce grand et admirable secret ! si vous ne la rencontrez à votre intention, voici le remède : écrivez-la en un papier tant de fois la corrigeant et raccourçant qu'elle vous plaise ; et au soir, à soleil couchant, transcrivez-la ou faites la transcrire en ce livre : et je vous assure que vous la l'y trouverez au matin, si vous vivez, et que vous y regardiez, et que le livre en votre puissance⁵³.

Le lecteur trouve dans ce livre ce qu'il pense pouvoir y trouver, puisque c'est tout autant lui qui l'écrit que son impossible auteur. Ce livre qui prétend tout contenir ne contient rien au fond sinon une promesse qu'il ne peut tenir seul⁵⁴. C'est étrangement au lecteur de faire tenir la promesse du livre : il doit mettre au jour mouvement réflexif du texte qui révèle fonctionnement d'une parole et de ses effets. Il nous délivre de l'ontologie ; réoriente la quête. Il ramène la pierre philosophale à un leurre dû au génie du langage. Le centre des livres se prétend la pierre philosophale pour nous affranchir de cette quête perdue d'avance. Le langage peut au moins inventer un être au monde joyeux, au lecteur de le vivre pour le faire exister. La logologie appelle l'action.

9.3 Le centre de tous les contes

D'après la structure que nous avons établie en notre première partie, on peut situer le conte de Marciolo au centre de l'anti-prologue : il annonce la série de tous les autres récits grivois ou scatologiques qui abondent dans le banquet, au point qu'Ilana Zinger envisage aussi de considérer le *Moyen de Parvenir* comme un recueil de contes, à la façon du *Decameron*⁵⁵. Michel Renaud insiste, lui, sur le caractère singulier de ce conte en le distinguant comme seul récit érotique du livre⁵⁶. Avec cette place à la fois liminaire et centrale, sa qualité littéraire, ce conte mérite en effet notre attention. Le soin particulier dont il fait l'objet nous oblige à nous interroger : quelle est la fonction du premier conte

⁵³14, p. 69. Nous suivons donc plutôt l'hypothèse que formule Jean-Luc Ristori dans sa note (Voir ci-dessus nos développements sur la structure du prologue et la note à ce propos). Mais il est aussi intéressant d'envisager que l'auteur-personnage passe le relais à l'un des convives et que le prologue se prolonge dans le banquet, porté par d'autres voix.

⁵⁴Là encore, le lecteur est prévenu (voir ci-dessus l'analyse de la section 1) : « Promettre est facile, mais effectuer difficile ; de tenir, il est aisé : tenir ce que l'on promet est faire comme le seigneur de notre paroisse, qui ne vous refuse rien, et baille encore moins. » (1, p. 35.)

⁵⁵« Au cadre du dialogue se superposent harmonieusement les éléments traditionnels du recueil de contes » : *op. cit.*, p. 6.

⁵⁶« On ne trouve pratiquement aucun exemple de récit érotique, au sens où nous l'entendons, dans le *Moyen de Parvenir* ; seul, peut-être le conte de *Marciolo ramassant les cerises* pourrait mériter cette appellation. » *Op. cit.*, p. 111.

important dans l'économie du *Moyen*, quelles pierres ajoute-t-il dans l'édifice du protocole de lecture ?

9.3.1 Un détour facétieux par le registre précieux

L'histoire de Marcirole est celle qui retient l'attention comme premier long récit, mais il est important de noter que cette histoire est introduite par une autre. « Couplet » précède « Cérémonie ». L'anecdote centrale du chapitre 7 sur les vesses parfumées de la courtisane italienne apparemment sans grand intérêt est, pour ainsi dire, comme une mise-en-bouche d'un goût assez douteux, pour le conte de Marcirole. Néanmoins, il est déjà un point commun entre ces deux histoires. Chacune d'entre elles emprunte les tours précieux d'une écriture recherchée avant de finir sur une chute extrêmement triviale et familière. Dans l'histoire du sieur de Lierne et de la courtisane romaine, l'écriture est même sophistiquée au point d'être parodique comme le suggère une expression telle que « ces deux amants temporels pigeonnaient la mignotise d'amour⁵⁷ ». Cependant, le conte montre déjà sa difficulté à garder ce registre élevé. À l'intérieur d'une même phrase, la confrontation d'un style bas et d'un style élevé annonce déjà cette tendance du *Moyen* à aller vers le bas : « les dames italiennes qui usent de délices odoriférantes, en rendaient la quintessence par le cul, ainsi que par le bec d'une cornue⁵⁸ ». La grossièreté du mot « cul » sort renforcée par la proximité d'un style plus noble et par la présence incongrue du lexique de l'alchimie. Cette tendance vers le bas se trouve confirmée et plus éclatante dans l'histoire de Marcirole.

Michel Renaud distingue à juste titre le caractère exceptionnellement érotique de ce conte. André Tournon ose même à son propos l'expression de « strip-tease littéraire⁵⁹ » :

La pauvrete se déshabille, se déchausse, se décoiffe et puis ô le danger ! elle tira sa chemise et toute nue comme une fée sortant de l'eau va semer des cerises de côté et d'autre, de long et de large sur les beaux linceuls au commandement de Monsieur.

⁵⁷7, p. 46.

⁵⁸7, p. 46. Nous reproduisons la définition que donne Furetière du substantif « cornue » : « Terme de Chymie. C'est un vaisseau de terre, ou de verre, qui a un cou recourbé, auquel on joint un récipient. [...] La cornüe sert à tirer les esprits et les huiles des bois, des gommés, des terres minérales, et des autres choses qui exigent un grand feu. »

⁵⁹ « La Parodie de l'ésotérisme chez Verville » dans *Burlesques et formes parodiques dans la littérature et les arts*, actes du colloque de l'Université du Maine, Papers on French seventeenth literature, Seattle-Tübingen, 1987.p. 223.

Ses beaux cheveux épars, mignons lacets d'amour, allaient vétillant sur ce beau chef-d'œuvre de Nature⁶⁰.

Le tableau se dessine avec rythme. Le binaire succède au ternaire : suggérant le balancement de la démarche. L'ensemble évoque une Vénus sortie des eaux. Le narrateur use avec modération des expressions précieuses. Il a prouvé qu'il savait écrire dans un tel registre de langue. Mais la brutalité de la chute « Tenez, ma mie, portez cela à votre père, et lui dites que vous l'avez gagné à montrer votre cul⁶¹ » est là pour nous rappeler qu'après l'histoire de la courtisane romaine, le conte de Marciolo est un dernier détour. L'auteur maîtrise parfaitement un style haut et noble, mais il fait le choix résolu de répondre à un appel vers le bas. Les mots y deviendraient peut être plus incarnés que ceux de la courtisane romaine qui, à l'image de ses vesses parfumées, ne sont faits que de vent.

La qualité de l'écriture, l'érotisme de la description ne sont pas les seuls éléments qui font la singularité de ce conte. Si l'on en croit les sources établies par Ilana Zinger⁶², l'histoire de Marciolo est l'une des rares, sinon la seule, qui ne trouveraient pas son origine dans la littérature mais dans le réel. Cette histoire peut en effet rappeler la « danse des châtaignes » faite en présence de Lucrèce, César et Alexandre Borgia que raconte Johannes Burckard⁶³. Le lien avec la réalité est déjà distendu par les transformations que subit cette histoire qui se passe désormais loin des puissantes familles romaines : l'histoire est transposée dans un milieu de petite noblesse. Le faste a disparu. Ces transformations confirment toujours le même mouvement vers le bas. Après ce conte, le lien avec le réel est définitivement rompu. Le monde du *Moyen de Parvenir* ne procède que de mots, mais il ne veut pas pour autant nier le corps.

9.3.2 Des paroles dont il lève des herbes

L'histoire de Lierne et de sa courtisane n'a pas pour seule fonction de montrer la vanité du langage précieux et la sottise d'une sophistication gratuite, animée qu'elle est par le

⁶⁰8, p. 48.

⁶¹8, p. 51.

⁶²Voir son très utile tableau des sources des contes et anecdotes du *Moyen de Parvenir*, *op. cit.*, p. 233.

⁶³« Cinquante filles de joies honnêtes, de celles qu'on appelle courtisanes et qui ne sont pas de la lie du peuple, y prirent part. Après le repas, elles dansèrent avec les serviteurs et d'autres qui se trouvaient là. D'abord habillées, elles se mirent toutes nues. Le repas achevé, les chandeliers allumés qui étaient sur la table furent déposés à terre, et l'on jeta des châtaignes que les courtisanes ramassèrent en marchant, entre les chandeliers, sur leurs pieds et sur leurs mains » *Dans le secret des Borgia — Journal du cérémoniaire du Vatican*, Paris, Tallandier 2003, année 1501, p. 379.

Chapitre 9 Aux origines de la parole

même mouvement vers le bas qui entraîne le conte de Marciole. La présence de cette anecdote apparemment gratuite se justifie pleinement, si l'on prend garde à la rapide allusion à la parabole du semeur qui la précède et favorise sa propre analyse, comme celle des mésaventures de la fille du meunier. Ainsi, nous proposons-nous de voir comment cette simple allusion qui introduit deux contes grivois est en réalité à l'origine de toute une pensée de la réception et de l'interprétation. En effet, si la parole de la courtisane est comme la graine restée sur la route puis emportée par le vent, la question du devenir des mots dans le récit de Marciole est bien plus complexe.

La section 7 s'ouvre sur l'image du dispositif qui sert à ramasser les paroles tombées ; le narrateur-personnage ajoute ensuite :

On m'a dit (et je le tiens d'un bon théologien [...]) qu'autrefois, et à faute de tels remèdes, il chut des paroles à terre dont il leva des herbes de plusieurs façons ; et si, il y a bien pis : c'est que quand la terre est en chaleur, il se faut bien garder de laisser des pets⁶⁴ [...]

Le thème du pet permet d'introduire l'anecdote de la vesse parfumée et en même temps le sérieux de la référence se retrouve comme tirée vers le bas par le prolongement scatologique de l'histoire. Néanmoins, l'allusion à cette parabole du semeur précisément n'est pas anodine, puisque c'est à partir de ce récit que le Christ explique comment il faut entendre et interpréter les paraboles. L'avertissement qui clôt le chapitre 7 : « Avez donc bien à tout ce qui peut advenir : les orties sont crues des paroles que disaient en menaçant, un président dont on ne faisait guère de cas⁶⁵ » rappelle celui du Christ, « Qui a oreilles pour ouyr : oye⁶⁶ », qui ponctue les paraboles. Cette simple allusion met le doigt sur ce qui fait le cœur du prologue : le rôle de l'auditeur dans la réception, car le Christ commente en effet son récit en montrant comment il faut l'entendre. Nous donnons un extrait de l'explication telle que la rapporte Luc :

Et ceste est la parabole. La semence est la parole de dieu. [...] Et ce qui est cheut en bonne terre : sont ceulx qui de bon et tresbon cueur oyans la parole, ils la retiennent, rapportent fruit en patience⁶⁷.

et un autre tel que le formule celui de Marc :

⁶⁴7 (« Couplet »), p. 45.

⁶⁵*Ibid.*, p. 49.

⁶⁶Matthieu, 13, 9 pour la parabole du semeur, mais c'est une formule récurrente dans les paraboles.

⁶⁷Luc, 8, 11-15.

9.3 *Le centre de tous les contes*

Celuy qui sème : sème la parole. [...] Mais iceulx sont qui sont semez en la bonne terre : qui oyent la parole et la recoivent et font fruit, une trentiesme, et lautre soixantiesme et l'autre centiesme⁶⁸ ».

L'opposition qui se dessine entre les pets et les paroles qui tombent en terre semblent amener une première distinction entre les paroles vides comme le sont celles de la courtisane et de son amant et les paroles qui ont du poids, qui portent, à conséquence. L'explication formulée par l'Évangile de Luc semble préciser le rôle de la Bonne Intention qui préside au banquet : il faut recevoir, avec un « cœur loyal et bon », la parole loyale et bonne. En même temps, il est vrai que les exhortations du narrateur-personnage peuvent apparaître comme une parodie de l'explication du Christ : « Ce que je vous dis est vrai, et savez-vous comment je vous prouverai cette vérité ? ce sera en la sorte que vous comprendrez ces heureux discours [...] : comme charitable, je trouve tout bon ce qui plaît aux autres⁶⁹. » Le texte semble toujours hésiter ; exhibant à la fois le plaisir de s'entendre et le risque de prendre tout à tous sens. De plus, la relecture de Marc peut donner lieu à une interprétation tout à fait blasphématoire : il y a des paroles qui rapportent et celles-ci il ne faut pas les laisser tomber. La transition à la fin du chapitre 7 s'éclaire alors : « faites étendre de beaux draps blancs, comme fit Monsieur de La Roche l'été passé⁷⁰ ». Ayez vous aussi votre propre dispositif pour que la parole qui porte ou qui rapporte ne se perde pas.

Le détournement audacieux et subversif de la parabole du semeur est un premier exercice d'interprétation dont l'objet est l'interprétation même. Cette mise en abyme doit donner un peu le vertige au lecteur. Elle lui enseigne qu'il est largement responsable du sens qui advient. Aussi court-il le risque d'entendre uniquement ce que bon lui semble et de ne récolter que du vent. Il y a peu du vent à la graine ; converser, c'est déjà encourir le risque du malentendu.

Quand l'échange se paie en monnaie trébuchante, les interlocuteurs sont sûrs au moins que les mots n'ont pas fait que s'envoler. La joie de s'entendre et l'assurance d'avoir percé les intentions de l'autre est impalpable et indicible ; précaire et fugace. Elle ne peut reposer en effet que sur la générosité de l'auditeur qui s'efforce par delà les mots de découvrir ce que celui qui l'interpelle a dans son cœur. La satisfaction que procure le gain en est juste une image.

⁶⁸Marc, 4, 14-20.

⁶⁹12, p. 60.

⁷⁰7, p. 47.

9.3.3 Le prix des mots

Le conte de Marciole peut donc apparaître comme une interprétation transgressive et matérialiste de l'*Évangile* de Marc ; Monsieur de la Roche est d'ailleurs présenté comme le « prototype de l'Antéchrist », même si les méfaits qui lui valent ce titre semblent bien dérisoires⁷¹. En tout cas, il est celui qui fait que la parole rapporte plus encore que des fruits. Voici comment procède celui qui, ayant étendu un drap blanc, ne perd pas une miette de discours :

Monsieur de La Roche cependant avait les yeux en la tête et le regard au bel objet, riant au carré plus d'un pied et demi dans le cœur, ayant toutefois dessein à écouter ce que ces tiercelets jasaient tandis que trop bavards ils se délavaient les badigoinces de ce qu'ils avaient à dire. Il les observait et retenait fort bien le tout, et surtout la taxe que chacun avait faite par rapport à son aise : même il remarqua jusques à un laquais qui avait allégué un écu (« Laisse-toi choir, t'y voilà. Il ne faut que se baisser et prendre ! »)⁷².

Cette scène, en plus de montrer en action celui qui sait entendre, distingue deux attitudes et deux sortes de gens : ceux qui parlent pour paraître, se gargarisent de leurs mots et ceux qui parlent pour être et que les mots engagent. Le substantif « tiercelet » permet immédiatement de faire la différence entre La Roche et « Messieurs les hobereaux⁷³ » : « il se dit, selon Furetière, au sens figuré et par mepris, en parlant d'un homme qu'on croit fort au dessous de ce qu'il croit être ». Le drap blanc qui désignait le dispositif pour recueillir les paroles ainsi que la parenthèse qui termine la citation dessine un parallèle entre Marciole et La Roche qui, chacun à leur façon, ramassent des fruits tombés. La Roche fait payer les paroles, comme Marciole fait payer malgré elle le plaisir donné aux jeunes nobles. Si les jeunes gens font aussi exister le plaisir qu'ils éprouvent en le disant, ils n'ont pas l'intention de donner plus de réalité aux sommes vantées. Comme la réalité du plaisir tient déjà à la volupté éprouvée, la réalité des écus comptés ne peut se contenter de mots. Le gain devient effectif quand le panier est plein. On voit le pas qu'il y a de la promesse à sa réalisation. C'est à celui qui entend que revient aussi la responsabilité du devenir de la parole. Comme Monsieur de la Roche, le lecteur doit faire en sorte de réaliser la promesse du *Moyen* et de donner un peu de corps à ce qui peut être tout aussi bien des paroles en l'air.

⁷¹8, p. 48.

⁷²*Ibid.*, p. 50.

⁷³*Ibid.*, p. 51.

9.3 *Le centre de tous les contes*

Cette histoire centrale du prologue commence à dessiner des liens entre la circulation de la parole, les échanges financiers et le thème du plaisir érotique, où le gain comme le plaisir charnel deviennent les métaphores cyniques et matérialistes d'un échange de paroles réussi. D'une façon ou d'une autre, une parole bien reçue paye. Ce conte grivois sépare aussi en deux le monde des parleurs : il y a ceux qui pensent que la parole suffit pour être et ceux qui réalisent la parole en acte et qui permettent aux mots d'avoir un effet sur l'état des choses, à l'image Monsieur de La Roche qui contraint ainsi les jeunes hobereaux pour que leurs mots ne soient pas que des mots.

Ce lien ambigu entre argent, paroles, plaisir, se retrouve au croisement de deux histoires qui se trouvent encore dans l'anti-prologue et dont le caractère gaulois correspond mieux à l'ensemble du livre. La première est celle de la Demoiselle qui surprend le curé, qui « ayant pissé, serrait sa pièce ». Elle exige alors que celui-ci se lave les mains lorsqu'il arrive. Le dialogue se poursuit, se mêlant bientôt à un autre récit :

« Là, Monsieur le Curé, lavez-vous les mains et venez. Endà, dit-il, Mademoiselle, je n'ai rien touché que mon bréviaire ! Quel bréviaire ! dit-elle, il est fait comme une andouille ; là, là lavez vos mains ». Comme nous contions ceci en la boutique d'un libraire, la dame écoutait attentivement et prêtait aussi l'oreille au discours de son mari, qui contait qu'en le payant d'un inventaire qu'il avait fait on lui avait baillé un vieil bréviaire qu'il avait vendu six écus. La dame répondit (je ne sais à qui, d'autant que les deux contes furent achevés en un instant) : « Je voudrais que tous nos livres ressemblassent à ce bréviaire⁷⁴. »

Cette histoire, loin d'être gratuite, évoque dans la bouche d'une femme le fantasme d'un livre qui donne du plaisir. *Le Moyen de Parvenir*, puisque le chapitre commence ainsi : « De tous bons volumes cettui-ci est le bréviaire [...] le bréviaire fait gagner sa vie à ceux qui s'en aident, cettui-ci la fait trouver toute gagnée. Je m'en rapporte à notre curé⁷⁵ », fait donc la promesse à peine larvée d'être ce livre. Le livre des livres ne sachant vraiment promettre et expliquer la joie que procurent les mots esquisse à la place l'idée d'un livre qui fait profiter de la vie, comme l'argent le permet. Mais le plaisir du gain ou le plaisir sensuel n'est qu'un paradigme du plaisir bien réel que suscite *Le Moyen*. Les fantasmes sommaires de la dame suggèrent l'existence d'un livre qui procurerait du plaisir en argent ou en nature. La destination de la dernière réplique étant indécidable, une équivalence semble s'établir entre le gain ou le plaisir des sens. De nouveau, ce sont les plaisirs les

⁷⁴12, p. 59.

⁷⁵*Ibid.*

plus tangibles qui peuvent résulter d'un échange entre deux êtres, surtout lorsque les échanges verbaux risquent, comme dans ces deux histoires, de n'être qu'une succession de malentendus. Argent et plaisir deviennent des paradigmes pour dire la jouissance d'une parole bien entendue, s'ils ne sont pas simplement les deux choses vicariantes d'un dialogue réussi et par conséquent, jubilatoire. Mais au plaisir imaginé de la dame, répond le plaisir bien réel du lecteur qui, lui, entend l'implicite et les sous-entendus. Aux plaisirs matérialistes correspond toujours pour le convive-lecteur du *Moyen* la volupté de saisir chacune des équivoques.

9.3.4 S'entendre sur le « cela »

L'expression « faire la pauvreté », dont la première occurrence se trouve dans le conte de Marciolo⁷⁶, entérine ce que cette histoire laissait déjà clairement entendre, l'équivalence entre argent et plaisir ; la consommation d'un plaisir se confond en effet avec une dépense. Donc, indifféremment l'échange d'argent ou le commerce du plaisir peuvent servir de paradigmes à un échange de paroles. Le conte de Marciolo, prolongé cette fois par l'histoire d'Hippolyte, approfondit aussi ce lien particulier du langage au sexe.

La chute grossière du conte de Marciolo « Tenez, ma mie, portez cela à votre père, et lui dites que vous l'avez gagné à montrer votre cul » semble réduire à néant l'entreprise de séduction sensuelle permise par le choix subtil des mots. L'auteur réussit à en faire ni trop ni trop peu après nous avoir montré — dans l'anecdote des vesses — quel pouvait être l'écueil d'une langue précieuse. La suggestion érotique fonctionne et il y met fin brutalement, révélant en l'annulant l'efficace des mots. Que le conte de Marciolo ait une fonction réflexive et qu'il invite à penser le langage, c'est ce que confirme l'histoire d'Hippolyte. Le sexe, ce que, comme l'argent, on ne dit pas, devient le prétexte d'une interrogation sur ce que signifie définir, désigner, représenter. La transition entre le conte de Marciolo et celui d'Hippolyte se fait sur cette réflexion :

Marciolo n'était fâchée d'autre chose sinon que l'on avait vu son *cela*...j'ai pensé le nommer par son droit nom ; bien le pouvais-je, d'autant que je sais plusieurs langues ; mais il me semble qu'il faut ici parler en français et qu'en français un con est nommé *cela* : qu'ainsi ne soit, si vous mettez la main au devant d'une fillette, elle la repoussera vite et dira : « Laissez cela ! »...⁷⁷

⁷⁶ « Ce beau parfait, cette belle étoffe à **faire la pauvreté**, ce corps tant accompli... » : 8, p. 49. Cette expression trouve son sens dans la section 14 sur laquelle nous reviendrons.

⁷⁷9, p. 53.

On pourrait penser que l'emploi du démonstratif est une pudeur du narrateur ; il s'empresse de nous détromper par un raisonnement apparemment absurde. Il faut plutôt que d'utiliser le « droit nom », « parler en français ». Cette distinction paraît obscure car le droit nom « con » est bien entendu aussi français que le démonstratif. Cette plaisanterie révèle donc que, en pratique, le démonstratif désigne le sexe féminin plus souvent que le « droit nom ». Il y a le droit nom et le nom d'usage. La pudeur du démonstratif devient une supercherie puisque, par usage, tout petit monde, renversé, du *Moyen* dit *cela* plutôt que « con ». Il existe donc, entre les convives, une convention ou un consensus tacite qui lie le mot « cela » au sexe féminin. Le narrateur s'en amuse en décidant d'employer le démonstratif pour une raison contraire à ce qui fonde son usage. La raison traditionnelle veut que ce soit par pudeur ; le narrateur le fait pour des raisons de clarté : autour de la table du banquet, tout le monde s'entend quand on dit « cela ». Ce renversement a le mérite de montrer que le dialogue ne fonctionne jamais que sur un consensus tacite renouvelé dans le temps de la conversation. Le narrateur en changeant les raisons qui fondent ce consensus l'exhibe en même temps. La parole est un instrument d'échange qui recrée sans cesse, explicitement ou non, un accord entre les interlocuteurs qui est la condition indispensable pour que l'échange soit possible. Cet accord est particulièrement visible quand il s'agit de s'entendre sur les non-dits. En se jouant d'une traditionnelle pudeur verbale, le narrateur en montre la vanité. Du moment qu'on s'entend sur ce que « cela » veut dire, cela revient au même de dire « cela » ou « con » ou tout autre chose. C'est finalement un peu la leçon de l'histoire de l'impudique Hippolyte qui, faussement ingénue, s'interroge.

Le problème de la désignation du sexe féminin reste en effet au cœur de la section suivante. Après une *captatio benevolentiae* destinée à attiser la curiosité des femmes et une nouvelle description du livre des livres, revient la question du « cela ». Dans ses considérations sur les tailles respectives du ceci ou du cela, le Prieur joue encore à ne pas nommer toujours un chat un chat, usant d'expressions telles que « le petit mignon d'amourettes » ou l'« outil à faire la belle-joie ». La conclusion que tire le narrateur et qui fait une transition avec l'histoire d'Hippolyte choisit, à son tour, une désignation, beaucoup moins fleurie cette fois :

Chapitre 9 Aux origines de la parole

aussi de fait la libéralité convient mieux à un homme riche qu'à un homme pauvre ; joint que l'âge, comme ils le croient doit donner de la discrétion à leur **Chose** pour se cacher s'il en est besoin, comme le pensait et fort bien la belle Hippolyte⁷⁸.

Cette conclusion déploie de nouveau un véritable art de dire sans dire. Elle emploie, et ce n'est pas un hasard, de nouveau la métaphore financière qui souligne encore le parallèle que fait l'œuvre entre le sexe et l'argent. Ensuite, elle choisit un terme tout aussi neutre que « cela » le substantif parfaitement indéfini de « chose ». Pourtant, il est inutile de dire que le lecteur suit toujours et parfaitement. Apparemment tout le monde s'entend. C'est d'ailleurs la conclusion qu'il faut tirer aussi de l'échange entre Hippolyte et le narrateur. Le dialogue égrène une série de périphrases dont une nouvelle qui fait le lien argent/plaisir en tournant autour de l'expression « faire la pauvreté » : « C'est celui qui a perdu de l'argent⁷⁹ ». Nous reproduisons la fin de cet entretien à mi-mots mais à pleine entente :

» [...] C'est votre con — Qu'est-ce ? Qu'est-ce ? je le dirai à Madame ! » Madame se revirant dit : « Je l'entends bien ; vous êtes une sottie, que ne le cachez-vous ? Hippolyte répond : « Qu'il se cache, s'il a honte : il est aussi vieil⁸⁰. »

La dernière réponse du narrateur n'est pas le moins du monde une périphrase : Hippolyte ne poursuit pas moins le jeu de questions/réponses, trouvant peut-être un érotisme à ce badinage qui rappelle celui du « strip-tease littéraire ». Le problème, de nouveau, n'est donc pas de comprendre. Tout le monde entend et s'entend, Madame qui rompt son froid sinon frigide silence et Hippolyte dont la dernière réplique montre qu'elle avait parfaitement saisi les sous-entendus⁸¹.

⁷⁸10, p. 54 : nous soulignons ; l'édition en 617 reproduite en *fac simile* distingue les mots « chose », « cela » par l'emploi des majuscules. Parfois, seule la première lettre est en majuscule, parfois c'est l'ensemble du mot qui l'est. André Tournon et Hélène Moreau ont fait le choix des italiques.

⁷⁹10, p. 54.

⁸⁰*Ibid.*, p. 55.

⁸¹L'allusion sexuelle est une pratique courante des contes et fabliaux, avec laquelle joue Béroalde ici. Ce passage peut évoquer un extrait d'un conte de Noël du Fail, où les interlocuteurs font preuve de la même virtuosité pour dire sans dire : « Monsieur, je vous entens bien, vous voulez monter sur moy ; mais vostre eschelle est trop courte, tendez ailleurs ; vous promettant que, si j'en avois deux (elle parlait du noc à l'envers), veu vostre grandeur et importunité je vous en presterois un de tresbon cœur ; mais je n'en ay qu'un, qui est voué et dédié à mon espoux, auquel je le garderay, Dieu aidant, sans qu'autre que luy besogne à cet astelier, où la truelle d'autruy feroit ruiner tout le bastiment. » Cette gaillarde réponse, principalement sur ce mot de courte eschelle, esmeut ce poursuyvant criees à luy montrer son laboureur de nature, prest à faire voile, si elle eust voulu lever l'ancre, disant : « Madame, au moins, pour l'amour de Dieu, donnez lui-l'aumosne. — Je ne fais pas, respondit-elle, mes aumosnes si pres du luc reversé et du huis de derrière : c'est à la grande porte et en place marchande. », *Les Contes et discours d'Eutrapel reveus et augmentez par le feu Seigneur de la Herissaye*, Paris, Anvers, Jean Natoire, 1587, p. 168-169. Les expressions comme « noc à l'envers » ou « luc renversé » relèvent de la même façon provocatrice de prétendre ne pas dire ce qui l'est au fond.

Suite à l'histoire d'Hippolyte, les convives se croient obligés de faire une dernière mise au point sur la façon de nommer à droit nom le « cela ». Tout commence par une indignation feinte de Plutarque :

Plutarque était au bout de la table, qui écrivait ses *Morales* qui nous tança en riant (aussi je crois que c'était à petit semblant) et nous dit : « Il n'est pas séant de nommer à nu les parties honteuses, et pour cause ! » c'était pour voir ce que je lui répondrais, ce que je fis aussi bien⁸²[...]

Nous sommes prévenus de la manière dont il va falloir entendre la réponse du narrateur. Tout ceci est fait pour rire, comme le souligne la parenthèse qui est déjà un commentaire superflu, puisqu'elle suit l'expression « nous tança en riant ». Le propos qui va suivre est une réplique à une attaque qui n'en est nullement une. L'indignation est feinte pour qu'on puisse davantage s'amuser de ceux qui se scandalisent pour les mots plus que pour les choses. Une partie de la réponse d'ailleurs est déjà dans l'attaque et repose sur l'admirable expression « nommer à nu les parties honteuses », comme s'il était des désignations ou des périphrases qui déshabillent plus que d'autres. Or, tous les convives savent qu'il n'en est rien, en matière érotique, désignations, allusions, périphrases, tout fait mouche. Restant donc dans ce même registre faussement sérieux et faisant lui aussi « à petit semblant », le narrateur établit une sorte de protocole de pacotille, de code transparent pour entendre ce qui s'entend évidemment :

« Signor mio, sur ma fé, je deviendrai sage ; je prends en gré et fort honnêtement votre admonition : [...] je prendrai garde à nommer *ceci* et *cela* ; [...]. Je le [le cul] dirai donc l'un ; et puis celui d'après je le nommerai *l'autre*, d'autant que l'un sans l'autre n'agissent point en nature ès productions génératives : ainsi je disposerai les secrets afin qu'ils ne soient entendus que de ceux qui ont bon nez, lesquels par ce moyen, sous cette plaisante écorce, chercheront le noyau qui est caché en l'un et l'autre. Cependant je vous avertis (et ne vous en déplaise : un sage conseille bien un fou), il ne faut pas toujours dire ces parties-là *honteuses*, d'autant qu'elles ne le sont que par accident ; et faisant autrement vous feriez tort à Nature qui n'a rien fait de honteux. Ces parties-là sont secrètes, nobles, désirables mignonnes et exquisés comme l'or que l'on cache⁸³.

Ceci se présente donc avec raison comme un pacte superflu, car en affaire de plaisir, on parvient à s'entendre comme en affaire d'argent. La dernière comparaison fait d'ailleurs un n-ième parallèle entre or et sexe. Ces mots sont de fausses cachotteries, des secrets

⁸²10, p. 55.

⁸³10, p. 56.

destinés à ne pas le rester⁸⁴. La synesthésie qui fonde le jeu de mot : « les secrets afin qu'ils soient **entendus** de ceux qui ont **bon nez** » se poursuit avec l'image de l'écorce et du noyau. Le plaisir d'entendre se confond avec le plaisir sensuel de l'odorat et du goût. Le fruit sous la plaisante écorce est bien le plaisir ; plaisir d'une connivence acquise quand on parle du plaisir des sens et qu'on parle entre bons vivants, entre jouisseurs qui connaissent la chose autant que le mot. Le mot est d'ailleurs une invitation à revenir à la chose. Cette circulation de la chose au mot et du mot à la chose est acquise en matière de plaisir ; inutile de s'efforcer de mettre au clair ce qui va de soi. Il en va de même pour l'argent. Comment s'entendre aussi bien sur tout le reste ? on cherche le moyen d'y parvenir enfin.

9.3.5 Le conte de Marciolo : du moyen de le lire

Les trois histoires de la courtisane italienne, de Marciolo et enfin d'Hippolyte sont trois façons de dire et ne pas dire le « cela » : la parodie du langage précieux dans la première, le choix d'un style élevé au service de l'érotisme dans la deuxième et la synthèse de toutes les façons d'évoquer ou nommer le « con » dans la troisième montrent les pouvoirs de suggestion du langage et ses limites. Il est donc un premier enseignement que délivre l'histoire de Marciolo, le conte central du prologue. Il ne faut jamais lire un récit dans le *Moyen* sans repérer dans les anecdotes qui précèdent les indices d'interprétation. L'interprétation est toujours partielle, si ce n'est partielle, le *Moyen* ne cesse de le répéter. Aussi, pour se préserver de cette partialité, met-il en place pour chaque histoire qu'il raconte un dispositif de lecture. Il peut s'agir de brèves remarques d'un convive ou d'un petit récit préliminaire. Dans le cas précis du conte de Marciolo, c'est l'allusion à la parabole du semeur et l'histoire de la courtisane qui permettent de mieux l'appréhender et d'en mesurer la signification. Le *Moyen* qui sait que seul un lecteur averti est un véritable lecteur lui donne les moyens de parvenir.

En plus de prévenir le lecteur du mode de fonctionnement de tout le livre, le conte de Marciolo contient déjà en germe les questions de l'ensemble du *Moyen*. Non seulement, il annonce le choix déterminé du style bas pour la suite du banquet, après avoir montré les talents du narrateur dans un tout autre registre de langue, puisqu'il est le premier et

⁸⁴Nous reviendrons sur le fait qu'il est aussi une parodie du langage ésotérique, lorsque le *Moyen* parle du plaisir sexuel.

le dernier conte érotique, laissant place à la foule des histoires pour le moins gauloises qui jalonnent le *Moyen de Parvenir* ; mais, de plus, il est une sorte de cristallisation des thèmes et problèmes centraux de l'œuvre : la relation entre plaisir, argent ou paroles échangées. Le conte de Marciole peut se prêter à une lecture purement et simplement matérialiste, où le seul échange de paroles qui compte est celui où les paroles paient (en nature ou non). L'argent, cet accès au plaisir et le plaisir lui-même sont alors les valeurs absolues. Mais, peut-être qu'à cette interprétation matérialiste, s'en ajoute une moins radicale : l'entente en affaire d'argent ou de plaisir ne pourrait être que la métaphore de la communication qui fonctionne, du dialogue qui réussit⁸⁵ Il y a dans la jubilation du gain ou dans la jouissance partagée une image possible de la jubilation de pleinement et simplement s'entendre. Ce n'est encore que le prologue et le corps du banquet sera l'occasion de mettre à l'épreuve cette hypothèse selon laquelle l'échange suprême serait l'échange du dialogue, dont les commerces amoureux ou la circulation de l'argent sont plus une image qu'une valeur en soi. La parabole du semeur ne repose pas seulement sur une lecture cynique de Marc ; vaut aussi et en même temps, si ce n'est plus, la lecture traditionnelle de Luc : la parole tombée en un cœur loyal et bon porte ses fruits. Et qui n'en est persuadé ne tirera nul profit de la lecture du *Moyen de Parvenir*.

Ainsi, le *Moyen* tend-il à montrer en son prologue qu'il y a deux choses sur lesquelles on parvient à s'entendre sans difficulté : le sexe et l'argent. Sur les deux peut s'établir un consensus qui soude les interlocuteurs et fonde leur entente. Le consensus lorsqu'on parle de tout autre chose lui est plus difficile à obtenir. La Bonne intention qui est la garante d'une communication qui fonctionne ne va pas de soi, comme la convoitise partagée qui assure l'échange d'argent ou de plaisir qui satisfait les deux parties. En ces deux domaines si voisins, l'argent ou le plaisir, on peut lire certes une satire d'une société qui n'a pour

⁸⁵Cette hypothèse pourrait conduire à une lecture un peu différente de l'épisode de Melchisedech que donne André Tournon : « Voilà ce qu'il ne faut surtout pas dire, « l'argent fait tout » justement dans la mesure où il intervient là où il ne devrait avoir aucun rôle, détermine des valeurs qui devraient lui être étrangères, permet des échanges illicites, etc. dans la mesure où il est le non-dit du système social, son principe *mystique* » « Le « Père de Melchisedech » ou l'énigme de la valeur d'échange selon Verville » dans *Or, monnaie, échange dans la culture de la Renaissance*, textes réunis et présentés par André Tournon et G-A Perouse, actes du 9e colloque international de l'association Renaissance, humanisme et réforme, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1994, p. 231. Certes, la satire de ce pouvoir de l'argent qui régit la société est présente. Mais il y a surtout la joie de s'entendre. Un idéal de simplicité et de transparence se lit aussi dans cette exclamation : « que nous serions heureux si on résolvait ainsi tous arguments ! nous serions incontinent d'accord. » L'argent qui permet si bien aux gens de s'entendre, la joie qu'il procure pourrait aussi être l'image que donne le bonheur de parfaitement se comprendre. Voir nos développements dans notre partie suivante.

