

Université de Montréal

LES VOIX IMPRIMÉES DE L'HUMANISME

Un dialogue entre *L'Utopie* et le *Cymbalum Mundi*

VOLUME I (de II)

par

Jean-François Vallée

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Philosophiæ Doctor (Ph.D.)

en LITTÉRATURE, option théorie et épistémologie de la littérature

Janvier, 2001

© Jean-François Vallée



PR

14

U54

2001

v. 014

t. 1

Page d'identification du jury

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

LES VOIX IMPRIMÉES DE L'HUMANISME
Un dialogue entre *L'Utopie* et le *Cymbalum Mundi*

présentée par :

JEAN-FRANÇOIS VALLÉE

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur :

Terry Cochran, Littérature comparée, Université de Montréal

Membre du jury (directeur de recherche) :

Walter Moser, Littérature comparée, Université de Montréal

Membre du jury (codirecteur) :

Robert Melançon, Études françaises, Université de Montréal

Membre du jury :

Éric Méchoulan, Études françaises, Université de Montréal

Examinatrice externe :

Eva Kushner, Université de Toronto

Représentant du doyen de la F.E.S. :

Robert Martin, Études anglaises, Université de Montréal

Thèse acceptée le :

28 juin 2001

LES VOIX IMPRIMÉES DE L'HUMANISME

Un dialogue entre *L'Utopie* et le *Cymbalum Mundi*

SOMMAIRE

Cette thèse s'attache à étudier les particularités de l'utilisation du genre dialogué par les humanistes du Nord de l'Europe dans la première moitié du XVI^e siècle. Nous y procédons à une analyse approfondie de deux œuvres majeures de la tradition dialogique : *Utopia* de l'Anglais Thomas More, publié en latin en 1516, et le *Cymbalum mundi*, publié en français en 1537 et généralement attribué à Bonaventure des Périers. Notre analyse comparative de ces ouvrages s'insère cependant dans une approche plus générale à la fois de la nature de la forme discursive écrite qu'est le dialogue et des fondements de la vogue sans précédent de ce genre dans la majorité des cultures européennes de la Renaissance.

Notre introduction est consacrée essentiellement à identifier les nombreux facteurs qui ont pu contribuer à la très grande popularité du dialogue à la Renaissance, et ce, tant chez les humanistes italiens, à partir de Pétrarque, que chez les humanistes du Nord associés, le plus souvent, à la figure centrale d'Érasme. Parmi ces facteurs, et au-delà de l'importance de la (re)découverte des Anciens (et des grands modèles dialogiques des Platon, Cicéron et Lucien), nous avons choisi de mettre l'accent principalement sur l'équilibre changeant des communications orales et écrites dans le contexte de l'apparition de l'imprimerie, sur l'émergence "inachevée" de l'individu et de la subjectivité, sur la question de l'"amitié à distance" liée à l'écriture et au livre imprimé, ainsi que sur la place prépondérante de l'éthique au cœur des dialogues humanistes.

Notre premier chapitre — après avoir exploré les relations ambivalentes qu'entretient le dialogue avec les territoires du poétique, du philosophique, de la rhétorique et de l'éthique — met en relief le fait que ce genre foncièrement hybride (fiction de la cognition, simulation écrite de l'oralité...) gagnerait à être approché à partir la notion d'*ethos* dialogique qui permet de montrer comment l'auteur de dialogues, par le biais des procédés rhétorico-poétiques de l'éthopée et de la prosopopée, peut démultiplier et projeter son *ethos* à travers les voix écrites de ses personnages, et ce, dans le but de susciter, dans les meilleurs cas, une forme de « dialogue » au deuxième degré avec le lecteur.

Cette notion heuristique d'*ethos* dialogique nous sert ensuite à révéler, au cours de nos deux chapitres d'analyse consacrés à *L'Utopie* et au *Cymbalum mundi*, l'existence d'une "utopie dialogocentrique" chez les humanistes du Nord de l'Europe. *L'Utopie* de More peut en effet être lu comme une manifestation textuelle, très sophistiquée, de la foi en la possibilité d'utiliser le livre imprimé comme un outil de communication qui pourrait, presque littéralement, provoquer un "dialogue amical" — de nature moins métaphorique que *métamorphique* — entre un auteur et son lecteur. De même, si, à première vue, les dialogues satiriques extrêmement énigmatiques attribués à Des Périers paraissent sérieusement remettre en cause cette foi en la possibilité du dialogue amical du livre des humanistes érasmiens (voire la Foi elle-même), notre analyse démontre que le *Cymbalum mundi* peut, tout autant que *L'Utopie*, être lu comme un texte qui incarne de manière exemplaire le "dialogocentrisme" humaniste, au niveau, à tout le moins, de l'efficace de son *ethos* dialogique

En fait, la parution de l'ouvrage très vite censuré de Des Périers un peu plus de vingt ans après l'accueil triomphal fait au livre de More témoignerait — de par notamment son caractère extrêmement énigmatique et son renversement des polarités utopiques et satiriques inhérentes au genre dialogué — d'une forme de retraite stratégique de l'utopie humaniste du dialogue entre les années 10 et les années 30, un repli qui pourrait sans doute être attribué à la crise spirituelle, politique et épistémique suscitée par l'irruption soudaine de la Réforme qui a radicalement transformé le paysage de la République des lettres dans la première moitié du XVI^e siècle.

Il reste que *L'Utopie* de Thomas More et le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers constituent deux incarnations remarquables du genre dialogué qui ont su utiliser au mieux de ses possibilités cette forme hybride, paradoxale et médiatrice pour donner vie par le biais de leurs voix imprimées à ce nouvel outil de la communication qu'était alors le livre. Ils témoignent éloquemment du fait que ce n'est pas que pour des raisons quantitatives que la Renaissance — et surtout la Renaissance humaniste — constitue une époque privilégiée, charnière même, de l'histoire du dialogue.

LES VOIX IMPRIMÉES DE L'HUMANISME

Un dialogue entre l'*Utopie* et le *Cymbalum Mundi*

TABLES DES MATIÈRES

<i>Page d'identification du jury</i>	ii
<i>Sommaire</i>	iii
<i>Tables des matières</i>	v
<i>Remerciements</i>	ix
INTRODUCTION	1
LA RENAISSANCE DU DIALOGUE	1
Chapitre I	61
LE DIALOGUE DANS TOUS SES ÉTATS	61
Introduction	61
A. Le dialogue, un genre littéraire ?	69
1. Pour ou contre la poétique du dialogue ?	74
2. Pour une poétique "non poétique" du dialogue	78
B. Le dialogue, un genre philosophique ?	81
1. Dialogue et dialectique : une relation asymétrique	85
2. La tentative typologique	90
c. Le dialogue, un genre rhétorique ?	99
1. Rhétorique et dialogue dans la critique contemporaine	100
2. La sainte Trinité dialogique versus la rhétorique	103
a. Platon : le rhéteur contre les sophistes	103
b. Cicéron : le grand orateur et son repos dialogique	106
c. Lucien : le rhéteur converti	110
d. Bilan trinitaire	113
3. Le dialogue dans la théorie rhétorique	114
Petit intermède dialogique	118
D. La morale de l'histoire : de l'éthique du dialogue à l'<i>ethos</i> dialogique	121
1. De la place prépondérante de l'éthique dans les dialogues	121
2. De l'éthique à l' <i>ethos</i> dialogique	123
3. De l' <i>ethos</i> dialogique à l'éthique	132
4. Questions de méthode	137

CHAPITRE II	146
DU DIALOGUE DE L'UTOPIE À L'UTOPIE DU DIALOGUE	146
Introduction	146
A. L'utopie est un dialogue	148
1. La composition et la structure de <i>L'Utopie</i> : un désordre significatif	150
2. Le dialogue des critiques	158
3. La critique dialogique et pseudo-dialogique	161
B. Le dialogue des sources et des influences	164
1. More et Platon : <i>L'Utopie</i> est-elle une nouvelle République ?	166
2. More et Cicéron : l'utopie civique du <i>De republica</i> ?	174
3. More et Lucien : <i>L'Utopie</i> est-elle une Histoire vraie ?	184
4. Bilan intertextuel ou Dialogue de l'ancien et du nouveau	191
C. Le dialogue est une utopie : De l'<i>ethos</i> dialogique utopique	199
1. Le dialogue interne de l'Utopie	199
a. L' <i>ethos</i> des personnages	199
i. "Thomas Morus"	205
ii. Raphael Hythlodæus.	213
iii. Petrus Aegidius	226
iv. Le Cardinal John Morton	228
v. Autres <i>ethos</i> et <i>ethos</i> autre	230
b. Du dialogue des <i>ethos</i> à l' <i>ethos</i> du dialogue	232
c. L'indécidabilité du dialogue	246
d. La tentation monologique	252
2. Le dialogue "externe" : l' <i>ethos</i> dialogique de la lecture	261
a. Le "lecteur-auditeur"	261
b. Les lecteurs "scripteurs"	270
i. Le "paradialogue" des <i>marginalia</i>	270
ii. Le "métadialogue" des <i>parerga</i>	279
Recapitulatio	293
D. L'utopie humaniste du dialogue amical du livre	297
1. Au commencement était le dialogue	298
2. "La parole prise dans le regard" : Le dialogue paradoxal des voix imprimées	302
3. La société des amis du livre	318
4. De l'éthique utopique à l' <i>ethos</i> dialogique	326
Chapitre III	336
L'ÉLOQUENT SILENCE DU DIALOGUE	336
INTRODUCTION	336
Le texte	338
A. (CYMBALUM MUNDI)² : la cacophonie critique	341
1. <i>De contemptu "Cymbalum Mundi"</i> : LE sens du dialogue	344
a. Le <i>Cymbalum</i> , carillon de l'impiété	345
b. Des Périers : anti-calviniste, épicurien, sceptique, hésuchiste, mystique, etc.	355
c. Des Périers n'est pas Des Périers, et il est catholique !	364
2. Ce n'est que littérature...	367
a. <i>Comicum mundi</i>	368
b. <i>Verbum mundi</i> : la parole est en jeu	373
3. Du <i>Teatrum mundi</i> au <i>Colloquium mundi</i>	383
B. IMITATIO MUNDI : les sources dialogiques du <i>Cymbalum</i>	393
1. Étienne Dolet et le <i>Cymbalum</i>	398
2. Le colloque de l'érasme et de l'anti-érasme	400
3. Des Périers, lucianesque ou lucianique ?	404
4. De Ménippe à la ménippée	414

C. VINCULUM MUNDI : un ethos dialogique en péril	422
1. Le dialogue des personnages : un dialogue contre le dialogue ?	422
a. Sous l'empire de Protée : des personnages fort "Poétiques"	422
i. Mercure : du Dialogue des Dieux au dieu du dialogue	429
ii. Un trio infernal : Byrphanes, Curtalius et L'Hostesse	439
iii. Trigabus, le Ménippe gaulois	444
iv. Rhetulus, Cubercus et Drarig : le trio philosophique	446
v. Cupido et les cruautés de l'amour	449
vi. Celia, entre ciel et terre	451
vii. Phlegon, à cheval sur la parole	453
viii. Status et Ardelio, l'ancien et le nouveau	455
ix. Pamphagus et Hylactor, des chiens (trop) humains	457
x. Bilan ambivalent	462
b. Le dialogue paradoxal de l'espace et du temps	464
c. Dialogues : de l'utopie à la dystopie ?	472
i. Monologues, paralogues, métalogues et autres anti-dialogues	474
ii. Voici enfin les dialogues... manqués	484
2. Le dialogue de la lecture : renaissance ou fin de l'utopie ?	515
a. Le lecteur entre ciel et terre : on ne sçait où l'on se trouve !	516
b. Dialogue de la cohérence et de l'incohérence	528
c. La réalité livresque du dialogue	533
i. De l'art énigmatique du frontispice	533
ii. Une préface "incroyable"	545
D. le dialogue comico-dystopique du livre	555
1. Du dialogocentrisme au "dialogosatirisme"	556
2. Un dernier regard sur la parole : de cet art "trop commun" de l'imprimerie	561
3. Des amis plus discrets	575
4. <i>De contemptu mundi</i> : le repli satirico-stratégique de l'utopie dialogocentrique	580
CONCLUSION	589
Bibliographie	602
Dialogue et dialogisme	602
Thomas More et <i>L'Utopie</i>	608
Sources primaires	608
Sources secondaires	608
Le <i>Cymbalum mundi</i> et Bonaventure Des Périers	615
Sources primaires	615
Sources secondaires	615
Autres sources primaires	620
Autres sources secondaires	622

à mon ami Bill Readings (1960-1994)

et

à mes trois Muses : Andrea, Cassandre et Raphaëlle

REMERCIEMENTS

Je me devrais normalement de commencer par remercier mes directeurs de thèse pour leur soutien indéfectible pendant les longues années que j'ai mises à accoucher de ce « pavé ». Mais je crois qu'ils ne m'en voudront pas si je salue d'abord mon regretté ami Bill Readings disparu beaucoup trop tôt, beaucoup trop vite, en cette funeste soirée d'Halloween de 1994 où nous l'attendions pour souper. Bill aurait sans doute pu être mon directeur de thèse étant donné ses connaissances approfondies de la Renaissance, mais il était tout simplement mon ami, mon partenaire de squash, de tennis, de billard, et aussi de boustifaille et de festivités de différents types. Il avait cependant siégé sur mon jury d'examen de doctorat à titre d'examineur. Je possède encore ce dossier d'examen sur lequel il avait écrit les mots suivants : « Amitié ? *Missing* ». Il voulait dire par là que la question de la popularité du genre dialogué à la Renaissance était liée sans doute à l'importance alors de la figure de l'amitié. J'avais eu la même intuition, mais, à ce moment-là (en 1993), je me croyais tout près (!!!) de terminer ma thèse et je ne voulais surtout pas y ajouter de nouveaux aspects. Sept ans plus tard et six ans après la mort de mon ami, je soumetts une thèse où la question de l'amitié chez les auteurs de dialogues humanistes occupe une place très importante...

En ce qui concerne maintenant mes bien-aimés directeurs Walter Moser et Robert Melançon, je dois d'abord leur être reconnaissant d'avoir su faire preuve de patience à mon égard : il en fallait une bonne dose. C'est seulement par coups — lorsque je n'étais pas occupé à préparer des cours pour le Cégep, à fonder des revues électroniques, à m'impliquer dans la politique administrative collégiale et, plus important encore, à faire des enfants — que j'arrivais à pondre, les étés surtout, quelques dizaines (ou quelques centaines...) de feuillets qu'ils finissaient toujours par me remettre diligemment commentés et corrigés. Il y eut parfois des périodes d'absence de contact relativement prolongées faute de temps de part et d'autre — nous étions, à un moment donné, tous les trois, directeurs de nos départements respectifs — mais je crois qu'ils n'ont jamais perdu espoir en moi. Ils m'ont toujours encouragé, soutenu, aiguillonné avec sympathie et sans excès. J'admire leur intégrité intellectuelle et professionnelle, mais plus encore le fait qu'il s'agisse, dans les deux cas, de professeurs et de chercheurs universitaires qui ont su garder une simplicité et une humanité qui ne sont pas toujours les qualités les plus habituelles des représentants de nos hautes institutions de savoir.

Il y a aussi les amis et collègues de classe avec qui, en littérature comparée, j'ai vécu de très, très agréables moments (et quelques beaux « combats » à titre de fondateur de l'Association étudiante de littérature comparée). Mais j'aimerais surtout saluer les membres du légendaire « groupe des thésards » qui se sont réunis à quelques reprises avec pour prétexte, courageux, de se présenter mutuellement leur travail (et pour objectif, en partie avoué, de se livrer à des libations parfois quelque peu excessives). Je les nomme par ordre alphabétique : notre homme de la Renaissance Bruno Baillargeon, mon « meilleur ennemi » bolognais Gilles Dupuis, l'ineffable Joyce Goggin (maintenant à Amsterdam), mon très bon ami Jean Klucinkas (qui sera docteur bientôt), la deux fois mère Marie-Hélène Lapointe (et son conjoint « non comparatiste » mais tout de même « accepté » dans le groupe, Pierre Vaillancourt), notre adorable historienne de l'art parisienne Françoise Lucbert, mon très bon ami londonien le Docteur Craig Moyes, mon bon ami, également londonien depuis peu, Brian Neville et, enfin, mon co-conspirateur de politique étudiante, Jean Sébastien. Plusieurs de ces derniers m'ont précédé dans l'accession au statut de docteur, mais je ne leur en tiens pas rigueur.

Je me dois aussi de mentionner les amis plus récents du Collège de Maisonneuve pour qui cette histoire de thèse inachevée paraissait sans doute plus nébuleuse (et moins crédible). Je tiens tout spécialement à remercier mes collègues, devenues de bonnes amies, Michèle Frémont et Pascale Sirard, pour leur soutien et leur amitié indéfectibles à travers vents et marées.

Enfin, *last but not least*, il y a ceux qui ont dû subir de plus près les effets secondaires pas toujours agréables de ce trop long processus de gestation et d'accouchement intellectuels (si je peux me permettre d'utiliser une métaphore aussi « laborieuse » et usée dans ce contexte). Ma petite Raphaëlle, plus chanceuse, n'en a vécu que les dix derniers mois : les dommages ne sont peut-être pas irréversibles. Ma belle Cassandra, elle, a tout de même connu un peu plus de la moitié du parcours et elle a dû se priver plus d'une fois de jouer avec son paternel trop occupé à regarder bêtement son écran d'ordinateur afin de terminer son « dictionnaire » (*sic*). J'espère qu'elle saura me pardonner un jour. Mais c'est évidemment Andrea qui a été la seule privilégiée à se taper toute la distance : près de dix années sans vraiment de vacances estivales, des années pendant lesquelles elle a subi deux fois des gestations bien plus douloureuses — et bien plus fructueuses ! — que la mienne. Que dire, sinon mille fois merci, ma chérie ?

LES VOIX IMPRIMÉES DE L'HUMANISME

Un dialogue entre l'*Utopie* et le *Cymbalum Mundi*

INTRODUCTION

LA RENAISSANCE DU DIALOGUE

Le genre du dialogue, représentation écrite d'une conversation entre deux ou plusieurs personnages, connaît une popularité sans pareille dans l'Europe de la Renaissance. Les données quantitatives — fort incomplètes — que nous possédons sur la publication d'ouvrages dialogués à cette époque sont impressionnantes. Pour l'Angleterre seulement, Roger Lee Deakins¹ recense pas moins de 56 dialogues entre 1500 et 1558, alors que John T. Day² en dénombre 206 entre 1558 et 1603.³ En Espagne, Jacqueline Ferreras - qui ne retient pour son étude que "les œuvres imprimées ou écrites en castillan au XVI^e siècle, de nature conceptuelle"⁴ - se construit un "catalogue qui comporte 79 auteurs et une centaine de recueils".⁵ Et Jesús Gómez vient encore augmenter ces chiffres dans son propre catalogue des dialogues espagnols du XVI^e siècle en 1988 : "en el catálogo mencionado hay 173

¹ Roger Lee Deakins, *The Tudor Dialogue as a Literary Form*, thèse de doctorat, Harvard University, 1964.

² John T. Day, *Elizabethan Prose Dialogues*, thèse de doctorat, Harvard University, 1977.

³ Dans un autre texte, Deakins parle de quelques 230 dialogues au XVI^e siècle : "There are some two hundred and thirty such works extant." "The Tudor Prose Dialogue: Genre and Anti-genre", *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 20, #1, Hiver 1983, p. 9. Les auteurs les plus connus de dialogues anglais sont Thomas More, Thomas Starkey, Thomas Elyot, Roger Ascham, Thomas Wilson, Philip Sydney, etc.

⁴ Jacqueline Ferreras, *Les dialogues espagnols du XVI^e siècle ou L'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, Atelier national de reproduction des thèses, Didier Érudition, Paris, 1985, p. 5. Ferreras élimine les œuvres écrites en latin ainsi que les dialogues plus "théâtraux". Les auteurs les plus connus de dialogues espagnols sont, autre Miguel de Cervantès auteur d'un *Colloque des chiens*, les frères Valdés (Juan surtout, mais aussi Alfonso), fray Luis de León, Juan Maldonado, Pedro Mejía, Juan de Guzmán et de nombreux autres. En latin, on doit aussi mentionner les nombreux dialogues de Juan Luis Vives, ainsi que ceux, entre autres, de Miguel Servet, etc.

⁵ *Ibid.* Notons qu'elle compte les *recueils* de dialogues et non les dialogues eux-mêmes.

diálogos considerados como una unidad bibliográfica y 238 considerados como una unidad formal."⁶

Un tel inventaire est beaucoup moins avancé pour les autres pays européens. En ce qui concerne la France, Mustapha Kemal Bénouis, en 1976, s'étonnait de la quantité de dialogues — "Le nombre de dialogues français au XVI^e siècle est trop grand pour ne pas attirer l'attention"⁷ —, mais son très incomplet "Index chronologique des dialogues au XVI^e siècle" ne répertorie que 49 titres publiés entre 1500 à 1600, alors que ce nombre est certainement beaucoup plus élevé.⁸ Il ne semble pas y avoir non plus de chiffres pour l'Allemagne — où le genre a connu une grande popularité grâce notamment aux œuvres de Ulrich von Hutten⁹ et de Hans Sachs¹⁰ mais aussi à cause de la prolifique littérature suscitée par la Réforme¹¹ — ; ni pour le Portugal¹² ou pour les pays d'Europe centrale où le genre a aussi eu, semble-t-il, un certain succès.¹³

Mais c'est en Italie, où cette vogue a pris naissance dès le Trecento, pour s'étendre encore plus aux Quattrocento et Cinquecento, que la quantité de dialogues (en latin d'abord puis en italien surtout) paraît la plus spectaculaire, à un point tel

⁶ Jesús Gómez, *El diálogo en el Renacimiento*, Catedra, Madrid, 1988, p. 15. Contrairement à Ferreras, Gómez compte cependant les dialogues néo-latins, mais même en soustrayant ceux-ci, il arrive à un total supérieur à Ferreras : "Si descontamos estos diálogos [escritos en latín] tendríamos alrededor de 133 frente a los 79 de Jacqueline Savoye [Ferreras]." *Ibid.* Notons aussi que Gómez conteste l'évaluation encore plus ambitieuse de Luis Andrés Murillo : "Entre 1525 y el fin de la centuria apareció toda una literatura de diálogos filosóficos, religiosos, morales, satíricos, científicos, técnicos, históricos, artísticos y de pasatiempo. El número de diálogos escritos durante esta época se acerca de un millar." *The Spanish Prose Dialogue of the Sixteenth Century*, thèse non publiée de l'université de Harvard (1953), citée par Gómez, p. 15. Mais peut-être Murillo évoquait-il les dialogues rédigés dans l'ensemble de l'Europe ? Ce nombre deviendrait alors fort plausible.

⁷ Mustapha Kemal Bénouis, *Le dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle*, Mouton, The Hague - Paris, 1976, p. 207. Les principaux auteurs français de dialogues au XVI^e siècle sont Bonaventure Des Périers, Jacques Tahureau, Pierre Viret, Pontus de Tyard, Louis Le Caron, Guy De Bruès, Jacques Peletier du Mans, Henri Estienne, Bernard Palissy, Étienne Pasquier, Des dialogues en latin ont également été écrits par Guillaume Budé, Nicholas Bérault, Etienne Dolet, Jean Bodin, etc.

⁸ Le caractère très incomplet de l'"Index" de Bénouis est démontré par le fait qu'il n'avait identifié que 5 dialogues anglais pour tout le XVI^e siècle !

⁹ Voir l'ouvrage, un peu daté d'Olga Gewerstock, *Lucian und Hutten. Zur Geschichte des Dialogs im 16. Jahrhundert*, Berlin, 1924 (Kraus Reprint, Nendeln/Liechtenstein, 1967).

¹⁰ Sur les dialogues de Sachs, voir Mary Beare, "The Later Dialogues of Hans Sachs", *Modern Language Review*, vol. LIII, 1958, p. 197-210.

¹¹ Voir l'ouvrage de Gottfried Niemann, *Die Dialogliteratur der Reformationszeit nach ihrer Entstehung und Entwicklung*, Leipzig, 1905.

¹² Voir Richard A. Preto-Rodas, *Francisco Rodrigues Lobo : Dialogue and Courtly Lore in Renaissance Portugal*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1971.

¹³ Voir Hana Jechova, "Le dialogue dans les littératures tchèque et polonaise entre le Moyen Âge et la Renaissance", *Revue de l'Université d'Ottawa*, 43, 1973.

que personne ne semble même avoir tenté de les répertorier. Cet impressionnant corpus dialogique a le mérite additionnel de montrer que la suprématie du dialogue à l'époque, contrairement à ce qu'ont pu croire certains commentateurs,¹⁴ n'est pas que quantitative. Car on note que presque tous les grands humanistes de la Renaissance italienne s'y sont essayés : de Pétrarque¹⁵ à Galilée, en passant par Enea Silvio Piccolomini (Pie II), Leonardo Bruni, Leon Battista Alberti, Lorenzo Valla, Le Pogge, Cristoforo Landino, Giovanfrancesco Pico, Giovanni Pontano, Ficin, L'Arétin, Pietro Bembo, Machiavel, Sadolet, Guichardin, Alessandro Piccolomini, Francesco Berni, Léon L'Hébreu, Gian Giorgio Trissino, Antonio Minturno, Stefano Guazzo, Sperone Speroni, Tullia d'Aragona, Gian Battista Guarini, Baldassare Castiglione, Le Tasse, Tommaso Campanella, Giordano Bruno, etc.¹⁶

Quand on ajoute encore à cet inventaire les innombrables dialogues néo-latins publiés hors d'Italie — et notamment ceux d'autres humanistes européens du calibre de Nicolas de Cuse, d'Érasme, de Thomas More, de Guillaume Budé ou de Juan Luis Vivés —, on comprend qu'il y a là un phénomène historique et culturel digne d'une attention particulière. Autre fait significatif : si le dialogue a connu d'autres périodes relativement fertiles à travers l'histoire, c'est à la Renaissance qu'on trouve, pour la première fois, des tentatives systématiques pour théoriser le genre.¹⁷ Le dialogue est si omniprésent à l'époque que même les œuvres narratives

¹⁴ C'est ce qu'affirme, un peu trop rapidement, Kemal Bénouis dans son étude sur le dialogue français : "La renaissance du dialogue au XVI^e siècle, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle se traduit plus par la quantité que la qualité, peut être liée à l'expansion du néo-platonisme." *Op. cit.*, p. 44. Soulignons aussi que le lien de causalité établi ici entre dialogue et néoplatonisme est contestable, comme on le verra plus loin.

¹⁵ Le très beau *Secretum* de Pétrarque constitue, semble-t-il, le point de départ de la vague dialogique qui déferlera ensuite sur le monde des lettres européennes. Voir notamment Hans Baron, *Petrarch's Secretum. Its Making and its Meaning*, Cambridge, 1985.

¹⁶ Il ne s'agit là que des plus connus des auteurs de dialogues en Italie. Sur le dialogue italien de la Renaissance voir notamment : Giovanna Wyss-Morigi, *Contributo allo studio del dialogo all'epoca dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Scuola Tipografica Artigianelli, Monza, 1947 ; David Marsh, *The Quattrocento Dialogue*, Harvard University Press, Cambridge, 1980 ; Raffaele Girardi, *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Adriatica, Bari, 1991 ; Virginia Cox, *The Renaissance Dialogue. Literary dialogue in its social and political contexts, Castiglione to Galileo*, New York and Cambridge, Cambridge University Press, 1992 ; Carla Forno, *Il "libro animato": teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Tirrenia Stampatori, Bari, 1992 ; Valerio Vianello, *Il "giardino" delle parole. Itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Jouvence, Rome, 1993 ; Olga Pugliese, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*, Bulzoni, Roma, 1995.

¹⁷ Et ce, plus particulièrement dans l'Italie de la deuxième moitié du XVI^e siècle avec les textes de Speroni, Tasso, Sigonio et Castelvetro. À ce sujet, voir l'ouvrage de Jon R. Snyder, *Writing the Scene of Speaking: Theories of Dialogue in Later Italian Renaissance*, Stanford University Press, Stanford, 1989. Snyder montre bien que la Renaissance (tardive) est le seul moment de l'histoire occidentale où on s'est

paraissent en être "contaminées" : qu'elles soient encadrées par des conversations (comme le *Décameron* de Boccace ou l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre) ou qu'elles soient constituées presque d'un bout à l'autre d'échanges dialogués entre les personnages (tel le *Tiers Livre* de Rabelais).

Bref, il ne paraît pas exagéré d'affirmer, avec Suzanne Guellouz, que la Renaissance est la "période où (...) le dialogue en tant que genre a universellement triomphé".¹⁸ Et cela sans aucun doute, comme le précise Ruxandra Irina Vulcan, parce que le dialogue est "le genre *humaniste* par excellence".¹⁹ Car le dialogue — comme forme d'expression écrite, comme processus épistémique et même comme conception quasi ontologique et cosmologique — paraît inextricablement lié à cette "sorte d'idéologie de la Renaissance"²⁰ qu'est l'humanisme.

La nature de cette relation privilégiée qui unit le dialogue tant à la période historique qu'on appelle la *Renaissance*²¹ qu'à ce mouvement intellectuel — hétérogène — qu'on désigne sous le nom d'*humanisme*²² reste cependant à élucider. C'est à cette tâche ambitieuse que nous souhaitons nous consacrer, autant que faire

penché sérieusement sur le statut particulier du genre du dialogue : "Only in that period and in that place did literary critics or theorists recognize the full extent of the problem of dialogue and treat it as an urgent one for literary studies." (p. 2) Deakins avait déjà noté la particularité de la Renaissance à ce titre : "the sixteenth century was as seminal for the theory of dialogue as it was for the writing of dialogues". "The Tudor Prose Dialogue: Genre and Anti-genre", *op. cit.*, p. 6.

¹⁸ Suzanne Guellouz, *Le dialogue*, coll. Littératures modernes, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p. 166.

¹⁹ Ruxandra Irina Vulcan, *Savoir et rhétorique dans les dialogues français entre 1515 et 1550*, *Ars Rhetorica* #7, LIT, Hamburg, 1996, p. 1. Avec aussi peut-être le genre épistolaire (et, dans une moindre mesure, quelques autres formes telles la déclamation ou l'*oratio*). Sur les genres préférés des humanistes, voir, entre autres, Paul Oskar Kristeller, "The Moral Thought of Renaissance Humanism", republié dans *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays (Expanded Edition)*, Princeton University Press, Princeton, 1990, p.28.

²⁰ L'expression est d'Étienne Wolf. Il l'emploie toutefois, plus précisément, à propos de l'humanisme chrétien. Étienne Wolf, "Présentation", Érasme, *Colloques*, trad. Étienne Wolf, volume I, Imprimerie nationale, Paris, 1992, p. 21.

²¹ Nous n'entrerons pas ici dans les débats concernant la légitimité du découpage historique qui nous a donné le concept de "Renaissance". Sur l'histoire du terme et de la notion de Renaissance, voir le toujours pertinent ouvrage de Wallace Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought*, Harvard University Press, Cambridge, 1948. Pour une tentative récente de réhabilitation du concept de la Renaissance comme période historique distincte (alors que le monde académique anglo-saxon tend en ce moment à préférer la notion plus vague, et la périodisation plus longue, du "Early Modern"), voir William Kerrigan & Gordon Braden, *The Idea of the Renaissance*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989.

²² Selon Kristeller, la notion d'humanisme est encore plus difficile à définir et à délimiter que celle de Renaissance ("humanism is even more difficult to define than is the Renaissance"). Sur les différentes acceptions du terme, voir Paul Oskar Kristeller, *op. cit.*, p. 23-24. Nous reviendrons plus loin aux deux principaux "types" d'humanisme et à celui qui nous concernera plus particulièrement dans le contexte de cette étude.

se peut, dans le contexte par trop limité de cette introduction. Bien qu'une telle appréhension du dialogue humaniste de la Renaissance ne peut être que sommaire et réductrice, elle nous amènera à mieux saisir les enjeux majeurs de la résurgence du dialogue à l'époque, avant de nous amener à proposer, au premier chapitre, une étude plus générale et "ahistorique" du genre, puis, plus spécifiquement, aux deuxième et troisième chapitres, des analyses de deux importants ouvrages, représentatifs d'une tendance particulière du dialogue et de l'humanisme renaissants : l'*Utopie* de Thomas More et le *Cymbalum mundi* attribué à Bonaventure Des Périers.

En premier lieu, il conviendrait, pour bien saisir les particularités du dialogue de la Renaissance, de déterminer en quoi cette incarnation historique du genre se distingue de celle des époques qui lui sont antérieures et postérieures. Une telle étude de la tradition du dialogue — véritablement diachronique et comparative — reste cependant à faire,²³ et dépasse l'objectif de ce travail. Nous nous contenterons tout au plus de tracer ici une esquisse de la fortune du genre avant la période qui nous intéresse, afin de tenter d'expliquer autant que possible *pourquoi* le dialogue connaît un développement si exceptionnel à la Renaissance et en quoi il paraît se distinguer de ses incarnations préalables.

En ce qui concerne d'abord la naissance et le développement du dialogue dans l'Antiquité,²⁴ on rappellera simplement que celui-ci apparaît en Grèce dès le début du V^e siècle, sous un premier avatar, avec les *Mimes* de Sophron, et qu'il sera ensuite "inventé" comme tel, selon Diogène Laërce, soit par Zénon d'Élée ou par Alexamène de Styra ou de Teos.²⁵ Il connaîtra son apogée un peu plus tard avec les praticiens des *Sokratikoi logoi*, c'est-à-dire divers disciples de Socrate qui écriront

²³ Jusqu'à maintenant, seules l'étude, datée et incomplète, de Rudolf Hirzel (*Der Dialog, ein literarhistorischer Versuch*, 2 vol., Leipzig, 1895), qui se concentre presque exclusivement sur l'Antiquité, ainsi que la monographie plus récente, mais plutôt décevante, de Suzanne Guellouz (*op. cit.*) ont tenté d'aborder le genre de manière diachronique et comparative. Sur l'ouvrage de Guellouz, voir notre compte rendu : "Heurs et malheurs d'une monographie", *Surfaces. Revue électronique d'études sur la culture*, vol. 4, 1994. <http://pum.umontreal.ca/surfaces/vol4/vallee>

²⁴ Pour le dialogue antique en général, voir surtout le livre encyclopédique de Hirzel (*op. cit.*), et, dans une moindre mesure, celui de Jean Andrieu, *Le dialogue antique structure et présentation*, Les Belles Lettres, Paris, 1954.

²⁵ "Zénon d'Élée passe pour l'auteur du genre dialogué, Aristote (Poètes, liv. I) prétend que ce fut Alexamène de Styra ou de Teos (cf. Phavorinos, *Mémoires*)." Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes célèbres*, tome I, trad. Robert Genaille, GF-Flammarion, Livre III, p. 179.

des dialogues inspirés plus ou moins directement de leurs conversations philosophiques avec celui-ci. Les plus connus sont évidemment Xénophon et Platon qui est généralement considéré comme la référence ultime en matière de dialogue écrit.²⁶ La dialectique, la maïeutique, l'ironie socratique et les mises en scène dialogiques typiques des différentes périodes de l'œuvre platonicienne²⁷ sont presque devenus des lieux communs. Et on peut dire que si le dialogue platonicien ne constitue peut-être pas, comme le note Marc Fumaroli, "l'origine de l'histoire de la conversation", il en est sans doute "le centre, la source".²⁸

Il reste que le genre a été pratiqué par de nombreux auteurs grecs, dont certains sont un peu oubliés aujourd'hui²⁹ et d'autres beaucoup moins négligeables tels Aristote (dont il ne reste malheureusement que des fragments³⁰), Plutarque et, surtout, Lucien de Samosate qui près de sept siècles après Platon donnera vie à une nouvelle incarnation, satirique, du genre, née du mariage du dialogue philosophique et de la comédie ; une variante qui sera d'ailleurs extrêmement populaire à la Renaissance.³¹

Les héritiers romains de la tradition grecque du dialogue ne seront pas en reste.³² Il faut d'abord mentionner celui qui deviendra sans aucun doute le modèle

²⁶ À tel point que les historiens et commentateurs littéraires ont souvent tendance, dès qu'ils rencontrent un dialogue, à parler de dialogue "platonicien" ou "à la Platon", alors qu'il ne s'agit là que d'une des nombreuses variantes possibles du genre. Sur le dialogue platonicien, voir notamment Jean Laborderie, *Le dialogue platonicien de la maturité*, Les Belles Lettres, Paris, 1978 ; et Victor Goldschmidt, *Les dialogues de Platon : structure et méthode dialectique*, G. Monfort, Brionne, 1984.

²⁷ Il n'y a pas qu'un modèle du dialogue platonicien. On sait que celui-ci a évolué des dialogues de jeunesse, plus simples et aporétiques, en passant par les grands dialogues de la maturité, jusqu'au modèle plus didactique et monologique des dialogues tardifs.

²⁸ Marc Fumaroli, "La conversation", *Les lieux de mémoire*, vol. III "La France", t. 2 "Traditions", sous la direction de Pierre Nora, Gallimard, Paris, 1992, p. 681. C'est aussi ce que pense Diogène Laërce : "je crois pour ma part que Platon, pour en avoir arrêté merveilleusement la forme, doit être considéré à juste titre comme responsable, non seulement de sa beauté, mais encore de son existence." *Ibid.* Il nous aurait paru préférable que Fumaroli conserve le terme de dialogue, plutôt que d'adopter le terme anachronique de "conversation" pour décrire les textes platoniciens.

²⁹ Chryssippe, Xénocrate, Praxiphane, Dicearque, Ariston de Ceos, Satyros, Athénée, Prodicos, Cléanthe, etc., etc.

³⁰ Aristote aurait, semble-t-il renouvelé le genre et influencé Cicéron. Sur les dialogues aristotéliens, voir notamment Werner Jaeger, *Aristotle. Fundamentals of the History of His Development*, trad. Richard Robinson, Oxford University Press, Oxford, 1962 (surtout le chapitre II, "Early Works", pour des commentaires généraux, et les chapitres suivants sur les dialogues individuels).

³¹ Sur les dialogues de Lucien, voir Jacques Bompain, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Éditions de Boccard, Paris, 1958.

³² Sur le dialogue romain en général, voir notamment l'ouvrage de Hirzel, ainsi que Pierre Grimal, "Caractères généraux du dialogue romain. De Lucilius à Cicéron", *L'Information Littéraire*, n° 5, Paris, nov.-déc. 1955, p. 192-198.

du dialogue le plus influent à la Renaissance, Cicéron, dont les "dialogues de villa" notamment connaîtront une grande postérité.³³ Mais on peut aussi évoquer, entre plusieurs autres, des auteurs tels que Lucilius, Varron, Curion, Justin, Macrobe, Sénèque ou Tacite qui tous, comme Cicéron, ont contribué à des degrés divers à garder vivante — mais aussi à diversifier et à transformer de manière significative³⁴ — la pratique du dialogue écrit à travers l'Antiquité.

Cependant, avec l'avènement du Moyen Âge, les choses se compliquent, et se gâtent quelque peu, pour le dialogue, du moins dans ses incarnations classiques, d'inspiration gréco-romaine. Si on trouve encore des exemples tributaires, au moins en partie, de ces types — tels que les dialogues d'Augustin (avant sa conversion), de Grégoire le Grand, ou, déjà dans une moindre mesure, la *Consolation de la philosophie* de Boèce³⁵ — le genre connaît une fortune beaucoup moins grande.

De même, et au risque de généraliser abusivement, on note que les textes encore sous forme de dialogues au Moyen Âge paraissent prendre des directions étrangères à la tradition héritée de l'Antiquité. D'une part, on constate qu'à cause de la domination de la dialectique sur la rhétorique,³⁶ ainsi que de l'omniprésence des perspectives théologiques et scolastiques, la forme du dialogue a "eu tendance à se figer dans le modèle du débat contradictoire ou dans celui de la mécanique

³³ Sur le dialogue cicéronien, voir surtout : Michel Ruch, *Le préambule dans les œuvres philosophiques de Cicéron. Essai sur la genèse et l'art du dialogue*, Publications de la Faculté de lettres de l'université de Strasbourg, Les Belles Lettres, Paris, 1958. Il semble que Cicéron se soit inspiré des dialogues perdus d'Aristote pour plusieurs caractéristiques de ses dialogues : utilisation de préambules, vraisemblance historique, inscription de l'auteur comme personnage, etc. Notons aussi que, comme Platon, l'orateur romain connaîtra diverses "périodes" qui donneront lieu à divers types de dialogues. Sur la postérité de ces modèles cicéroniens du dialogue, voir : Alain Michel, "L'influence du dialogue cicéronien sur la tradition philosophique et littéraire", *Le dialogue au temps de la Renaissance*, dir. M.-T. Jones-Davies, Centre de recherches sur la Renaissance, Jean Touzot Libraire-éditeur, Paris, 1984.

³⁴ Dès le début, note Grimal, "le dialogue romain a tendance à être « historique », précisément parce qu'il veut demeurer essentiellement concret. (...) Les Romains n'aiment pas ces dialogues « à la grecque » qui s'engagent n'importe où, entre n'importe quels interlocuteurs." *Op. cit.*, p. 195-196. À ce sujet, voir les remarques désobligeantes de Cicéron sur le manque de *decorum* des dialogues grecs dans son *De Oratore* (II, 18). Les "dialogues de villa" romains tendent aussi à être plus "aristocratiques" et "fermés", note Grimal (p. 196).

³⁵ La *Consolation*, malgré sa filiation affirmée avec la philosophie classique et surtout platonicienne, témoigne de la tendance au symbolisme abstrait qui caractérise le Moyen Âge puisqu'elle met en scène une conversation entre Boèce et la Philosophie incarnée en une immense femme "chargée d'ans". L'utilisation fréquente de soliloques en vers annonce aussi une conception différente du dialogue. Sur cet important dialogue, voir Seth Lerer, *Boethius and Dialogue. Literary Method in The Consolation of Philosophy*, Princeton University Press, Princeton, 1985.

³⁶ Sur la "subordination" de la rhétorique à la dialectique au Moyen Âge, voir notamment Brian Vickers, "Rhetoric and Poetics", *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, C. B. Schmitt & Q. Skinner éd., Cambridge University Press, Cambridge, 1988 (et surtout les pages 724 à 726).

succession de questions et de réponses."³⁷ Ainsi, l'*ars opponendi et respondendi* de la *disputatio* ou de l'*altercatio* médiévale, décrit plus tard par de nombreux humanistes, semble rendre plus rigide et, éventuellement, scléroser le genre du dialogue philosophique.³⁸ Parallèlement cependant, on trouve une autre tradition dialogique plus proche de la poésie et de l'allégorie³⁹ — débat, *estریف*, pastourelle, églogue, demandes joyeuses, etc. — et qui n'entretient pas beaucoup d'affinités avec le dialogue classique en prose. Enfin, il faudrait sans doute aussi tenir compte d'autres ouvrages dialogués à vocation pédagogique — tels que les colloques scolaires — ou à vocation religieuse (les catéchismes, etc.), des dialogues simples et plus "utilitaires" qui connaîtront encore du succès au seizième siècle.

Certains commentateurs ont voulu voir dans ses diverses formes d'écriture dialoguée au Moyen Âge le terreau qui a permis l'éclosion — et l'explosion — du genre à la Renaissance. Un critique comme Kenneth Wilson par exemple tente de défendre l'hypothèse d'une continuité de la tradition du dialogue entre les deux époques.⁴⁰ Selon lui, les humanistes et les "scolastiques" ont plus en commun qu'on

³⁷ Guellouz, *op. cit.*, p. 189. C'est aussi ce que note Donald Gilman au niveau de la "théorie" du dialogue à l'époque : "in theory, postclassical dialogue was perceived almost exclusively as a form of dialectical disputation." Donald Gilman, "Theories of Dialogue", *The Dialogue in Early Modern France, 1547-1630. Art and Argument*, Colette H. Winn éd., The Catholic University of America Press, Washington, 1993, p. 20.

³⁸ Guellouz note cependant que "en dépit de cette sclérose (...) la veine dialogale ne s'est pas tarie". *Op. cit.*, 189. Parmi les autres auteurs de dialogues au Moyen Âge, on compte notamment Claudius Fulgentius (Fulgence), Sulpice le Sévère, Alcuin, Césaire de Heisterbach, Pierre Abélard, Anselme de Havelberg, Raymond Lulle, Guillaume d'Occam, etc. La plupart de ces dialogues sont cependant affectés soit par les méthodes de dispute scolastique, soit par la tendance aux personnifications abstraites et allégoriques typiques du Moyen Âge. D'ailleurs, selon David Marsh, ces caractéristiques sont notables dès les dialogues d'Augustin et de Boèce : "The spirit of eclecticism and practical argument inherent in the classical Latin dialogue died with Augustine's conversion, to be replaced by the abstract symbolisms of the medieval dialogue, which often assumed the form of a timeless catechism. Together with Boethius' *Consolation of Philosophy* (c. 522), in which the allegorical discussion enjoins man's abnegation of the world, Augustine's soliloquies set the pattern for the dialogue of the early Middle Ages. Later, Scholasticism transformed the genre into a rigorously logical instrument of theological dialectic." Marsh, *op. cit.*, p 5.

³⁹ L'influence des dialogues poétiques et allégoriques du Moyen Âge est encore sensible au XVI^e siècle, par exemple, dans des œuvres comme le *Dialogue en forme de vision nocturne* de Marguerite de Navarre ou le *Débat de Folie et d'Amour* de Louise Labé

⁴⁰ Selon Wilson, toute l'éducation médiévale est imprégnée par le dialogue : "Medieval dialogue imbibed life from the prevailing system of learning. Students learned Latin by colloquies, read classical and patristic dialogues, and wrote and recited their own scholarly dialogues. Instruction, examination, and advancement within the university all proceeded by disputation." Kenneth J. Wilson, *Incomplete Fictions. The Formation of English Renaissance Dialogue*, The Catholic University of America Press, Washington, 1985, p. 50. La thèse de la continuité est défendue encore plus explicitement par Wilson dans son article "The Continuity of Post-Classical Dialogue", *Cithara*, 21, 1981. Kemal Bénouis dit, lui aussi, "incliner" "vers la solution de la continuité plutôt que vers celle de la génération spontanée." *Op. cit.*, p. 14-15.

tend à le supposer habituellement, et ce serait même leur passion pour le genre du dialogue qui permettrait d'établir un pont entre eux.⁴¹

La plupart des critiques du dialogue tendent cependant à souligner plutôt les *discontinuités* importantes qui caractérisent le passage des formes dialogiques médiévales à celles de la Renaissance. D'abord, pour des raisons quantitatives comme le note Guellouz : "la production [*médiévale*] est sans aucune mesure avec celle qui, à l'aube des temps modernes, a littéralement envahi le marché du livre (...) C'est désormais par dizaines que les dialogues voient le jour"⁴² Mais aussi pour des raisons plus substantielles qui mettent en relief la nature fort distincte des dialogues — et plus particulièrement des divers types de dialogues *humanistes* — qui se multiplient dès le Quattrocento. Plusieurs commentateurs, par exemple, ont noté que ces nouveaux dialogues sont plus vraisemblables au niveau de leur mise en scène et de leurs personnages, débarrassés pour la plupart tant des abstractions symboliques du Moyen Âge que de la *disputatio* un peu mécanique des débats scolastiques : "This shift of emphasis in the creation of verisimilar characters and settings marks a difference in style from the dry disputation of Scholastic debates and the didacticism of medieval colloquies."⁴³

On note aussi que la méthode d'argumentation paraît moins rigide, plus heuristique, du moins dans les meilleurs exemples de ces dialogues. Même Wilson, partisan comme on l'a vu de la thèse de la continuité entre les traditions médiévales et renaissantes, doit se résoudre à constater ces différences notables :

Scholastic dialogues instruct the student in the techniques of controversy. They are elenctic, not above sophistic, they give training in the destructive methods of disputation, how to win. The best humanist dialogues, per contra, inquire more

⁴¹ "(...) the scholastics and the humanists share a great common ground and, further, (...) between them and the ancients dialogue made a bridge." *Ibid.*, p. 50. Selon lui, la *disputatio* médiévale aurait servi de "matrice" au dialogue renaissant : "University disputation reached beyond university walls in the sense that it furnished a model of eristic upon which humanists were not invariably loath to draw. It served, that is, as a matrix to humanist dialogue, supporting that which ultimately had to be severed from it." *Ibid.*, p. 55

⁴² Guellouz, *op. cit.*, p. 192. C'est aussi ce que note l'historien Peter Burke : "the multiplication of texts and the literary sophistication of many of them allow us to speak of a 'rise of the dialogue' during the Renaissance, first in Latin, in Italy, and then all over Europe, in both Latin and the vernacular." Peter Burke, "The Renaissance Dialogue", *Renaissance Studies*, vol. 3, n° 1, 1989, p. 3.