Chapitre 9 Aux origines de la parole

moteur que le gain ou la jouissance, mais on peut y voir aussi les images d'un terrain d'entente que tout dialogue cherche à trouver, d'un consensus qui le sous-tende. Quand on parle affaire ou plaisir, l'échange de mots est soutenu par une entente qui existe par delà les mots et dans le temps même du dialogue. Les mots ont beau alors désigner les choses de façon indirecte, on s'entend toujours et chacun est récompensé.

Chapitre 10

Ordre et désordre de la parole

Le dialogue touffu du *Moyen de Parvenir* exhibe son chaos. Il affiche même son désordre comme une qualité intrinsèque du livre des livres où tout doit être mêlé comme dans le ventre d'un cordelier :

[...] de même ceci doit être mêlé en votre cervelle, il le vous faut bailler tout mêlé : le personnage qui vous produit en tout honneur ces saints mémoires de perfection a pensé que le texte ne valait pas mieux que le commentaire, parquoi il les a fait aller ensemble. Donc, soit que vous le lisiez, ou que vous commenciez ici ou là, n'importe¹
[...]

En plus de rejeter l'image traditionnelle de la digestion comme métaphore de l'imitation et l'autorité du texte sur le commentaire, le livre des livres se revendique comme un texte qui n'a ni queue ni tête. Pourtant, même si cette œuvre se réclame du désordre, si elle rejette toute structure forte, c'est peut être pour mieux révéler un ordre insidieux, celui qu'impose la parole elle-même. Les personnages parlent à tort et à travers ; mais n'y a-t-il pas un sens à donner à ce perpétuel coq-à-l'âne ? Ce systématisme de la digression ne correspond-il pas à un autre principe d'organisation ? Selon le principe carnavalesque du monde à l'envers, le renversement de l'usage traditionnel du langage en fait apparaître les failles. Le désordre prend sens et l'ordre devient arbitraire. Il nous faut découvrir avec ce texte toutes les vertus des changements ou même des bouleversements de perspective.

10.1 Coq-à-l'âne

L'étude du début du texte que nous avons baptisé « anti-prologue » a déjà montré son intention de ne jamais structurer le propos. En effet, cet anti-prologue se caractérise par

¹10, p. 53.

Chapitre 10 Ordre et désordre de la parole

un refus de déterminer une origine précise de la parole en ne donnant ni lieu, ni date, ni identité précise à son narrateur. Ceci est d'ailleurs plus qu'un refus, c'est aussi un aveu d'impuissance face à la parole qui prend son indépendance vis-à-vis de toute autorité. La parole informe le monde : elle met de l'ordre au chaos originel. Aussi faut-il bien partir d'un néant initial. Les mises au point traditionnelles de tout incipit sont des leurres ; les repères structurels de pures constructions. De même, l'anti-prologue renonce-t-il à séparer le paratexte (le prologue) du texte lui-même : la section 14 où le discours du narrateur est interrompu, dessine une frontière intentionnellement floue entre l'anti-prologue qui commente et le corps même du *Moyen de Parvenir*. Cet ouvrage applique les principes qu'il défend : le commentaire vaut tout autant que le texte ; le commentaire est texte et le texte toujours commentaire.

La séparation entre prologue et texte apparaît alors comme artificielle. Elle est contraire à la nature de la parole, vive et spontanée :

si nous autres doctes n'avons que faire de noter le titre ni le paragraphe, c'est à faire à ces petits écoliers qui ne font que venir, et tout nouveaux commencent à briller².

Ainsi, comme le suggère Ramus, la structuration du discours se fait-elle toujours *a posteriori*. Elle est un exercice conventionnel et superflu ; une organisation qui déforme tout autant qu'elle informe le jet premier de la parole. L'ordre serait le signe d'une lettre morte. La parole a son économie propre : ainsi en étudiant le dédale des discours du *Moyen*, nous proposons-nous de découvrir le droit fonctionnement de la parole.

10.1.1 La section 9 de l'anti-prologue

« Coq-à-l'âne » est le titre de la section 9. Un « coq à l'asne », dit Furetière, est « un propos rompu, dont la suite n'a aucun rapport au commencement, comme si quelcun, au lieu de suivre un discours, qu'il auroit commencé de son coq, parloit soudain de son âne, dont il n'était point question³ ». Or, paradoxalement, nous avons pu voir un enchaînement assez évidemment lisible — relativement à l'organisation générale du banquet — des sections 8 à 10 qui, toutes, interrogent les façons de nommer le « cela ». Nous pouvons

²14, p. 71.

³*Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français*, reproduction en fac simile de l'édition de 1690, Genève, Droz, 1970.

nous pencher davantage sur le lien qui mène de l'histoire de Marciole au problème de la nomination du sexe féminin pour mieux mesurer l'éventuelle pertinence du titre :

Marciole [...] n'estoit fâchée d'autre chose sinon que l'on avoit veu son Cela; j'ay pensé le nommer par son droit nom, bien le pouvois-je⁴ [...]

Dans leur édition modernisée du texte, André Tournon et Hélène Moreau ont préféré au point-virgule de l'édition en 617 pages des points de suspension, comme pour mieux matérialiser le saut entre la remarque sur la réaction de la jeune fille et le commentaire du narrateur sur son propre discours. Certes, ce qui ne semble devoir être qu'une parenthèse, une courte digression réflexive sur l'expression, devient finalement le fil principal du discours qui a effectivement changé de direction. Pourtant, on a vu que, de Marciole à Hippolyte, le sujet, à savoir dire le « cela », indissociable de la question du dévoilement et de l'érotisme, restait le même. En ce cas, le coq-à-l'âne n'est qu'apparent. Le discours semblant perdre son orientation initiale rebondit sur un mot « Cela » et en réalité ne perd pas le fil qu'il suivait. Est-ce qu'alors le désordre apparent n'est pas l'ordre réel du discours qui rebondit le plus souvent (ce qui est parfaitement lisible dans un dialogue) sur un mot ? La parole suscite l'idée. Que le mot génère l'idée et non l'inverse, c'est ce que montre le *Moyen* dans sa progression apparemment folle, les mots régissent eux-mêmes la progression du dialogue. L'idée s'engendre en même temps que la parole naît et non pas avant. Le « coq-à-l'âne » est alors un autre principe d'organisation, où le réel objet du discours est toujours le discours lui-même. C'est le mot, le signifiant plus que le signifié, qui est le centre autour duquel s'articule le discours ; ce principe de progression de la parole rend arbitraire et factice toute autre structure rétrospective et artificielle face au jaillissement spontané du verbe qui engendre le verbe. L'ordre propre de la parole disqualifie la rhétorique et ses principes organisateurs comme règles artificielles et arbitraires. Et ce n'est donc pas sans raison que le *Moyen* s'affranchit de son carcan. Dans la perspective du banquet à l'écoute du fonctionnement propre de la parole — qui se lit tout particulièrement dans les échanges que permet le dialogue —, l'ordre rhétorique perd toute légitimité. Ainsi, tout en parodiant le systématisme d'une démonstration, l'interprétation du brocard de droit *Bipes facit damnnum, Quadrupes facit paupierem*⁵ ne peut-elle de fait nullement obéir à l'ordre d'une raison raisonnante : elle ne peut rentrer

⁴Nous avons choisi de nous reporter ici à la reproduction en *fac simile*. p. 30

⁵« Mais oyez : *Bipes facit damnnum* (Onan en mourut, célestement puni). *Quadrupes facit paupierem* (Venez un peu, ici, hé, couillacier de Papinien !), l'animal à quatre pieds fait la pauvreté : c'est que faisant la pauvreté on a quatre pieds [...] » 15, p. 71.

dans les cadres conventionnels de la rhétorique ; cette variation sur un bon mot de juristes qui n'a qu'une fin comique révèle aussi l'ordre vivant de la parole qui fait naître en même temps que les mots l'idée ; elle se laisse guider par le pouvoir évocateur et suggestif des mots qui s'engendrent d'eux mêmes en faisant naître idées et images.

10.1.2 Coq-à-l'âne et cacophonie

En effet, le désordre apparent est la négation de l'ordre arbitraire que plaquent les orateurs formés à l'école de Cicéron. Dans le *Moyen de Parvenir*, la parole s'articule autour d'un mot ; les récits s'étoilent dans le texte autour d'un substantif. En choisissant deux exemples successifs de coq-à-l'âne filés, en suivant le fil qui rebondit sur les sens seconds ou métaphoriques d'un nom, nous voulons approfondir l'examen de cette organisation qui est l'envers du discours rhétorique traditionnel et montrer la subtilité de ces jeux d'enchâssement.

Le faucheur

Le premier enchaînement de coq-à-l'âne que nous étudierons est celui qui s'articule moins autour d'un simple mot que d'une histoire, celle « faucheur du notaire du chapitre » de l'évêque de Luçon. Dans cet extrait, chacun semble suivre à sa façon l'ordre du discours, en s'appuyant sur un mot de la réplique précédente et un sens précis de ce mot. Mais chacun ne rebondit pas sur le même mot ou sur le même sens du mot, n'entendant pas de façon identique ce que chacun prononce. Le coq-à l'âne, comme principe inhérent au discours, révèle en même temps la difficulté du dialogue. Chacun des convives suit indépendamment son fil, jusqu'à ce que l'évêque réussisse à imposer le sien par la force et finisse enfin l'histoire depuis longtemps annoncée.

Tout commence avec une remarque de Pline, qui concluant sa tirade affirme : « O gens de qualité, si vous ne mordez à ces intelligences, faites vous bien aiguïser les dents. » et l'évêque de répondre : « J'en sais le moyen. Il ne faut qu'envoyer quérir le faucheur du notaire de mon chapitre⁶. ». Alors commence un échange qui ne résout la question de l'aiguïseur de dents qu'après huit pages d'interruptions et de digressions. Ainsi, de cette suggestion de l'évêque, Simplicius ne retient-il qu'un seul mot : « chapitre ». Sur

⁶22, p. 90.

les encouragements de Madame, Zabarel définit ce terme, avant d'être interrompu de nouveau par l'évêque de Luçon qui ne prend la parole que pour la passer :

voilà Multon qui a été mon clerc [...] : ce compère contera ce que je disais là. Multon, dis ! j'aime mieux me conserver pour prêcher demain s'il échet ; or là, mon pelaud, dis : tu sais ce qu'il advint *in illo tempore*⁷.

L'évêque tente donc de garder un pouvoir sur la parole en la reprenant et même en la déléguant : il emploie deux fois l'impératif « dis » prétendant garder un contrôle sur le déroulement du dialogue, alors qu'il quitte la parole qu'il faut prendre de force, comme Zabarel qui « l'empoigne⁸ ». Mais il n'en va pas comme l'évêque le souhaite ; qui passe la parole, perd aussi le pouvoir qu'il a sur elle et le pouvoir qu'il y a en elle. Cette perte provoque sa colère : « C'est bien à propos d'aiguiser les dents ! que male meule te puisse moudre⁹ ! » Cette colère rappelle d'ailleurs utilement au lecteur ce qui est censé être l'objet du discours. Que l'on n'ait pas complètement oublié le faucheur n'allait pas de soi. L'histoire de Multon semble en effet indiquer davantage comment mordre aux intelligences, que comment s'aiguiser les dents.

Le récit de Multon est au fond une sorte de mise en abyme de ce qui se passe dans le banquet et repose sur un double jeu de « connotation autonymique¹⁰ ». Multon, reprenant la parole, s'éloigne du dessein de l'évêque en choisissant d'interpréter en son sens l'expression *in illo tempore*. Il détourne ainsi cette expression du sens que voulait lui donner l'évêque en racontant justement le détournement qu'en avait fait ce dernier pour ne pas donner une de ses robes au pauvre qui croyait pourtant avoir entendu les écritures. Le « coq-à-l'âne » se produit donc deux fois sur la même expression : le premier permet d'introduire l'anecdote, le second est le sujet même de celle-ci. Tout cet échange exhibe finalement cette façon de progresser du dialogue qui au lieu de suivre un plan cohérent et réfléchi suit la logique folle du langage qui « permet à chacun d'abonder en son sens », selon la formule de Paul qui conclut le discours de Paracelse¹¹. Madame aussi

⁷23, p. 91.

⁸*Ibid.*

⁹23, p. 92.

¹⁰Voir à ce sujet l'article éclairant de Jacqueline Authier-Revuz. « Le fait autonymique : langage, langue, discours – quelques repères », dans les actes du colloque *Autonymie* ayant eu lieu à Paris en octobre 2000 établis par Authier-Revuz, Sonia Branca, Marianne Doury, Geneviève Petiot et Sandrine Reboul-Touré. Ils sont disponibles sur internet : <http://www.cavi.univ-paris3.fr/ilpga/autonymie/actes.htm>. Les actes ont également été publiés sous le titre *Le Fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

¹¹Sentence paulinienne trop riche pour qu'on manque d'y revenir dans la suite de notre développement.

souligne ce règne de la digression, après que Multon a raconté encore une toute autre histoire que celle du faucheur :

Je ne vis jamais tant sauter du coq à l'âne ; que ne poursuivez-vous le propos ?
je vous jure par la semelle du meilleur escarpin que je goûtai jamais, que je ne
vous commanderai jamais rien : faut-il ainsi tergiverser à dire ce qu'un évêque vous
commande de réciter¹² ?

La question reste en suspens. Mais, malgré le caractère incongru du serment, la résolution de Madame, « je ne vous commanderai rien » semble la bonne. L'indiscipline de Multon est au fond l'image de l'indiscipline de la parole qui s'affranchit toujours partiellement de l'intention première de celui qui la prononce et se transforme lorsqu'elle est entendue par un autre. Inutile donc de commander à Multon de commander sa parole dans le sens que souhaite l'évêque. La seule solution est que l'évêque parle et lui aussi en arrive finalement à cette conclusion :

Taisez-vous tous, dit l'Évêque ; ce petit bonhomme ne sait où il en est ; il faut que
je déduise l'histoire de mon aiguiseur¹³.

La désignation hautaine « ce petit bonhomme » montre la conviction intime de l'Évêque qui prétend être le seul capable de se situer dans le fil du discours. Mais, au fond, il impose l'ordre des idées, (prétendant qu'il sait « où il en est ») contre l'ordre du langage : il veut finir l'histoire, quand les interlocuteurs rebondissent sur le signifiant lui-même plus que sur la signification. L'entente suppose donc la maîtrise de la parole et de son autonomie, c'est-à-dire sa capacité à parler par elle-même et aussi l'accord des destinataires qui s'efforcent de saisir le sens imposé au mot et non pas de s'en affranchir en revenant au seul signifié. Le caractère caricaturalement despotique de l'évêque dans sa façon d'imposer le silence et de revenir à faire primer le sens sur le signe montre la nécessité d'appriivoiser la parole et l'auditoire. Le rapport de force est immédiatement désamorcé par la remarque de Cardan : « Laissons-le un peu dire : nous oirons quelque chose d'excellent, d'autant qu'il est plein de belles et bonnes paroles, comme sa mule a le ventre farci de noix de muscade¹⁴. C'est de la Bonne Intention de son auditoire que dépend l'évêque et ce n'est nullement par la force qu'elle s'acquiert.

¹²23, p. 93.

¹³*Ibid.*

¹⁴*Ibid.*, p. 93.

L'Évêque finit donc par mener à bien son histoire, si l'on excepte deux courtes interruptions et surtout ses propres digressions qui montrent que son propre discours est à l'image du dialogue. Qu'elle ait diverses origines ou une seule, la parole fait toujours les mêmes sauts d'un mot sur l'autre. Ainsi, dans sa réplique qui commence enfin l'anecdote du faucheur, l'évêque s'y reprend à trois fois avant de terminer sa première phrase multipliant les parenthèses qui toujours commentent un mot ou une façon de parler :

Mon chapitre devait [...] Mais que devait mon chapitre, ma petite église représentative, mon épouse ? — qui toutefois, comme je le crois est adultère [...] — mon chapitre donc devait un certain service de conséquence [...] (*pardonate mi*, je n'ose parler en termes épiscopaux).

L'évêque n'a nul besoin d'être interrompu pour que le discours progresse de coq-à-l'âne en coq-à-l'âne. Les mots suggérant une idée avec eux induisent un autre mot, c'est autant les mots eux mêmes qui amènent un autre mot que l'interlocuteur qui suit aussi ce pouvoir du langage qui, partiellement autonome, s'engendre de lui-même. Malgré ces détours, l'évêque de Luçon achève son récit, qui finalement s'intéresse davantage au notaire qu'au faucheur. La remarque de Démosthène ne nous détrompe pas : « Voilà un brave notaire ! il entendait les écritures¹⁵ ». Il semble que le notaire fasse partie des heureux élus qui ont trouvé le moyen de parvenir : il « entend les écritures » ce qui signifie en l'occurrence qu'il sait parfaitement faire des affaires. C'est donc plus le notaire que le faucheur qui éclaire la formule par laquelle tout commence : « O gens de qualité, si vous ne mordez à ces intelligences, faites vous bien aiguïser les dents¹⁶ ». En effet, c'est le notaire plus que le faucheur qui a les dents longues, même s'il se sert de celles du faucheur. Ou du moins, l'un les a au sens figuré, quand l'autre les a au sens propre. Le notaire s'entend aux affaires en sachant ne pas se faire pleinement entendre. Il a une clef pour parvenir, un « mot du guet » qui, à l'origine, est le mot d'ordre adressé aux gardes et qui prend progressivement le sens de « mot de passe ». Il signifie même formule secrète, cachée¹⁷. C'est sur un mot du guet que réussit le notaire et c'est dans ce piège que finissent les cabrioles verbales du chapitre :

¹⁵24, p. 98.

¹⁶22, p. 90.

¹⁷« Ils [les médecins] guerissent les malades avec herbes et racines crues et cuictes et pulverisees [...] et plusieurs autres choses que le vulgaire ne congnoist, et que aussi ils ne veulent enseigner, sinon à ceux de leur secte : comment s'ils avoient fait quelque serment et ne voulussent que aucun sceust leur mot du guet » Thevet cité par Huguët à l'article « Guet ». Huguët donne aussi l'expression « entendre le mot du guet » signifiant « savoir les finesses »

Chapitre 10 *Ordre et désordre de la parole*

et Messieurs les capriolants ayant symbolisé sur cet affaire, conclurent de le prendre au mot du guet, considérant que c'était au profit de la compagnie.

Les chanoines le prennent au mot, c'est-à-dire l'engagent à tenir ce qu'il a promis ; sans se rendre compte qu'ils le prennent au mot du guet, c'est-à-dire à tenir un contrat dont ils ne connaissent pas parfaitement les termes. Le notaire qui s'entend joue du malentendu. « Parvenir » ou « entendre les écritures » reviendrait donc à savoir d'une parole rendre monnaie trébuchante, à moins que le texte ne procède que de métaphore en métaphore pour approcher le mystère de cette entente des écritures qui ne se perce jamais pleinement.

Le fil n'était donc pas celui qu'on croyait : ce n'était pas l'histoire du faucheur ; mais une tentative lente pour expliquer ce qu'est l'entente des écritures, qui commence avec cette image, « mordre à ces intelligences », une métaphore de la compréhension elle-même illustrée par la ruse du notaire. Le meilleur paradigme pour l'intelligence d'une parole reste encore la réussite dans les affaires¹⁸. L'histoire du faucheur comme les malentendus qui précèdent montrent la nécessité de s'emparer du pouvoir de la parole et la difficulté d'imposer son sens. C'est parce que, sans même qu'un convive soit interrompu, celui-ci est détourné de ses intentions par le mouvement propre de la parole. Le coq-à-l'âne ne témoigne pas des incohérences des commensaux, mais de l'ordre propre de la parole qui s'engendre d'elle-même, un mot en évoquant un autre : le locuteur, même en y prenant garde, ne peut exercer un contrôle absolu sur le devenir de la parole.

La lanterne

Ainsi, les sauts de sens qui mènent tant bien que mal d'un bout à l'autre de l'histoire du faucheur s'inscrivent-ils dans un enchaînement plus vaste. Ce petit fil nous amène à un plus grand : un réseau se dessine et le véritable centre en est l'expression récurrente « l'intelligence des écritures ». De même tout le passage qui s'articule autour du mot « lanterne » se rattache à ce centre matriciel. L'« intelligence des écritures » à défaut d'être une fin qu'on puisse réellement atteindre est un syntagme qui engendre des images que ce soit les dents qui mordent les écritures ou la lanterne qui les éclaire :

¹⁸Il est utile de rappeler, comme le fait André Tournon, que « le terme d'« écritures » pour les livres de comptabilité apparaît au XVI^e siècle ». Voir sa note dans « Le « Père de Melchisedech » ou l'énigme de la valeur d'échange selon Verville » dans *Or, monnaie, échange dans la culture de la Renaissance*, textes réunis et présentés par André Tournon et G-A Perouse, actes du 9^e colloque international de l'association Renaissance, humanisme et réforme, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1994, p. 236.

DEMOSTHÈNE — Voilà un brave notaire ! il entendait les écritures. EUCLIDE — On parle tant de cette intelligence d'écritures : qu'est-ce que c'est ? — En bonne dà, je ne sais si on ne le nous apprend. Voilà Tostat qui en dirait bien quelque chose, s'il voulait : il a longuement travaillé à recouvrer la lumière de vérité, il en a une pleine lanterne¹⁹.

Le thème est introduit et c'est Tostat qui est désigné comme le plus à même de nous éclairer dans la quête de l'intelligence des écritures. Or, Tostat, comme l'évêque, n'apporte ses propres lumières qu'après plusieurs autres récits. Le théologien espagnol n'est sans doute pas choisi au hasard pour cette tâche, car il avait certaines prétentions dans l'« intelligence des Écritures », puisque l'essentiel de son œuvre est composée de ses *Commentaires* des livres historiques de la Bible et de l'Évangile de Saint Matthieu.

Avant que Tostat ne puisse raconter comment Imbert choisit son successeur, les convives écoutent deux histoires directement liées à l'image de la lanterne, ainsi que d'autres anecdotes plus gratuites, bien qu'elle ne le soient jamais vraiment. La première histoire est celle de la lanterne achetée par Budé à Monsieur de la Tour, ancien « ministre en ce Poitou » devenu marchand de lanternes qui ne regrette nullement son sacerdoce :

« — Et pourquoi et comment est-il advenu qu'aujourd'hui vous êtes marchand ? — Ohoo ! Et pourquoi non ? Je vous les ai autrefois prêchées, maintenant je les vous vends » — cela fut cause que j'en achetai une, pource qu'elle venait de telle main : il ne se peut qu'elle devienne lanterne cabalistique ou archimistique²⁰.

La signification de lanterne est alors parfaitement transparente : le prêtre faisait passer des vessies pour des lanternes ; ses sermons n'étaient que tromperie. Le ressort du comique repose sur le passage d'un sens métaphorique de « lanterne » à son sens propre, ce qui donne l'impression que l'homme n'a pas changé de « profession ». Dans la remarque finale de Budé, à la satire des ecclésiastiques s'ajoute celle, récurrente, des alchimistes qui prétendent aussi révéler la vérité. Badius s'offusque qu'on attaque ainsi les paroles des clercs : « Davantage, il convient de dire sobrement, discourant des lanternes, pource que *lanterne* se prend souvent pour *lumière ecclésiastique*, comme *grue* pour *évêque*²¹. ». Le renversement est intéressant et Badius ne contredit pas exactement Budé. Les deux remarques sont compatibles et celle de Badius ne manque pas non plus d'insolence, au contraire : les ministres du culte prêchent des lanternes, dit Budé et Badius rectifie

¹⁹25, p. 99.

²⁰*Ibid.*, p. 100-101.

²¹*Ibid.*, p. 101.

ils prêchent des lanternes pour des lumières ecclésiastiques. Badius ne nie pas que certains prêchent des balivernes, mais il affirme en même temps l'existence des lumières ecclésiastiques. De même, en renversant l'expression « prendre pour grue » qui signifie « prendre pour un idiot », Badius dit que des idiots tentent de se prendre pour des évêques, mais ne peuvent l'être ; il affirme en même temps l'existence d'une idée de l'évêque qui n'est pas nécessairement réalisée. La différence est entre : les prêtres prêchent des lanternes et les prêtres confondent « lanternes » et « lumières ». Budé se fâche de ces subtilités : « Or vous parlez selon votre intelligence et m'accusez bien tôt²² ». Plutôt que d'apprécier la nuance, il préfère vitupérer et ce même en vain, puisqu'on ne parle jamais que selon son intelligence (ce qui est le drame dont le *Moyen* se rit). Badius aurait eu le tort de corriger trop vite Budé, dont rien dans le discours ne permet d'affirmer qu'il confond les lanternes et les lumières. Finalement, chacun s'entend pour dénoncer ceux qui font passer des lanternes pour des lumières : Budé en rit quand Badius en pleure. Le reproche pourrait être que Badius a « l'intelligence » triste. L'histoire du mouton à qui l'on met un froc semble finir de le discréditer. Mais, il a le mérite de réintroduire l'assurance qu'il existe de vraies lumières, même si le *Moyen* choisit de ne se délecter que des leurres. Le point de vue de Badius n'appartient pas au monde du *Moyen* qui fonde son existence sur des lanternes dont on fait croire qu'elles sont des lumières. Le monde du banquet connaît le caractère inaccessible de la lumière et se repaît de lanternes, mais en les connaissant comme telles : sa perspective n'est nullement morale ; les catégories du bien et du mal y perdent leur sens. Seules comptent celles du vrai et du faux ; le vrai est exclu par sa nature insaisissable ; restent les miroitements de l'apparence et de l'illusion. Tout est vrai dans le *Moyen*, car on y a l'assurance que tout est faux.

Badius semble avoir fait pour les convives une mise au point inutile qui, de plus, a le tort de se prendre au sérieux. Il y a des lumières et il ne faut pas les confondre avec les lanternes que chacun s'efforce de produire. La lumière reste la métaphore traditionnelle de la vérité et chacun n'est capable que d'en rendre un pâle reflet. L'important est de ne pas confondre lumière et lanterne. Le monde du *Moyen de Parvenir* est un monde à l'envers, où ce qui passe pour des lumières redevient lanterne, « puisque, comme le dit Badius, il est question de tout dire, à cause que nous sommes ici en vérité comme ceux

²² *Ibid.*

du monde sont en faux ». Le *Moyen de Parvenir* est vrai en ce qu'il joue de l'illusion et la revendique comme telle, quand le monde réel préfère croire aux lanternes.

Passons rapidement sur l'histoire de l'écolier qui prend « lanterne » pour « lamproie ». De nouveau, ce récit insiste sur le thème de l'illusion et de la méprise. Mais la lanterne de l'écolier ne fait guère avancer le problème de l'intelligence de l'écriture. La question de Cusa qui suit cette anecdote sur le titre du *Pro Murena* semble purement rhétorique : « Est-ce là cette lanterne qui nous doit éclairer ? sera-ce elle qui nous apprendra l'intelligence et solution de ce qui est proposé de l'excellence des écritures²³ ? » Évidemment non. La question a le seul mérite de rendre plus visible le fil que suit le dialogue et Tostat prend finalement la parole sur le sujet, comme les convives en avaient été prévenus, deux histoires plus tôt. Si nous revenons à l'échange initial qui annonce l'intervention de Tostat :

EUCLIDE — On parle tant de cette intelligence d'écritures : qu'est-ce que c'est ?
— En bonne dà, je ne sais si on ne le nous apprend. Voilà Tostat qui en dirait bien quelque chose, s'il voulait : il a longuement travaillé à recouvrer la lumière de vérité, il en a une pleine lanterne²⁴.

La réponse faite à Euclide prend un sens tout nouveau, à la lumière de ce qui suit. Tout est dit : celui qui est le plus apte apparemment à faire saisir ce qu'est l'intelligence des écritures, lui aussi, au lieu de lumière, a dû se contenter de lanternes et son récit ne sera jamais qu'une lanterne, un pâle reflet de ce qu'est, de ce que pourrait être l'intelligence des écritures. Le scepticisme quant à la possibilité d'obtenir une réponse à la question de savoir ce qu'est cette intelligence des écritures — « En bonne dà, je ne sais si on ne le nous apprend²⁵ » — s'explique alors aisément. Tostat pas plus qu'aucun des convives ne parvient à cerner ce que serait l'intelligence des écritures. Ces préliminaires nous invitent à lire l'histoire d'Imbert et de son successeur non pas comme le fin mot sur l'intelligence des écritures, mais comme une simple lanterne. L'échange matériellement fructueux entre Imbert et son successeur n'est que le pâle reflet cynique et matérialiste de la compréhension qui ferait accéder à la vérité. Mais cette compréhension n'est pas pour le monde terrestre, pas plus que pour son renversement satirique que met en scène le *Moyen de Parvenir*. Les convives cherchent à apprendre ce qui ne s'apprend pas.

²³26, p. 104.

²⁴25, p. 99.

²⁵*Ibid.*

Chapitre 10 Ordre et désordre de la parole

Pourtant, entre les deux larrons qui s'entendent sur les origines de Melchisédech, il ne faut pas voir qu'une satisfaction cynique et matérielle. Les compliments d'Imbert ne sont sans doute pas seulement ironiques, surtout lorsqu'on considère l'accueil fait au premier candidat :

« [...] pour donc savoir si vous entendez les Écritures, dites-moi qui était le père de Melchisédech ». Le clerc répond : « Monsieur, Saint Paul montre qu'il était sans père, sans génération. — Ha ha ha ! dit Messire Imbert, lourdaud mon ami, je sais cela avant vous ; répondez à ce que je vous demande. — Je ne le sais pas — Aussi n'aurez-vous pas le bénéfice. »

Le discours du candidat malheureux est le discours sec de la rationalité et de l'honnêteté qui est aussi l'aveu d'impuissance à percer les mystères. L'admiration d'Imbert pour le second candidat tient à ce que l'humour sublime cette impuissance. Le mystère reste entier, mais la transgression efface la frustration liée à notre radicale imperfection. La corruption est un subterfuge qui comble l'insuffisance.

Hé bien, mon bon ami, dit Messire Imbert, il faut que tu aies le bénéfice : vraiment vous êtes docte, vous êtes en danger d'être un jour pape ; vous aurez le bénéfice, votre doctrine vous l'adjuge, il ne faudrait à la vérité que vous seul pour faire tomber toute la théologie en démonstration, en dépit de Raymond Lulle : que nous serions heureux si on résolvait ainsi tous arguments²⁶ !

Le critère moral ne joue pas dans le monde du *Moyen* : la transgression est la règle ; elle n'est pas condamnable car elle est exhibée et assumée comme telle. Le monde réel fonctionne sur des leurres, mais lui refuse de l'admettre²⁷. Le monde renversé érige le leurre en valeur qui évite la vanité des discussions théologiques sans fin, puisqu'elles n'atteindront pas la lumière qu'elles cherchent. Le *Moyen de Parvenir* assume l'imperfection pour en

²⁶p. 109.

²⁷Il ne faut pas non plus diminuer l'audace d'une telle anecdote, dont André Tournon permet d'apprécier l'ampleur : « On voit alors quel est le père de ce Melchisedech (figure ou selon certains exégètes, première épiphanie du Messie) : c'est Celui dont le nom ne doit pas être dit. Le silence du texte biblique n'est pas un défaut d'information, mais l'expression d'un interdit : on ne prononce pas le Tétragramme. Si bien que la plaisanterie est proche du blasphème : elle déclare implicitement que l'argent est Dieu » (art. cit., p. 232). Le caractère blasphématoire est néanmoins tout de suite désamorcé par la suite de la plaisanterie : « Voici sa mère ». Le Monde renversé du *Moyen* ne nous paraît pas pouvoir pleinement être sacrilège ou blasphématoire, la sphère de ce monde ne rencontrant pas la sphère du sacré. Il n'y a pas de sacré dans le monde que met en scène le banquet et il ne peut pas y avoir de sacrilège. De même, qu'il ne nous semble pas qu'il y ait un silence particulier sur l'échange monétaire. Les propos des convives sont ceux d'un univers sans sacré et sans tabou ; il n'y a rien que des lanternes, pas de lumière. Si le sacré est exclu dans le renversement, cela n'entraîne pas nécessairement, selon nous, la « sacralisation de la monnaie et de la valeur d'échange » : *ibid.*, p. 233. Nous justifierons mieux notre point de vue en développant l'expression « salaire de ce monde » telle qu'elle se trouve dans le *Palais des Curieux*.

jouir. La réaction de l'heureux successeur d'Imbert montre que les immenses constructions logiques et théologiques, comme celles de Lulle, ne sont supportées par rien. Le mystère de l'origine de Melchisedech est une béance qu'aucune rhétorique ne peut combler, qu'aucun mot ne peut dire. Ce vide, le *Moyen* ne prétend pas le combler. La discussion ne peut apporter qu'un plaisir de ce monde, dont les deux images les plus fortes et les plus scandaleuses sont l'argent et le sexe.

Le rire d'Imbert, ainsi que l'apostrophe sympathiquement ironique, « mon bon ami » montre qu'au delà de la pure satisfaction matérielle, il y a aussi la jouissance d'une connivence que ne permet pas la sévère droiture du premier candidat. C'est dans le détour et le détournement que se trouvent vraiment les deux compères. Le plaisir qu'ils ont dans leur échange relève de celui du jeu de mot qui suppose cette même connivence : la véritable entente ici-bas ne se réalise pas dans un usage droit de la langue ; mais dans ses torsions qui font glisser contre la logique un mot de son sens propre à ces divers, qui jouent des catachrèses, comme l'histoire du mouton en froc qui s'éclaire par l'expression « sage comme un agneau ». C'est la même satisfaction qu'exprime Gorreus en entendant cette anecdote :

GORREUS : Vraiment, frère ce discours m'a autant fait rire que me fit ma lanterne intellectuelle, à propos de celle de notre ami. Et croyez-moi que j'en ris de bon foie²⁸.

La désignation même de nos capacités d'entendement comme « lanterne intellectuelle » montre nos limites intrinsèques. Une lanterne pour discerner ou inventer des lanternes et non pas des lumières pour connaître la lumière. Ces capacités sont utiles pour nous faire jouir de l'existence si nous considérons leur limite ; elles n'empêchent pas la sincérité. Rire de « bon foie²⁹ » est aussi rire de bon cœur et donc de bonne foi. Le rire d'Imbert comme celui de son digne disciple ne viennent pas d'un sacrilège mais de cette même satisfaction du bon tour et de la possibilité, au moins pour l'argent, de s'entendre. À défaut de la parfaite intelligence, on salue et reconnaît l'ingéniosité. Dans ce tour de passe passe du clerc, il n'y a pas qu'une image imparfaite de la compréhension parfaite et partagée du texte de la Bible, de l'absolu entente, d'une communion. Ce n'est pas seulement un reflet dégradé de ce qu'on ne peut atteindre, car pour Imbert, comme pour Gorreus, il reste

²⁸25, p. 102.