⁴³ Gilman, *op. cit.* p. 41.

experimentally after truth, using dialectic for didactic argument and speculation in the peirastic spirit.⁴⁴

Enfin, le dialogue entre les personnages paraît à la fois plus *libre* — comme le note lui-même un des personnages "historiques" d'un des premiers dialogues du Quattrocento⁴⁵ — et plus *harmonieux*.⁴⁶ Ils témoignent, comme on le verra plus loin, des intentions pédagogiques (et éthiques) de l'humanisme :

Dans les dialogues italiens composés à partir de 1400, on recommence à affirmer à la manière antique que les auteurs n'ont fait que transcrire des conversations qui eurent vraiment lieu parmi telles personnes à telles dates en tels endroits. À la suite du *Décameron* de Boccace, ces dialogues polyphoniques sont la mimesis d'une société idéale où sont bannies la discorde et l'inégalité (même sexuelle). À la différence de la *disputatio* médiévale, les interlocuteurs poursuivent l'accord et la synthèse. C'est-à-dire que le respect des autres et de leurs arguments prime le désir de les vaincre. Lorsque le dialogue polyphonique commence à être pratiqué en France le même ethos y prévaut, qui est en fin de compte le mythe du pouvoir civilisateur de la connaissance.⁴⁷

Dans l'ensemble, on peut dire que les dialogues de cette époque, du moins ceux de la veine humaniste, témoignent à la fois d'un évident retour aux sources antiques du genre, et d'une nouvelle importance accordée — pour dire vite — aux dimensions rhétorique et poétique,⁴⁸ en conjonction avec des objectifs d'édification tant épistémique qu'éthique. Il s'agit là évidemment de généralisations très approximatives qu'on ne saurait appliquer à l'ensemble du corpus dialogique de la Renaissance, mais elles permettent à tout le moins de montrer que les nouveaux dialogues des humanistes sont dominés par des conceptions — du dialogue, mais aussi de l'écriture, de la pensée, du sujet, de l'autre, du public-lecteur, etc. —

⁴⁴ Wilson, *op. cit.*, p. 50. Wilson emploie ici le terme "*peirastic*" dans le sens, plus ou moins, de "heuristique".

⁴⁵ "the Quattrocento dialogue emerges in 1401 with the first volume of Bruni's *Dialogi ad Petrum Histrum* (...) At the outset of the work, the aged chancellor Salutati invokes the Ciceronian notion of *disputatio* as a free discussion rather than a Scholastic dispute." Marsh, *op. cit.*, p. 4-5.

⁴⁶ C'est aussi ce que note Vulcan : "Cette préférence [pour le "*dialogue aimable*" plutôt que pour la *disputatio*] est signe de la transition du Moyen Âge à la Renaissance" *Op. cit.*, p. 3.

⁴⁷ John McClelland, "Dialogue et rhétorique à la Renaissance", *Le dialogue*, dir. P. R. Léon et P. Perron, Didier-Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1985, p. 159.

⁴⁸ Partisan de la continuité, Wilson, encore, note cette accentuation des dimensions rhétoriques et poétiques du genre dans la nouvelle tradition humaniste : "on the whole, humanist dialogues show a more rhetorical bias, a self consciousness of style, in addressing various philosophical subjects" (*Ibid.*, p. 55) ; "Spawned in the tradition of academic teaching and examination, the new dialogues sought an ever-increasing degree of fictionality. Literary dialogues diverged from university disputations in favor of a wider, enthusiastic reading public." (*Ibid.*, p. 52)

nettement en rupture avec celles qui sous-tendent les incarnations médiévales du genre.⁴⁹

On peut même observer très précisément les premiers symptômes de cette discontinuité dès le Trecento italien avec la rédaction par Pétrarque du *Secretum* qui — terminé dans la ville même où le dialogue d'inspiration antique avait connu ses derniers soubresauts près de mille ans plus tôt⁵⁰ — vient inaugurer la vogue dialogique qui dominera la Renaissance. La "modernité"⁵¹ du dialogue de Pétrarque est frappante, et ce, malgré que le texte conserve quelques traces encore évidentes de la conception médiévale du genre.⁵²

Il est évidemment tentant de se demander *pourquoi* on trouve une telle rupture, ainsi qu'une telle explosion, dialogiques au seuil de la Renaissance, au sein plus précisément de l'humanisme (re)naissant. On devinera que certains commentateurs ont tenté, malgré la difficulté de l'entreprise,⁵³ de proposer des explications causales pour éclaircir les origines de ce phénomène culturel. Nous voulons, quant à nous, éviter de tomber dans le piège d'un déterminisme historique

⁴⁹ Dans un ouvrage relativement récent, Gérard Defaux note que, malgré toutes les corrections et nuances apportées depuis un siècle à la conception traditionnelle "manichéenne" de la Renaissance comme fondamentalement opposée aux "ténèbres" du Moyen Âge, les humanistes, eux, ont bel et bien vécu un sentiment de "rupture" : "Nous avons beau dire qu'entre le Moyen Âge et la Renaissance la continuité prévaut, l'humaniste, lui, vit son époque essentiellement sur le mode de la rupture. La fiction, ici, ne trahit pas la réalité historique, elle l'exprime. Comme Gargantua, Érasme, Thomas More et les autres s'émerveillent de la venue d'un monde nouveau." Gérard Defaux, *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1987, p. 13.

⁵⁰ "Nearly a thousand years after Augustine's conversion and his condemnation of the Ciceronian dialogue, the spirit, if not the form of ancient dialogue was revived by Petrarch in his *Secretum* (1347-1353), a soliloquy-like interchange between the author's literary self and his Augustinian conscience." Marsh, *op. cit.*, p. 4. Marsh note la coïncidence étonnante qui fait que c'est à Milan que Pétrarque termine son *Secretum*, là même où Augustin — personnage central du *Secretum* — a écrit ses quatre dialogues de Cassiciacum (*De Ordine, Contra Academicos, De beata vita et Soliloquia*) rédigés peu avant son baptême en 386 et dans lesquels il condamne la pratique cicéronienne du dialogue au profit de l'introspection chrétienne inspirée par les Écritures.

⁵¹ Et ce, surtout en ce qui concerne la conception de l'*ethos* des personnages (et du dialogue lui-même), comme on le verra bientôt.

⁵² "Although the *Secretum* asserts a return to the Ciceronian ideals of free discussion, it is closely bound to medieval forms of thought and expression, and its timeless setting lacks the social and historical dimensions essential to the humanist dialogue." Marsh, *op. cit.*, p. 4. Ajoutons le fait intéressant que Pétrarque commence son dialogue, un peu à la manière de Boèce, en faisant intervenir une "abstraction personnifiée" (la Vérité, plutôt que la Philosophie cette fois). Fait significatif cependant, il fera de ce personnage un témoin *muet* de l'échange qui suivra entre François et Augustin (à qui la Vérité a *délégué* son rôle). Notons également que Pétrarque est l'auteur aussi d'un autre dialogue plus typiquement médiéval, le *De remediis*.

⁵³ Wilson, Cox, Kemal Bénouis, Burke notamment, ont énuméré une série de "causes" possibles de la vogue du dialogue. Ce dernier constate cependant que : "Trouver les causes de la vogue du dialogue au XVI^e siècle, est une tâche assez ardue." *Op. cit.*, p. 207.

qui nous amènerait à privilégier une⁵⁴ de ces causes ou même à ne penser ce phénomène qu'en termes de causalité. L'omniprésence et les particularités du dialogue renaissant nous paraissent devoir s'insérer dans un tissu complexe⁵⁵ de phénomènes parallèles, de facteurs concomitants, de changements historiques, épistémiques, esthétiques, sociaux, culturels, religieux, psychologiques, voire anthropologiques, tous étroitement liés entre eux, et ce, moins en termes de causalité que d'interaction mutuelle.

Nous tenterons ici d'énumérer et de décrire certains des facteurs et des phénomènes contemporains de l'émergence du dialogue qui nous paraissent jouer un rôle, plus ou moins déterminant selon les cas, dans ce vaste réseau de correspondances et d'interdépendances historiques. Il ne saurait évidemment être question d'accorder une importance égale à chacun. Certains seront — injustement sans doute — abordés de manière un peu rapide, d'autres feront l'objet d'une attention beaucoup plus soutenue. Ainsi, après avoir traité de deux éléments importants pour l'humanisme comme mouvement et pour le dialogue comme forme discursive — (le rôle de la (re)découverte de l'Antiquité, ainsi que le caractère fondamentalement médiateur et transitoire de la Renaissance comme époque —, nous passerons plus rapidement sur une série de questions qui, bien que pertinentes, nous intéressent un peu moins (les avantages concrets du dialogue comme pratique d'écriture, les relations avec la conversation réelle dans diverses institutions, l'émergence des langues vernaculaires et l'importance de la pédagogie), afin d'explorer plus à fond, en dernier lieu, les éléments qui nous intéressent plus particulièrement : l'importance fondamentale du langage et de la rhétorique, l'équilibre changeant des communications orales et écrites dans le contexte de l'apparition de l'imprimerie, l'émergence "inachevée" de l'individu et de la subjectivité, la question de l'"amitié à distance" liée à l'écriture et au livre, ainsi que, en dernier lieu, la question de la place prépondérante de l'éthique au cœur même des dialogues, en relation avec ce que l'on appellera l'*ethos* dialogique humaniste.

⁵⁴ Cox nous met en garde d'ailleurs contre le danger de s'arrêter à un seul facteur : "Obviously, though, it would be misleading to attribute every characteristic of Renaissance dialogues to any one factor, however important." *Op. cit.*, p. 7

⁵⁵ Wilson, bien qu'il place un peu tard l'émergence du dialogue, note aussi que seul un "complexe réseau d'influences" peut aider à la comprendre : "The rise of dialogue in the half century beginning in 1475 can only be understood in the context of a complex network of influences." *Op. cit.*, p 52. Nous hésitons cependant à parler d'"influences".

Le choix d'accentuer ces derniers facteurs est en partie motivée par notre prétention à saisir les éléments qui nous paraissent les plus cruciaux dans la relation complexe qui unit le dialogue comme genre discursif écrit à l'humanisme renaissant. Mais ce choix est aussi lié, plus pragmatiquement, aux particularités de notre corpus, constitué de deux dialogues exemplaires appartenant à l'humanisme du Nord dans la première moitié du seizième siècle. Ainsi, bien que nous allions tenter de traiter du dialogue humaniste en général — celui des humanistes "civiques" italiens comme celui des humanistes chrétiens du Nord⁵⁶ — tout au long de notre discussion des différents facteurs ayant provoqué ou accompagné l'émergence du dialogue à la Renaissance, nous serons amené en fin de parcours à limiter notre perspective à ce dernier mouvement qui nous intéressera plus particulièrement dans la suite de la thèse.

*

Le facteur qui est avancé le plus fréquemment pour expliquer — presque trop "facilement"⁵⁷ — le renouveau du dialogue à la Renaissance est le même qui est souvent invoqué pour expliquer l'époque dans son ensemble (et son appellation même) : la "(re)découverte" des Anciens. Le rôle et la nature de cette "renaissance" de l'Antiquité sont évidemment des questions fort complexes, et fort débattues, dans les études sur la période. Rappelons par exemple qu'en ce qui concerne l'émergence historique de la Renaissance en Italie, le caractère causal et primordial de ce facteur était déjà en partie remis en question dans l'ouvrage fondateur qu'est *La civilisation de la Renaissance en Italie* de Jacob Burckhardt.⁵⁸ Car, même si Burckhardt attache une grande importance à cet aspect fondamental de la Renaissance, par certains côtés, il affaiblit la relation de causalité en supposant que les écrits des Anciens ont

⁵⁶ Ce découpage binaire est évidemment trop grossier. Nous y reviendrons.

⁵⁷ C'est en tout cas ce que prétend l'historien Peter Burke : "It would be too facile to explain the rebirth of dialogue in terms of the revival of antiquity and the cult of Plato and Cicero." *Op. cit.*, p. 6.

⁵⁸ Burckhardt écrit dès le début de la deuxième partie de son célèbre ouvrage que la "renaissance" (de l'Antiquité) est "devenue un peu à tort, le nom de l'époque toute entière". Un "des principaux points" de ce livre, affirme plus loin son auteur, est de montrer que "ce n'est pas l'Antiquité seule, mais son alliance intime avec le génie italien qui a régénéré le monde d'Occident". Jacob Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. de H. Schmitt, tome 2, p. 11. Il est d'ailleurs curieux que Burckhardt qui commente l'utilisation de divers genres hérités de l'Antiquité (dans la poésie, mais aussi en ce qui concerne le style épistolaire, les discours, les épigrammes, l'historiographie, etc.) ne mentionne qu'en passant l'omniprésent dialogue (tome 2, p. 110). Nous reviendrons plus loin sur ce bref passage.

pu constituer simplement le lieu privilégié de l'expression d'une nouvelle conscience (qui aurait en quelque sorte "précédé" leur lecture).

De la même façon, le recours au dialogue de type classique pourrait peut-être s'expliquer par une affinité — qui irait au-delà de la simple "influence" — et qui pourrait donc être pensée en des termes moins déterministes. En fait, on pourrait penser, avec Peter Burke, que la soudaine fascination que manifestent les humanistes pour les dialogues de l'Antiquité, comme pour l'Antiquité en général, ne constitue pas une explication en soi, mais une question qui reste elle-même à élucider : pourquoi y aurait-il eu ce besoin soudain de faire revivre ces textes oubliés ?⁵⁹

À ce titre, on pourrait faire l'hypothèse que le recours aux modèles antiques du genre du dialogue avait une valeur partiellement stratégique (de légitimation), du fait que le genre tirait un prestige certain de ses origines dans la philosophie grecque et romaine.⁶⁰ Les nobles antécédents du dialogue — associé notamment à Platon et à Cicéron — permirent sans doute aux premiers humanistes d'accorder une plus grande légitimité à leurs œuvres moins systématiques que les avatars scolastiques du genre,⁶¹ et, ce faisant, ils leur permettaient à la fois de s'opposer et de se distinguer par rapport à leurs prédécesseurs.

Il est certain à tout le moins, qu'en l'absence de traités ou de poétiques explicites du dialogue, ce sont les œuvres des grands auteurs de l'Antiquité qui ont servi de *modèles* — voire de *poétique* — aux auteurs de la Renaissance. On songe surtout aux trois plus célèbres représentants de la forme — qui constituent ensemble ce que nous pourrions appeler la "sainte Trinité dialogique" : Platon, Cicéron et Lucien —, mais aussi à d'autres influences moins importantes (tels Plutarque ou Xénophon par exemple) qui, à des degrés divers, ont été "imités" par leurs épigones renaissants.

⁵⁹ "the rise of the dialogue was not a case of the imitation of antiquity for its own sake, but rather a response to a need. As usual in the study of the Renaissance, the revival of antiquity is best seen not as an explanation, a solution, but as a problem, itself in need of elucidation." Burke, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁰ "That dialogue would also gain greatly in prestige in the eyes of the Renaissance from its origins in ancient Greek and Roman philosophy is not difficult to understand." Snyder, *op. cit.*, p. 8.

⁶¹ "Dialogue, with its seemingly unsystematic conversational style, so different from the scholastic *altercatio*, colloquy, *sophismata*, or *quaestiones*, was seen in the Renaissance as one of the most legitimate of all ancient textual forms because of its proximity to the origin of classical Greek philosophy." *Ibid.*, p. 22.

Il reste que la filiation qui mène du dialogue de l'Antiquité à celui de la Renaissance n'est pas aussi simple que l'ont d'abord supposé plusieurs commentateurs qui ont voulu, par exemple, faire jouer un rôle important au platonisme et au néoplatonisme⁶² dans ce regain d'intérêt pour la forme. En fait, on constate que, malgré son immense prestige, l'influence de Platon sur la *pratique* du dialogue est relativement peu importante. Comme le constate David Marsh pour le Quattrocento, bien que plusieurs humanistes aient entrepris des traductions de Platon, peu en fait ont utilisé les techniques du dialogue platonicien dans leurs propres œuvres.⁶³

On constate aussi que les modèles dialogiques beaucoup plus influents de Cicéron et de Lucien ont subi à l'époque des transformations majeures qui les rendent parfois méconnaissables.⁶⁴ Malgré leur commune passion pour l'imitation, les humanistes n'avaient pas toujours une conception très servile ou fidèle de celle-ci,⁶⁵ comme on le verra d'ailleurs dans nos propres analyses des dialogues de Thomas More et de Bonaventure Des Périers. Ainsi, comme le note Ruxandra Irina Vulcan, si "le dialogue prend son essor à la Renaissance sous l'influence de la redécouverte des lettres et de la philosophie gréco-latines", il ne constitue pas "pour autant une pure imitation des modèles antiques, mais une adaptation inventive que dictent les goûts et les orientations de chaque auteur."⁶⁶ Tout ce travail de

⁶² L'entrée "dialogue" de l'encyclopédie *Britannica*, par exemple, reprend ce lieu commun discutable : "The revival of interest in Plato during the Renaissance encouraged numerous imitations and adaptations of the Platonic dialogue." "Dialogue", *Encyclopædia Britannica Online*, <<http://members.eb.com/bol/topic?eu=30749&sctn=1&pm=1>>, en date du 29 octobre 1999. C'est aussi une des thèses de Wilson, *op. cit.*, p. 64-65. Wilson conclut cependant que l'utilisation par Ficino du dialogue platonicien ne constituait pas un "standard universel" : "The adoption by Ficino of Platonic dialogue in theological and philosophical debate became a new though not a universal standard."

⁶³ "Although many humanists undertook translations of Plato's writings, few imitated the technique of Platonic dialogue." Marsh, *op. cit.*, p. 6. L'influence du modèle platonicien du dialogue paraît tout aussi faible dans les autres corpus de dialogues de la Renaissance.

⁶⁴ Marsh, qui place pourtant presque tous les dialogues italiens du Quattrocento dans la filiation cicéronienne, constate que leurs auteurs font subir d'importantes modifications à leur modèle : "While a close investigation of the Quattrocento dialogue confirms the predominance of Cicero as a model, it also indicates the complexity of Ciceronian influence, for the stylistic and structural model of Cicero's dialogues was adopted by Quattrocento humanists with significant modifications." *Ibid.*, p. 9. En ce qui concerne Lucien, on n'a qu'à songer aux utilisations "christianisantes" auxquelles Érasme et More soumettent les dialogues du satiriste syrien.

⁶⁵ Wilson cite, à juste titre, Érasme comme modèle de ce peu de fidélité envers les modèles : "Erasmus amply represents the humanist problem of expression. His use of classical literary forms was frankly eclectic, characteristically lacking in generic consistency." Wilson, *op. cit.*, p. 71. Il va de soi que d'autres humanistes — les cicéroniens surtout — avaient une conception beaucoup plus rigoureuse et limitative de l'imitation.

⁶⁶ Ruxandra Irina Vulcan, *op. cit.*, p. 2. Wilson note aussi le caractère transformateur de l'imitation des dialogues des Anciens : "This much is clear: humanist dialoguists did not merely refurbish classical

"recyclage", de réadaptation et de réfraction du dialogue classique est sans doute typique de toute réutilisation, mais il paraît suffisamment important ici pour accréditer l'hypothèse d'une forme *dialogue* historique, plutôt que celle d'une simple influence causale et linéaire.

Ceci dit, les transformations que font subir les humanistes aux grands modèles dialogiques de l'Antiquité n'en diminuent pas pour autant leur importance primordiale. S'il ne s'agit pas là du seul facteur à prendre en considération,⁶⁷ il ne saurait être question d'analyser le dialogue renaissant sans tenir compte des rapports complexes qu'il entretient avec les incarnations classiques du genre.

Il reste que l'on gagnerait peut-être à étudier ce phénomène de prétendue renaissance de l'Antiquité à partir de la perspective plus générale, non tant de l'imitation, que du rôle plus large de *médiation* que jouent à ce titre tant les humanistes, que le dialogue comme forme discursive. C'est d'ailleurs un peu ce rôle de "courroie de transmission" des connaissances et des valeurs de l'Antiquité que Burckhardt attribue aux auteurs de dialogues dans le seul passage de son monumental ouvrage où il évoque explicitement le genre (en compagnie du traité) :

À l'épistolographie et à l'éloquence des humanistes nous rattacherons leurs autres productions, qui, en même temps, sont plus ou moins des souvenirs immédiats de l'Antiquité. Nous parlerons tout d'abord du traité, sous la forme de l'exposé direct ou du dialogue, composé selon le modèle de Cicéron. (...) le siècle qui brisa les entraves du Moyen Âge avait besoin, dans beaucoup de questions de morale et de philosophie, d'être initié aux doctrines de l'Antiquité ; ce furent ces auteurs de traités et de dialogues qui se chargèrent de l'éclairer sous ce rapport.⁶⁸

Sauf que ces souvenirs "plus ou moins" *immédiats* de l'Antiquité sont en fait, faut-il encore le rappeler, des traces d'un important travail de *médiation*, comme le note entre autres Kenneth Wilson, et ce, tant du point de vue de l'humanisme en général que de celui du dialogue en particulier :

The mediating function of Renaissance humanism was an intellectual ideal: to create a dialectic between present and past. In the dialogue humanists discovered a literary form uniquely receptive to this function. Dialogue could re-create an almost limitless variety of mental processes, and in so doing it could place the reader in an

dialogues ; they also wrote down performances which were themselves imitations or re-creations of ancient events." *Op. cit.*, p. 70.

⁶⁷ Snyder le constate aussi pour les dialogues du Cinquecento : "The diffusion of dialogue throughout all levels of literary endeavor in the Cinquecento, however, was a phenomenon that went beyond dialogue's links to antiquity alone." *Op. cit.*, p. 8.

⁶⁸ Burckhardt, *op. cit.*, tome 2, p. 110.

intimate, sophisticated relation to his intellectual ancestors. (...) It is virtually a principle of the life of dialogue that it develops in between "conceptions, purposes, moods, feelings"—in between traditions or institutions and their times. Dialogues, like the humanists, may be approached as mediators, their art as a medial art.⁶⁹

Ce caractère fondamentalement médiateur du dialogue — *doublement* médiateur en fait puisqu'il est une écriture de la parole, une médiation de la médiation — constitue, en soi, un facteur important à prendre en compte pour expliquer sa popularité à la Renaissance. D'ailleurs, on pourrait dire, avec plusieurs historiens et commentateurs⁷⁰, que la Renaissance elle-même, en tant que période historique constitue une période exemplaire de *transition*, d'"entre-deux", d'*interregnum* dans l'histoire occidentale, et ce, non seulement en ce qui concerne la tradition humaniste mais par plusieurs autres aspects. Cette époque a souvent été décrite comme une période intermédiaire et transitionnelle à plusieurs niveaux : elle se situe entre le Moyen Âge et ce qu'on appellera éventuellement la modernité ;⁷¹ entre une civilisation plus orale/aurale et ce que McLuhan a appelé la "galaxie Gutenberg" dominée par l'écriture typographique et le sens de la vision ; entre une conception théocentrique du monde et l'apparition d'une civilisation fondée sur la raison et la méthodologie scientifiques ; entre une période où la chrétienté occidentale est relativement unifiée et la période plus fragmentée que suscitent la chute de Constantinople et surtout la Réforme ; entre la cosmologie géocentrique ptoléméenne et la cosmologie héliocentrique copernicienne ;⁷² entre le monde géographique délimité par la cartographie incomplète des Anciens et le "nouveau

⁶⁹ Wilson, *op. cit.*, p. 2-4. En fait, comme le note Guellouz, et comme nous le verrons au premier chapitre, le dialogue semble apparaître plus particulièrement dans des périodes historiques de transition : "le dialogue dès lors peut bien être senti comme la forme qui apparaît aux périodes charnières de l'histoire" Guellouz, *op. cit.*, p. 193. Qu'on songe à la Grèce des V^e et VI^e siècles, à la Rome du premier siècle avant Jésus-Christ, à la Renaissance, au XVIII^e siècle...

⁷⁰ Pour ne donner qu'un exemple, on peut citer Kristeller : "If we grant that the Renaissance was a period of transition, we shall not be surprised to find in it many medieval as well as modern traits, and also some that are peculiar only to the Renaissance." Paul Oskar Kristeller, "The Moral Thought of Renaissance Humanism", republié dans *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays (Expanded Edition)*, *op. cit.*, p. 21.

⁷¹ C'est une des raisons pour laquelle nous hésitons à faire appel à la périodisation présentement en vogue dans certains milieux historiques : la notion d'"Early Modern" (qu'on fait s'étirer en général d'environ 1450 à 1750 ou même 1789) semble concevoir toute cette période, trop étendue selon nous, comme une "préhistoire" de la modernité, alors que la périodisation plus restreinte qu'impose la notion traditionnelle de Renaissance (dont les limites demeurent tout de même "discutables") désigne une période qui nous paraît avoir des caractéristiques propres.

⁷² Bien que le *De revolutionibus orbium caelestium libri sex* de Copernic soit publié dès 1543, les effets de cette "révolution" astronomique ne se feront réellement sentir qu'après Kepler et surtout Galilée au début du XVII^e siècle (avec les conséquences que l'on sait). Pour une description originale de l'émergence de la notion d'héliocentrisme à la Renaissance, voir Fernand Hallyn, *La structure poétique du monde : Copernic, Kepler*, Seuil, Paris, 1987.

monde" redessiné par les découvertes des grands explorateurs,⁷³ entre des conceptions divergentes du sujet et de l'individu,⁷⁴ etc., etc.

La Renaissance, contrairement à ce que postulait Burckhardt, est peut-être moins la "découverte de l'homme et du monde" que la découverte d'un "entre deux mondes",⁷⁵ et de cet "entre-deux" de la subjectivité humaine que — ou qui — suscite le dialogue.⁷⁶ De même, le mouvement humaniste a souvent été défini, comme on vient de le voir, par sa fonction de médiation entre l'Antiquité et le présent. Même dans leurs pratiques concrètes, les humanistes font essentiellement œuvre de médiation : traduction, transposition, adaptation, imitation, édition, commentaire, philologie, etc. Dans ce contexte, il ne paraît pas interdit de considérer le dialogue comme une figure représentative d'un phénomène de "translation" au sens large — la *translatio imperii*, comme la *translatio studii* — qui implique à la fois une transmission, une traduction et une transposition "réfractée" des œuvres, des valeurs et de la pensée des Anciens.

Mais il s'agit là d'une explication sans doute un peu trop abstraite. On pourrait tout autant justifier l'émergence du dialogue à la Renaissance en se rabattant sur des explications plus pragmatiques, déduites de certaines des

⁷³ De la même façon que pour la découverte de l'héliocentrisme, la découverte du nouveau monde prendra un certain temps à s'imposer dans la conscience européenne. La conception visuelle, abstraite et "cartographique" de l'espace n'apparaît que tardivement. On note aussi que, malgré la publication dès 1493 des premiers récits d'exploration, ces textes ne trouveront pas un public de lecteurs important avant la deuxième moitié du XVI^e siècle. Aussi, par plusieurs côtés, la Renaissance est une époque encore pré- (ou "proto") coloniale, si l'on veut prendre à revers l'expression qui a aujourd'hui donné naissance à toute une école de pensée... Sur ces questions, voir notamment, J. R. Hale, *Renaissance Exploration*, B.B.C., 1968 et J. H. Elliott, *The Old World and the New, 1492-1650*, Cambridge University Press, Cambridge, 1970.

⁷⁴ Nous reviendrons bientôt à cette question.

⁷⁵ L'expression est employée dans un ouvrage de vulgarisation de Marie-Madeleine Fragonard, *Les dialogues du Prince et du Poète. Littérature française de la Renaissance*, coll. Découvertes, Gallimard, Paris, 1990, p. 21. L'utilisation du mot *dialogues* dans ce titre a évidemment attiré notre attention... Elle nous paraît symptomatique d'une tendance récente à devenir plus sensible au caractère fondamentalement "dialogique" (au sens large) de cette période historique. En témoigne aussi, entre autres, le titre d'un ouvrage collectif récent édité par Diane S. Wood et Paul Allen Miller, *Recapturing the Renaissance. New Perspectives on Humanism, Dialogue and Texts*, New Paradigm Press, Knoxville, TN, 1996.

⁷⁶ À l'inverse de nous, Jacqueline Ferreras fait émerger le dialogue de l'individualisme : "La prise de conscience de soi et de sa subjectivité, qui caractérise l'individualisme, implique une objectivation du monde. Le Dialogue exprime cette rencontre de soi et de l'Univers, cette opposition de soi à l'Univers, à la Société, à autrui, qui est aussi opposition de soi à soi, à partir du moment où la raison individuelle est érigée en instrument de puissance pour conquérir la Nature et, d'abord, ce qui, en l'homme, le fait participer à cette Nature. (...) nos auteurs font du Dialogue le moyen privilégié de dépassement de la solitude individuelle, puisque les arguments de la raison s'imposent à tous par la certitude à laquelle ils aboutissent, permettant ainsi de restaurer les liens entre soi et tout ce qui est extérieur à soi. Si le modèle antique jouit d'un tel regain de faveur, c'est que les auteurs du XVI^e siècle y trouvent un moule approprié pour couler leur pensée, jusque dans ses contradictions." Ferreras, *op. cit.*, p. 1085-1086.

principales caractéristiques formelles du genre. Snyder, par exemple, paraît relativement convaincant quand il affirme que la très grande flexibilité du dialogue — qui à partir d'un nombre limité de configurations formelles permet de traiter une infinité de sujets — pourrait expliquer en partie sa popularité à la Renaissance.⁷⁷ Et ce, d'autant plus qu'à l'époque les genres libres en prose tels que le roman ou l'essai n'étaient pas encore "disponibles" : seul le dialogue permettait l'exposition, l'analyse et la narration sans les contraintes plus rigides qu'imposaient le traité ou les genres historiques.⁷⁸

De la même façon, comme le note Peter Burke, la flexibilité et la nature potentiellement ludique du dialogue permettent de combiner le sérieux et le comique, l'utile et l'agréable.⁷⁹ Au niveau du développement de la pensée et de l'argumentation, le genre est aussi très souple : les changements rapides de perspectives qu'il permet ouvrent la voie aux digressions et donnent la chance aux auteurs d'explorer des thèmes *latéralement* plutôt que de les contraindre à la verticalité logique des traités démonstratifs.⁸⁰

À cette possible latéralité conceptuelle, à la souplesse et à la très grande liberté⁸¹ qu'offrait ce genre d'écriture conceptuelle en prose aux auteurs de la Renaissance s'ajoutait peut-être aussi une attrayante "facilité" :

⁷⁷ "The protean nature of dialogue, which allows for a limited number of different formal configurations and a seemingly infinite number of possible themes, certainly helps to account for its prominence and popularity in the Renaissance." Snyder, *op. cit.*, p. 7

⁷⁸ "In an age before the essay and the novel were readily available as prose forms, dialogue functioned predominantly as a means of performing analysis, exposition, narration, and the like in prose discussion without the constraints of the more formalized genres of writing such as the demonstrative treatise or the history." *Ibid.*, p. 7.

⁷⁹ "It [*dialogue*] is an appropriate form for works which are at once serious and playful, like a number of famous Renaissance texts (...) in the tradition of the Greek 'serio-comic' [*spoudogelios*]." Burke, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁰ "Dialogue's appeal to those writers lay, first of all, in the rapid shifts in the direction of the conversation that it permits, and even encourages: speakers may move, or drift at times, from one topic to the next. (...) dialogue in general offers prose writers the opportunity to pursue the investigation of a given issue laterally. This lateral direction of dialogical conversation —as opposed to the vertical logical steps required in a demonstration—provides for a far more flexible and open arrangement of a sequence of topics, narrative *loci*, and other elements than that found in the various kinds of nonfictional prose treatises." *Ibid.*, p. 8. Aussi, selon Wilson, le dialogue représente mieux la vie de la pensée des humanistes : "dialogue was adopted because it represented the mental process of resistance, judgement and rejection or assent which characterizes conscious life ; thence it might create the discursive experience which enabled writers to absorb what they had read and thought in their conscious selves and in some degree convey this to others." *Op. cit.*, p. 180.

⁸¹ Quintilien évoque d'ailleurs la "libre allure" (*dialogorum libertate gestiendum*) des dialogues dans ses *Institutions oratoires*, (X, V, 15).

the restricted literary nature of the dialogical model—its reduction of the speaking situation to a basic set of variables and to a more or less minimal degree of narrativity—contributed greatly to making dialogue so popular and utilizable for Renaissance writers in many different fields. Dialogue does not test the writer's technical skill in manipulating a highly encoded set of formal conventions to the same degree as, say, a romance in *ottava rima* or a Petrarchan sonnet.⁸²

Enfin, le dialogue offrait un autre avantage extrêmement précieux dans le contexte d'une époque qui ne se distinguait pas par la tolérance des autorités ecclésiastiques et politiques. Car cette forme discursive possède l'insigne avantage de permettre d'avancer des idées en les mettant dans la bouche de *personnages* qui peuvent ainsi agir un peu comme des "masques" de l'auteur.⁸³ Encore au XVIII^e siècle, Rémond de Saint-Mard notera que le "dialogue est un genre d'écrire où l'on croit que ce qu'on dit ne sera pas toujours pris au pied de la lettre."⁸⁴

Lucien Febvre exprime bien comment cette forme d'écriture a pu, de par son ouverture,⁸⁵ sa liberté ainsi que son indirection potentielles, devenir si populaire auprès des humanistes :

Mettre aux prises, dans un cercle à la fois idéal et réel, trois, quatre, cinq personnages divers bien caractérisés ou faciles à identifier ; les charger de présenter, chacun, l'un des aspects valables d'une même enquête ; les animer tous, mais ne s'identifier personnellement avec aucun, du moins ouvertement ; suggérer, proposer, semer les doutes, ébranler les préjugés, provoquer les révisions — mais n'ayant point pris parti, se trouver dispensé de conclure dogmatiquement (...) ; proposer d'ailleurs aux contemporains l'exemple de conversations entre hommes cultivés, polis, et rompus à l'escrime des justes réparties : il y avait là de quoi ravir

⁸² Snyder, *op. cit.*, p. 8-9.

⁸³ C'est ce que note, entre autres, Wilson : "The humanists' recourse to dialogue signals certain deeply held conceptions of the nature of civilization and man's reason. We often see them playing with the fictional element in a primarily expository, didactic form. To us it seems that in dialogue they could dispute ideas without making a commitment to them, without being held responsible. We are struck by the tentativeness of some dialogues in which the fiction serves as a mask. *Op. cit.*, p. 180. Marsh note d'ailleurs que les auteurs de dialogues du Quattrocento ont transformé le dialogue cicéronien pour le rendre encore plus apte à échapper à la répression des autorités de l'époque : "The clarity of Ciceronian terminology and historical setting is replaced by ambiguities of vocabulary and by ironies of character necessitated by the repressive climate of fifteenth-century Italy." *Op. cit.*, p. 9. Sur ce sujet, voir aussi, Peter Burke, *op. cit.*, p. 8.

⁸⁴ "Éclaircissements sur les dialogues des dieux", *Discours sur la nature du dialogue* in *Les œuvres mêlées de M. Rémond de Saint-Mard*, 1742, p. 195.

⁸⁵ Peter Burke aussi note certains humanistes étaient attirés par la nature potentiellement ouverte du genre qui ne les obligeait pas à se compromettre : "the open dialogue, like the 'essay' in Montaigne's sense of the term, appealed to humanists, who were prepared to entertain alternative points of view, without necessarily committing themselves." *Op. cit.*, p. 8.

d'aise des humanistes prudents et audacieux, pour qui le dialogue était, précisément, gage de prudence et instrument d'audace."⁸⁶

Il reste qu'il s'agit là d'explications *a posteriori* qui, malgré leur pertinence et leur caractère tout à fait plausible et "raisonnable", ne suffisent pas à elles seules — pas plus que la passion pour l'Antiquité — à tout expliquer de cette déferlante vague dialogique qui emporte l'époque. La liste pourrait en effet s'allonger encore de plusieurs entrées.

Par exemple, on pourrait aussi citer des facteurs d'ordre social et/ou historique tels que l'apparition, ou la transformation, de lieux et d'institutions du savoir fondés sur l'échange discursif. Ainsi, certains critiques évoquent parfois l'influence de la conversation réelle dans plusieurs institutions — à la cour, dans les académies, les cénacles, etc. — sur le dialogue écrit. Selon Kemal Bénouis, "on ne peut négliger les rapports entre ces centres de culture et un genre aussi éminemment intellectuel que le dialogue."⁸⁷

En ce qui concerne cependant le phénomène des académies,⁸⁸ et encore plus dans le cas des salons, il nous semble que, en dehors de l'Italie, il ne devient vraiment pertinent que vers la fin de la Renaissance et plus encore au XVII^e siècle⁸⁹ alors que l'on parle plus volontiers de "conversations" ou d'"entretiens" que de

⁸⁶ Lucien Febvre, *Origène et Des Périers ou l'énigme du "Cymbalum Mundi"*, Librairie Droz, Paris, 1942, p. 27.

⁸⁷ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 15. Selon cet auteur : "Le fait que les habitués ou les animateurs de beaucoup de ces salons aient écrit des dialogues n'est pas une pure coïncidence. (...) l'occasion était donnée aux humanistes et aux poètes de se rencontrer et d'engager des discussions d'ordre littéraire ou philosophique, dans une ambiance amicale et agréable, rehaussée d'une note mondaine que la présence des dames ne manquait pas d'y apporter." *Ibid.*, p. 38. Peter Burke, aussi, évoque l'hypothèse de l'impact des académies sur la formation du dialogue : "The extent to which men of letters continued to participate in a rich oral culture during the Renaissance is revealed by the number and importance of the more or less formal discussion groups often called 'academies'. Some dialogues, such as Pontano's *Actius*, claim to represent these discussions. However stylized the representation may be, the existence of the group may well have acted as a stimulus, a social basis for the text." *Op. cit.*, p. 7.

⁸⁸ Sur les académies en France, voir Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, The Warburg Institute, University of London, 1947. Pour l'Italie, voir David S. Chambers & F. Quiviger éditeurs, *Italian Academies of the Sixteenth Century*, The Warburg Institute, London, 1995. Sur la célèbre académie platonicienne de Florence, voir Arthur Field, *The Origins of the Platonic Academy of Florence*, Princeton University Press, Princeton, 1988.

⁸⁹ Sur la "conversation", voir les nombreux écrits de Marc Fumaroli, et notamment son article sur le sujet pour *Les lieux de mémoire* (*op. cit.*), ainsi que la récente anthologie intitulée *L'art de la conversation* (Jacqueline Hellegouarc'h éd., Classiques Garnier, Dunod, Paris, 1997). Sur les "entretiens" au XVII^e, voir aussi les études plus datées, mais toujours pertinentes, de Bernard Beugnot (*L'entretien au XVII^e siècle*, Leçon inaugurale, Université de Montréal, 17 février 1971) et Bernard Bray ("Le dialogue comme forme littéraire au XVII^e siècle", *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 24, mai 1972).

dialogues. Au seizième siècle, on pourrait considérer, comme Kemal Bénouis lui-même se résout à le faire en dernière analyse, que la vogue des académies est un phénomène simplement *parallèle*⁹⁰ à celui du dialogue plutôt qu'une "cause" de celui-ci. En un sens, ces instances historiques réelles viennent confirmer⁹¹ ou appuyer dans la réalité la vogue du dialogue comme forme d'écriture. On pourrait même se demander si ce n'est pas le dialogue écrit (de Platon et de Cicéron surtout) qui a suscité, par son prestige, le désir de créer à la Renaissance de semblables situations d'échanges intellectuels *dans la réalité*, si ce n'est pas donc la réalité qui a tenté d'imiter la "fiction".⁹²

Il en va sans aucun doute autrement de facteurs comme les nouvelles structures sociales, l'urbanité grandissante des populations renaissantes et surtout les idéaux communicationnels qui se développent en premier lieu dans les cours italiennes.⁹³ On connaît trop bien l'impact immense et le rayonnement du *Cortegiano* (1528)⁹⁴ de Baldassare Castiglione — et d'ouvrages plus tardifs comme la *Civile conversazione* (1574) de Stefano Guazzo ou le *Galatea* (1558) de Giovanni Della Casa⁹⁵ — pour ne pas considérer cette question comme centrale dans la formation du dialogue à la Renaissance. Sauf que, là encore, il semble que ce phénomène affecte plutôt le dialogue de la Renaissance *tardive*, et ce, plus particulièrement en Italie.⁹⁶

⁹⁰ "Les salons, les cénacles et les académies sont plus des phénomènes parallèles que des causes proprement dites. Parallèle aussi est la vogue du genre dans les autres pays d'Europe, notamment l'Italie." Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 207-208.

⁹¹ C'est ce que propose Kemal Bénouis : "Les salons et l'Académie se rejoignent pour confirmer la vogue du dialogue." *Ibid.*, p. 37.

⁹² L'emploi même du terme d'*académie* à Florence est éloquent à ce titre.

⁹³ À ce sujet, voir notamment l'ouvrage de Virginia Cox, *op. cit.* (surtout les chapitres 4 et 5). Voir aussi Giorgio Barberi-Squarotti, *L'onore in corte. Dal Castiglione al Tasso*, Franco Angeli, Milan, 1986 ;

⁹⁴ Selon Alain Pons, *Il Libro Cortegiano* connaît une "quarantaine d'éditions italiennes jusqu'en 1587, une centaine jusqu'à aujourd'hui, des traductions françaises, espagnoles, latines, allemandes, une traduction polonaise, maintes fois réimprimées", Baldassare Castiglione, *Le livre du courtisan*, trad. Alain Pons, Garnier-Flammarion, Paris, 1991, p. I.

⁹⁵ De ces trois ouvrages célèbres sur l'art d'être courtisan, de se comporter en société et de "converser", seul le *Galatea* (dont on connaît 38 éditions avant la fin du XVI^e siècle et 187 avant 1971 !) n'est pas sous forme de dialogue : il s'agit d'un "traité" adressé par un "vieillard ignorant" à "un jeune garçon de ses proches", il est donc écrit tout entier à la deuxième personne comme un dialogue à sens unique. Voir Giovanni Della Casa, *Galatée*, trad. Alain Pons, Quai Voltaire, Paris, 1988.

⁹⁶ Virginia Cox se demande d'ailleurs pourquoi le dialogue de cour italien de type "documentaire" ne se trouve à peu près pas dans les autres littératures nationales : "Why did this form of the dialogue not pass with the other species of classical dialogue revived by humanists, into the mainstream of European culture ?" *Op. cit.*, p. 24. Et elle formule quelques hypothèses à ce sujet dans les pages suivantes (p. 24-33).

En ce qui nous concerne, même s'il ne nous paraît pas interdit d'effectuer des rapprochements entre les nouveaux modes d'interaction sociale à la Renaissance et la forme écrite très "sociable" du dialogue, et même si la question des changements socio-politiques joue certainement un rôle fondamental dans une partie non négligeable de la constellation dialogique de la Renaissance, cette approche paraît moins pertinente, notre corpus se situant plus précisément dans l'humanisme nord européen du début du XVI^e siècle.⁹⁷

Un autre phénomène culturel important, parallèle à la montée du dialogue, mérite cependant d'être évoqué : l'émergence des principales langues vernaculaires européennes qui semble s'effectuer conjointement avec le développement du dialogue comme forme privilégiée d'expression écrite. Car bien que le dialogue du Quattrocento s'écrive surtout en latin, la plupart des dialogues du Cinquecento, ainsi que ceux des autres grandes cultures européennes du XVI^e siècle s'écrira ensuite plus volontiers en langue vulgaire. On pourrait évidemment souligner que le même mouvement est discernable dans la majeure partie de la "littérature" de l'époque, et donc dans la plupart des autres genres d'écrits. Sauf que le dialogue paraît jouer un rôle particulièrement déterminant dans la diffusion des langues vernaculaires, et ce, à au moins deux niveaux.

On note d'abord que nombre des textes les plus importants qui ont servi à "défendre" ou à promouvoir l'usage des langues vernaculaires⁹⁸ ont été écrits justement sous forme de dialogues⁹⁹ : du *Dialogo delle lingue* (1542) de Sperone Speroni pour l'italien (pour ne nommer que le plus connu¹⁰⁰) en passant par le très

⁹⁷ En ce sens, nous partageons — bien qu'avec moins de conviction — l'opinion de Snyder : "It would be an error (...) to see dialogue as reflecting the norms of conversation itself in the sixteenth century (...) Nothing could be further from the case. (...) Dialogues are never transcriptions of conversations or debates that actually occurred (although this is one of their enabling fictions) ; no unmediated traces of orality can be discovered in dialogue, except in the form of a carefully constructed illusion." *Op. cit.*, p. 16-17.

⁹⁸ Il existe aussi un certain nombre de dialogues sur la langue latine dont ne nous traiterons pas ici. Le plus célèbre est le *Ciceronianus* (1528) d'Érasme.

⁹⁹ Plus largement, Wilson évoque l'importance de la contribution des dialogues en langue vernaculaire à la formation des cultures "nationales" (par le biais, paradoxal, du recours au latin et à ce genre classique) : "in England as in Italy the thoughts and feelings that made up the contemporary "national spirit" confronted the thoughts and feelings expressed in the body of classical literature as it became known to a widening audience through the humanists. The result was the humanists' most lasting achievement: even as they promoted the internationalism of Latin, they created a vernacular —that is, a national— literature. Vernacular dialogue epitomizes the re-formation of the past in the image and likeness of the present." *Op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁰ D'autres dialogues sur le même sujet ont été écrits par Pietro Bembo (1525), Giovan Giorgio Trissino (1529), Pier Francesco Giambullari (1551), Claudio Tolomei (1555) et Benedetto Varchi (1570). Même les dialogues "putanesques" de l'Arétin — les *Raggionamenti* (1534) — et les dialogues comiques de

réputé *Diálogo de la lengua* (1535) de Juan de Valdés pour l'espagnol.¹⁰¹ Il est vrai qu'en ce qui concerne le français, sa plus célèbre apologie — la *Défense et illustration de la langue française* (1549) de Joachim du Bellay — n'est pas rédigée sous forme de dialogue, mais elle est en grande partie une traduction presque littérale (et même une forme de plagiat, selon nos critères actuels) du dialogue de Speroni. On note aussi que certains des ouvrages les plus importants sur le français et son écriture — le *Dialogue de l'ortographe e prononciacion françoese* (1550) de Jacques Peletier du Mans ou encore les *Deux dialogues du nouveau langage françois italianizé et autrement desguizé...* (1578) de Henri Estienne par exemple¹⁰² — sont, quant à eux et comme l'annoncent leurs titres, bel et bien écrits sous forme de dialogue.¹⁰³

Mais le dialogue — grâce sans doute en partie au fait qu'il semble faire le pont entre l'oral et l'écrit — joue un rôle plus concret encore dans la diffusion des langues vernaculaires. Car un peu comme Érasme l'avait fait pour l'apprentissage du latin¹⁰⁴ avec ses *Colloques*, sur lesquels nous reviendrons bientôt, on va utiliser le genre du dialogue pour favoriser l'apprentissage des langues vernaculaires par les étudiants de l'époque. Beaucoup de travail reste encore à faire pour éclaircir ce pan, plus didactique, de l'histoire du dialogue. Mais des travaux comme ceux de Nicola McLelland sur l'usage de dialogues pour l'apprentissage de l'allemand indiquent

Ruzzante (*Parlamento*, 1529) participent au débat sur la langue vulgaire en Italie... Le fait que presque tous les écrits italiens soient sous forme de dialogue est attribuable, selon Richard Waswo, à la situation particulière de l'Italie où plusieurs "versions" de la langue vernaculaire étaient en compétition : "the Italians composed dialogues. To advocate and defend the spoken language in dramatized verbal encounters (...) is not just appropriate (...) it is also a way of acknowledging the multiple claimants in the case." Voir Richard Waswo, *Langage & Meaning in the Renaissance*, Princeton University Press, Princeton, 1987, p. 141-142.

¹⁰¹ Cet ouvrage est considéré comme un des grands classiques de la littérature espagnole et un des documents majeurs (avec la grammaire de Nebrija) pour le développement de la langue castillane. Voir Francisco Marsá, "Introducción", Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Planeta, Barcelona, 1986. Ce dialogue, comme la plupart des autres œuvres de Valdés (à l'exception de *Diálogo de doctrina cristiana* de 1529) n'a pas été publié du vivant de son auteur.

¹⁰² Sans compter le dialogue en latin sur l'origine de la langue française de Joachim Périon : *Dialogorum de linguae gallicae origine ejusque cum graeca cognatione libri quatuor* (1554)

¹⁰³ Kemal Bénouis cite, quant à lui, la diffusion de la langue française comme un élément d'explication de la popularité du genre du dialogue : "Des facteurs plus immédiats et plus pratiques semblent des explications plausibles de la vogue du genre. Parmi eux est la diffusion de la langue française. Ce n'est pas non plus une coïncidence, si la plupart des auteurs de dialogues en question sont en rapport direct ou indirect avec les membres de la Pléiade. Puisqu'ils veulent donner ses lettres de créances à la langue vernaculaire, pourquoi ne se serviraient-ils pas du genre qui fait parler, le dialogue ? (...) Le dialogue se révèle donc comme un instrument commode de vulgarisation." *Op. cit.*, p. 208

¹⁰⁴ À ce sujet, voir L. Massebieau, *Les colloques scolaires du seizième siècle et leurs auteurs (1480-1570)*, Paris, 1878 (Slatkine Reprints, Genève, 1968). Hormis Érasme, les plus connus des auteurs de colloques scolaires latins au XVI^e siècle sont Mosellanus, Schottennius, Vivès et Cordier.

déjà qu'il s'agit là d'un phénomène d'autant plus intéressant que la Renaissance, selon McLelland, aurait été la seule époque à faire un tel usage intensif de cette forme discursive écrite pour l'apprentissage des langues vernaculaires.¹⁰⁵

Cette incarnation, très pragmatique, du genre dialogué utilisé à des fins scolaires, nous met d'ailleurs sur la trace d'une autre dimension importante du complexe réseau d'influences et de correspondances dans lequel s'insère l'émergence du dialogue à la Renaissance : l'apparition non seulement d'une nouvelle conception de la pédagogie mais aussi d'une nouvelle *accentuation* de celle-ci. Les lecteurs des humanistes italiens, d'Érasme, ou encore de la célèbre lettre de Gargantua à son fils Pantagruel, savent à quel point l'humanisme fondait ses espoirs sur une nouvelle conception, radicalement optimiste, de la formation de l'être humain, à tel point qu'on a parfois même défini l'humanisme comme un mouvement essentiellement pédagogique.¹⁰⁶ Il ne saurait être question d'entamer ici une discussion de cette vaste question.¹⁰⁷ Mais il importe de souligner en quoi le dialogue paraît constituer à la fois un symptôme et un symbole de cette nouvelle conception de la pédagogie qui s'érige en opposition aux méthodes et aux modes particuliers d'interaction dialoguées de la scolastique, et qui s'inspire en partie de la *paideia* grecque.

Notons d'abord que la forme écrite du dialogue constitue "un instrument idéal de formation",¹⁰⁸ et ce, notamment, parce qu'elle permet de mettre en scène divers types de relations entre des voix et/ou des personnages qui peuvent rejouer, selon diverses modalités, les relations maître-élève. On sait d'ailleurs qu'une des

¹⁰⁵ "It is only with the Renaissance, however, that we start to find the dialogue used for vernacular language learning." Nicola McLelland, "Dialogue and German Language Learning in the Renaissance", article encore à paraître dans *Printed Voices. A Comparative Outlook on Renaissance Dialogue*, Dorothea Heitsch et Jean-François Vallée éd., un ouvrage en préparation...

¹⁰⁶ La définition que donne l'encyclopédie **Britannica** du terme "humanism" est, à ce titre, significative : "term freely applied to a variety of beliefs, methods, and philosophies that place a central emphasis on the human realm. Most frequently, however, the term is used with reference to a **system of education** and mode of inquiry that developed in northern Italy during the the 14th century and later spread through Europe". *Encyclopædia Britannica Online*, <<http://members.eb.com/bol/topic?eu=109244&sctn=1&pm=1>>, consulté le 29 octobre 1999. C'est moi qui souligne.

¹⁰⁷ À ce sujet, on renverra, entre autres, aux célèbres travaux d'Eugenio Garin, et notamment à l'ouvrage : *L'éducation de l'homme moderne. La pédagogie de la Renaissance (1400-1600)*, trad. Jacqueline Hubert, Fayard, Paris, 1968. Sur la lettre de Rabelais, voir surtout p. 71-77. Sur le caractère fondamentalement pédagogique de l'épistémè renaissant, voir également Walter J. Ong, *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue. From the Art of Discourse to the art of Reason*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1958, p. 159 (entre autres...).

¹⁰⁸ Vulcan, *op. cit.*, p. 4.

principales sources de cette forme d'expression, le dialogue socratique tel que le conçoit à tout le moins Platon, est fondé sur le souci "pédagogique". Car le bon dialecticien, selon le maître de l'Académie, ne doit pas seulement pouvoir atteindre lui-même la vérité par ses raisonnements, mais également être en mesure de la transmettre : "le parfait dialecticien est celui qui se montre capable de rendre compte (λογον διδοναι) de ce qu'il sait ; c'est-à-dire qu'il doit pouvoir conduire l'ignorant au savoir".¹⁰⁹ Il reste que la maïeutique socratique ne constitue qu'un cas de figure possible dans les divers types de configurations pédagogiques que peuvent reproduire les dialogues.¹¹⁰

Ainsi, pour ne prendre que l'exemple de l'apprentissage du latin, on note qu'au Moyen Âge et même encore à la Renaissance, on utilisait depuis longtemps des ouvrages "minimalement" dialogués — tel l'*Ars minor* de Donatus rédigé dès le IV^e siècle, le texte standard pour l'enseignement du latin élémentaire pendant plusieurs siècles — qui devaient, sur le mode catéchétique des questions et des réponses, servir à un enseignement essentiellement oral de la grammaire latine. En revanche, à la Renaissance, si l'on observe la nature dialogique fort différente des populaires *Colloques* d'Érasme¹¹¹, on constate très vite qu'ils témoignent d'un changement majeur tant au niveau de la conception de la pédagogie que de celle du dialogue : déjà le titre de l'édition de 1522 — qui précise que les colloques sont "utiles non seulement pour polir la langue des enfants, mais aussi pour diriger leur vie"¹¹² — est assez éloquent à ce titre. Si l'on compare cet ouvrage aux manuels scolaires catéchétiques du style de celui de Donat, on comprend aisément qu'on entre dans un nouveau paradigme : non seulement trouve-t-on un nouveau contenu

¹⁰⁹ Jean Laborderie, *Le dialogue platonicien de la maturité*, Belles Lettres, Paris, 1978, p. 373.

¹¹⁰ Deakins évoque la nature fondamentalement pédagogique du genre pour la théorie rhétorique de l'époque : "Throughout the sixteenth century, the dialectical and rhetorical handbooks treat dialogues (when they treat it at all) and other prose forms such as the treatise or essay as mere "species" of the same "genus" whose end is teaching." "The Tudor Prose Dialogue: Genre and Anti-genre", *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 20, #1, Hiver 1983, p. 10. Deakins réduit même les fonctions des personnages de dialogues à seulement quatre possibilités : maître, élève, "celui qui s'objecte" (*objector*), "celui qui répond" (*answerer*).

¹¹¹ Sur la très complexe histoire de la rédaction et de la publication, constamment augmentée, des *Colloques* par Érasme entre 1518 (date de la publication non autorisée par Érasme d'une première version fort primitive des *Familiarium colloquiorum formulae*) et mars 1533 (date de la quatorzième édition du *Familiarium colloquiorum opus* augmentée de dizaines de nouveaux colloques), voir notamment F. Bierlaire, *Les Colloques d'Érasme : réforme des études, réforme des mœurs et réforme de l'Église au XVI^e siècle*, Paris, 1978. Des centaines d'éditions différentes de cet ouvrage polymorphe ont été publiées du vivant de l'auteur, et ce, jusqu'au moment de sa mise à l'index par le Concile de Trente en 1559 (il y restera jusqu'en 1900).

¹¹² *Familiarium colloquiorum formulae per Desiderium Erasmum Roterodamum, non tantum ad linguam puerilem expoliendam utiles, verum etiam ad vitam instituendam*, Froben, mars 1522.

"moral" dans ces dialogues, mais on y rencontre de véritables personnages (et non plus seulement une sèche alternance abstraite de questions et de réponses).¹¹³ De plus, ces personnages conversent de manière relativement spontanée ; ainsi, l'apprentissage immédiat de la *conversation* et de formules concrètes pour la communication est privilégié par rapport à l'apprentissage plus abstrait de la grammaire. De même, comme on s'en doutera, le texte d'Érasme est truffé "d'allusions ou d'expressions tirées des écrivains latins" et de petites réflexions sur des thèmes de prédilection des humanistes (l'éducation, mais aussi la guerre et la paix, les lettres, le rôle des moines et de l'Église, le mariage, etc.).¹¹⁴

On comprendra que le procédé, le genre et même la notion de dialogue jouent un rôle central dans la nouvelle pédagogie humaniste. On pourrait même supposer que la multiplication des nouveaux types de dialogues renaissants dans les diverses traditions culturelles de l'Europe s'explique au moins en partie par l'émergence de cette nouvelle conception, plus libre et "dialogique", de l'éducation, ainsi que des changements socio-économiques importants qui font que celle-ci commençait à s'adresser à une part plus grande — et plus seulement cléricale — de la population :

Many dialogues appeared as a result of widespread changes in educational theory ; reformer schoolmasters and theorists wrote dialogues providing models for humane classroom conduct. The number of published dialogues also rose in response to the program of educating more people (non clerics, whether aristocratic or middle-class), a need which sprang from profound changes in social and economic conditions.¹¹⁵

On pourrait même tenter, comme Wilson, bien que cela paraisse plus hasardeux, de retracer la filiation qui mène de l'utilisation de dialogues scolaires aux niveaux élémentaires de l'éducation jusqu'aux œuvres dialoguées plus sophistiquées des humanistes :

These dialogues are transcript evidence of a cultural phenomenon, literary precipitates of the new education which introduced classical disputation first into academies, then secondary schools, and finally universities. One may speculate on

¹¹³ Sur les particularités formelles des dialogues d'Érasme dans ses *Colloques*, voir Jorge Alves Osorio, "Énoncé et dialogue dans les Colloques d'Érasme", *Actes du Colloque international Érasme (Tours, 1986)*, Jacques Chomarat, André Godin et Jean-Claude Margolin éd., Droz, Genève, 1990, p.19-34.

¹¹⁴ Étienne Wolf, "Présentation", *Colloques*, trad. Étienne Wolf, volume I, Imprimerie nationale, Paris, 1992, p. 11. Le thème de l'éducation est évidemment un leitmotiv de ces dialogues à vocation didactique : "une bonne éducation vaut mieux qu'une haute naissance" s'exclame d'ailleurs Pamphile dans le colloque intitulé "Le prétendant et sa belle", *ibid.*, p. 209.

¹¹⁵ Wilson, *op. cit.*, p. 54.

the phenomenon as a series of projections. Beginning with its introduction into the school curriculum, classical dialogue was projected into more advanced student debates concomitantly with scholastic forms. These exercises gave rise to actual debates among learned men, which in turn inspired the composition of literary versions. The latter became subjects of further study and debate. Written dialogues thus stand in a relation to actual oral practice similar to that between written and oral disputations. Dialogues testify to the humanists' belief in *praxis* rather than *gnosis* as the definition of wisdom.¹¹⁶

Mais il s'agit là d'hypothèses difficiles à démontrer, et ce, d'autant plus que les dialogues de type non scolastique, en Italie du moins, apparaissent chez les auteurs bien avant l'apparition des colloques de type humaniste dans le programme scolaire. Ainsi, il paraît plus plausible de supposer que c'est l'émergence du genre du dialogue chez certains humanistes, dès le début de la Renaissance, qui jouera un rôle dans les profonds changements qui vont peu à peu affecter la nature des manuels dans les programmes éducatifs en Europe ; car si, comme le note Guellouz, la nouvelle "tendance didactique" peut-être vue comme une cause "immédiate" de la vogue du dialogue,¹¹⁷ on peut aussi inverser la relation et faire l'hypothèse que la nature même de ces nouveaux dialogues — qui instaurent "un débat entre des autorités diverses et contradictoires, en dehors de la salle de classe" — va contribuer à briser le "monopole des maîtres"¹¹⁸ de l'ancien système scolaire, en présentant un nouveau modèle pédagogique.

De toutes les manières, la relation privilégiée qui relie, dans les deux sens, la pédagogie au dialogue à la Renaissance gagnerait à être examinée à partir de la perspective plus large de la prédilection des humanistes pour ce curriculum d'études qu'on appelait les *studia humanitatis* et qui regroupait essentiellement cinq disciplines — la grammaire, la poésie, la rhétorique, l'histoire et la philosophie morale — fortement enracinées dans les études classiques. C'est de là qu'émerge le mouvement humaniste en Italie avec l'apparition des *umanisti* qui enseignaient ou avaient suivi ce cursus.

La première chose qui saute aux yeux dans ce programme d'études est le caractère central qu'y occupent les arts du *langage*. L'humanisme renaissant se

¹¹⁶*Ibid.*, p. 70.

¹¹⁷ "Une autre cause plus immédiate de la vogue du dialogue est la tendance didactique. (...) La soif de la connaissance et la frénésie de la publication alliées à une mise en question de la pédagogie traditionnelle contribuent à la floraison des dialogues." Guellouz, *op. cit.*, p. 208.

¹¹⁸ Car, ajoute Guellouz : "Le dialogue est un signe d'émancipation. Dès qu'une autorité établie est battue en brèche, on prononce le mot de dialogue." *Ibid.*, p. 209.

distingue en effet par une nouvelle importance accordée au langage, tant oral qu'écrit, et, plus largement, par sa conception de l'homme moins comme un *homo sapiens* que comme un *homo loquens*. La lecture des Anciens, le développement de la philologie, la tentative de restauration des langues latines, grecques et hébraïques, ainsi que l'éventuelle émergence des langues vernaculaires ne constituent que la surface visible du continent linguistique sur lequel s'érige l'époque. Le caractère central de la préoccupation pour le langage à la Renaissance est sensible aussi dans la récurrence des références à Babel ou dans le caractère omniprésent de la figure de Mercure.¹¹⁹ Certains humanistes ont repensé la conception même de la *semiosis* du langage et du rapport des mots et de choses,¹²⁰ à tel point que certains critiques parlent d'une "crise" du langage¹²¹ qui a pu provoquer de profondes inquiétudes.¹²²

Gérard Defaux, quant à lui, va jusqu'à faire de ce "logocentrisme authentique" des humanistes leur caractéristique distinctive la plus fondamentale :

Si problématique qu'il puisse aujourd'hui nous paraître, ce logocentrisme est partout. Il est incontestablement l'intuition première, la donnée fondamentale et immédiate de la conscience humaniste, celle autour de laquelle tout le reste, je veux dire tout ce qui touche au langage, tout ce qui est création littéraire, rhétorique et style, parole et écriture, gravite et se définit.¹²³

¹¹⁹ Voir *Mercurie à la Renaissance, Actes des Journées d'étude des 4-5 octobre 1984*, Lille, M.-M. de La Garanderie, Honoré Champion, Paris, 1988.

¹²⁰ À ce sujet, voir surtout Richard Waswo, *Language and Meaning in the Renaissance, op. cit.* Celui-ci tente d'établir des ponts entre les théories de certains humanistes (tel Valla) et les conceptions modernes (saussurienne et wittgensteinienne surtout) du signe linguistique. Selon lui, la philosophie humaniste aurait été la première à contester le dualisme platonicien des mots et des choses en faveur d'une conception plus systémique, sociale et contingente du langage et de la signification. Voir aussi l'ouvrage monumental de Marie-Luce Demonet, *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance*, Champion, Paris, 1992.

¹²¹ Voir notamment Claude-Gilbert Dubois, *Mythe et langage au seizième siècle*, Éditions Ducros, Bordeaux, 1970.

¹²² Terence Cave situe ce moment de crise autour des années 1520-1530 : "The theories of discourse outlined so far are all, in essence, attempts to construct satisfactory models of writing and reading in the face of an awareness of the inherent duplicities of language. In the 1520s and 1530s, language problems to which every major phase of Western culture had responded with its own philosophical and literary devices were restated with particular force. Immense pressures were being exerted on the epistemological status of language by the intensive reappraisal of scripture and of classical culture, that is to say the whole corpus of consecrated writing ; the fissures which began to appear in long-established theological and ethical structures provoked an urgent desire, in all camps, to seal the leaks and prevent the fragmentation of the *logos*. The figures of Babel—whether the Old Testament topos itself, Proteus, Mercury, or the dismemberment of Orpheus—proliferate at this time. Terence Cave, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford at the Clarendon Press, 1979, p. 157.

¹²³ Gérard Defaux, *op. cit.*, p. 32. Defaux fait même de cette caractéristique le fondement de la distinction entre Moyen Âge et Renaissance : "C'est dans ce rapport neuf que le sujet écrivant ou parlant cherche alors à établir avec le langage que se situe pour moi l'événement majeur et décisif, l'événement qui nous permet aujourd'hui de distinguer, comme l'ont fait autrefois les humanistes, mais cette fois-ci avec des

Cette préoccupation pour le langage est sans doute ce qui explique qu'il n'y a pas de contradiction, par exemple, entre la fascination pour la restauration de la langue latine dans sa pureté toute cicéronienne et les combats tout aussi passionnés pour les langues vulgaires, ou encore entre la redécouverte des textes des Anciens et le renouveau dans la lecture et l'interprétation de la Parole révélée par les Écritures,¹²⁴ voire entre la passion pour l'expression orale et le développement d'une nouvelle culture axée sur l'écrit. Comme le note, entre autres, Virginia Cox même la pensée est alors conçue en termes "discursifs" :

The early print culture of which the humanist dialogue is an expression retained a conception of intellectual activity as essentially *discursive*. Its instruments of inquiry, rhetoric and dialectic, were arts of discourse, not pure arts of thinking: vehicles of a thought which, even in its most 'written' forms, still shaped itself as a dialogue with other voices and other minds.¹²⁵

Ce logocentrisme humaniste joue un rôle fondamental dans la vogue de cette forme "doublement linguistique" — représentation écrite de la parole — qu'est le dialogue.¹²⁶ Comme le démontre éloquemment Defaux, bien que surtout à partir d'Érasme et des humanistes du Nord, toute l'époque est traversée par une foi inaltérable en la possibilité d'être présent et de se communiquer mystérieusement par le langage : "le discours est en vérité le miroir de l'âme, de l'âme invisible aux yeux corporels", écrit Érasme, "déposé par celui qui parle dans l'oreille de celui qui écoute, ce discours, grâce à quelque énergie occulte (*occultam quadam energia*), transfère l'âme du premier dans celle du second".¹²⁷

raisons bien plus légitimes que les leurs, le siècle de la Renaissance de ceux, scolastiques ou médiévaux, qui le précèdent." *Ibid.*, p. 18.

¹²⁴ D'ailleurs, en ce qui concerne plus précisément cette "faveur dont jouit la parole, qu'elle soit publique, *oratio* ou privée, *sermo*", Vulcan note qu'elle sera encore accentuée par la Réforme : "l'évangélisme et le protestantisme renforcent cette vogue du fait qu'ils sont orientés vers la parole révélée et incarnée" *Op. cit.*, p. 118

¹²⁵ Cox, *op. cit.*, p. 103. Vickers fait remonter cette conception linguistique de la pensée à Pétrarque et note qu'elle implique aussi une conception plus *active* et pratique du rôle social de ces nouveaux "intellectuels" que sont les humanistes : "Petrarch draws on Ciceronian tradition in declaring thought and language to be mutually dependent, and anticipates many later writers in denouncing silence or withdrawal from society. Man's duty was to take part in social life, to make virtue a practical, not a theoretical attribute." *Op. cit.*, p. 730.

¹²⁶ Deakins souligne la conscience linguistique des dialogues (en évoquant la tradition anglaise) : "Dialogue is committed to self-consciousness about language. (...) Self-consciousness about language is particularly appropriate to a literary form which maintains the pretense of reporting oral conversation at the same time that it is firmly committed to written expression." "The Tudor Prose Dialogue: Genre and Anti-genre", *op. cit.*, p. 23.

¹²⁷ *Paraphrase à l'évangile de Jean*, B VII, 499 AB (*Evangelium Joannis Paraphrasis*), cité par Defaux, *op. cit.*, p. 25. La traduction de Jacques Chomarar est différente : "Si nous voulons que la volonté de l'âme soit connue de quelqu'un, cela ne peut se réaliser par rien plus sûrement et plus vite que par le langage qui,

La célèbre, et controversée, traduction latine des premiers versets de l'évangile de Jean par Érasme paraît à ce titre extrêmement révélatrice. L'éditeur du *Novum Instrumentum* propose en effet de remplacer le texte de Vulgate — *In principio erat Verbum* — par *In principio erat sermo* ! Selon Defaux, l'emploi de ce terme latin, orné d'une simple lettre minuscule, "n'en revenait pas moins à évacuer totalement le mystère, à établir le divin *Logos*, le *Verbum abbreviatum*, et l'incompréhensible union du Père au Fils dans une temporalité et une lumière par trop humaine : montrant une fois encore (...) que la Parole de Dieu se traite chez lui comme parole d'homme"¹²⁸ Quant à nous,¹²⁹ on soulignera, à grands traits, la signification fondamentalement *dialogique* du terme *sermo* qui désigne au premier chef les "paroles échangées entre plusieurs personnes", et qui servait aussi, précisons-le, à désigner le dialogue *écrit*.¹³⁰ Ainsi, si même le rapport au *logos* divin est conçu en termes de dialogue, peut-être faudrait-il, si l'on veut être précis, parler ici plutôt de "dialogocentrisme".

Cependant, on notera aussi que l'emploi du mot *sermo* est symptomatique d'une autre caractéristique fondamentale de ce renouveau généralisé d'intérêt envers le langage humain : la prépondérance de la perspective *rhétorique*, discipline centrale des *studia humanitatis*¹³¹ Il s'agit là d'un aspect sur lequel on doit insister fortement si l'on veut expliquer la constitution et les particularités du dialogue renaissant. Car les humanistes tentent, en quelque sorte, de remplacer la "rhétorique

tiré des régions les plus intimes et secrètes de l'âme, transporte grâce aux oreilles de l'auditeur, par une certaine énergie cachée, l'âme de celui qui parle dans l'âme de celui qui écoute. " Érasme, *Paraphrase à l'évangile de Jean, Oeuvres choisies*, Le Livre de poche classique, LGF, Paris, 1991, p. 614-615.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁹ Defaux n'accorde pas beaucoup d'attention au dialogue, bien que plus loin dans ce chapitre il l'évoque en relation avec la préoccupation des humanistes pour le style prétendument "naturel" : "Parole enfin *simplex* et *incomposita* qui, vouée à la vérité et à la présence, se trouve bien évidemment à l'origine du succès que connaissent ces trois genres humanistes par excellence que sont l'épître, le dialogue et l'essai." *Ibid.*, p. 44.

¹³⁰ C'est la première définition du *Dictionnaire latin-français (abrégé)* de Félix Gaffiot, édition revue et corrigée par Catherine Magnien, Le Livre de Poche, Paris, 1934 et 1989. La deuxième définition est "conversation littéraire, dialogue, discussion" ; la troisième : "langage familier, ton de la conversation". Le terme paraît surtout concerner le discours échangé, sous forme orale ou écrite, sur un ton conversationnel et familier. On imagine comment cette traduction a pu faire scandale à l'époque.

¹³¹ C'est également ce que note Brian Vickers : "The new importance given to language in Renaissance humanism meant that rhetoric was seen as a vital accomplishment" *Op. cit.*, p. 717. Pour Vickers, ce regain d'intérêt pour la rhétorique commence à se propager dès Pétrarque : "The propagator, if not the founder of the new humanist attitudes to rhetoric and philosophy was Petrarch, for whom language had all the Ciceronian connotations of social bonding, humanity and altruism. In a letter to Tommaso da Messina "on the study of eloquence", which dates from the 1350s, he defined eloquence as the counterpart to philosophy" *Ibid.*, p. 727.

de la logique" qui dominait le Moyen Âge par une "logique de la rhétorique".¹³² C'est l'art de l'éloquence — telle qu'elle est réinstaurée et restaurée par le biais de la rhétorique classique (principalement celle de Quintilien et Cicéron¹³³) — qui devient alors le médium fondamental de transmission tant des connaissances que des valeurs. La Renaissance, comme le souligne notamment Brian Vickers, est une culture rhétorique,¹³⁴ et il est difficile, ajoute un autre critique, d'en surestimer l'importance.¹³⁵ Précisons, en passant, que cette valorisation de la rhétorique s'accompagne d'une valorisation tout aussi grande de sa discipline "sœur",¹³⁶ la

¹³² L'expression est de Wilson : "Scholasticism itself had of course long possessed a complete rhetoric, the rhetoric of logic with its own persuasive powers. It was now for the schoolmasters, their trivium confronted with a changing philosophy of language, to provide in their dialogues and treatises a logic of rhetoric." *Op. cit.*, p. 62. Armstrong voit ce changement en termes moins positifs, mais fait aussi le lien entre le rhétorique et le pédagogique : "the relatively stern demands of rigour, which were associated with Aristotle and the high scholastics, and the promising nascent formalism of certain nominalist logicians, were forced to make way for a *rhetorical*, if not - in Ong's words - a pedagogical "juggernaut"." C.J.R. Armstrong, "The Dialectical Road to Truth : The Dialogue", *French Renaissance Studies, 1540-1570*, P. Sharratt éd., Edinburgh University Press, Edinburgh, 1976, p. 36.

¹³³ Des ouvrages manuscrits perdus en tout ou en partie de Cicéron (surtout son *De oratore* restitué à la Renaissance) ainsi que le *De Institutione oratoria* de Quintilien (en 1416) sont (re)découverts dans leur intégralité par les premiers humanistes italiens (Pétrarque, Poggio, etc.). Les principaux auteurs de nouveaux traités de rhétorique à la Renaissance sont Georges de Trébizonde, Rudolf Agricola et, plus tard, Pierre de La Ramée qui, comme l'a montré Ong, annonce en quelque sorte le début de la fin de la rhétorique "pleine" qui régnait à la Renaissance.

¹³⁴ "a rhetorical culture like the Renaissance" Brian Vickers, "Rhetoric and Poetics", *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, C. B. Schmitt & Q. Skinner éd., Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 715. Selon les calculs de Vickers, le nombre d'ouvrages sur la rhétorique parus entre l'invention de l'imprimerie et 1600 s'élèverait à environ 5000 titres ! *Ibid.*, p. 72. Voir aussi le célèbre ouvrage de Cesare Vasoli, *Dialettica e retorica nell'umanesimo. "Invenzion" e "Metodo" nel XV e XVI secolo*, Feltrinelli, Milan, 1968.

¹³⁵ "The apparent decline of rhetoric during the Middle Ages was reversed during the Renaissance, when rhetoric, mainly because of the rise of humanism, achieved an importance that is difficult to overestimate." Thomas M. Conley, *Rhetoric in the European Tradition*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1994, p. 109. Conley fait même de l'intérêt pour la rhétorique un des seuls points communs permettant de lier entre eux les différents avatars de l'humanisme renaissant.

¹³⁶ Kristeller décrit la relation de ces "soeurs" en ces termes : "Rhetoric and poetics were considered sisters by the humanists, for they were thought to provide the rules for writing well in prose and in verse, respectively. (...) Long before the term *humanista* had been coined, the humanists called themselves poets and orators, as did their contemporaries. (...) Thus there was in the Renaissance (...) a close parallelism between rhetorical and poetical theory, and a good deal of mutual influence between the two areas." Kristeller, "Rhetoric in Renaissance Culture", *op. cit.*, p. 243.

poétique qui est presque "absorbée"¹³⁷ par la première à l'époque, ou qui s'en distingue en tout cas difficilement.¹³⁸

Les travaux d'Ernesto Grassi, qui s'attaque notamment à la conception heideggerienne de l'humanisme renaissant,¹³⁹ ont montré comment l'accentuation de ce qu'il appelle le "philosophe rhétorique" chez les humanistes est responsable du peu de considération que les philosophes traditionnels (à partir de Descartes surtout) accordent à cette période de l'histoire de la pensée,¹⁴⁰ alors que c'est là que réside tout l'intérêt de celle-ci : "L'originalité des humanistes est de partir du problème de la parole et de la revalorisation, du point de vue philosophique, de la poésie et de la rhétorique, auxquelles la métaphysique traditionnelle a nié toute fonction spéculative."¹⁴¹

Grassi — un peu comme Defaux bien qu'en termes plus philosophiques et en ce qui concerne les humanistes *italiens* — insiste lui aussi sur le caractère central de la question de la parole dans cette nouvelle valorisation de la rhétorique :

C'est précisément dans l'humanisme rhétorique que se révèle la conscience de la manifestation de l'Être dans l'historicité de la parole. C'est avec la prééminence du problème de la parole (telle qu'on la découvre chez Bruni, Poliziano, Landino,

¹³⁷ Selon Brian Vickers, l'obsession des humanistes pour l'*Art poétique* d'Horace qu'ils tentaient de diviser de diverses façons afin de la rendre compatible avec Cicéron ou Quintilien témoigne de cette tendance : "The result amply demonstrates the extent to which rhetoric had absorbed poetics." Vickers, *op cit.*, p. 718.

¹³⁸ "The modern reader approaching Renaissance texts in the expectation of finding a clear-cut distinction between rhetoric and poetics will soon be disappointed. Their isolation as critical terms is a product of post-Romantic literary theory." *Ibid.*, p. 715.

¹³⁹ Selon Grassi, Heidegger, dans sa célèbre *Lettre sur l'humanisme* adressée à Jean Beaufret (*Brief über den Humanismus*, dont Grassi a lui-même été le premier éditeur en 1947), ne fait que reprendre les préjugés traditionnels sur l'humanisme renaissant. Voir Ernesto Grassi, "Réhabilitation de l'humanisme rhétorique. À propos de l'anti-humanisme de Heidegger", *Diogène*, 142, avril-juin 1988 (p. 130-132 surtout). Grassi développe ses thèses plus en détail, entre autres, dans *Heidegger e il problema dell'umanesimo*, Guida, Naples, 1985.

¹⁴⁰ Même un Kristeller, disposé plutôt favorablement face à l'époque, critique le manque de "clarté" philosophique des humanistes : "The humanists cultivate in their treatises and dialogues an elegant, classicizing, and often Ciceronian style, avoiding the tight arguments of the scholastic philosophers and also their precise terminology. Thus they often lose in conceptual clarity what they gain in literary elegance." Kristeller, "Rhetoric in Renaissance Culture", *op. cit.*, p. 244.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 128-129. Pour une défense récente de la perspective rhétorique pragmatique favorisée notamment par les humanistes de la Renaissance (contre la philosophie), voir aussi : Peter Levine, *Living Without Philosophy. On Narrative, Rhetoric, and Morality*, State University of New York Press, Albany, NY, 1998.

Guarino et Pontano) que dans l'humanisme la philosophie tend à s'identifier avec la rhétorique.¹⁴²

Grassi omet cependant de mentionner que cette singularité de la parole dans son historicité chez les humanistes, sa dimension toujours *contextuelle* si l'on peut dire, n'est pas que d'ordre historique ou temporel. Elle est également liée à une conception *interlocutoire* de la semiosis linguistique. D'ailleurs, Grassi ne note pas que tous les auteurs qu'il cite à l'appui de ses hypothèses ont défendu celles-ci essentiellement dans des *dialogues*. À l'exception de sa discussion initiale des sources de la nouvelle perspective "linguistique historiciste" dans deux œuvres de Dante (le *De vulgari eloquentia* et le *Convivio*), toute sa description du "philosophe rhétorique" est fondée sur un commentaire de dialogues de Bruni, Landino et Valla avant de se conclure par une référence, tirée des dialogues de Pontano, au fait que la *parole* est la destinée de "l'homme"...¹⁴³

Le genre dialogué paraît inextricablement lié à l'omniprésence, et à la conception particulière de la rhétorique chez les humanistes. Comme le fait remarquer Vulcan, "la perspective rhétorique de la Renaissance (...) est plus qu'un fait littéraire, elle est un programme de civilisation dont le *dialogue est un des manifestes*."¹⁴⁴ Il paraît impossible de détacher cette nouvelle centralité de la question des pouvoirs — et des dangers — du langage (oral *et* écrit) de la prédilection des humanistes pour le dialogue, ce dernier étant une représentation du langage par le langage, une forme écrite qui simule l'échange oral et qui constitue, comme on le verra plus en détail dans notre premier chapitre, une forme complexe de rhétorique "au deuxième degré". De même, c'est à partir d'une perspective fondamentalement rhétorique que le dialogue pose la question de la "présence" de l'auteur dans son texte, la question de la "voix"¹⁴⁵ que le genre tente, comme on le verra bientôt, de résoudre à sa manière. Dialogue et rhétorique paraissent donc

¹⁴² *Ibid.*, p. 142. C'est aussi ce qui explique, selon Grassi, l'intérêt des humanistes pour les lettres : "Les *litterae* obtiennent la prééminence dans l'éducation humaniste, parce qu'elles partent de l'expérience de la mutabilité, de l'historicité des mots, ce que la logique en son abstraction veut ignorer." *Ibid.*, p. 144.

¹⁴³ Les quelques références qui ne sont pas tirées de dialogues proviennent de lettres, ces dialogues *in absentia*.

¹⁴⁴ Vulcan, *op. cit.*, p. 117. C'est moi qui souligne. Peter Burke aussi note l'importance de la rhétorique pour expliquer la vogue du dialogue : "The rise of rhetoric during the Renaissance was another stimulus to the dialogue". Burke, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴⁵ Comme le note Vulcan : "l'intérêt pour la "voix" à cette époque est une position polémique, car rattacher le langage à la pensée vive est un programme anti-scolastique d'ampleur philosophique, religieuse et politique ; son but consiste, en effet, à inscrire le savoir dans un horizon humain, né de la communication et propice à la vie civile." *Op. cit.*, p.117.

étroitement liés à la Renaissance, et ce, dans des rapports réciproques qui ne peuvent être décrits uniquement en termes de causalité,¹⁴⁶ et que l'on devra tenter d'éclaircir davantage.

Sauf que les problèmes de la représentation de la voix par l'écrit se posent non seulement dans le contexte du renouveau de la rhétorique et d'une revalorisation du poétique, mais également au seuil d'une révolution fondamentale des communications qui, comme l'ont montré plusieurs penseurs et historiens,¹⁴⁷ a fait basculer la civilisation occidentale d'une culture encore majoritairement *orale-aurale* vers une culture fondamentalement *écrite* et *visuelle*. Il s'agit là d'un autre facteur important dont il paraît essentiel de tenir compte pour bien comprendre la spécificité de la vogue dialogique renaissante.

Car on pourrait s'étonner, comme Suzanne Guellouz, du paradoxe qui fait que ce soit "au lendemain du jour où, par l'invention de l'imprimerie, l'écrit s'est trouvé pour ainsi dire consacré que ceux à qui nous devons précisément cet écrit semblent avoir été le plus fascinés par l'oralité."¹⁴⁸ Cet engouement pour le dialogue constituerait-il "le dernier sursaut de la culture orale telle que le Moyen Age l'a connue ?".¹⁴⁹

¹⁴⁶ Wilson tente, un peu maladroitement, de décrire le mouvement d'aller-retour qui renvoie du dialogue à la rhétorique (et à l'éthique comme on le verra bientôt) : "As latinity based on the classics became more desirable, so too did dialogues, which displayed and hence taught eloquence. New interest in rhetoric and oratory encouraged the publication of classical and neoclassical dialogues anatomizing these subjects, and this was coupled with a deepening admiration for a confluence of Greco-Roman virtues which dialogues often treated. The interest in imitation on the part of humanist writers of this period extended to qualities which dialogue imitated. Thus the appeal of the image of man the reasoner, which was implied in classical dialogues, led to the production of new, often topical versions of this image in sixteenth-century dialogues." *Op. cit.*, p. 53.

¹⁴⁷ On songera évidemment tout de suite à McLuhan (*The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto, 1962), mais aussi à Walter Ong (*Ramus, Method, and the Decay of Dialogue. From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Harvard University Press, Cambridge and London, 1958), Elisabeth Eisenstein (*The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, 2 volumes, Cambridge University Press, New York, 1979) etc., etc.

¹⁴⁸ Guellouz, *op. cit.*, p. 192.

¹⁴⁹ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 207. Kemal Bénouis répond par la négative à sa propre question : "La prédominance des aspects visuels dans le dialogue semble le démentir. Plus que tout autre genre, le dialogue profite des avantages de l'ère typographique à ses débuts (étendre le débat, le communiquer au plus grand nombre possible de lecteurs)." *Ibid.*, p. 207-208. Peter Burke, qui se réfère à Ong, reprend l'explication des "résidus d'oralité" pour expliquer la mode du dialogue : "It is perhaps a bit less facile to explain the flourishing of the dialogue during the Renaissance by the first impact of printing on a culture which was still in many ways oral even at the level of the élites. Walter Ong has remarked on the importance of what he calls 'oral residue' in Tudor prose, and his argument fits the dialogue particularly well." *Op. cit.*, p. 7.

À moins que, à l'inverse, les dialogues — qui se multiplieront grâce à l'imprimerie — jouent un rôle de catalyseur dans le passage qui mène de l'oral à l'écrit, de l'aural au visuel :

The publication of larger numbers of all kinds of dialogue was made possible by the invention of movable type. After printing, the method of instruction was no longer predominantly oral. (...) Some of the longer new dialogues must have been *intended* to be read silently, not aloud, and independent silent reading of dialogues must increasingly have supplemented the vocal work of the classroom. Whether printed dialogues played a part in the historical transformation (no one knows when) from an aural to a visual culture, I leave the reader to decide.¹⁵⁰

Il est également possible que la vogue du dialogue, comme le suggère Jacqueline Ferreras, soit simplement une sorte de *symptôme* de la situation historique et culturelle de transition à laquelle nous faisons allusion plus tôt :

Il nous paraît évident que, de par leur pratique du livre (...) nos auteurs sont plus rapidement touchés que d'autres par les effets de l'imprimé. Dans une société qui est essentiellement auditive-tactile, ils apparaissent comme une minorité à dominante visuelle, à l'avant-garde de ce que sera, beaucoup plus tard, l'attitude de l'ensemble de la société. Ils se trouvent à la charnière de deux modes d'appréhension de la réalité, et ce n'est peut-être pas un hasard s'ils écrivent des conversations.¹⁵¹

On comprendra que ces questions sont fondamentales pour l'étude du dialogue. Sauf qu'il importe d'être très prudent avant de présupposer des rapports de causalité entre l'apparition de l'imprimerie et l'émergence du genre dialogué comme forme privilégiée d'expression chez les humanistes. Car il ne faut pas oublier que le dialogue apparaît, en Italie du moins — avec les œuvres de Pétrarque, Bruni, Poggio, Valla ou Alberti¹⁵² — bien avant la première impression avec des caractères mobiles métalliques — la fameuse *Bible* "à 42 lignes" qui sortira de l'atelier de Gutenberg, Fust et Schœffer en 1454 ou 1455¹⁵³ — et la multiplication des presses à imprimer quelques années plus tard.

¹⁵⁰ Wilson, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵¹ Jacqueline Ferreras, *Les dialogues espagnols du XVI^e siècle ou L'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, Atelier national de reproduction des thèses, Didier Érudition, Paris, 1985, p. 12-13.

¹⁵² Comme on l'a déjà dit, le *Secretum* de Pétrarque est composé autour de 1350. Le *Dialogus I* de Bruni est rédigé dès 1401. Poggio Bracciolini a publié son premier dialogue (*De avaritia*) sous forme manuscrite en 1428. Valla a déjà composé son *De vero falsoque bono* entre 1431 et 1441, son *De libero arbitrio* en 1439 et son *De professione religiosorum* en 1442. Alberti a déjà écrit des dialogues en latin — son *Pontifex* en 1437, ses premiers *Intercoenales* entre 1430 et 1440, son *Momus* en 1443 — et des dialogues en italien : les *Libri della Famiglia* (1433-1434, 1437), *Theogonius* (1438-1441), *Profugiorum ab aerumna libri* (1441 et 1442). Voir Marsh, *op. cit.*

¹⁵³ Rappelons que le premier ouvrage imprimé daté est le *Psautier de Mayence* de 1457, également sorti de l'atelier Fust-Schœffer (sans Gutenberg, déjà écarté à ce moment).

Cela ne veut pas dire que l'apparition de l'imprimerie ne joue pas un rôle majeur dans la formation et l'évolution du genre dialogué par la suite. Bien au contraire, comme le montre notamment l'ouvrage récent de Virginia Cox sur les dialogues italiens du Cinquecento, il est possible de tracer d'importants parallèles entre l'extension de la culture de l'imprimé et le développement du genre dialogué. En fait, selon Cox, la diffusion de l'imprimerie — et de la culture visuelle et typographique qui s'y rattache — pourrait même être tenue responsable de l'étiologie du genre du dialogue à la fin du XVI^e siècle.¹⁵⁴ Cox met en relief, par exemple, la conception de plus en plus visuelle non seulement du contenu, mais aussi de la présentation des dialogues vers la fin du Cinquecento : inclusion de figures et diagrammes ou de titres et de sous-titres dans le cours même des dialogues, numérotation des arguments, marques typographiques pour accentuer certains passages, table des matières, etc.¹⁵⁵

En revanche, en ce qui concerne plus particulièrement notre corpus, situé dans l'humanisme du Nord au début du XVI^e siècle, il semble que l'imprimerie joue un tout autre rôle (moins "antidialogique" si l'on peut dire). La république des lettres qui se constitue alors s'appuie, avec enthousiasme et même avec un certain opportunisme, sur le réseau des ateliers d'imprimeurs, et ce, d'autant plus que les humanistes sont souvent exclus du système universitaire traditionnel encore dominé par la théologie scolastique.¹⁵⁶ L'exemple le plus probant de l'utilisation

¹⁵⁴ Pour Cox, ce sera le genre plus "typographique" de l'essai qui prendra la relève du dialogue pour l'expression écrite de la pensée "probabiliste" : "The sort of probabilistic thought for which the dialogue had long served as a vehicle did not, of course, disappear: indeed, it gained new refinements from the new sense of self ushered in by the culture of print. But it was no longer a collective enquiry, an activity which took place in the forum or the villa or the court. The new *locus* for the shifting of opinion was the lonely tower of Montaigne: its new vehicle the eminently 'typographical' genre of the essay." *Ibid.*, p. 113.

¹⁵⁵ Cox, *op. cit.* Voir surtout le dernier chapitre, dont l'intitulé annonce un peu le programme : "From the open dialogue to the closed book". Cox y montre que, même dans leur contenu, les dialogues italiens de la fin du XVI^e siècle sont de plus en plus préoccupés par les questions — modernes et "visuelles" — du "système", de la "méthode" et de l'"ordre" (p. 99) Inspirée par les écrits de Walter Ong, elle lie directement cette nouvelle tendance à l'expansion de la culture imprimée : "The increasing obsession with method which I have charted in the dialogue of this period may be seen as one symptom of the vast shift in patterns of thought occasioned by the diffusion of print." (p. 103). Un exemple radical de dialogue très visuel — bourré de figures, de graphiques et d'équations — est le célèbre dialogue de Galilée, le *Dialogo sui massimi sistemi*, publié en 1632, celui-là même qui valut à l'astronome le sort que l'on sait.

¹⁵⁶ Les "non-humanistes" sauront, eux aussi, faire usage des nouvelles possibilités de l'imprimerie. Comme le montrent notamment Lucien Febvre et Henri-Jean Martin dans leur ouvrage sur *L'apparition du livre* (Albin Michel, Paris, 1958 et 1971), la diffusion de l'imprimerie permettra, du moins au début, de prolonger et de donner "une seconde vie" à plusieurs types d'ouvrages qui n'ont rien d'humaniste. La situation se renversera cependant assez rapidement en Italie d'abord (entre 1500 et 1510) et un peu plus tard dans le reste de l'Europe, alors que les publications des humanistes et des textes de l'Antiquité

extrêmement opportuniste du livre imprimé à cette époque est évidemment celui de l'auteur des *Colloques* qui, par son constant travail d'édition, son infatigable correspondance publique et ses déplacements d'atelier d'imprimeur en atelier d'imprimeur a joué un rôle majeur, comme l'a montré récemment Lisa Jardine, dans la constitution de la figure européenne de l'"homme de lettres".¹⁵⁷ Ainsi, il paraît impossible de ne *pas* tenir compte des bouleversements importants que suscite l'apparition de ce nouveau média au regard du dialogue de cette époque.

Il suffit simplement d'éviter d'établir une relation trop déterministe et à sens unique entre imprimerie et dialogue. Car il paraît plus opportun d'examiner cette question à partir de la perspective plus générale des rapports qui unissent à l'époque oralité et écriture : des rapports qui avaient commencé à se transformer avant même l'invention de l'imprimerie avec l'émergence comme on l'a déjà dit, dès l'aube du *Rinascimento*, de cette nouvelle classe de lettrés que constituent les *umanisti* intéressés avant tout par les *bonae litterae*.

On constate alors, paradoxalement, que si le dialogue de type humaniste naît au cœur même d'une culture fondamentalement *littéraire*,¹⁵⁸ à la fois au sens étymologique et habituel du terme,¹⁵⁹ il semble qu'il veuille simultanément opposer à la logique plus *écrite* de la scolastique une conception plus *orale* tant de l'argumentation que de l'écriture :

prendront nettement le dessus sur les livres de piété et les genres hérités du Moyen Âge. À ce sujet, voir surtout le chapitre VIII ("Le livre, ce ferment").

¹⁵⁷ "What I have begun to trace here is the complex, and correspondingly virtuoso, ways in which Erasmus, master of print, masterly producer of himself as European man of letters, has come to stand, for all posterity, as the archetype and exemplar of the European scholar.", Lisa Jardine, *Erasmus, Man of Letters. The Construction of Charisma in Print*, Princeton University Press, Princeton, 1993, p. 189. Jardine s'intéresse surtout à la façon magistrale qu'a eue Érasme d'utiliser les ressources combinées de la correspondance écrite (publiée), des déclamations et du livre imprimé pour la constitution de sa propre image et du cercle des humanistes européens avec lequel il était en relation. Elle ne s'arrête malheureusement pas au rôle fondamental du genre du dialogue dans cette entreprise.