²⁹On se souvient de l'expression pantagruélique de frère Jan qui témoigne de sa profonde amitié pour Panurge « Je le veulx bien volontiers par amour de toy, couillette. Car je t'ayme du bon du foie. » *Tiers Livre* p. 211.

la joie et la jubilation. Dans la torsion du langage, seule une connivence réelle permet l'échange : le jeu de mot sur le sens métaphorique de lanterne, ou la désignation de l'argent comme parent de Melchisedech s'affranchit d'un usage prétendûment rationnel du langage ; on ne s'entend jamais pleinement, à moins qu'on ne s'entende sur l'infraction. Il faut détourner le langage à son profit et c'est dans le détournement que la connivence peut naître. La communication se fait par le détour des mots ; autant malgré eux qu'avec eux. On ne s'entend que par dessus les mots et le rire est le signe de ce qui passe réellement mais qui ne se dit pas. On s'entend sur l'ingéniosité, plus que sur le contenu. Il faut savoir faire avec l'imperfection, autant le faire dans la joie.

Conclusion Le fil véritable du passage est donc « l'intelligence des écritures ». Le travail d'interprétation nous conduit à vérifier que l'objet du texte est l'interprétation elle-même. Chaque histoire est un nouvel exercice herméneutique, exercice au carré en quelque sorte puisqu'elle est récit d'une interprétation à interpréter à son tour : elle raconte le plus souvent la réussite d'un échange commercial, l'heureux aboutissement d'une semi-entente ou d'un semi-malentendu qui se fait fréquemment aux dépens d'une des deux parties. L'objet est l'intelligence des écritures, mais le paradigme en est déjà l'échange verbal, entraînant une première confusion entre oral et écrit. Un dialogue achevé où chacun entendrait pleinement et surtout directement l'autre serait l'image d'une compréhension immédiate qui n'est pas pour ce monde, ni pour le nôtre, ni, à plus forte raison, pour le monde renversé du *Moyen*. Au contraire, le *Moyen de Parvenir* multiplie les récits de quiproquos, de ruses malhonnêtes, d'échanges sordides où la parole qui porte est une parole qui paie. Le texte du *Moyen* explore les ressorts d'une communication qui ne peut être qu'à demi mot. La parole ici bas est toujours un détour, le signe est un accès et un écran qu'il faut contourner pour deviner les intentions de l'autre. Béroalde jubile en en révélant la force potentiellement perverse, mais toujours ludique du langage. Il explore l'ici-bas. » Et au fond, le tableau n'est pas si noir, même si c'est surtout sur l'argent et le « cela » les gens parviennent tant bien que mal à s'entendre.

10.2 Une organisation cyclique du *Moyen* ?

À suivre le fil bondissant du discours du *Moyen*, on croit se perdre. Mais le coq à l'âne est finalement non pas principe de désordre, mais l'ordre réel d'une parole vive³⁰. L'informe texte qui ne distingue pas par des sauts de ligne le changement d'interlocuteur fait apparaître finalement que la question fondamentale n'est pas qui parle mais ce qui se dit et se modifie d'une phrase à l'autre. La vie jaillit dans les vibrations du sens des mots qui ne signifient jamais exactement la même chose. Le texte se structure ainsi autour de mots ou d'expressions-phares comme l'« intelligence des écritures » auxquels le discours fait subir une perpétuelle torsion pour suggérer à l'horizon une idée jamais définitivement formulable de ce qu'est l'intelligence des Écritures. Ce sont les mots qui imposent leur ordre et non l'orateur, malgré ce que pourraient laisser entendre les protestations d'autorité de l'Évêque.

10.2 Une organisation cyclique du *Moyen* ?

À cette première organisation du texte qui se structure autour de mots et de figures-clefs qui rayonnent sur le dialogue, s'ajoute un autre mouvement, celui d'un éternel retour qui fait revenir l'œuvre sur les mêmes mots et les mêmes questions. Ainsi, le syntagme, « intelligence des écritures », qui semblait avoir disparu du dialogue après la section 27, réparaît-il sous une forme nouvelle dans la section 90, ironiquement intitulée « Parenthèse ». De même, la provisoire fin du *Moyen* semble répéter l'impossible début. Comme les échanges tournent sur un mot, le dialogue tourne sur lui-même. Reste à explorer le sens de ce repli de la parole sur elle-même, de son perpétuel retour sur soi en parcourant l'organisation visiblement cyclique du *Moyen de Parvenir*.

10.2.1 Un pendant à l'histoire de la succession d'Imbert

Ceux qui ne maîtrisent pas les règles du monde de piperie en subissent immédiatement les conséquences : s'ils s'avisent de prendre au sérieux un monde où règne le leurre, ils sont vertement tancés, comme Badius, renvoyés comme le premier candidat à la succession

³⁰En réalité, comme l'écrit Yves Delègue, « la digression n'existe pas plus que le chaos, sauf pour qui est obtus au point de ne pas saisir ce qui la tient au sujet principal. » Il le rappelle en effet dès le début de son article : « Il faut en convenir d'entrée de jeu : à l'évidence, la digression n'existe pas. Rien, à en croire l'étymologie ne la distingue du discours, ce qui revient à l'annuler : « di-gression » et « dis-cours » sont un même mot. » « La digression ou l'oralité dans l'écriture », dans *Logique et littérature à la Renaissance*, actes du Colloque de la Baume-les-Aix, édités par Marie-Luce Demonet-Launay et André Tournon, p. 155-156.

d'Imbert, ou battus comme le moine qui a refusé d'absoudre un chien. L'histoire d'Imbert a en effet un pendant dans le récit du chien confessé. Le schéma narratif est le même, opposant un candidat malheureux et l'autre couronné de succès. Deux cordeliers vont demander l'aumône à Bersaut ; l'un échoue ; l'autre réussit en acceptant lui aussi un acte sacrilège et blasphématoire, récompensé aussi par une satisfaction matérielle. La conclusion de l'histoire, dans la bouche de Priscian, rappelle celle de l'histoire du notaire et le sujet réel de la succession d'Imbert : « Voilà que c'est d'entendre les affaires³¹. » La proximité est assez évidente pour mieux faire sentir la variation : « entendre les affaires » s'est substitué à « entendre les écritures ». Deux hypothèses sont alors possibles : ou bien les deux expressions sont strictement synonymes et le monde de piperie a pour seul mode d'entente et d'échange, pour seule finalité, le gain ; ou bien il ne faut pas renoncer à chercher la raison de cette différence dans la répétition. Avouons qu'il nous paraît difficile de ramener le mystère de l'« intelligence des écritures » du monde de piperie à une interprétation aussi tristement univoque. Comprendre les écritures se ramènerait purement et simplement à savoir faire des affaires. Nous avons pu voir qu'il y avait dans la joie réelle de la compréhension dans la transgression un éventuel dépassement du simple blasphème. Ce pourrait être un point de départ pour trouver une différence entre les deux épisodes, différence qui justifierait la platitude de la conclusion univoque de la seconde anecdote.

Pour le notaire, la présence de ce syntagme, « l'intelligence des écritures » était permise par la présence des écritures comptables, et pour Imbert, par la présence du texte de la Bible. Dans l'épisode de Bersaut et des frères Cordeliers, il n'y a nul texte sur lequel s'entendre ; la conclusion ne pouvait donc logiquement pas être la même. Mais il nous semble que la nature même de l'entente ne relève pas des règles du monde de piperie. Avant que les cordeliers ne décident de lui rendre visite, Bersaut a déjà dépouillé les prêtres qui ont gagné des indulgences, et ce sans grande finesse, puisque, « bien accompagné³² » il a usé beaucoup moins de la ruse que de la force. L'ingéniosité ne caractérise donc pas le personnage. Le premier moine refuse de donner un sacrement à un chien ; son caractère raisonnable lui coûte cher, davantage encore qu'au premier candidat à la succession d'Imbert. Bersaut répond encore par la force, arme inconnue d'Imbert. Et la colère de Bersaut contrairement à Imbert n'est pas feinte : « **De dépit**, lui fit bailler le fouet à

³¹90, p. 364.

³²90, p. 362.

10.2 Une organisation cyclique du *Moyen* ?

nu³³ ». Arrive le second cordelier qui répond ainsi à la demande de confession du chien : « Hé bien, Monsieur, il est raisonnable³⁴ ». « Raisonnable » le mot est incongru dans le *Moyen de Parvenir* qui n'obéit pas aux lois de la raison. Le second moine, lui, en est bien conscient, contrairement à Bersaut qui a la malhonnêteté sans la ruse, qui est donc un simple rustre qui ne pénètre pas les lois de piperie. Entre Bersaut et le moine, il n'y a rien de la connivence tacite qui existe entre le clerc et Imbert qui s'entendent sur l'impossibilité d'entendre parfaitement les mystères de l'Ancien Testament. Bersaut est un rustre, le moine en profite. Le rire n'est pas de même nature : il ne tient pas au plaisir d'une entente qui se fait par-dessus les mots. Cette rencontre n'est pas une rencontre entre deux pipeurs conscients de l'être. Pour Bersaut et le cordelier, le rire ne vient qu'après. L'ivresse est moins savoureuse. Bersaut ne goûte pas la ruse du second cordelier. Imbert et son successeur sont deux pipeurs conscients de l'être qui jubilent de se rencontrer. Le second cordelier est certes un pipeur, mais il n'est pas récompensé pour son talent de piperie ; seulement pour l'accomplissement d'un sacrilège auquel il a simplement consenti pour tirer profit, d'où sans doute cette conclusion sans équivoque, pour une histoire somme toute moins savoureuse.

La similarité déjà mise en évidence des deux schémas narratifs invitait à rapprocher les deux récits pour mieux faire sentir l'imperceptible et l'indicible différence. L'aventure des deux cordeliers permet de confirmer l'interprétation de celle de la charge d'Imbert. En outre, cette structure binaire et réflexive que souligne le parallélisme des deux anecdotes correspond à un jeu d'écho et répétition beaucoup plus large. En effet, les temps forts qui ouvraient le livre, à savoir le protocole de lecture de l'antiprologue, le thème de « l'intelligence des écritures » et la parodie de l'alchimie dans le discours de Paracelse semblent se répéter : l'histoire des deux moines (faut-il voir un rapprochement onomastique entre Imbert et Bersaut, qui donnerait à lire que Bersaut est un-Bert sot ?) est un écho à l'épisode de Melchisedech ; le discours de l'Autre qui suit l'anecdote des cordeliers³⁵ prolonge les développements parodiquement alchimiques de Paracelse et de l'Autre³⁶ ; enfin, les dernières pages qui sont consacrées à définir à nouveau le pacte de lecture établi dans l'incipit semblent reprendre le mouvement du début du *Moyen*. Début et fin se

³³ *Ibid.*, p. 363.

³⁴ *Ibid.*, p. 364.

³⁵ 91, p. 367.

³⁶ Sections 35 et 36, p. 140 et *sq.*

reflètent, le début est une fin et inversement. Il n'y a pas de réel commencement au centre de tous les livres.

10.2.2 Le retour du discours alchimique

Le discours de Paracelse poursuivi par l'Autre dans la première partie du *Moyen de Parvenir* a fait, dans la critique, l'objet d'un grand intérêt³⁷. Ce propos se prolonge dans la section 91 et précise à notre avis une interprétation possible de ce qu'est le monde de piperie. Nous nous proposons dans un premier temps de montrer le parallèle qu'il existe entre la section 91, « Doctrine », et la section 34, « Généalogie », qui introduit le discours de Paracelse. Comme la pratique du texte nous l'a déjà bien fait comprendre, on ne peut lire une histoire ou un exposé d'un des convives sans tenir compte des répliques préliminaires qui, ne cessant de l'annoncer, indiquent aussi la manière dont il faut l'entendre. Le discours de Paracelse ne fait pas figure d'exception : toute la section « Généalogie » est un avertissement sur la façon dont il faut comprendre les paroles de l'alchimiste. Il est complété par la section « Doctrine ».

C'est un même constat que font Pimandre (p. 134) ou l'Autre (p. 367-368.) : la Folie du monde. Pimandre, ayant entendu comment Rodrigue se fit attribuer une pension par le roi, s'indigne :

À la vérité, quand je m'en souviens, n'est-ce pas une grande misère, pour preuve de cette diablerie, qu'il ne se trouvera homme, tant vanteur de la piété soit-il, qui veuille acheter un état de secret chercheur des actions humaines, pour avertir les autres à ce qu'ils soient garantis du danger, afin qu'ils se détournent des mauvaises voies et que, s'ils sont enclins à mal faire, ils s'en corrigent dès le commencement ou s'en abstiennent à l'avenir, de peur qu'ils ne tombent en péril ? plutôt la plus grand'part des hommes sont comme chats guettant les souris, et le plus homme de bien en apparence sera en perpétuelle sentinelle pour épier si quelqu'un bronche non pas pour l'avertir et bien et charitablement, ains pour le ruiner³⁸.

Après l'insolente audace de la réponse à double entente de Rodrigue, le discours de Pimandre paraît bien sentencieux et moral. Pourtant, celui-ci n'est pas condamné par les autres convives, comme le sont souvent les discours sérieux dans ce banquet. Peut-être

³⁷Voir l'article essentiel d'André Tournon « Paracelse, l'Autre : changement et piperie dans le *Moyen de Parvenir* de Béralde de Verville » dans *L'Imaginaire du changement en France au XVI^e siècle*, Bordeaux, 1984, p. 165-183 et celui plus récent de Michael J. Giordano « Reverse transmutations : Béralde de Verville's parody of Paracelsus in le *Moyen de Parvenir* : An alchemical language of skepticism in the french baroque » dans *Renaissance Quarterly*, 56, p. 88-137.

³⁸34, p. 135.

10.2 Une organisation cyclique du Moyen ?

est-ce que parce que pour une fois c'est des choses elles-mêmes qu'on s'indigne et non pas seulement des mots. La rupture de tonalité met alors en valeur cette parole atypique, qui semble s'extraire du monde excentrique du banquet. Le point de vue exceptionnellement moral qui considère le monde réel, le fonctionnement de la société, révèle ce monde comme un monde qui marche sur la tête. La question rhétorique et la réponse négative qui la suit soulignent combien les hommes fonctionnent à l'envers, à rebours de ce qu'on attend. Ce que le sérieux de Pimandre indique, c'est la façon dont il faut considérer le monde de piperie : comme « un monde à l'envers ». Il est le concentré de tous les vices, ruses, tromperies motivées par le seul souci d'intérêt ou de gloire. La quête alchimique d'un moteur du monde, est détournée de ce qui devrait être sa fin : au lieu du bien et du salut communs, on cherche à spolier l'autre pour mieux s'enrichir. Tel est le moteur secret du monde, la quête du fameux « moyen de parvenir » dont Paracelse doit nous donner le fin mot. La *caritas* est exclue de ce monde et avec elle, l'idée d'un salut : « Or nous ne sommes plus au temps qu'on était sauvé par sa faute³⁹. » La réplique inhabituellement grave de Pimandre montre l'envers de sagesse de la folie du *Moyen de Parvenir* :

PIMANDRE : [...] je pense que les bonnes gens qui gémissent sous la tyrannie des gros seront émus par charité à bien estimer, et verront en nos discours comme nous découvrons le tombeau de la vérité. EPICARME : Savez-vous bien que c'est que la vérité? Q.p. : Ne vous en enquêtez point, dit le Sage, que vous ne soyez estimé de la secte de Ponce-Pilate ; davantage je vous avertis de l'exemple de ce docteur que nous avons chassé, que vous n'ayez à mettre en avant chose qui puisse être tirée à conséquence contre ce qui est saint, ou à moquerie de ce qui est vénérable. Usons notre temps avec la ponce de bienveillance, ou le grès de sagesse, et que cependant notre satire soit perpétuelle, pour découvrir l'abomination des affaires du mauvais monde⁴⁰.

De nouveau, on fait appel à la charité du lecteur, à sa bonne intention, pour qu'il puisse entendre que le monde de piperie que dévoile le livre des livres est le monde où la vérité n'a pas sa place. Mais, il ne faut pas se tromper, comme ce docteur qui a été précédemment chassé et se scandalise d'un jeu de mots⁴¹. Le *Moyen* montre le tombeau où la vérité meurt, mais il ne montre pas la vérité, car il s'en sait incapable. Il est inutile de demander, à la suite de Pilate, ce qu'elle est. L'allusion à l'Évangile de Jean n'est pas

³⁹34, p. 136.

⁴⁰34, p. 136.

⁴¹Voir la section 28, p. 109. Son indignation est creuse puisqu'elle ne porte que sur les mots et surtout parce qu'elle dénonce qu'il n'a pas compris la signification du banquet. Il fait partie des sérieux et des doctes, pour qui le sérieux n'est qu'une apparence sans fondement. L'indignation de Pimandre, elle, en revanche, n'est pas de principe.

Chapitre 10 Ordre et désordre de la parole

seulement l'occasion d'un bon mot. Elle rappelle aussi les paroles du Christ qui précèdent l'interrogation de Pilate :

Je suis né et ne suis venu dans le monde que pour attester la vérité. Quiconque est de la vérité entend ma voix.

Ces paroles signifient par leur absence. Elles sont un éclairage sur l'énigme de l'« intelligence des Écritures » ; ce faux mystère du monde de piperie est le pendant d'un réel Mystère. Le Christ est la Vérité. La Vérité est moins un contenu qu'une disposition. L'intelligence de la Parole se confond avec la communion au Christ ; la charité et la foi sont déjà en elle même Vérité et voie à l'Intelligence du Verbe. Mais dans le monde de piperie cette Vérité est mise au tombeau et il n'y a nulle résurrection. Le Vrai et le Sacré n'ont pas leur place dans ce livre. Aussi, n'y commet-on pas de sacrilège. Ce livre fait le joyeux tableau des vices, comme le tableau des proverbes de Brueghel. Inutile de se scandaliser donc, puisque nous sommes prévenus, le *Moyen de Parvenir* explore un monde qui est un monde à l'envers de ce qu'il devrait être⁴².

C'est exactement dans le même sens qu'il faut interpréter la section « Doctrine » où tout part d'une plaisanterie qui réintroduit la parodie de l'alchimie : Rabelais, accompagné de Théodore et Pline, cherchent « l'essence d'un cervelas⁴³ ». Le parallélisme entre matière et nourriture spirituelle, ne semble nullement du goût du mortel qui reproche à son interlocuteur sans nom de n'être pas sage. Ce dernier lui répond :

O pauvre animal mortel, mon ami, ne sais-tu pas bien qu'ayant un corps il faut qu'il se vide ? et tu consens bien que sa merde soit serrée en tuyaux de brique et belles canes, que souvent on la remue, et que même ho ! Monsieur le Doyen du chapitre de la grande église, vous en faites des conclusions en vos registres et commettez des commissaires de bran pour curer les aisances. Ainsi, ceux qui ont imprimé ceci sont commissaires d'excréments⁴⁴.

Le parallèle entre le corps et l'esprit ne sert pas une pensée matérialiste. Son fonctionnement permet de comprendre celui de l'esprit : lui aussi a sa part d'ordure et c'est cette ordure que remuent les convives. La présence du « doyen du chapitre » rappelle

⁴²Sur la topique du monde renversé, on peut se référer aux pages fondamentales de Curtius dans *La Littérature européenne et le Moyen Âge Latin*, traduction de Jean Bréjoux, Paris, Presse universitaire de France, 1991 (Première édition 1956), p. 170-176. Il mentionne aussi le tableau de Brueghel et une gravure qui le reproduit accompagnée de cette inscription : « Par ce dessin il est montré/ Les abus du monde renversé » (p. 174.)

⁴³91, p. 365.

⁴⁴91, p. 366.

10.2 Une organisation cyclique du Moyen ?

d'ailleurs les bénéfices douteux de l'évêque qui pour sauver son chapitre fait appel au fameux notaire. L'intelligence des écritures (les conclusions cataloguées dans les registres) trouve alors bien son paradigme dans l'image scatologique du nettoyage des cabinets d'aisance. Et l'affirmation provocatrice « Ceci est la fiente de mon esprit » prend alors un sens finalement presque moral : je fouille ce qu'il y a de plus laid en mon esprit, en moi, en l'homme et l'on s'éloigne de l'interprétation qui y voit une sorte de modestie topique⁴⁵ pour retrouver dans ses propos le dessein revendiqué de l'œuvre, la volonté d'être une satire universelle.

En un sens, le livre de Béroalde de Verville explore les silènes inversés d'Érasme. Dans l'adage *Les Silènes d'Alcibiade*, l'humaniste fait l'énumération de ces êtres qui brillent de respectabilité et ne renferment que de la noirceur : nous y trouvons bientôt les juges, les clercs, les marchands corrompus, ceux qui sont les acteurs du monde de piperie. Béroalde ouvre les silènes inversés et fouille les « trésors de charbon⁴⁶ ». L'Autre ne tarde d'ailleurs pas à compléter la réplique précédemment citée en faisant justement la longue liste des pipeurs qui sont l'objet réel du banquet :

En vérité ces écrits cesseront, et ne seront plus, quand les vices cesseront, et que toutes sortes de gens ne feront plus de folie : l'ambition et l'impiété des grands, l'ignorance des prêtres, les présomptions des ministres, le désordre des moines, l'envie des chanoines, la fausse science des docteurs, les usures des huguenots, les piperies des papistes, et tout autre contradiction qui fait naître ces beaux commentaires qui sont compilés de l'étourdissement des hommes et friponnerie des femmes⁴⁷.

On voit alors aisément l'enjeu moral d'un tel ouvrage qui démystifie ce monde des apparences qu'est la société. Le vice alimente les propos. Au jour (du Jugement dernier) où le vice ne pourra plus être, ce texte n'aura plus de sens, car les « beaux commentaires » n'auront plus d'objet. Il est le livre des livres, la Bible des pipeurs, l'anti-Bible ; l'envers de ce qui nourrit les saintes écritures. L'Autre nous le rappelle, l'un des grands responsables de cette grande mystification qu'est la société, c'est le langage ; le monde tel que le montre le *Moyen* est le contraire de ce qu'il prétend et surtout de ce qu'il devrait être, les mots l'aident à cacher cette vaste entreprise d'hypocrisie et de mensonge : « [contradiction] qui s'est établie encore plus fort depuis qu'on a nommé un cheval *haquenée*, un moine ou un

⁴⁵Notre analyse diffère par conséquent de celle de Michel Renaud, *op. cit.*, p. 138-139. Chez Montaigne, en III, 9, l'interprétation est bien en partie celle d'un rabaissement topique de l'œuvre.

⁴⁶*Les silènes d'Alcibiade*, traduction de Jean-Claude Margolin, Paris, Belles-Lettres, 1998, p. 16-18.

⁴⁷91, p. 368.

chanoine *dignité*, et qu'on a appelé un chat *minon*⁴⁸ ». Érasme, dans le même passage des *Silènes d'Alcibiade*, dénonce lui aussi la manipulation que permettent les mots et montre de même comment le renversement des valeurs a son reflet dans le renversement du vocabulaire :

Dernier point : le renversement des opinions exprimées engendre un renversement du vocabulaire. Ce qui est élevé on l'appelle humble, l'amer devient le doux, ce qui est précieux une chose vile, la vie devient la mort.[...] On parle de justice quand un mal est vaincu par un autre mal.[...] Un homme est qualifié de traître et d'ennemi de son prince, quand il ne veut pas qu'il ait licence de se placer au-dessus des lois⁴⁹.

L'inadéquation des mots aux choses est là pour entretenir une hypocrite mascarade. Les noms sont autant de masques et de cache-misère ; le mot de « dignité » pour le moine ou le chanoine aurait pu tout aussi bien se trouver parmi les exemples d'Érasme. Mais Béroalde, en ce passage, va plus loin dans sa réflexion sur le langage. Ce n'est pas seulement l'intention perverse qui fait la perversité du langage ; dans sa façon de multiplier les synonymes, les équivalents, dans ses tentatives d'aller de l'universel au particulier, il est intrinsèquement opaque et masque plus le réel qu'il ne le révèle. « Haquenée » pour « cheval » ou inversement rappelle l'insondable problème des universaux qui conduit les nominalistes à faire le même reproche aux mots. Ils nous éloignent du réel. Le choix du mot « minion » n'est pas non plus fortuit. Les deux mots, « haquenée » et « minion » sont extrêmement polysémiques. Ainsi, à proximité du mot « moine », le mot « haquenée » possède un fort halo satirique que Furetière évoque lui-même : « « Haquenée » se dit aussi en termes comiques du bâton que portent ceux qui font des voyages à pied pour se soulager en marchant, et est en usage ce proverbe, il est venu sur la *haquenée* des cordeliers pour dire, il est venu à pied, et avec un bâton à la main. Mais ce proverbe commence à n'être plus vrai ; souvent ils sont sur de bons chevaux. » On emploie donc haquenée pour cheval mais aussi pour bâton. De même, le sens de « minion » est extrêmement riche et joue sans aucun doute sur le proverbe que signale aussi Furetière : « On dit proverbiallement, qu'une personne entend bien chat sans qu'on dise *minion* ; pour dire qu'elle entend à demi-mot, et sans qu'on explique nettement la chose. » L'Autre s'amuse donc aussi à dire sans dire et montre ainsi la duplicité des mots qui signifient d'eux-mêmes, séparés de tout référent.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 21-22.

10.2 Une organisation cyclique du Moyen ?

« Au commencement était le mensonge » affirme André Tournon qui montre très bien comment le monde de piperie trouve son ressort dans le langage et s'affranchit du réel, le signe se suffisant à lui-même⁵⁰. La démonstration virtuose qu'est le *Moyen de Parvenir* qui suggère le pouvoir d'illusion du signe est indissociable d'une traditionnelle satire de la société. Au commencement était le vice qui donne tout pouvoir aux mots. La malhonnêteté est première et fondatrice de ce monde : les mots et l'argent sont un moyen. La dénonciation morale se fait de façon paradoxale puisqu'on pénètre le monde de mystification. On entre dans la jouissance des pipeurs en démontant le fonctionnement de leur univers. La perspective des convives qui nous fait franchir le seuil de ce monde n'est nullement morale. Ils sont eux aussi de grands illusionnistes.

Sections 34 et 91 se font écho pour éclairer l'interprétation du discours central de Paracelse : ils précisent ce qu'est ce monde de piperie, le monde des silènes inversés qui se dissimulent en s'appuyant aussi sur le renversement du vocabulaire. Reprenons la dernière réplique de Q. p. nous invitant à ne pas nous préoccuper des conséquences de ce discours pour ce qui est vrai ou sacré. Le Sacré n'appartient pas à la sphère du banquet et ne peut être entaché de ce qui y est dit. Paradoxalement, la sagesse sert à mieux pénétrer les « l'abomination des affaires du mauvais monde⁵¹ ». Dans la question de Pétrarque qui suit immédiatement cette réplique s'opère un glissement ; il demande : « Mais de quoi sont composées les affaires du monde ? ». Il est inutile désormais de dire « mauvais monde ». Le monde de piperie est dominé par l'esprit mondain que condamne Paul. La réponse de « Quelqu'un » à Pétrarque est déjà parfaitement claire : les affaires du monde sont composées du bien d'autrui, car le moteur en est le vol. Pour être assuré que le sens du livre n'échappe pas au lecteur attentif, Pétrarque réitère sa question :

Pétrarque : Voilà qui est bon ; mais je demande ce que c'est que les affaires du monde.

Paracelse : C'est le moyen de parvenir⁵².

Tout est dit, le discours de Paracelse à l'image de l'ensemble du livre ne fait que pénétrer les faux mystères du (mauvais) monde.

⁵⁰ Art. cit., p. 174.

⁵¹ 34, p. 136.

⁵² 34, p. 137.

10.2.3 « Vîtes-vous jamais le père Prologue ? »

L'histoire de Bersaut fait écho à celle d'Imbert, la section 91 répond à la section 34 et la fin du *Moyen* est comme une variation sur les thèmes du prologue. Il y a pour ce livre comme un éternel retour. La fin répète le début et la fin est à son tour un début. En effet, l'étude du « dénouement » du *Moyen de Parvenir* permet de dessiner un ultime jeu d'échos et de résonance. La fin comme le début contient tout ; comme l'« anti-prologue » qui tient tout en germe, il est une synthèse et une ouverture sur le livre des livres toujours à venir, « l'unique⁵³ » .

« Vîtes-vous jamais le père Prologue ? » c'est le narrateur/personnage qui pose cette question dans une section appelée à dessein « Reprise⁵⁴ ». Si l'auteur voulait nous prévenir de la structure cyclique du livre des livres, il n'aurait pas procédé différemment.

Ce qu'il en est du secret du *Moyen*

Pour étudier et mieux comprendre la visée de la fin du *Moyen*, venons-en à la « Conclusion », conclusion qui est la première fin du livre, la fin du « prologue ». Ce temps de première fin est celui des promesses comme dans l'ultime section « Argument⁵⁵ » :

Recevez donc ce présent, ce passé, ce futur, beaux et fidèles esprits, vous y trouverez un insigne profit, attendu que tous les livres qui furent jamais faits, ou seront faits par hommes ou femmes, filles ou garçons, ou neutres, sont signes ou marques ou paraphrases ou prédictions de cettui-ci tant naïf, clair et évident, lequel est la fin finale et intelligible de tous ; et ainsi tous ne sont et ne seront qu'interprétation des secrets ici exposés, et qui ne se trouvent que par dessein en ce beau petit abondant moule de perfection exemplaire. Quiconque le saura sera capable de toute science et n'ignorera que ce qu'il ne saura pas, d'autant que tout est ici au petit pied en parfaite Idée, clarifiant tout autant qu'il est possible⁵⁶.

Cette promesse d'acquérir une science totale ne peut rencontrer toute notre confiance, lorsqu'elle nous assure que chacun « n'ignorera que ce qu'il ne saura pas ». Mais pourtant cette rhétorique du secret produit du mystère ou du moins l'illusion du mystère. La fin du dialogue semble le lieu où les intervenants prennent comme un malin plaisir à faire s'évaporer, se dissiper toute trace du mystère. La quête du savoir absolu, la recherche de

⁵³111, p. 436.

⁵⁴p. 419.

⁵⁵« Et je vous promets que vous y gagnerez ; et davantage, y apprendrez tout ce qu'il y a de bon en ce monde — ce que je vous prouverai en toutes et maintes sortes » (111, p. 436).

⁵⁶13, p. 67.

10.2 Une organisation cyclique du Moyen ?

l'Idée ou de l'esprit des choses s'avère une simple mascarade. La recherche de l'esprit, de l'âme, de la quintessence nous ramène à ne trouver que des corps :

Barbarus — Voilà une mauvaise fortune.

Eustratius — Ainsi il y a fortune visible et fortune invisible.

Néron — Voilà une belle remarque ; je vous prie, sachons ce que c'est.

Eustratius — La fortune invisible est l'esprit de la visible, et qui est fort secrète ; je ne vous la dirai pas toute mais pour vous la faire appréhender, je vous en baillerai l'échantillon royal, c'est-à-dire le souverain, le plus beau : c'est le cocuage. Et la fortune visible est la vérole, les poulains⁵⁷[...]

Le cocuage, comme abstraction qui désigne l'état du cocu, n'existe pas. En revanche, la vérole et les bubons syphilitiques existent. Il y a bien une « fortune visible ». Mais reste à savoir ce que pourrait bien être cette fortune invisible. On se demande alors s'il ne s'agit pas en effet d'une « palinodie » du dialogue, comme l'indique le titre de la section. Il faudrait encore préciser où se trouve la rétractation : soit nous avons affaire dans ce passage à un credo matérialiste ; soit il faut y lire un simple renoncement à produire du mystère, à faire exister par les mots un esprit des choses et des êtres. On retrouve une expression synonyme de la fortune visible au chapitre suivant : les « affaire du monde ». La fortune est celle qui se compte en monnaie trébuchante. Il n'y a plus désormais de lanterne, mais des lamproies et le comble est sans doute atteint, lorsque « cavalier les esprits » devient l'équivalent de « chevaucher les engins ». Argent et plaisir sont donc les fins mots de l'histoire. Le mot de passe du livre, le « mot du guet⁵⁸ » du notaire nous est donné finalement. Ce n'est pas sans déception qu'on trouve cette clef triviale qui emplit une fois pour toute le faux mystère de cette savoureuse mystification :

Soit sachez qu'en toutes facultés il y a un secret qui ne se dit qu'à ceux qui ont la pure entrée, et ce, afin que cela ne soit divulgué. Comme par exemple, je vous dirai que le principal mot du guet du MOYEN DE PARVENIR est d'avoir de l'argent : aux moines, pour se soûler et besogner leur saoul, d'autant que c'est leur part ; aux gentilhommes pour paraître ; aux ambitieux pour se faire mystigorifier, [...] ; et aux autres pour avoir du contentement en vérité et non en songe⁵⁹.

⁵⁷ « Palinodie », 103, p. 403-404.

⁵⁸ Voir ci-dessus la partie intitulée « Faucheur »

⁵⁹ « Mémoire » 105, p. 411.

Chapitre 10 Ordre et désordre de la parole

L'argent contre l'illusion et contre le songe. C'est peut-être là la palinodie, car le livre promettait du mystère⁶⁰. Il promettait une nourriture spirituelle dans ses passages parodiant le discours alchimique :

Sachez donc que cette belle compagnie faisait bonne chère et telle que l'on fait hors du monde, comme nous faisons, nous autres esprits séparés de nos corps : notre bon vin n'est autre chose que le pur esprit de vin, qui échappe aux quintessencieux ; nos viandes sont faites des âmes de bêtes : vous, qui êtes grossiers et corporels, en mangez les corps, et nous les âmes que nous fricassons avec les fumées des sauces et les essences des aromatiques, à la clarté du feu vif, aidés du bonheur de l'huile incombustible et du sel fusible⁶¹.

Finalement, le livre nous met en garde et se révèle comme une simple supercherie. Ce livre ne nourrit pas, comme on a tenté de nous le faire croire :

On lui fit une paraphrase apostrophique pour son déjeuner, et qu'il s'en soûlat s'il pût... et je vous dirai un grand secret : c'est que vous liriez ici quatre jours tout entiers, que vous ne vous soûleriez aucunement ; et j'en dis vrai — vraiment nous n'aurions garde si nous ne mangions quelque chose de bon en lisant⁶².

Les échos avec le début du livre sont frappants.

Sur quoi je vous dirai un grand secret, et puis l'autre : c'est que vous ne trouverez point en ceci du truandage de pédantisme, comme ès autres, pleins du ravaudage de folle doctrine qui n'apporte point à dîner ; et davantage, je vous dirai le secret des secrets ; [...] et écoutez : CE LIVRE EST LE CENTRE DE TOUS LES LIVRES, voilà la parole secrète qui doit être découverte au temps d'Élie⁶³.

Entre les deux, il n'y a pourtant pas qu'une désillusion : il y a un secret : ce livre est la pierre philosophale, et un autre : il ne l'est pas. Ce livre se replie sur cette contradiction. Il est à la fois mystification et démystification : d'un secret à l'autre, il y a la révélation de la nature du langage. Le livre se prétend la Vérité, avant de le nier. C'est une façon aussi

⁶⁰Dans cette palinodie, le dialogue se fait un moment le parfait renversement du dialogue platonicien. À la fin du *Banquet* de Platon, Socrate fait cette remarque à Alcibiade : « Tu vois sans doute en moi une beauté inimaginable et bien différente de la grâce qui est la tienne. Si donc, l'ayant aperçue, tu entreprends de la partager avec moi et d'échanger beauté contre beauté, le profit que tu comptes faire à mes dépens n'est pas mince. Tu n'essayes pas de posséder l'apparence de beauté, mais sa réalité, et en réalité tu as dans l'idée de troquer de l'or contre du cuivre. » (*Le Banquet*, traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson, Paris, GF Flammarion, 1999, p. 171.) Apparemment, les membres joyeux du monde de piperie ont résolument choisi contre l'intention l'effet. Ils cherchent eux aussi une parole qui produise de l'or, mais l'or pour eux n'est pas la métaphore d'une réalité supérieure. À rebours de cette proclamation de foi idéaliste, le monde de piperie ne trouve rien de plus beau et de plus réel que l'or.

⁶¹91, p. 365.

⁶²107, p. 418.

⁶³12, p. 65.

10.2 Une organisation cyclique du Moyen ?

de replacer cette Vérité hors du langage et hors d'atteinte des mots ; le monde renversé qu'est le monde de piperie choisit délibérément de mettre la Vérité de côté et de prendre comme seul objet « les affaires du monde ».

Dans ces deux exemples de retour, la répétition s'accompagne d'une dégradation : à Imbert, suit Bersaut⁶⁴ : à une connivence spirituelle quoique blasphématoire, suit une entente sans saveur. De même, aux promesses mystiques du début du livre, répondent des déclarations matérialistes sans équivoque. La première leçon est certainement que la parole est à même de donner corps à des illusions qu'elle peut aussi détruire. La seconde reste la présence d'une instance qui maîtrise l'ordre propre de la parole. L'organisation cyclique ou du moins répétitive du *Moyen* témoigne d'une volonté qui souhaite montrer les conséquences extrêmes d'une réflexion sur la langue. La langue engendre des choses et des êtres : la Vérité, la pierre philosophale... Les mystères sont les produits d'un discours. Cet enseignement est dangereux, car c'est la foi qu'il menace. L'instance cachée que la construction répétitive et réflexive du dialogue révèle ne laisse pas le lecteur sur ce dilemme entre idéalisme et matérialisme. L'« argument » final semble indiquer un chemin, celui que « l'Autre » ou « Quelqu'un » esquisse.

« Argument »

Le *Moyen de Parvenir* d'ailleurs ne s'arrête pas sur ce retour déceptif du thème du secret et surtout sur la révélation de son inanité. Au contraire, il renouvelle l'appel à la bonne volonté, à la bonne intention du lecteur. Si le livre fait une promesse qu'il ne peut tenir, celui de détenir la Vérité, il ne renonce pas néanmoins à l'idée que le lecteur puisse en tirer un profit. Il y a dans « Argument » à la fois l'ultime argument de la satire universelle : la Mort, qui anéantit la valeur dérisoire du mot du guet du monde de piperie. La présence finale de la Danse Macabre dans les derniers temps du dialogue donne aussi une toute autre dimension à ce qui se montre comme une joyeuse mascarade. Écoutons ce que dit la mort au beau jeune homme :

Ah! galant, galant,
Que tu es fringant!
Si te faut-il meurre!

⁶⁴Peut-être serait-ce aller trop loin de voir un jeu de mot, où la dégradation se lirait dans l'onomastique : Bersaut est Imbert sot.

et ce qu'il lui répond :

Hé! Mort arrogant
Prends tout mon argent,
Et me laisse queurre⁶⁵.

Même si « l'Autre » ne laisse pas le temps à l'histoire de se terminer, il n'est pas difficile de concevoir que de la mort et du jeune homme est le plus arrogant. La réponse de la Mort ne fait guère de doute non plus. Ceux qui parviennent ne vont finalement pas bien loin. C'est tout le principe de la satire universelle : ce qui est parole pieuse devient mensonge dans le monde de piperie, comme le montre les récriminations de « l'Autre » qui se plaint d'être calomnié en entendant ces vers. Se terminant sur l'image de la mort victorieuse du monde de piperie, le dialogue dessine aussi une voie pour vaincre la mort. « Vraiment, Messieurs, il n'y a que les pauvres qu'on canonise⁶⁶. » Cette phrase amenée comme une n-ième plaisanterie rappelle néanmoins une autre façon de parvenir. Et il ne s'agit plus de parvenir au pouvoir dans un monde d'illusion, mais d'être sauvé de la mort.

Cet ultime argument se double donc d'un appel renouvelé à la bonne disposition du lecteur qui doit se mettre dans une juste perspective :

Et vous direz donc que je suis un moqueur, un contempteur ? il est vrai, si vous le prenez selon votre folle fantaisie, qui ne vaut pas une foutée de chat : aussi je contrôle vos sottises et condamne vos impudences. Or, **chacun juge selon le poids de sa charité** ; et de là, les bonnes religieuses qui apprendront ceci par cœur diront : « Il est bon homme, il taxe les vices d'une belle façon⁶⁷ ! »

Le mot est dit : bonne intention et charité se confondent. La charité est à la fois la voie salutaire d'être au monde et la juste voie d'une lecture pertinente. Tout est question de point de vue : la charité est aussi une perspective, un point de vue sur le monde et sur les œuvres. Bien entendu, le *Moyen de Parvenir* n'est sans doute pas exactement adressé aux bonnes religieuses. Celui qui est capable de considérer que le *Moyen* nous donne le plaisir de pénétrer dans le monde de piperie, mais qu'il propose aussi un point de vue extérieur à cet univers d'illusion, celui-là est le lecteur qui « rit de bon foie ». Ce sont là les vertus de l'anamorphose qui nous permet de voir le monde de piperie de l'intérieur,

⁶⁵ 111, p. 434.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ 111, p. 436. Sur le rapprochement entre la formule que nous avons soulignée et la maxime paulinienne « Chacun abonde en son sens », voir ci-dessous.

mais aussi « de son vrai biais⁶⁸ ». La juste perspective nous fait saisir ce monde comme monde renversé. À nous d'opérer la conversion.

Derrière l'organisation cyclique du dialogue, derrière l'« Autre » ou « Quelqu'un » et le discours sur le Salut dans l'« Argument », se lit donc une intention : celle de conduire le lecteur au bord de l'abîme, car c'est jusqu'à cette extrémité que mènent les jeux herméneutiques renvoyant deux à deux mystères et démystifications et puis de le sauver d'un doute hyperbolique en lui rappelant que la mort, elle, est bien réelle.

10.3 Le monde renversé

Avant de poursuivre l'exploration du monde de piperie comme monde renversé, il reste à fixer le sens d'une telle représentation à la lumière de nos précédentes analyses. La découverte du monde bigarré du *Moyen* permet d'appréhender les secrets et les ressorts des vices ; la perspective interne à l'œuvre n'est nullement morale. Au contraire, c'est avec une certaine jouissance que l'on pénètre cet univers de roueries et de mystifications. La satire universelle n'a une portée morale que lorsque ce monde est pensé comme l'envers de ce qu'il devrait être. C'est là qu'il convient de préciser ce qu'il faut alors entendre par « monde renversé ». Le monde réel subit certes une déformation avant de produire l'image du monde de piperie, mais non pas un renversement. Anton Kibedi Varga nous aide partiellement à définir ce rapport qui lie le monde réel au monde renversé : « Le monde renversé n'est pas un monde en désordre, qui se situerait radicalement en dehors du monde ordinaire, c'est plutôt un monde qui s'oppose à celui-ci et garde donc, avec le monde qui nous est familier un rapport antinomique précis. Il est donc un monde *dérivé*, construit à partir d'éléments fournis par le monde ordinaire et celui qui l'étudie se met en fait à la recherche des règles du renversement, des règles qui permettent de construire sur les fondements d'un monde donné, un anti-monde⁶⁹. » Néanmoins, pour passer du monde ordinaire au monde renversé, il s'agit moins d'observer des renversements que d'exacerber certains aspects du réel. Ainsi, malhonnêteté, tromperie, concupiscence, appât du gain sont les seuls moteurs du monde de piperie. Le monde renversé est moins une caricature

⁶⁸111, p. 435.

⁶⁹« Burlesque et monde renversé » dans *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e au milieu du XVII^e siècle*, études présentées et réunies par Jean Lafond et Augustin Redondo, actes du colloque international de Tours de 1977, Paris, Vrin, 1979, p. 158.

qu'un principe de vision partiel et systématique : il grossit les traits, mais surtout il ne fait jamais apparaître qu'une facette des hommes et de leur société. Le monde renversé est une déformation du monde réel, une image « dérivée » de celui-ci en effet ; mais il est essentiellement le renversement du monde tel qu'il devrait être. La nef des fous est aussi une représentation d'un monde renversé. À l'opposé du monde fou où le péché est roi, se dessine un monde qui en cherchant le Salut est une préfiguration du Royaume de Dieu. Le monde renversé est donc à la fois une déformation du monde donné et le renversement exact du monde auquel chaque chrétien aspire.

C'est dans cette perspective que nous souhaitons lire le passage central qu'est le discours de Paracelse. Avec l'éclairage du *Palais des Curieux* et du livre *De la Sagesse*, nous voudrions en effet observer comment s'opère le renversement qui fait passer du monde de piperie au royaume de Dieu sur terre ou inversement en nous efforçant de penser mieux la place du sacré dans le *Moyen de Parvenir*. Tout le problème pourrait bien se trouver cristallisé dans une seule et simple formule : « chacun abonde en son sens ».

10.3.1 Signe, symbole et sacré

L'article plusieurs fois cité d'André Tournon montre la toute puissance qu'exerce le langage dans le *Moyen de Parvenir*, du signe une fois qu'il est libéré de la nécessité de faire signe vers la chose signifiée. Cette « substitution du signe à la chose signifiée⁷⁰ » s'articule avec un autre enjeu du discours de Paracelse : la place du sacré, c'est-à-dire, pour être plus exact, son exclusion du monde de piperie. En effet, Guy Demerson le rappelle en des termes limpides : « L'indistinction du signe et du référent est l'unité sémiotique qui caractérise le sacré⁷¹. » Or, puisque le signe fonctionne de façon autonome affranchi de l'existence de tout référent dans le monde de piperie, le sacré ne peut y exister. Ce n'est pas un hasard, si Paracelse évoque le sens de l'eucharistie qui divise catholiques et protestants :

Oyez donc que c'est de certains purs, vrais, saints et justes éléments que je veux dire, lesquels les abstracteurs falsificateurs, brouillons et hypocrites ont gâtés [...] encore faut-il vous avertir, touchant les abstracteurs, d'autant qu'il y en a une sorte : on m'a dit que les plus subtils sont à la Rochelle, pource que c'est une ville maritime et que sont là les abstracteurs de cérémonies qu'ils séparent bravement de leur sujet,

⁷⁰ Art. cit., p. 169.

⁷¹ « Rabelais et le sacré » dans *Humanisme et facétie — Quinze études sur Rabelais*, Orléans-Caen, Paradigme, 1994, p. 264.

comme entendus philosophes qui lèvent les accidents de leur substance sans qu'il y reste cicatrice qui ne soit apparente et manifeste⁷².

Les abstracteurs subtils de la Rochelle que sont les protestants séparent précisément le signe qu'est le pain de ce qu'il signifie. Alors que pour les catholiques, le pain est présence réelle du corps du Christ. Tel est le travail de l'abstracteur du monde de piperie, il sépare le signe de son référent. Le symbolique se substitue au sacré. Le signe est roi. Il s'est affranchi de tout référentiel.

Le mot « symbole » en ce contexte est particulièrement délicat. Béroalde joue d'ailleurs avec ses significations qui s'établissent plus ou moins au cours du XVI^e siècle. Nous reprenons ici largement l'article du *Dictionnaire historique de la langue française*. Le symbole est déjà une formule dans laquelle l'Église résume sa foi ; mot surtout employé à partir du XVI^e siècle, notamment dans l'expression le *Symbole des Apôtres*. En théologie, il prend le sens grec de « signe extérieur du sacrement » (Furetière dit en « théologie réformée », montrant l'actualité d'un tel enjeu). La valeur concrète est réalisée dans le vocabulaire didactique où le mot désigne en parlant de l'Antiquité le signe constituant une marque de reconnaissance pour les initiés aux mystères et un jeton servant de signe monétaire. Enfin au milieu du XVI^e siècle, il prend le sens aujourd'hui dominant de fait naturel ou objet qui évoque par sa forme ou sa nature une association d'idée avec quelque chose d'abstrait ou d'absent. Béroalde ne manque pas de jouer sur la polysémie de ce mot dont les sens sont tout juste entrain de s'établir dans l'usage courant :

et pour ce que, par quelquefois boire ensemble ou deviser, on se joint les uns aux autres, la fréquentation étant la soudure des volontés, il est advenu que ces quatre essences se sont mêlées ainsi que les opérateurs se sont assemblés ; tellement que ces Messieurs ayant pris conseil, et étant assemblés, ils ont fait un... je ne saurais dire ce mot des Apôtres, aidez-moi à le trouver... c'est un... je l'ai trouvé [...] : c'est un symbole : ainsi chacun apportant son symbole, ils furent joint ensemble comme la mie à la croûte⁷³.

Les artificielles hésitations de Paracelse ne font que mettre fortement en valeur ce mot et souligner les glissements de sens. Depuis l'expression détournée du « symbole des Apôtres » jusqu'à la croûte, s'esquisse le dessein d'une progressive dégradation du sens. Et pour dire l'association des quatre éléments de piperie, lui qui prétend « avoir honte de proférer ce mot de *matière*, parce qu'il a mauvaise grâce » termine néanmoins sur l'image prosaïque

⁷²35, p. 141.

⁷³35, p. 142.

qui a séparé le pain en croûte et mie. C'est aussi une façon de tourner en dérision la *prima materia* et la physique moniste de Paracelse. Ce pain ne peut manquer d'évoquer aussi le pain eucharistique, symbole et seulement symbole pour les protestants⁷⁴. Dans une provocation loin d'être gratuite, le « symbole des Apôtres » (les fondements de la foi ou en d'autres mots le *credo*) est l'expression par laquelle passe Paracelse pour désigner finalement une association de joyeux malfaiteurs, « Ces Messieurs » désignant juristes, théologues, médecins et marchands⁷⁵ qui s'entendent pour s'enrichir. Cette digression irrespectueuse sur le symbole des Apôtres se justifie néanmoins par les réflexions des lexicologues dont témoigne Furetière : « Quelques uns disent qu'il est ainsi appelé à cause que les Apôtres étaient assemblez, chacun temoigna le sentiment qu'il avoit sur la Foi et par cette conséquence se fit le *symbole* qu'ils nous ont laissé, ce mot étant Grec et signifiant *collation, conference*. ».

Dans la réplique de Paracelse, c'est dans cette acception qu'il faut entendre la première occurrence du mot ; « c'est un symbole ». Mais le sens change nécessairement dans le second emploi qui suit immédiatement : « chacun apportant son symbole ». Ici, c'est la signification originelle du mot grec qui prévaut : ils apportent les parties d'un même objet pour qu'il ne fasse qu'un ; ils réunissent la mie et la croûte. Mais, comme dans l'histoire du mot, un glissement s'opère à partir du sens premier : chacun apporte un symbole autrement dit chacun apporte un gage monétaire pour que la réunion fonctionne bien selon les règles du monde de piperie. Le symbole se confond alors avec l'argent, la cinquième essence.

Utiliser le symbole des apôtres pour mieux dire une association de voleurs établis et choisir le pain (évoquant l'eucharistie) pour socle d'une réunion de profiteurs montrent la force du renversement qui fait passer du monde tel qu'il devrait être au monde de

⁷⁴De nouveau, selon Furetière : « En termes de Théologie Réformée, on appelle, *symboles* et *symboles sacrez*. Dans la Sainte Cene, le pain et le vin sont les *symboles* du corps et du sang du Christ. »

⁷⁵Notre interprétation suit parfaitement ici l'analyse générale de Tournon qu'il développe dans l'article précédemment cité et qu'il résume ainsi dans un autre texte : « Dans cet univers, les « quatre éléments » sont des leurres substitués aux réalités humaines : leurres de la théologie en guise de foi, du droit en guise de justice, de la médecine en guise de santé ; et surtout couronnant la triade du savoir, les leurres du commerce, qui remplace toute chose par sa valeur monétaire, l'argent, la « cinquième essence nécessaire, dont il est tant fait d'état entre ceux qui veulent parvenir » dans « Le « Père de Melchisedech » ou l'énigme de la valeur d'échange selon Verville », dans *Or, monnaie, échange dans la culture de la Renaissance*, textes réunis et présentés par André Tournon et G-A Perouse, actes du 9e colloque international de l'association Renaissance, humanisme et réforme, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1994, p. 226.

piperie. Il signifie ni plus ni moins que l'exclusion radicale du sacré à l'intérieur du monde représenté, car, dans le règne du symbole (qui se confond avec le gage qu'est la monnaie) et du symbolique, s'est brisée l'unité sémiotique du signe et du référent. Le premier symbole ou le premier gage pour réussir dans les affaires du monde, c'est, sans surprise, la monnaie. L'argent est au monde de piperie ce qu'est le pain est à la Communion. Le renversement qui transforme le pain eucharistique en argent fait passer non pas du sacré au profane qui ne lui est que contradictoire, mais du sacré à l'illusion qui est son contraire⁷⁶. Mais cette sortie du sacré se fait par une transgression qui restaure de fait le sacré. Le renversement instaure un temps de fête, le temps d'un « sacré de transgression⁷⁷ » selon l'expression de Roger Caillois.

10.3.2 Saints et fous

Le principe du renversement est explicite dans le discours de Paracelse. Les quatre éléments de piperie relèvent de la satire sociale et sont directement tirés du réel. Mais en même temps, le monde de piperie s'exhibe comme renversement du Royaume de Dieu. Il pousse la provocation jusqu'à s'en vanter ; mais surtout les ressorts de ce renversement se lisent dans le détournement de la phrase de Saint Paul « Chacun abonde en son sens⁷⁸ » qui devient la maxime des fous.

Le mondain et le divin

Le comble de la provocation est en effet atteint, lorsque le royaume de Dieu est tout simplement dédaigné pour le monde de piperie :

Je sais bien qu'il y a un autre univers, que Dieu a fait : mais nous, *id est* nos pères, les hommes et les femmes, en avons bien fait un autre plus accompli, si Aristote dit vrai : [...] Dieu fit la fille et l'homme l'a faite femme : Hé bien ! voilà pas les hommes qui font bien choses plus accomplies ? Ainsi est-il du monde de piperie plus joli, plus accort, plus parfait, plus délicat et mieux sentant son bien que le premier⁷⁹.

Ce monde à l'envers est précisément le renversement du royaume divin et en ce sens, il est la caricature exacerbée des vices des hommes. Ce passage de « l'univers que Dieu a

⁷⁶Sur ce rapport entre sacré et illusion, voir l'article déjà cité de Guy Demerson .

⁷⁷*L'Homme et le sacré*, édition augmentée de trois appendices, Paris, Gallimard, 1994 (Première édition 1939). Il consacre un chapitre à ce qu'il appelle aussi une « théorie de la fête » (p. 129-p. 168) qui ne va pas sans rappeler les considérations de Bakhtine sur le Carnaval.

⁷⁸Selon la traduction choisie par Rabelais dans le *Tiers Livre* ; voir notre partie consacrée à ce livre.

⁷⁹35, p. 143-144.

fait » au monde de piperie mène de l'harmonie réelle à l'illusion d'harmonie. La perte de virginité, exprimée en termes gaulois, est le lien qui mène de l'un à l'autre. Ce geste de rejet du Royaume divin correspond exactement au geste inverse que fait Béroalde dans le *Palais des Curieux* :

[...] je ne veux doncques plus rien de ce temporel, cette grace apparente de loyer mondain m'est suspecte, j'y renonce, **je ne veux point du salaire du siecle**, j'en desire un meilleur, je languis apres l'Eternel, c'est à cettuy que je veux tendre⁸⁰.

Ces deux passages sont vraiment parfaitement parallèles et contraires : Paracelse rejette délibérément le monde de Dieu pour se complaire dans le monde de piperie quand Béroalde dédaigne les biens de ce monde et aspire à se trouver près de Dieu. La métaphore très forte « le salaire du siecle » renforce le parallélisme. Béroalde ne veut pas de ces joies qui se monnaient et qui sont l'unique source de réjouissance des pipeurs. Cette distinction entre le salaire de ce monde et les biens du Royaume de Dieu pourrait trouver son origine dans la formule récurrente de Matthieu, disant de ceux qui ne cherchent que la gloire d'ici-bas : « En vérité, je vous le déclare, ils ont reçu leur récompense⁸¹ » L'auteur du *Palais* n'aspire pas à cette récompense. Ce qu'il y a de charge dans l'expression « le salaire de ce monde » se retrouve d'une toute autre manière dans l'entreprise satirique qu'est le *Moyen de Parvenir*. Il n'y a plus de regard extérieur aux affaires du monde ; les arcanes de cet univers sans Dieu sont découvertes de l'intérieur. Le discours parodiquement alchimique en découvre les secrets de polichinelle.

« Chacun abonde en son sens »

Ces deux mouvements strictement contraires des passages du *Moyen de Parvenir* et du *Palais des Curieux* justifient déjà en soi un rapprochement des textes qui permet de mieux situer ce monde à l'envers qu'est le monde de piperie. Mais l'objet 22 a encore un lien plus direct avec le discours de Paracelse du *Moyen* : au centre de chacun de ces deux extraits, se trouve la célèbre formule de Paul : « Chacun abonde en son sens ». Elle appartient d'ailleurs au titre de l'objet 22 « Chaqu'un abonde en son sens. Si un autre le disoit, je ne le croirois pas. ». Cet objet présente en outre l'avantage de donner une double interprétation de la formule : celle conforme à l'esprit de Paul, l'autre fidèle au monde de piperie. Cette phrase se trouve aussi en la bouche de Pantagruel au début du

⁸⁰ *Op. cit.*, Object 22, p. 151-152.

⁸¹ Mt 6, 2 ; 6, 5 ; 6, 16.

Tiers Livre : « Chacun abonde en son sens : mesmement en choses foraines, externes et indifferentes, lesquelles de soy ne sont bonnes ne mauvaises⁸² ». Dans sa note, Michael Screech montre le syncrétisme d'une telle formule qui concilie interprétation évangélique et stoïcisme⁸³. Rappelons simplement à sa suite que cette formule était citée pour appuyer la doctrine de la liberté chrétienne. Il faut s'en remettre à sa conscience pour juger de ce qui est en soi indécidable : Paul dit encore « Tu as foy en toymesme : aye la devant Dieu. Bienheureux est celuy qui ne se juge point soymesme en ce quil approuve⁸⁴. » Si c'est bien ainsi que Pantagruel entend la formule, Panurge y trouve tout autant une justification de sa part de folie. « Toutes choses sont en ma puissance, mais toutes ne sont point expedientes⁸⁵ ». Panurge ne semble retenir que le début, à savoir « tout m'est permis » et la sagesse de Pantagruel justifie sa folie. À sa suite, les convives du banquet du *Moyen* ne semblent n'en faire qu'à leur tête, tout leur est bien permis.

« Object 22 »

Pour développer le sens de la formule paulinienne dans l'objet 22, l'auteur du *Palais* choisit de partir d'un exemple qui aurait tout aussi bien pu être une anecdote du *Moyen de Parvenir*. En effet, le narrateur dit avoir assisté à une querelle qui naît d'un malentendu digne des fabliaux qui peuplent le banquet : César et Alexandre jouent aux échecs ; « Caesar ayant faict une faute notable s'escria disant, Je suis un grand sot. Alexandre lui repart incontinent, vous avez menty, mon frere, ma sœur est femme de bien : voyla une querelle formee⁸⁶. » À force d'arguments, le narrateur et témoin empêche le duel. Il fait alors cette réflexion :

Il m'est avis que j'avois raison d'en definir ainsi et ne pense pas qu'il est moyen d'en opiner mieux, et encore que possible plusieurs en diroyent plus autentiquement, mon sens auquel j'abonde me fait ainsi presumer. En verité si en toutes choses nous estions ou pensions estre autant remplis nous pourrions à juste occasion nous dire sans envie et maligne passion, parce qu'ayant autant de charité elle seroit accomplie en nous, et serions parfaits⁸⁷.

⁸²Dans l'édition critique de Michael Screech, Genève, Droz, 1974, p. 65-66.

⁸³*Ibid.*, note 44, p. 65.

⁸⁴*Rom.*, 14, 22.

⁸⁵*Cor.*, 1, 10, 23.

⁸⁶*Ibid.*, p. 148.

⁸⁷*Ibid.*, p. 149.

Chapitre 10 Ordre et désordre de la parole

« Nul ne soit cherchant son bien, mais celui d'autrui⁸⁸. » Mû par la seule charité paulinienne, le narrateur a alors, en sa conscience, l'intime conviction qu'il a agi, comme il le devait et peut poser la question de l'apôtre : « Pourquoi est jugée ma liberté par la conscience d'autrui⁸⁹ ? ». Reste que cette intime conviction est le sentiment le mieux partagé et qu'il est au fond difficile d'affirmer que cette conviction, c'est bien la foi qui la donne :

Que nous soyons tels en nostre sens que je le dis, je m'en rapporte à qui que ce soit, prenez telle personne qui pourra estre à rencontrer, soit homme ou femme, jeune ou d'age, il n'y en aura aucun qui en ce qu'il pense, estime qu'un autre ayt plus de jugement que luy : il n'y a homme qui croye qu'un autre soit de meilleur avis ou conseil qu'il est, j'entens en ce qui est principalement du gibier de son intelligence, et de ce qu'il a accoustumé de faire selon son estat, et vacation ordinaire, je ne veux pas parler de celui qui seroit si presomptueux que de s'avancer sur ce qui outre-passe sa capacité et dont il sera ignorant. Mais en ce que chaqu'un pense sçavoir, il cuide y avoir le plus de jugement, tesmoin le commun propos de ceux qui disent : si un autre me le disoit je ne le croirois pas, tellement qu'on a plus de croyance à soy-mesme qu'à tout le reste du monde, comme il est evident ; que si cela est mesme és courages des plus vils et abjects, d'où viendrait qu'ayant l'esprit plein de belles pensees, agitté d'excellentes pointes, et mené des plus exquises opinions, n'auray-je semblable fin de semblable passion⁹⁰ ?

Chacun est parfaitement convaincu de ce qu'il croit savoir, tellement qu'il pense avoir raison plus que tout autre. Ainsi, de cette intime conviction que donnent foi et charité, à une conviction présomptueuse n'y a-t-il qu'un pas. Béroalde poursuit alors de cette façon : « j'ay plus de grandeur au cœur que je ne suis grand et j'ose attenter à ce qui est plus magnifique en tous sujets d'excellence, partant je m'estime unique en l'estat relevé de mes exquises pretentions⁹¹. » C'est avec cette même conviction qu'il traite des choses élevées qui le dépassent, pensant s'élever avec elles. « Chacun abonde en son sens » ; on abonde en son sens et on s'en félicite et de la plénitude qu'assure la charité que recommande Paul, on est passé à la philautie. On se juge et on s'estime, et à rebours de ce que préconise cette célèbre formule, on en profite aussi pour juger les autres :

je donne gloire à quelques uns qui sont de merite, je fay fort bien et prudemment, car je grattife autrui en me gratifiant, et je fay de tant plus reluire ma gloire, et l'augmente recognoissant ceux qui en ont, pource que les judicieux jugeront que je m'y cognois, car on est recompensé en ce monde par le mesme traffic que l'on pratique, et puis l'ouvrier est digne de son salaire. Mais alleguant la parole de l'unique

⁸⁸ *Cor.* I, 10, 24.

⁸⁹ *Cor.* I, 10, 29.

⁹⁰ 22, p. 150.

⁹¹ *Ibid.*, p. 151.

Sage, je me sens touché d'une nouvelle lumière, qui me fait reconnoître la vanité de nos sens, et le peu que c'est de nos conceptions mondaines, et en cette habitude je me defirois bien loin des pretentions de tantost, laquelle je veux oublier⁹².

Dieu et sa parole seuls conduisent à abandonner les exquises prétentions mondaines, rappelant que dès qu'elle devient objet d'évaluation et par conséquent de marchandage, cette précieuse conviction intime qui garantit la liberté chrétienne devient vaine. Elle ne se communique pas. Il ne faut pas confondre cette conviction intime avec la persuasion rhétorique. « Abonder en son sens » lorsqu'on est mû par la charité permet de rester ouvert à l'autre ; « abonder en son sens » à force d'arguments entraîne une surdité. « Je m'entends » devient la raison de ne pas écouter l'autre. L'expression prend alors le sens donné par Furetière : « On dit figurément qu'un homme abonde en son sens ; pour dire, qu'il est attaché avec opiniâtreté à ses opinions, et qu'il ne veut jamais s'en rapporter au sentiment des autres ». Abonder en son sens, c'est alors bien n'en faire qu'à sa tête, à la manière de Panurge.

L'object 22 intitulé « Chaqu'un abonde en son sens. Si un autre le disoit, je ne le croirois pas. » évoque déjà les deux significations possibles ; les deux versants de cette formule. Il se conclut sur son sens paulinien :

c'est à cette juste esperance qu'il faut pretendre, c'est en cet espoir [d'atteindre la nouvelle lumière, qui me fait reconnoître la vanité de nos sens et le peu que c'est de nos conceptions mondaines] qu'il faut estre sage, c'est en quoy il faut abonder : c'est en ce sens interieur que le saint esprit nous infuse qu'il faut mettre peine d'estre abondans : en cette bonne emotion me mettant au rang où mon indignité me jette, je chercherai le manteau d'humilité, sous lequel j'espère que le bon Dieu me donnera ce qui m'est necessaire⁹³.

Du sens mondain au sens paulinien, il y a ni plus ni moins qu'une conversion : il faut se détourner des séductions du monde. Le renversement d'un sens à l'autre, du monde de piperie à la lumière est un mouvement de conversion. Mais « abonder en son sens » que ce soit selon Paul ou selon le monde implique l'incommunicabilité. La conviction intime nourrie de charité porte à agir mais ne se formule pas, sinon au risque de se perdre et la conviction qui s'appuie sur les prétentions mondaines est précisément celle qui empêche les hommes de s'entendre. Cette dernière est l'assurance opiniâtre, voisine de la philautie, qui rend aveugle et sourd.

⁹²22, p. 151-152.

⁹³*Ibid.*, p. 152-153.

La maxime des fous

Dans le *Moyen de Parvenir*, Paracelse proclame en latin la phrase de Paul. Il expose largement le sens qu'il lui donne et qui peut se résumer ainsi : chacun n'en fait qu'à sa tête ou ne paraît en faire qu'à sa tête, ce qui revient au fond au même dans un monde où l'apparence prime. Nous sommes tous le fou de quelqu'un. Et n'est-ce pas, au moins provisoirement, le sens que prend le *quisque abundat in suo sensu* dans la bouche de Pantagruel, lorsqu'elle s'applique au choix du costume pour le moins grotesque de Panurge ?

mais encore qu'il n'y ait personne qui ait plus envie d'être fou que moi, pource qu'aux fous tout est permis pour rire, si ai-je quelque honneur qui m'en empêche ; aussi n'oserais-je sauter ce bâton, de peur de perdre les bonnes grâces de ma maîtresse. Toutefois je vous proteste que s'il y avait autant d'honneur qu'aux folies d'être chancelier ou premier-président ou de telle autre qualité de fous qui foussoient les autres fous, il n'y aurait guère de bons esprits qui ne fissent paraître que *quisque abundat in suo sensu* c'est à dire « chacun est, sera, ou est dit, ou deviendra, s'il ne l'est, fou par la tête⁹⁴ »

Chacun n'en fait qu'à sa tête, mais dans les limites que dessinent les lois de l'apparence et de la réussite qui le régissent. Le véritable fou, lui, fait fi des conventions et des convenances ; comme le sage, il rit même des lois de ce monde et en révèle la vanité. Mais Paracelse, en bon pipeur, s'arrête là où il risque de perdre la considération de sa maîtresse⁹⁵ dont le regard reflète le regard de la société. La folie du monde de Paracelse se fait dans les limites du convenable et prend l'apparence respectable de la sagesse. Abonder en son sens pour les pipeurs est abonder en non sens tant qu'on sauve les apparences mondaines. Il s'agit ni plus ni moins que faire n'importe quoi pour arriver à ses fins sans transgresser les convenances purement sociales :

je vous ai déclaré la vraie matière et la juste quinte essence, dont le magnifique usage est tel, que l'on vient en l'obtenant à bout de toutes entreprises, on obtient en l'ayant ce qu'on pourchasse, et **on fait ce qu'on veut**.

Le chiasme doublé d'un polyptote — « on vient en l'obtenant/on obtient en l'ayant » — souligne la vanité du secret de l'alchimiste. Le secret est qu'il n'y a pas de secret ; tout est permis, tant qu'on sauve les apparences. La véritable folie, celle qui libère, n'apporte aucun honneur. Au contraire, la folie des grands pipeurs leur donne même l'audace de

⁹⁴35, p. 144-145.

⁹⁵Paracelse a envie d'être fou, mais ne franchit pas le pas. À notre avis, sa maîtresse n'est pas la folie, c'est la société qui peut l'éconduire, s'il dépasse les limites du convenable.

condamner les vrais fous qui sont les vrais sages : ceux qui obéissent au sens profond de la phrase de Paul s'affranchissent des lois du monde de piperie et en devenant vraiment libres, deviennent fous aux yeux de ce monde. La sagesse aux yeux de Dieu est folie aux yeux des pipeurs qui sont eux-mêmes fous aux yeux de Dieu.

En renversant les perspectives, on devient tour à tour fou et sage, « chacun est, sera, ou est dit, s'il ne l'est, fou par la tête ». La phrase de Paul synthétise parfaitement cette réversibilité : elle justifie tant la folie que la sagesse en signifiant tour à tour et en même temps l'une et l'autre. « Chacun abonde en son sens » dans le monde de piperie où le sens n'est qu'une apparence de sens, une illusion ou un leurre, car les rois de l'illusion, les sages d'ici-bas ne donnent du prix qu'au signe ; ceux d'en-haut, eux aussi, abondent en leur sens, mais dans un sens dont Dieu est seul garant. Les deux interprétations de la formule que propose le *Palais des Curieux* se retrouvent dans le *Moyen*, « chacun abonde en son sens » y est la maxime des fous ; mais elle n'a pas seulement ce sens mondain. Le *Moyen* en sa fin propose une autre formulation de cette proposition⁹⁶ ; le lecteur est invité aussi à abonder dans son sens, autrement dit à « juger selon son poids de charité⁹⁷ ». La charité qui est exclue du monde de piperie se retrouve dans la relation entre l'auteur et son lecteur. Le renversement du monde renversé se fait lorsque la polyphonie se révèle comme le vecteur d'une relation personnelle entre un auteur et son lecteur.

La paille et la poutre

L'auteur sérieux du *Palais* dit n'aspirer qu'à Dieu et sa parole et s'efforce de rejeter le « salaire de ce siècle » et voici qu'il écrit un ouvrage où il se complaît dans la joyeuse ingéniosité des pipeurs. Elle pourrait être alors une œuvre à vertu cathartique qui le délivre une bonne fois pour toutes de ce qui l'éloigne de la lumière. Sans doute, car le livre, contrairement à Paracelse, n'a aucune retenue et il peut alors délivrer parce qu'en atteignant le degré de folie avant lequel s'arrêtent les pipeurs il révèle la folie du monde de piperie. Le rire est donc salvateur. Il sauve des apparences en brisant les mécanismes de l'illusion et c'est pourquoi Imbert n'est qu'à moitié coupable. Il n'est pas dupe du monde de piperie, son rire le prouve et le sauve. « Quelqu'un » exhibe d'ailleurs le fonctionnement même du livre :

⁹⁶Voir ci-dessus notre partie « Argument ».

⁹⁷111, p. 436.

Chapitre 10 Ordre et désordre de la parole

Or, bien que nous fassions ici mine de rire, si le disons-nous à la honte de ces dépouilleurs d'andouilles pour les nettoyer, et qui nous voudraient reprendre, encore que toute leur vie soit confite d'actions impudentes. Vous, prélats, qui voyez que nous faisons ici les fous en découvrant les folies, faites-les cesser [...] Sachez que ce volume est fait pour vous jeter la paille en l'œil⁹⁸.

Les mots du livre ne portent pas à conséquence puisqu'ils appartiennent au monde d'illusion qu'est le monde de piperie et en ce sens les mots Dieu et Diable sont équivalents⁹⁹. Le livre doit nous ouvrir les yeux, comme le fait entendre l'allusion à l'expression « voir une paille dans l'œil du voisin et ne pas voir la poutre de son œil ». Panurge lui-même, au comble de l'aveuglement et de la philautie, utilisait déjà cette locution pour s'emporter contre Herr Tripa : « Il ne sçait le premier trait de philosophie qui est CONGNOIS TOY, et, se glorifiant veoir un festu en l'œil d'autrui, ne void une grosse souche laquelle luy poche les deux yeux¹⁰⁰ ». Michael Screech ne manque pas de rappeler à la fois la source évangélique, mais aussi l'usage que fait Érasme de cette phrase tirée de Matthieu¹⁰¹. Cette phrase qui invite à ne pas juger l'autre ainsi que le « chacun abonde en son sens » de Paul qui incite elle aussi à ne pas porter de jugement sur son prochain situe encore le *Moyen* dans l'héritage direct des humanistes. Comme Rabelais, Béroalde ne prétend pas dire la vérité, mais au moins essaie de libérer des leurres et des lanternes qui nous aveuglent. Le « livre des livres » doit révéler le caractère insensé des comportements réels. Pas plus que la folie de Panurge, la folie de ce bréviaire, étant aussi un leurre, une illusion, ne doit être l'objet d'un jugement moral. Cette fiction de folie a la vertu de dévoiler la folie du monde, elle engendre un jugement sur la folie réelle. L'illusion du monde de piperie révèle l'illusion du monde des hommes. Le *Moyen de Parvenir* est finalement une voie détournée, indirecte vers la sagesse. Sans doute parce que l'auteur s'est rendu compte de la difficulté de tracer une voie directe.