¹⁵⁸ Il faut préciser qu'avant même l'apparition de l'imprimerie, on constate une multiplication de la production des textes par les ateliers de copistes en Europe : "Avant que le livre imprimé n'ait été techniquement rendu possible par la presse et l'emploi des caractères mobiles, les ateliers de copistes reproduisaient manuellement, en série, les textes les plus demandés (...) certains ateliers de copistes produisaient de véritables éditions allant jusqu'à 400 exemplaires d'un même ouvrage. (...) L'invention de l'imprimerie intervint donc dans un contexte qui lui était largement favorable, celui où de plus en plus de lecteurs demandaient de plus en plus de livres." Philippe Breton et Serge Proulx, *L'explosion de la communication. La naissance d'une nouvelle idéologie*, Boréal, Montréal, 1994, p. 47-48. Voir aussi, Febvre et Martin, *op. cit.*, p. 349.

¹⁵⁹ "The culture within which the Renaissance dialogue developed was, of course, a highly literate one and its products cannot be likened to those of primarily oral societies." Cox, *op. cit.*, p.102.

It is true, also, that the humanist strand in this culture — the strand which produced the dialogue — represented a turning away from the markedly *written* forms of scholastic argumentation to rhetorical models which were felt to reflect more closely the rhythms of speech. (...) The forms of argument most characteristic of the humanist dialogue are those rhetorical techniques, like *exemplum* and analogy, which most clearly betray their roots in oral culture. The oral element in dialogic argumentation was accentuated in the earlier years of the vernacular dialogue, when, aware of addressing an audience relatively unused to written argument, writers consciously strove to adhere to the 'disordered' patterns of everyday speech.¹⁶⁰

En fait, la situation est plus complexe et paradoxale encore que le laisse entendre Cox, car on pourrait également prétendre, à l'inverse, que c'est la scolastique qui faisait un usage beaucoup plus extensif de la parole et de l'enseignement oral (*disputatio, quaestiones, etc.*), alors que les premiers humanistes sont avant tout des lecteurs et des philologues, beaucoup plus enfoncés donc dans le monde de l'écrit que ne l'étaient leurs prédécesseurs médiévaux.¹⁶¹ Et on pourrait même faire l'hypothèse que c'est justement *parce que* les humanistes sont plus ancrés encore dans une culture littéraire — une situation qui ne fera que s'accentuer avec l'avènement de l'imprimerie et du livre — qu'ils ressentent le besoin de revaloriser la voix par le biais du recours à l'éloquence¹⁶² et à des formes écrites très "communicationnelles" comme le dialogue (ou la déclamation ou la lettre¹⁶³, etc.).

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 102-103. Vulcan constate un peu la même chose en des termes différents : "[le dialogue] oppose au formalisme scientifique, à la métaphysique scolastique, un art du discours ancré dans la parole, c'est-à-dire dans le *hic et nunc* de l'acte même d'énonciation" *Op. cit.*, p. 117. Pour une approche plus générale de l'opposition entre les "logiques" humaniste et scolastique, voir Erika Rummel, *Humanist-Scholastic Debate in the Renaissance and Reformation*, Harvard University Press, Cambridge, 1995.

¹⁶¹ Ce paradoxe est particulièrement visible dans l'exemple déjà évoqué des méthodes d'apprentissage du latin : les échanges de questions et réponses des manuels scolastiques sont plus abstraits et "écrits" mais sont utilisés *oralement* pour apprendre la grammaire, alors que les colloques d'inspiration humaniste essaient d'imiter plus fidèlement la conversation orale mais sont en partie faits pour être *lus* afin d'apprendre la conversation.

¹⁶² Le lien entre la valorisation de la voix et la redécouverte de la rhétorique "pleine" est noté par Vulcan : "Le goût pour la parole et l'orchestration des voix à l'intérieur des textes s'inscrit dans la rhétorique humaniste, alors qu'elle reçoit à nouveau son statut antique de rhétorique pleine, comprise dans le sens large que lui avait donné Cicéron dans le *De oratore* : elle totalise l'humanité dans l'homme: elle est art de vivre et de penser. Nouvel art de la parole, elle réconcilie le discours avec la pensée, l'éloquence avec la sagesse." *Op. cit.*, p. 118.

¹⁶³ N'oublions pas la définition de Libanius qui présente la lettre comme un "dialogue" *in absentia* : "Libanius sophista graecus epistolam finit hoc modo Epistola est absentis ad absente[m] colloqui[m]." Cité par Jardine, *op. cit.*, p. 163. Cox aussi souligne les similitudes entre le dialogue et la lettre : "by duplicating its primary communication with a fictional double, the dialogue has the effect of calling attention to the act of communication itself. (...) Of the major argumentational genres, only the letter - a form whose affinities with the dialogue were celebrated in the Cinquecento - insists to the same extent on

C'est d'ailleurs un peu la thèse que propose Gérard Defaux — sans mentionner directement le dialogue — quand il évoque les pratiques discursives qui permettent de pallier au danger de "déshumanisation" et de "désincarnation" de la parole que fait peser l'imprimerie en multipliant les textes :

ces nouvelles techniques de reproduction et de duplication de l'écrit ont dû aussi inévitablement être considérées avec une certaine méfiance (...). Rien ne risquait en effet davantage qu'elles de déshumaniser la parole, de la dissocier définitivement du sujet, de la rejeter à tout jamais dans l'extériorité la plus dangereuse et la plus aliénante. Et c'est sans doute pour parer à ce danger (...) que l'Humaniste développe alors toute une problématique de l'écrit, met en place une série de pratiques et de discours visant tous à le persuader, et à nous persuader, que la Présence n'est pas le seul privilège de la parole parlée, qu'elle peut aussi bien être celui de la parole écrite et qu'après tout écrire n'est rien d'autre que de «parler au papier» comme on parle «au premier que l'on rencontre». ¹⁶⁴

En ce qui concerne plus précisément le dialogue, on pourrait croire que les humanistes essaient de gommer la nature écrite du livre, qu'ils essaient — du moins dans les meilleurs cas — de créer l'illusion que le livre est un objet *ouvert*, que l'auteur entre en *dialogue* avec le lecteur. La fiction de l'oralité du dialogue écrit — dans les échanges entre les personnages — sert en quelque sorte à instaurer une relation parallèle, et prétendument homologue, avec le lecteur : "the 'openness' of the open dialogue depends in an intangible but crucial fashion on its fiction of orality (...) The open dialogue rests on a fragile pact between author and reader, held together by mutual fictions". ¹⁶⁵

Sauf que ces fictions, pour les humanistes, n'étaient peut-être pas aussi fictives qu'on pourrait le croire aujourd'hui. Le concept — encore utilisé dans certaines théories littéraires et herméneutiques de la réception ¹⁶⁶ — de la lecture vue comme un "dialogue" semble être conçu, par plusieurs humanistes, comme plus

the reality of its addressee. But the recipients of these letters are silent (...) their presence is less real than that of even the most shadowy of speakers in a dialogue." *Op. cit.* p. 6.

¹⁶⁴ Gérard Defaux, *op. cit.*, p. 51-52. Defaux cite ici Montaigne : "Je parle au papier comme je parle au premier qui me rencontre.", *Essais*, III, I, Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p. 5.

¹⁶⁵ Cox, *op. cit.*, p. 106. Pour Cox, c'est la diffusion de l'imprimerie qui est venue, éventuellement, rompre cette illusion : "The changes in reading habits brought about by the medium of print militated at a very fundamental level against the sort of reading demanded by the humanist dialogue. In particular, by sundering literary discourse from its roots in spoken utterance, print destroyed the fragile parallelism which had so suggestively bound together the dialogue's fictional conversation and its real 'conversation' with the reader. *Ibid.*, p. 107.

¹⁶⁶ Sur les problèmes que suscite la nature "métaphorique" de la notion de dialogue dans les théories littéraires (chez Gadamer et Bakhtine surtout), voir l'article récent de Marie Cusson : "La lecture est-elle un dialogue ?", *Protée*, volume 27, n° 2, automne 1999, p. 7-13.

qu'une simple métaphore. Le genre du dialogue paraît avoir eu pour but, du moins dans ses meilleures incarnations, de susciter une lecture qui se voulait active et "presque" *vraiment* dialoguée. En effet, comme on tentera de le démontrer dans cette thèse, il existe une forme d'utopie dialogique à la Renaissance qui veut donner à ce nouvel objet qu'est le livre imprimé non seulement les apparences, mais également la *dynamique* d'un échange discursif réel.¹⁶⁷

À ce titre, on pourrait faire l'hypothèse que la Renaissance rejoue, à sa manière bien à elle, la dramaturgie qui a vu le jour avec la diffusion de l'écriture alphabétique dans la Grèce ancienne. On sait trop bien, si l'on a lu le *Phèdre* ou certains passages de la *République* de Platon, à quel point cette question de la relation de l'oral et de l'écrit, de la présence de l'auteur dans son texte et de l'imitation des paroles par le poète est cruciale et problématique. Et ce n'est pas un hasard, comme l'ont noté certains commentateurs, si dans la Grèce des V^e et IV^e siècles le genre dialogué émerge — surtout chez Platon — comme tentative de réponse et de solution aux conflits, à la fois épistémiques et éthiques, que fait surgir l'écriture.¹⁶⁸

À la Renaissance, cette problématique est évidemment inséparable du rôle, déjà évoqué, de la rhétorique. En effet, nous n'avons pas affaire ici à une conception moderne, de la spontanéité de l'oralité¹⁶⁹ ou de l'authenticité dialogique.¹⁷⁰ Le soi-

¹⁶⁷ Cox décrit en termes de "provocation" ce désir des humanistes de créer une "interaction" avec le lecteur : "The dialogue was conceived of by the humanists as a 'provocation' to the reader: a form of argumentation which deliberately eschewed the self-sufficiency of the treatise form, and actively challenged its readers and critics to pursue the quest it had begun." *Op. cit.*, p. xii.

¹⁶⁸ Sur ces questions complexes, voir les ouvrages de Eric A. Havelock (*Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge, 1963 et *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, New Haven and London, 1986) ; ainsi que le texte, fort "différent", de Jacques Derrida, "La pharmacie de Platon" (*La dissémination*, Seuil, Paris, 1972).

¹⁶⁹ Terence Cave est un de ceux qui décrit le mieux les conséquences de cette tentative, "fallacieuse" d'"oraliser le texte" : "The desire for immediacy which is apparent in all of the theoretical models considered in this and earlier chapters is most clearly revealed in the attempts of sixteenth-century texts to 'oralize' themselves, or at least to propose themselves as animated utterance. (...) The release of copia (itself a figure of would-be oral utterance) thus depends on what might be imagined as an exact superimposition of the oral on the written frame, a principle of equivalence or interchangeability. Since the correspondence is always inexact if not fallacious, such an attempt to re-route writing along the axis of the voice — repeating, albeit with far-reaching differences of materials and context, a gesture written in Western thought— will necessarily create a series of shock-waves and displacements in the fabric of writing." *Op. cit.*, p. 155-156. Cave montre ensuite comment le "prestige" de la voix à l'époque relève aussi de la "prestidigitation" : "the text, as a self-designating figure of prosopopeia, absorbs and exploits its own disruptions. It is in this sense that the prestige of the voice—'prestige' being etymologically related to illusion or sleight-of-hand (*praestigiae*)—nourishes the textual *experiments* of sixteenth-century French writers and their humanist forerunners." *Ibid.* p. 156.

disant dialogue de la lecture que veulent susciter les humanistes implique un travail conscient, et résolument artificiel, de représentation de l'*ethos* qui a pour but d'abolir la distance que suscite l'écriture et de rendre l'auteur — et son lecteur — présents dans le texte.¹⁷¹

De la même façon, cette question de la présence de l'auteur et du lecteur dans les textes paraît étroitement liée à une autre problématique cruciale que l'on se doit de prendre en considération : les conceptions particulières du sujet et de l'individu qui surgissent alors. À ce titre, on connaît sans aucun doute les théories historiques qui situent l'émergence de l'individualisme à la Renaissance.¹⁷² On connaît aussi les théories, plus littéraires, qui placent l'apparition et le développement de la subjectivité quelque part entre ces deux figures historiques qui trônent habituellement à chaque extrémité des anthologies de la Renaissance, Pétrarque et Montaigne.

Cette émergence de l'individu et de la subjectivité à la Renaissance doit cependant être considérée avec une certaine prudence. Car il semble, par exemple, que le sujet renaissant ne soit pas encore, si l'on peut dire, *assujetti* (au *cogito*, à une conception unifiée et cohérente, à une continuité temporelle...). Cette absence d'ancrage et cette apparente "inconsistance", comme l'explique Daniel Russell, pourraient être attribuables, une fois encore, au caractère *transitionnel* de la Renaissance (qui rappelle d'ailleurs le XX^e siècle à ce titre) :

during transitional periods, the self seems to be more fragmented, less coherent, less responsible, less subservient to a single, limited and unified view of the self. It

¹⁷⁰ Jardine le note d'ailleurs à propos de la rhétorique des lettres et des déclamations d'Érasme : "I suggest that we have missed the point if we treat Erasmus's *epistolae* and his many published *declamationes* as attempts at sincerity or authenticity in our own post-Romantic sense. The issue for Erasmus is one of affective presence: what are the modes of discourse which will make the absent praceptor a vividly present force, an influential source of learning, wherever his texts are read ?" *Op. cit.*, p. 173-174.

¹⁷¹ L'extension de l'imprimerie et le caractère de plus en plus "visuel" de la culture du livre finiront cependant par avoir raison de ces efforts : "the advent of print and the new sense of the book as an 'object' brought with it new tendencies to an impersonal, authoritative discourse. By virtue of its physical 'completeness' its illusion of finality, the printed book 'can convey the impression, subtly, but tangibly, that the material the text deals with is similarly complete or self-consistent. In this way, typography encourages the convention of a fixed authorial viewpoint, which readers may accept or refuse, but whose remoteness and self-sufficiency they cannot realistically challenge." Cox, *op. cit.*, p. 105.

¹⁷² L'ouvrage de référence à ce titre demeure celui de Jacob Burckhardt, complété du point de vue philosophique par l'étude d'Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (Studien der Bibliothek Warburg, B.G. Teubner, Leipzig & Berlin, 1927). Bien que ces ouvrages aient subi beaucoup de "relectures", et de contestations, ils continuent de s'imposer comme des références incontournables sur le sujet.

seems certain that the Renaissance was such a time, and that Renaissance man was, in many respects, as fragmentary, as changeable, as the twentieth century man.¹⁷³

De fait, beaucoup de commentateurs ont noté la nature extrêmement *malléable* du moi à la Renaissance. Dans un des premiers et des plus importants textes sur cette question, Thomas Greene avait déjà donné une idée de tout l'éventail des différents types de "flexibilité" de cette nouvelle conscience de soi qui se serait manifestée d'abord, avec éclat, chez Pétrarque :

The radical stasis of the medieval personality was first explicitly challenged by Petrarch who, gazing steadily upon himself, found an altogether different state of affairs. The egoism of Petrarch was so monumental and so acute that it was an event in European intellectual history. What troubled Petrarch about himself was precisely the *lack* of continuity in his tangled passions, the distractions of his cluttered motives, the fatal complexity as he called it in the *Secretum*, "*varietas mortifera*" (...) The passages in the *Secretum* wherein he complains of that diversity are too eloquent, frequent, and vivid to be anything but genuine.¹⁷⁴

Mais c'est avec Pico de la Mirandole, dans un passage fréquemment cité de son *Oratio de hominis dignitate*, que la flexibilité du moi renaissant va connaître sa représentation la plus extrême. Pico, partant de la traditionnelle description de l'homme comme un "intermédiaire entre les créatures",¹⁷⁵ comme *vinculum mundi*,¹⁷⁶ décide d'aller beaucoup plus loin et de présenter un récit mythique, inédit, selon lequel Dieu aurait créé l'homme comme pur potentiel, comme un être sans limites, *absolument libre* de se déplacer à sa guise dans l'échelle des êtres. Ainsi, selon Pico, ce ne serait qu'après avoir achevé son œuvre, que le "père et architecte

¹⁷³ Daniel Russell, "Conception of Self, Conception of Space and Generic Convention: An Example from the *Heptaméron*", *Sociocriticism*, n^{os} 4-5, p. 161. À partir d'une petite anecdote tirée de l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, Russell développe une réflexion générale extrêmement stimulante sur les conceptions du "moi", du temps et de l'espace, ainsi que sur les personnages et les genres littéraires à la Renaissance.

¹⁷⁴ Thomas Greene, "The Flexibility of the Self in Renaissance Literature", *The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*, Peter Demetz, Thomas Greene & Lowry Nelson, Jr. éd., Yale University Press, New Haven and London, 1968, p. 246. Greene évoque la filiation augustinienne (et platonicienne versus la tradition aristotélicienne et thomiste) pour expliquer cette *varietas*, mais note qu'il y a quelque chose de "nouveau" chez le poète italien.

¹⁷⁵ Giovanni Pico della Mirandola, *De la dignité de l'homme / Oratio de hominis dignitate*, trad. Y. Hersant, Éditions de l'Éclat, Combas, 1993, p. 3.

¹⁷⁶ Comme le souligne Jill Krave, cette notion existait déjà chez les néoplatoniciens, chez Augustin et dans une certaine partie de la littérature patristique et médiévale : "Because man consisted not only of an immortal soul but also of a mortal body, he united within himself the temporal and the eternal, the earthly and the divine. The ancient Neoplatonists therefore described man as the ontological link between the material and the intelligible worlds. This notion of man as the *vinculum mundi* who ties together the universe influenced a number of Church Fathers and medieval authors." Jill Krave, "Moral Philosophy", *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, C. B. Schmitt & Q. Skinner éd., Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 311.

suprême" songea à créer l'homme. Sauf que "tout était déjà rempli: tout avait été distribué", ce qui ne lui laissait plus qu'une seule "possibilité" :

En fin de compte, le parfait ouvrier décida qu'à celui qui ne pouvait rien recevoir en propre serait commun tout ce qui avait été donné de particulier à chaque être isolément. Il prit donc l'homme, cette œuvre indistinctement imagée, et l'ayant placé au milieu du monde, il lui adressa la parole en ces termes : « Si nous ne t'avons donné, Adam, ni une place déterminée, ni un aspect qui te soit propre, ni aucun don particulier, c'est afin que la place, l'aspect, les dons que toi-même aurais souhaités, tu les aies et les possèdes selon ton vœu, à ton idée. Pour les autres, leur nature définie est tenue en bride par des lois que nous avons prescrites : toi, **aucune restriction ne te bride**, c'est ton propre jugement, auquel je t'ai confié, qui te permettra de définir ta nature. Si je t'ai mis dans le monde **en position intermédiaire**, c'est pour que de là tu examines plus à ton aise tout ce qui se trouve dans le monde alentour. Si nous ne t'avons fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, c'est afin que, **doté pour ainsi dire du pouvoir arbitral et honorifique de te modeler et de te façonner toi-même, tu te donnes la forme qui aurait eu ta préférence**. Tu pourras dégénérer en formes inférieures, qui sont bestiales ; tu pourras, par décision de ton esprit, te régénérer en formes supérieures qui sont divines. »¹⁷⁷

Comme le remarque Greene, il n'y a jamais eu, et il n'y aura sans doute jamais, d'affirmation aussi radicale¹⁷⁸ — et extravagante — de la liberté, et de la plasticité, de la condition humaine.¹⁷⁹ Ceci dit, au-delà de son caractère extrême, il s'agit là d'un énoncé tout de même représentatif d'un enthousiasme qui se retrouve, bien qu'atténué à divers degrés et selon des modalités différentes, chez beaucoup d'autres humanistes.¹⁸⁰ Qu'on songe à la *varietas* de Pétrarque¹⁸¹ ou au célèbre

¹⁷⁷ Pico, *op. cit.*, p. 7 et 9. C'est moi qui souligne. Le texte latin se lit comme suit : "*Statuit tandem optimus opifex, ut cui dare nihil proprium poterat commune esset quicquid privatum singulis fuerat. Igitur hominem accepit indiscretæ opus imaginis atque in mundi positum meditullio sic est alloquutus : « Nec certam sedem, nec propriam faciem, nec munus ullum peculiare tibi dedimus, o Adam, ut quam sedem, quam faciem quæ munera tute optaveris, ea, pro voto, pro tua sententia, habeas et possideas. Definita ceteris natura intra præscriptas a nobis leges coercetur. Tu, nullis angustiis coercitus, pro tuo arbitrio, in cuius manu te posui, tibi illam præfinies. Medium te mundi posui, ut circumspiceres inde commodius quicquid est in mundo. Nec te caelestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et fctor, in quam malueris tute formam effingas. Poteris in inferiora quæ sunt bruta degenerare ; poteris in superiora quæ sunt divina ex tui animi sententia regenerari. »*", p. 6 et 8.

¹⁷⁸ Michel Jeanneret décrit ce texte comme "le fondement le plus radical d'une anthropologie métamorphique". "Portrait de l'humaniste en Protée", *Diogène*, n° 174, avril-juin, 1996, p. 111.

¹⁷⁹ Greene en attribue l'extravagance à la "jeunesse" et le manque d'expérience humaine "réelle", non livresque, de Pico : "I suppose there has never been—perhaps there could not be—a more extravagant assertion of human freedom, particularly of the freedom to select one's destiny, to mold and transform the self. It is the conception of a very young man, instructed less by human experience than by books and ideas." *Op. cit.*, p. 243. Jeanneret est plus enthousiaste quand il affirme qu'"on a rarement entendu pareil hymne à la liberté". *Op. cit.*, p. 112.

¹⁸⁰ "Pico's exhilarating fable is nonetheless representative of a certain strain of Renaissance humanist enthusiasm." *Ibid.*

Homines non nascuntur, sed finguntur d'Érasme,¹⁸² il semble que la très grande majorité des humanistes de la Renaissance, du moins avant la Réforme,¹⁸³ et pour la première fois en plus de mille ans comme le note Greene,¹⁸⁴ considère la nature humaine comme éminemment "transformable".¹⁸⁵

On peut concevoir cette flexibilité, comme Michel Jeanneret, en ayant recours à la figure de *protée*¹⁸⁶, ou en utilisant plutôt, comme Daniel Russell, l'image de la *mosaïque*¹⁸⁷ ou encore, comme Stephen Greenblatt, en invoquant la notion difficilement traduisible de *self-fashioning*.¹⁸⁸ Il reste que, dans tous ces cas,

¹⁸¹ Greene caractérise la mobilité du moi pétrarquien comme *horizontale*, pour la distinguer de la conception *verticale* de Pico.

¹⁸² Pour Greene encore, ce pourrait être là la devise de l'humanisme (avant la Réforme) : "men are fashioned rather than born—a formula which might be taken as the motto of the Humanist revolution. The metaphor of fashioning implies that a man's nature is essentially formless, like wax, essentially neutral, and not, let us note in passing, tainted with original depravity. Education in Humanist thought is the seal imprinted on the soft wax of consciousness." *Op. cit.*, p. 249.

¹⁸³ Luther retire en effet à l'homme la responsabilité de sa "plasticité" : "Luther's concept of man was in sharp contrast to this [*Pico's*] exalted picture of human potentiality, for he centred his view on the fall. (...) Luther, in order to stress man's total dependence on redemption through Christ, insisted that human nature was wholly corrupted by original sin. Man was therefore unable to make any contribution to his own salvation. Instead of the autonomous self-creator described by Pico, Luther saw fallen man merely as raw material which received its ultimate form from God." Krayer, *op. cit.*, p. 314.

¹⁸⁴ Et ce sans que l'on tombe pour autant dans le "pélagianisme" : "For the first time in a millenium, man saw himself as basically malleable, without acknowledging that this belief threatened to involve him in the Pelagian heresy, the heresy with which Humanism characteristically and commonly flirted." Greene, *op. cit.*, p. 250.

¹⁸⁵ On comprend mieux alors, en partie du moins, le caractère très *pédagogique* de ce mouvement intellectuel.

¹⁸⁶ C'est l'argument central de l'article précité ("Portrait de l'humaniste en Protée"), que Jeanneret reprend et développe dans des termes encore plus ambitieux, et un peu excessifs, dans un ouvrage récent qui tend à décrire toute la Renaissance comme caractérisée par la métamorphose, le mouvement, le chaos : *Perpetuum mobile. Métamorphose des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Macula, Paris, 1997.

¹⁸⁷ "a particular conception of the self that presupposes a personal identity fragmented as in a mosaic where the parts fit loosely together, but never perfectly, and with mysterious, dark gaps between the sections. A pattern is there to be sure, but it is difficult to perceive, and is never entirely evident in the single pieces of the whole, nor in any small subset of them." Russell, *op. cit.*, p. 171. Le texte de Russell est intéressant en ce qu'il lie cette nouvelle conception du "moi" aux changements qui ont lieu à l'époque dans la conception de l'espace et du temps. En gros, il note, en s'inspirant de Cassirer, que la transformation graduelle de la conception de l'espace (de la notion aristotélicienne concrète et discontinue du Moyen Âge à l'espace visuel vide, abstrait et "systémique" de la modernité) n'est pas accompagnée tout de suite par un changement aussi rapide dans la conception du temps : "The Renaissance individual was no longer chained in space, and he was not yet chained in time although, on occasion, he did submit in an inconsistent manner to both. So he was free in ways that his descendants beginning in the seventeenth century could no longer understand." *Ibid.*, p. 179).

¹⁸⁸ Dans son ouvrage sur la Renaissance anglaise (*Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1980), Greenblatt part du postulat suivant : "in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process." (p. 2) Précisons toutefois que Greenblatt conçoit la flexibilité du moi renaissant en termes plus *dialectiques*, comme une réponse ou un phénomène parallèle à

l'on constate une certaine instabilité, une absence d'unité ou de cohérence¹⁸⁹ ainsi qu'une forme d'espace de liberté dans l'élaboration de ce que l'on appellera plus tard le sujet.

En ce qui concerne l'impact *textuel* de cette flexibilité du moi renaissant, Thomas Greene note que l'optimisme qui s'attache à cette mutabilité de la nature humaine a provoqué à la Renaissance l'utilisation d'un genre particulier d'expression écrite : "The Humanist faith in the fashioning of the self led to the rebirth of a genre which was to become one of the most popular and typical of the Renaissance. It seems to have no name ; I shall call it the *institute*" (...) ideal portraits of a society or institution or occupation."¹⁹⁰ Daniel Russell, quant à lui, dans le contexte plus précis de la Renaissance française, propose la *nouvelle* comme incarnation littéraire privilégiée de la conception renaissante discontinuée du moi : "In general, the nouvelle would seem to be the form best suited to presenting the isolated, disparate, fragmentary elements of a Renaissance character's life ; that is why it was, in many respects, the dominant prose fiction genre of the French Renaissance."¹⁹¹

En ce qui nous concerne, on aura sans doute déjà deviné que nous souhaitons proposer le *genre du dialogue* comme forme privilégiée d'expression de cette nature fragmentée, hétérogène et malléable du moi renaissant. D'ailleurs, presque tous les auteurs des *institute* identifiés par Greene ont écrit leurs textes sous forme de dialogue !¹⁹² Et la plupart des nouvelles identifiées par Russell, — l'*Heptaméron* au premier chef — sont encadrées par des dialogues.

Même si plus d'une forme discursive peut nous permettre d'illustrer les particularités de la Renaissance, il nous semble que le genre du dialogue a plus

une croissance de la discipline et des contraintes imposées par les institutions familiales, politiques et religieuses.

¹⁸⁹ "a conception of the self which is not built around the notions of unity, continuity, coherence and responsibility" Russell, *op. cit.*, p. 161.

¹⁹⁰ Greene *op. cit.* p. 250. Fait intéressant pour nous, Greene note d'abord la tendance renaissante à *réutiliser* et à *transformer* des genres du passé, plutôt qu'à en créer de nouveaux : "The Renaissance was not a fertile age in the invention of new genres, but it was immensely creative in recapturing and extending the potentialities of those genres which it inherited." *Ibid.*

¹⁹¹ Russell, *op. cit.*, p. 176. Au début de son article, il prétend cependant que les périodes transitionnelles tendent à ne pas donner naissance à un genre littéraire dominant : "Obviously, such can not be said for all periods, for times of transition do not seem to be characterized by any dominant genre" (p. 162).

¹⁹² Greene énumère More, Castiglione, Alberti, Ascham, Elyot, Pontano, Machiavel, Della Casa, Ficino, Bembo, Minturno, Leone Ebreo, Spenser, tous des auteurs de dialogues. Dans la liste de Greene, seul Bacon, à notre connaissance, n'a pas écrit de dialogues (mais il est un des premiers utilisateurs du nouveau genre de l'essai que certains voient comme l'héritier du dialogue).

d'une prétention à ce titre. Car la figure du genre dialogué possède l'avantage non seulement de représenter très concrètement l'"éclatement identitaire" du sujet à l'époque, mais elle permet aussi, et peut-être surtout, de mettre en relief l'*autre* versant de l'émergence des nouvelles conceptions du moi à la Renaissance : le fait que cette apparente mutabilité de la conscience de soi soit beaucoup moins "individualiste" — et donc plus *relationnelle* — que ne le laisseraient supposer les thèses d'un Burckhardt par exemple. En ce sens, nous partageons la thèse de Natalie Zemon Davis :

I want to argue, in contradiction to Jacob Burckhardt's famous dictum, that the exploration of the self in sixteenth-century France was made in conscious relation to the groups to which people belonged (...) Virtually all the occasions for talking or writing about the self involved a relationship: with God or God and one's confessor, with a patron, with a friend or lover, or especially with one's family and lineage.¹⁹³

Et, en ce qui concerne plus particulièrement les écrits des humanistes, le type de relation qui joue le plus grand rôle pour l'établissement du sujet ou de l'*ethos* de l'auteur (et du lecteur) est sans conteste celui de la relation *amicale*.¹⁹⁴ Ce *topos* de l'amitié joue un rôle d'autant plus crucial dans les dialogues que ceux-ci représentent textuellement diverses formes de relations amicales à travers les échanges dialogués des personnages¹⁹⁵ ainsi que par le biais de la relation au

¹⁹³ Natalie Zemon Davis, "Boundaries and the Sense of Self in Sixteenth-Century France", *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Thomas C. Heller, Morton Sosna, et David E. Wellbery éd., Stanford University Press, Stanford, 1986, p. 53. Davis note comment les limites du moi sont encore poreuses à la Renaissance : "the line drawn around the self was not firmly closed. One could get inside other people and receive other people within oneself. (...) because of openings into other people's bodies and minds, it was not always certain where one person ended and another began." (p. 54 et 59). Davis s'intéresse plus particulièrement au rôle de la famille patriarcale dans le réseau de relations qui constituent le moi à l'époque. Dans le même ouvrage, Stephen Greenblatt, qui traite plutôt de la question de l'identité sexuelle, évoque le caractère "transitoire" de cette notion : "It has been customary since Jacob Burckhardt to trace the origins of individualism to the Renaissance. (...) But the material we are considering here suggests that individual identity in the early modern period served less as a final goal than as a way station on the road to a firm and decisive identification with normative structures." Greenblatt, "Fiction and Friction", *ibid.*, p. 35.

¹⁹⁴ Même chez Montaigne, comme le note Davis, toute l'"autoréflexivité" pourrait être montrée comme tributaire d'une relation amicale : "Montaigne presents his reflections on himself and others as a consolation for the loss of a cherished friend (Étienne de La Boétie)". *Op. cit.*, p. 57. Davis souligne cependant, tout de suite après, l'importance trop souvent sous-estimée du rôle des relations familiales de l'essayiste). On peut se demander, quant à nous, si le fait qu'il s'agisse d'une relation amicale avec un ami *décédé* n'est pas une forme de symbole de la transition qui paraît s'effectuer alors du dialogue à l'essai comme forme privilégiée d'expression écrite de la pensée ouverte et dialogique.

¹⁹⁵ C'est ce que note Guellouz à propos des personnages des dialogues de cette époque : "ce sont plus souvent des liens d'amitié, non des liens de sang, qui sont établis entre les interlocuteurs (...) on trouve dans certains dialogues italiens de la Renaissance une véritable exaltation des relations amicales" *Op. cit.*, p. 141.

lecteur. Ici aussi, les sources classiques sont primordiales : ce n'est sans doute pas une coïncidence si, dans l'Antiquité, certains des plus grands textes sur le thème de l'amitié — le *Lysis* de Platon, le *Laelius* de Cicéron, le *Toxaris* de Lucien — sont des dialogues.¹⁹⁶

Pour la Renaissance, Huizinga, notamment, souligne le caractère omniprésent de la figure idyllique de l'interaction amicale : "The whole Renaissance cherished that wish of reposeful, blithe, and yet serious intercourse of good and wise friends in the cool shade of a house under trees, where serenity and harmony would dwell."¹⁹⁷

Sauf qu'il importe de préciser que cette valorisation irénique de l'amitié a aussi des fonctions très pragmatiques. Comme le montre en effet Lisa Jardine, à partir de l'exemple de la communication épistolaire des humanistes, le *topos* de l'amitié (plutôt "virile"¹⁹⁸ soit dit en passant) permet, plus concrètement, de créer et de légitimer un monde intellectuel hors des institutions traditionnelles du savoir et au-delà des frontières nationales :

The 'world' thus held together by the bonds of epistolary exchanges which affirm the 'friendship' of writer and recipient is one which is not equivalent to a single institution, or even a single nation. The published letter crosses physical and ideological boundaries, to link separated individuals with shared educational agendas. All their distinctive differences are overlooked ; what is specified is the affection implicit in a shared project pursued with intensity—that most cherished of classical bonds (*amicitia*) which ensures communication and understanding.¹⁹⁹

Ainsi, c'est encore à partir d'Érasme et du vaste cercle d'humanistes européens avec lesquels il est en relation qu'on peut voir émerger non seulement la

¹⁹⁶ Il y aurait là une étude comparative, fort intéressante, à faire.

¹⁹⁷ Johan Huizinga, *Erasmus of Rotterdam*, trad. F. Hopman, Phaidon Press, London, 1952, p. 104. En ce qui concerne plus précisément Érasme, Huizinga décrit cette conception du dialogue amical à l'époque de sa transformation de l'*Antibarbari* en dialogue comme un phénomène de *compensation* : "It would seem as if he sought compensation for the agitation of his existence in an atmosphere of idyllic repose and cultural conversation. He conveys us to the scene (he will afterwards use it repeatedly) which ever remained the ideal pleasure of life to him: a garden or a garden house outside the town, where in the gladness of a fine day a small group of friends meet to talk during a simple meal or a quiet walk, in Platonic serenity, about things of the mind. The personages whom he introduces, besides himself, are his best friends." *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁸ En effet, Guellouz note, à juste titre, que la conception de l'amitié dans les dialogues est très "masculine", et ce, même si la Renaissance est la première époque à faire intervenir davantage de personnages féminins dans les dialogues : "les interlocutrices n'apparaissent que dans un ensemble largement virilisé", écrit Guellouz. *Ibid.*, p. 129. C'est surtout à partir du XVI^e siècle que les personnages féminins joueront un rôle croissant, bien qu'encore mineur dans la plupart des cas, dans ce genre d'ouvrage (un des meilleurs exemples est le *Cortegiano* de Castiglione).

¹⁹⁹ Jardine, *op. cit.*, p. 153.

figure déjà mentionnée de l'"homme de lettres", mais une certaine conception de l'échange intellectuel qui va avoir une importance capitale dans l'Europe moderne :

Érasme fut le prototype de l'intellectuel qui met en mouvement ses idées et les enrichit d'une confrontation exigeante avec celles des autres. Les règles de la « république des lettres », décrites à la même époque par Thomas More dans son *Utopie*, reflètent également cette particularité du milieu des humanistes de constituer des *sodalitates*, des « réseaux » informels d'amitiés intellectuelles qui permettent, selon l'expression de Robert Mandrou, un « travail d'information confiante » à l'échelle de toute l'Europe. Les règles implicites de communication entre les membres de ces réseaux furent sans doute la matrice des conceptions modernes de la communication.²⁰⁰

Plus largement, il est possible d'examiner cette question de l'amitié à partir d'une conception globale de l'humanisme, et en relation, encore, avec la question de l'apparition du livre et de la diffusion des pratiques de l'écriture et de la lecture. Un texte récent, et fort controversé,²⁰¹ de Peter Sloterdijk s'ouvre justement sur une description magistrale du rôle des livres et de la relation amicale pour la conception de l'humanisme (au sens très large cette fois) :

«*Les livres, observa un jour le poète Jean Paul, sont de longues lettres adressées à des amis*». On ne saurait définir avec plus d'élégance la caractéristique et la fonction de l'humanisme : il est, dans sa quintessence, une télécommunication, une façon de créer des amitiés à distance par l'intermédiaire de l'écriture [*freundschaftstiftende Telekommunikation im Medium der Schrift*]. Ce que Cicéron a appelé *humanitas* est l'une des conséquences de l'alphabetisation. Depuis que la philosophie existe en tant que genre littéraire, elle recrute ses partisans par des écrits contagieux sur l'amour et la sagesse.²⁰²

À ce titre la Renaissance, telle qu'elle s'incarne plus particulièrement dans le mouvement humaniste (au sens historique plus restreint cette fois), est certainement

²⁰⁰ Breton et Proulx, *op. cit.*, p. 58. Notons que les *sodalitates litterariae* que forment les humanistes à travers toute l'Europe de l'Ouest (sans compter certains pays d'Europe centrale) est à la source d'une correspondance immense. On connaît aujourd'hui au moins 3150 lettres du seul Érasme adressées à 700 correspondants différents ! Claude Sutto, *La Renaissance*, Boréal, Montréal, 1999, p. 100.

²⁰¹ Nous n'entrerons pas ici dans la discussion des enjeux de la suite du texte de Sloterdijk concernant notamment la *Lettre sur l'humanisme* de Heidegger, le Surhomme nietzschéen et les possibilités offertes par les nouvelles biotechnologies ! Nous renvoyons plutôt au débat qui fait rage en Allemagne depuis septembre 1999 et qui semble maintenant vouloir s'étendre à la France.

²⁰² Peter Sloterdijk, "Règles pour le parc humain. Réponse à la lettre sur l'humanisme", trad. Christiane Haack, *Le Monde de Débats*, numéro 7, octobre 1999, Supplément/Document, p. I. (Conférence prononcée à l'occasion du colloque *Au-delà de l'Être - Exodus from being. La philosophie après Heidegger*, 16-20 juillet 1999, château d'Elmau, Haute-Bavière, publiée ensuite dans *Die Zeit*, le 16 septembre 1999). Le texte allemand est disponible dans Internet : "*Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zum Brief über den Humanismus - die Elmauer Rede*", *Die Zeit, Bildung & Wissen*, Nr. 38, 1999 : http://www.zeit.de/archiv/1999/38/199938.sloterdijk3_.html. Il faudrait ajouter que le premier "genre littéraire" de la philosophie est le dialogue...

une période charnière du développement de ce que Sloterdijk désigne comme la "secte d'alphabétisés" que sont les "humanisés".²⁰³ L'apparition du livre imprimé comme nouvelle forme textuelle de communication à distance, comme procédé de reproduction et de multiplication à l'infini des "amitiés intellectuelles," différées tant dans l'espace (entre les différentes villes de l'Europe²⁰⁴), que dans le temps (avec les "amis" lointains de l'Antiquité),²⁰⁵ voire au-delà du temps et de l'espace (avec ces "amis" que sont les dieux²⁰⁶), fait de la Renaissance une période de transition fondamentale du projet civilisateur de l'humanisme en général.²⁰⁷

On comprendra qu'il y a là une perspective historique et conceptuelle d'une importance capitale pour appréhender, de manière inédite croyons-nous, la spécificité de la vogue du genre dialogué chez les humanistes de la Renaissance. Le recours à une forme d'écriture qui simule la conversation orale entre amis est une sorte de mise en abyme très concrète — qui se rejoue autrement sur l'axe de la lecture — du processus de transmission et de civilisation humanistes que décrit Sloterdijk en termes généraux, transhistoriques et critiques. Nous souhaitons quant à nous utiliser cette perspective de manière un peu différente, plus spécifique et tout à fait "intéressée".

Pour comprendre les particularités du dialogue écrit, il importe simplement de remplacer — ou de déplacer — la métaphore "épistolaire" de Sloterdijk. Car le dialogue, par un travail de présentation et de représentation d'ordre rhétorique et poétique, tente, mieux encore que la lettre, de donner l'illusion qu'il *abolit* la

²⁰³ En fait, Sloterdijk désigne le Moyen Âge, mais sa description de cette "secte d'alphabétisés" fait plutôt songer aux premiers lettrés de la Renaissance : "Au Moyen Âge, du mot anglais *grammar* découle celui de *glamour* : on prête à celui qui sait lire de merveilleuses facilités dans les autres domaines. Dans un premier temps les «humanisés» ne sont autres qu'une secte d'alphabétisés. Et comme beaucoup de sectes, elle nourrit des projets expansionnistes et universalistes." *Ibid.*, p. II. Il nous semble que l'expansionnisme et l'universalisme s'appliquent plus volontiers à nos humanistes qu'aux lettrés du Moyen Âge.

²⁰⁴ La circulation des livres dans l'Europe permet comme on l'a dit plutôt la constitution de réseaux intellectuels "transnationaux" qui peuvent également être liés au développement urbain : "Le développement des villes a ainsi été le berceau naturel du développement de l'imprimerie et, surtout, de la circulation des livres. (...) En lui-même lieu d'échange et de circulation des idées, le livre imprimé commença à jouer un rôle nouveau d'*agora* intellectuelle, largement renforcé par son double statut de marchandise et d'objet portable." Breton et Proulx, *op. cit.*, p. 52-53. L'humanisme renaissant est foncièrement "cosmopolite" même s'il a, paradoxalement, favorisé à terme le développement des langues et des cultures nationales.

²⁰⁵ Pétrarque écrivait des lettres à Cicéron et à Tite-Live !

²⁰⁶ Du moins dans l'humanisme chrétien d'un Érasme si l'on en croit ses commentaires au tout premier de ses *Adages* ("Entre amis tout est commun") : "Les hommes vertueux sont les amis des dieux et entre amis tout est commun.", trad. Jacques Chomar, "Adages", *Oeuvres choisies*, Librairie générale française, Paris, 1991, p. 324.

²⁰⁷ En témoignent aussi les travaux déjà cités d'Ernesto Grassi.

distance qu'instaure l'écriture.²⁰⁸ Comme on l'a déjà dit, le travail de délégation et de multiplication de "voix" qu'accomplit l'auteur d'un dialogue paraît avoir pour but d'instaurer une relation homologue (bien que potentiellement divergente) sur l'axe de la lecture. Ainsi, la scénographie scripturale du dialogue essaie de mettre le lecteur dans la position fictive d'*auditeur* d'un dialogue polyphonique, et donc de lui faire "oublier" son irrémédiable *absence* à la relation de communication qu'implique la lecture.

Ainsi, on entrevoit sans doute déjà comment la perspective générale de Sloterdijk sur l'humanisme nous permet, plus spécifiquement — et plus modestement — de mettre en lumière le réseau de correspondances unissant les derniers facteurs dont nous venons de discuter. Car tous ces facteurs apparaissent maintenant comme étroitement reliés : l'émulation des auteurs grecs et romains, le caractère fondamentalement transitionnel et médiateur tant de l'époque que du genre dialogué, la conception métamorphique du moi, le "(dia)logocentrisme" humaniste, l'omniprésence de la rhétorique (et de sa "sœur" la poétique), l'équilibre changeant entre l'oral et l'écrit dans le contexte de l'apparition du livre imprimé, enfin, la valorisation de l'amitié intellectuelle "à distance".

En fait, il ne nous reste qu'à ajouter un dernier élément que nous souhaitons placer au cœur de ce réseau de correspondances : la question de l'*éthique* (au sens large), en relation avec ce que nous appellerons, bientôt, l'*ethos* dialogique. Cette question nous paraît importante d'abord parce que la philosophie morale, centrée sur les valeurs "humaines", se situe au cœur même du programme humaniste (en conjonction et, quelquefois, en opposition avec la réflexion religieuse toujours omniprésente bien sûr, quoique à des degrés divers selon les types d'humanisme). Le cursus des *studia humanitatis* comprenait non seulement les disciplines essentiellement "linguistiques" déjà évoquées (la rhétorique, la grammaire et la poésie), mais aussi deux autres disciplines importantes, l'histoire²⁰⁹ et une branche

²⁰⁸ Notons que Gérard Defaux, fort significativement mais par inadvertance peut-être, décrit la nouvelle relation avec Dieu que tentent d'établir les humanistes (du Nord) dans leurs écrits en termes de *dialogue* : "[L'humaniste] s'efforce d'instaurer enfin de l'un à l'autre [de l'homme à Dieu] un rapport direct, réel, tangible et immédiat. Son ambition est, après une longue séparation, de mettre l'enfant face à face avec le Père, de renouer un dialogue scandaleusement interrompu." *Op. cit.*, p. 19. C'est moi qui souligne.

²⁰⁹ Nous ne traiterons pas ici de la question, importante sans aucun doute, de l'émergence de l'historiographie à la Renaissance même s'il y a là aussi des parallèles importants à établir avec l'émergence du dialogue (en relation avec Guichardin, Machiavel, etc.). Notons cependant que l'histoire, pour les humanistes attachés à la notion d'"exemplarité", est également très liée à la question de la morale, comme le note entre autres Kristeller, "The Moral Thought of Humanism", *op. cit.*, p. 27.

bien précise de la philosophie : la philosophie *morale* (au sens large de l'époque, c'est-à-dire comme concernant non seulement l'éthique mais aussi la politique²¹⁰). L'adoption même du terme d'*humanitas* par les adeptes des *litterae humaniores* est reliée, comme le note Kristeller, à la centralité des questions morales : "When the Renaissance scholars took over the classical term "humanities" for the studies in which they were interested, they meant to emphasize the human values inherent in these subjects, and the teaching of moral philosophy was an essential part of their program."²¹¹

De même, comme le note Brian Vickers, les disciplines théoriquement autonomes de la rhétorique et de la poétique étaient en fait, dans la pratique des humanistes de la Renaissance, directement liées, voire soumises, au domaine de l'éthique :

While rhetoric and poetics were notionally separate disciplines from philosophy, given a distinct and subordinate place in the university arts curriculum, in practice during the Renaissance both became attached to ethics. Indeed, their main justification for existence was often said to be their ability to convey the teachings of moral philosophy with more powerful effect.²¹²

On sait en effet que ce qui intéresse au premier chef les humanistes de la Renaissance ce sont les *bonae litterae*, les "bonnes lettres", et non pas — du moins pas encore — les *Belles Lettres*, l'esthétique se conjugue encore sur le mode de l'éthique. La formation "littéraire", comme le souligne Guarino de Vérone, cité ici par Ernesto Grassi, est censée mener à une progression *morale*:

²¹⁰ Et même l'économie, car la Renaissance reprend initialement la classification aristotélicienne — "In the Renaissance moral philosophy was divided into three parts: ethics, œconomics and politics." Krayer, *op. cit.* p 303 — fondée sur la distinction entre l'individu, la famille et la société. Ce n'est que plus tard à la Renaissance que l'éthique deviendra en quelque sorte le domaine de la "théorie" morale dont les applications peuvent se retrouver dans les domaines du politique et de l'économique : "In the sixteenth and early seventeenth centuries another explanation of the difference between the three parts of moral philosophy gained currency. According to this view, ethics was concerned with general principles, whereas œconomics and politics dealt with the specific application of these principles to the home and state. On these grounds some authors argued that moral philosophy should be divided into two parts". *Ibid.*, p 305.

²¹¹ Kristeller, "The Moral Thought of Humanist Learning", *op. cit.*, p. 25.

²¹² Vickers, *op. cit.*, p. 715. Plus loin dans le même article, Vickers relie cette préoccupation morale des écrits humanistes plus précisément à la rhétorique *epidictique* (i.e. démonstrative) : "Renaissance writers were eager to claim that the practical application of ethics was made by poetry and rhetoric. (...) The main claim made for the twin arts of rhetoric and poetry was that they could instill virtue in our breasts and remove vice, or alternatively make us follow the one and flee the other. (...) This whole ethical tradition clearly derives from epideictic rhetoric, where the incentive to virtue and deterrent from vice are achieved by praise or blame." *Ibid.*, p. 734-735.

« Je ne considère pas un homme celui qui n'estime pas les lettres, qui ne les aime pas, qui ne s'empare pas d'elles, qui ne s'abîme pas en elles ». Les *litterae* et l'interprétation des textes « non seulement rendent un homme plus érudit (*doctior*) mais meilleur (*melior*) », elles fournissent les « *bene vivendi rationes* ». ²¹³

Il importe de noter cependant que la logique de l'exemplarité et de l'émulation qui paraît gouverner les pratiques de lecture et d'écriture des humanistes ne mène pas pour autant à l'élaboration d'une philosophie morale au sens *théorique et abstrait* :

For humanists, rhetoric and literature (as well as history) were valuable because they offered concrete, value-laden depictions of human life. From Petrarch to Valla—and on to Erasmus and Ben Jonson—the humanists continually stressed the moral and political value of reading good literature, but they showed little interest in moral theory. ²¹⁴

De plus, fait significatif pour nous, la conception qu'avaient certains humanistes de cette morale pratique semble étroitement liée à la notion de dialogue ou de *communication*, à tel point qu'on pourrait presque qualifier Érasme de "proto-éthicien de la communication", comme le suggérait récemment Peter Levine :

Renaissance humanists often identified the good with the results of reasonable discussions: for them, the decisions that a community reached after sufficient debate were the morally right decisions, almost by definition. This meant that responsible and persuasive rhetoric naturally led to wisdom and virtue. Modern pragmatists and "communication-ethicists" believe that truth is identical to a consensus reached under fair conditions. It may seem anachronistic to attribute the same view to writers of the fifteenth and sixteenth centuries; but if anyone was a communication-ethicist before 1900, it was Erasmus. ²¹⁵

En ce qui concerne plus spécifiquement les dialogues écrits, la question de l'éthique nous paraît importante non seulement parce que les œuvres dialoguées de la Renaissance ont presque toujours une thématique reliée directement ou indirectement aux valeurs morales, ²¹⁶ ni même parce que le dialogue paraît être une des formes discursives privilégiées des humanistes pour aborder le domaine de la

²¹³ Guarino Veronese, *Espistolario*, R. Sabbadini éd., vol. I, 1915-1919, lettre 148, p. 244 et lettre 257, p. 402. Cité par Grassi, *op. cit.*, p. 141.

²¹⁴ Peter Levine, *op. cit.*, p. 185. Seuls quelques humanistes (Pic de la Mirandole, Ficini, par exemple) ont une tendance plus nettement "philosophique".

²¹⁵ *Ibid.*, p. 185-186.

²¹⁶ Marsh, par exemple, note comment les premiers dialogues du Quattrocento sont soumis à l'exploration de questions essentiellement morales : "The early phase of the Quattrocento dialogue exploits the new humanist enthusiasm for debate in examining moral questions." *Op. cit.*, p. 5.

philosophie morale²¹⁷ (sur un mode non théorique ou systématique), mais surtout parce que la nature même de cette forme discursive écrite qu'est le dialogue nous paraît directement concernée, à un niveau beaucoup plus fondamental encore, par la question de l'éthique.

Car toute la question de l'imitation de la voix par l'écriture — de l'éthopée ou de la prosopopée — se pose, dès l'abord, en termes essentiellement éthiques. On n'a qu'à rappeler comment Platon traite ce sujet dans le troisième livre de la *République*, alors que les interlocuteurs, après avoir évoqué la façon qu'ont les poètes de rapporter les paroles des Dieux, abordent la question de "l'espèce de discours (...) qui concerne les hommes eux-mêmes"²¹⁸ (ces hommes "aux yeux de qui la mutuelle *amitié* ne comptera pas pour peu de choses",²¹⁹ ajoute d'ailleurs Socrate). Socrate rappelle les trois manières qu'ont les poètes et mythologues de rapporter des *faits* : "soit par exposition pure et simple, soit en lui donnant pour principe une imitation, soit en recourant aux deux méthodes à la fois".²²⁰ C'est pourtant la question de la représentation des *paroles* par le poète que prend ensuite Socrate comme exemple. Et c'est contre la méthode de l'imitation — quand "le poète dit des paroles prononcées, comme si lui-même il était quelqu'un d'autre"²²¹ — que Socrate s'élève dans ce dialogue où Platon utilise précisément le procédé que son principal interlocuteur dénonce.²²²

Cependant, le procédé qui consiste à ne conserver "que l'échange de conversation" (c'est-à-dire en "faisant abstraction des parties du poème qui sont

²¹⁷ Voir Kristeller, "The Moral Thought of Humanist Learning", *op. cit.*, p. 28. Kristeller évoque aussi les genres du traité et l'essai (qui apparaît cependant beaucoup plus tard), ainsi que d'autres genres qui ont joué un rôle moins important pour l'expression de la philosophie morale (l'oraison, la lettre, les collections de sentences, de proverbes et de lieux communs). Dans un autre article, Kristeller réaffirme l'importance du dialogue pour la philosophie morale humaniste : "The last area of humanist learning and literature that we must consider is that of moral philosophy, which according to the humanists' view included ethics and politics as well as several other subjects. The moral literature of the humanists is influenced by their rhetoric in more than one way. They revive the classical genres of the treatise and the dialogue in accordance with such favorite ancient models as Plato, Cicero, and Plutarch." Kristeller, "Rhetoric in Renaissance Culture", *op. cit.*, p. 244.

²¹⁸ Platon, *La République*, III, 386a, *Oeuvres complètes*, vol. I, trad. Léon Robin, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1950, p. 935.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.* III, 392d, p. 943-944.

²²¹ *Ibid.* III, 393b, p. 944.

²²² Socrate "réécrit" même un passage dialogué de *l'Illiade* en style indirect afin de le faire passer de l'imitation à l'exposition : "Voilà", conclut Socrate, "comment, sans recours à l'imitation, se fait un exposé pur et simple." *Ibid.* III, 394a-394b, p. 945.

l'entre-deux des paroles prononcées par les personnages",²²³ soit les passages narratifs) est attribué, par Socrate, uniquement à la tragédie (et à la comédie). Le genre dialogué lui-même est absent de la classification générique du personnage de Platon.²²⁴ Ce n'est qu'après avoir dénoncé longuement toutes les formes d'imitation (par les gardiens de la République) que Socrate finit par admettre la possibilité d'imiter à tout le moins les paroles de l'homme de bien : "— A mon avis, répondis-je, l'homme qui est sage, lorsqu'il en est venu, dans son exposition, à exprimer quelque déclaration ou action d'homme de bien, acceptera de faire cette relation comme s'il était lui-même cet homme-là".²²⁵ C'est sans aucun doute cette petite ouverture d'ordre purement *éthique* qui permet à Platon de développer ce genre d'exposition écrite qu'est le dialogue philosophique.²²⁶

Chez Cicéron aussi, on pourrait montrer sans peine que la question du dialogue, bien que posée en termes très différents, est dominée essentiellement par la dimension morale.²²⁷, en relation surtout avec la notion d'*humanitas*.²²⁸ Et même les dialogues satiriques de Lucien, comme on le verra au premier chapitre, paraissent se situer, diversement encore, sur le territoire des valeurs morales.

À la Renaissance, la question se pose évidemment dans des termes à la fois différents et similaires. C'est notamment la notion cicéronienne d'*humanitas* — avec toutes ses connotations à la fois pédagogiques, morales et socio-politiques — qui

²²³ *Ibid.* III, 394b, p. 945-946.

²²⁴ Les deux autres genres sont la poésie lyrique (le "dithyrambe"), qui n'est qu'une "relation faite par le poète lui-même", et la "poésie épique" "qui procède des deux à la fois" (i.e. en ayant recours à l'exposition et à l'imitation). *Ibid.* III, 394c, p. 946.

²²⁵ Mais il continue de dénoncer les poètes "imitateurs" qui seraient éloignés de la Cité, et ce même s'il admet que la "forme" la plus plaisante est le "contraire de celle" qu'il a "choisie", car ajoute Socrate, "chez nous il n'existe pas d'homme qui soit un double, ni qui soit un multiple de lui-même, puisque chacun ne fait qu'une seule chose" *Ibid.*, 397e, p. 951. Socrate ajoute enfin que "c'est d'un poète plus sévère et moins aimable que nous aurions besoin, faiseur de fiction pour un motif d'utilité ; qui pour nous imiterait la façon de s'exprimer de l'homme de bien", *ibid.*, 398a-b, p. 951.

²²⁶ Il faudrait aussi, idéalement, relire tout le *Phèdre* en ce sens : en ce qui concerne les questions de la voix, de l'écriture, de l'imitation... et de l'amour.

²²⁷ D'ailleurs, pour Cicéron, c'est toute la discipline rhétorique, à laquelle doit se soumettre le dialogue, qui est à placer sous l'empire de l'éthique : L'éloquence, en effet est vraiment au nombre des principales vertus (...) Telle est cette puissance dont nous parlons, qui, embrassant l'ensemble des connaissances, traduit avec des mots les sentiments et les pensées de l'âme, de manière à entraîner l'auditeur du côté où elle applique son effort. Mais, plus sa puissance est grande, plus il faut que s'y joignent une haute probité et une sagesse exemplaires." Cicéron, *De Oratore / De l'orateur*, Livre troisième (XV, 55), Belles Lettres, Paris, 1971, p. 23-24.

²²⁸ Marsh évoque la riche polysémie — à la fois éthique et épistémique — du terme : "The Latin word *humanitas* denotes both general culture and individual moral quality, and Cicero's dialogues are humanistic because they demonstrate the inseparability of the individual's learning from his role in society." Marsh, *op. cit.*, p. 8.

jouera un rôle prépondérant dans l'humanisme "civique" italien (celui, entre autres, de Bruni, Salutati, Alberti...),²²⁹ alors que la question se pose un peu différemment dans ce qu'on a coutume d'appeler l'humanisme chrétien "du Nord" (celui d'Érasme, de Budé, de More, de Vivès, de Rabelais, etc.)²³⁰ dont la principale caractéristique distinctive, comme le note entre autres Gérard Defaux, est son caractère généralement plus religieux qui lui fait volontiers conjuguer, si l'on peut dire, l'*humanitas* cicéronienne avec la *caritas* paulinienne.²³¹

Sauf que les deux principales tendances de l'humanisme ont aussi de nombreux points en commun : émulation des Anciens, nouvelle conception de la pédagogie, attention particulière au langage, aux *bonae litterae* et à l'importance de ce "philosophe rhétorique" évoqué par Grassi, conception optimiste et relativement "libertaire" du développement de l'individu, valorisation de l'amitié, etc. Jusqu'à la façon qu'ont les humanistes italiens comme ceux du Nord de se définir par opposition à la scolastique qui est presque identique, à tel point que Defaux voit là le symptôme d'un même logocentrisme fondamentalement optimiste :

cet indéniable optimisme [*fondé sur les pouvoirs de la parole*] n'en constitue pas moins, à mon sens, la basse continue du siècle, sa caractéristique essentielle, celle qui nous permet aujourd'hui de comprendre pourquoi ce siècle a pu lui-même se distinguer du temps calamiteux des Goths, s'éprouver, se définir, du moins à ses débuts, comme un siècle d'espoir, de lumière et de renaissance. Ce que tous les contemporains d'Érasme et de Montaigne retiennent en effet du passé (...) c'est son rapport pervers et maléfique au langage. (...) leur ennemi juré à tous, l'objet par excellence de leur mépris le plus intense, c'est le sophiste. Celui pour qui le langage est pure extériorité. (...) On comprend alors que cette vision, que cette perception historique des choses, qui est celle de tous les humanistes depuis Pétrarque, qui se retrouve chez Valla et chez Érasme, chez Vivès, Budé et More, chez Lefèvre, Rabelais ou Montaigne, ait permis à ces derniers de se définir et de situer leur différence.²³²

Cependant, la stigmatisation du sophiste-scolastique, qui permet aux humanistes à la fois de se distinguer et de se définir eux-mêmes, ne concerne pas

²²⁹ Sur la notion d'"humanisme civique" et son importance pour la Renaissance italienne, voir surtout les travaux de Hans Baron (bien que ses thèses soient toujours controversées).

²³⁰ Certains commentateurs, comme Eugenio Garin, se sont consacrés à faire la synthèse de ces deux composantes. D'autres ont montré comment ces frontières sont poreuses et discutables vu qu'il y a beaucoup d'humanistes italiens chrétiens (qu'on pense à Valla) et d'humanistes du Nord qui le paraissent moins...(qu'on songe au premier Dolet).

²³¹ "Avant d'être celle de l'Antiquité retrouvée, la Renaissance que proclament les Humanistes d'Europe du Nord — le mouvement italien paraît bien être définitivement d'une tout autre nature — est celle d'une spiritualité et d'une foi authentiquement chrétiennes." Gérard Defaux, *op. cit.*, p. 14.

²³² *Ibid.*, p. 31.

que la conception du langage mais aussi, au premier chef, celle de l'interaction discursive. Comme on l'a déjà vu, les humanistes s'opposent à la pratique scolastique de la disputation en proposant le modèle généralement plus harmonieux de l'échange dialogué inspiré des Anciens. En faisant appel au dialogue de villa de type cicéronien²³³, à une version christianisée de celui-ci²³⁴ ou encore à d'autres types "non scolastiques de dialogues",²³⁵ les humanistes témoignent de leur *dialogocentrisme*, de leur commune passion — à la fois formelle et morale — pour ce genre dont l'utilisation intensive paraît constituer une des principales intersections entre les deux branches du mouvement.

Ainsi, la relation discursive à l'autre — fictive et écrite — paraît être au cœur même de la conception de l'identité, du langage et de la pensée humanistes. Sauf qu'il faut faire attention : nous ne voulons pas par là laisser entendre que la Renaissance fut une période privilégiée de l'histoire, dominée par le dialogue harmonieux. Ni le mouvement humaniste, ni ses dialogues ne sont représentatifs de leur époque. Au contraire, chacun sait qu'il s'agit là d'une période extrêmement turbulente et pas particulièrement portée au dialogue tant sur les champs de batailles que dans les controverses intellectuelles. Et même, on pourrait dire, avec John McLelland, que la vogue du dialogue chez les humanistes *s'oppose* ouvertement à la réalité historique, comme une tentative de solution purement virtuelle et livresque :

pour qui connaît tant soit peu l'histoire de la Renaissance, il est clair que le dialogue présente une image tout à fait contraire à la réalité des guerres dynastiques, civiles, religieuses et internationales qui sévissaient alors. (...) Dans l'interface de l'écrit et du réel la fonction du dialogue polyphonique est de transformer celui-ci en y proposant une alternative.²³⁶

Cette relation qui unit l'utilisation de dialogues dans un texte avec le développement d'une pensée ou d'un regard *autre* sur la réalité constitue une raison de plus d'accorder une importance particulière à la perspective éthique sur le genre,

²³³ Que décrit bien John McLelland : "ces dialogues polyphoniques sont la mimésis d'une société idéale où sont bannies la discorde et l'inégalité (même sexuelle). À la différence de la *disputatio* médiévale, les interlocuteurs poursuivent l'accord et la synthèse. C'est-à-dire que le respect des autres et de leurs arguments prime le désir de les vaincre." *Op. cit.*, p. 159.

²³⁴ À ce titre, on pourrait donner l'exemple d'Érasme : "nous sommes devant le trait le plus marquant de l'attitude d'Érasme comme sujet parlant tout au long de sa vie: toute son œuvre est dominée par cette préoccupation de «collocation» (*colloquia*) plutôt que d'«éloquution» (*eloquia*), de *colloqui* plus que d'*eloqui*, c'est-à-dire par sa volonté d'entrer en communication avec ses semblables, dans un décor paisible et aimable qu'il trouvait dans le cadre spirituel chrétien." Osorio, *op. cit.*, p. 25-26.

²³⁵ On songe surtout au dialogue satirique de type lucianesque qui connaît également une grande fortune.

²³⁶ McLelland, *op. cit.*, p. 102 ?.

par le biais de la notion d'*ethos* dialogique que nous expliciterons au premier chapitre. Car le dialogue écrit semble avoir eu à un certain moment une dimension franchement *utopique* (et *satirique*²³⁷). Notamment, dans l'humanisme du Nord qui nous intéressera plus particulièrement dans cette étude, au cœur donc de ce mouvement de pensée qu'on associe le plus souvent à la figure centrale d'Érasme (dont les livres, écrit Melanchton encore en 1532, sont dans les mains de tous les lettrés d'Europe²³⁸), on constate que le réseau d'"amitiés" intellectuelles écrites qui se crée dans cette communauté internationale d'humanistes, unis par leur usage commun de la langue latine et des nouvelles possibilités de communication offertes par la presse à imprimer, donne naissance à un *ethos* dialogique qu'on pourrait certainement qualifier d'*utopique*, et ce, à plus d'un titre comme on le verra dans le second chapitre de cette thèse.

Cependant l'"alternative" qu'offre l'*ethos* dialogique radicalement optimiste des œuvres des humanistes d'Europe du Nord au début du XVI^e siècle se heurte très vite à des soubresauts historiques, provoqués entre autres par la Réforme, qui viendront bouleverser l'harmonie (relativement²³⁹) consensuelle qui régna quelque temps dans cette république des lettres. Et c'est précisément la dynamique globale de l'évolution, malheureuse à première vue, de l'*ethos* dialogique de ces humanistes du Nord que nous souhaitons comprendre un peu mieux en analysant très attentivement deux dialogues exemplaires du *terminus a quo* et du *terminus ad quem* du parcours que suit l'*ethos* dialogique humaniste à cette époque : l'*Utopie* de Thomas More publié pour la première fois à Louvain en 1516, alors que l'optimisme est à son comble (et que sont semés aussi, quelques mois plus tard, les germes de la discorde par Luther à Wittenberg) et le *Cymbalum mundi*, attribué à Bonaventure Des Périers, publié anonymement à Paris en 1537, deux années après l'exécution de More, une année après la mort d'Érasme, ainsi que dans le sillage de l'affaire des Placards en France qui paraît annoncer le début de la fin sinon de

²³⁷ La satire entretient des rapports étroits avec l'utopie comme le démontreront nos analyses de More et Des Périers.

²³⁸ "Omnibus in manu sunt Erasmi libelli." Melanchton, *Elementorum rhetorices libri duo* (1532), f° 45 v°. Cité par Cave, *op. cit.*, p. 18.

²³⁹ Cette période est tout de même ponctuée de nombreuses polémiques et controverses entre les humanistes et les scolastiques des universités (de Paris, Louvain, etc.), et entre les humanistes eux-mêmes. On n'a qu'à évoquer les 13 volumes de "Controverses" prévus dans l'édition des *The Collected Works of Erasmus* aux presses universitaires de Toronto... Il reste que, avant que les Réformés ne viennent mêler les cartes, ce genre de débat (parfois un peu "mis en scène" d'ailleurs) joue un rôle plutôt unificateur dans les cercles humanistes. La polémique d'Érasme et de More avec Martin Dorp autour de 1515 est à ce titre exemplaire.

l'*ethos* dialogique humaniste lui-même, du moins de l'optimisme "public" qui s'y attachait à l'origine.²⁴⁰

Nous commencerons, dans notre premier chapitre, par effectuer une revue critique de la littérature secondaire sur le genre de dialogue en général, une forme discursive longtemps ignorée mais qui, fait significatif, est l'objet d'un nombre de plus en plus grand d'études depuis quelques années. Nous tenterons de prendre la mesure de cette littérature, afin d'appréhender le dialogue d'une manière relativement synchronique et globale.²⁴¹ Le but de ce chapitre n'est cependant pas tant de donner une description objective et universelle du genre dialogué que d'en montrer, au contraire, toute la versatilité, l'hybridité, ainsi que la transversalité disciplinaire. Car l'on verra que le dialogue, comme l'annonce son préfixe, tend à traverser divers champs d'application de la pensée et de la création, et notamment ceux que nous désignons aujourd'hui sous les noms de littérature, de philosophie, de rhétorique et d'éthique. Enfin, comme nous venons de le laisser entendre dans notre introduction, ce chapitre aura comme objectif ultime de nous permettre de déployer notre approche inédite du genre, fondée sur la notion d'*ethos* dialogique, dont nous tirerons certains principes méthodologiques pour guider nos analyses.

Notre deuxième chapitre sera consacré à une analyse attentive et relativement exhaustive de l'*Utopie* de Thomas More, lue comme dialogue, c'est-à-dire à rebours — et un peu au détriment — des commentaires traditionnels de l'ouvrage qui tendent le plus souvent à se concentrer sur le monologue utopique qui forme le Livre II de ce célèbre opuscule. Après avoir fait une lecture critique de la littérature secondaire sur l'ouvrage, ainsi qu'un recensement de ses principaux modèles dialogiques, nous procéderons à l'analyse des dialogues selon les principes méthodologiques et théoriques développés au premier chapitre, c'est-à-dire que nous analyserons d'abord l'*ethos* des personnages des dialogues ("Thomas More" et Raphaël Hythlodée surtout), puis la nature de leurs interactions dialogiques, avant de remonter au "dialogue" plus complexe qui a jeu sur l'axe de la lecture. Nous croyons pouvoir démontrer que ce petit livre — extrêmement sophistiqué — constitue une sorte de *manifeste* de l'*ethos* dialogique dialogocentrique des

²⁴⁰ Si l'on se fie à ce passage éloquent de la *Leçon inaugurale au Collège des lecteurs royaux* de Barthélémy Latomus, l'optimisme régnait encore dans certains milieux en 1534 : "Tous, nous espérons voir à bref délai une métamorphose générale, un âge nouveau, la concorde entre les nations, l'ordre dans les États, l'apaisement religieux, la félicité d'une vie heureuse et l'afflux de toutes les prospérités."

²⁴¹ Il reste que notre compréhension théorique du genre, tributaire surtout de nos lectures critiques sur ses incarnations renaissantes et classiques, sera, on doit bien l'admettre, quelque peu "orientée" dès le départ.

humanistes chrétiens. Ainsi, on verra que cet ouvrage ne constitue pas seulement une utopie *politique*, mais aussi, et peut-être surtout, qu'il tente d'incarner, concrètement dans sa structure et dans sa *texture* même, une utopie (paradoxe) du livre imprimé vu, et lu, comme un *dialogue*.

Dans notre troisième chapitre, nous nous pencherons sur un autre important dialogue de l'humanisme nordique de la première moitié du siècle : le très énigmatique *Cymbalum mundi*, généralement attribué à Bonaventure Des Périers, qui avait rapidement fait les frais de la censure après sa parution à Paris en 1537 et Lyon en 1538. Comme il se doit, nous commencerons par une discussion attentive de la prolifique, et fort contradictoire, littérature secondaire sur cet ouvrage à la réputation sulfureuse. Nous traiterons, ici encore, des sources dialogiques, principalement lucianesques, de ces dialogues satiriques d'inspiration ménippéenne. Nous tenterons ensuite de prendre la mesure des nombreux personnages fort hétérogènes — dieux, humains, animaux — de ces dialogues placés sous la gouverne, pas toujours très assurée, ni très rassurante, du dieu Mercure. Puis, nous analyserons attentivement les diverses interactions dialogiques, plutôt dysphoriques, qui ponctuent les quatre sections plus ou moins reliées de ce petit ouvrage. Enfin, fidèle à notre méthodologie, nous remonterons vers le "dialogue de la lecture" en tenant compte du paratexte et de la matérialité de ces dialogues anonymes prétendument traduits du latin en français. On tentera, en dernier lieu, de voir en quoi ces dialogues pourraient être lus comme une forme de réponse dystopique à l'*Utopie* de More. En fait, on verra que la réussite dialogique incontestable que constitue le *Cymbalum mundi* constitue moins une répudiation qu'une forme de *repli* historique de l'*ethos* dialogique de l'humanisme chrétien.

Enfin, nous tenterons, dans notre épilogue, de tirer des conclusions générales à partir des résultats des deux analyses précédentes, en ce qui concerne le sort du genre dialogué à la Renaissance et l'évolution de l'*ethos* dialogique bien particulier des humanistes du Nord dans la première moitié du XVI^e siècle. Au risque de paraître un peu présomptueux, nous croyons, à partir de l'étude de ces deux dialogues, pouvoir jeter un regard inédit sur cette période charnière de l'histoire de la pensée et de la communication écrite en Occident.

CHAPITRE I

LE DIALOGUE DANS TOUS SES ÉTATS

Les fondements génériques de l'*ethos* dialogique

La nature du dialogue n'a jamais été éclaircie : c'est la destinée des choses simples.

Rémond de Saint-Mard

I will not here take notice of the several kinds of Dialogue, and the whole Art of it, which would ask an entire Volume to perform. This has been a Work long wanted, and much desir'd, of which the Ancients have not sufficiently inform'd us ; and I question whether any Man, now living, can treat it accurately.

John Dryden

INTRODUCTION

La coutume veut qu'au commencement de toute étude consacrée au genre dialogué, on se désole du fait que la critique a toujours plus ou moins ignoré cet objet d'étude, qu'il n'existe pas à proprement parler d'ouvrage majeur sur le genre, que le dialogue a eu tendance à échapper à l'attention des disciplines directement concernées (études littéraires, philosophie, rhétorique, etc.), bref que le dialogue a été sous-estimé, sous-étudié et sous-représenté dans la tradition académique.¹

Bien que l'utilisation de ce *topos* du "pionnier" dans le discours critique sur le dialogue ait été tout à fait légitime il y a encore quelques années, il est devenu de plus en plus gênant de présenter notre travail sous un tel jour. On constate en effet

¹ Encore tout récemment, Virginia Cox commençait ainsi son étude du dialogue italien du XVI^e siècle : "the chief obstacle which confronts the student of any of the "kinds" of literary dialogue remains the lack of any substantial and coherent theoretical discussion of the genre." Virginia Cox, *op. cit.*, p. 1.

l'apparition d'études et de monographies relativement importantes sur le dialogue dès les années 60 et 70. Et les publications sur le sujet se multiplient à un rythme de plus en plus rapide dans les années 80 et 90.²

En ce qui concerne le seul dialogue renaissant, par exemple, hormis l'important ouvrage précité de Cox sur le dialogue italien du XVI^e (publié en 1992), on compte deux ouvrages substantiels sur le seul dialogue français parus dans les années 90 (un collectif dirigé par Colette Winn en 1993³ et une monographie de R. I. Vulcan en 1996). Cet intérêt pour le genre du dialogue en France à la Renaissance avait d'ailleurs commencé à se manifester il y a plus de vingt ans avec l'ouvrage général de Kemal Bénouis (1976) et, plus encore, avec les nombreux articles d'une véritable pionnière celle-là, Eva Kushner (son premier article sur le sujet paraît dès 1972). Le dialogue anglais de cette même période faisait déjà l'objet d'une thèse doctorale en 1964 (Deakins) et d'une autre en 1977 (Day), puis d'un livre publié, par K. J. Wilson, en 1985. Côté espagnol, on peut citer la volumineuse thèse de Jacqueline Ferreras (1985), ainsi qu'un ouvrage complet de Jesús Gómez (1988). L'intérêt pour le dialogue italien de la Renaissance s'est manifesté plus tôt encore, mais il se concrétise dans les années 80 avec des ouvrages plus substantiels comme ceux de Marsh (1980) et de Snyder (1989), sans compter celui de Cox. Un volume dirigé par M. T. Jones-Davies publié en 1984 les actes d'un colloque consacré exclusivement au "dialogue au temps de la Renaissance". Et on n'ose plus compter les articles isolés publiés dans de nombreuses revues. Autre fait significatif : pour la première fois, en 1991, un "précis" consacré à la littérature française de la Renaissance en général prévoit une section spécifique, rédigée par Jean Céard, sur le dialogue. On doit aussi souligner la publication par Suzanne Guellouz en 1992 de la première monographie consacrée entièrement au genre du dialogue à travers l'histoire. Et la liste des publications ne ferait que s'allonger indéfiniment si l'on tenait compte des études portant sur les dialogues de l'Antiquité et du XVIII^e.

Il reste cependant que, si l'on excepte le grand survol historique, fort incomplet, de Hirzel, paru en allemand en 1895, et un ouvrage isolé d'Elisabeth Merrill sur le dialogue anglais (publié en 1911), la très riche tradition du genre dialogué ne semblait pas avoir suscité d'étude significative avant les trente ou

² Pour une étude statistique démontrant l'augmentation de la fréquence des études sur le dialogue dans les bases de données bibliographiques depuis les années 60, voir Geoffrey Rockwell, "The Desire for Dialogue", *The Toronto Semiotic Circle Bulletin*, vol. 1, n° 3, novembre 1993, p. 2-6.

³ Voir la bibliographie pour les références complètes des publications mentionnées dans ce paragraphe.

quarante dernières années au plus tôt. Il importe donc de se demander non seulement pourquoi le genre a auparavant échappé au commentaire et à l'analyse systématiques, mais aussi pourquoi il soulève depuis peu l'intérêt d'un nombre croissant de critiques contemporains.

La réponse à la première question est plus aisée, bien que multiple. Une des raisons fréquemment invoquées pour expliquer le peu de cas fait du dialogue pendant longtemps est sa diversité thématique et formelle. Telle est du moins l'opinion de Virginia Cox : "Not the least of the reasons why the dialogue has been so successful in eluding the net of traditional genre criticism is the sheer variety of different "kinds" of writing encompassed by this most slippery of terms."⁴ En ce qui concerne le seul XVI^e siècle français par exemple, Donald Gilman ne peut s'empêcher de s'étonner : "A cursory reading of dialogues published in sixteenth-century France presents a diversity of topics that staggers the imagination".⁵

Plus généralement, de nombreux autres commentateurs ont noté à quel point ce genre a pu se plier aux exigences thématiques de domaines fort divers. Suzanne Guellouz, par exemple, identifie sept territoires riches en dialogue : religion, philosophie, politique, éducation, critique littéraire, sciences, esthétique⁶, et Jon Snyder élargit encore les horizons thématiques du genre : "in the sixteenth century in particular, everything from rhetorical handbooks to medical treatises to travel narratives to manuels on dueling to erotic fictions can be found in dialogue form".⁷

Eva Kushner va plus loin en se demandant si cette diversité — également sensible au niveau formel et structural — ne remet pas en cause la possibilité même d'identifier un "genre distinct" :

La question véritable, c'est de savoir s'il est possible de retrouver à travers la diversité des dialogues philosophiques, moraux, satiriques, polémiques, aussi bien que ceux qui sont à proprement parler poétiques, une fonction commune indiquant l'existence d'un genre distinct⁸

⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁵ Donald Gilman, "Theories of Dialogue", *The Dialogue in Early Modern France, 1547-1630. Art and Argument*, Colette H. Winn éd., The Catholic University of America Press, Washington, 1993, p. 8.

⁶ Suzanne Guellouz, *op. cit.*, p. 166.

⁷ Jon Snyder, *op. cit.*, p. 7-8. Qu'on songe seulement aux célèbres *Ragionamenti* du "Divin" Aretin ou à *La Lozana Andaluza* (1528) de ce vicaire espagnol fort coquin, Francisco Delicado...

⁸ Eva Kushner, "Réflexions sur le dialogue en France au XVI^e siècle", *Revue des sciences humaines*, XXXVIII, oct.-déc. 1972, p. 485.

Ainsi, le fait, qu'il n'y ait pas "d'unité dans le catalogue dispersé des dialogues"⁹ a pu, on s'en doute, constituer un obstacle majeur à l'étude du genre, et ce plus particulièrement dans le contexte de la spécialisation disciplinaire moderne, alors que l'immense corpus des dialogues s'est trouvé éparpillé, atomisé, à travers de nombreux domaines du savoir qui n'entretenaient pas entre eux de relations significatives.

Une deuxième raison — plus intéressante et qui entretient manifestement des rapports non négligeables avec la première — est fréquemment invoquée pour expliquer le peu d'attention portée au dialogue jusqu'à récemment. Il s'agit de la nature fondamentalement *hybride* de ce genre, dont l'auteur se situerait selon la définition de Torquato Tasso "presque à mi-chemin du poète et du dialecticien" (*quasi mezzo fra'l poeta e'l dialettico*).¹⁰ Non seulement donc le dialogue se prêterait-il au traitement d'une panoplie de sujets, mais il se caractériserait également par une irréductible hétérogénéité *constitutive* (littéraire-philosophique, fictionnelle-réelle, orale-écrite, etc.), ce que confirme d'ailleurs Monsieur le Dialogue lui-même dans un célèbre texte de Lucien de Samosate : "Ce qui me révolte le plus, c'est le mélange absurde dont je suis composé (...) semblable à un hippocentaure, j'ai l'air aux yeux de ceux qui m'écoutent d'un spectre bizarre fait d'éléments différents."¹¹

On peut sans trop de risque supposer que cette hybridité a pu faire du dialogue "un genre qui est sans doute des plus difficiles à cerner"¹² ; et que celle-ci a par là contribué au fait que le dialogue ait été négligé par la plupart des grands systèmes génériques et théoriques du littéraire ou de la rhétorique. Cela expliquerait peut-être ce paradoxe noté par Suzanne Guellouz :

(...) ce qui apparaît comme l'un des plus vieux genres du monde (...) ne figure ni dans l'une ni dans l'autre des listes entre lesquelles se répartit tout ce qui, selon

⁹ Eva Kushner, "Le dialogue en France au XVI^e siècle : quelques critères génologiques", *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. II, University of Toronto Press, Edmonton, printemps 1978, p. 141.

¹⁰ Torquato Tasso, "Discorso dell' Arte del Dialogo", *Tasso's Dialogues. A Selection, with the "Discourse on the Art of the Dialogue"*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1982, p. 32. Une récente traduction française de ce texte important propose une autre traduction, plus littérale, qui paraît toutefois un peu maladroite : "l'auteur du dialogue (...) est quasi-milieu (*sic*) entre le poète et le dialecticien." Le Tasse, *Discours sur le dialogue*, Les Belles Lettres, Paris, 1992, p. 80.

¹¹ C'est le Dialogue "personnifié" qui s'explique devant Hermès et la Justice — et contre la Rhétorique et un Syrien représentant vraisemblablement Lucien lui-même — dans *La double accusation ou les tribunaux* de Lucien de Samosate. *Oeuvres complètes*, tome 2, Librairie Garnier, Paris, p. 475.

¹² Guellouz, *op. cit.*, p. 11.

André Jolles, procède du langage : "formes littéraires" que permettent d'étudier la stylistique, la rhétorique et la poétique, "formes simples" qui elles, ne sont saisies par aucune de ces disciplines "qui ne deviennent pas véritablement des œuvres quoiqu'elles fassent partie de l'art". Autrement dit, le dialogue ne trouve sa place ni dans les traités d'obéissance aristotélicienne ni dans les écrits, plus récents, qui sont dans la mouvance du structuralisme (...)¹³

Ce paradoxe se voit confirmé également par la quasi-absence de ce "genre non-constitué"¹⁴ dans les anthologies et les histoires littéraires. À de très rares exceptions près, on ne trouve en effet jamais d'entrée ou de chapitre consacré au dialogue dans ce type d'ouvrages¹⁵. Cela s'explique sans doute en partie par la domination en études littéraires, du moins jusqu'à récemment, du découpage générique hérité du XIX^e siècle qui ne s'intéressait plus particulièrement qu'aux genres canoniques : narratifs, poétiques et dramatiques. Ici encore, le dialogue serait tombé dans les interstices des catégories modernes.

Cependant, comme le montre Virginia Cox en ce qui concerne le dialogue renaissant, le fait que ce genre ait été le plus souvent "invisible" tant pour l'histoire que la théorie littéraire permet en même temps d'avancer une hypothèse pour expliquer la soudaine visibilité du genre aujourd'hui :

Though it is generally acknowledged to be one of the most characteristic literary forms of the Renaissance, the dialogue remains curiously invisible in the literary history of the period. (...) It is as though this awkwardly hybrid genre (...) has slipped through the gap between philosophy and rhetoric which was already beginning to open up during the period in question and which is only now beginning to close.¹⁶

Ainsi, l'hybridité et la nature plurielle du dialogue pourraient, selon Cox, être tenues responsables à la fois du fait qu'on l'ait négligé pendant longtemps et du fait qu'on s'y intéresse depuis peu. L'émergence de diverses formes d'interdisciplinarité, le regain d'intérêt pour la rhétorique, ainsi que la remise en cause de certaines frontières discursives — entre littérature et philosophie notamment — permettraient au commentateur contemporain de *voir* cet objet auparavant invisible qu'est le

¹³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ La seule exception qui vient à l'esprit est celle, déjà citée, du récent *Précis de littérature française du XVI^e siècle* où Jean Céard consacre une partie de chapitre au dialogue qui se voit alors classé — avec la prose oratoire et le commentaire — dans les "formes discursives" de l'époque. Jean Céard, "Formes discursives", *Précis de littérature française du XVI^e siècle*, Robert Aulotte dir., Presses Universitaires de France, Paris, 1991.

¹⁶ Cox, *op. cit.*, p. xi.

dialogue : "In recent years, the blurring of the demarcation lines between the various academic disciplines and a renewed interest in rhetoric have opened the way for a far more sensitive appreciation of this "non-existent" genre."¹⁷

D'autres raisons peuvent sans doute expliquer aussi le regain de l'intérêt porté à ce genre trop longtemps négligé. On songe notamment au fait que les nouvelles formes de communication médiatiques, en constante transformation depuis quelques décennies, semblent avoir rompu l'équilibre communicationnel des trois ou quatre derniers siècles. La situation actuelle — dans laquelle différents médias font appel de manières fort diverses aux ressources du texte, de l'oral, des images et du son — est venue ébranler l'univers auparavant "littéraire" (au sens étymologique), "livresque" et — n'en déplaise à certains philosophes — fortement "scriptocentrique" de l'Occident : ce que McLuhan avait appelé la galaxie Gutenberg. Les technologies de communication (des médias de masse aux nouveaux médias plus récents — et plus interactifs, voire "dialogiques"¹⁸ — comme Internet) remettent notamment en cause la relation entre communication orale et communication écrite qui se trouve à l'avant-scène d'un genre qui, comme le dialogue, représente par écrit la conversation orale. On verra bientôt comment le dialogue — en tant que représentation redoublée d'un acte de communication — est un genre foncièrement "communicationnel" qui semble justement apparaître dans des périodes historiques de révolution ou de transformation majeure des modes de communication. Il semble aller de soi que l'intérêt théorique pour le genre s'accroisse tout autant dans de telles périodes.

À ce titre, on note cependant que le XX^e siècle fonctionne un peu à rebours. Alors que le genre dialogué, tant comme pratique que comme objet d'étude, ne connaît pas tout de suite de renouveau significatif, la réflexion théorique abstraite inspiré par la notion de dialogue connaît, elle, une fortune sans précédent :

in the twentieth century the term 'dialogue' has become a catchword across a broad spectrum of disciplines, from anthropology to hermeneutics to literary to psychoanalysis, that together constitute the Western human sciences. Dialogue has

¹⁷ *Ibid.*, p. 1.

¹⁸ Sur les rapports possibles entre le renouveau d'intérêt pour le genre du dialogue en relation avec les nouvelles formes de communication électronique, voir la thèse, non publiée, de Geoffrey Rockwell, *A Unity of Voices : A Definition of Philosophical Dialogue*, Thèse de doctorat présentée à l'université de Toronto, mimeo, 1994, p.2-4.

come to serve as a metaphor and a model of intersubjective relations or of language itself.¹⁹

En effet, le concept philosophique, ou anthropologique, de *dialogisme*, que développent dès la première moitié du siècle des penseurs comme Martin Buber, Hans-Georg Gadamer et Mikhail Bakhtine — et que reprendront un peu plus tard de nombreux théoriciens de la littérature et philosophes tels Tzvetan Todorov, Julia Kristeva, Francis Jacques, etc. — semble *précéder* l'intérêt renouvelé pour la pratique discursive du dialogue. Ces divers métadiscours sur les notions de dialogue et de dialogisme ont pu, sans aucun doute, jouer un rôle dans le regain de visibilité du genre du dialogue lui-même. Cela paraît d'autant plus plausible que l'on sait bien, par exemple, que le dialogisme bakhtinien s'inspire de la tradition du dialogue socratique et de la satire ménippée ou encore que la pensée de Gadamer s'abreuve notamment à son interprétation des dialogues socratique et platonicien.²⁰

Ceci dit, si le dialogue comme genre a pu, depuis quelque temps, faire l'objet d'une appréhension à laquelle il avait tendance à échapper auparavant et si les recherches sur le sujet évoluent rapidement depuis quelques années, il n'en demeure pas moins qu'il n'existe pas encore d'étude ou de modèle général du dialogue qui soit entièrement satisfaisant. La seule monographie connue qui s'attache à aborder de manière générale "le" dialogue²¹ — celle, déjà citée, de Suzanne Guellouz — s'avère foncièrement décevante. Et, si la multiplication croissante d'études sur le dialogue de telle ou telle époque ou de tel ou tel auteur apporte des éléments de réponse intéressants sur la nature du dialogue en général, le caractère dispersé et souvent fragmentaire des ces approches continue de "cacher la forêt" que constitue la forme dialoguée dans son ensemble. Les ouvertures interdisciplinaires récentes qui ont permis de nous rendre visible cet objet discursif polymorphe n'ont pas été suffisantes pour donner un portrait "en pied" du genre. Plusieurs commentateurs ont

¹⁹ Snyder, *op. cit.*, p. viii.

²⁰ Notre propre parcours intellectuel en témoigne : c'est à partir des théories bakhtiniennes du dialogisme que nous avons commencé à nous intéresser à la "notion" de dialogue, puis au dialogue *romanesque* (chez Musil) et, enfin, à la tradition plus ancienne du *genre* du dialogue lui-même.

²¹ On se doit toujours, au début d'une étude sur le dialogue, de mentionner également l'ouvrage monumental de Rudolf Hirzel — *Der Dialog, ein Literaturhistorischer Versuch* (deux volumes, Verlag S.Hirzel, Leipzig, 1895) — qui constitue en quelque sorte l'ouvrage fondateur de la recherche sur le dialogue. Mais il s'agit avant tout d'un travail philologique de base, une sorte d'énumération et de description de divers dialogues de l'histoire occidentale. De plus, la majeure partie de l'ouvrage est consacrée au dialogue de l'Antiquité : sur les deux volumes d'environ 500 pages, seule une soixantaine de pages est consacrée au dialogue depuis le Moyen Âge (et seulement une dizaine sur le dialogue renaissant !).

trop souvent eu tendance à privilégier les dimensions du dialogue qui relevaient plus directement de leur discipline — les philosophes se concentrant par exemple sur sa dimension cognitive ou dialectique, les littéraires, sur sa dimension poétique ou purement formelle, etc. Et même chez les quelques critiques qui ont pris en compte plus d'une dimension du genre, cela demeure souvent, comme on le verra bientôt, encore insuffisant pour rendre compte des nombreux avatars et potentialités du genre. Bref, il paraît encore possible aujourd'hui de jeter un éclairage plus large, et différent, sur le dialogue.

C'est pourquoi nous avons l'intention, dans ce chapitre, d'apporter — dans la mesure de nos moyens — une contribution au portrait d'ensemble du genre en présentant à la fois une revue critique du travail déjà accompli et des propositions pour l'élaboration d'une approche à la fois plus multidisciplinaire, plus "comparative" et qui nous paraît plus adaptée aux particularités communicationnelles de cette forme discursive foncièrement hybride et paradoxale qu'est le dialogue.

Il ne saurait cependant être question d'entreprendre ici une revue systématique de la totalité des textes critiques écrits sur le dialogue de toutes les époques. Les gains en exhaustivité d'une telle approche se verraient contrecarrés par l'ennui suscité et le caractère inutilement répétitif de l'exercice. Nous nous proposons plutôt — à partir d'un nombre limité, mais tout de même important et représentatif, d'ouvrages et d'articles critiques portant surtout sur le dialogue renaissant ou classique et de quelques uns sur le dialogue en général — de faire d'abord le relevé des diverses accentuations possibles des dimensions les plus importantes du dialogue. Ainsi, afin d'éviter la simple revue critique séquentielle ou chronologique de la littérature secondaire sur le dialogue, nous avons choisi de diviser ce chapitre en sections qui correspondent à ce que l'on doit considérer, selon nous, comme les principales dimensions formelles et thématiques du genre : ses dimensions *littéraire, philosophique, rhétorique et morale*.

Une telle *dispositio* nous permettra à la fois de passer en revue le travail critique déjà accompli et de mettre en relief notre approche du genre dialogué. L'organisation du matériau critique dont nous ferons la revue n'est pas totalement innocente : elle ouvre la voie à une appréhension à la fois interdisciplinaire et fondamentalement *éthique* — en fait plutôt "éthologique" (dans un sens que nous préciserons plus tard) — du dialogue. Il s'agit d'une approche qui se veut, sinon

exhaustive, du moins plus ouverte et plus appropriée à la spécificité communicationnelle du dialogue — à ce que nous appellerons plus précisément l'"ethos dialogique" — ainsi qu'aux types de contextes communicationnels et historiques qui ont pu favoriser l'émergence ou la popularité de ce genre.

C'est dans cet esprit, un peu ambitieux, d'exhaustivité que nous tenterons d'abord de traiter ici de la manière la plus générale — et anhistorique — possible du dialogue comme *genre*. Mais il va de soi qu'on ne peut prétendre ni à une connaissance encyclopédique ni à une conception purement synchronique de notre objet. On le sait : notre intérêt se porte plus particulièrement vers le dialogue de la Renaissance européenne (en lien avec les grands modèles dialogiques de l'Antiquité). Les exemples et la littérature secondaire en revue dans ce chapitre reflèteront certainement nos penchants historiques. Cependant, il reste qu'une appréhension théorique plus générale préalable du genre dialogué nous paraît essentielle pour mieux prendre la mesure, dans les chapitres subséquents, des particularités du dialogue humaniste de la Renaissance, tel qu'il s'incarne notamment dans l'*Utopie* de Thomas More et le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers.

A. LE DIALOGUE, UN GENRE LITTÉRAIRE ?

[L'auteur de dialogues] aura recours à l'imitation un peu comme s'il était une sorte de poète.

Carlo Sigonio²²

Dès l'origine, la nature "littéraire" — ou "poétique" — du dialogue semble avoir posé problème. En effet, dans l'ouvrage considéré souvent comme fondateur des études littéraires — la *Poétique* d'Aristote — le statut générique du dialogue paraît tout de suite ambigu. Tôt dans ce texte canonique on bute sur un passage énigmatique :

Cependant, l'art qui n'imité que par la prose ou les vers — qu'il combine entre eux différents types de vers ou n'en utilise qu'un seul — n'a pas jusqu'à présent reçu de

²² Carlo Sigonio, *De dialogo liber*, 1561, p. 1recto-2verso. Traduction libre de : "*id (...) propterea ad imitationem, quasi quidam poeta confugeret*". Cité par Jon Snyder, *Writing the Scene of Speaking. Theories of Dialogue in the Late Italian Renaissance*, Stanford University Press, Stanford, 1989, p. 48.

nom. En effet, nous ne saurions désigner par un terme commun les mimes de Sophron et de Xénarque, et les **dialogues socratiques** (...) ²³

On pourrait évidemment interpréter ce passage simplement comme la confirmation de l'inclusion du genre du dialogue dans le cercle des objets de la poétique. C'est ce que propose Jon Snyder :

Mimesis is that common term or umbrella term for all fiction that Aristotle calls for in the first chapter of the *Poetics*. And the class of mimetic texts described by him is apparently intended to include dialogue (...). Judging from this fragment, there would seem to be no question that, for Aristotle, both mime and dialogue are definitely works of mimesis and are therefore analyzable — as is any member of this same class of texts — in term of a *poetics*.²⁴

Ou encore, on pourrait lire plutôt dans cette citation d'Aristote la preuve de la nature fondamentalement problématique — et *incomplète* — du dialogue en regard de la poétique aristotélicienne, comme l'avance Kenneth Wilson :

The term *incomplete fictions* may be used to sum up the position of dialogue inside the Aristotelian scheme. Because it is but intermittently mimetic (...) dialogue intermittently resembles drama. Centered on ideas and their actions, however, dialogue would only be diminished by the achievement of complete fictionality as Aristotle conceives. With reference to Aristotle it is evident that dialogues comprise no genre.²⁵

Cependant, que l'on interprète Aristote dans un sens ou dans l'autre, il reste que celui-ci laisse certainement entendre qu'il existe à tout le moins une *intersection* — qu'elle soit totale ou seulement partielle — entre le dialogue et ce que le philosophe considère comme l'objet de la poétique, c'est-à-dire les arts qui pratiquent une forme ou une autre de *mimesis*, de représentation par le langage. Pourtant, Aristote ne fait plus mention du genre dialogué dans la suite de la *Poétique*, consacrée principalement, comme on le sait, à l'étude de l'épopée et de la tragédie.