10.3.3 Du *Moyen de Parvenir* ou l'envers dialogique du livre *De la Sagesse*

Penser le renversement dans le *Moyen de Parvenir* est aussi une façon rétrospective de lire l'œuvre de Béroalde de Verville et de faire à l'envers le chemin chronologique qui conduit du livre *De la Sagesse* au *Moyen de Parvenir* en passant par le *Palais des*

⁹⁸38, p. 150.

⁹⁹Voir les jeux de substitution entre les mots « dieu » et « diable » p. 147 et surtout p. 149.

¹⁰⁰*Le Tiers-Livre*, chapitre XXV, p. 179.

¹⁰¹Voir la note p. 180.

Curieux. Le *Moyen de Parvenir* est en effet comme le miroir inversé de cette œuvre dont le titre complet est le suivant : *De la sagesse Livre premier auquel il est traicté du Moyen de parvenir au parfaict estat de bien vivre, remedier aux afflictions, embrasser la Constance, et trouver l'entier contentement selon l'institution divine*¹⁰². L'écho entre les deux titres est trop évident pour être anodin¹⁰³. Il nous invite à considérer aussi que le *Moyen de Parvenir* est une voie renversée du livre *De la Sagesse* pour arriver à une même fin. Ainsi, en retraçant les étapes de la quête du livre *De la Sagesse*, souhaitons-nous relire à travers le prisme du renversement la quête paradoxale du *Moyen*.

La Sagesse selon Dieu

La Sagesse que recherche le livre de Béroalde s'éloigne de celle que le Monde reconnaît comme sagesse. Sa quête est donc une invitation à s'affranchir aussi des représentations mondaines : l'ascèse préconisée doit provoquer le saut de la sagesse selon les hommes à la sagesse selon Dieu. C'est ainsi que se définit le projet vervillien :

Par ceste rencontre nous aurons moyen de nous esclaircir l'esprit de ce que peut estre la sagesse entent que nous en pouvons comprendre, de laquelle tenans ou la suivans (encor que ne venions au poinct accompli) serons dictz Sages, non selon la Sapience humaine, mais selon celle de Dieu, qui doit estre nostre but, aussi la terrienne n'a rien de tant rare, qu'elle soit capable d'emouvoir l'excellente vigueur de nostre ame qui toute celeste ne doit souspirer en ses desirs qu'apres ceste divine qu'il nous faut entendre¹⁰⁴.

Béroalde dans la « Consideration II » continue de définir la Sagesse. Pour définir la Sagesse, il faut aussi définir sa fin, à savoir « embrasser saintement la Vérité qui est l'estat constant de ce qui est et ne müe point, la retenant pour guide afin qu'ensemble nous ayons le Dieu de verité propice à nos souhaits¹⁰⁵ ». « Ce qui est et ne müe point », la définition de la Vérité se confond avec celle de Dieu, dans une perspective proche de celle de Montaigne dans l'Apologie de Raymond Sebond. La Vérité est hors du temps, indépendante de sa loi qui est la loi du devenir. Cette conception de la vérité est parfaitement cohérente avec la représentation paradoxale du temps dans le *Moyen* :

¹⁰² *De la sagesse Livre premier auquel il est traicté du Moyen de parvenir au parfaict estat de bien vivre, remedier aux afflictions, embrasser la Constance, et trouver l'entier contentement selon l'institution divine* par Béroalde de Verville à Tours chez Jamet Mettayer, imprimeur du Roy, 1593 est l'édition sur laquelle nous avons travaillé.

¹⁰³ Il n'avait bien entendu pas échappé à V. -L. Saulnier . « Étude sur Béroalde de Verville. Introduction à la lecture du *Moyen de Parvenir*. », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1944, 5, p. 209-326.

¹⁰⁴ « La Sagesse » Consideration II, f. 2 v^o et 3 r^o.

¹⁰⁵ *Ibid.*, f. 4 r^o/v^o.

Chapitre 10 Ordre et désordre de la parole

Ne pensez point que nous vous proposons icy une nouveauté. Nous mettons en avant l'ancienneté qui ne vieillit point, nous proposons ce qui fait que les jeunes soient anciens en pensée et que les anciens soient jeunes en force, nous parlons de celle qui peut seule rendre témoignage d'elle-même [...] car il n'y a qu'elle seule de son âge et qui puisse dire d'elle ce qu'elle nous raconte. J'ay esté, dit elle, engendrée lors qu'il n'y avoit point encor d'abysme, J'ay esté formée avant les montagnes, J'ay eu principauté avant le siècle¹⁰⁶.

La Vérité date d'avant le siècle, avant le temps. Aussi, donner une origine temporelle à la vérité en lui donnant un auteur humain n'a pas de sens. La Vérité ne se transmet pas; elle ne peut être l'objet d'un héritage. La vérité est. Le *Moyen*, le livre des livres, qui se prétend être la Vérité doit lui aussi échapper au temps, cette incarnation de la Vérité doit avoir cette même paradoxale situation que la vérité elle-même. On voit alors la complexité du rapport du *Moyen* à la Vérité : le livre là encore s'enferme dans ses contradictions. Il invente un point de vue impossible pour prétendre saisir la Vérité qui ne peut se saisir. Comme livre impossible, comme projet aberrant, le *Moyen* ne fait qu'accentuer les paradoxes de la démarche du livre de la Sagesse qui, tout en proclamant que la Vérité est inaccessible, tente de tracer une voie pour l'atteindre. Ces deux livres sont tous deux une quête sans fin, chacun représentant une tentative de donner forme à ce qui ne peut prendre complètement forme, l'un d'une façon orthodoxe et l'autre par le détour de la dérision. La Vérité se dessine à l'horizon de ces deux ouvrages : la quête matérielle du *Moyen de Parvenir*, quête du « mot du guet », qu'est l'argent est un renversement carnavalesque de la quête éthérée de la Vérité. Mais en rabaisant ainsi la quête spirituelle de la Sagesse, le *Moyen* réussit néanmoins à ne pas anéantir la Vérité : il fait seulement mieux sentir à quel point la Vérité échappe au langage. Il est une autre façon de situer la Vérité au delà de la sphère du langage et il le fait aussi dans une sorte de jubilation qui donne plus de réalité au plaisir que promet la recherche de la Vérité.

Sagesse et plaisir

« Plaisir est le but de la conversation des âmes que la bénignité vertueuse a conjointe¹⁰⁷ ». Le *Moyen* donne corps à la jouissance promise. Il est en fait l'image bruyante, gaillarde et joyeuse du plaisir dont parle son sage traité : d'ailleurs en ce qui concerne le plaisir, le livre *De la Sagesse* et le *Moyen* se rejoignent plus qu'il n'y paraît. La quête du *Moyen* est

¹⁰⁶f. 15 r^o v^o. Comme le livre le signale en marge, Béroalde emprunte un verset à un Proverbe, dont nous citons un extrait : « J'ai été sacrée depuis toujours, dès les origines, dès les premiers temps de la terre.

Quand les abîmes n'étaient pas là, j'ai été enfantée. » [Prov. VIII, 23-24]
¹⁰⁷f. 10 r^o

celle du plaisir sexuel, de la bonne chère, de l'ivresse et de l'argent ; dans *De la Sagesse*, la volupté promise a pour métaphore ce même plaisir des sens :

Il n'y a plus d'apparence d'excuse que nous ne nous despechions d'arriver et principalement si les attraicts chastes de ceste belle troupe nous sont en telle estime, qu'en faisons estat. [...] la Sagesse nous nourrira de son pain tellement benit que par son moyen elle nous osterà la faim des choses terriennes, et des vanitez du monde et nous enyvvrera de son vin dont la liqueur agréable estanche la soif des cupiditez et desaltere de l'ensorcellement de l'ambition et de l'avarice¹⁰⁸.

Ce passage semble nous donner raison d'avoir voulu voir dans la « Sophie » du début du banquet¹⁰⁹ non pas la sagesse que recherche Platon, mais plutôt une femme tout droit sortie d'un fabliau. Pourquoi l'auteur du *Moyen* n'aurait-il pas eu cette audace, quand l'auteur de la *Sagesse* n'hésite pas à personnifier la sagesse et les sept vertus qui l'accompagnent, chastes certes, mais non pas sans attraits ? Le renversement n'est en fait qu'une exacerbation du principe métaphorique déjà présent dans *De la Sagesse*. La métaphore dans le *Banquet* se fait simplement absolument *in absentia*. Et finalement le monde renversé du monde de piperie tourne non seulement en dérision la naïveté et peut-être la présomption de l'entreprise du livre *De la Sagesse* mais fait mieux sentir aussi l'impossibilité de dire « la Vérité qui est l'état constant de ce qui est et ne mûe point » et le moyen d'y parvenir ; la métaphore est en fait un constat d'échec. Le plaisir sensuel est censé dire un plaisir d'un autre ordre ; la métaphore rappelle surtout que vérité et sagesse ne se définissent pas. Le renversement est peut-être là : dans *De la Sagesse*, la métaphore doit donner une présence à la Sagesse et à la Vérité ; dans le *Moyen*, la métaphore signifie l'absence de la Vérité et de la Sagesse à l'intérieur de l'espace verbal.

Comme le plaisir sensuel, l'argent est métaphore d'une récompense indicible dans *De la Sagesse* : « et ne craignons pas de perdre nostre peine ains soyons confortez car il y aura salaire en nostre œuvre¹¹⁰ ». C'est bien par l'hédonisme que se rejoignent le plus *De la Sagesse* et *Le Moyen* :

Et ainsi [si l'on se tient aux colonnes de sagesse] les uns et les autres ayans des desirs mal à propos s'en corrigeront et par l'artifice de vertu tourneront à gloire ce qui leur cause trop s'ignominie, et par ce sentier arrivant aux ruisseaux des delices

¹⁰⁸f. 10 v^o et 11 r^o

¹⁰⁹Voir ci-dessus à propos des « âmes qui avaient fait serment à la Sophie » dans la section 1, p. 34.

¹¹⁰f. 20 v^o

Chapitre 10 Ordre et désordre de la parole

de Sagesse, auront occasion de BIEN VIVRE ET SE RÉJOUIR qui est la fin ou nous tendons et à laquelle il faut arriver¹¹¹.

Ainsi, le livre *De la Sagesse* est-il un éloge de la sagesse qui se fait tant par l'éloge du plaisir qu'elle procure que par l'éloge de la sagesse elle-même. Si dans l'extrait cité, on remplace le mot « sagesse » par « vertu », on obtient un énoncé qui ne va pas sans nous rappeler le début de l'essai « Que philosopher c'est apprendre à mourir » affirmant que : « Quoy qu'ils dient [les philosophes], en la vertu mesme, le dernier but de nostre visée, c'est la volupté¹¹² ». Nous avons étudié plus haut ce passage comme un éloge paradoxal de la vertu, où le caractère paradoxal de l'éloge ne tient pas à son objet, mais à la façon provocatrice de le faire. Montaigne pour exalter la vertu chante les louanges d'un plaisir bien charnel. Béroalde en son *Moyen de Parvenir* pousse la provocation un peu plus loin mais au fond dans le même sens : l'ensemble du *Moyen* peut apparaître alors comme un provocateur éloge paradoxal de la Sagesse, où, si l'auteur prend ses distances par rapport à la *doxa*, ce n'est pas dans le choix de l'objet, mais dans le moyen de l'éloge : un hymne joyeux et insouciant à la jouissance, qui, en la sagesse même, est le dernier but de notre visée. Tout se passe un peu comme si Béroalde avait entrepris de réécrire le livre *De la Sagesse* après avoir relu à sa façon le début de l'*Épître aux Corinthiens* :

Car pource qu'en la sapience de Dieu le monde ne a point cogneu Dieu par sapience ; il a pleu a Dieu par la folie de sa predication saulver ceux qui croyent¹¹³.

Parole et dispersion

Paul, au début de cette lettre, rappelle son inquiétude quant à l'efficace de sa parole : « Et moy jay este avec vous en infermete et crainte et grant tremblement. Et ma parolle et ma predication na point este en parolles persuasibles de sapience humaine¹¹⁴ ». La crainte de Béroalde de Verville est la même dans cette entreprise qui ne prétend tout de même pas moins que trouver « moyen de parvenir au parfaict estat de bien vivre, remedier aux afflictions, embrasser la Constance, et trouver l'entier contentement selon l'institution divine » :

Que sert-il de discourir simplement ? certes les paroles ne sont qu'abus, et sont avec le fol comme avec le Sage, cestuy qui mesprise la Sagesse en son cœur peut

¹¹¹f. 101 r^o

¹¹²I, 20, p. 82.

¹¹³I Cor 1, 21.

¹¹⁴I Cor 2, 3.

souvent user de l'artifice du discours pour louer en apparence celle dont il hait la rencontre. Le langage peut estre communiqué aus mallins comme aux innocens : mais les saints effects dont les causes sont saintes n'escheent qu'à ceux qui ont les cœurs entiers ou reformez, et la jouïssance de Sagesse n'advindra qu'à ceux qui outre le discours la sçavent tirer à leur proffict¹¹⁵.

La réponse à cette peur aussi est la même, le pouvoir de cette parole ne repose pas sur les mots eux-mêmes et moins encore sur leur habile maniement rhétorique. Ce qui est fait avec charité, avec la puissance de l'Esprit est bien reçu par celui que porte la même charité, la même puissance de l'Esprit. Ainsi, l'appel à la Bonne Intention dans le *Moyen* se situe dans le prolongement de cette réflexion sur la parole : celui qui ne manque pas de charité saura reconnaître dans le joyeux tableau des vices une satire universelle ou un éloge paradoxal de la sagesse. Là encore, le *Moyen* pousse jusqu'à l'extrême ce que peut impliquer une phrase, selon laquelle les « saints effects n'escheent qu'à ceux qui ont les cœurs entiers ». Tout peut être dit si l'intention reste pure. On est sans doute autorisé à douter parfois de la pureté absolue de l'intention à l'origine du *Moyen de Parvenir*.

L'Esprit peut beaucoup, là où les mots peuvent peu. Seulement, quand le livre *De la Sagesse* s'inquiète de la vanité de la parole face à la Sagesse de Dieu seulement ponctuellement ou dans les remarques finales qui constituent l'« avertissement », cette préoccupation est constante dans le *Moyen*. Le *Moyen* par la forme éclatée du dialogue donne corps et image à la parole comme dispersion, pluralité, plurivocité par rapport à l'unité de la Vérité qui est une et immuable. Il fait vivre et incarne ce qui n'est qu'un bref constat dans l'« avertissement » qui clôt le livre *De la Sagesse* :

Nous eussions peu tirer plus outre ces considerations et mesmes infiniment, sans trouver lieu d'arrest, ny de conclusion extreme, pour ce que les subjects de folie sont tant divers qu'il faudroit à chaque moment fouiller en l'abondance des richesses de la Sapience, pour remedier aux maux qui se manifestent trop souvent. Mais pour ce que n'est point le pouvoir humain de determiner de tout, et que davantage **chacun abondant en son sens** le multiplie plus au mal qu'au bien, il n'y aurait moyen de specifier tout, nous nous sommes contentez d'avoir touché les poincts generaux qui causent les traverses des esprits faschez, nous arrestant volontairement à un terme en cet infiny qui est l'unique terme de tout, non que nous pensons borner la sagesse, mais nous desirons regler nos pensees, volonte et actions, [...]¹¹⁶

Cette conclusion est surtout une invitation à reconsidérer ce projet dans sa finitude ; elle fait mesurer le fossé, le hiatus qui sépare ce projet fini de l'infini de la Sagesse, la

¹¹⁵f. 25 r^o.

¹¹⁶ Avertissement, non paginé.

solution de continuité entre cette ensemble d'opinions vraies et la Vérité elle-même. Cet avertissement se fait en replaçant ce discours dans la diversité du discours humain, où « chacun abonde en son sens » selon cette formule de Paul à laquelle l'œuvre vervillienne fait subir plus d'une torsion. Le livre *De la Sagesse* ne fait pas encore un changement de perspective tel qu'il se place lui-même dans la mer du discours humain, puisque, bien qu'il assume que son projet ne soit jamais que partiel, il s'extrait néanmoins en se justifiant ainsi :

Et pource que nos pensees sont differentes, et que ce pendant nous sommes subjects à une unique commune et certaine regle de loy, j'ay pris ceste equerre saincte, qui nous temoigne la volonté de Dieu, afin que personne ne peust rien m'objecter comme on feroit si je proposois mes opinions, et ainsi suivant ce qu'il faut, je propose mes advis selon le particulier de ce qui est plus frequemment entendu entre nous, ayant pour guide la piété autant que mon intelligence conduite par le fare de la voix du S. Esprit s'en est trouvée capable, laissant à chasqu'un son imagination sainte, pour adjoûter à ces discours selon l'occasion qu'il en aura, afin d'y trouver conseil et consolation, applicquant à ces raisons ce qu'il aura de parfait en benedictions spirituelles¹¹⁷.

En effet, il règle le problème de la dispersion du discours unique en une pluralité d'interprétations (une pluralité de discours en puissance). Il contient l'éclatement inhérent au discours que suppose le « chacun abonde en son sens » en s'appuyant sur une « equerre sainte », une **unique commune** règle de loi. Ce discours garde unité et substance en tant qu'il se rapporte à la Parole et à la volonté divine. L'Esprit Saint qui porte l'auteur et le guide de l'Écriture, constamment sollicitée, garantissent le discours contre le risque qu'il encourt toujours de la dispersion, qui peut devenir tout simplement dissipation. Ceci n'empêche pas la maxime paulinienne de s'appliquer aussi à ce livre de la Sagesse : mais la présence de l'Esprit garantit contre la dissipation et permet que chacun reçoive le discours en sa propre « imagination sainte ».

Le *Moyen de Parvenir* semble avoir renoncé à cette équerre sainte et la forme-dialogue du *Moyen de Parvenir* a cette vertu de nous faire toujours considérer les paroles ou les écrits comme pris dans un tissu de discours. Le discours humain est la circonférence qui est partout, la Vérité ou Dieu est le centre qui est nulle part dans le discours. La Vérité est en dehors de l'espace verbal et retisser le tissu des discours humains dans le dialogue permet de toujours considérer qu'un discours est un point de vue sur un objet qui, dans sa totalité, lui échappe toujours. Le *Moyen* multiplie les perspectives au point de créer

¹¹⁷ *Ibid.*

un renversement tel qu'il fait aussi du discours l'objet problématique de son dialogue. La polyphonie qui devient cacophonie invite à repenser le langage, la parole qui s'échange et qui toujours s'interprète en un sens, le sens de l'interprète. Le *Moyen* se refuse cette équerre, sans pour autant renoncer au recours à l'Écriture.

Sacré et Vérité sont exclus de la sphère verbale, mais paradoxalement l'absence retentissante dans le discours de la Vérité ou du Sacré donne une présence forte à la Vérité mais au delà du discours et au delà de nos perceptions. De *De la Sagesse, Livre premier auquel il est traicté du Moyen de parvenir au parfait estat de bien vivre, remédier aux afflictions, embrasser la Constance, et trouver l'entier contentement selon l'institution divine au Moyen de Parvenir*, c'est comme si l'objet du discours avait disparu et que le discours devenait objet de lui-même. Pourtant, même si on ne peut prendre au sérieux le sous-titre qui annonce une « œuvre contenant la raison de tout ce qui a été, est et sera ; avec démonstrations certaines et nécessaires selon la rencontre des effets de vertu », le texte du *Moyen* ne cesse de nous inviter à prendre notre responsabilité. La *Sagesse* exclue du titre, exclue du livre et tout simplement du discours par l'opération du renversement laisse une place vacante pour une sagesse et une vérité d'autant plus fortes et sacrées qu'elles existent comme entités indicibles. Notre lecture abonde donc en un sens où nous voyons la Bonne Intention de l'auteur ; il ne fait disparaître la Vérité du langage que pour lui donner plus de présence hors de la sphère verbale. C'est sans doute notre confiance dans l'intention de l'auteur, éclairée certainement par la lecture de ses livres antérieurs, comme notre charité qui nous autorisent à faire cette lecture. L'organisation du *Moyen de Parvenir* eût été plus simple, s'il n'avait voulu être qu'un hymne matérialiste. Quand le livre *De la Sagesse* s'articule autour de cette injonction : « Bandons nous doncques les yeux à la bluette du monde pour les avoir illuminez de clarté celeste, afin de suivre raisonnablement ceste providence de Dieu¹¹⁸. », le *Moyen de Parvenir* nous plonge dans cette « bluette du monde » pour sans doute nous donner aussi l'envie d'en sortir, régénérés par une joie transgressive. La fête et le Chaos du *Moyen* « ramènent le temps de la licence créatrice, celui qui précède et engendre l'ordre, la forme et l'interdit¹¹⁹ ».

¹¹⁸f. 47 v°.

¹¹⁹Roger Caillois ajoute entre parenthèses : « ces trois notions sont liées et s'opposent ensemble à celles du Chaos. », *op. cit.*, p. 149.

Le blasphème et la transgression doivent donc unir dans un rire le lecteur et l'auteur, comme Imbert et son astucieux successeur. Ce rire libérateur brise l'ordre pour mieux permettre une libération et une palingénésie. Mais le livre ne cache pas non plus le pouvoir potentiellement dévastateur de ce rire qui peut abattre Dieu en même temps qu'il fait tomber les idoles¹²⁰. L'auteur joue donc avec le feu. Le *Moyen* est une épreuve où le lecteur est livré aux risques extrêmes de l'interprétation : plus l'auteur se fait discret, plus la responsabilité du lecteur est lourde. L'« argument » final est une main tendue où l'intention de l'auteur se dévoile davantage pour que le rire n'ait pas entraîné le lecteur à ne plus craindre ni Dieu ni diable.

10.4 Le sens du plaisir

L'étude du conte de Marciote et de l'histoire de la belle Hippolyte nous a déjà permis de mesurer l'importance du « ceci et du cela » dans l'œuvre. Le plaisir sexuel se confond avec le plaisir de la dépense, comme l'avait montré l'analyse de l'expression « faire la pauvreté ». L'argent et le sexe sont les deux grands plaisirs du monde de piperie. Pourtant, le plaisir qui pourrait être suscité par le récit érotique de la « danse des cerises » de Marciote, est finalement refusé au lecteur. Le *Moyen* préfère offrir un autre divertissement à son lecteur. Le sexe à qui le débat accorde une si large place n'est-il pas un joyeux prétexte pour cerner mieux le sens du plaisir littéraire ?

10.4.1 De ceci et de cela

L'origine du monde

Il y a une sorte de présupposé provocateur qui sous-tend le *Moyen de Parvenir* qui n'est pas loin de l'idée tout aussi provocatrice à l'origine du tableau de Courbet. Le « cela » renferme le monde. Et Béroalde n'est pas le premier à jouer de cette pensée. Passons comme lui par une histoire pour mieux illustrer notre propos. Nous pensons à la

¹²⁰Sont donc présents dans ce livre les deux sources contradictoires du rire chrétien dont parle Bernard Sarrazin : le rire régénérateur de la fête carnavalesque, d'origine païenne, (M. Bakhtine reste à ce propos une référence incontournable que cite d'ailleurs B. Sarrazin) et le rire yahviste condamné comme impie ou insensé s'il a Dieu pour objet, car il met en danger les autorités. *Le Rire et le sacré : histoire de la dérision*. Paris, Desclée de Brouwer, 1992, en particulier les pages 15 à 33. Le livre moins académique de Jean-Claude Marol illustre surtout le caractère sacré du rire de la transgression, sans en montrer l'envers dévastateur : « il est une profanation [...] qui invite au sacré, qui montre même que rien ne peut être séparé du sacré. » *Le rire du sacré*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 45.

douzième nouvelle des *Cent nouvelles nouvelles* que Béroalde a très certainement lue¹²¹. Dans ce conte, un laboureur a perdu son veau et un mari ne se remet pas du plaisir d'avoir une femme. Le laboureur surprend le couple dans les bois, alors que l'homme « comme il avoit le derrière regardé, aussi fait il le devant ». Voici la chute du conte :

Et comme il estoit en ce profond estude, il disoit maintenant : « Je voy cecy, je voy cela, encores cecy, encores cela. » Et qui l'oyoit, il **voyoit tout le monde et beaucoup plus**. Et, après une longue pause en ceste gracieuse contemplacion, dit de rechef : « Sainte Marie, et que je voy de choses! — Helas! dist le laboureur sur l'arbre juché, et ne veez vous pas mon veau, beau sire¹²² ? [...] »

Ainsi, fidèle à la tradition des contes et fabliaux, le *Moyen de Parvenir* s'amuserait-il à prétendre qu'il fait le tour des secrets du monde en faisant le tour du cela.

Il est d'ailleurs une autre expression récurrente qui développe une idée parallèle : « la couille mère des histoires¹²³ ». Il y a donc pour le ceci, une idée équivalente à celle qui existe pour le cela. Le ceci enferme toutes les histoires et son exploration nourrit le centre de tous les livres. Tout commence par la confusion d'une demoiselle qui, dans un lapsus, dit « histoires » au lieu de « génitoires¹²⁴ ». Ainsi, parallèlement au discours parodiquement alchimique qui assure connaître et dévoiler les secrets du monde de piperie, il est un discours gaulois ou grivois qui à sa façon n'en prétend pas moins. Il ne fallait d'ailleurs pas plus que la langue « fleurie » des fabliaux pour dire que le sexe est un moteur du monde de piperie et pas plus qu'un discours qui parodie les traités d'alchimie pour dire que l'argent en est un autre. Ce sont les deux langues à même de dévoiler ces secrets de polichinelles. Le livre proclame lui-même cette capacité des paillardes histoires à dire la vérité. Ainsi, Maître Bastien, réjoui d'en avoir entendu conter une nouvelle, s'écrie-t-il : « C'est ce que j'aime que ceci, je le trouve bon : ce ne sont point contes de *Peau d'Ane*, c'est la vérité¹²⁵. » Suit alors un discours sur le livre des livres, qui semble lui-même une parodie du discours de Paracelse ou de l'Autre sur le livre qui contient tous les livres. Melvin en effet énumère un nombre d'ouvrages au titre absurde comme « *Institution à lire sans points, sans caractères, sans accents, sans figures, sans notes* » contenu par le

¹²¹ S'il fallait une preuve de l'influence de ce recueil, le tableau des sources établi par Ilana Zinger suffirait. *Op. cit.*, p. 233-238.

¹²² *Les Cent nouvelles nouvelles* édition critique par Franklin P. Sweester, Genève/Paris, Droz/Minard, 1966, p. 90.

¹²³ Voir p. 116, 324 et 373.

¹²⁴ 30, p. 115.

¹²⁵ 91, p. 372.

livre « auquel si chacun avait remis ce qu'il y avait pris, il n'y aurait plus qu'un livre au monde¹²⁶ ». Ce discours est comme l'envers vide du discours lui-même vide de l'Autre qui au début de cette même section 91 emprunte ses tours aux alchimistes. Le sexe et l'argent sont les deux faux secrets des deux discours parodiquement ésotériques du livre. Suidas reproche en effet à Melvin d'en dire trop : « Tu es bien sot de nous conter ceci afin que tout le monde le sache¹²⁷ ». Rappelons d'ailleurs que, dans le prologue, lorsque le narrateur parle du « ceci » et du « cela », il ne manque pas non plus de parodier un discours ésotérique : « Je le [le cul] dirai donc l'un ; et puis d'auprès je le nommerai *l'autre*, d'autant que l'un sans l'autre n'agissent point en nature ès productions génératives : ainsi je disposerai les secrets afin qu'ils ne soient entendus que de ceux qui ont bon nez, lesquels par ce moyen, sous cette plaisante écorce, chercheront le noyau qui est caché en l'un et l'autre¹²⁸. » Pour le discours faussement alchimique qui s'intéresse à l'échange d'argent ou le discours pseudo-ésotérique et gaulois qui joue sur les mots interdits, le secret est qu'il n'y pas de secret. Le livre est sans tabou. Pour l'argent comme pour le sexe, il s'agit de jouer avec les non-dits qui sont au fond les choses les mieux partagées du monde.

Dire et faire

Ainsi, est-il dans le monde de piperie deux types de discours facétieux : celui qui parodie l'alchimie et qui prétend percer les secrets du monde en ne se préoccupant que d'argent et celui qui s'amuse à transgresser un autre non-dit et à se moquer d'une ridicule pudeur verbale qui s'interdit de dire ce qu'on ne manque pas de faire. Le déploiement d'ingéniosité littéraire qui cherche plus que tout à ne pas appeler un chat un chat avait de quoi séduire celui qui tant dans le *Palais des Curieux* que dans *Le Moyen* s'intéresse à la force suggestive des mots.

Montaigne dans le chapitre « Que philosopher c'est apprendre à mourir » rappelle avec ironie que parfois plutôt que de la mort elle-même, on s'effraie seulement du mot et des

¹²⁶ *Ibid.*, p. 373.

¹²⁷ 91, p. 373.

¹²⁸ 10, p. 56. On pourrait encore penser à un autre passage qui lie la recherche alchimique et l'idée qu'il y a dans les fesses — et non plus dans le ceci ou le cela cette fois, même s'il est précédemment question tant de marteau que d'enclume — le monde et ses secrets : « Pourquoi est-ce que le cul est la partie la plus ample du corps ? — Pource que les philosophes, c'est-à-dire Messieurs les sages Alquemistes, enfants de la science, disent qu'ès fesses est tout ce qu'ils cherchent ; par quoi, comprenant tout il est fort ample. » 44, p. 179.

représentations qu'il charrie avec lui¹²⁹. C'est ce même fossé que souligne Béroalde à des fins plus ludiques : on se scandalise du mot mais on ne s'effarouche pas de la chose. Dans cette perspective, on peut repenser l'articulation du conte de Marciole et l'anecdote sur l'impudique mais belle Hippolite : le récit de Marciole révèle le pouvoir d'illusion et de suggestion du langage que désamorce la grossièreté de la chute. Le même mouvement se reconnaît dans la succession de périphrases qui désigne le sexe d'Hippolite et la crudité du mot « con » finalement lâché qui rompt tout le potentiel érotisme de la scène près du feu. Les mots du corps parfois plus que le corps lui-même peuvent susciter le désir. Le sexe, comme objet du discours, montre, par excellence, le pouvoir de leurre des mots et redéfinit le rapport du langage au réel.

Les mots détournent du réel en créant un monde. La fantaisie, le livre ne cesse de le montrer, est un plaisir en soi. Mais il ne faut pas rester prisonnier de la fiction et du plaisir de l'illusion. La crudité des mots par sa brutalité rompt l'illusion. La présence du corps dans le texte corrélée au refus de l'érotisme sont aussi une invitation à sortir de la fantaisie ou de la fiction pour que le langage ne rompe jamais complètement l'ancrage du lecteur dans le réel. Le langage peut nous faire nous mentir sur nous-même ; chez Béroalde les êtres de dialogue ne font pas oublier que les hommes sont des êtres de chair. Car à quoi bon si le réel ne nourrit pas le langage et si le langage ne nous amène pas à vivre ? Le langage peut lisser illusoirement le réel ; la crudité et l'insertion de la littérature populaire sont aussi là pour lui ramener sa rugosité :

Sturmius — Ne ferez-vous aujourd'hui autre chose que de parler de ceci ?
César — Quoi, de ceci ?
Sturmius — Il faut parler de cela aussi : et en dà oui, qui ne le dirait, on l'oublierait, qui l'oublierait, plus on ne le ferait¹³⁰ [...]

Le jeu sur les démonstratifs semble suggérer cette prétention du banquet à dire le fin mot de tout en disant tout sur le sexe. Une fois qu'ils auront parlé de ceci et de cela, le monde n'aura plus de secret pour les convives. Le jeu sur les pronoms va donc dans le sens de l'analyse de l'idée provocatrice et ludique du sexe comme origine du monde et se situe en même temps dans la droite ligne des fausses pudeurs des fabliaux qui préfèrent c... à con. Mais ce dialogue articulé sur les pronoms démonstratifs « ceci » et « cela » ne

¹²⁹ « On fait peur à nos gens, seulement de nommer la mort, et la plupart s'en seignent, comme du nom du diable » I, 20, p. 84. Béroalde se moque d'ailleurs aussi de ceux qui n'osent dire le nom du diable.

¹³⁰ 58, p. 235.

s'arrête pas à un pur jeu verbal. Sturmius ne manque pas de rappeler qu'il faut non pas parler pour parler ; mais parler pour vivre. Le plaisir des mots est vain s'il n'invite pas à vivre et même à vivre mieux. La jubilation du dialogue n'est possible que si elle fait un pont avec la jouissance la plus quotidienne.

Suivre Nature

Les doctes et les philosophes excluent de leurs discours ce corps avec lequel il faut entendre. Béroalde comme Montaigne dans l'essai « De l'expérience » s'élève contre cette pure et simple négation d'une partie de l'être. Pornographie ou scatologie sont une façon de répondre à l'excès par l'excès. Cependant, le *Moyen*, dans la bouche de Cicéron, devance les reproches :

Ne vous trompez pas, Monsieur mon ami, les paroles ne sont point sales, il n'y a que l'intelligence : quand vous ouïrez une parole, recevez-la et la portez à une belle intelligence, et lors elle sera belle, nette et pure.— Mais cela fâche les oreilles ! Si les oreilles étaient pures et nettes, cela ne les incommoderait point : un étron incommode-t-il le soleil, bien que les rayons s'y jettent ? Sachez aussi, mon père Sepuisse-tuer, que si on ôtât les paroles d'ici, ce banquet serait imparfait : seriez-vous bien aise qu'on vous ôtât le cul, pour ce qu'il est puant et le sera jusqu'à la mort ? Vous seriez un bel homme sans cul ! il faut suivre Nature ; ainsi notre discours le suit¹³¹.

Il faut noter l'ironie qu'il y a à mettre dans la bouche de Cicéron cette phrase que le compilateur de la philosophie grecque n'a cessé de répéter : « il faut suivre Nature ». Béroalde, dans le sillon de l'auteur des *Essais* détourne ce précepte antique. Comme Montaigne dans l'essai « Que philosopher, c'est apprendre à mourir », il montre à la fois le caractère creux de cette formule dans la bouche de philosophes qui nient le corps. Suivre nature, c'est aussi faire avec le corps et ses désirs. Le banquet réunit ce que la philosophie antique a séparé. Le *Moyen* parle à l'homme et non pas à une fiction d'homme.

Non seulement le *Moyen* s'amuse du déploiement d'imagination dont on peut faire preuve pour ne pas appeler un chat un chat, non seulement il reprend la tradition populaire des fabliaux qui eux aussi feignent une pudeur verbale, mais il ne s'arrête pas à ce jeu grivois de lettré. Le caractère souvent cru de certains passages brise aussi l'illusion et ramène dans les discours trop lisses que le banquet parodie la rugosité du réel. Il nous met en garde, sans ménagement et parfois sans finesse, contre une parole éthérée qui

¹³¹76, p. 305.

oblitére le monde et le corps. Si parler et nourrir se confondent dans le *Banquet*, c'est qu'il est aussi un plaidoyer pour une parole ancrée dans le réel.

10.4.2 Le plaisir de s'entendre : un autre moyen de parvenir ?

Dans l'histoire de Marciole, essentielle pour percer à jour le sens du plaisir dans le *Moyen de Parvenir*, le personnage principal est sans aucun doute beaucoup moins Marciole que La Roche. Il est celui qui sait entendre et tirer profit des mots. Aussi, le plaisir le plus vanté, quoique le plus insaisissable reste celui d'entendre. Qui maîtrise le langage et ne se laisse séduire par les illusions et les apparences qu'il peut produire (l'apparence de distinction des jeunes hobereaux) possède aussi la maîtrise du réel. Cette maîtrise lucide et clairvoyante est à l'origine d'un plaisir qui peut s'accompagner parfois de bénéfiques sonnants et trébuchants (comme dans le cas d'Imbert), mais qui peut tout aussi bien se suffire à lui-même. L'argent est souvent en réalité le simple signe visible de cette indicible jubilation. L'histoire de Thibaud et Quenaut, en présentant un contre-exemple, confirme l'existence de cette joie impalpable de l'entente à demi-mots.

Fausse entente

Ce sont Lycurgue et Bodin qui apportent une conclusion provisoire aux discours parodiques de Paracelse et de l'Autre. Après l'histoire de Chipon qui non seulement s'y connaît en « chipes » mais qui, en excellent pipeur, dépouille habilement son maître des siennes, tous deux insistent sur la diversité des moyens de parvenir. Bodin évoque un moyen non maîtrisé de parvenir et qui par conséquent perd toute sa saveur :

j'éplucherons en passant que, de ceux qui parviennent, il y en a infinis qui ne savent pas leurs éléments, et s'ils en savent, c'est par grand pitié de hasard et routine, et trop souvent par fausse entente¹³².

L'histoire de Thibaud et Quenaut repose sur un classique malentendu. Quenaut dit vouloir prendre sa serpe, Thibaut croit qu'il parle de sa femme. Le quiproquo risque de tourner au pugilat, avant que la vérité ne soit rétablie :

[Quenaut] Je ne te demande que ma serpe, que prétends-tu ? L'autre [Thibaut], l'oyant lui dit : « Prends-la si tu veux qui t'en empêche ? tu as, possible, tant bu que tu es fâché d'autre chose ». Voilà comme ils parvenaient tous deux¹³³...

¹³²37, p. 147.

¹³³37, p. 148.

Chapitre 10 Ordre et désordre de la parole

Le moyen est médiocre. Quenaut et Thibaud n'ont pas vraiment leur place dans le monde des pipeurs, car ils parviennent sans mérite, sans conscience et sans plaisir. Le lecteur, une fois qu'il a distingué qui de Thibaud ou Quenaut parle peut sourire mais moins qu'à la lecture du fabliau qui, selon Ilana Zinger¹³⁴, inspire cette histoire. Un écolier passe dans le jardin d'une vieille pour retrouver la boule qu'il a perdue. Celle-ci commence à l'insulter croyant qu'il en veut à ses melons. L'étudiant la nargue en lui récitant les préceptes latins tirés du manuel *Les distiques de Caton*, la vieille lui répond « en son Avignonois » :

« Allez de par le diable disoit la vieille à l'Escolle que le lansi [la foudre] vous esclatte. » Et l'Escollier : « *Cognatos cole* : » « Ouy ouy à l'Escolle de par le diable. » Et l'Escollier « *cum bonis ambula* : » « Je n'ai que faire de ta boule¹³⁵[...] »

Nous avons choisi ce passage, où l'on voit le mieux comment la vieille feint de comprendre en répondant par des homophones (*cole/escolle*; *ambula/bouille*). Le malentendu est jubilatoire, car l'étudiant s'amuse et serait digne du monde de piperie. La maîtrise d'une autre langue qu'il est le seul à comprendre lui donne une supériorité et une lucidité qui lui permet de jouir de la situation et tout simplement d'en rire. Dans ce récit, le plaisir du pipeur permet celui du lecteur qui, dans un lien de connivence et complicité, goûte aussi le plaisir de comprendre ce qui échappe à d'autres. Quand les pipeurs parviennent, le lecteur parvient aussi.

S'entendre sur ce qu'on n'entend pas

Cleobulus à l'histoire de Thibaud et Quenaut répond, dubitatif, « Vous impliquez contrariété... ». Il semble contester la dernière affirmation, niant que Thibaud et Quenaut parviennent jamais. On ne parvient pas, si l'on ne se réjouit pas; or, il est vrai que Thibaud et Quenaut restent en colère, en restant dans une incompréhension partielle et subie puisqu'ils n'en ont pas conscience, contrairement au curé de Busançois, dont Cleobulus justement, raconte le sermon expéditif :

« Je vous prêcherais aujourd'hui, mais nous n'avons pas le loisir; toutefois je vous dirai un bout de sermon, que nous diviserons en trois parties. La première, je l'entends et vous ne l'entendez pas. La seconde, vous l'entendez et je ne l'entends pas. La troisième, ni vous ni moi ne l'entendons. La première, que j'entends et que

¹³⁴*Op. cit.*, p. 234

¹³⁵Bonaventure Des Périers, *Nouvelles récréations et joyeux devis*, édition critique avec introduction et notes par Krystyna Kasprzyk, Paris, Champion, 1980, 65, p. 245.

vous n'entendez pas, c'est que vous fassiez rebâtir le presbytère. La seconde, que vous entendez et que je n'entends pas, c'est que vous entendez que je chasse ma chambrière, et je ne l'entends pas. La troisième, que vous ni moi n'entendons, est l'Évangile d'aujourd'hui. Adieu¹³⁶. »

Les nombreux polyptotes soulignent la polysémie du verbe « entendre ». Seule la dernière occurrence prend pleinement le sens de comprendre ; quand les autres signifient tantôt « se comprendre », tantôt « vouloir comprendre ». Comme Imbert, le curé de Busançois a une certaine intelligence des Écritures, puisque l'obscurité de l'Évangile sert sa paresse et lui donne l'occasion d'un repos immérité. Les paroissiens ont pu se sentir spoliés, mais le lecteur salue la virtuose esquive. Mieux que Quinaut ou Thibaud, ce religieux parvient, et toujours pour le plaisir du lecteur.

10.4.3 Que chacun paie son écot

On l'a désormais bien compris, le plaisir n'est pas gratuit dans le monde de piperie. Aussi, le lecteur est-il finalement invité à mettre la main à la poche :

*Vous qui avez mine d'être homs,
Et qui semblez être hommases,
Apportez quatre gros ès troncs
Afin que l'œuvre se parfasse*¹³⁷.

S'il faut payer, c'est donc bien que le livre est source de jouissance. Le lecteur est donc invité à rentrer dans ce monde imaginaire et ludique qu'est le monde de piperie. Pour le plaisir de l'illusion, il doit payer sa part, son écot d'illusion, rendant illusion pour illusion. Le lecteur est d'ailleurs invité à payer, quand le livre fait sa dernière promesse intenable, la promesse d'un autre livre, l'envers du *Moyen* :

Je me mettrai à faire un beau livre où je vous dirai la vérité tout au rebours des autres, et d'une façon si belle, que je le publierai après ma mort, afin que l'on voie que j'y dirai de bonnes choses, que je n'entends plus que vous autre. [...] Et afin que je puisse un jour commenter [commencer] ce volume, je mettrai ici un tronc [...]

¹³⁶37, p. 148. Comme l'indique encore Ilana Zinger (*op. cit.*, p. 234), ce prêche peut rappeler le sermon d'un religieux tout aussi pressé qui, pour ne pas affamer les autres clercs, préfère éviter de se répéter pour la fête patronale en l'honneur de Saint-Étienne : « Mes frères, l'année dernière en ce lieu, devant vous, j'ai parlé de la sainteté et des miracles de notre saint, sans rien omettre de ce que j'avais à son sujet appris par la tradition ou lu dans les Saintes Écritures ; je crois que tout cela est encore dans vos mémoires. Depuis je ne sache pas qu'il ait fait quoi que ce soit de nouveau, et je n'ai rien trouvé de plus dans les livres. Aussi faites le signe de la croix et dites le confiteor et les autres prières. » Le Pogge, *Facéties/Confabulations*, introduction et traduction d'Étienne Wolf, Paris, Les Belles Lettres, 2005, 38 p. 25-26.

¹³⁷111, p. 436.

Chapitre 10 Ordre et désordre de la parole

Et je vous promets que vous y gagnerez ; et davantage y apprendrez tout ce qu'il y a de bon en ce monde — ce que je vous prouverai en toutes et maintes sortes¹³⁸.

Le **commentaire** du *Moyen* serait le **commencement** d'un autre ouvrage. La représentation du monde de piperie est indissociable d'une représentation au moins implicite de l'envers de ce monde : l'envers de la satire universelle c'est la louange des créatures et de la création ; l'exhibition des vices comme vices fonde en même temps la valeur des vertus. Mais le *Moyen* dépasse toute intention morale, car il est surtout l'occasion de jouer et de se jouer des illusions qui sont celles du monde de piperie. En jouant, le lecteur se libère : le *Moyen* ne fait pas un portrait-charge. Il exhibe les leurres comme leurres ; son narrateur montre les pipeurs comme pipeurs. Les pipeurs troquent vent contre vent. Le narrateur-personnage qui reprend la parole à la fin, pipeur lui aussi, fait de même en demandant contre les illusions du monde de piperie, l'écot du lecteur.

Mais la vanité se fait moins vaine, lorsqu'elle est consciente d'elle même, car elle est source de plaisir. Aussi, l'échange finalement proposé est-il de rendre plaisir pour plaisir. Le lecteur aura payé son écot, s'il s'est comporté comme un joyeux convive. Sur ce mot d'écot, le *Moyen* joue une dernière fois du glissement entre sens propre et sens figuré¹³⁹. Le narrateur-personnage est à la fois le pipeur qui cherche à tirer profit du larcin qu'est le livre ; mais il est aussi celui qui est prêt à partager la joie de la mystification.

Le *Moyen de Parvenir* nous prévient dès le titre : il ne prétend pas nous faire parvenir à quelque chose de tangible ; nous ne pourrions nous mettre sous la dent aucun contenu positif de vérité ou de sagesse. Mais en échange de notre bonne volonté d'heureux convive, il nous propose un peu de plaisir. Le livre est tout autant une satire des vanités de la société qu'une réconciliation avec cette part de vanité qui est constitutive de notre humanité.

Dire ou se taire

Dire en charité ou se taire, c'est le choix que laisse l'auteur du *Palais des Curieux*. Ce livre de Béroalde s'achève aussi sur une interpellation du lecteur qui peut mettre son écot :

¹³⁸ *Ibid.*, p. 436. Une note signale que les éditions postérieures du *Moyen* présentent une variante du texte qui remplace « commenter » par « commencer ».

¹³⁹ Furetière atteste bien l'existence des deux sens — propre et figuré — du mot ; l'« escot » est « ce que chacun paye pour la part d'un repas commun ». Mais il a aussi l'acception suivante : « On dit aussi d'un homme agreable en debauche, qui chante, qui fait de bons contes, qui met les autres en train, que c'est un homme qui paye bien son *écot*. »

Ne mettons donc point d'escot pour faire broncher les autres : si nous savons quelque chose et que nous le voulions enseigner, que ce soit en charité ou nous en taisons¹⁴⁰.

Mais, ici, la présence de la métaphore financière suggère au contraire la possibilité de délivrer un enseignement, une connaissance positive. Il s'agit de mettre son écot, comme on dirait mettre une pierre à l'édifice. *Le Palais* propose un ensemble de considérations qui sont autant d'aliments pour le curieux qui choisit de s'étonner de ce qui est le plus banal et le plus quotidien. Chacun des chapitres apporte un éclairage que le lecteur reste libre d'adopter. Ces remarques sont considérées encore comme un enseignement positif dont toute la réflexion sur l'autorité tend néanmoins à limiter la portée et le caractère déterminant. L'ambition de ce savoir est extrêmement limitée dans le *Palais*. La meilleure récompense en est aussi et déjà le plaisir : l'auteur proclame avant tout l'envie de « s'ébattre en débattant ».

Les deux livres invitent le lecteur à la libéralité. Il faut que continue l'échange. Mais, l'alternative entre dire ou se taire n'a plus exactement les mêmes implications :

Cleobulus — Je vous dirai des choses que ni vous ni moi n'entendrons, ni entendons, ni avons entendu, ou je me tairai[...] Pittacus — Que direz-vous ? Cleobulus — Je vous dirai vos vérités malicieuses si je parle, et si je me tais je ferai démonstration que vous n'êtes que pleins de vent et de néant¹⁴¹.

L'hésitation entre le silence et la parole correspond à l'hésitation entre la conscience subie ou assumée du néant. Quand il s'agit d'apprendre et de connaître, il y a peu entre parler ou se taire, la vérité pleine et une reste à l'horizon. Mais, quand il s'agit de vivre, il y a beaucoup ; car la vanité du langage dénoncée en tant que telle devient source de jouissance. Le *Moyen* dépasse cette simple alternative : le lecteur en ressort humble mais joyeux.

En adoptant la perspective particulière du monde renversé, ce livre brasse ce que les doctes nient : il redonne sa place au corps et à une joie toute terrestre. Néanmoins, il n'emprunte la voie de l'érotisme que pour mieux montrer qu'il ne veut pas la suivre. La volupté sensuelle reste une image d'un autre plaisir : celui, pour le lecteur, d'entendre les subterfuges des pipeurs, de percer à jour le sens de leurs propos à double entente

¹⁴⁰ *Le Palais*, Note de fin, p. 584.

¹⁴¹ 37, p. 149.

Chapitre 10 Ordre et désordre de la parole

et celui surtout de s'entendre avec le maître des pipeurs, le narrateur, qui, comme tout pipeur, pour ses bon tours, demande son écot. Ce monde de jouissance certes est ludique et illusoire, mais la jubilation réelle. La joie du monde inventé est aussi un appel à faire exister ce plaisir pour qu'il ne reste pas que de mots.

10.5 Conclusion : Promesse tenue

Il est temps de sortir une bonne fois pour toutes de ce dédale verbal pour ramener avec soi le secret qui y a été caché. Il y a la première révélation du monde de piperie : il n'y a pas de secret ; mais une illusion de secret qu'un parodique langage ésotérique fait exister. En ce monde, au commencement, est effectivement le mensonge. Mais si l'on quitte ce joyeux monde renversé, la leçon de l'autre côté du miroir déformant devient : au commencement était le langage. Le Sujet, la Vérité voilà de géniales fictions verbales qui font un ce qui est multiple. Mais cela reste une folie de vouloir saisir l'unité du moi ou de l'Autre. L'ordre du monde est en réalité celui qu'impose le langage et son pouvoir ne doit pas conduire à l'illusion qu'on peut percer le secret des entités inaccessibles qu'il fait exister, mais à faire miroiter les mille facettes de l'existence dans un incessant changement de points de vue. C'est pourquoi la forme du dialogue est la plus juste et la plus appropriée : elle renonce à ramener à un locuteur unique l'origine de la parole ; car la parole naît toujours de la parole ou de l'écrit d'un autre : elle est toujours commentaire de ce qui a été dit auparavant. C'est d'une parole antérieure que procède la parole qui advient ; comme l'anti-prologue procède d'une série de prologues. Le dialogue du *Moyen* exhibe non seulement le fait que la parole est toujours nécessairement intertextuelle, mais de plus qu'il est superflu d'associer à un dire un auteur ; aussi plutôt que citer scrupuleusement vaut-il mieux inventer abondamment. C'est le dire qui crée ponctuellement l'auteur. Un *corpus* d'œuvres crée un auteur, comme une réplique du *Moyen de Parvenir* crée un commensal. Le mouvement du dialogue rend plus transparent le réel principe organisateur de la parole qu'elle vienne d'une même bouche ou qu'elle se transforme en passant d'une bouche à l'autre : c'est un mouvement de commentaire, où une phrase détermine la suivante, où celle-ci en même temps qu'elle advient donne une interprétation de celle-là, où tout simplement un mot en appelle un autre.

Le *Moyen* promet donc la Vérité, en admettant sincèrement que sa promesse ne sera pas tenue. Il se veut la nouvelle pierre philosophale, en affirmant qu'elle n'existe pas. Il annonce un secret pour mieux montrer qu'il n'y a pas de secret. Cette mystification déceptive ne se fait pas cependant sans révélation. Celle de la puissance du langage capable d'engendrer un monde d'illusion, à l'image du discours alchimique qui fait miroiter l'horizon imaginaire d'une connaissance totale. Celle de l'arbitraire de ce signe qui peut donc rompre avec l'ordre des choses, puisqu'il est capable de mensonges et

Chapitre 10 Ordre et désordre de la parole

de mirages. Mais finalement, le pacte implicite de l' « anti-prologue » révèle la toute puissance de la Bonne Intention qui doit sceller un échange, pour que l'arbitraire du signe soit l'occasion de faire l'exercice de sa liberté et de sa [bonne] volonté. Une lecture charitable du *Moyen de Parvenir* nous fait remettre droit ce dialogue, qui est à l'image du monde de piperie, renversé. Quand on dépouille le dialogue de tous ses artifices, quand la vérité est repoussée hors de la sphère du dialogue, il reste une connivence entre le lecteur et les intentions facétieuses d'un seul ; le labyrinthe verbal du *Moyen* a beau faire croire un temps que la parole n'en fait qu'à sa tête et qu'elle appartient à tous et à personne, l'interprétation du lecteur bien intentionné révèle que cette parole est toujours soumise à un contrôle et à une finalité : instaurer dans un rire partagé une relation entre l'auteur et son lecteur, afin que le livre, en transformant son lecteur, change aussi – au moins un peu – un monde passablement renversé. Le rire transgressif du *Moyen* met en danger toutes les autorités et en premier celle de l'auteur qui ressort finalement régénérée par cette épreuve du feu.

**Conclusion : De l'effet à la fiction
et de la fiction à l'intention**

Les textes d'Érasme, le *Tiers-Livre* de Rabelais, les *Œuvres* de Louise Labé, les *Essais* ou encore le fantaisiste dialogue de Béroalde révèlent tous une conscience aiguë du caractère complexe de la relation qui unit le discours au réel, le locuteur à ses propos. Le problème se cristallise autour de cette question fondamentale, qui est au cœur du *Ciceronianus* : que reste-t-il de l'auteur dans son œuvre ? De même, les facéties du *Débat de Folie et d'Amour* interrogent le rapport entre le « je » lyrique des sonnets et Louise Labé ; Montaigne s'inquiète de l'absence de lien ontologiquement fondé entre son nom et lui et Béroalde met radicalement en doute l'existence d'une quelconque présence derrière son dialogue.

De ce point de vue, la thèse de Mireille Huchon en dit long. La poétesse est un effet de lecture, une figure façonnée, « fictionnée » par les mots. Le soupçon de mystification rend de fait hommage à la réussite de l'œuvre, de l'illusion référentielle : Louise Labé n'est pas différente de l'Hélène dont Gorgias fait l'éloge¹⁴². L'œuvre de Louise Labé tente de faire exister une voix lyrique féminine dans une poésie amoureuse où les mythes montrent qu'elle est largement le domaine réservé de l'amant. Elle façonne l'image d'une poétesse, comme on a façonné l'image du poète : cette figure est déjà et avant tout pétrie de matière littéraire.

N'est-ce pas ce qui hante Montaigne dans son essai « De la Gloire » ? Celui-ci cherche à retisser le lien entre Épicure et les derniers mots qu'il confie à ses proches et à ce nom « Épicure », il associe deux images façonnées : celle du philosophe qui fuit la gloire et celle de celui qui jusqu'au bout la recherche. Deux images façonnées et contradictoires qui ne doivent pas s'exclure, puisqu'Épicure fut et l'un et l'autre. La question « qu'associer au nom « Montaigne ? » » devient urgente quand la traduction de la *Théologie naturelle* lui fait prendre conscience de la séparation des mots et des choses. La complexité de l'individu Montaigne ou Épicure est telle qu'une image satisfaisante ne peut en être

¹⁴² « Si le personnage peut servir ici d'emblème, c'est que justement Hélène n'est pas, pas plus, pas moins que le non-être. Elle est ce qu'on en dit. On peut toujours tenir au moins deux discours sur elle : c'est la plus coupable des femmes (le non-être n'est pas), et pourtant, ou par là-même, c'est la plus innocente (ainsi qu'il est). Et elle n'est jamais que le résultat du dernier tenu. Il n'est pas difficile et certes pas faux, de verser tout cela au compte de la féminité, de la sexualité, de l'altérité de la marge, et des autres avatars de différence. Mais ce qui se laisse lire à travers Gorgias, comme en deçà et au-delà de son Hélène, à travers un épisode déterminant du poème homérique et au sein de la pièce d'Euripide, c'est un sens plus radical de la duplicité d'Hélène : Hélène est double parce qu'elle est à la fois Hélène et « Hélène » : son aventure est celle du langage, c'est-à-dire celle du moment où le mot est plus que la chose » (Barbara Cassin, *op. cit.*, p.75).

Conclusion : De l'effet à la fiction et de la fiction à l'intention

donnée. Il reste alors à utiliser les ressources multiples du langage pour que transparaisse une figure construite de l'auteur qui donne une présence, la plus authentique possible, à son texte. La duplicité du langage et les effets polyphoniques sont au service de l'épaisseur du réel. Et finalement, c'est déjà l'effet qui compte. La lecture doit rester le moment d'une conversation, même si ce n'est pas avec Montaigne lui-même, mais avec l'image qu'il a bien voulu nous laisser de lui. Il nous invite assez souvent à croire que son livre et lui-même ne font qu'un pour que nous lui accordions que cette figure que nous rencontrons dans son œuvre ressemble beaucoup à ce qu'il a été.

La prise de conscience de l'illusion que porte nécessairement le verbe nous amène ainsi à considérer tout autant (si ce n'est plus) l'effet que l'intention. C'est parce que l'effet est convaincant que l'on croit à la « Bonne Intention » de Montaigne. C'est parce que le portrait est vraisemblable que le protocole de lecture peut fonctionner et que le lecteur peut devenir le proche ou l'ami. C'est ce qu'a bien compris Béroalde : la « Bonne Intention » proclamée et répétée à qui veut l'entendre ne sert à rien tant que le lecteur refuse sa participation. Pour le *Moyen de Parvenir*, le problème est déplacé puisque l'illusion référentielle est exhibée. L'effet est non plus l'illusion d'une présence, mais la contamination de toute la littérature par la fiction. Socrate est le produit de son discours. Le discours crée Socrate : il est une fiction littéraire. Les dialogues qu'ils soient alors écrits par Béroalde, par Lucien ou par Platon sont finalement tout aussi fictifs les uns que les autres. Tout devient littérature et littérature se confond avec fiction. Le « je » de l'auteur n'a pas plus de substance qu'un nom propre. La différence entre philosophe et écrivain perd son sens : il s'agit toujours de mots et d'effets. Les Idées de Platon sont une géniale invention et toute ontologie, propre à fonder un discours monologique, est création verbale.

Reste à considérer alors les moyens de ces effets. Notre corpus a mis en évidence deux principaux objets de l'illusion référentielle : le sujet de l'énonciation et le réel lui-même. Pour chacun de ces objets, il est des formes particulièrement efficaces en terme d'effet. Le dialogue et la prosopopée règlent d'une façon particulière la question de l'énonciation et l'éloge paradoxal, toujours associé à l'*ekphrasis* qui en le vantant, décrit précisément un objet, montre les limites d'une théorie référentielle du langage.

Conclusion : De l'effet à la fiction et de la fiction à l'intention

Le **dialogue** et la **prosopopée** sont deux formes qui font exister des voix et par conséquent en même temps des présences ; puisque les mots créant la voix, créent en même temps la présence d'une *persona*. Pour la prosopopée, l'effet se conjugue assez immédiatement et évidemment avec artifice. Pourtant, le caractère fictif de l'interlocuteur de la prosopopée, objet ou allégorie, n'a jamais gêné les Anciens pour faire de ce discours inventé un outil argumentatif. De l'usage de la prosopopée de Nature fait par Lucrèce à celui de Montaigne, il y a un mouvement qui est celui de la révélation de l'artifice. La Nature des Anciens est une Nature de mots — association en soi aberrante —, être fictif qui s'emplit des discours qu'on lui prête. Le discours ne peut valoir alors pour sa réalité, mais pour sa vraisemblance et son efficace. Montaigne redéfinit l'enjeu de la préparation à la mort. Il ne s'agit plus de trouver le discours le plus exact ; il n'est pas de discours qui dise la vérité de la mort. Mais il faut trouver le discours le plus efficace pour soi et c'est dans les mots de Sénèque que Montaigne trouve le plus un recours, un secours face à l'angoisse, parce que Sénèque ne se contente pas de répéter des lieux communs, comme le lui reproche Lucilius. Ses lettres sont une parole personnelle adressée à un ami qui se charge du poids de sa sollicitude et de son amitié. À Montaigne d'inventer d'autres voies rhétoriques pour retrouver dans les *Essais* l'efficace du genre épistolaire.

La prosopopée, à l'origine, est le discours fictif d'un interlocuteur fictif. Or, ce que montrent le *Débat de Folie et d'Amour* et le *Moyen de Parvenir*, c'est que conformément à ce que disent les traités de rhétorique, le dialogue n'est jamais qu'un assemblage de prosopopées. Le *Moyen de Parvenir* pousse la démonstration plus loin encore, puisque les auteurs fictifs des répliques fantaisistes du dialogue sont aussi les auteurs réels d'œuvres antiques ou contemporaines de Béroalde. Toute œuvre est finalement la prosopopée d'un auteur. Le « je » du texte n'est jamais celui de l'auteur, l'être réel qui a écrit, mais celui de la figure auctoriale produite, façonnée par l'œuvre. Ainsi, les œuvres à la première personne ne sont-elles au fond qu'une forme particulière du dialogue où il n'y a qu'un intervenant : elles sont en effet une longue prosopopée où la première personne renvoie toujours et nécessairement à un être fictif, créé par son discours. De même, les citations qui truffent les *Essais* fonctionnent comme prosopopées.

Toute œuvre littéraire est donc finalement prosopopée ou juxtaposition de prosopopées (peu importe qu'il soit discours fictif ou non d'une personne fictive ou non, puisque le discours engendre nécessairement de la fiction). Le *Moyen de Parvenir* commence comme

Conclusion : De l'effet à la fiction et de la fiction à l'intention

un récit à la première personne avant de faire entrer cette première personne dans le dialogue où elle se perd. La première personne dans ce banquet imaginaire ne peut en aucun cas se confondre avec l'auteur : elle est donc fiction, création verbale ainsi que le sont « l'Autre », « Quelqu'un » et l'ensemble des interlocuteurs . À ce titre, ces figures sont interchangeable. L'identité est une image façonnée. Montaigne l'a compris et il préfère que ce soit lui qui façonne cette image plutôt que la rumeur : mais que lui et son livre ne fassent qu'un, voilà qui ne peut être qu'un rêve. C'est un rêve qui fait franchir le fossé qu'il y a entre les choses et les mots. La littérature fait vivre cette illusion et vit d'elle.

Dans un dialogue comme le *Moyen*, le « je » du narrateur n'a pas plus de consistance que « Béroalde ». L'un n'a pas plus de présence que l'autre. Comment alors faire exister le « je » de l'auteur dans un dialogue ? Déjà, en y renonçant partiellement. C'est la leçon du *Ciceronianus* : l'auteur n'est nulle part dans son texte. Contre la présence réelle d'une personne dans un dialogue, il faut se contenter d'un effet de présence et cet effet est particulièrement fort, lorsqu'il se fait contre les conventions et les règles du genre du « dialogue ». Louise n'a pas sa place entre Amour et Folie, pas plus qu'Érasme entre Buléphore et Nosopon. Mais la présence de la *persona* de l'auteur qui surgit grâce à de rapides mais significatives allusions ou ironiques saillies gagne en intensité, car elle exhibe l'artifice du dialogue. Parce qu'elle révèle les autres instances comme instances fictives, la *persona* de l'auteur revêt une apparence d'authenticité. Elle n'en est pas moins un leurre, mais un leurre plus savant. Une mystification à un degré second : la *persona* gagne en consistance, car elle fait s'effondrer l'illusoire existence référentielle de ce qui l'entoure. Elle mystifie en démystifiant. Sa présence reste néanmoins aussi un pur et simple effet.

Ce qui est vrai pour les sujets du discours, l'est tout autant pour les objets. C'est de cette seconde illusion référentielle que joue le *Moyen* lorsqu'il se fait éloge de la pierre philosophale. Il la loue et l'exalte en parodiant les discours ésotériques. Mais en même temps qu'il en fait l'éloge et que par ce fait, il lui donne une présence, il dénonce son existence comme une mystification. La révélation dernière de cette mystification est la capacité du langage à faire être par les mots ce qui n'a pas et n'a jamais eu de présence réelle. Cet éloge fantaisiste de la pierre philosophale ne va pas sans rappeler l'éloge de cette fabuleuse invention littéraire qu'est le pantagruélion. Comme pour l'herbe pantagruélique, l'objet se dessine au croisement de deux genres, *ekphrasis* et éloge. Comme

Conclusion : De l'effet à la fiction et de la fiction à l'intention

pour le pantagruélien, le caractère paradoxal de l'éloge tient en particulier au caractère fictif de l'objet loué. La supercherie exhibée, c'est le pouvoir des mots qui est révélé. Chez Rabelais comme chez Béroalde, le lecteur goûte ce plaisir de l'invention et de la fiction. Mais pour les humanistes, le pouvoir des mots ne s'arrête pas là. Le fossé existant entre les mots et les choses, lorsque s'effondre une théorie référentielle, peut être franchi autrement. S'il faut renoncer à dire le monde, car sa complexité dépasse le langage, il ne faut pas renoncer à lui donner forme et en l'informant, à l'inventer. De même que l'éloge paradoxal des bassesses du monde de piperie fait exister dans le miroir du renversement un monde à espérer, l'éloge paradoxal de la vertu qui commence de fait par un éloge de la volupté est bien une façon de modifier la vision de la vertu¹⁴³. Montaigne change moins la signification de la vertu que son appréhension et par conséquent la façon de la vivre. L'essai « Que philosopher c'est apprendre à mourir » dit autrement la vertu pour que la vertu soit pratiquée autrement. De même, Panurge dit les dettes autrement pour qu'elles deviennent occasion d'échange et non de spoliation. Le discours se réalise dans une pratique et en changeant l'appréhension du réel, il change le réel lui-même. Le langage invente, informe, façonne le réel et non l'inverse.

L'éloge paradoxal invente l'objet qu'il loue ; la prosopopée donne l'existence à la *persona* qu'elle fait parler. Exacerbant les possibilités de ces procédés rhétoriques, Béroalde par son *Moyen* expérimente l'hypothèse radicale selon laquelle l'identité est illusion : le « je » est un nom comme les autres, aussi infondé que Michel. Inutile de rechercher une présence derrière la première personne du singulier ; inutile de se mettre en quête de l'objet dont le texte se fait l'éloge. Il n'y a personne qui parle ou plutôt si, la parole parle. C'est là l'unique prosopopée. La parole parle de la parole ; s'engendre d'elle, comme l'éloge du pantagruélien naît de la lecture de Pline. C'est là l'unique éloge paradoxal. Le *Moyen de Parvenir*, plus encore que les derniers chapitres du *Tiers Livre*, peut donner l'impression au lecteur qu'il sera inéluctablement pris au piège de la réflexivité du verbe.

On peut alors lire dans ce parcours du *Tiers Livre* au *Moyen de Parvenir* une accentuation de l'influence de la (seconde) sophistique : la diffusion de procédés rhétoriques qui en sont issus, l'éloge/*ekphrasis* et la prosopopée, finissent par faire revenir, à la surface de la pratique, les présupposés sémiotiques radicaux qui la fondaient : tout, l'être ou

¹⁴³Érasme commence de même son éloge de la foi par un éloge de la folie.

Conclusion : De l'effet à la fiction et de la fiction à l'intention

le non-être, les Idées, Dieu, peut être purement et simplement création du langage¹⁴⁴. Érasme a un double rôle fondamental dans cette résurgence de la sophistique en tant que relecteur de Quintilien (en particulier dans son *De duplici copia*) et en tant que traducteur et imitateur de Lucien¹⁴⁵. Érasme ne récuse pas avec virulence, comme le fait Quintilien, l'idée selon laquelle tout mot est figure : prudemment, il n'établit pas clairement une « théorie de la langue » ; sa pratique la laisse seulement deviner. Érasme privilégie une rhétorique de l'effet : il faut entendre par là que la réalité est un effet du langage, mais encore que le langage a une efficacité sur le réel. Toute la pratique littéraire d'Érasme est tendue vers le lecteur qu'il souhaite transformer. Suivant l'exemple des Pères de l'Église, Érasme met au service de sa foi et de celle de son lecteur les procédés empruntés à la sophistique. Privilégier l'effet ne signifie donc pas sacrifier l'intention, mais atteste d'une lucidité : l'intention, contrairement à l'effet, n'est jamais donnée.

Béroalde ainsi nous invite à nous méfier des déclarations de bonne foi. Pourtant, son texte qui semble étendre le plus loin le pouvoir de l'illusion verbale ne peut fonctionner sans que se définisse implicitement dans le texte la relation de l'auteur à son lecteur et inversement. Il n'est pas de lecteur assez naïf pour croire qu'il détiendra les secrets de la pierre philosophale. Cependant, il n'est pas non plus de lecteur assez courageux pour achever le copieux dialogue qu'est le *Moyen de Parvenir* sans croire qu'il tirera un peu du profit qui lui est promis sans l'être. Toute provocatrice soit-elle, la « Bonne Intention » préside le banquet. La dernière œuvre de Béroalde perdrait toute sa saveur, si le dialogue ne reposait pas effectivement sur une constante connivence entre l'auteur et le lecteur tout prêt à user d'une « herméneutique de confiance lucide¹⁴⁶ » : cette interprétation confiante est payée de retour par le plaisir qu'il trouve à s'entendre à demi-mot avec

¹⁴⁴L'expression de Marie-Madeleine de la Garanderie, « mettre l'Écriture sainte au risque de la science des lettres » prend alors tout son sens. En allant jusqu'au bout de la voie rhétorique dessinée par la sophistique, les fondements de la foi chrétienne sont directement attaqués, d'où le caractère radicalement transgressif du *Moyen de parvenir* (*Christianisme et lettres profanes — essai sur l'humanisme français (1515-1535)*, *op. cit.*, p. 385).

¹⁴⁵dont l'œuvre entière est traduite en français par Filibert Bretin en 1581. La traduction de Philostrate par Blaise de Vigenère, autre traducteur de Lucien, témoigne aussi d'un surcroît d'intérêt pour la seconde sophistique à la fin du siècle. *Les Images ou tableaux de Platte-peinture*, traduites et commentées par Blaise de Vigenère, 1578, ont été publiées dans une édition présentée et annotée par Françoise Graziani (Paris, Champion, 1995). Anne Sauvage, veuve Guillemot donne avec la veuve d'Abel L'Angelier une nouvelle édition des *Images* de Vigenère en 1614, deux ans avant la date supposée de la publication du *Moyen de Parvenir*. (Voir Neil Kenny, « *The earliest known edition of Le Moyen de parvenir and the woman who printed it*, art. cit., p. 30.)

¹⁴⁶André Tournon, *op. cit.*, p. 30.

Conclusion : De l'effet à la fiction et de la fiction à l'intention

son auteur. Le gage de la bonne intention est l'effet de l'œuvre sur le lecteur, mais cette efficacité dépend de la bonne volonté du lecteur : il lui faut d'abord présupposer que le dessein de l'auteur est honnête pour éprouver qu'il l'est réellement et que l'œuvre le transforme¹⁴⁷.

L'intention de part et d'autre est finalement garante de l'effet. Seule une lecture vécue comme relation de connivence et de complicité, comme échange intersubjectif, peut fonder le sens du livre. De même que la vie, selon Ennius, n'est vraiment vivante, que si elle s'appuie sur la bienveillance d'un ami, l'œuvre ne vit que si elle trouve l'écoute d'un lecteur bien disposé. La prosopopée (dont l'ironie est une forme particulière) est la figure fondamentale qui sert ce projet, le déguisement derrière lequel l'auteur se cache et derrière lequel le lecteur le cherche. Comme il faut lire les Écritures pour être emplis de la présence du Christ, lire n'a de sens que comme rencontre avec un auteur. Même le *Moyen*, dialogue où l'infléchissement sophistique est le plus radical, n'échappe pas à cette expérience de la lecture, vécue comme une relation privilégiée et personnelle avec l'écrivain.