²³ Aristote, *Poétique*, 1447a-b, trad. Michel Magnien, Le Livre de poche classique, Librairie générale française, Paris, 1990, p. 102. C'est moi qui souligne. Aristote désigne ici non pas les dialogues (oraux) de Socrate, mais les représentations écrites qu'en ont donné, entre autres, des auteurs comme Platon ou Xénophon, un genre que les Grecs appelaient les *Sokratikoi logoi* (λογοι σοκρατικοι).

²⁴ Snyder, *op. cit.*, p. 31. C'est également l'interprétation du premier critique à tenter d'élaborer une théorie systématique du dialogue : Carlo Sigonio qui, dans son *De Dialogo Liber* (1561), utilise d'ailleurs la méthode aristotélicienne pour essayer de définir le dialogue.

²⁵ Kenneth J. Wilson, *Incomplete Fictions. The Formation of English Renaissance Dialogue*, The Catholic University of America Press, Washington, 1985, p. 20.

Curieusement aussi, malgré la fortune immense du dialogue comme forme d'écriture dans l'Antiquité gréco-romaine, il ne semble y avoir aucun ouvrage — ni même une section importante d'un texte — consacré à l'étude ou à la description du genre dialogué. Tout au plus, trouve-t-on quelques fragments métadiscursifs sur le sujet éparpillés dans l'œuvre de quelques auteurs :

what the ancient world thought about writing dialogue was known only in fragmentary form ; anyone wishing to arrive at an understanding of the various theories of dialogue in antiquity was obliged to seek out widely scattered statements and brief asides in philosophical and historical works, rhetorical treatises, letters, and so on. (...) it seems likely that no treatise on the writing of dialogue was ever produced in antiquity, even though dialogue was an important part of the canon of literary forms. (...) Although such philosophers, rhetoricians, and critics as Xenophon, Cicero, Quintilian, Diogenes Laertius, Demetrius, Longinus, and Athenaeus addressed at least a few words to the art of writing dialogue, nowhere in the residue of ancient culture is the desire to produce a total theory — or a poetics — of dialogical writing detectable.²⁶

Il faut attendre la Renaissance, et même la deuxième moitié du seizième siècle en Italie, longtemps après que le genre a amorcé son impressionnante "renaissance" en Europe, pour voir apparaître les premières tentatives systématiques de penser le dialogue comme un genre à part entière. Deux auteurs de dialogues — Sperone Speroni²⁷ et Torquato Tasso²⁸ — et deux "proto-théoriciens" de la littérature — Carlo Sigonio²⁹ et Lodovico Castelvetro³⁰ — vont alors tenter, fort diversement et avec plus ou moins de succès,³¹ de définir le genre.

Sauf que de nouveau, on doit souligner, avec Snyder, le fait révélateur que cette forme d'expression écrite pose problème pour ces auteurs :

One of the interesting things about late Renaissance theories of dialogue is that, in quite different ways, they portray dialogue as making almost impossible demands on any conventional understanding of literature. Common to Sigonio, Castelvetro, and Tasso (...) is the perception that dialogue differs from other kinds of writing because of its close connection — above all in antiquity — with philosophy itself and with dialectic in particular. (...) **this problem of the literariness of dialogue** is one of the most imposing. A heightened critical awareness after 1550 in Italy of the

²⁶ Snyder, *op. cit.*, p. 20-21.

²⁷ Sperone Speroni, *Apologia dei Dialoghi* (1574).

²⁸ Torquato Tasso, *Discorso dell'arte del dialogo* (1585).

²⁹ Carlo Sigonio, *De dialogo liber* (1561). Sigonio est cependant surtout connu comme historien.

³⁰ Lodovico Castelvetro, *La "Poetica" d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1567)

³¹ Snyder résume bien en quoi les approches de ces quatre auteurs diffèrent : "Sigonio sought to regulate dialogue, Castelvetro to abolish it, Speroni to defend it, and Tasso to exalt it." *Op. cit.*, p. 30.

intricacy and ubiquity of fiction (...) helps to make an encounter with the problem of dialogue, as the intersection of logic and literature, a potentially explosive one.³²

Ici encore donc, alors même que naît la réflexion qui mènera beaucoup plus tard à la constitution du champ littéraire,³³ la nature "poétique" du dialogue — sa "littérarité" dirait-on aujourd'hui — paraît ambiguë : "Almost as soon as critics and theorists in Italy began to consider the possibility of a general theory of literary discourse, dialogue appeared to them as an obvious problem for that theory".³⁴

Mais qu'en est-il dans le contexte actuel, alors que le découpage épistémique de l'univers discursif diffère sensiblement de celui de l'Antiquité ou la Renaissance tardive ? Le dialogue peut-il être considéré comme un genre "littéraire" au sens moderne du terme ? Il ne paraît pas illégitime de poser la question, car de la réponse dépend la possibilité de faire du dialogue l'objet d'une appréhension par cette "science de la littérature" que nous appelons aujourd'hui la "poétique" (dans un sens plus large, bien sûr, que celui d'Aristote).

À première vue, la nature "littéraire" du genre dialogué paraît aller de soi, puisque tous les dialogues ont recours — fût-ce de manière minimale — non seulement au langage écrit, mais surtout à des stratégies textuelles qui relèvent indéniablement de ce qu'on a coutume d'appeler aujourd'hui la "littérature" : création de personnages, constitution d'un espace-temps fictionnel, procédés mimétiques, narratifs et stylistiques, etc.

Pourtant, on se doute déjà que le dialogue ne s'insère pas aisément dans la conception moderne du littéraire du seul fait que, jusqu'à très récemment du moins, l'histoire littéraire était presque totalement silencieuse à son sujet. La nature fondamentalement hybride du dialogue, avait-t-on noté dans l'introduction de ce chapitre, semble poser problème, le dialogue tendant en effet à se retrouver dans des domaines disciplinaires fort divers (philosophie, science, esthétique, etc.) et se caractérisant, de surcroît, par la présence d'une forte composante intellectuelle ou cognitive.

³² *Ibid.*, p. 13-14.

³³ Notons, avec Snyder, qu'il est tout de même significatif que ce soit précisément à ce moment-là que se développe la réflexion sur le genre du dialogue : "[these] Four works written in this period investigate dialogue in a systematic manner for the first time in Western thought, and in fact signal the only moment in which dialogue appeared as a genuine problem for literary theory anywhere in Europe before the Romantic period." Snyder, *op. cit.*, p. 1.

³⁴ *Ibid.*, p. 9.

On pourrait évidemment objecter que d'autres genres littéraires possèdent une dimension cognitive tout aussi importante. On songe, bien sûr, au premier chef à l'essai, mais aussi à certains romans (les "romans à thèse", les œuvres d'auteurs comme Musil, Mann, Broch...), voire parfois à la poésie (Novalis, Valéry, etc.). Mais il reste que le genre du dialogue ne peut être assimilé à aucun de ces genres. Il se distingue radicalement de l'essai, par exemple, par le fait qu'il a toujours recours à des procédés mimétiques (constitution de personnages fictifs, décors, etc.). Il se distingue aussi radicalement du roman ou de la poésie en ce qu'il comporte *toujours* une composante cognitive importante, c'est même là une de ses caractéristiques fondamentales, alors que le roman et la poésie peuvent souvent — et même la plupart du temps — se passer sans problème du discours argumentatif de type philosophique. Il ne paraît pas évident, encore aujourd'hui alors que les frontières disciplinaires tendent pourtant à se brouiller, de traiter par exemple les dialogues de Platon comme des textes "littéraires".³⁵

Une autre particularité du genre dialogué qui semble poser problème, non pas tant en ce qui concerne la question de sa "littérarité" que pour sa conceptualisation par une certaine *théorie* littéraire, réside dans le fait que le dialogue est une représentation verbale (écrite) d'un matériau essentiellement verbal, représentation qui n'est pas faite pour être "prononcée" ou interprétée comme au théâtre.

Le caractère quelque peu problématique de cette particularité discursive du dialogue est perceptible notamment dans le fait que le dialogue — autant comme genre que comme procédé discursif — tend à se faire fort discret dans la plupart des théories poétiques contemporaines. Dans certains cas, on peut même discerner une sorte de "préjugé" théorique envers le dialogue. On songe, par exemple, à la narratologie genettienne qui n'offre pas d'outils analytiques opératoires pour décrire le dialogue — pas même le dialogue dans le récit —, celui-ci étant conçu chez Genette comme une simple "(re)production", une imitation de mots par des mots (c'est-à-dire une "représentation du verbal par du verbal") qui impliquerait, semble-

³⁵ On note cependant que les dialogues de Platon sont l'objet d'analyses et d'études inspirées par une approche plus poétique ou esthétique depuis quelque temps. Cet intérêt accru pour la "forme" des dialogues platoniciens est sensible — entre autres ! — dans l'excellent ouvrage collectif dirigé par Charles L. Griswold : *Platonic Writings, Platonic Readings*, Routledge, New York & London, 1988.

t-il, un travail de représentation "nul".³⁶ Dans un récit, le dialogue, de ce point de vue, constituerait une sorte de corps étranger non problématique inséré dans la trame narrative qui se caractérise, quant à elle, par un fonctionnement mimétique plus complexe (et donc plus "digne" d'analyse).³⁷ On imagine que de telles théories seront *a fortiori* insatisfaisantes, voire inutiles, pour aborder un genre fondé essentiellement sur la composante dialoguée.³⁸

On verra plus tard que la nature verbale du principal matériau représenté dans les dialogues constitue pourtant une particularité fondamentale lourde de conséquences pour l'appréhension du genre, bien que cette particularité "mimétique" apparaisse plus intéressante lorsque la théorie poétique s'adjoit, entre autres, certains concepts issus de la tradition rhétorique.

Mais pour l'instant il importe encore de se demander s'il est possible d'élaborer une "poétique" du dialogue à partir des seuls principes théoriques issus de la théorie littéraire contemporaine. Comme on le verra tout de suite avec l'exemple de commentateurs récents du genre, les problèmes auxquels on risque de se heurter alors paraissent disqualifier d'avance une conception trop étroitement littéraire du genre.

1. Pour ou contre la poétique du dialogue ?

En effet, le malaise "poétique", noté chez Aristote et les commentateurs italiens de la Renaissance, semble persister chez des critiques contemporains qui — tels Roland Mortier³⁹, ou, plus récemment encore, Suzanne Guellouz — ont essayé, fort diversement, d'élaborer une "poétique" du genre (au sens restreint d'une

³⁶ Voir notamment "Frontières du récit" (*Figures II*, coll. Points, Seuil, Paris, 1969, pp 52-56) où Genette compare la représentation du langage dans le dialogue à une simple "reproduction" ou "répétition", ou encore à une "citation" voire à une "tautologie".

³⁷ Pour une analyse plus approfondie de l'absence de théorisation du dialogue romanesque dans les poétiques et narratologies contemporaines (et plus particulièrement chez Genette), voir mon mémoire de maîtrise — *Dialogue et dialogisme romanesques. Le cas de "L'Homme sans qualités" de Robert Musil*, mimeo, Montréal, 1990, p. 9-17 —, ainsi que le livre de Gillian Lane-Mercier, *La parole romanesque*, Presses de l'université d'Ottawa/Klincksieck, Ottawa-Paris, 1989.

³⁸ Il faut préciser cependant des théories littéraires plus récentes que celles de Genette, dans la foulée d'auteurs comme Bakhtine et du regain d'intérêt pour l'énonciation, la communication ou la pragmatique, ont tendance à mieux prendre en compte la dimension dialoguée des textes littéraires, bien que le genre dialogué comme tel ne semble pas encore y avoir fait l'objet d'études à ce titre.

³⁹ L'article de Roland Mortier s'intitule en effet "Pour une poétique du dialogue : essai de théorie d'un genre", *Literary Theory and Criticism, Festschrift presented to René Wellek in honor of his eightieth birthday*, P. Lang, Berne, 1984.

tentative de description des procédés narratifs et proprement "littéraires" du dialogue).

Guellouz annonce au début de son ambitieuse monographie sur le genre que son objectif principal est justement de "mettre en valeur ce qui peut être considéré comme permanent [*dans le dialogue*], autrement dit les éléments constitutifs de la forme, sa **poétique**."⁴⁰ On pourrait également citer Eva Kushner qui se demande elle aussi, mais plus prudemment et en utilisant le terme de "poétique" dans un sens plus large, s'il est possible d'identifier "les éléments d'une **poétique du dialogue**" : "Cette forme ouverte aussi bien quant aux sujets qu'à la longueur et au nombre de personnages a-t-elle pour autant des exigences esthétiques formelles ?"⁴¹

Ces appels font, d'une part, écho à l'impression — troublante, semble-t-il, pour les critiques littéraires — qu'il n'existe pas encore de "véritable" poétique du dialogue, qu'on n'a pas encore présenté systématiquement les lois générales de la représentation qui le gouvernent, bref que ce genre n'a pas subi le processus de codification qu'ont connu les autres genres littéraires, et auquel il aurait légitimement droit. Mais ces appels empressés témoignent peut-être de l'impossibilité, ou à tout le moins de la difficulté, d'aborder le dialogue sous le seul angle de la poétique au sens strict.

L'exemple de la monographie de Suzanne Guellouz est à ce titre exemplaire. Partie, comme on vient de le voir, avec l'intention d'élaborer une poétique du dialogue et s'étant prononcée hardiment *pour* une telle approche du genre, elle en arrive à des conclusions quelque peu désabusées. Au sujet des personnages des dialogues, par exemple, elle constate qu'ils :

(...) ne valent en fait que par l'attention que leurs auteurs portent aux idées. La dramatisation des concepts à laquelle ils procèdent ne débouche que très rarement sur une psychologisation et une animation qui, au demeurant — et c'est là l'essentiel -, restent toujours sans rapport avec la structure même du texte dont la nature et la portée sont ailleurs.⁴²

⁴⁰ Guellouz, *op. cit.*, p. 21. C'est moi qui souligne. Notons également que Guellouz consacre le tiers de sa monographie à un regroupement de chapitres placé sous le titre de "**Pour** une poétique du genre".

⁴¹ Kushner, "Réflexions sur le dialogue en France au XVI^e siècle", *op. cit.*, p. 485. C'est moi qui souligne.

⁴² Guellouz, *op. cit.*, p. 142.

Puis, au bout de son parcours, après avoir passé en revue tous les éléments formels de la poétique des dialogues, elle fait un bilan qui semble carrément remettre en cause la pertinence même de son entreprise :

Action inexistante, personnages qui n'en sont pas, traitement de l'espace qui consiste à ne le prendre en compte que pour l'éliminer, acceptation de la seule dimension temporelle dont il ne pouvait faire l'économie, autant de paradoxes qui, nous l'avons vu, s'expliquent par la nature conceptuelle du dialogue.⁴³

Toute tentative d'approche du dialogue par la seule poétique semble se heurter, entre autres, à ce problème fondamental du caractère généralement conceptuel — ou "philosophique" — de cette forme discursive. Les critiques finissent inmanquablement par se demander, comme Eva Kushner, "si le dialogue est œuvre d'art ou quête de vérité."⁴⁴ Et ce problème se posait d'ailleurs presque dans les mêmes termes pour les théoriciens de la Renaissance qui les premiers tentèrent de définir le genre :

If dialogue is a fiction, late Renaissance theorists ask, then how can it also be a "kind" of dialectical/philosophical writing, and, conversely, how can dialectic/philosophical dialogue ever be considered a "kind" of literature?⁴⁵

Comme le note Cox, cette ambiguïté générique du dialogue a eu tendance à provoquer par la suite une distribution des commentaires sur le dialogue d'un côté ou de l'autre de la frontière qui sépare les considérations esthétiques des considérations épistémologiques : "The concerns of most critics who have touched on the genre have tended to be either formal or epistemological ; the dialogue is scrutinized as a work of art or a vehicle for thought."⁴⁶

Face à ceux qui ont voulu, sans le réussir, réduire le dialogue à sa seule dimension littéraire, on trouvera donc certains commentateurs qui ont tenté d'éviter les problèmes posés par cette hybridité générique constitutive du dialogue en relativisant ou en diminuant l'importance de la dimension poétique, en affirmant même que cette dimension des dialogues n'avait en dernière analyse qu'une fonction "cosmétique", supplémentaire, voire stratégique.

⁴³ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁴ Kushner, "Le dialogue en France au XVI^e siècle : quelques critères génologiques", *op. cit.*, p. 142.

⁴⁵ Snyder, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁶ Cox, *op. cit.*, p. xi. La plupart des commentateurs du dialogue mentionnent à un moment ou à un autre cette question de la nature double — "poétique-philosophique", "fictionnelle-conceptuelle", etc. — du dialogue, mais je crois que les citations précédentes sont suffisamment éloquentes pour nous éviter d'en faire un compte rendu exhaustif.

Kenneth Wilson, par exemple, note que plusieurs dialogues utilisent la fiction simplement comme un "masque".⁴⁷ En se référant à la *Poétique* d'Aristote, il remet en cause le statut générique du dialogue — comme relevant vraiment de la poétique — au nom de la prédominance, selon lui, du souci *pédagogique* de cette forme discursive :

With reference to Aristotle it is evident that dialogues comprise no genre. Rather we ought to speak of their aim, which is primarily didactic. The essential purpose of the rational order of dialogue and of every fleeting affiliation it makes with the art of fiction is pedagogical.⁴⁸

De manière presque — mais pas tout à fait — analogue, Jon Snyder met en évidence, en paraphrasant les thèses de Carlo Sigonio (le premier "véritable" théoricien du dialogue), la nature purement "stratégique" ("rhétorique" donc plutôt que didactique) de la fiction dans les dialogues :

The fiction of a scene of speaking, however, is but a strategic maneuver that allows the dialogist to "provide [philosophical] support for himself, as Sigonio phrases it (...). The fiction of a scene of speaking between different voices (...) enables dialogue to acquire authority because it leads the reader to believe that others have tested, and ultimately affirmed, the ideas that it proposes."⁴⁹

Ce serait même, selon Snyder, ce peu d'importance, et de difficulté technique, de la dimension poétique et esthétique des dialogues qui aurait rendu le genre si populaire à la Renaissance :

(...) the restricted literary nature of the dialogical model — its reduction of the speaking situation to a basic set of variables and to a more or less minimal degree of narrativity — contributed greatly to making dialogue so popular and utilizable for Renaissance writers in many different fields. Dialogue does not test the writer's technical skill in manipulating a highly encoded set of formal conventions to the same degree as, say, a romance in *ottava rima* or a petrarchan sonnet. (...) If so

⁴⁷ "We are struck by the tentativeness of some dialogues in which the fiction serves as a mask." Wilson, *op. cit.*, p. 180.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 20. Rappelons que Wilson, en se référant à Aristote, avance la thèse selon laquelle les dialogues seraient des "fictions incomplètes" : "The term "incomplete fictions" may be used to sum up the position of dialogue inside the Aristotelian scheme. Because it is but intermittingly mimetic (...) dialogue intermittingly resembles drama. Centered on ideas and their actions, however, dialogue would only be diminished by the achievement of complete fictionality as Aristotle conceives.", *Ibid.* Pour Wilson, la dimension poétique est "menacée" constamment par la dimension philosophique ou didactique : "The peculiar challenge of dialogue to aesthetic criticism springs from its nature as a didactic art. In the delicate metabolism of its synthetic nature its philosophical usefulness continually threatens its existence as a work of art." *Ibid.*, p. 9.

⁴⁹ Snyder, *op. cit.*, p. 49.

desired, the energy and creativity of the dialogist may be spent entirely on the text's *inventio* rather than on its *elocutio*.⁵⁰

2. Pour une poétique "non poétique" du dialogue

Mais la stratégie théorique qui consiste à tenter de marginaliser la dimension poétique des dialogues s'avère tout aussi aporétique que la tentative de réduire le dialogue à cette seule dimension. Même s'il est possible de trouver nombre de dialogues dans lesquels la dimension poétique joue effectivement un rôle minimal, il n'en reste pas moins que si l'on veut approcher le genre dans son ensemble, on doit développer des outils conceptuels qui permettent de rendre compte également des dialogues où cette dimension joue un rôle prépondérant.

Il existe même de nombreux dialogues où ce qu'on pourrait appeler la composante littéraire, ou "poétique", prend le pas sur les dimensions philosophique ou rhétorique. On songe, par exemple, à la tradition dialogique issue de Lucien qui — comme il l'affirme "lui-même" dans son magnifique dialogue *La double accusation ou les tribunaux* — a fait subir au dialogue "philosophique" de la tradition platonicienne un "traitement esthétique" radical :

Quand je l'ai pris [*le dialogue*], il paraissait rechigné à la plupart des gens et il était réduit à l'état de squelette par ses fréquentes interrogations. Par là, il avait sans doute un air vénérable, mais il n'était pas du tout plaisant ni agréable au public. Alors je commençai par l'habituer à marcher sur la terre à la façon des hommes, puis je lavai la crasse épaisse dont il était couvert et, le forçant à sourire, je le rendis plus agréable à voir ; enfin je lui adjoignis la comédie et par là je le mis en grande faveur auprès des auditeurs, qui jusque-là redoutaient les épines dont il était hérissé et se gardaient de le prendre dans leurs mains, comme s'il eût été un hérisson.⁵¹

Snyder se voit d'ailleurs obligé d'admettre l'existence de ce type de dialogue moins directement lié au philosophique qu'à la poétique, sauf qu'il tente de contourner le problème en proclamant l'existence de *deux* versions distinctes du dialogue :

(...) there is evident in Lucian's treatment of Plato a principle of genre new to ancient thought on dialogue. There are, Lucian suggests, two incompatible and mutually exclusive models of dialogue, one geared toward speculation and the other toward laughter, as different in their own way as are tragedy and comedy. (...) These two versions of dialogue — one oriented toward the philosophical, and the

⁵⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁵¹ C'est le personnage du Syrien — et donc la personnification de Lucien lui-même — qui dans "La double accusation ou les tribunaux" se défend contre les accusations du Dialogue de l'avoir outragé. Lucien de Samosate, *Oeuvres complètes*, tome 2, Librairie Garnier, Paris, p. 475.

other toward the strictly literary — necessarily accompany each other, for the latter operates as a remedy for the former. (...) Lucian sets in place an alternative model of literary dialogue (...)⁵²

Toutefois, si l'on veut tenter de développer des outils théoriques suffisamment souples pour pouvoir traiter de l'*ensemble* du corpus des dialogues, comme c'est notre intention dans ce chapitre, il faut —plutôt que de subdiviser, comme Snyder, le corpus en sous-genres distincts "incompatibles" — tenir compte de toutes les potentialités du genre. En ce sens, il apparaît absolument nécessaire d'assumer les tensions qui résultent de la nature hybride et des diverses variantes du genre. Le dialogue ne peut être conçu — entre autres — que dans l'espace tensionnel du poétique et du philosophique, de la fiction et de la cognition. L'intérêt et sans doute aussi une grande partie de la spécificité du dialogue⁵³ — qui le distingue notamment de l'essai ou d'autres genres littéraires à tendance conceptuelle — résident justement dans ce fait qu'il est, comme le note Cox, *à la fois* représentation et présentation :

The dialogue is unique among the familiar genres of argument exposition, in that, at the same time as presenting a body of information or opinion, it also *represents* the process by which that information or opinion is transmitted to a particular audience, at a particular place and time.⁵⁴

C'est également ce que note Guellouz quand elle affirme que :

(...) ce genre entend concilier l'inconciliable et, plus précisément puisqu'il s'agit de *dramatiser des idées*, faire cohabiter deux types de discours visant, l'un à la présentation de la vérité, l'autre à la présentation de cette présentation⁵⁵

Enfin, Snyder lui-même, bien qu'il semble temporairement mettre à part le dialogue plus résolument "représentatif" ou littéraire (à la Lucien), ne cesse d'insister sur la position paradoxale, et théoriquement problématique, du dialogue :

⁵² Snyder, *op. cit.*, p. 37-38. L'équivalence qu'établit Snyder entre les couples "spéculation-rire" et "philosophie-littérature" est évidemment discutable.

⁵³ Ce qui ne veut pas dire qu'il n'existe pas d'autres genres combinant les soucis esthétiques et cognitifs, la fiction et la cognition : songeons, par exemple aux « romans à thèse ».

⁵⁴ Virginia Cox, *op. cit.*, p. 4-5.

⁵⁵ Guellouz, *op. cit.*, p. 162. Eva Kushner dit à peu près la même chose en d'autres termes : "La "vie" du dialogue correspond au besoin de persuader le lecteur non seulement de la vérité des thèses de l'auteur, mais également de la réalité du débat qui dans le dialogue mène à leur acceptation." Elle en tire cependant — comme Mustapha Kemal Bénouis d'ailleurs qui s'intéresse beaucoup aux "rapports de l'expression et du contenu" (*op. cit.*, p. 11) — une théorie du jugement esthétique sur le dialogue : "Il faut, d'autre part, que la structure dialoguée provienne d'une véritable intégration de l'argument et de la forme." Kushner, "Réflexions sur le dialogue en France", *op. cit.*, p. 486.

"Even in its most sophisticated form, dialogue shuttles between the literary and the extra-literary, disrupts the boundaries between fiction and non-fiction, and explores the tension between figure and statement."⁵⁶

Cette tension — qu'on la décrit dans les termes d'une relation paradoxale entre fiction et cognition, poétique et philosophique, figure et énoncé, ou encore entre présentation et représentation — est d'une importance capitale non seulement pour l'appréhension du dialogue comme forme discursive particulière, mais aussi, plus généralement, pour les limites et les fondements épistémologiques des études littéraires elles-mêmes. On a déjà mentionné, avec Snyder, à quel point cette hybridité générique tensionnelle du dialogue était lourde de conséquences non seulement pour les théoriciens du dialogue mais aussi plus largement pour la théorie littéraire naissante à la fin du XVI^e siècle. Et on peut faire l'hypothèse que cette rencontre explosive n'a pas perdu de son actualité, comme en témoigne notamment la perplexité de Guellouz qui souligne qu'on "peut même dire qu'il y a incompatibilité entre la recherche de vérité — autrement dit le dialogue — et l'utilisation d'éléments mimétiques."⁵⁷

Mais si l'hybridité générique du dialogue a pu handicaper les recherches sur le dialogue dans un contexte de spécialisation disciplinaire, il est peut-être devenu possible aujourd'hui de mieux "penser" le dialogue. Il semble en effet qu'on puisse maintenant prendre la mesure de cette nature paradoxale du dialogue, non pas pour remettre en question l'épistémologie des études littéraires (notre ambition n'est pas si grande !), mais à tout le moins pour devenir conscient, d'une part, des limites floues de ce qu'on appelle aujourd'hui la poétique⁵⁸, et, d'autre part, pour se donner les moyens d'appréhender le dialogue dans toute sa complexité. Il s'ensuit qu'il serait inutile de se prononcer "pour" ou "contre" l'élaboration d'une poétique (au sens "littéraire") du dialogue, il s'agit tout simplement de penser à la fois *avec* et à *côté* de la poétique.

Rappelons enfin qu'avant Le Tasse, qui situait le dialoguiste "presque à mi-chemin du poète et du dialecticien", un de ses maîtres, Carlo Sigonio, affirmait que

⁵⁶ Snyder, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁷ Guellouz, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁸ Je me permettrai de citer encore ici Snyder qui insiste justement sur cette question des limites poreuses de la poétique : "All poetics aim at producing a general theory of literary representation rather than a theory of persuasion (rhetoric) or interpretation (hermeneutics), although in practice this distinction between poetics, rhetoric, and hermeneutics is often difficult to maintain." Snyder, *op. cit.*, p. 4.

le dialoguiste était "presque une sorte de poète" (*quasi quidam poeta*⁵⁹) : le dialogue comme forme discursive relève donc au moins en partie — ou *presque* — de la poétique⁶⁰ ; et nous aurons donc recours, dans nos analyses, à certains outils conceptuels et méthodologiques qui en proviennent. Mais il faut d'abord prendre en compte les autres dimensions constitutives de cette "insaisissable bête prisonnière de la fiction" qu'est le genre du dialogue.⁶¹

B. LE DIALOGUE, UN GENRE PHILOSOPHIQUE ?

Nous devons certes regretter que ce que nous avons de lui [Platon] ne soit pas une œuvre philosophique... nous n'avons que ses dialogues, et cette forme nous gêne pour faire à partir d'une représentation une présentation déterminée de sa philosophie.

G.W.F. Hegel⁶²

Il s'éprit alors d'une passion désordonnée pour ce barbu, qui se distingue à son manteau, le Dialogue, qui passe pour être le fils de la Philosophie.

Lucien de Samosate⁶³

On aura sans doute déjà deviné que la tendance opposée à celle qu'on vient de voir — celle qui veut qu'on constitue une *poétique* du dialogue fondé sur les seuls principes des études littéraires — consiste à se concentrer sur sa dimension

⁵⁹ Sigonio, *op. cit.* Cf. note en exergue à cette section.

⁶⁰ Notons que Sigonio, bien qu'il se soit concentré presque exclusivement sur le dialogue de nature philosophique (Platon, Xénophon, Cicéron, etc.), croyait légitime de faire entrer le dialogue entièrement dans le domaine de la poétique (tel que conçu par Aristote), son ambition est carrément de compléter les recherches poétiques d'Aristote en y ajoutant un traité sur le dialogue : "His [*Sigonio's*] ambition is to do for the genre of dialogue what Aristotle did for the genre of tragedy, that is, to develop a general theory of its poetics." (Snyder, p. 44). Mais pour cela il doit se livrer à des spéculations pour le moins problématiques (notamment en ce qui concerne la mise en relation des notions, très différentes et parfois contradictoires, de la *mimesis* chez Platon et Aristote) qui vont l'amener dans certaines apories théoriques. Voir à ce sujet l'excellent deuxième chapitre du livre de Snyder.

⁶¹ Traduction libre d'une expression de Virginia Cox, *op. cit.*, p. 8 : "this elusive beast in the captivity of fiction."

⁶² G.W.F. Hegel, *Leçons sur Platon*, Aubier-Montaigne, Paris, 1976, p. 67.

⁶³ Lucien de Samosate, "La double accusation ou les tribunaux", *op. cit.*, p. 471.

philosophique, à mettre de l'avant donc une approche purement *épistémique* du genre. Et il va sans dire que les motivations pour privilégier un tel point de vue ne manquent pas. En témoigne notamment la citation de Lucien en exergue où le dialogue est identifié comme le "fils de la philosophie". On pourrait également, pour rester dans la métaphore "familiale", citer un autre critique qui attribue à ce genre "littéraire" — "le genre intellectuel par excellence"⁶⁴ — rien de moins que la *paternité* de la discipline philosophique telle qu'elle s'est développée en Occident depuis Platon :

Platon est l'inventeur du dialogue comme littérature, type particulier de dialectique écrite, qui présente dans une structure narrative le contenu de discussions imaginaires à un public différencié. À ce nouveau genre littéraire, Platon lui-même donne un nom nouveau, "philosophie". Après Platon, cette forme restera acquise, et même si le genre littéraire du dialogue cède la place à celui du traité, en tous les cas on continuera à appeler philosophie l'exposition écrite de thèmes de type abstrait et rationnel, étendus peut-être, après la confluence de la dialectique avec la rhétorique, à des contenus d'ordre moral et politique.⁶⁵

Et il est vrai que, chez Platon à tout le moins, la forme du dialogue peut difficilement être détachée de la philosophie puisque même la pensée "intérieure" du philosophe s'y conçoit à l'image du dialogue :

SOCR. : (...) Or, est-ce que tu appelles "penser" ce à quoi j'en donne le nom ? — THÉÉT. : Qu'est-ce que tu appelles ainsi ? — SOCR. : Une conversation que l'âme poursuit avec elle-même sur ce qui est éventuellement l'objet de son examen. À vrai dire, c'est à la façon d'un ignorant que je te présente cela : le fait est que cette image, que je me fais de l'âme en train de penser, n'est rien d'autre que celle d'un entretien, dans lequel elle se pose à elle-même des questions et se fait à elle-même des réponses (...). Par suite, juger, j'appelle cela "parler", l'opinion, le jugement, je l'appelle une "énonciation de paroles", qui à la vérité ne s'adresse pas à autrui, qui ne se fait pas non plus au moyen de la voix, mais silencieusement et en se parlant à soi-même. Mais toi, est-ce ton avis ?⁶⁶

Cette interrelation étroite de la pensée et du discours (dialogué) est également confirmé par l'étymologie du mot "dialogue" dérivé en grec du terme *dialoghestai* (διαλεγεσθαι) qui, comme le note Jean Laborderie, veut dire

⁶⁴ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 207.

⁶⁵ Giorgio Colli, *Naissance de la philosophie*, trad. C. Viredaz, Éditions de l'Aire, Paris, 1981, p. 114. Notons que Colli tente d'observer la naissance de cette "philosophie" *par-derrrière*, c'est-à-dire à partir de l'époque de ce qu'on appelle communément les présocratiques et qu'il appelle l'époque des "sages", avant donc la naissance de la pensée abstraite et analytique, née selon certains avec le recours à la technologie de l'écriture.

⁶⁶ Platon, *Théétète*, 189(e) — 190 (a), *Oeuvres complètes de Platon*, vol. II, trad. L. Robin, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1950, p. 158. C'est moi qui souligne.

originellement : "parler clairement et de manière distinctive", c'est-à-dire que la "raison [y] importe autant que la parole".⁶⁷ Le dialogue prend donc dès le départ un sens philosophique qui le distingue du sens plus englobant (conversation quotidienne, échange de répliques dans des œuvres littéraires, etc.) qu'il a aujourd'hui,⁶⁸ ce que note également Jon Snyder :

The term 'dialogue', which derives from *dialeghestai*, similarly contained for Socratic and Platonic thought the sense of a specific goal and a specific formal discursive structure that neither rhetorical debate nor everyday conversation can be said to possess. Dialogue is a textual strategy for discovery, or, better still, it is a textual strategy for embodying dialectical discovery in discourse ; as the textual body of dialectic, dialogue sharply differs from the representation of random conversation or the procedures of public oratory.⁶⁹

De cette relation originelle symbiotique entre la forme écrite du dialogue et la philosophie (et plus particulièrement la dialectique), il n'y a qu'un pas, vite franchi par certains critiques, pour assimiler le dialogue à la philosophie ou, à tout le moins, à une forme fondamentalement conceptuelle et abstraite d'écriture. Cette assimilation se fait d'autant plus naturellement si l'on considère Platon comme étant à la fois le "père" et la figure originelle "indépassée" du genre.⁷⁰

Ainsi, certains commentateurs du dialogue, comme Mustapha Kemal Bénouis, pour qui les dialogues platoniciens constituent l'incarnation ultime du genre, vont donner une définition essentiellement *épistémique* du dialogue :

Le dialogue dans sa forme élémentaire procède du mode indicatif. C'est avant tout le produit d'une pensée qui se penche sur elle-même et se dédouble ou se multiplie. C'est une méthode. (...) son objectif principal est de communiquer les résultats d'une recherche qui se veut objective parce que non univoque.⁷¹

On a également déjà cité Suzanne Guellouz qui après avoir laborieusement tenté d'élaborer une poétique du genre, conclut en affirmant sa fondamentale

⁶⁷ Jean Laborderie, *Le dialogue platonicien de la maturité*, Belles Lettres, Paris, 1978, p. 14. Laborderie ajoute que "très rapidement la notion de dialogue a été liée à celle d'enquête". Il approuve également Rudolf Hürzel qui propose *conloquium* comme équivalent latin du terme grec.

⁶⁸ On sait d'ailleurs qu'en français le terme "dialogue" ne s'est appliqué que tardivement (XIX^e-XX^e siècles) à la conversation naturelle.

⁶⁹ Snyder, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁰ Sur l'origine, en fait beaucoup plus complexe, du genre dialogué en Grèce, voir J. Laborderie, *op. cit.*, p. 13-51.

⁷¹ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 22. La suite de cette citation montre que Kemal Bénouis tient aussi compte de la dimension poétique du genre : "La réalisation de cet objectif s'accompagne de séduction ; l'art se greffe au sérieux et, s'il y a leçon, la camoufle sous les appâts du divertissement littéraire." Mais il est clair que la dimension poétique est ici réduite à un rôle purement cosmétique.

"nature conceptuelle" et en affirmant que "le dialogue n'est que l'assomption de la nature rationnelle de l'homme".⁷² Elle ira d'ailleurs, dans sa conclusion, jusqu'à faire de la démarche épistémique le *dénominateur commun* du corpus des dialogues : "Ce que tous les dialogues ont en commun, c'est d'être toujours l'histoire d'un *homo loquens* qui, poussé par la raison, recherche la sagesse."⁷³ Ce réductionnisme épistémique, qu'on peut opposer au réductionnisme poétique décrit dans la section précédente, amène certains commentateurs à se pencher exclusivement sur ce qu'ils appellent le "dialogue philosophique" ou, pire encore, à tenter de traiter d'un corpus de dialogues très divers (et pas toujours à dominante épistémique) à partir d'une définition presque purement épistémique du genre.

Le premier véritable théoricien du genre — Sigonio — fondera d'ailleurs sa "poétique" du dialogue — dans son *De Dialogo Liber* — sur un corpus formé exclusivement de dialogues définis par leurs objectifs philosophiques (et plus particulièrement par leur démarche dialectique) :

Obviously, for Sigonio, dialogue is synonymous with philosophical dialogue or, more precisely, dialectical dialogue ; his theory concentrates on works of this kind, whose subject is always a problem of knowledge and judgement.⁷⁴

Cette approche demeure toutefois fondamentalement problématique puisqu'en définissant le genre dialogué en se fondant ainsi sur la seule variante du dialogue philosophique (voire dialectique), on risque de perdre de vue non seulement les autres variantes du genre (et donc le genre dans son ensemble), mais aussi la nature beaucoup plus complexe du "sous-genre" du dialogue philosophique lui-même. Car, en plus de risquer alors d'escamoter les problèmes, déjà évoqués, issus de la paradoxale alliance du philosophique et du poétique (de la présentation et de la représentation, de la fiction et de la cognition, etc.), on risque aussi de passer à côté de l'interaction complexe qui a jeu au niveau de la dimension épistémique elle-même où s'entrecroisent allègrement le pédagogique, la rhétorique, la dialectique, etc.

⁷² Guellouz, *op. cit.*, p. 256.

⁷³ *Ibid.*, p. 257.

⁷⁴ Snyder, *op. cit.*, p. 48. Snyder lui-même fait d'ailleurs sien le préjugé épistémique envers le dialogue : "In the pages that follow, 'dialogue' serves as an umbrella term to designate full-length literary or philosophical dialogues like Cicero's or Plato's, in which issues are raised and discussed extensively, if not always exhaustively, to the exclusion of virtually all else, rather than dramatic dialogue or narrative prose dialogue of the sort found in novels, novellas, and the like." (p. 7) L'absence de référence à Lucien dans cette citation me paraît significative, car elle est symptomatique des carences de l'approche qui tente de définir le dialogue par sa seule dimension épistémique.

Même le dialogue platonicien, l'incarnation apparemment paradigmatique du dialogue philosophique à "l'état pur", ne peut être adéquatement saisi, comme on le verra, sans que l'on tienne compte de la dimension poétique, de la question de la pédagogie, de la relation problématique avec la rhétorique, de ses potentialités satiriques ou ironiques, du rôle essentiel de l'éthique, etc. L'approche exclusivement philosophique du dialogue sera donc, à plus forte raison, problématique en ce qui concerne les dialogues issus de la tradition cicéronienne ou lucianesque où l'épistémique et la dialectique ne tiennent pas du tout la même place.

Pour montrer à la fois la pertinence et l'"impertinence" de l'approche étroitement épistémique du dialogue, il importe donc de mieux définir les diverses potentialités épistémiques du genre ainsi que leur relation confuse avec le poétique et le rhétorique. Et, pour cela, il faut commencer par éclaircir la relation fondatrice — mais pas toujours effective par la suite — qui unit dialogue et dialectique.

1. Dialogue et dialectique : une relation asymétrique

Il importe d'abord de retourner aux sources de la définition socratico-platonicienne de la dialectique. Selon le Socrate de Platon :

Seule (...) la démarche de la méthode dialectique a ce caractère que, bousculant les hypothèses, elle suit son chemin, par ce moyen, jusqu'au principe lui-même, afin de s'y établir d'une façon solide ; et l'œil de l'âme, véritablement enfoui dans je ne sais quel barbare borbier, elle le tire tout doucement et l'amène en haut, employant comme auxiliaires et compagnes de ce travail les disciplines que nous avons passées en revue (...)75

La dialectique est donc avant tout une *méthode*, un outil épistémique, permettant d'accéder à la vérité, voire à une forme de révélation (au sortir de la caverne...). Elle est, pour le Socrate de Platon, "la science suprême à laquelle obéit l'ensemble des arts."⁷⁶ Mais il est également clair qu'elle entretient une relation étroite avec le dialogue, une relation qui semble aller de soi de par la proche parenté étymologique des deux termes, et parce que la méthode dialectique implique, presque toujours, la présence de plus d'un interlocuteur (fussent-ils "intérieurs").

Il faut toutefois mettre en évidence la polysémie et l'évolution du terme *διαλεκτικός* dans l'œuvre platonicienne. Jean Laborderie identifie, chez Platon

⁷⁵ Platon, *République* (533 c-d), *Oeuvres complètes de Platon*, op. cit., vol. I, p. 1128.

⁷⁶ Laborderie, op. cit., p. 371.

seulement, trois acceptions différentes du mot. En un premier sens, surtout dans les dialogues de jeunesse (qu'on appelle aussi les "dialogues aporétiques"), la dialectique a principalement une définition *a contrario* : elle se définit en opposition aux discours continus des rhéteurs et sophistes (ainsi qu'à leur tendance fondamentalement éristique). En ce premier sens, dialectique et dialogue se confondent presque puisque la dialectique implique alors "essentiellement de savoir interroger et répondre".⁷⁷ Ce n'est qu'à partir des œuvres dites de maturité (la *République*, le *Phèdre*, le *Phédon*, etc.) que la dialectique acquiert un deuxième niveau de sens, qu'elle devient une "démarche purement cognitive"⁷⁸ qui implique différents procédés (technique de division, définition, analogie, etc.), à l'intérieur toujours d'"une argumentation *δια λογων*".⁷⁹ Enfin, en sa troisième acception, le terme prend un sens plus abstrait qui lui permet alors de devenir une véritable méthode (*διαλεκτικη μεθοδος*) au sens du passage de la *République* cité plus haut : il peut s'agir d'une dialectique "ascendante" ou "descendante", mais ce qui importe est qu'elle permette de saisir "pour chaque chose la raison de son essence".⁸⁰

Ces trois sens du mot dialectique chez Platon entretiennent tous une relation avec le dialogue. Comme le note Laborderie : "il n'est pas de saine dialectique sans dialogue",⁸¹ car, dans les termes de Socrate, la dialectique implique nécessairement "la capacité la plus scientifiquement constituée d'interroger et de répondre."⁸² Elle implique toujours une forme ou une autre de "discussion".⁸³ Le dialecticien, tel que défini par Platon, ne doit pas seulement pouvoir atteindre lui-même la vérité, mais également être en mesure de la transmettre (et donc de "dialoguer") : "le parfait dialecticien est celui qui se montre capable de rendre compte (*λογον διδοναι*) de ce qu'il sait ; c'est-à-dire qu'il doit pouvoir conduire l'ignorant au savoir".⁸⁴ La relation entre dialectique et dialogue chez Platon est si étroite qu'on est presque

⁷⁷ *Ibid.* Notons que Laborderie prend sa définition tripartite de la dialectique chez V. Goldschmidt.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 372.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Platon, *République* (534b), *op. cit.*, vol. I, p. 1129.

⁸¹ Laborderie, *op. cit.*, p. 373.

⁸² Platon, *République* (534d), *op. cit.*, vol. I, p. 1129.

⁸³ C'est en effet dans cet art de la discussion que H. Gundert situe l'intersection du dialogue et de la dialectique : "Die Dialektik, der Terminus, mit dem Platon die universale und beherrschende Wissenschaft des Philosophen bezeichnet, und der Dialog, die literarische Form, in der er sie darstellt, haben beide ihren Grund in der Art sich zu unterreden, wie Sokrates sie geübt hatte." *Dialog und Dialektik, zur Struktur des platonischen Dialogs*, Amsterdam, 1971, p. 1.

⁸⁴ Laborderie, *op. cit.*, p. 373.

tenté de les assimiler : "La définition de la dialectique nous est donnée dans le *Cratyle* ; il s'agit essentiellement de la science des interrogations et des réponses, donc du dialogue."⁸⁵

Il importe cependant de noter que la prédominance de cette relation privilégiée entre dialectique et dialogue constitue un apport spécifique et "nouveau" du maître de l'Académie au genre du *logos sokratikos* : "À notre sens, l'originalité de Platon [*par rapport aux autres auteurs de λόγοι σωκρατικοί*] se manifeste dès les dialogues de jeunesse ; ceux-ci prennent en effet comme principe les règles élémentaires de la dialectique".⁸⁶ Cette remarque de Laborderie met en relief le fait que si la dialectique telle que conçue par Platon implique nécessairement le dialogue — "Il n'est certes pas de dialectique sans un dialogue"⁸⁷ -, l'inverse n'est pas pour autant vrai, et ce même en ce qui concerne le dialogue platonicien :

En revanche, peut-on dire pour autant que la dialectique constitue à elle seule tout le dialogue ? Même si nous rassemblons toutes les acceptions du terme, il semble impossible de considérer que le dialogue platonicien (...) puisse se réduire à la seule dialectique. (...) nous voyons presque toujours que la *forme dialoguée* et le *dialogue*, la *structure dialectique* et l'*entretien socratique* ne coïncident pas parfaitement.⁸⁸

Cette constatation paraît essentielle pour comprendre la nature fondamentalement *asymétrique* de la relation qui unit dialogue et dialectique. Il "faut (...) se garder d'assimiler entièrement le dialogue à la méthode dialectique. (...) le dialogue socratique apporte (...) plus que ne saurait le faire la seule dialectique"⁸⁹, affirme Laborderie. Platon a en effet recours dans ses *Dialogues* à des procédés qui se situent au-delà (ou en deçà) de la dialectique : mythes, discours continus, mises en scène, etc. On y trouve tout un travail qui ne relève pas seulement de l'argumentation dialectique, mais aussi de la poétique et de la rhétorique⁹⁰ :

Une lecture attentive du *Phèdre* nous montre que la composition d'un discours — et à plus forte raison, pourrait-on dire, d'un dialogue — exige un art éprouvé de la *disposition* des parties qui ne relève pas seulement de la logique mais de l'harmonie (...) l'œuvre d'art, le dialogue, est, conformément aux principes exposés dans le

⁸⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 471. Sur les autres auteurs de *logoi sokratikoi* et la spécificité de Platon par rapport à ceux-ci, voir Laborderie p. 43-51.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 374.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁰ Et ce malgré le fait qu'on trouve nombre de critiques, chez Platon, des procédés mimétiques et de la discipline rhétorique. J'y reviendrai.

Phèdre, un "être vivant" doué de son autonomie propre. (...) Le dialogue se doit de rendre la spontanéité de son personnage principal, unissant avec un art savant de la mesure, la dialectique et tout ce qui était fait pour la rendre plausible (...)»⁹¹

Même chez celui qu'on a pu appeler le "père de la philosophie" donc, le dialogue ne peut se réduire entièrement à sa dimension dialectique.⁹² Un "excédent" poétique et/ou rhétorique vient constamment gêner les efforts du commentateur qui voudrait réduire les *Dialogues* à cette seule dimension. En témoigne éloquentement d'ailleurs le passage de Hegel — cité en exergue à cette section — où le philosophe allemand se désole du fait que l'on ait "seulement" les dialogues philosophiques de Platon et non son œuvre philosophique elle-même...

De plus, on pourrait ajouter que la relation apparemment privilégiée qui unit dialogue et dialectique se heurte à un autre écueil : celui du didactisme, voire d'un monologisme fondamental, qui viennent ébranler davantage encore cette relation à première vue harmonieuse. Comme le note en effet Francis Jacques : "Dans la scénographie platonicienne, le débat socratique n'évite le Charybde éristique qu'en se rapprochant dangereusement de la Scylla didactique."⁹³ Et cette tendance devient particulièrement évidente dans les dialogues tardifs (les *Lois*, le *Timée*...), alors que — et même le très fidèle platonicien qu'est Laborderie doit l'admettre — le dialogue (comme forme) devient presque superflu :

(...) à partir du *Sophiste*, la dialectique qui était ontologique devient logique. Pour la forme, les derniers dialogues s'orientent peu à peu vers la technique aristotélicienne. L'*ελεγχος* socratique disparaît presque complètement à mesure que Platon vieillit. L'auteur ne pense plus que l'ironie soit bonne pour les entretiens philosophiques. La *Lettre VII* recommande au contraire la bienveillance et l'amabilité. Dans ces conditions, le dialogue de type socratique paraît dépassé et, comme chez Aristote, le disciple écoute l'exposé du maître. C'est alors qu'il semble juste de dire que Platon utilise une forme littéraire qui n'est peut-être plus en rapport avec ce qu'il enseigne,

⁹¹ *Ibid.*, p. 375-377.

⁹² Laborderie n'hésite pas à parler d'un "art de la composition" (de *métrétique*) pour décrire la conception des dialogues platoniciens : "En fait, réfutation, argumentation dialectique, mythes, discours, parties dialoguées, mises en scène, descriptions et portraits, tout cela constitue le dialogue dont l'unité réside dans l'art de la composition à la fois philosophique et littéraire." (p. 379) Mais il est beaucoup plus réticent à parler de poétique, d'un travail "proprement littéraire" : "Ainsi, parce que dialogue et dialectique ne s'identifient pas, nous devons concevoir les *Dialogues* comme des œuvres résultant d'une élaboration que nous hésitons cependant à qualifier de "littéraire", du moins au sens traditionnel du terme. Certes les éléments littéraires sont nombreux dans le *Banquet*, le *Phédon* ou le *Phèdre*, mais le travail de l'auteur nous paraît dominer d'un seul mouvement de l'esprit à la fois l'argumentation dialectique et la perfection littéraire, bien que nécessaire, est loin d'être l'essentiel" (p. 380).

⁹³ Francis Jacques, *L'espace logique de l'interlocution*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985, p. 163.

ou dont, tout au moins, il pourrait aisément se passer. Rien n'empêcherait en effet de donner au *Timée* ou aux *Lois* l'allure d'un exposé entièrement systématique.⁹⁴

Ainsi, s'il paraît impossible chez Platon — où l'on trouve la tentative la plus extrême pour assimiler le dialogue à la dialectique — d'en arriver à affirmer l'équation entre ces deux termes, il sera d'autant plus difficile de le faire en ce qui concerne le reste du vaste corpus des dialogues où dialogue et dialectique ne font pas toujours bon ménage. On peut en prendre pour exemple l'œuvre dialoguée de Cicéron où la dialectique ne joue pas du tout le même rôle que chez Platon alors que le grand orateur délaisse la démarche cognitive (ascendante ou descendante) de la dialectique socratico-platonicienne pour une méthode plus probabiliste et perspectiviste, si l'on peut dire, qu'il appelle la *disputatio in utramque partem* :

In Cicero's philosophical dialogues, for example, all the speakers are clearly using dialectic, but every man's dialectic has equal rights with every other man's. None is represented as 'victorious'; none is privileged *eo ipso* like the dialectic of Socrates in *Phædrus*.⁹⁵

Que l'on trouve la méthode épistémique cicéronienne, comme Kenneth Wilson, plus "dialogique"⁹⁶ ou qu'on la trouve au contraire, comme Eva Kushner, plus "monologique",⁹⁷ il reste qu'elle se distingue fondamentalement de la démarche dialectique telle qu'on vient de la décrire chez Platon.⁹⁸ Et les choses se compliquent encore si l'on élargit le corpus aux dialogues médiévaux et renaissants pour lesquels la dialectique prend des sens parfois radicalement divergents, quand même il est permis de parler de dialectique. Ainsi, le recours à la perspective dialectique pour

⁹⁴ Laborderie, *op. cit.*, p. 129.

⁹⁵ C.J.R. Armstrong, "The Dialectical Road to Truth : The Dialogue", *French Renaissance Studies, 1540-1570*, P. Sharratt éd., Edinburgh University Press, Edinburgh, 1976, p. 43. Notons que la démarche épistémique choisie par Cicéron s'inspire fortement d'Aristote et de ses dialogues "exotériques" (perdus).

⁹⁶ "(...) there is not the tendency towards synthesis or dogma which is found in Plato. For the concreteness and autonomy of Cicero's characters bespeak his conception of dialogue as the representation of equally viable views. (...) In Ciceronian dialogue the dramatic development and the philosophical development move together not toward a crisis or conclusion but toward equilibrium." Wilson, *op. cit.*, p. 29-30.

⁹⁷ "On reconnaît ici les prémisses d'une relation qui n'est pas véritablement dialogique mais monologique ; on la rencontre dans certains textes rhétoriques de Cicéron où l'interlocuteur ne sert que de résonateur au personnage principal ; il n'a rien à ajouter ni à rétorquer à celui-ci." Eva Kushner, "Le dialogue en France au XVI^e siècle : quelques critères génologiques", *op. cit.*, p. 145.

⁹⁸ Alain Michel parle d'un "éclectisme méthodique", fondé sur "une analyse précise et bien pondérée des probabilités", pour décrire la méthode épistémique cicéronienne. Alain Michel, "L'influence du dialogue cicéronien sur la tradition philosophique et littéraire", *Le dialogue au temps de la Renaissance*, dir. M.-T. Jones-Davies, Centre de recherches sur la Renaissance, Jean Touzot Libraire-éditeur, Paris, 1984, p. 12-13.

étudier le dialogue, bien que *pertinente* dans certains cas, n'apparaît pas comme *nécessaire*.

D'ailleurs, plusieurs commentateurs contemporains, confrontés à cette multiplicité de démarches cognitives dans le corpus de dialogue et résolus tout de même à adopter une approche fondamentalement épistémique, ont laissé de côté la mise en relation exclusive du dialogue et de la dialectique, afin de développer plutôt une *typologie*, plus ou moins élaborée selon les cas, pour rendre compte de la diversité des dialogues au niveau de leur démarche cognitive. Cette approche du genre dialogué, bien que plus souple et englobante que l'équation dialogue-dialectique, n'en demeure pas moins handicapée, entre autres, par sa tendance au réductionnisme épistémique.

2. *La tentative typologique*

La diversité des méthodes épistémiques dans le vaste corpus des dialogues — démarche dialectique de type socratique-platonicienne, *disputatio in utramque partem* à la Cicéron, présentation purement didactique ou catéchétique de thèses, débats de type éristiques, etc. — a donné naissance à quelques tentatives de classification des dialogues. Les critères distinctifs et les typologies qui en ont résulté diffèrent selon les commentateurs et on pourrait sans doute établir une "typologie de ces typologies", mais on se contentera ici d'en présenter certains exemples typiques afin d'en démontrer le caractère fondamentalement problématique.

La manière la plus répandue, et la plus primaire sans doute, de classer les dialogues est de le faire à partir des modèles paradigmatiques du dialogue antique représentés par ce qu'on pourrait appeler la "sainte Trinité" dialogique : Platon, Cicéron et Lucien. Certains commentateurs privilégient seulement deux de ces modèles — Platon et Lucien pour Kemal Bénouis, Platon et Cicéron pour Wilson par exemple — alors que d'autres tentent de tenir compte de la "trinité complète" (Kushner, Guellouz, Snyder, etc.). Ce type de classification pose certains problèmes. D'abord parce que les critiques ne s'accordent pas tous sur la nature de ces modèles : certains (comme Wilson) favorisent le modèle cicéronien (plus "concret", selon lui, avec des personnages mieux campés individuellement et historiquement, et avec une discussion plus "équilibrée" et probabiliste que le dialogue platonicien trop soumis à la fêrule de Socrate), alors que d'autres vont

privilégier le modèle platonicien (moins "rhétorique" et plus "heuristique" ou véritablement dialectique que celui de Cicéron selon Kushner et Kemal Bénouis). La situation se complique d'autant plus qu'il est difficile de parler d'un modèle cicéronien ou d'un modèle platonicien du dialogue puisque, dans les deux cas, on peut identifier différentes périodes et divers styles à l'intérieur même de leurs œuvres respectives. Le cas de Lucien est également problématique puisqu'il paraît difficile d'identifier une méthode épistémique chez le satiriste de Samosate qui a mêlé les cartes en tirant le dialogue, comme on l'a vu, du côté de la "comédie". Cette typologie est également réductrice du fait qu'elle néglige les autres variantes du dialogue antique qui est beaucoup plus diversifié que ne le laisse croire l'hypothèse trinitaire.⁹⁹ Enfin, il semble extrêmement hasardeux de croire qu'une typologie fondée exclusivement sur des types "originels" — représentés par les plus imposants auteurs de dialogues de l'Antiquité — puisse rendre compte adéquatement des avatars du dialogue à d'autres époques.¹⁰⁰ On en aura d'ailleurs la preuve en ce qui concerne le dialogue renaissant dans les chapitres qui suivent.

À côté de cette tentative "généalogique" de typologie, on trouve des typologies fondées plus généralement sur les principales *méthodes* épistémiques des dialogues. La version la plus courante de ce genre d'approche consiste à opposer les dialogues *didactiques* aux dialogues *heuristiques*. C'est ce que propose notamment Eva Kushner :

Cette disjonction en implique un autre qui nous met sur la voie de la découverte du dialogue de la Renaissance : celle qui s'établit entre une *quête* de la vérité et une affirmation pure et simple ; entre un discours qui en se faisant interrogation manifesterait une certaine ouverture à autrui, et celui qui s'épuiserait entièrement dans la fonction didactique.¹⁰¹

⁹⁹ On pense, pour ne nommer que les plus connus, à Xénophon, Plutarque, Sénèque, Varron, etc.

¹⁰⁰ Eva Kushner admet d'ailleurs que ce type de classification n'est pas entièrement satisfaisant pour aborder le corpus des dialogues français de la Renaissance : "L'importance du modèle antique est telle, par ailleurs, que l'on peut le plus aisément classer les dialogues français en fonction des modèles antiques qui les inspirent : dialogues philosophiques issus surtout de la tradition platonicienne et de ses nombreuses variations ; dialogues didactiques selon la conception cicéronienne ; dialogues satiriques à l'instar de ceux de Lucien. Cet essai de classification est imparfait non seulement parce qu'il semble ne pas tenir compte de la pluralité des influences qui s'exercent sur les auteurs français, mais également parce qu'il exclut (...) certains cas particuliers où le dialogue ne coïncide plus avec la mise en scène d'une conversation orientée vers la solution d'un problème (...)" Kushner, "Réflexions sur le dialogue en France au XVI^e siècle", *op. cit.*, p. 490. On verra dans les chapitres suivants que la question des sources et influences antiques est fort complexe en ce qui concerne le dialogue de la Renaissance.

¹⁰¹ Eva Kushner, "Le dialogue en France au XVI^e siècle : quelques critères généalogiques", *op. cit.*, p. 143.

Chez Kushner, cette division bipartite du corpus des dialogues se fonde sur deux oppositions parallèles qui se voient assimilées d'une manière discutable : l'opposition *dialogue "quête de vérité"/dialogue didactique* s'y confond en effet avec l'opposition *dialogique/monologique*.¹⁰²

Chez Wilson, la distinction, ici encore binaire, se fait plutôt entre deux types de dialectique qui donneraient naissance à deux types de dialogues :

These seem to me to provide the central contrast between two classes of Renaissance dialogue. The first form is *eristic*, the kind of question-and-answer used in controversy ; and this contrasts with the second form, *peirastic*, another name for the examination-arguments of Aristotle, which means experimental, tentative, and above all speculative. Plato and Aristotle constantly make the contrast between the "match-winning" and the "truth-hunting" spirits in which the question-and-answer exercise may be conducted.¹⁰³

Cette opposition, fondée sur les classes d'argumentation aristotéliennes et platoniciennes, permet surtout à Wilson de distinguer entre le dialogue médiéval (scolastique), de type plus éristique, et le dialogue humaniste renaissant qui serait de type plutôt *peirastic*. Sauf qu'on note également que cette typologie est apparemment incompatible avec celle de Kushner. Si on peut en effet assimiler le type *peirastic* de Wilson au type "quête de vérité dialogique" de Kushner (les deux relèvent d'un mode qu'on pourrait appeler heuristique), il n'en va pas de même pour le deuxième terme de l'équation, Kushner y opposant un type *didactique* et Wilson un type *éristique*. Les critères de classification semblent donc diverger significativement.

Cette apparente incompatibilité entre ces deux premières typologies n'est pas irréductible, comme en témoigne éloquemment la typologie de Suzanne Guellouz qui réunit les deux premières en créant tout simplement *trois* types de dialogues : *didactique, éristique et heuristique*.¹⁰⁴ Cette nouvelle typologie, plus globale, "se

¹⁰² En témoigne le passage suivant : "(le) cas du dialogue didactique, qui par sa structure profonde est monologique et représente le degré zéro de l'échange, à partir duquel l'échange peut s'instaurer. (...) c'est seulement quand la surface dialoguée se transforme en réalité dialogique et que l'œuvre dialoguée peut devenir œuvre-question au lieu de n'être qu'œuvre-réponse, que le dialogue peut être considéré comme *quête de vérité*, condition nécessaire (sinon suffisante) pour que naisse aussi une œuvre d'art. La littérarité du dialogue se constitue par l'effort que fournit l'auteur pour surmonter la résistance de ses interlocuteurs — et du réel — à son point de vue." (*Ibid.*, p. 149).

¹⁰³ Wilson, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁴ Notons que Guellouz ne cite ni Kushner ni Wilson. Et elle prétend, sans le démontrer aucunement, que ces trois types constituent "trois sous-genres qui, de tout temps (*sic*), ont été distingués". Guellouz, *op. cit.*, p. 257.

propose de classer les textes selon le statut qu'ils attribuent à l'autre¹⁰⁵ et elle peut, selon l'auteure, être formulée dans les termes du schéma actantiel de Greimas. Ainsi, dans le dialogue didactique "l'autre, qui est en tant qu'acteur un élève ou un ami en position de disciple, est, en tant qu'actant, destinataire et adjuvant."¹⁰⁶ Dans le dialogue éristique, "la fusion cette fois se fait entre le destinataire et l'opposant" qui sont "en état de belligérance continue."¹⁰⁷ Enfin, le dialogue heuristique, "se présente (...) comme la synthèse des deux premiers", c'est "tout à la fois avec l'aide et l'opposition de l'autre que le sujet (...) [y] cherche la sagesse (...). Aucun des deux interlocuteurs n'est (...) en possession de la moindre vérité".¹⁰⁸

Cette classification du corpus des dialogues n'est pas sans intérêt. Il existe effectivement des dialogues qui ont tendance à emprunter une forme fondamentalement didactique (selon, le plus souvent, le modèle de la dyade maître-disciple), d'autres qui mettent en scène des disputations ou des polémiques irréductibles et, enfin, d'autres où la "recherche de la vérité" semble se faire en commun. Mais il reste que la typologie de Guellouz, bien qu'elle ait le mérite de combiner les typologies binaires de Wilson et Kushner en une seule "métatypologie", pose problème par certains côtés.

Un premier danger avec ce genre d'approche réside dans ce que nous avons déjà appelé la tendance au réductionnisme épistémique. Cette classification selon le mode d'interaction entre les interlocuteurs présuppose en effet que *tout* dialogue se construit autour de préoccupations avant tout épistémiques. Que l'on parle de *transmettre* les savoirs de manière didactique, de les *confronter* sur le mode éristique ou d'en faire la *quête* sur le mode heuristique, il reste qu'on postule alors

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰⁶ Il est destinataire de la vérité ou de la raison communiquées par le maître et adjuvant en ce qu'il assume une fonction "phatique" en ne présentant pas d'objections. Guellouz, *Ibid.*, p. 256.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 256-257.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 257. Il faut dire à la décharge de Guellouz que le jargon greimassien n'est ajouté que postérieurement à la première ébauche de sa typologie. Voici, plus en détail, le cheminement premier qui a abouti à sa classification tripartite des dialogues. Guellouz divise d'abord les dialogues en deux catégories, selon que l'autre ne s'y construit "qu'en fonction de l'un" ou qu'il "existe pour lui-même". La première catégorie se divise en deux nouveaux types : le *dialogue à conversion* où le "tu" n'est que le double ou relais du "je" et le *dialogue pédagogique* où le "tu" sert de repoussoir au "je". Étrangement, seul le dialogue pédagogique obtient le privilège d'accéder à la typologie guellouzienne ; le dialogue à conversion, qui ressortirait en fait au monologue, se voit déclasser (même s'il se présente sous le "déguisement" du dialogue). La deuxième catégorie se divise elle aussi en deux types : le *dialogue éristique* où "les deux partenaires incarnent des *forces égales* qui s'affrontent sans que jamais intervienne la moindre conversion" et le *dialogue heuristique* où "ils coexistent bénéfiquement, sans doute parce que *chacun porte en soi sa propre altérité*." (p. 89-90).

— *a priori* — que le rapport au savoir constitue le dénominateur commun du corpus des dialogues. Ce présupposé, comme on l'a déjà dit, n'est pas totalement dénué de fondement puisqu'il semble en effet que le genre dialogué se caractérise généralement par une composante intellectuelle *relativement* importante. Mais il reste que certains dialogues (ceux de Lucien notamment et de la tradition qui en est issue) ne peuvent pas aisément être approchés dans une perspective aussi étroitement épistémique. Et même si l'on peut sans conteste trouver une dimension épistémique dans le dialogue lucianesque, on pourrait difficilement la faire entrer dans une des trois catégories définies par Guellouz.

Mais ce type de classification à dominante épistémique implique un autre problème qui en ébranle la cohérence même. La typologie simplifiée en effet dangereusement le mode de fonctionnement épistémique des dialogues en se limitant à un critère de classification *interne* au dialogue. Le critère distinctif de la typologie y réside dans le type d'interaction entre les interlocuteurs ou les *personnages* du dialogue — ce qui, en soi, n'est pas inintéressant —, mais elle ne prend pas en compte l'interaction essentielle qui se joue sur l'axe auteur-lecteur.¹⁰⁹ Il est d'ailleurs possible que ce soit justement le caractère limité de ce critère distinctif de la typologie de Guellouz qui la rendrait aveugle à un dialogue de type lucianesque où les enjeux épistémiques se mettent en place précisément sur l'axe auteur-lecteur — par le biais notamment de l'ironie et de la satire. Que ferait-on par exemple, dans cette typologie, de dialogues (tels certains dialogues platoniciens) où l'apparente "recherche en commun" heuristique de la vérité par les interlocuteurs cache en fait, du point de vue de l'ensemble du texte, un souci pédagogique beaucoup plus "monologique" que ne le laisse croire l'interaction des personnages ?

Ce deuxième problème en entraîne un troisième, plus sérieux pour nous, qui relève cette fois du caractère fondamentalement "évaluatif" de ce type de classification. Dans les trois exemples de typologies cités, les commentateurs placent plus haut dans leur échelle des valeurs le dialogue de type heuristique (appelé *peirastic* chez Wilson), tandis que les types didactique et éristique se voient nettement moins valorisés. Chez Guellouz par exemple, le dialogue éristique arrive bon dernier puisqu'il "remet en cause ce qui est la raison d'être du dialogue, à savoir la possibilité de communiquer."¹¹⁰ Le dialogue pédagogique s'en tire un peu mieux,

¹⁰⁹ Guellouz tente timidement d'inclure le lecteur dans son modèle en l'identifiant, selon les cas, à l'une ou l'autre des instances du modèle actantiel greimassien, mais cette tentative demeure peu convaincante.

¹¹⁰ Guellouz, *op. cit.*, p. 91.

mais l'"autre" a le défaut d'y être le plus souvent soumis au "maître". Le dialogue heuristique constitue alors le type idéal, les interlocuteurs n'étant "ni tout à fait opposés l'un à l'autre, comme c'est le cas dans le dialogue éristique, ni tout à fait unis, comme c'est dans le cas dans le dialogue pédagogique".¹¹¹ Ce caractère évaluatif de la typologie paraît fondamentalement problématique du fait surtout qu'il risque d'entraîner des jugements anachroniques de la part du critique contemporain porté naturellement à dévaloriser ce qui relève par exemple du simple didactisme (considéré comme trop *monologique* pour notre sensibilité pluraliste du XX^e siècle), alors qu'il est évident que la dimension didactique n'avait pas du tout le même statut à des époques comme l'Antiquité ou la Renaissance.

Il importe d'ailleurs de s'arrêter plus longuement sur ce dernier problème, car cela nous permettra de mieux saisir le réseau complexe de liens qui se tisse — entre, notamment, la dialectique, la pédagogie et la rhétorique — non seulement dans le genre dialogué mais dans l'ensemble de l'épistémè des périodes qui ont précédé le développement de la méthodologie scientifique et le découpage moderne des savoirs en Occident. On prendra ici pour exemple la Renaissance, mais il va de soi que plusieurs des thèses avancées pourraient également s'appliquer — avec certaines modifications — à l'Antiquité, voire au Moyen Âge.

Il faut d'abord savoir que l'accusation de "didactisme" à la Renaissance n'aurait certainement pas constitué un anathème, loin de là. Il aurait même été totalement absurde, à cette époque, de reprocher à un dialogue d'être didactique. Eva Kushner en est d'ailleurs consciente, malgré sa tendance naturelle à valoriser les dialogues plus heuristiques :

S'il fallait éliminer de notre champ de vision toute œuvre manifestant une intention didactique, il faudrait sacrifier beaucoup d'essais, de traités, de poèmes ordinairement reconnus comme littéraires, et non pas seulement des dialogues.¹¹²

Virginia Cox s'élève quant à elle plus résolument contre la tendance qu'a la critique contemporaine à opposer les dialogues didactiques, considérés comme "monologiques", aux dialogues plus ouverts et "dialogiques" :

The distinction between 'dialogical' and 'monological' forms of the dialogue is a valuable one (...). But it is nevertheless true that where it becomes evaluative — a means of dividing off the few sheep from the many goats in the genre — the

¹¹¹ *Ibid.*, p. 91-92.

¹¹² Kushner, "Réflexions sur le dialogue en France au XVI^e siècle", *op. cit.*, p. 485.

distinction between didactic and non-didactic dialogues can have the effect of distorting our judgement of dialogues produced in eras, like the late sixteenth century in Italy, when the concept of authority carried great prestige and when didacticism had no negative connotations.¹¹³

On peut même affirmer que non seulement le souci pédagogique n'avait pas à la Renaissance de "connotations négatives", mais que, comme le montre Walter Ong, dans son livre sur Pierre de La Ramée, la pédagogie *dominait* complètement le champ épistémologique de cette période. Ong démontre en effet que tout le champ du savoir était alors soumis à l'ascendant pédagogique et que le système des savoirs lui-même se divisait moins selon une logique de la recherche scientifique que selon la "répartition du curriculum". L'art de la dialectique (tout comme celui de la rhétorique d'ailleurs) — à partir notamment de Pierre d'Espagne, Agricola, Melanchthon, etc. — était radicalement défini dans les termes d'un "enseignement" et, fait significatif, l'univers sémantique des verbes latins *disserere* (dissérer, argumenter, raisonner), *discere* (apprendre, s'instruire), *docere* (enseigner, instruire) et *dicere* (parler, discourir) établissait un réseau inextricable de sens croisés qui se confondaient presque totalement par moments. La pensée renaissante ne se concevait, semble-t-il, que dans le cadre du discours échangé :

(...) logic does not govern *thought*, as we should suppose today (...) but more specifically does govern communication (the verbalized relationship of man's thought to its object in the presence of another individual), which itself will be resolved in teaching.¹¹⁴

L'homme de la Renaissance se présente donc moins, selon Ong, comme un *homo sapiens*, ou un *homo rationalis* comme ce sera le cas plus tard, que comme un *homo loquens*. Et ce n'est qu'après la Renaissance que commencera véritablement à se dessiner la réflexion qui mènera à une distinction entre la recherche et

¹¹³ Cox, *op. cit.*, p. 4. Cox montre bien que cette tendance à dévaloriser les dialogues didactiques n'émerge réellement qu'à partir des Lumières. Elle montre cependant que la distinction entre des formes plus "ouvertes" et des formes "fermées" de dialogue a pu exister au XVII^e siècle : avec Sforza Pallavicino (auteur du *Trattato dello stile e del dialogo* en 1662) par exemple chez qui cette distinction était cependant neutre et pas le moins du monde normative. Cox donne l'exemple révélateur d'un commentateur contemporain de Le Tasse (Guido Baldassari) qui, au nom de leur peu de "dialogicité", déqualifie deux de ses dialogues, alors que Pallavicino avait au contraire recommandé ces deux mêmes dialogues comme modèles parce "l'opinion de l'auteur et ses fondements y sont si clairement établis" (*in essi con gran chiarezza riluce l'opinione dello Scrittore e'l suo fondamento*). Cox, p. 3-4.

¹¹⁴ Walter J. Ong, *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue. From the Art of Discourse to the art of Reason*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1958, p. 159.

l'enseignement, entre la rhétorique et la logique (ou la dialectique), entre le littéraire et le philosophique et, plus généralement, entre le poétique et l'épistémique.¹¹⁵

On comprend alors le rôle central qu'a pu jouer à cette époque une forme discursive comme le dialogue qui unit justement le souci épistémique à l'échange discursif ainsi qu'à un souci didactique doublé d'une dimension rhétorique fondamentale. Ainsi une approche épistémique du corpus des dialogues — surtout du dialogue prémoderne — se doit, d'une part, d'éviter le genre de typologie *évaluative* (voire prescriptive) proposé entre autres par Guellouz et, d'autre part, de prendre en compte les relations étroites qui unissent dans le dialogue la dimension épistémique au souci didactique. Ces relations étaient pourtant évidentes dès le dialogue platonicien où, comme on l'a vu au début de cette section, le dialecticien se devait d'être "capable de *rendre compte* (...) de ce qu'il sait ; c'est-à-dire qu'il doit pouvoir conduire l'ignorant au savoir".¹¹⁶ Il va donc de soi qu'il faudra toujours aborder la dimension épistémique du dialogue en prenant la mesure de la composante didactique (autant dans la relation interne qui unit les interlocuteurs du dialogue que dans la relation, pas nécessairement homologue, qui se crée entre l'auteur et le lecteur du texte).

Mais cette nécessaire prise en compte, "non ségrégationniste", du didactique dans l'épistémique — et la vision plus large qui consiste à ne pas seulement analyser la relation entre les personnages du dialogue — ne résout pas tous nos problèmes. L'irréductible présence de la dimension poétique ou esthétique notamment continue de constituer un obstacle majeur à une approche essentiellement épistémique du genre.

Il pourrait même être tentant, à ce stade-ci de l'exposé, de s'arrêter pour simplement dissoudre l'alternative — de type "ou bien... ou bien..." — entre l'approche littéraire-poétique et l'approche philosophique-épistémique du dialogue. Il suffirait simplement de proclamer la nature hybride et fondamentalement "duelle" du genre, de postuler une relation complémentaire ou tensionnelle entre le poétique

¹¹⁵ Sur cet important changement de perspective, sur lequel nous reviendrons, on peut citer le passage suivant de Ong : "while the new science involved a shift in perspectives, the shift was not a movement away from deduction. It was a movement away from the concept of knowledge as it had been enveloped in disputation and teaching (both forms of dialogue belonging to a personalist, existentialist world of sound) toward a concept of knowledge which associated it with a silent object world, conceived in visualist, diagrammatic terms." *Ibid.*, p. 150-151.

¹¹⁶ Laborderie, *op. cit.*, p. 373.

et l'épistémique. C'est la voie sur laquelle nous met l'affirmation déjà citée de Le Tasse selon laquelle l'auteur de dialogues se situe "à mi-chemin du poète et du dialecticien" ou encore la description de Benedetto Croce selon laquelle il faudrait théoriser le dialogue comme une "représentation de la vie de la pensée".¹¹⁷ C'est aussi un peu ce que propose Kemal Bénouis en faisant appel à la métaphore nuptiale : "le dialogue n'est pas l'exclusivité de la philosophie pas plus que la philosophie celle du dialogue. (...) Plus que tout autre genre, il permet l'heureux mariage de ces deux phénomènes de la pensée : littérature et philosophie."¹¹⁸

Mais il reste que, dans tous ces cas où l'on donne une définition bipolaire du dialogue, on représente encore le genre d'une manière par trop réductrice. En effet, on oublierait alors, à tout le moins, une autre dimension essentielle du genre sur laquelle Carlo Sigonio, quant à lui, attire notre attention lorsqu'il signale que l'auteur de dialogues doit en fait maîtriser *trois* arts : l'art du *dialecticien* (qui permet la recherche épistémique), l'art du *poète* (qui s'occupe de *mimesis*, de *decorum* et du choix des mots qui conviennent aux personnages) et enfin, le dernier mais non le moindre, l'art de l'*orateur* (qui sait, entre autres, "embellir" le langage).¹¹⁹

Le dialogue n'est donc ni un genre proprement poétique, ni un genre entièrement épistémique, ni même un genre "poético-philosophique". On pourrait même croire qu'il serait possible, comme on le verra tout de suite, de le placer tout simplement sous l'empire de la rhétorique.

¹¹⁷ Croce, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Scritti di storia letteraria e politica, vol. 2, Bari, 1945, p. 123 : "bisognerebbe teorizzare il dialogo com la rappresentazione della vita del pensiero".

¹¹⁸ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 210. On pourrait même entériner l'existence de ce couple hétérogène tout en en contestant le caractère harmonieux comme le fait Guellouz : "On peut même dire qu'il y a incompatibilité entre la recherche de vérité — autrement dit le dialogue — et l'utilisation d'éléments mimétiques." Guellouz, *op. cit.*, p. 107.

¹¹⁹ Sigonio, *De dialogo liber*, *op. cit.*, p. 8-recto — 8-verso.

C. LE DIALOGUE, UN GENRE RHÉTORIQUE ?

(...) *altercationibus atque interrogationibus oratorem futurum optime Socratici praeeparant.*

Quintilien¹²⁰

La fortune du genre dialoguée dans la tradition occidentale paraît inextricablement liée à la culture rhétorique. Il est en effet significatif que les *logoi sokratikoi* — et le dialogue platonicien — apparaissent dans le sillage de la sophistique. De même, le dialogue romain a été développé dans un univers épistémologique dominé par la figure de l'orateur (dont Cicéron constitue sans aucun doute l'incarnation suprême) et le culte de l'éloquence. Le Syrien Lucien de Samosate, avant d'entreprendre son œuvre dialoguée, avait surtout été connu lui aussi comme un grand orateur. De même, le fait que la réémergence du dialogue de type classique à la Renaissance se fasse parallèlement à la redécouverte de la grande culture antique de la rhétorique n'est certainement pas le fruit du hasard.

Mais de là à conclure que le dialogue soit un genre fondamentalement rhétorique, il y a un pas qui n'est pas aisé à franchir. Le lien, un peu diffus, qui unit la figure de l'*homo loquens* de la tradition rhétorique au genre du dialogue semble aller de soi, mais il importe de faire preuve de circonspection si l'on veut déterminer plus précisément la place du dialogue dans le champ de la rhétorique ainsi que le rôle de la rhétorique dans la constitution du dialogue. Dans ce but, on tentera d'abord d'examiner quelques tentatives (trop rares) d'approche du dialogue d'un point de vue rhétorique par des commentateurs contemporains. Puis, on examinera rapidement le rôle, fondamental mais ambivalent, qu'a joué la rhétorique chez les trois grands maîtres du dialogue antique. Enfin, on fera appel à certains éléments de la théorie de la rhétorique elle-même pour voir dans quelle mesure le dialogue relève et ne relève pas de celle-ci.

¹²⁰ Quintilien, *Institution oratoire*, X, 1, 35, trad. Henri Bornecque, éditions Garnier Frères, (4 volumes), Paris, 1954, vol. IV, p. 17 : "grâce à leur échange de répliques et à leurs questions, les Socratiques forment merveilleusement l'orateur."

1. Rhétorique et dialogue dans la critique contemporaine

Jusqu'à très récemment, il existait peu de tentatives d'aborder le dialogue sous l'angle rhétorique. La monographie récente de Suzanne Guellouz sur le genre s'annonçait à ce titre alléchante puisqu'elle contient un chapitre intitulé justement "La rhétorique du genre". Mais on s'aperçoit bien vite que Guellouz emploie le mot rhétorique dans un sens très limité, celui "des techniques et des procédés stylistiques"¹²¹ ; et, plus encore, qu'elle ne fait qu'examiner les techniques dont se servent les auteurs de dialogues plus spécifiquement pour imiter la conversation orale :

Ce que nous donnent à entendre les dialoguistes, sans doute parce qu'ils sont tous plus ou moins hantés par l'image de Socrate, c'est que la rhétorique du genre qu'ils pratiquent est largement tributaire des liens qui l'unissent à cette "interaction réciproque soit gestuelle et verbale, soit exclusivement verbale", qu'est, selon Danielle André-Larochebouvy, la conversation naturelle.¹²²

Cette réduction de la dimension rhétorique des dialogues aux seules techniques stylistiques permettant de représenter l'oralité — bien que tout à fait pertinente — s'avère de peu d'utilité si l'on veut déterminer plus généralement la place du dialogue dans la rhétorique. Même en ce qui concerne la question plus restreinte du rôle des procédés rhétoriques dans le genre dialogué, il semble évident que l'approche de Guellouz est par trop limitée. Elle escamote par exemple toute la question des *topoi* et de l'argumentation, et surtout — comme on le verra dans une section ultérieure toute la question de l'*ethos* —, des questions essentielles pour comprendre la *ratio* et le fondement rhétoriques des dialogues.

Kemal Bénouis, quant à lui, fait aussi une place problématique à la rhétorique dans sa définition du dialogue :

Tout auteur qui se propose d'écrire un dialogue doit, (...), devenir un artiste. Il assure le lien qui unit, dans ce genre particulier, la dialectique (art de raisonner) et la rhétorique (art de bien dire) ; c'est-à-dire, puisqu'on ne peut raisonner sans matière, le lien entre la matière et la manière.¹²³

¹²¹ Guellouz, *op. cit.*, p. 143. Ce passage survient tout de suite après la constatation, déjà citée, de Guellouz selon laquelle la dimension poétique du dialogue est bien "mince" ce qui s'expliquerait par la nature "conceptuelle" du dialogue. C'est alors qu'elle décide de passer à la dimension rhétorique : "Reste à savoir si pareille ambivalence caractérise l'utilisation qui y est faite des techniques et des procédés stylistiques, autrement dit à s'interroger sur sa rhétorique."

¹²² *Ibid.*, p. 143-144.

¹²³ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 20.

Ici la place accordée à la rhétorique est à la fois trop limitée et trop confuse : celle-ci se voit simplement assimilée à ce qui relève de la *forme* (ou de la "manière"), opposée conventionnellement au *contenu* dialectique (la "matière"). Or, il va de soi que la rhétorique ne se réduit pas à une série de procédés formels, elle concerne aussi, entre autres, l'organisation et même les sources de l'argumentation (qui relèvent, comme on le sait, respectivement de la *dispositio* et de l'*inventio*). De plus, cette caractérisation de la rhétorique comme "forme" — et l'assimilation de l'"artiste" et du rhéteur — chez Kemal Bénouis crée une confusion entre la dimension proprement rhétorique et ce qui pourrait relever plutôt de ce que nous avons appelé la poétique (création de personnages, mise en scène, etc.). Une telle définition nous est donc, ici encore, de peu d'utilité.

L'approche de John McClelland, un des rares critiques à avoir donné une définition essentiellement rhétorique du dialogue, paraît beaucoup plus intéressante. Ce dernier accorde en effet à la rhétorique un statut fondamental, voire paradigmatique, pour la constitution du genre dialogué :

Le dialogue est une rhétorique à deux temps. D'abord il mime les tentatives des interlocuteurs de se persuader mutuellement de la justesse de leurs positions. Sur ce plan il témoigne des arguments contemporains et de leur efficacité relative. Mais en tant que littérature du type "essai" ou "non-fiction", il vise l'instruction d'un public et son adhésion à un point de vue particulier. (...) Le véritable intérêt du dialogue n'est pas que le genre capte la spontanéité de la conversation — cela n'est qu'une fiction alléchante — mais plutôt que la représentation du jeu réciproque de la conversation mime immédiatement et efficacement l'imprévisible de la pensée (...). La rhétorique du dialogue consiste à exposer en détail l'acheminement logique d'une intelligence qui recherche à propos d'une question sérieuse une position conséquente et presque inévitable. Le lecteur sera persuadé autant par la mimésis du procédé que par les arguments eux-mêmes.¹²⁴

Cette définition du dialogue comme une rhétorique à deux niveaux et en deux temps a, entre autres, le mérite de mettre en relief le caractère incontournable de la rhétorique pour la compréhension du genre. La rhétorique n'est plus ici une simple banque de procédés stylistiques auxquels peuvent avoir recours les auteurs de dialogues. Elle est plus radicalement ce qui fonde la logique discursive du genre. On note d'ailleurs que ce serait, selon cette perspective, au niveau des intentions ultimes, des objectifs, du dialogue que son caractère fondamentalement rhétorique deviendrait le plus apparent : le dialogue viserait, par des moyens détournés, à

¹²⁴ John McClelland, "Dialogue et rhétorique à la Renaissance", *Le dialogue*, dir. P. R. Léon et P. Perron, Didier / Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1985, p. 162-163.

convaincre, à persuader son lecteur. Les autres dimensions du dialogue — la "fiction alléchante" qui relève du poétique ou la démarche épistémique "imitée" — n'auraient qu'une valeur utilitaire, ou stratégique, et seraient soumises à l'impératif rhétorique de la persuasion (auxquels on pourrait sans doute ajouter des impératifs voisins mais également typiques des divers genres de discours rhétoriques : plaire, instruire, louer, blâmer...).

Cette thèse *forte*, qui nous pousserait à faire du dialogue un genre essentiellement rhétorique, bien que plutôt rare chez les commentateurs du dialogue, émerge tout de même chez d'autres critiques plus contemporains. Virginia Cox, par exemple, définit à un moment donné le dialogue comme un genre d'"exposition" aux ambitions rhétoriques évidentes : "dialogue, [is] (...) a genre of exposition which wears its rhetorical heart on its sleeve".¹²⁵ De même, Jon Snyder, dans un passage déjà cité, insiste, un peu comme McClelland, sur le caractère purement "stratégique" de la fiction dialogique :

The fiction of a scene of speaking, however, is but a strategic maneuver that allows the dialogist to "provide [philosophical] support for himself, as Sigonio phrases it (...). The fiction of a scene of speaking between different voices (...) enables dialogue to acquire authority because it leads the reader to believe that others have tested, and ultimately affirmed, the ideas that it proposes."¹²⁶

De même, Jacqueline Ferreras, dans sa monumentale thèse sur le dialogue espagnol du XVI^e siècle, donne elle aussi une définition du dialogue qui en fait un art fondamentalement rhétorique où la forme devient secondaire par rapport au but visé :

(...) cette forme relève bien de l'art oratoire, puisqu'elle permet de faire croire au lecteur qu'on ne s'adresse qu'à lui seul, et apparaît donc comme un instrument perfectionné de persuasion (...) La forme dialoguée représente donc (...) le véhicule le plus efficace pour communiquer ses idées : la forme est conçue comme un moyen, qui ne fait pas vraiment corps avec le contenu, d'essence philosophique, mais est au service de ce contenu, comme le corps charnel de l'homme doit être au service de sa raison.¹²⁷

On pourrait d'ailleurs croire que c'est justement parce que le dialogue est un "instrument perfectionné de persuasion", une machine rhétorique complexe "à deux

¹²⁵ Cox, *op. cit.*, p. 2.

¹²⁶ Snyder, *op. cit.*, p. 49.

¹²⁷ Jacqueline Ferreras, *Les dialogues espagnols du XVI^e siècle ou L'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, Atelier national de reproduction des thèses, Didier Érudition, Paris, 1985, p. 987.

temps", que nombre de commentateurs sont restés en partie aveugles à toute l'importance de la dimension rhétorique du genre. Pour être vraiment sensible à tous les enjeux rhétoriques, il faut en effet prendre en compte à la fois l'interaction de premier niveau, entre les interlocuteurs fictifs du dialogue, et l'interaction qui a lieu entre l'auteur et le lecteur : le véritable acte de persuasion du dialogue passe en effet par la *représentation* préalable d'un autre acte de persuasion. C'est ce qui fait toute la richesse et la complexité du genre d'un point de vue rhétorique.

Ceci dit cependant, peut-on pour autant décrire le dialogue comme un genre "essentiellement" rhétorique ? Aussi séduisante que puisse paraître cette caractérisation du dialogue, fût-ce au deuxième degré, il reste qu'elle ne paraît pas totalement convaincante. L'inclusion du genre dialogué dans le champ rhétorique à partir du seul critère, en dernière analyse, de l'"intentionnalité" de l'auteur de dialogues — ou de l'"effet" potentiel sur le lecteur — paraît problématique.

Pour bien saisir le caractère réducteur d'une telle description, il importe de remonter brièvement aux sources du genre, c'est-à-dire de voir comment les grands auteurs de l'Antiquité (notamment Platon, Cicéron et Lucien) définissaient leur pratique du dialogue en relation justement avec la rhétorique. On verra que le dialogue entretient un rapport beaucoup plus complexe et ambivalent qu'on pourrait le croire de prime abord avec celle-ci.

2. La sainte Trinité dialogique versus la rhétorique

Il ne saurait être question ici d'étudier de manière exhaustive la relation qui unit le dialogue et la rhétorique dans l'Antiquité. Il nous suffira de montrer, schématiquement, comment trois des plus grands auteurs de dialogues ont situé leur pratique du dialogue par rapport à celle-ci. On verra ensuite comment ces témoignages sont révélateurs du caractère extrêmement ambivalent et problématique de la relation qui unit dialogue et rhétorique.

a. Platon : le rhéteur contre les sophistes

Premièrement, en ce qui concerne Platon, on doit d'abord rappeler que le genre du *logos sokraticos* qu'il reprend et amène à son apogée entretient des rapports étroits avec l'alors toute récente discipline rhétorique, voire qu'il y prend sa source. Jean Laborderie, notamment, montre que l'éristique sophistique — avec le

topos du maître qui questionne un disciple-témoin — a pu anticiper le dialogue de type socratique.¹²⁸ Selon Laborderie : "Platon transpose l'héritage laissé par la sophistique."¹²⁹ De plus, il est clair que le Socrate de Platon — et donc Platon lui-même comme, sans doute aussi, le Socrate "historique" — avait lui-même reçu une formation rhétorique approfondie : "le Socrate de Platon avait assimilé tous les procédés de la rhétorique grecque et notamment l'art des figures gorgianiques".¹³⁰ Dans des dialogues comme le *Phèdre* ou le *Gorgias*, le personnage de Socrate démontre en effet qu'il maîtrise tous les aspects de la discipline rhétorique.

Mais il est également manifeste que tant Socrate que Platon ne s'identifient pas vraiment à cet art de la parole. S'ils jouent parfois le jeu de la rhétorique, c'est pour mieux y opposer la philosophie et, plus précisément, la méthode dialectique :

(...) sans pour autant renoncer à aucun de ses principes, le philosophe accepte de rencontrer les Rhéteurs sur leur propre terrain. Il prouve à plusieurs reprises sa profonde connaissance de la technique de ses adversaires et sa capacité même de rivaliser avec eux. Néanmoins il refuse d'utiliser leurs procédés et leur oppose sa méthode dialectique qu'il présente sous une forme exemplaire.¹³¹

Le Socrate de Platon n'a recours à la rhétorique sophistique que pour la dépasser. Tout lecteur de Platon sait en effet que celui-ci critique fréquemment la rhétorique des Sophistes. L'exemple du *Gorgias* est suffisamment "éloquent" pour que l'on n'en cite pas d'autres :

SOCRATE : (...) ce que les pratiques de la parure sont à la gymnastique, cela, la cuisine l'est à la médecine ; ou, de cette façon plutôt, ce que les pratiques de la parure sont à la gymnastique, cela, la sophistique l'est à l'art législatif, et ce que la cuisine est à la médecine, cela le savoir-faire oratoire l'est à l'art judiciaire (...)¹³²

La rhétorique est donc assimilée à un art superficiel de la parure, de l'assaisonnement, du maquillage : elle ne peut prétendre au même statut que la justice (ou la dialectique) qui serait, comparativement, une *vraie* science, plus substantielle, comme la gymnastique ou la médecine.

Mais la rhétorique ne se voit pas pour autant totalement écartée de la philosophie platonicienne : "Rhétorique et dialectique sont (...) étroitement liées

¹²⁸ Laborderie, *op. cit.*, p. 31.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 272.

¹³¹ *Ibid.*, p. 271-272.

¹³² Platon, *Gorgias*, 500 b, *Oeuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 400.

comme le sont dialogue et dialectique."¹³³ Il s'agit simplement, ici encore, d'une relation *asymétrique*. La rhétorique, chez Platon, doit *se soumettre* à la dialectique.

Maîtresse de toutes les sciences comme de tous les arts, la dialectique préside aussi tout naturellement à la rhétorique. Il est indispensable en effet que le futur orateur joigne à l'exercice technique le savoir s'il veut devenir un lutteur accompli. C'est dire que la rhétorique doit être soumise au vrai, sinon elle sera incapable de conduire les âmes de manière efficace. (...) Or, la rhétorique authentique a pour fonction de conduire les âmes : c'est une psychagogie et l'âme est l'objet essentiel de cette discipline rénovée. (...) Une étude attentive de cette partie du *Phèdre* qui définit la rhétorique philosophique révèle que tous les thèmes s'entrelacent et se rejoignent pour démontrer la nécessaire dépendance de la rhétorique par rapport à la dialectique.¹³⁴

À la rhétorique des Sophistes, Platon oppose donc une rhétorique fondée sur la vérité, une rhétorique *philosophique*. Les techniques de persuasion de l'orateur peuvent encore avoir une utilité, mais elles doivent être soumises aux impératifs supérieurs du *logos* :

Le bon orateur, tel qu'il est défini ici, est comparable à l'homme qui, après être sorti de la Caverne pour contempler les vérités intelligibles, y retourne pour faire l'éducation de ses anciens compagnons d'esclavage ; il est bien évident que, pour les convaincre, il lui faudra user de quelques ruses (...) Le rôle de l'orateur comme du dialecticien est, dans ces conditions, d'élever progressivement le niveau intellectuel et moral de ses concitoyens.¹³⁵

De la même façon, en ce qui concerne le dialogue platonicien dans son ensemble, on doit à la fois prendre la mesure de la *critique* de la rhétorique qui s'y déploie et du recours à nombre des procédés qui en relèvent (analogies, antithèses, répétitions, anacoluthes, métaphores, etc.).¹³⁶ La technique même du dialogue, tout en s'opposant aux discours continus des rhéteurs et à l'esprit trop polémique de l'éristique, n'en reste pas moins elle-même une technique de persuasion : "nous ne pouvons éviter de penser que le dialogue et la méthode qu'il implique constituaient [aux] yeux [de Platon] le moyen de persuasion le plus puissant et le plus sûr qui se puisse concevoir."¹³⁷

¹³³ Laborderie, *op. cit.*, p. 187.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 131-132.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 187.