À la foi et à la charité indispensables à la lecture de la Bible, correspondent l'amitié, la bonne intention du lecteur. Érasme adapte les exigences de Paul et des Pères de l'Église à l'invention d'un nouveau modèle de lecture laïque, affranchi des seuls modèles antiques : leur lecteur n'y est pas invité à juger, mais à s'explorer lui-même en s'efforçant de pénétrer les motivations intimes de l'autre. Lire pour rencontrer l'autre revient à lire pour se connaître, toujours davantage et toujours imparfaitement.

Car nul ne pénètre mon cœur, si ce n'est Dieu : c'est cette conviction qui est le point de départ des œuvres étudiées et la raison des choix rhétoriques qui les caractérisent ;

¹⁴⁷Ce « présupposé de bienveillance » est aussi le garant de l'efficacité des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola : *Para que asi el que da los ejercicios espirituales, como el que los rescibe mas se ayuden y se aprouechen, sea de presuponer que todo buen xpiano a de ser mas prompto asalbar la proposicion del proximo que a condernarla, y si no la puede salvar, inquiera como la entiende, y si mal la entiende corrija, con amor, y sino basta busque todos los medios convenientes para que bien entendiendola se salue. : Texte autographe des Exercices Spirituels et documents contemporains (1526-1615)*, éd. Édouard Gueydan, Paris, Desclée de Brouwer-Bellarmin, 1986, p. 74. La réussite des exercices dépend du bon fonctionnement de la communication : il faut que le maître s'assure constamment que le disciple l'a bien entendu. Les pièges rhétoriques des textes de notre *corpus* ont cette fonction de contraindre le lecteur à constamment se demander si ses hypothèses d'interprétation sont valides. Le lecteur doit être par avance certain que l'intention de l'auteur n'est pas de le tromper, sinon jamais il ne fournira les efforts nécessaires pour trouver le visage de l'auteur derrière les masques du texte. La confiance est la condition sans laquelle l'exercice ne peut pas transformer le disciple, la lecture le destinataire du texte. (Sur l'éventuelle parenté, entre Érasme et Ignace de Loyola, on pourra lire : Marcel Bataillon, *Érasme et l'Espagne*, Genève, Droz, 1991, p. 279-304.)

Conclusion : De l'effet à la fiction et de la fiction à l'intention

c'est cette fatalité qu'elles essaient néanmoins de conjurer. « Connais toi toi-même » telle est l'injonction à la fois fondatrice et problématique qui est au cœur du *Tiers Livre*, du *Débat* et du recueil poétique de Louise Labé (où se connaître, signifie discerner en soi la sagesse de la folie, l'amour mondain de l'amour divin), des *Essais* et même du *Moyen de Parvenir*, où le lecteur est contraint de trouver la place de l'auteur et sa propre place dans le chaos représenté. Aussi, ne faudrait-il pas croire que l'invasion apparemment inquiétante de la fiction, se fait aux dépens du sens. Le discours s'efforce de communiquer l'incommunicable, ce qui est limpide pour Dieu seul ; toujours partiel, toujours limité par les contingences de ses conditions d'avènement, il est reconstruction. Le discours pensé comme fiction est le signe de la conscience de l'impuissance des mots à faire sens immédiatement. Le sens advient si le lecteur est prêt à croire que l'auteur a mis de soi dans l'œuvre et s'efforce de retrouver en lui-même ce que l'autre a pu dire. Les humanistes, et Béroalde de Verville, malgré l'extravagance de son texte ne fait pas exception, déplacent les exigences spirituelles de la patristique pour formuler une quête profane : le désir qu'Augustin exprime au début des *Soliloques*, celui de connaître Dieu et l'âme à l'exception de toute autre chose devient seul désir de se connaître soi-même. Faisant de la certitude de l'opacité de l'âme le nœud et le moteur de la littérature qu'ils renouvellent, les auteurs de la Renaissance instaurent un modèle qui invente la lecture comme communication et confiance, moment de découverte de soi par l'ouverture à l'autre.

Table des matières

Table des matières

Introduction : Faire signe	5
I Érasme et Rabelais : <i>personae</i> siléniques	13
1 Érasme	15
1.1 Les textes théologiques	16
1.1.1 Les préfaces au <i>Novum testamentum</i>	16
1.1.2 <i>Lingua</i>	20
1.2 <i>Dialogus ciceronianus sive de optimo genere dicendi</i>	29
1.3 <i>Le De duplici copia verborum ac rerum</i>	46
1.3.1 Que l'abondance est double	47
1.3.2 Les « figures de la présence »	53
1.3.3 Le sens de la fiction	58
1.3.4 Le double sens de la mise en scène copieuse	59
1.3.5 L'impossible présent de la présence	62
1.4 Vers une « théorie de la langue »	68
2 Rabelais	73
2.1 Du paratexte au texte : la circulation de la parole	74
2.1.1 Passage à l'acte	74
2.1.2 Passage de relais : prosopopées	78
2.2 De la langue	87
2.2.1 Parole et bavardage	88
2.2.2 Détournements	90
2.2.3 Éloge du détour	93

Table des matières

2.3	Se dire, se connaître et connaître le monde	99
2.4	Conclusion	104
II	Louise Labé : figure de lettres	107
3	Le sens du dialogue	111
3.1	<i>Experimentum veritatis</i> ?	111
3.1.1	La place de la rhétorique	111
3.2	L'esprit de Ménippe et Lucien	119
3.2.1	Mélange des tons	119
3.2.2	Apollon néoplatonicien et Mercure évangélique ?	120
3.3	« Le sens du dialogue »	127
3.3.1	Un dialogue de fous ou l'exclusion des sages	128
3.3.2	Un premier avertissement ou un implicite protocole de lecture . . .	129
3.3.3	Voix et points de vue : une réponse à l'écart entre les mots et les choses	130
3.3.4	L'amplification polyphonique : un exemple de vision prismatique .	133
3.3.5	Les vertus de la contradiction	137
4	Mythes et voix	147
4.1	La mise en scène de l'écriture	148
4.1.1	Le sens de l'écriture	151
4.2	Droit de réponse	156
4.2.1	Le sonnet XVI	156
4.2.2	Le sonnet XIX	159
4.2.3	Sonnet XX	162
4.2.4	Le sonnet XXI	163
4.3	Une réécriture féminine de la mythologie ou la construction d'une <i>persona</i>	165
4.3.1	L'exemple inaugural : Sémiramis	166
4.3.2	Les autres figures mythologiques féminines de la poésie	171
4.3.3	Mythes à venir ?	174
4.3.4	La <i>persona</i> de l'amant ou le discrédit d'Ulysse	175
5	Mises en scène	181

5.1	« Stratégie générique »	182
5.1.1	Un regard distancié sur la poésie	182
5.1.2	D'une simplicité nouvelle du style	187
5.1.3	La rencontre de l'épopée et de la poésie	188
5.1.4	Le sens de la fiction	190
5.1.5	Un « conte » d'amour	191
5.2	Stratégie énonciative	193
5.2.1	L'exemple du sonnet XXII	194
5.2.2	La place du lecteur	198
5.3	Épître et hommage	204
5.3.1	L'Épître	205
5.3.2	La collection d'hommages	207
5.4	Conclusion	213
III Montaigne : les truchements rhétoriques de l'âme		217
6	Du nom de Dieu au nom de Montaigne	221
6.1	L' <i>incipit</i> de « De la gloire »— Une identification des problèmes	223
6.1.1	« Il y a le nom et la chose »	223
6.1.2	Théorie du langage et théorie de la connaissance	224
6.2	La gloire et le nom de Dieu selon Sebond	226
6.2.1	La gloire de Dieu	228
6.2.2	Le nom de Dieu	231
6.2.3	Le nom acquis	235
6.2.4	Le nom acquis de Dieu et les trois manières de l'envisager	238
6.2.5	Que signifiait E'i ou le nom qui n'est pas acquis	248
6.2.6	Le plus haut degré de la connaissance de Dieu : la connaissance de soi	253
6.3	De Sebond à Montaigne : l'angoisse de la parole vraie	257
6.3.1	Le truchement de l'âme	258
6.3.2	L'âme dans la lettre ? Traduction et interprétation de la lettre d'Epicure	259
6.3.3	Inanité des titres et des noms	263

Table des matières

6.3.4	Insaisissables intentions	268
6.3.5	La « forme maïtresse »	273
6.4	« De la praesumption » ou De la nécessité de se trouver	275
6.4.1	Du projet de se dire	275
6.4.2	Le fil sebundien	276
6.4.3	Où Montaigne trouve du solide	279
6.4.4	Suivre sa nature en écoutant d'autres voix	281
7	« Que philosopher c'est apprendre à mourir »— Un exercice de réception	287
7.1	Paradoxal <i>incipit</i>	288
7.1.1	Le devenir du titre	289
7.1.2	Une dialogisation du <i>De finibus</i>	291
7.1.3	Le refus de la <i>captatio benevolentiae</i>	293
7.1.4	L'éloge paradoxal de la volupté en la vertu ou de la vertu en la volupté	294
7.2	Discours sur les discours	301
7.2.1	La tradition chrétienne de la préparation à la mort	301
7.2.2	L'intertexte horacien	303
7.2.3	Le sage et le fou ; illusion et apparence	308
7.2.4	La prosopopée de Nature	312
7.3	La particularité de Sénèque	317
7.3.1	Les avertissements de l'essai	318
7.3.2	La voie de Sénèque	320
8	De La Boétie au lecteur ou d'un commerce à l'autre	331
8.1	Un cadre inadéquat	332
8.1.1	Les disparitions	332
8.1.2	Considérations esthétiques déplacées	334
8.2	Les efforts initiaux de terminologie et de classification	334
8.3	L'affranchissement	338
8.3.1	Un exemple préliminaire : Plutarque	338
8.3.2	La pusillanimité de Lelius/Cicéron	342
8.3.3	Un exemple presque parfait : le <i>Toxaris</i>	345

8.3.4	Le discours impossible	348
8.4	Par delà le ressassement	350
8.5	De l'essai « De l'amitié » à celui « De trois commerces » et inversement	354
8.5.1	Un autre texte de Plutarque	354
8.5.2	La réversibilité de Ménandre	357
8.6	Conclusion	360
IV Béroalde de Verville : c'est Parole qui parle		363
9 Aux origines de la parole		367
9.1	Les impossibles origines	368
9.1.1	De l'impossibilité du livre des livres	368
9.1.2	L'anti-plan de l'anti-prologue	370
9.1.3	« Question I »	372
9.2	Mode de lecture et mode d'être	377
9.2.1	Un secret partagé entre « Je » et « nous » et inversement	377
9.2.2	Un savoir qui divise	378
9.2.3	Le vin qui libère et rassemble	380
9.2.4	La Bonne Intention : mode d'être et mode de lecture	382
9.3	Le centre de tous les contes	389
9.3.1	Un détour facétieux par le registre précieux	390
9.3.2	Des paroles dont il lève des herbes	391
9.3.3	Le prix des mots	394
9.3.4	S'entendre sur le « cela »	396
9.3.5	Le conte de Marciole : du moyen de le lire	400
10 Ordre et désordre de la parole		403
10.1	Coq-à-l'âne	403
10.1.1	La section 9 de l'anti-prologue	404
10.1.2	Coq-à-l'âne et cacophonie	406
10.2	Une organisation cyclique du <i>Moyen</i> ?	417
10.2.1	Un pendant à l'histoire de la succession d'Imbert	417
10.2.2	Le retour du discours alchimique	420
10.2.3	« Vîtes-vous jamais le père Prologue? »	426

Table des matières

10.3 Le monde renversé	431
10.3.1 Signe, symbole et sacré	432
10.3.2 Saints et fous	435
10.3.3 Du <i>Moyen de Parvenir</i> ou l'envers dialogique du livre <i>De la Sagesse</i>	442
10.4 Le sens du plaisir	450
10.4.1 De ceci et de cela	450
10.4.2 Le plaisir de s'entendre : un autre moyen de parvenir?	455
10.4.3 Que chacun paie son écot	457
10.5 Conclusion : Promesse tenue	461
Conclusion : De l'effet à la fiction et de la fiction à l'intention	465
Table des matières	475
Bibliographie sélective	483
Index des noms propres	505
Index des mots-clefs	513

Bibliographie sélective

Érasme

Œuvres complètes

- ÉRASME, Opera omnia [édition désignée par le sigle AMS ou ASD], Amsterdam, North Holland publishing company, 1969–.
- Opera omnia [édition désignée par le sigle LB] ; reproduction en *fac simile* de l'édition de Ioannes Clericus, Leyde, 1703-1706, 11 tomes, Hildesheim, G. Olms Verlagsbuchhandlung, 1962.
 - Opus epistolarum [édition désignée par : Allen], éd. P. S. ALLEN, 12 tomes, Oxford, Oxford University Press, 1906–1958.

Œuvres choisies

- ÉRASME, *Ausgewählte Schriften*, 8 tomes, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- *Éloge de la Folie, Adages, Colloques, Réflexions sur l'art, l'éducation, la religion, la guerre, la philosophie, Correspondance*, éd. Claude BLUM et al., Paris, Robert Laffont, 1992.
 - *Œuvres choisies*, éd. Jacques CHOMARAT, Paris, Le Livre de Poche, 1991.

Traductions anciennes et modernes

- ÉRASME, *La Correspondance d'Érasme*, traduite et annotée d'après le texte latin de l'*Opus Epistolarum* par p. S. Allen, H. M. Allen et H. W. Garrod, éd. Aloïs GERLO et Paul FORIERS, 12 tomes, Paris - Bruxelles, Gallimard - University Press, 1967–1984.
- *La Langue*, éd. Jean-Paul GILLET, Genève, *Labor et fides*, 2002.
 - *La Philosophie chrétienne (L'Éloge de la Folie, L'Essai sur le libre-arbitre, Le Cicéronien, La Réfutation de Clichtove)*, trad. par Pierre MESNARD, Paris, Vrin, 1970.
 - *Les Colloques*, trad. par Étienne WOLF, 2 tomes, Paris, Imprimerie Nationale, 1992.
 - *Les Silènes d'Alcibiade*, éd. Jean-Claude MARGOLIN, Paris, Les Belles Lettres, 1998.
 - *Préfaces au Novum Testamentum*, trad. par Yves DELÈGUE, Genève, *Labor et fides*, 1990.

Bibliographie sélective

ÉRASME, *Traicté de la bonne et mauvaise langue par Jean de Marconville Gentil-homme percheron*, trad. par Jean de MARCONVILLE, Paris, Par Jean Dalier, demeurant sur le pont saint Michel, a la rose blanche, 1573.

Études sur Érasme

BATAILLON Marcel, « D'Érasme à la Compagnie de Jésus », dans : *Érasme et l'Espagne*, 1991, 3, p. 279–304.

– *Érasme et l'Espagne*, Genève, Droz, 1991 (nouvelle édition en trois volumes).

BLUM Claude, « La Parodie extrême : sur un fragment de l'*Éloge de la Folie* », dans : *Prose et prosateurs de la Renaissance : mélanges offerts à M. le professeur Robert Aulotte*, Paris, SEDES, 1988, p. 27–37.

BÉNÉ Charles, *Érasme et Saint Augustin ou influence de Saint Augustin sur l'humanisme d'Érasme*, Genève, Droz, 1969.

CHARLIER Yvonne, *Érasme et l'amitié d'après sa Correspondance*, Paris, Belles Lettres, 1977.

CHOMARAT Jacques, *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Belles Lettres, 1981.

– *Mots et croyances*, Genève, Droz, 1995.

CHOMARAT Jacques, André GODIN et Jean-Claude MARGOLIN, éd., *Érasme : Actes du colloque international d'Érasme*, Genève, Droz, 1990.

ERASMUS von Rotterdam, *Ciceronianus (Dialogus cui titulus ciceronianus sive de optimo dicendi genere) dans Ausgewählten Schriften*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.

FERRADOU Carine, « La réflexion sur le pouvoir du langage dans plusieurs colloques d'Érasme, le « Lucien batave » », dans : *Renaissance Humanisme et Réforme*, 2004, 58, p. 59–88.

GODIN André, *Érasme, lecteur d'Origène*, Genève, Droz, 1982.

HOFFMANN Manfred, *Rhetoric and Theology : the hermeneutic of Erasmus*, Toronto, University of Toronto Press, 1994.

JARDINE Lisa, *Erasmus, Man of letters : the construction of Charisma in Print*, Princeton, University of Princeton Press, 1993.

KRISTFELLER Paul Oskar, « Erasmus from an italian perspective », dans : *Renaissance Quaterly*, 1970, 23, p. 1–14.

- KUSHNER Eva, « Erasmus and the Paradox of Subjectivity », dans : *Erasmus Rotterdam Society Yearbook*, 1998, 18, p. 1–20.
- MANN Margaret, *Érasme et les débuts de la réforme française*, Genève, Slatkine, 1978 (Première édition 1934).
- MANSFIELD Bruce, *Erasmus in the Twentieth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.
- MARGOLIN Jean-Claude, « Le sujet de l'énonciation dans l'*Éloge de la Folie* d'Érasme », dans : *Hommages à Carl Deroux, V — Christianisme et Moyen Âge, Néo-latin et survivance de la latinité*, éd. Pol DEFOSSE, t. 5, Bruxelles, Latomus, 2003, p. 475–496.
- *Érasme par lui-même*, Paris, Paris, Seuil, 1978.
- *Érasme, précepteur de l'Europe*, Paris, Éditions Julliard, 1995.
- *Érasme, une abeille laborieuse, un témoin engagé*, Orléans, Paradigme, 1993.
- MESNARD Pierre, *La Philosophie chrétienne*, Paris, Vrin, 1970.
- SCREECH Michael, *L'Extase et l'Éloge de la Folie*, Paris, Desclée de Brower, 1991.
- TELLE Émile V., « Une version française de la *Lingua* d'Érasme », dans : *Bibliothèque Humanisme et Renaissance*, 1991, 53, 3, p. 735–742.
- THOMPSON Geraldine, *Under the Pretext of Praise : Satiric Mode in Erasmus' Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1973.
- WITKE Charles, « Erasmus Autor et Actor », dans : *Erasmus Rotterdam Society Yearbook*, 1995, 15, p. 26–52.

Rabelais

Éditions de Rabelais

- RABELAIS François, *Le Tiers Livre*, édition critique sur le texte publié en 1552 à Paris par Michel Fezandat, éd. Jean CÉARD, Paris, Livre de Poche, 1995.
- *Le Tiers Livre*, éd. Michael A. SCREECH, Paris - Genève, Droz, 1974.
- *Œuvres complètes*, édition établie présentée et annotée par Mireille Huchon, avec la collaboration de François Moreau, Paris, Gallimard, 1994.

Études sur Rabelais

- BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982 (première édition en français 1970 ; en russe 1965).
- CAVE Terence, « 'Je pareillement' : instances de la première personne chez Rabelais », dans : *Cahiers textuel*, 1996, 15, p. 9–18.
- « L'économie de Panurge : « moutons à la grande laine » », dans : *Réforme Humanisme Renaissance*, 1993, 37, p. 7–24.
- CHOLAKIAN Rouben C., *The Moi in the Middle Distance : A Study of the Narrative Voice in Rabelais*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1982.
- CÉARD Jean et Jean-Claude MARGOLIN, éd., *Rabelais en son demi-millénaire*, Genève, Droz, 1988.
- DAUPHINÉ James et Paul MIRONNEAU, éd., *Rabelais. À propos du Tiers Livre*, Actes des troisièmes journées du Centre Jacques Laprade, tenues au Musée national du Château de Pau, les 8 et 9 décembre 1995., Biarritz, J & D Éditions, 1995.
- DEFAUX Gérard, « Panurge, le pouvoir et les dettes : sagesse et folie dans le *Tiers Livre* », dans : Op. cit. : *Revue de littératures française et comparée*, 1995, 5, p. 47–59.
- *Rabelais Agonistes : du rieur au prophète. Études sur Pantagruel, Gargantua, Le Quart Livre*, Genève, Droz, 1997.
- DELÈGUE Yves, « Le pantagruélien ou le discours de la vérité », dans : *Études rabelaisiennes*, 1983, 16, p. 18–40.
- DEMERSON Guy, *François Rabelais*, Paris, Fayard, 1991.
- *L'Esthétique de Rabelais*, Paris, SEDES, 1996.
- GOSSELIN Laurent, « Une ontologie de la contingence », dans : *Cahiers textuel* 34/44, 1989, 4/5, p. 33–41.
- GRAY Floyd, *Rabelais et le comique du discontinu*, Paris, Champion, 1994.
- *Rabelais et l'écriture*, Paris, Nizet, 1974.
- HUCHON Mireille, « Rabelais et les lunules : le discours incident dans le *Tiers Livre* », dans : Op. cit. : *Revue de littératures française et comparée*, Novembre 1995, 5, p. 29–36.
- *Rabelais grammairien. De l'histoire du texte aux problèmes d'authenticité*, Genève, Droz, 1981.

- HUCHON Mireille, « Variations rabelaisiennes sur l'imposition du nom », dans : *Prose et prosateurs de la Renaissance : mélanges offerts à M. le professeur Robert Aulotte*, Paris, SEDES, 1988, p. 93–100.
- JEANNERET Michel, *Le Défi des signes, Rabelais et la crise de l'interprétation à la Renaissance*, Orléans, Paradigme, 1994.
- KOTLER Éliane, éd., *Rabelais et le Tiers Livre*, actes des journées d'études du XVI^e siècle de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, colloque de Nice, 2-3 février 1996, Paris, CNRS, 1996.
- LA CHARITÉ Raymond C., éd., *Rabelais's incomparable book : essays on his art*, Lexington, Kentucky, French Forum, 1986.
- MARRACHE-GOURAUD Myriam, « Hors de toute intimidation » *Panurge ou la parole singulière*, Genève, Droz, 2003.
- MÉNAGER Daniel, *Rabelais en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1989.
- PARIS Jean, *Hamlet et Panurge*, Paris, Seuil, 1971.
- POUILLOUX Jean-Yves, « Questions de lecture », dans : *Cahiers textuel* 34/44, 1989, 4/5, p. 7–12.
- RIGOLOT François, « Cratylisme et pantagruélisme : Rabelais et le statut du signe », dans : *Études rabelaisiennes*, 1976, 13, p. 115–132.
- *Les langages de Rabelais*, Genève, Droz, 1996 (deuxième édition revue et augmentée ; première édition 1972).
- « Sémiotique de la sentence et du proverbe chez Rabelais », dans : *Études rabelaisiennes*, 1977, 14, p. 277–286.
- ROBERT Yann F., « « Interpète ce que voudras » Disposition silénique, obsession oculaire et « plus hault sens » dans le *Gargantua* de Rabelais » *French Forum*, 31, 2 », dans : *French Forum*, 2006, 31, 2, p. 1–14.
- SAULNIER Verdun-Louis, « L'énigme du pantagruélion ou du *Tiers* au *Quart Livre* », dans : *Études rabelaisiennes*, 1956, 1, p. 48–72.
- SCREECH Michael Andrew, *Rabelais*, Paris, Gallimard, 1992 (pour la traduction française ; 1979 pour la première édition en anglais).
- THOMINE-BICHARD Marie-Claire et al., *Naissance du roman moderne*, Neuilly, Atlande, 2007.
- TIN Louis-Georges, « Qu'est-ce que le Pantagruélion ? », dans : *Études rabelaisiennes*, 2000, 39, p. 125–135.

Bibliographie sélective

- TOURNON André, « *En Sens agile* » *Les acrobaties de l'esprit selon Rabelais*, Paris, Champion, 1995.
- WEINBERG Florence, *Rabelais et les leçons du rire. Paraboles évangéliques et néoplatoniciennes*, Orléans, Paradigme, 2000.
- ZAERCHER Véronique, *Le Dialogue rabelaisien. Le Tiers Livre exemplaire*, Genève, Droz, 2000.
- ZHIRI Oumelbamine, *L'Extase et ses paradoxes : Essai sur la structure narrative du Tiers Livre*, Paris, Champion, 1999.

Louise Labé

Éditions de Louise Labé

- HUCHON Mireille, *Louise Labé, une créature de papier*, Ce livre contient le *fac simile* de : *Euvres de Louïze Labé*, Lyon, J. de Tournes, 1555 et de : « A Louïse Labé, Lionnoese », Jacques Peletier du Mans, extrait de *L'art poétique*, Lyon, J. de Tournes et G. Gazeau, 1555. Genève, Droz, 2006.
- LABÉ Louise, *Œuvres complètes*, éd. Enzo GIUDICI, Droz, Genève, 1981.
- *Œuvres complètes*, éd. François RIGOLOT, Paris, Flammarion, 1986.

Études sur Louise Labé

- ALONSO Béatrice et Éliane VIENNOT, éd., *Louise Labé 2005*, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2004.
- BAKER Deborah Lesko, *The subject of desire. Petrarchan Poetics and the Female Voice*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1996.
- BALDRIDGE Wilson, « La présence de la Folie dans les œuvres de Louise Labé », dans : *Renaissance and Reformation/ Renaissance et Réforme*, 1989, 25, 4, p. 371–379.
- « Le langage de la séparation chez Louise Labé », dans : *Études littéraires*, 1987, 20, 2, p. 61–76.
- BERNERO Ludovic, *Une gloire littéraire lyonnaise : Louise Labé surnommée « La Belle Cordière » 1526-1566*, L'Isle sur Sorgue, Éditions des Amis de Pétrarque, 1957.
- BERRIOT Karine, *Louise Labé. La Belle Rebelle et le François nouveau*, Paris, Seuil, 1985.

- CLÉMENT Michèle, « Louise Labé et les arts poétiques », dans : *Méthode !*, 2004, 7, p. 65–77.
- DEMERSON Guy, éd., *Louise Labé. Les Voix du lyrisme*, Saint-Étienne/Paris, Presses de l'Université de Saint-Étienne/Éditions du CNRS, 1990.
- GIUDICI Enzo, *Louise Labé. Essai*, Paris, Nizet, 1981.
- « Louise Labé dans la littérature d'imagination », dans : *Littératures*, 1984, 9-10, p. 51–69.
- HUCHON Mireille, *Louise Labé, créature de papier*, Genève, Droz, 2006.
- MARTIN Daniel, *Signe(s) d'Amante. L'agencement des EUVRES de Louise Labé Lionnoize*, Paris, Champion, 1999.
- MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *La Quenouille et la lyre*, Paris, Corti, 1998.
- MATTHEWS GRIECO Sara, *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991.
- MOISAN Jean-Claude, « La codification de la passion : Louise Labé (Sémiramis) - Ronsard (Hercule) », dans : *La Peinture des passions de la Renaissance à l'Âge classique*, éd. Bernard YON, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 111–126.
- NASH Jerry C., « « Ne veuillez point condamner ma simplesse » Louise Labé and Literary Simplicity », dans : *Res publica litterarum*, 1980, 3, p. 91–100.
- O'CONNOR Dorothy, *Louise Labé, Sa vie et son œuvre*, Genève, Slatkine, 1972 (première édition 1926).
- PAUPERT Anne, *Les Fileuses et le clerc*, Paris, Champion, 1990.
- RIGOLOTT François, « Les « sutils ouvrages » de Louise Labé ou : quand Pallas devient Arachné », dans : *Il Rinascimento a Lione*, Atti del Congresso Internazionale, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988, p. 883–905.
- *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au féminin*, Paris, Champion, 1997.
- « Écrire au féminin à la Renaissance : problèmes et perspectives », dans : *L'Esprit créateur*, 1990, 30, 4, p. 2–9.
- éd., *Écrire au féminin à la Renaissance*, *L'Esprit créateur*, 30, 4, 1990.
- RUWET Nicolas, « Un sonnet de Louise Labé », dans : *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Seuil, 1972, p. 176–199.
- SCHULZE-WITZENRATH Elisabeth, *Die Originalität des Louise Labé*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1974.

Bibliographie sélective

- SIBONA Chiara, *Le Sens qui résonne — Une étude sur le sonnet français à travers l'œuvre de Louise Labé*, Ravenna, Longo, 1984.
- TRICOU Georges, « Louise Labé et sa famille », dans : *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1944, 5, p. 60–104.
- VARTY Kenneth, « Louise Labé and Marsiliano Ficino », dans : *Modern Language Notes*, 1958, 71, p. 5–13.
- WRIGHT-JONES Julianne et François RIGOLOTT, « Les irruptions de Folie : fonction idéologique du porte-parole dans les *Œuvres* de Louise Labé », dans : *L'Esprit Créateur*, 1990, 30.4, p. 74–82.

Montaigne

Éditions de Montaigne

- MONTAIGNE Michel de, *Essais* Reproduction en *fac simile* de l'exemplaire de Bordeaux 1588 annoté de la main de Montaigne, éd. René BERNOULLI, Genève, Slatkine, 1987.
- *Essais*, Reproduction en *fac simile* des *Essais* (Bordeaux, 1582), éd. Philippe DESAN, Paris, Société des textes français modernes, 2005.
- *Essais*, Reproduction photographique de l'édition originale de 1580, éd. Daniel MARTIN, Genève - Paris, Slatkine - Genève, 1976.
- *Essais*, éd. Pierre VILLEY, Paris, PUF, 1992 (première édition 1924).

Éditions de Sebond

- SEBOND Raymond, *Theologia naturalis sive liber creaturarum*, Deventer, Richard Paffroed, vers 1485 ?
- *Theologia naturalis sive liber creaturum*, Paris, Pierre Compagnon, 1648.
- *Theologie naturelle de Raymond Sebon, docteur excellent entre les modernes en laquelle par l'ordre de Nature est demontree la verité de la Foy Chrestienne et Catholique, traduite nouvellement de Latin en François*, Paris, Gilles Gourbin, Michel Sonnius, Guillaume Chaudière, 1569.
- *Theologie naturelle de Raymond Sebon*, traduite nouvellement en françois par Messire Michel, Seigneur de Montaigne, Chevalier ordinaire de l'ordre du Roy et Gentil-homme ordinaire de la chambre, Paris, Gilles Gourbin, 1581.

Études sur Montaigne

- BLUM Claude, « L'Apologie de Raimond Sebond et le déplacement de l'apologétique traditionnelle à la fin du XVI^e siècle », dans : *Le Signe et le texte — Études sur l'écriture au XVI^e siècle en France*, éd. Lawrence D. KRITZMAN, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1990, p. 161–173.
- « Les fonctions du « déjà dit » dans les *Essais* : emprunter, alléguer, citer », dans : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1981, 33, p. 35–51.
- éd., *Montaigne, Apologie de Raimond Sebond : De la Theologia à la Théologie*, Paris, Champion, 1990.
- BRAHAMI Frédéric, *Le Scepticisme de Montaigne*, Paris, PUF, 1997.
- BRODY Jules, *Lectures de Montaigne*, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1982.
- *Nouvelles Lectures de Montaigne*, Paris, Champion, 1994.
- BROUSSEAU-BEUERMANN Christine, *La Copie de Montaigne : Étude sur les citations dans les Essais*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1989.
- COLEMAN Dorothy, *Montaigne, quelques Anciens et l'écriture des Essais*, Paris, Champion, 1995.
- COMPAGNON Antoine, *Nous, Michel de Montaigne*, Paris, Seuil, 1980.
- COPPIN Joseph, *Montaigne traducteur de Raymond Sebond*, Lille, Facultés catholiques de Lille, 1925.
- DAUVOIS Nathalie, *Prose et poésie dans les Essais*, Paris, Champion, 1998.
- DEFAUX Gérard, *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987.
- *Montaigne et le travail de l'amitié*, Orléans, Paradigme, 2001.
- DELÈGUE Yves, « Sebond et La Boétie », dans : *Travaux de linguistique et de littérature*, 1968, 6, 2, p. 69–79.
- DEMONET Marie-Luce, *À plaisir - Sémiotique et scepticisme chez Montaigne*, Orléans, Paradigme, 2002.
- DOTOLI Giovanni, *La Voix de Montaigne : langue, corps et parole dans les Essais*, Paris, Lanore, 2007.
- EHRlich Hélène-Hédy, *Montaigne : la critique et le langage*, Paris, Klincksieck, 1972.

Bibliographie sélective

- FRAME Donald M., « Montaigne and the problem of consistency », dans : *French Renaissance Studies in honor of Isidore Silver, Kentucky, Romance Quarterly*, 1974, Supplement 2, p. 157–172.
- FRIEDRICH Hugo, *Montaigne*, Paris, Gallimard, 1984 (première édition en français 1968 ; première édition en allemand 1949).
- FUMAROLI Marc, « Les *Essais* de Montaigne : l'éloquence du for intérieur », dans : *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (XVI^e et XVII^e siècles)*, éd. Jean LAFOND, Paris, Vrin, 1985, p. 27–50.
- GARAVINI Fausta, *Itinéraires à Montaigne — Jeux de texte*, Paris, Champion, 1995 (pour la traduction française ; première édition en italien 1983).
- *Monstres et chimères : Montaigne, le texte et le fantasme*, Paris, Champion, 1993.
- GOUNIN-HABERT Mireille, « Le Système des gauchissements dans la traduction par Montaigne du *Liber creaturum* de Raymond Sebond », thèse de doct., Université Marseille I, 2002.
- GRAY Floyd, *Montaigne bilingue : le latin des Essais*, Paris, Champion, 1991.
- GUERRIER Olivier, *Quand «les poètes feignent» : «fantasie» et fiction dans les Essais de Montaigne*, Paris, Champion, 2002.
- « « En mille contraires visages » : les présences lyriques de La Boétie », dans : *Montaigne studies*, 1999, 11, p. 155–168.
- HENDRICK Philip, *Montaigne et Sebond — L'art de la traduction*, Paris, Champion, 1996.
- JOUKOVSKY Françoise, « Qui parle dans le livre III des *Essais*? », dans : *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1988, 5, p. 813–827.
- KRITZMAN Laurence D., *Destruction/Découverte. Le fonctionnement de la rhétorique dans les Essais de Montaigne*, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1980.
- KUSHNER Eva, « Monologue et dialogue dans les deux premiers livres des *Essais* », dans : *Montaigne 1580-1980*, Actes du colloque international de mars 1980, éd. Marcel TETEL, Paris, Nizet, 1983, p. 103–120.
- LESTRINGANT Frank, éd., *Rhétorique de Montaigne*, Paris, Champion, 1985.
- MAC KINLEY Mary B., *Les Terrains vagues des Essais — Itinéraires et intertextes*, Paris, Champion, 1996.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.
- MICHA A., « Art et nature dans les Essais », dans : *Bulletin de la société des Amis de Montaigne*, 1956, 19, p. 50–55.

- MIERNOWSKI, *L'Ontologie de la contradiction sceptique - Pour l'étude de la métaphysique des Essais*, Paris, Champion, 1998.
- POUILLOUX Jean-Yves, « La Forme maîtresse », dans : *Montaigne et la question de l'homme*, éd. Marie-Luce DEMONET, Paris, PUF, 1990, p. 33–45.
- *Lire les Essais de Montaigne*, Paris, Maspero, 1969.
 - *Montaigne, L'Éveil de la pensée*, Paris, Champion, 1995.
- PUIG Jaume de, *Les Sources de la pensée philosophique de Raimond Sebond*, Paris, Champion, 1994.
- RAT Maurice, « Montaigne et La Boétie », dans : *Bulletin de la Société des Amis de Montaigne*, 1955, 17, p. 19–44.
- STAROBINSKI Jean, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982.
- TOURNON André, « Les prosopopées ironiques dans les *Essais* », dans : *Rhétorique de Montaigne*, Actes du colloque de la Société des Amis de Montaigne (Paris, 14 et 15 décembre 1984), éd. Frank LESTRINGANT, Paris, Champion, 1985, p. 113–121.
- *Montaigne : la glose et l'essai*, Paris, Champion, 2000 (édition revue et corrigée précédée d'un réexamen ; 1983 pour la première édition).
 - « *Route par ailleurs* » : *Le « nouveau langage » des Essais*, Paris, Champion, 2006.
- TRINQUET Roger, *La Jeunesse de Montaigne, ses origines familiales, son enfance et ses études*, Paris, Nizet, 1972.

Béroalde de Verville

Éditions du *Moyen de Parvenir*

- BÉROALDE DE VERVILLE François, *Le Moyen de Parvenir*, éd. Hélène MOREAU et André TOURNON, Le second tome contient le *fac simile* de l'édition de 617 pages considérée comme la plus ancienne connue. Paris, Champion, 2004.
- *Le Moyen de Parvenir*, éd. Michel RENAUD, Préface de Michel Jeanneret, Paris, Gallimard, 2006.

Éditions d'autres textes de Béroalde

- BÉROALDE DE VERVILLE François, *De la sagesse Livre premier auquel il est traicté du Moyen de parvenir au parfaict estat de bien vivre, remedier aux afflictions, embrasser*

Bibliographie sélective

la Constance, et trouver l'entier contentement selon l'institution divine, Tours, Chez Jamet Mettayer, imprimeur du Roy, 1593.

BÉROALDE DE VERVILLE François, *Le Palais des curieux, auquel sont assemblés plusieurs diversitez pour le plaisir des doctes, et le bien de ceux qui désirent scavoïr*, Paris, Veuve Guillemot et J. Thiboust, 1612.

Études sur Béroalde

CENTRE V. - L. SAULNIER, éd., *Béroalde de Verville 1556-1626 - Cahiers V.L Saulnier n° 13*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1996.

COLLETET Guillaume, *Vie des poètes tourangeaux* [pages 17-40 consacrées à Béroalde de Verville], éd. Lenita LOCEY, Michael LOCEY et Janis L. PALLISTER, Paris - Seattle - Tübingen, Biblio 17 - Papers on Seventeenth Century Literature, 1989.

GIORDANO Michael J. and Pallister Janis L., *Beroalde de Verville « Le Moyen de Parvenir » — Bibliographic Notes*, Paris - Seattle - Tübingen, Biblio 17 - Papers on French Seventeenth Century Literature, 1981.

GIORDANO Michael J., « Béroalde de Verville's parody of Paracelsus in le *Moyen de Parvenir* : an alchemical language of skepticism in the french baroque », dans : *Renaissance Quaterly*, 2003, 56, p. 88–137.

– éd., *Studies on Beroalde de Verville*, Paris-Seattle-Tübingen, Biblio 17 - Papers on French seventeenth century literature, 1992.

KENNY Neil, « Satire, parodie et philosophie chez Béroalde de Verville », dans : *Burlesque et formes parodiques*, Actes du colloque du Mans 4-7 décembre 1986, éd. Maurice LANDY-HOUILLON Isabelle et Ménard, Seattle-Tübingen, Biblio 17 - Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987, p. 231–247.

– *The Palace of secrets - Béroalde de Verville an Renaissance conceptions of Knowledge*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

– « The earliest known edition of *Le Moyen de parvenir* and the woman who printed it », dans : *Studies on Beroalde de Verville*, éd. Michael J. GIORDANO, Biblio 17, 72, Paris - Seattle - Tübingen, Biblio 17 - Papers on French Seventeenth Century Literature, 1992, p. 21–33.

MARGOLIN Jean-Claude et Sylvain MATTON, éd., *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1993.

PALLISTER Janis L., *The World view of Beroalde de Verville*, Paris, Vrin, 1971.

- RENAUD Michel, *Pour une lecture du Moyen de Parvenir*, Paris, Champion, 1997 (deuxième édition revue ; 1984 pour la première édition).
- SAULNIER Verdun-Louis, « Étude sur Béroalde de Verville », dans : *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 1944, 5, p. 209–326.
- TOURNON André, « La composition facétieuse du *Moyen de Parvenir* », dans : *Facétie et littérature facétieuse à l'époque de la Renaissance*, actes du colloque de Goutelas, *Bulletin de l'association d'Études sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 1978, 7, p. 140–144.
- « La parodie de l'ésotérisme », dans : *Burlesque et formes parodiques*, Actes du colloque du Mans, 4-7 décembre 1986, éd. Maurice LANDY-HOULLON Isabelle et Ménard, Seattle-Tübingen, Biblio 17 - Papers on French Seventeenth Century Literature, 1987, p. 215–230.
 - « L'auteur : l'Autre ? Le *Moyen de Parvenir* de Béroalde de Verville », dans : *La Parole masquée — Cahiers du GADGES*, 2005, 2, p. 127–137.
 - « Le maniement logique de l'illogisme, de Montaigne à Verville », dans : *Logique et Littérature de la Renaissance*, éd. Marie-Luce DEMONET, Paris, Champion, 1994, p. 219–234.
 - « Le père de Melchisedech, ou l'énigme de la valeur d'échange selon Verville », dans : *Revue Humanisme et Renaissance*, éd. Gabriel-A. PÉROUSE, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 1994, p. 219–234.
 - « Paracelse, l'Autre : change et piperie dans le *Moyen de Parvenir* », dans : *L'Imaginaire du changement en France au XVI^e siècle*, éd. Claude-Gilbert DUBOIS, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1987, p. 163–186.
 - « *Je jouons* : facéties grammaticales et philosophiques dans le *Moyen de Parvenir* », dans : *Grammaire et histoire de la grammaire, hommage à la mémoire de J. Stefanini*, éd. Claire BLANCHE-BENVENISTE, A. CHERVEL et M. GROSS, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 1987, p. 423–436.
- ZINGER Ilana, *Structures narratives du Moyen de Parvenir de Béroalde de Verville*, Paris, Nizet, 1979.

Éditions Renaissance du *Nouveau Testament*

Nouveau Testament, trad. par Jacques LEFÈVRE D'ÉTAPLES, Paris, Simon de Colines, 1523.

Novum Testamentum per D. Erasmus Roterodamum novissime recognitum, Paris, Pierre Regnault, 1542.

Textes anciens

ARISTOTE, *Éthique de Nicomaque*, éd. Jean VOILQUIN, Paris, GF, 1965.

AUGUSTIN, *Œuvres*, éd. Lucien JERPHAGNON, 3 tomes, Paris, Gallimard, 1998–2002.

AULOTTE Robert, *Plutarque en France au XVI^e siècle — Trois opuscules moraux traduits par Antoine du Saix, Pierre de Saint-Julien, et Jacques Amyot*, Paris, Klincksieck, 1971.

BEMBO, *Les Azolains de Monseigneur Bembo, De la nature d'Amour, traduits d'Italien en François par Jehan Martin, secrétaire de Monseigneur Reverendissime Cardinal de Lenoncourt, par le commandement de Monseigneur, Monseigneur le Duc d'Orléans*, Paris, Michel de Vascosan, pour luy et Gilles Corrozet libraires, 1545.

BOCCACE, *De Mulieribus claris. (Tutte le opere di Giovanni Boccaccio 10)*, Milano, A. Mondadori, 1970.

– *Des Dames de renom : nouvellement traduit d'Italien en Langage François*, Lyon, Guillaume Rouille, 1551.

CATULLE, *Poésies*, éd. Georges LAFAYE, Paris, Belles Lettres, 1922.

CICÉRON, *De l'Amitié*, éd. Robert COMBÈS, Paris, Belles Lettres, 1971.

– *De l'Orateur*, éd. Henri BORNECQUE et Edmond COURBAUD, Paris, Belles Lettres, 1956.

– *Des termes extrêmes des biens et des maux*, éd. Jules MARTHA et Carlos LÉVY, Paris, Belles Lettres, 1990 (première édition 1928).

– *Les Devoirs*, éd. Maurice TESTARD, Paris, Belles Lettres, 1974.

– *Tusculanes*, éd. Georges FOHLEN et Jules HUMBERT, Paris, Belles Lettres, 1970.

FAIL Noël du, *Les Contes et discours d'Eutrapel reveus et augmentez par le feu Seigneur de la Herissaye*, Anvers, Jean Natoire, 1587.

- FICIN Marsile, *Discours de l'honneste amour sur le « Banquet » de Platon*, trad. par Guy Lefevre de la BODERIE, chez Jean Macé, 1578.
- *Le Commentaire de Marsile Ficin, florentin : sur le Banquet d'amour de Platon* [traduction publiée à Poitiers en 1546], éd. Stephen MURPHY, trad. par Symon (dit Jean de la Haye) SILVIUS, Paris, Champion, 2004.
- GOYET Francis, éd., *Traité de poésie et de rhétorique à la Renaissance*, Paris, Livre de Poche, 1990.
- HABERT François, *Les Epistres heroïdes tressalutaires pour servir d'exemple à toute âme fidèle*, Paris, Michel Fezandat et Robert Granion, 1550.
- HORACE, *Odes et Épodes*, éd. Jules HELLEGOUARC'H, Paris, Belles Lettres, 1991.
- *Satires*, éd. François VILLENEUVE, Paris, Belles Lettres, 1989.
- LE POGGE, *Facéties*, trad. par Étienne WOLF, Paris, Belles Lettres, 2005.
- LUCIEN, *Luciani opuscula Erasmo Roterodamo interprete*, Florence 1519.
- *Œuvres complètes*, trad. par Eugène TALBOT, Paris, Hachette, 1912.
- LUCRÈCE, *De la Nature des choses*, Paris, Belles Lettres, 1990.
- OVIDE, *Héroïdes*, éd. Marcel BORNECQUE Henri et Prévost, Paris, Belles Lettres, 1928.
- *Métamorphoses*, éd. Georges LAFAYE, Paris, Belles Lettres, 1928.
- PLATON, *Cratyle*, éd. Catherine DALIMIER, Paris, GF, 1998.
- PLUTARQUE, *Œuvres morales et meslees de Plutarque translatees en françois par Messire Jacques Amyot*, Paris, M. de Vascosan, 1572.
- PÉTRARQUE, *Canzoniere*, éd. Pierre BLANC, Paris, Bordas, 1989.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, éd. Jean COUSIN, Paris, Belles Lettres, 1979.
- SCÈVE Maurice, *Délie — Objet de plus haute vertu*, éd. Françoise CHARPENTIER, Paris, Gallimard, 1984.
- SECOND Jean, *Les Baisers* suivi de six poèmes, trad. par Olivier SERS, Paris, Belles Lettres, 1996.
- SWEETSER Franklin P., éd., *Les Cent nouvelles nouvelles*, Paris-Genève, Minard-Droz, 1966.
- SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, Paris, Belles Lettres, 1985.
- VIGENÈRE Blaise de, éd., *Trois Dialogues de l'amitié : le Lysis de Platon, et le Laelius de Ciceron contenant plusieurs beaux preceptes et discours philosophiques sur ce sujet ; et le Toxaris de Lucian ; ou sont amenez quelques rares exemples de ce que les Amis ont fait autrefois l'un pour l'autre. Le tout de la traduction de Blaise de Vigenère,*

Bibliographie sélective

secrétaire de la Chambre du Roy, Paris, Chez Nicolas Chesneau, rue Saint Jacques, au Chesne verd, 1579.

Études sur la Renaissance

BLUM Claude, *La Représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, 2 tomes, Paris, Champion, 1989.

CAVE Terence, *Cornucopia — Figures de l'abondance au XVI^e siècle*, Paris, Macula, 1997 (pour la traduction française ; 1979 pour la première édition en anglais).

– *Pré-histoires II*, Genève, Droz, 2001.

– *Pré-histoires*, Genève, Droz, 1999.

CIORANESCU Alexandre, *L'Arioste en France des origines à la fin du XVI^e siècle*, Paris, Éditions des presses modernes, 1939.

DAUPHINÉ James et Myriam JACQUEMIER, éd., *Babel à la Renaissance*, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1999.

DEMERSON Guy, éd., *La Notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984.

DEMONET Marie-Luce, *Les Voix du signe, nature et origine du langage à la Renaissance*, Paris, Champion, 1992.

DEPORT Danièle, « L'*Heptaméron* et la mnémotechnique », dans : *Questions de style*, 2006, 3, p. 1–14.

DUBOIS Claude-Gilbert, *Mythe et langage au XVI^e siècle*, Paris, Ducros, 1970.

FANLO Jean-Raymond, éd., « *D'une fantastique bigarrure* » : le texte composite à la Renaissance : études offertes à André Tournon, Paris, Champion, 2000.

GARANDERIE Marie-Madeleine de la, *Christianisme et lettres profanes — essai sur l'humanisme français (1515-1535) et sur la pensée de Guillaume Budé*, Paris, Champion, 1995 (seconde édition revue et augmentée ; 1976 pour la première édition).

– éd., *Mercurie à la Renaissance*, Actes des journées d'étude des 4 et 5 octobre 1984, Paris, Édition de la Société française des seiziémistes, 1988.

GENDRE André et Michel JEANNERET, éd., *Prologues au XVI^e siècle — Versants : Revue suisse des littératures romanes*, 15, 1989.

GIRAUD Yves, éd., *L'Emblème à la Renaissance*, Paris, SEDES-CDU, 1982.

GODARD Anne, *Le Dialogue à la Renaissance*, Paris, PUF, 2001.

- GREENE Thomas M., *The Light in Troy — Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, London, Yale University Press, 1982.
- GRIFFITHS Richard, éd., *The Bible in the Renaissance — Essays on Biblical Commentary and Translation in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Aldershot - Burlington USA - Singapore - Sidney, Ashgate, 2001.
- HALLYN Fernand, *Le Sens des formes — Études sur la Renaissance*, Genève, Droz, 1994.
- HEITSH Dorothea et Jean-François VALLÉE, éd., *Printed voices :The Renaissance culture of dialogue, edited by Dorothea Heitsh and Jean-François Vallée*, Toronto, University of Toronto Press, 2004.
- HUCHON Mireille, *Le Français de la Renaissance*, Paris, PUF, 1998 (seconde édition corrigée ; première édition 1988).
- JEANNERET Michel, *Des Mets et des mots — Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987.
- *Perpetuum mobile — Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.
- KENNY Neil, « La part du dire dans le contredire », dans : *Seizième siècle*, 2008, 4, p. 255–287.
- éd., *Philosophical Fictions and the French Renaissance*, London, The Warburg institute — University of London, 1991.
- KLEIN Robert, *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.
- KUSHNER Eva, *Le Dialogue à la Renaissance — Histoire et poétique*, Genève, Droz, 2004.
- « Le dialogue en France de 1550 à 1560 », dans : *Le Dialogue au temps de la Renaissance*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 1984, p. 151–167.
- « L'inscription du second dialogue dans l'histoire du dialogue à la Renaissance », dans : *Le Cymbalum Mundi, Actes du colloque de Rome (3-6 novembre 2000)*, éd. Franco GIACONE, Genève, Droz, 2006, p. 377–384.
- LAFOND Jean et Augustin REDONDO, éd., *L'Image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e au milieu du XVII^e siècle*, Actes du colloque international de Tours de 1977, Paris, Vrin, 1979.
- LAFOND Jean et André STEGMANN, éd., *L'Automne de la Renaissance 1580-1630*, Actes du 22ème colloque international d'études humanistes, Paris, Vrin, 1981.
- LAUVERGNAT-GAGNIÈRE Christiane, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI^e siècle — Athéisme et polémique*, Genève, Droz, 1988.

Bibliographie sélective

- LECOINTE Jean, *L'Idéal et la différence — La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*, Genève, Droz, 1993.
- MAGNIEN Catherine, éd., *L'Arioste et le Tasse en France au XVI^e siècle*, Paris, Éditions de la Rue d'Ulm, 2003.
- MONTAGNE Véronique, « La Notion de prosopopée au XVI^e siècle », dans : *Seizième siècle*, 2008, 4, p. 217–236.
- Ovide en France à la Renaissance*, Cahiers de l'Europe classique et néo-latine, 1, 1981.
- PINCHARD Bruno, éd., « *Fine Follie* » ou la catastrophe humaniste — *Études sur les transcendants à la Renaissance*, Paris, Champion, 1995.
- REY Jean-Michel, *La Part de l'autre*, Paris, PUF, 1998.
- SAULNIER Verdun-Louis, *Les Élégies de Clément Marot*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1968 (nouvelle édition augmentée ; première édition 1952).
- VULCAN Ruxandra Irina, *Savoir et rhétorique dans les dialogues français entre 1515 et 1550*, Hambourg, Lit, 1996.

Études théoriques

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 (pour la traduction française ; articles originaux publiés entre 1924 et 1941).
 - *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1998 (première édition en français 1970 ; première édition en russe 1929).
- BOOTH Wayne C., *The Rhetoric of fiction*, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1983 (seconde édition ; première édition en 1961).
- CHARLES Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.
- COUTURIER Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- DANDREY Patrick, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, PUF, 1997.
- DELÈGUE Yves, « La parole ventriloque », dans : *Poétique*, 1987, 72, p. 430–441.
- DUCROT Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- GUÉRIN Philippe, éd., *Le Dialogue ou les enjeux d'un choix d'écriture (pays de langues romanes)*, Actes du colloque international d'octobre 2003, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

- HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- KRISTEVA Julia, *Semeiotike — Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- L'Ironie — Linguistique et sémiologie*, 2, 1978.
- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre — L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire — Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand-Collin, 2004.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1969.
- MÜNSTER Arno, *Le Principe dialogique : de la réflexion monologique à la proflexion intersubjective*, Paris, Éditions Kimé, 1997.
- SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.
- SPERBER Dan et Deirdre WILSON, *La Pertinence — Communication et cognition*, Paris, Éditions de Minuit, 1989 (pour la traduction française, 1986 pour la version anglaise.
- « Les Ironies comme mentions », dans : *Poétique*, 1978, 36, p. 399–412.
- STRAUSS Léo, *La Persécution et l'art d'écrire*, Paris, Presses Pocket, 1989 (pour la traduction française ; 1952 pour la première édition de *Persecution and the art of writing*).
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

Autres travaux

- BOMPAIRE Jacques, *Lucien écrivain — Imitation et création*, Paris, Belles Lettres, 2000 (première édition 1958).
- CAILLOIS Roger, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1994 (édition augmentée ; première édition 1939).
- CASSIN Barbara, *L'Effet sophistique*, Paris, Gallimard, 1995.
- CURTIUS Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge Latin*, Paris, PUF, 1991 (première édition en français 1956 ; en allemand 1947).
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

Bibliographie sélective

- FUMAROLI Marc, *L'Âge de l'éloquence — Rhétorique et « res literaria » de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Droz, 1980.
- GILSON Étienne, *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Paris, Vrin, 1969.
- *Le Thomisme — Introduction à la philosophie de saint Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin, 1965.
- *Philosophie et incarnation*, Genève, Éditions Ad solem, 1999 (première édition 1947).
- HUMBRECHT Thierry-Dominique, *Théologie négative et noms divins chez saint Thomas d'Aquin*, Paris, Vrin, 2005.
- KERFERD Georges B., *Le Mouvement sophistique*, Paris, Vrin, 1999 (pour la traduction française ; première édition 1981).
- MAROL Jean-Claude, *Le Rire du sacré*, Paris, Albin Michel, 1999.
- PERNOT Laurent, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1993.
- SARRAZIN Bernard, *Le Rire et le sacré : histoire de la dérision*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992.
- THILL Andrée, éd., *L'Élégie romaine — Enracinement, thèmes, diffusion*, Actes du colloque international organisé par la faculté des lettres et sciences humaines de Mulhouse en mars 1979, Paris, Ophrys, 1980.
- ZUMTHOR Paul, *La Lettre et la voix : de la littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987.
- *Le Masque et la lumière : la poétique des grands rhétoriciens*, Paris, Seuil, 1978.

Index des noms propres

Index des auteurs

A

Aristote 62, 92, 235, 331, 334–338, 347,
348, 357, 359, 383, 435

Augustin (saint) ... 15, 17, 22, 67, 227,
230, 232, 233, 254, 278, 360, 472

B

Bembo, Pietro 143, 144, 188

Béroalde de Verville, François 7,
11, 18, 21, 24, 73, 365, 369, 377,
382, 383, 387, 388, 398, 416, 420,
423, 424, 433, 436, 438, 442–444,
446, 450, 451, 453, 454, 458, 465,
466, 468–470

Boccace 167, 168

Béroalde de Verville, François 5, 7, 370,
381, 383, 436, 467, 469, 470

C

Catulle ... 147, 322, 337, 352–354, 359

Cicéron 19, 29–36, 41–44,
47, 48, 55, 57, 58, 66, 219, 249,
259–266, 268, 272, 281, 282, 286,
289–293, 295–297, 299, 301, 306,
308, 312, 322, 329, 331, 334–336,
338, 342–345, 348, 349, 359, 406,
454

E

Érasme . 5–9, 15–34, 36–44, 46, 47, 52–
62, 64–68, 71–73, 77, 78, 98, 99,
102–106, 109–111, 117, 121–124,
127–129, 134, 137, 140, 141, 144,
145, 198, 219, 258, 259, 282, 283,
286, 301–303, 423, 424, 442, 465,
468–471

F

Fail, Noël du 398

Ficin, Marsile . 110, 121, 122, 124–126,
137–141, 195

Fouquelin, Antoine 57

H

Habert, François 214

Horace . 41, 44, 265–268, 270, 286, 303,
304, 306, 308–312, 320, 350–354,
359

I

Ignace de Loyola (saint) 471

L

Labé, Louise .. 5, 7, 9, 10, 57, 109–112,
119, 121–124, 128, 129, 141, 144,
147, 148, 151–153, 155–161, 163,
165–167, 169, 172–178, 181–183,

INDEX DES AUTEURS

185, 186, 188–194, 197, 199, 203,
204, 207–212, 214, 465, 472
Luc (évangéliste) 25, 103, 392
Lucien de Samosate 9, 15,
18–20, 33, 44, 46, 57–62, 65, 68,
73, 78, 89, 91, 96, 97, 100, 110,
111, 119, 121, 127, 128, 136, 137,
144, 331, 346–349, 466, 470
Lucreèce ... 312–316, 322, 326, 328, 361,
391, 467

M

Marc (évangéliste) 393, 394
Matthieu (évangéliste) 392
Montaigne, Michel de 5–8, 10,
22, 23, 70, 73, 131, 219, 221–226,
228, 230–238, 240–245, 247–257,
259–318, 320–361, 365, 423, 443,
446, 452, 454, 465–469

O

Ovide 147, 148, 172, 173, 178, 189, 190

P

Paul (apôtre) . 20, 22, 85, 87, 104, 407,
425, 430, 436–442, 446, 448
Pétrarque . 36, 148, 151, 152, 155, 159,
166, 169, 171, 174, 177, 189, 190,
198–200, 425
Platon 10, 42, 59, 110,
119, 121, 124–126, 137–142, 152,
189, 235, 289, 302, 331, 344, 375,
376, 382, 383, 428, 445, 466

Plutarque . 93–95, 97–99, 249–254, 256,
336, 338–342, 347, 349, 354–358,
399

Le Pogge 457

Q

Quintilien . 7, 31, 41, 47–55, 57, 58, 60,
62, 63, 66, 68, 72, 470

R

Rabelais, François 5–7, 9, 18, 21, 23, 24,
64, 73–81, 83, 84, 86–90, 92–94,
96–102, 104, 106, 111, 182, 256,
258, 271, 286, 368, 376, 382, 383,
388, 422, 432, 442, 465, 469

S

Scève, Maurice 157
Sébillot, Thomas 57
Sebond, Raymond .. 221–223, 225, 226,
228–231, 233–235, 237, 239, 241,
242, 245–248, 255, 257, 264, 271,
275, 276
Second, Jean 161
Sénèque 172, 263, 288, 312–314,
316–318, 320–330, 361, 467

T

Thomas d’Aquin (saint) . 224, 227, 229,
232, 233, 240, 248

V

Vigenère, Blaise de . 331, 346, 347, 470

Index des critiques

A

Alonso, Béatrice 9

B

Baker, Deborah Lesko 148, 194

Bakhtine, Mikhaïl .. 121, 127, 181, 381,
382, 435, 450

Bataillon, Marcel 20, 471

Bernero, Ludovic 166

Blum, Claude . 122, 219, 228, 229, 247,
297, 301, 302, 316

Bompaire, Jacques 119

Brody, Jules 287

C

Caillois, Roger 435

Cassin, Barbara 99, 115, 375, 387, 465

Cave, Terence 5, 29, 52, 63, 68, 74,
80–82

Céard, Jean 74, 101

Charles, Michel 6

Charlier, Yvonne 67

Cholakian, Rouben C. 79

Chomarât, Jacques . 15, 26, 27, 42, 46,
52, 53, 57, 62, 64, 66–68, 134

Cioranescu, Alexandre 174

Clément, Michèle 173, 182

Compagnon, Antoine 222, 228, 234–236,
264, 265, 268, 274

Couturier, Maurice 365

Curtius, Ernst Robert 422

D

Dandrey, Patrick 294, 298

Defaux, Gérard 23, 62, 331

Delègue, Yves 16–18, 64, 100, 331, 417

Demerson, Guy .. 9, 112, 132, 176, 182,
185, 189, 432, 435

Demonet, Marie-Luce 21, 88, 91,
92, 222, 234, 245, 271, 284, 294,
383, 417

Dubois, Claude-Gilbert 21, 91

Ducrot, Oswald . 39, 48, 63, 64, 68, 69,
288

F

Ferradou, Carine 15

Foucault, Michel 132

Frame, Donald M. 268, 273

Friedrich, Hugo 222, 276, 278, 279

Fumaroli, Marc 15, 29, 33, 36

G

Garanderie, Marie-Madeleine de la .. 8,
470

INDEX DES CRITIQUES

Gilson, Étienne . 22, 227, 232, 240, 248,
254, 274
Giordano, Michael J. 420
Giudici, Enzo . 121, 129, 132, 136, 144,
177, 196, 208
Godard, Anne 29, 30
Godin, André 15, 105, 122, 302
Gosselin, Laurent 88, 223, 285
Gounin-Habert, Mireille 226, 228
Goyet, Francis 57
Gray, Floyd 283
Greene, Thomas M. 36
Guerrier, Olivier ... 317, 318, 320, 324,
331, 353

H

Hallyn, Fernand 5, 62, 63, 194, 204
Hamon, Philippe 69, 71
Hendrick, Philip 222, 234, 236, 245
Hoffman, Manfred 15
Huchon, Mireille . 81, 84, 100, 173, 182,
465
Humbrecht, Thierry-Dominique ... 232,
248

J

Jardine, Lisa 29, 32, 43, 109
Jeanneret, Michel 5, 8, 376
Joukovsky, Françoise 154, 177

K

Kenny, Niel 367, 470
Klein, Robert 132
Kristfeller, Paul Oskar 140

Kritzman, Laurence D. . 222, 284, 288,
297, 334

Kushner, Eva 119, 127, 133

L

La Charité, Raymond C. 5, 89, 182
Lauvergnat-Gagnière, Christiane ... 62,
112, 331
Lecointe, Jean 152
Lejeune, Philippe 69
Lestringant, Frank 7, 219

M

Mac Kinley, Mary 37, 38
Maingueneau, Dominique 42, 110, 181,
193, 288
Mann, Margaret 8, 73
Margolin, Jean-Claude ... 9, 40, 73, 78,
105, 110, 122, 128, 302, 423
Marol, Jean-Claude 450
Marrache-Gouraud, Myriam 79
Martin, Daniel 160, 164,
173, 205, 207, 209, 211, 269, 278,
280, 283, 299, 335
Mathieu-Castellani, Gisèle 182
Ménager, Daniel 122, 302
Merleau-Ponty, Maurice 329
Mesnard, Pierre 30, 31, 36
Moisan, Jean-Claude 166
Montagne, Véronique 7

N

Nash, Jerry 188

O

O'Connor, Dorothy 109, 122, 144

INDEX DES CRITIQUES

P

Pernot, Laurent . 57, 100, 112, 114, 117
Pouilloux, Jean-Yves .. 5, 254, 263, 281
Puig, Jaume de 226, 247

R

Renaud, Michel 370, 382, 389, 390, 423
Rey, Jean-Michel 29, 34, 43
Rigolot, François 80, 88, 147, 148, 165,
173, 175, 176, 196, 208
Robert, Yann F. 92

S

Sarrazin, Bernard 450
Saulnier, Verdun-Louis .. 100, 147, 159,
443
Schoentjes, Pierre 70
Schulze-Witzenrath, Elisabeth 148, 156,
159, 162
Screech, Michael 9, 73, 83–86, 141, 437,
442
Sperber, Dan 61, 68, 69, 71, 72, 259, 288
Strauss, Leo 5

T

Telle, Émile V. 20, 26, 28
Thill, Andrée 147
Thompson, Géraldine 30
Tin, Louis-Georges 100
Tournon, André ... 5, 7, 8, 79, 82, 100,
101, 226, 284, 331, 332, 338, 365,
369, 371, 373, 377, 379, 381, 387,
388, 390, 398, 401, 405, 410, 414,
417, 420, 425, 432, 434, 470
Trinquet, Roger 8

V

Varty, Kenneth 121, 122
Viennot, Éliane 9

W

Wilson, Deirdre 61, 68, 69, 71, 72, 259,
288
Witke, Charles 29, 39

INDEX DES CRITIQUES

Index des mots-clefs

A

« À plaisir » 92, 222, 234, 245, 383
Arbitraire (du signe) . 6, 64, 87, 89, 92,
93, 235–237, 241, 245, 247, 248,
250, 257, 285, 286, 360, 370, 384,
461, 462

C

Copia 53, 56, 64, 89, 116, 123, 132, 238,
250, 312, 325, 372

D

Dialogisme 42, 44,
57, 106, 111, 130, 132, 181, 206,
297, 338, 349, 357, 365, 442
Dialogue 7, 9, 10, 19, 29–31, 33,
35–44, 57, 58, 60, 62, 64, 65, 69,
78, 88, 90, 91, 97, 98, 110, 111,
119, 121, 123, 124, 127–133, 136,
141–145, 159, 164, 165, 184, 185,
187, 193, 194, 197, 198, 202–204,
210, 212–214, 223, 250, 251, 266,
290–294, 301, 311, 312, 324, 331,
338, 343, 346–348, 353, 354, 357–
359, 361, 365, 367, 369–371, 373,
375, 376, 378, 381, 383, 385–389,
395–398, 401–403, 405–407, 409,
413, 416, 417, 426–431, 447–449,
453, 454, 461, 462, 465–468, 470,
471

E

Ekphrasis 100, 115, 466, 468, 469
Éloge paradoxal . . 10, 80, 84, 100, 287,
288, 292, 294, 298–300, 309, 315,
446, 447, 466, 469
Énonciation 26, 39, 40, 42,
51, 58, 60, 63, 65, 68–71, 74, 76,
77, 109, 110, 128, 129, 134, 164,
173, 181, 183, 187, 193, 194, 197,
198, 201, 202, 204, 205, 207, 212,
288, 318, 361, 368, 466

F

Fiction 7, 27, 30, 32, 37–40,
42–45, 56–59, 63, 65, 68, 73–75,
77–80, 84, 97–100, 104–106, 110,
116, 119, 128, 142, 165, 166, 172,
174, 175, 177, 179, 185, 190–193,
197, 205, 212, 213, 262, 317, 318,
331, 367, 372, 375, 376, 378, 385,
442, 453, 454, 461, 465–469, 472
« Figure de pensée » . 47, 48, 52, 63, 65
Folie . . . 7, 9, 10, 16, 22, 40, 54, 57, 73,
106, 110–115, 117–119, 121–133,
135, 137–141, 143–145, 181–184,
192–194, 201–203, 205, 213, 302,
308, 309, 317, 420, 421, 423, 437,
440–442, 446, 447, 467–469, 472

I

Intertextualité . 10, 37, 77, 91, 96, 141,
 262, 265, 267, 288, 301–303, 312,
 313, 320, 330, 332, 355, 375, 461
 Ironie .. 7, 17, 24, 27, 37–41, 43, 44, 46,
 53–55, 63–66, 68–70, 72, 74, 81,
 85, 102, 156, 173, 174, 179, 183,
 184, 188, 192–194, 198, 210, 213,
 249, 262–264, 281, 286–288, 293,
 307, 308, 316, 345, 372–375, 380,
 414, 415, 417, 452, 454, 468, 471

M

Modalisation 54, 59, 63, 65, 245

N

Nominalisme .. 222, 223, 233, 235, 237,
 245, 248, 285, 360

P

Parabole 21, 25, 59, 102–105, 392, 393,
 400, 401
Persona 29, 34, 37, 40, 43, 44,
 58, 66, 80, 84, 98, 109, 165, 166,
 175, 178, 193, 202–205, 207, 209,
 212, 213, 215, 257, 262, 263, 286,
 360, 370, 467–469
 Prosopopée 7, 10, 40, 44, 46, 56–58, 65,
 66, 68–70, 78, 84–87, 97, 99, 102,
 105, 106, 130, 132, 171, 179, 210,
 213, 214, 257, 262, 263, 265, 287,
 288, 300, 301, 312–320, 323–328,
 330, 359, 361, 466, 467, 469, 471

R

Renversement (Monde renversé) 76, 78,
 82, 84, 126, 137, 140, 141, 143,
 376, 397, 403, 413, 414, 416, 422,
 424, 425, 428, 429, 431, 432, 434,
 435, 439, 441–445, 449, 459, 461,
 462, 469
 Rhétorique 6–11, 15–17, 19, 20,
 25–27, 29, 30, 33, 35, 36, 39, 40,
 42, 44–46, 55–58, 61, 62, 64–68,
 78, 85, 89, 98, 109, 111–114, 117,
 118, 125–127, 129, 131, 148, 164,
 169, 178, 185, 192, 204, 213–215,
 219, 222, 250, 262, 265, 286, 293,
 294, 316, 322–324, 350, 360, 361,
 405, 406, 413, 415, 421, 426, 439,
 447, 467, 469–471

S

Scénographie (textuelle) 8,
 10, 16, 42, 59, 60, 67, 74, 78, 99,
 106, 110, 111, 181, 198, 201, 202,
 214, 285, 359
 Sémiotique 6, 8, 10, 88,
 89, 219, 222, 224, 234, 271, 281,
 294, 360, 386, 432, 435, 469

Faire signe - La mise en scène du sens à la Renaissance, du *Tiers Livre* au *Moyen de Parvenir*

Résumé Cette étude interroge les raisons et les fins de l'organisation particulière des œuvres de la Renaissance. Pourquoi préférer, à la transparence, l'opacité d'une « écriture entre les lignes » qui passe par l'abondance des citations, l'obscurité du plan, une tendance à la polyphonie ? Ce travail soumet l'hypothèse suivante : les auteurs désirent atteindre leur destinataire au travers du livre, afin qu'il vive la lecture comme une relation personnelle avec l'auteur. Leur recherche passe par un questionnement sémiotique et une réponse rhétorique. Ils inventent une scénographie textuelle qui concilie le désir que le livre soit présence vivante de l'auteur et les limites du signe qu'est le mot. La prosopopée et l'éloge paradoxal en sont les figures fondamentales. Ces procédés sophistiqués rappellent au lecteur que le langage est à la fois médiateur et écran et le contraignent à supposer les intentions masquées de l'auteur.

Abstract This study questions the reasons and purposes of the special structure of Renaissance's literary works. Why, to transparency, prefer the opacity of a "between the lines " writing — which implies a wealth of quotes, a tendency to polyphony and the refusal to give an easily legible sequence to the books ? This work propounds the following hypothesis: the authors wish to reach out to their reader through the book, in order to have him experience the act of reading as a personal relationship with the writer. Their quest involves a semiotic query and a rhetorical answer. They invent a textual scenography which reconciles the wish that the book be the writer's living presence with the limitations of the sign, which the word is. Prosopopeia and paradoxical praise are the basic figures of this scenography. These sophisticated devices remind the reader that language is at once mediator and filter and compel him to guess at the author's hidden designs.

Discipline — Spécialité doctorale : Littérature française

Mots-clefs : Érasme ; Rabelais ; Louise Labé ; Montaigne ; Béroalde de Verville ; sémiotique ; rhétorique ; prosopopée ; éloge paradoxal ; *persona* ; dialogue ; ironie.

Intitulé et adresse de l'École doctorale

Équipe d'accueil (EA 2578) — Centre V.-L. Saulnier — Centre de recherche sur la création littéraire en France au XVI^e siècle

École doctorale III (ED 0019) Littératures françaises et comparée

Université Paris-Sorbonne Paris IV — Maison de la Recherche

28 rue Serpente, 75 006 Paris