¹³⁶ Sur le recours du Platon "écrivain" aux procédés rhétoriques, voir Laborderie, *op. cit.*, p. 473-490. Notons que c'est dans le *Phèdre* que Platon est le plus explicite sur la légitimité du recours aux techniques stylistiques de la rhétorique.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 187.

Bref, si le fait que la rhétorique est à la fois violemment décriée et abondamment utilisée dans le dialogue platonicien peut paraître de prime abord paradoxal, le paradoxe disparaît si l'on accepte la mise de l'avant par Platon d'une rhétorique dite philosophique où la discipline rhétorique comme telle a sa place mais seulement sous la férule de la *dialectique* et du *logos*. Ainsi, même si le dialogue platonicien accorde une place importante à la rhétorique, qu'il use même allègrement de ses procédés, il n'en reste cependant pas moins qu'il ne pourrait certainement pas être défini en termes purement rhétoriques.

b. Cicéron : le grand orateur et son repos dialogique

Chez Cicéron, la situation est évidemment fort différente. On imaginera sans peine que pour le grand orateur romain, la rhétorique occupe une place beaucoup plus importante que chez le maître de l'Académie. Chez Cicéron, toute pratique textuelle ou orale se situe dans un continuum dominé en dernière analyse par l'oraison publique, la forme la plus haute et la plus noble de la pratique langagière. Quelle est donc la place du dialogue dans cette conception radicalement rhétorique de la parole ?

À première vue, le dialogue occupe une place nettement inférieure dans la hiérarchie cicéronienne des discours. Un passage de *L'Orateur*, où Cicéron tente de déterminer "le type de l'orateur parfait et de l'éloquence suprême"¹³⁸ en l'opposant notamment au style des philosophes, est assez explicite à ce titre :

Sans doute, en effet, des philosophes aussi ont parlé avec ornement (...). Pourtant leur style n'a ni le nerf ni le mordant de l'éloquence du forum. Ils parlent à des gens instruits dont ils aiment mieux calmer les passions que les exciter ; de sujets paisibles et qui n'ont rien de factieux, pour instruire, non pour séduire, si bien que dans le fait même qu'ils visent à une certaine séduction par leur façon de dire d'aucuns trouvent qu'ils en font plus que nécessaire. Il n'est donc pas difficile de distinguer de leur genre l'éloquence dont il s'agit maintenant. En effet le style des philosophes est tendre et craint le soleil ; il ne s'arme pas de traits et de mots faits pour le public ; il ne s'astreint pas à des rythmes, mais s'en affranchit assez librement ; il n'a ni colère, ni haine, ni violence, ni pathétique, ni ruse ; il est chaste et réservé comme une vierge sans tache. C'est pourquoi on le dit conversation

¹³⁸ Cicéron, *L'Orateur*, XIX, 61, Trad. Albert Yon, Les Belles Lettres, Paris, 1964.

(*sermo*) plutôt que discours (*oratio*). Car tout langage sans doute est discours, mais seul le langage de l'orateur est désigné proprement de ce nom.¹³⁹

Ce long passage est assez révélateur de la place que Cicéron accorde au dialogue philosophique en rapport avec la pratique de l'orateur : le dialogue des philosophes — Cicéron cite Théophraste, Xénophon, Platon et Aristote comme exemples — s'opposerait à la pratique de l'orateur principalement en ce que le premier ne fait pas appel aux émotions de son destinataire, alors que le second fait plus résolument appel au *pathos*. Le dialogue est "chaste et réservé", son style est "tendre" et il cherche plus à instruire qu'à séduire. Cela pourrait nous amener à croire, comme Jon Snyder, que le dialogue, pour Cicéron, constitue l'*antithèse* de l'art oratoire en public :

The conversational style is the antithesis of public eloquence, Cicero argues, because the style of dialogue is by its very nature designed to appeal to the intellect rather than to the emotions and can never effectively persuade the crowd in the forum.¹⁴⁰

Mais la situation n'est évidemment ni aussi simple ni aussi tranchée. Dans le *De Officiis*, Cicéron distingue tout aussi clairement, mais moins brutalement, les deux genres de discours : "Il y a deux genres de discours, l'un plus familier (*sermo*), l'autre plus oratoire (*contentio*)."¹⁴¹ La première forme, le *sermo*, serait moins glorieuse mais plus "propre à concilier les esprits", elle relèverait de la *vita contemplativa* et, surtout, de l'*otium* (le repos, le loisir) ; alors que la seconde, la *contentio* (ou, plus précisément, la *contentio orationis*), relèverait de la *vita activa* et du *negotium*. Ainsi, malgré la supériorité indiscutable de l'éloquence publique pour Cicéron,¹⁴² la *sermo*, l'entretien,¹⁴³ joue un rôle non négligeable dans la vie de

¹³⁹ *Ibid.*, XIX, 62-64. Les deux dernières phrases se lisent comme suit en latin : "Itaque *sermo* potius quam *oratio* dicitur. Quamquam enim omnis locutio *oratio* est, tamen unius oratoris locutio hoc proprio signata nomine est." C'est moi qui souligne.

¹⁴⁰ Snyder, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴¹ Cicéron, *Des devoirs*, livre II, XIV, *De la vieillesse — De l'amitié — Des devoirs*, trad. C. Appuhn, Librairie Garnier Frères, Paris, p. 331. Texte latin : "Sed cum duplex ratio sit *orationis*, quarum in altera *sermo* sit, in altera *contentio*", *ibid.*, p. 330.

¹⁴² La suite de la citation précédente est sans équivoque à ce titre : "il n'est pas douteux que ce dernier genre [la *contentio*] n'ait plus de valeur pour fonder une réputation, car c'est à lui que s'applique le mot d'éloquence", *ibid.*, p. 331.

¹⁴³ Notons que Cicéron ne fait pas, à notre connaissance du moins, de distinction entre la conversation orale et les dialogues écrits. Mais si les versions écrites de ses discours publics peuvent être considérés comme de simples "transcriptions" de ses performances orales, on ne peut évidemment pas en dire autant de ses dialogues philosophiques. Ceux-ci mettent fréquemment en scène des personnages historiques décédés et ils reposent sur une mise en scène *fictionnelle*, et ce malgré tous les efforts de Cicéron pour les

l'orateur romain idéal et il ne doit sûrement pas être considéré en *opposition* à l'éloquence. Comme le note Marc Fumaroli : "chez Cicéron, la conversation n'est pas l'antithèse de l'éloquence, mais le moment de son repos, de son répit méditatif."¹⁴⁴ Ce que confirme d'ailleurs le passage suivant du *De Oratore* :

Mais, pour ne pas nous occuper sans cesse de ce qui se passe au Forum, au Barreau, aux Rostres, au Sénat, quel délassément plus délicieux dans le loisir et plus approprié à l'humanité, qu'une conversation (*sermo*) spirituelle et érudite ? Nous sommes supérieurs aux animaux en cela surtout que nous entrons en conversation (*colloquimur*) entre nous, et que nous avons le pouvoir de décrire par la parole notre pensée.¹⁴⁵

Le dialogue se distingue de l'éloquence à la fois par son style (plus familier, moins soutenu), par son contenu (plus intellectuel), par ses circonstances (le loisir plutôt que les affaires publiques) et par son public cible (plus restreint, instruit et "amical"), mais il constitue tout de même une partie essentielle de la vie et de la formation de l'orateur idéal tel que le conçoit Cicéron. Ainsi, le dialogue entretiendrait avec l'éloquence une relation qu'on pourrait qualifier de *complémentaire* plutôt que d'antithétique. Cette activité, typique des philosophes et de l'*otium*, peut même avoir une grande utilité pour l'homme public et le *negotium*.¹⁴⁶

De plus, selon Fumaroli, il n'existe pas de différence fondamentale, au niveau de la méthode, entre le dialogue et l'éloquence :

La différence entre *eloquentia* et *sermo* chez Cicéron n'est pas de méthode mais de conditions d'exercice: ici, une vie active et publique, le rapport de l'orateur à un large auditoire, qu'il lui faut conquérir ; là, une vie contemplative et privée, l'*otium*, et le rapport de l'interlocuteur avec des pairs qui sont ses amis, et qui coopèrent volontiers à l'éclaircissement en commun, en style simple et naturel, des questions d'intérêt généralement humain.¹⁴⁷

rendre "vraisemblables" et conforme à la vérité historique. Le terme de *sermo* chez Cicéron semble toutefois s'appliquer tant aux conversations réelles qu'aux dialogues philosophiques.

¹⁴⁴ Marc Fumaroli, *Le genre des genres français : la conversation*, The Zaharoff Lecture for 1990-1, Clarendon Press, Oxford, 1992, p. 7.

¹⁴⁵ Cicéron, *De l'orateur*, tome I, 18, Les Belles Lettres, Paris, 1956.

¹⁴⁶ C'est ce que laisse entendre ce passage du *De officiis* : "Il n'est question intéressant les lois, les coutumes, l'organisation de l'État, qu'ils [*les philosophes*] aient négligée et ainsi notre activité laborieuse doit quelque chose à leurs loisirs (*ut otium suum ad nostrum negotium contulisse videantur*)", *Des devoirs*, *op. cit.*, Livre I, XLIV, p. 290-291.

¹⁴⁷ Fumaroli, *op. cit.*, p. 7.

On doit cependant préciser que, pour Cicéron, il existe au moins une différence fondamentale entre ces deux pratiques discursives : l'éloquence est régie par des règles alors que l'entretien familial ne connaît pas de règles.¹⁴⁸ Cela lui semble évident du fait qu'il existe une foule de "professeurs d'éloquence" alors "qu'on ne trouve personne qui veuille apprendre à causer."¹⁴⁹ Ainsi, et cela paraît fondamental, il semble que si le dialogue, pour Cicéron, relève de la rhétorique au sens large, il ne relève pas pour autant de l'éloquence, et donc de la "véritable" rhétorique, dans son sens plus restreint.

En dernière analyse, on trouve donc chez Cicéron une hiérarchie inversée par rapport à celle de Platon : c'est la rhétorique ici qui assujettit la discussion philosophique devenue une forme de passe-temps agréable et un outil de formation pour l'orateur. On comprendra alors comment une telle conception va donner naissance à une forme de dialogue où la dialectique platonicienne et socratique devra céder la place à une démarche épistémologique fort différente : la *disputatio in utramque partem* qui est plus préoccupée de *présenter*, d'*exposer* et de confronter des thèses que d'entamer une quête dialectique de type platonicien.

Despite his admiration for Plato, Cicero seems to have lost faith in the absolute irresistibility of dialectical argument. He relies not on the flash of insight (...) but rather on human emotional response to the spoken word.¹⁵⁰

As a rule, Plato teaches the pure abstract, Cicero the many-sided nature of his subject. As methods, the former is perhaps better suited to the "discovery" of truth, while the latter is concerned with the disposition or "presentation" of knowledge.¹⁵¹

Selon Wilson, le développement du dialogue cicéronien à partir de celui de Platon peut être attribué au bout du compte au "triomphe de la rhétorique"¹⁵² :

Cicero the dialogist was above all an orator, whose techniques shaped all his narrative writings. Beyond its presence in individual speeches, the system of

¹⁴⁸ "Les règles de l'art oratoire s'appliquent au premier usage de la parole, il n'y en a point pour la conversation familière (*Contentionis praecepta rhetorum sunt, nulla sermonis*)", Cicéron, *Des devoirs*, *ibid.*, livre I, XXXVII, p. 270-271.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Wilson, *op. cit.*, p. 44.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵² "The development of the Ciceronian dialogue form out of the Platonic can ultimately be attributed to the triumph of rhetoric." *Ibid.*, p. 44. Wilson ne tient cependant pas compte des autres dialoguistes (entre Platon et Cicéron) de l'Antiquité qui auraient pu contribuer à la transformation du genre du premier au second. Une hypothèse largement acceptée par les spécialistes de Cicéron, par exemple, est que son dialogue aurait été modelé en fait sur le dialogue aristotélicien.

Academic oratory proved so strong an influence that it came to dominate the fundamental structure of the Ciceronian dialogue.¹⁵³

Le dialogue cicéronien, à lui seul, confirme donc l'importance irréductible de la rhétorique pour la compréhension du genre dialogué dans son ensemble, et ce d'autant plus que les dialogues de l'orateur romain auront une grande fortune dans la tradition occidentale, et tout particulièrement à l'époque qui nous intéressera bientôt : la Renaissance.¹⁵⁴ Mais il faut garder à l'esprit que le dialogue philosophique pour le grand orateur romain ne fait pas partie de la rhétorique au sens noble du terme, il n'est pas soumis à des préceptes et à des règles explicites comme l'est l'éloquence publique.

c. Lucien : le rhéteur converti

Chez Lucien, le rapport à la rhétorique se voit à nouveau perturbé, bien que d'une manière fort différente. On sait que le satiriste de Samosate s'était surtout fait connaître, au début de sa carrière, comme un maître de l'éloquence publique. Malgré ses origines "barbares" (au sens étymologique du terme), l'orateur syrien du II^e siècle avait atteint un certain degré de célébrité en voyageant, à la manière des anciens sophistes grecs, pour faire des discours dans de nombreuses villes de l'Empire romain, de l'Asie à la Gaule.¹⁵⁵ Ce n'est que tardivement, une fois installé à Athènes, qu'il se consacrera au dialogue satirique et qu'il abandonnera la sophistique et les tribunaux.

Cette soudaine conversion du rhéteur nous est connu, entre autres, par un dialogue fort révélateur : *La double accusation ou les tribunaux*.¹⁵⁶ La scène s'y déroule au cours d'un tribunal ordonné par Zeus — et organisé sur terre par Hermès et la Justice — pour régler notamment le sort des procès que "les arts, les professions ou les sciences ont intentés aux hommes". Après l'audition rapide de quelques vieux procès, la cour se tourne vers un procès plus récent intenté contre un Syrien (c'est-à-dire Lucien lui-même). Il s'agit en fait d'un double procès (de là le titre de *Double accusation*), car il y a, d'une part, une dame — la Rhétorique — qui

¹⁵³ Wilson, *op. cit.*, p. 39.

¹⁵⁴ Voir à ce sujet l'article d'Alain Michel, "L'influence du dialogue cicéronien sur la tradition philosophique et littéraire", *Le dialogue au temps de la Renaissance*, *op. cit.*, 1984.

¹⁵⁵ Voir J. Schwartz, *Biographie de Lucien de Samosate*, Berchem (Latomus), Bruxelles, 1965.

¹⁵⁶ Lucien de Samosate, "La double accusation ou les tribunaux", *op. cit.*

accuse le Syrien de l'avoir outragée en le quittant et, d'autre part, un vieux monsieur — le Dialogue — qui lui reproche de l'avoir maltraité et transformé contre son gré.

La Rhétorique — une grande dame évidemment très éloquente — affirme avoir épousé ce "pauvre, obscur ingrat" et lui avoir apporté une dot considérable "formée d'une foule de discours admirables" qui le rendirent riche et célèbre. Elle ne lui pardonne pas de l'avoir quittée pour son nouvel amant, le Dialogue. La voici plaidant sa cause :

(...) quand il [le Syrien] eut amassé une fortune suffisante et qu'il crut sa réputation assez bien établie, il releva les sourcils, prit de grands airs et il me négligea ou plutôt me délaissa complètement. Il s'éprit alors d'une passion désordonnée pour ce barbu, qui se distingue à son manteau, le Dialogue, qui passe pour être le fils de la Philosophie, qui est plus vieux que lui, et c'est avec cette homme qu'il est acoquiné. Et maintenant il ne rougit pas de rogner la liberté et l'étendue de mes discours pour se renfermer dans des questions courtes et hachées, et, au lieu de dire ce que bon lui semble et de le dire à pleine voix, il fait un tissu de courtes phrases dont il compte les syllabes.¹⁵⁷

Le Syrien se tire bien du procès en démontrant d'abord que la Rhétorique était en fait une vilaine "pute" qui le trompait à tour de bras : "Je m'aperçus que cette femme avait perdu sa réserve (...) qu'elle se parait, qu'elle arrangeait ses cheveux à la manière des courtisanes, qu'elle se fardait et se peignait le tour des yeux. (...) elle se livrait à la luxure et à l'adultère."¹⁵⁸ Voilà ce qui l'avait incité à la quitter pour le dialogue "qui demeurait dans [leur] voisinage".

Lors du deuxième volet de son procès — évoqué dans la section précédente — où le Syrien se voit cette fois accusé par le Dialogue, il se défend en disant qu'il a, pour son plus grand bien, non pas outragé mais "retapé" et renouvelé ce genre qu'il avait trouvé moribond. Il sera acquitté à l'unanimité (moins une voix...) des deux accusations.

De ce très riche dialogue, on retiendra notamment, en ce qui concerne plus particulièrement la rhétorique, que Lucien reprend l'analogie de Platon : l'art oratoire s'y voit assimilé au maquillage, à la parure et à la "facilité" (dans tous les sens du mot !). Lucien semble donc, ici, renier résolument sa formation et son passé de rhéteur en critiquant sévèrement la discipline si chère à Cicéron.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 471-472.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 473.

Il faut toutefois éviter de sauter aux conclusions, car un autre texte du satiriste syrien permet de relativiser quelque peu cette apparente volte-face. Dans le *Maître de rhétorique*, en effet, on retrouve à nouveau "dame rhétorique" représentée avec tous ses atours :

Asseyons-la donc au sommet d'une montagne sous les traits d'une femme parfaitement belle de forme et de visage. Elle tient dans sa main droite la corne d'Almathée, qui regorge de fruits de toutes sortes. À sa gauche, figure-toi que tu vois, debout près d'elle, Plutus, tout en or et tout aimable. Mettons aussi près d'elle la Gloire et la Force et faisons voltiger tout autour d'elle les Éloges, semblables à de petits Amours, dont la troupe nombreuse l'enlace de toutes parts.¹⁵⁹

Cette représentation de la rhétorique reprend certains aspects de la représentation féminine précédente (dont l'association avec l'argent — Plutus —, la gloire et l'amour), mais il reste qu'il s'agit d'une caractérisation beaucoup plus flatteuse : on n'y retrouve pas la "vulgarité péripatéticienne" du premier portrait. Le contexte de ce deuxième texte permet d'ailleurs de mieux cerner la position de Lucien par rapport à la rhétorique. Il s'agit d'un monologue fait par un maître de rhétorique à l'intention d'un jeune élève (muet dans le texte) qui veut devenir rhéteur. Le maître explique au jeune prétendant qu'il existe deux voies fort différentes pour obtenir la main de dame rhétorique qui trône fièrement tout en haut de sa montagne. Lui-même a emprunté la voie difficile, ardue, qui nécessite de longues études, la fréquentation des anciens (Démosthène, Platon, etc.), mais il conseille à son élève d'emprunter une nouvelle voie découverte récemment :

Mais le mérite particulier de ma méthode, c'est que la route que je propose est à la fois la plus agréable et la plus courte ; c'est une route carrossable, toute semée d'agréments et de plaisirs, qui traverse des prés fleuris sous des ombrages épais ; tu la monteras à loisir et au pas et tu te verras au sommet sans avoir sué.¹⁶⁰

Il est évident dans ce texte que Lucien ne critique pas tant la rhétorique elle-même que l'utilisation facile et biaisée qu'en font certains sophistes contemporains. Son soi-disant abandon de la rhétorique pour le dialogue satirique prend un nouveau sens à la lumière de ce deuxième texte. Si Lucien abandonne effectivement la pratique rhétorique du sophiste pour se consacrer à l'écriture de dialogues, il n'en demeurera pas moins profondément marqué par sa formation d'orateur. On se rappellera d'ailleurs que dans *La double accusation*, il est dit par Dame Rhétorique que M. Le Dialogue demeurait dans leur "voisinage" et donc que le dialogue, tel

¹⁵⁹ Lucien, "Le maître de rhétorique", *Oeuvres complètes, op. cit.*, tome III, p. 71.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 70.

que conçu par Lucien, fréquente plus ou moins le même "quartier" que la rhétorique, si l'on peut se permettre de filer la métaphore.

Ceci est d'ailleurs confirmé par la nature même des dialogues du satiriste :

Les quelque quatre-vingts opuscules qui constituent l'œuvre de Lucien dans son ensemble relèvent tous de la pratique oratoire du sophiste qu'il était au début de sa carrière et qu'en fait il restera toute sa vie, même lorsqu'il aura trouvé son originalité. Lucien écrit des textes destinés à être lus devant un public qui se réunit dans des lieux parfois luxueux, tel celui qu'il décrit dans *La salle*, pour savourer le plaisir d'appartenir à l'élite cultivée et apprécier les qualités d'un "conférencier" qui, de toute évidence, doit tenir compte de ses goûts.¹⁶¹

On peut dire que Lucien "lie la sophistique au dialogue"¹⁶² et on pourrait énumérer tous les procédés qui, dans son œuvre, relèvent de la rhétorique : plaidoyers fictifs, genre épideictique, éloge paradoxal, prolaties, ecphrasis, etc.¹⁶³ Il reste cependant qu'on ne peut trouver dans les dialogues lucianesques une suprématie semblable à celle que Cicéron accorde à la rhétorique. En témoigne notamment son recours à la comédie, à la fable, etc., pratiques qui relèvent plus résolument de ce qu'on appellerait aujourd'hui la littérature.

d. Bilan trinitaire

Que retenir donc de ces trois compte rendus un peu schématiques ? Il semble d'abord évident qu'on doit en conclure à l'importance vitale du recours à la rhétorique pour bien comprendre le genre du dialogue. On a vu qu'elle joue, à des degrés divers et selon des modalités différentes, un rôle fondamental dans les dialogues tant de Platon et de Cicéron que de Lucien. Il ne saurait cependant être question, après un tel parcours, de réduire le dialogue à la seule discipline rhétorique. On a vu que, chez Platon, elle doit se soumettre à la dialectique et donc à des impératifs épistémiques (voire éthiques). De même, chez Lucien, elle fait l'objet d'une critique virulente tout en étant réintroduite aux niveaux des procédés, en compagnie de la poétique et de la comédie qui semblent lui ravir sa suprématie. Seul Cicéron, semble placer le dialogue sous la férule de la rhétorique, mais, là encore, on a vu qu'il s'agit d'une pratique discursive distincte bien que

¹⁶¹ Christiane Lauvergnat-Gagnière, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI^e siècle*, Librairie Droz, Genève, 1988.

¹⁶² Panayotis Moullas, "Lucien", *Encyclopædia Universalis*, tome 11, Paris, 1985, p. 267.

¹⁶³ Voir à ce sujet Christiane Lauvergnat-Gagnière, *op. cit.*, p. 4-6.

complémentaire de la "véritable" rhétorique, identifiée à l'éloquence publique. Pour l'instant, au risque de paraître trop vague, on peut tout au plus postuler — comme nous le suggère Lucien — une relation de "voisinage" — plus ou moins proche selon les auteurs et les époques — du dialogue et de la rhétorique. Mais il importe encore de faire une très brève incursion dans la théorie même de la rhétorique pour mieux cerner la nature de ce voisinage paradoxal.

3. *Le dialogue dans la théorie rhétorique*

Pour confirmer que le dialogue ne fait pas partie intégrante de la rhétorique *stricto sensu*, il suffit de consulter des ouvrages théoriques et des traités sur la rhétorique elle-même. On constate bien vite que le dialogue n'y trouve pas une place évidente. On se rappellera que c'est dans sa *Poétique* — et non dans son traité sur la rhétorique — qu'Aristote mentionne en passant le genre problématique du dialogue ; sa *Rhétorique* n'en fait pas la moindre mention. De même, si l'on consulte l'ouvrage canonique de Quintilien — le *De Institutione oratoria* — on ne trouve pas d'entrée, ni même un seul paragraphe, consacrée à la description du dialogue comme tel. Tout au plus trouve-t-on le passage, cité en exergue à cette section, affirmant en passant l'utilité du dialogue comme "exercice" formateur pour l'orateur. Et il semble en aller ainsi, du moins à notre connaissance, dans la grande majorité des traités de rhétorique.

Ce statut presque exclusivement "pédagogique" du dialogue pour la rhétorique est d'ailleurs confirmé par Georges Molinié dans son tout récent *Dictionnaire de rhétorique* :

Cette nature de lieu, topique, du dialogisme apparaît encore plus fortement quand on pense au rôle et au statut du genre du dialogue dans la culture rhétorique. Le dialogue, en effet, comme mode structuré et codé d'exposition et de discours, a fait partie intégrante des exercices pratiqués pour l'apprentissage de la rhétorique.¹⁶⁴

Il semble donc aller de soi que le dialogue n'est pas un "genre" rhétorique au sens strict. Il ne saurait d'ailleurs entrer aisément dans la tripartition canonique des genres judiciaire, démonstratif et délibératif.¹⁶⁵ Le genre ne semble exister, du

¹⁶⁴ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de poche, LGF, Paris, 1992, p. 115.

¹⁶⁵ Michel Ruch propose tout de même de rattacher le dialogue au genre démonstratif : "S'il fallait donc, par sa destination rattacher le dialogue à un genre unique, c'est au *genus demonstratiuum* que nous songerions le plus volontiers, parce que l'objet de la discussion, du dialogue, du protreptique, de la lettre, c'est toujours d'obtenir l'adhésion d'un destinataire à une idée, une vertu, une discipline, une occupation ; d'où la variété des moyens de persuasion." Michel Ruch, *Le préambule dans les œuvres philosophiques de*

moins chez Cicéron et Quintilien, qu'à titre d'exercice pédagogique ou comme moyen pour l'orateur de se ressourcer. Doit-on pour autant abandonner le point de vue rhétorique quand on aborde le dialogue ?

Bien sûr que non ! On a déjà suffisamment démontré dans cette section que le dialogue entretient d'étroits rapports de "voisinage" avec la rhétorique. Ainsi, si le dialogue n'est pas un genre rhétorique comme tel, il n'en fait pas moins un usage certain de procédés rhétoriques et, ce qui est plus important encore, il n'aurait pu émerger en dehors d'une épistémologie dominée par l'art oratoire. Et ce, pour au moins quatre raisons.

La première raison paraît moins importante en ce qu'elle est évidente et de toute façon typique de toute forme de "littérature" : l'auteur de dialogues fait en effet appel aux nombreuses figures de la rhétorique. Comme tout écrivain (ou orateur) il doit connaître ce qui relève de l'*elocutio*. C'est là le sens restreint dans lequel Guellouz entendait la dimension rhétorique du dialogue, et elle paraît d'un intérêt certain mais relatif.

La deuxième raison qui justifie l'importance de la rhétorique pour le dialogue semble plus déterminante. Elle relève de la *première* partie de la rhétorique : l'*inventio* qui comprend évidemment tout ce qui concerne la "matière" du discours, mais surtout l'organisation logico-argumentative de celui-ci. Le dialogue étant un genre à prédominance souvent cognitive, cette partie de la rhétorique jouera un rôle essentiel pour l'auteur de dialogues (et ce, même chez ceux qui, comme Platon, prétendent soumettre la rhétorique à la dialectique).

À ce titre, c'est surtout la notion grecque de *topos* (ou son équivalent latin : le *locus*), c'est-à-dire le "lieu commun", qui nous paraît fondamentale pour comprendre la dimension rhétorique du dialogue. Non seulement parce que l'auteur de dialogues a recours à tout l'arsenal des topiques (possible-impossible, amplification-dépréciation, définition, contraires, réciproques, analogies, divisions, etc.), mais surtout parce que le dialogue lui-même peut-être considéré comme un "lieu commun". Cela, d'abord, de par sa fonction rhétorique :

Cicéron. Essai sur la genèse et l'art du dialogue, Publications de la Faculté de lettres de l'université de Strasbourg, Les Belles Lettres, Paris, 1958, p. 65. L'argumentation de Ruch paraît cependant seulement partiellement "convaincante", si l'on peut dire.

Le dialogisme est une figure macrostructurale de second niveau : un lieu. Celui-ci consiste soit en l'utilisation systématique de dialogues entre des personnages dans un ouvrage dont l'objet est manifestement théorique (comme les dialogues de Platon ou du père Bouhours), de manière à rendre plus dynamique l'exposé doctrinal, soit en l'apparition d'un passage dialogué dans un discours oratoire de manière à animer la narration ou pour réfuter plus acerbement l'adversaire, ou encore dans un texte littéraire (...) ¹⁶⁶

Mais le dialogue peut aussi être considéré comme un lieu commun, parce qu'il constitue en un sens le paradigme même du lieu commun, c'est-à-dire de la parole échangée en un "lieu commun", pris cette fois au sens littéral : "(...) la conversation n'est pas seulement par elle-même un lieu commun : elle est le "lieu des lieux communs", sans lesquels il n'est pas de dialogue possible." ¹⁶⁷ Le dialogue serait donc le *topos* des *topoi*, le *locus* des *loci*, il est d'une part le lieu par excellence du déploiement des lieux communs, et, inversement, il ne peut se déployer qu'à partir de ces mêmes lieux communs.

La troisième raison qui, pour nous, justifie l'importance de l'approche rhétorique du dialogue, relève aussi de l'*inventio* rhétorique : elle concerne les preuves ou les "lieux" non pas argumentatifs, mais plutôt "psychologiques", si l'on peut dire, qui concernent la re/présentation du caractère moral — de l'*ethos* — de l'orateur dans son discours. La notion rhétorique d'*ethos* appliquée au dialogue permet, comme on le verra bientôt, de réinscrire la rhétorique au cœur même du genre. Cependant l'évolution et les ramifications de cette notion d'*ethos* font qu'elle ne relève pas exclusivement de la rhétorique, mais aussi de la poétique et aussi de l'*éthique*, ce pourquoi nous préférons la traiter en détail dans la prochaine section.

Enfin, la quatrième raison pour laquelle il paraît nécessaire de tenir compte de la perspective rhétorique pour aborder le dialogue concerne un aspect particulièrement sensible de la constitution du dialogue : la relation paradoxale qui y a jeu entre oralité et écriture, entre la conversation réelle et sa "représentation" écrite. Cette question difficile ne peut s'éclaircir qu'à la lumière d'une approche informée par l'histoire et la culture rhétoriques.

Il semble en effet que les auteurs prémodernes, formés par une éducation à dominante rhétorique, postulaient une relation de *continuité* entre la conversation réelle et le dialogue écrit, voire avec la lecture :

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Fumaroli, *op. cit.*, p. 3.

(...) pour les Anciens, pour les médiévaux, pour les humanistes, la frontière entre lecture et parole (publique ou privée) n'existe pas. Ce sont différents degrés et moments d'une même logophilie, où l'écrit et le livre jouent le rôle de modeste relais, pédagogique et mnémotechnique. La conversation avec les auteurs et la conversation avec les amis lettrés et vivants, par la lecture à haute voix ou par le dialogue, forment un ensemble continu où se poursuit sous diverses formes ce travail sur les lieux communs¹⁶⁸

Et c'est précisément la prégnance de la culture rhétorique qui permet de fonder un tel principe de continuité — voire de confusion — entre les pratiques orales et écrites, comme le signale d'ailleurs très justement Marc Fumaroli :

La *copia*, l'abondance à laquelle les techniques de l'invention et de la mémoire préparent l'orateur, est aussi bien celle de l'écrivain que du poète. L'art de la conversation, dans des époques où l'éducation littéraire est d'ordre rhétorique, n'est donc qu'un cas particulier de ce *naturel* de la parole auquel prépare l'entraînement oratoire¹⁶⁹

Et c'est également ce que note Michel Ruch à propos des Anciens :

[*Le dialogue*] résulte d'une synthèse toujours renouvelée de la philosophie et de l'éloquence qui se fécondent et se pénètrent mutuellement. C'est que non seulement l'enseignement, mais aussi la vie publique et même la vie intérieure des Anciens se traduit sur le plan oral. Le livre même ne se lit qu'à haute voix et le besoin de communication est si grand qu'il crée des formes sans cesse variées et multipliées.¹⁷⁰

Le fait que la culture rhétorique établit ainsi un *pont* entre l'oral et l'écrit peut nous inciter à croire avec Michel Ruch que le dialogue dans un tel contexte relève bel et bien de l'art oratoire.¹⁷¹ Mais c'est là confondre la cause et l'effet (ce qui pourrait sans doute être légitime pour un commentateur du dialogue *cicéronien* comme Ruch). Si un genre tel le dialogue semble effectivement lié d'une manière indissociable à une épistémè dominée par le paradigme de la parole échangée — de l'acte interlocutoire — il n'en reste pas moins que ce genre *écrit* s'écarte de l'art oratoire notamment de par les codes de représentation auquel il doit avoir recours (qui relèvent plus résolument de la poétique), mais aussi de par la démarche épistémique qui le caractérise selon diverses modalités (telle la dialectique). Le genre dialogué — on ne doit jamais l'oublier — n'est qu'une *représentation* de la

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁰ Ruch, *op. cit.*, p. 64.

¹⁷¹ "Le dialogue est une conversation didactique orientée vers un but précis : son plus proche parent est le débat oratoire." Et plus loin : "C'est bien à l'art oratoire que se rattache en dernière analyse le dialogue." *Ibid.*, p. 29 et 65.

parole échangée. Ainsi, si le dialogue s'inscrit harmonieusement dans le contexte d'une *culture* rhétorique et peut même à la limite en être tributaire, on ne doit pas nécessairement en conclure qu'il relève entièrement de la *discipline* rhétorique.

C'est là la conclusion provisoire qui nous paraît la plus plausible en ce qui concerne la relation complexe qui unit dialogue et rhétorique. Ainsi, il a été démontré que le dialogue ne peut être pensé sans avoir recours à une conceptualisation ou à tout le moins une contextualisation rhétorique, mais il nous paraît clair que le dialogue n'est pas pour autant un *genre* rhétorique au sens strict. Le dialogue s'étend généralement au-delà des limites de la discipline rhétorique et ne peut y être réduit, pas plus qu'on ne pouvait, comme on l'a vu dans les sections précédentes, l'enfermer dans les limites de la poétique ou de l'épistémique.

Cela confirme bien sûr l'hybridité constitutive de cette pratique discursive, mais il faut bien admettre que cela témoigne également du caractère problématique des frontières que l'on trace parfois arbitrairement — et anachroniquement — entre rhétorique, philosophie et poétique. C'est là cependant une toute autre question.¹⁷²

PETIT INTERMÈDE DIALOGIQUE

Nous voilà bien avancés. Nous avons démontré dans les trois sections précédentes que le dialogue ne relève entièrement ni de la poétique, ni de la philosophie, ni de la rhétorique. Et inversement qu'il s'abreuve à ces trois sources (bien que selon des modalités fort diverses selon les auteurs et les époques). Le premier véritable théoricien du dialogue — Carlo Sigonio — nous en disait déjà autant en soulignant que l'auteur de dialogues devait maîtriser trois arts : celui du

¹⁷² Snyder, entre autres, évoque le problème des frontières entre poétique, herméneutique et rhétorique lorsqu'il fait référence aux tentatives renaissantes d'élaborer une poétique du dialogue : "All poetics aim at producing a general theory of literary representation rather than a theory of persuasion (rhetoric) or interpretation (hermeneutics), although in practice this distinction between poetics, rhetoric, and hermeneutics is often difficult to maintain." Snyder, *op.cit.*, p. 4. Mais il ne saurait être question d'entamer ici une discussion de la relation complexe qui unit ces trois champs. Il va de soi que les frontières entre ces domaines sont loin d'être hermétiques et l'on pourrait même affirmer que la distinction entre poétique et rhétorique n'a jamais été clairement affirmée dans l'Occident prémoderne. Il reste toutefois que l'ampleur de cette question dépasse le cadre de cette étude d'autant plus que la relation entre ces trois domaines n'a cessé de se modifier selon les époques. Je me limiterai donc, dans les prochains chapitres, à une discussion des relations entre ces domaines à la Renaissance.

poète, celui du rhéteur et celui du dialecticien.¹⁷³ Qu'a-t-on retiré alors d'un tel parcours ?

Il en résulte tout d'abord une vision plus complète du dialogue. La revue de la littérature critique sur le dialogue, en filigrane de tout cet exposé, démontre assez clairement que la très grande majorité des commentateurs contemporains du genre ont eu tendance à privilégier soit *un* seul des champs répertoriés (littérature, philosophie ou rhétorique), soit à en arriver à une définition *duelle* du genre : le dialogue étant vu comme une forme hybride, mais seulement "bipolaire", à cheval le plus souvent sur le philosophique et le littéraire, la cognition et la fiction, etc.¹⁷⁴

Si la définition "monodisciplinaire", qui privilégie un seul des trois champs répertoriés pour définir le dialogue, est facile à invalider, la tentation demeure forte de décrire le dialogue en termes binaires. Il ne paraît, à ce titre, pas farfelu de postuler que la fréquente mauvaise interprétation étymologique du mot *dialogue* a pu (inconsciemment ?) encourager ce type de description. Trop souvent, en effet, on tend à croire que le préfixe "di-" ("deux") préside à la constitution du sens voire de la pratique du dialogue. Ainsi, il n'est pas rare d'entendre dire qu'un dialogue est une "conversation à deux" : c'est d'ailleurs la première définition qu'on trouve dans le *Petit Robert* à l'entrée *dialogue* ("Entretien entre **deux** personnes").¹⁷⁵ D'ailleurs, un ouvrage philosophique récent — qui oppose un savoir trinitaire soi-disant en danger face aux forces maléfiques d'une épistémologie binaire — va jusqu'à définir le dialogue comme le "canon de l'espace binaire".¹⁷⁶ Pourtant, les dialogues écrits qui

¹⁷³ Cf. note 107. Notons d'ailleurs le fait significatif que Giorgio Colli décrit également la naissance de la philosophie (avec Platon) dans des termes proches de cette triple "paternité" que nous attribuons au dialogue : "La "philosophie" naît d'une disposition **rhétorique** conjuguée à un entraînement **dialectique**, d'une impulsion combative qui ne sait pas bien où se diriger, de la première apparition chez l'homme de pensée d'une rupture intérieure, où s'insinue l'aspiration velléitaire à la puissance mondaine, et enfin d'un **talent artistique** de haut niveau, qui libère son énergie en se jetant, tumultueux et arrogant, dans l'invention d'un nouveau genre littéraire." Colli, *op. cit.*, p. 120-121. C'est moi qui souligne.

¹⁷⁴ McClelland, Cox, Ruch par exemple privilégient la dimension rhétorique, Snyder, Kushner Laborderie et Kemal Bénouis ont tendance à préférer la vision hybride mais uniquement bipolaire (poétique-philosophique), etc.

¹⁷⁵ *Le Petit Robert 1, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, éditions Le Robert, Paris, 1983, p. 535. C'est moi qui souligne. La définition qui concerne le genre dialogué ne donne cependant pas d'informations d'ordre numérique : "Ouvrage littéraire en forme de conversation."

¹⁷⁶ Dany-Robert Dufour, *Les mystères de la trinité*, Gallimard, Paris, 1990. "Le dialogue: canon de l'espace binaire" est le titre d'un chapitre de cet essai polémique contre le paradigme binaire (identifié plus ou moins à la science, la technologie, etc.). Curieusement, le dialogue platonicien est considéré comme le premier "coup" porté contre la structure ternaire (du récit, du mythe, etc.). Le dialogue platonicien voire socratique instituerait une schize sujet-objet, et donc une scission interne du sujet, qui inaugurerait la répression de la "véritable" conversation... (p. 378-408).

ne mettent en scène que deux interlocuteurs ne sont pas la norme, loin de là. Varron considérait même que le "nombre d'or" du dialogue était le *trois* : il était selon lui préférable de mettre en scène trois personnages, pas moins, pas plus. Et on sait que plusieurs dialogues vont au-delà de ce nombre d'or et multiplient le nombre d'interlocuteurs (songeons au *Banquet* de Platon, au *Courtisan* de Castiglione, au *Colloquium Heptaplomeres* de Bodin, etc.)

C'est évidemment le préfixe "dia-" qui préside plutôt à la construction du mot dialogue, "dia-" qui signifie notamment "à travers".¹⁷⁷ Et c'est justement dans un tel esprit de *transversalité* —disciplinaire et méthodologique — que l'on se doit, selon nous, d'aborder le dialogue. Le parcours qui précède a permis justement de montrer comment le genre dialogué *traverse* les champs de la poétique, du philosophique (ou plus généralement de l'épistémique) et de la rhétorique. Il n'appartient en propre à aucun de ces trois champs, il n'est pas non plus à cheval sur deux champs, et on ne pourrait pas non plus affirmer qu'il les "transcende", c'est-à-dire qu'il échappe totalement à leur emprise. Comme nous l'avons montré dans les trois sections précédentes, le dialogue à la fois *relève et ne relève pas* des champs poétique, philosophique et rhétorique : il les *traverse* tous selon diverses modalités dépendant des auteurs et des époques considérés.

Le portrait se précise donc. Il semble évident qu'une telle conception *transversale* du dialogue permettrait d'en mieux prendre la mesure, d'en avoir une vision plus complète. Sauf que cela ne suffit pas. Notre "nombre d'or théorique" du dialogue ne sera pas le trois, car la traversée du dialogue s'étend en effet au-delà des territoires de la poétique, de la philosophie et de la rhétorique. En effet, le dialogue ne cesse également d'empiéter sur un territoire peu ou prou exploré par les commentateurs du genre. Et cette *terra incognita* de la critique du dialogue a pour nom *l'éthique*. Elle constituera la principale voie d'entrée de notre approche du genre.

¹⁷⁷ Le Robert définit le préfixe "dia-" comme suit : "Élément du gr. *dia-* signifiant "séparation, distinction" (ex. : *diacritique*) ou "à travers" (ex. : *dialyse*).", *op. cit.*, p. 533. Le premier sens de *dia-* est également intéressant pour nous puisqu'il implique un travail intellectuel de "distinction" et de "séparation" qui nous ramène au sens du mot grec *dialeghestai*. Voir nos commentaires sur ce sujet dans la section "Le dialogue, un genre philosophique".

D. LA MORALE DE L'HISTOIRE : DE L'ÉTHIQUE DU DIALOGUE À L'ETHOS DIALOGIQUE

On en arrive ici à la section la plus difficile de ce chapitre. Plus difficile, parce que le sujet est à peine cartographié par la critique sur le dialogue.¹⁷⁸ Plus difficile aussi parce que le flou, voire l'arbitraire, des frontières disciplinaires que l'on trace entre littérature, rhétorique et philosophie se fait plus apparent lorsqu'on aborde la question de l'éthique. Pourquoi, par exemple, ne pas tout simplement subsumer la dimension éthique du genre dialogué sous la rubrique philosophique ? La philosophie morale, après tout, prétend bien traiter toutes ces questions. Pourquoi alors lui donner un statut à part, distinct de la dimension épistémique ? Ou encore pourquoi ne pas aborder la question éthique du point de vue rhétorique ? On sait en effet que la rhétorique — du moins dans le sens large que lui donnent les Cicéron, Quintilien et autres — se targue également de comprendre tout ce qui concerne les vertus morales et les passions (de l'orateur notamment mais aussi du public), voire de réguler ce qui relève des mœurs de la Cité. Enfin, on pourrait même avancer que le poétique, et plus largement l'esthétique, ne sont pas sans entretenir des rapports étroits avec l'éthique, et ce d'autant plus dans les cultures prémodernes pour lesquelles la notion de l'art pour l'art n'aurait eu aucun sens puisque l'art s'y devait, d'une manière ou d'une autre, d'être "édifiant".¹⁷⁹

Mais assujettir ainsi l'éthique à un de ces trois domaines nous amènerait à accorder une place subalterne à celle-ci, alors qu'il nous importe de démontrer que la dimension éthique joue un rôle crucial — voire constitutif — dans la formation et l'évolution du genre dialogué en Occident, et ce, à plus d'un titre.

1. De la place prépondérante de l'éthique dans les dialogues

Il importe, en premier lieu, d'insister très brièvement — car ce n'est pas là le plus déterminant — sur l'importance fondamentale qu'ont les questions morales au niveau de la *thématique* d'une quantité phénoménale de dialogues. Chez Platon,

¹⁷⁸ À ma connaissance, seul Jon Snyder mentionne, en passant, l'importance de l'éthique pour la compréhension du dialogue (et plus précisément, dans ce cas, pour la "théorie" sur le dialogue au XVI^e siècle) : "the full dimensions of that problem, which, seen in the context of the sixteenth century dialogue on dialogue, are far larger than might be expected, stretching from poetics to **ethics** to the theory of knowledge itself." C'est moi qui souligne. Snyder, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷⁹ En ce qui concerne la Renaissance, par exemple, Brian Vickers écrit : "All literary genres were granted this function of praising good and denouncing evil, so important to the Renaissance ethical theory of literature" Brian Vickers, "Rhetoric and Poetics", *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, C. B. Schmitt & Q. Skinner éd., Cambridge University Press, Cambridge, 1998, p. 744.

pour ne donner qu'un exemple, une simple énumération des sous-titres des dialogues donne une bonne idée du caractère central des problématiques qui relèvent plus ou moins directement de celles-ci.¹⁸⁰ On note que le nombre des dialogues ayant trait à l'éthique dépasse de beaucoup celui des dialogues consacrés à des questions plus proprement épistémologiques,¹⁸¹ rhétoriques¹⁸² ou esthétiques.¹⁸³ Si l'on ajoute à ces dialogues "moraux" les dialogues concernant les domaines politiques ou judiciaires¹⁸⁴, traditionnellement reliés à la philosophie morale, ainsi que les dialogues qu'on pourrait appeler "biographiques"¹⁸⁵, on constate que plus de 60% des dialogues platoniciens relèvent en tout ou en partie de l'éthique. Et ce chiffre est encore trop modeste puisque même les questions d'ordre rhétorique et esthétique, voire certaines questions d'ordre apparemment purement épistémologique, sont abordées sous un angle fondamentalement moral chez Platon. Comme on le sait, le dialogue socratique, comme la dialectique platonicienne, sont indéniablement traversés par un souci éthique prépondérant : le Beau et le Vrai doivent s'y soumettre constamment à l'empire du Bien.

Cette préoccupation pour les questions morales traverse toute la tradition des écrits dialogués. Même un satiriste comme Lucien de Samosate ne cesse, dans ses dialogues, de dénoncer ses contemporains au nom de principes essentiellement moraux. Pour l'orateur qu'est Cicéron, le territoire de l'éthique se voit aussi nettement privilégié : "the distinction in *De oratore* that of the three divisions of philosophy, physics, dialectic and ethics, the orator's province is the third, the moral science of human nature, *vita et more*."¹⁸⁶ Ainsi, pour le grand tribun romain,

¹⁸⁰ *Le Petit Hippias ou Du Faux, Criton ou Du Devoir, Alcibiade ou De la Nature de l'Homme, Charmide ou De la Sagesse Morale, Lachès ou Du Courage, Lysis ou De l'Amitié, Euthyphron ou De la Piété, Ménon ou De la Vertu, Le Banquet ou De l'Amour, Phédon ou De l'Âme, La République ou De la Justice, Le Sophiste ou De l'Être*, et, enfin, *Philèbe ou Du Plaisir*. C'est moi qui souligne.

¹⁸¹ *Le Théétète, le Parménide et le Timée*.

¹⁸² *Le Critias, le Protagoras, le Gorgias, l'Euthydème et le Cratyle*.

¹⁸³ *Le Phèdre, le Grand Hippias et l'Ion*.

¹⁸⁴ *Le Politique, Les Lois*.

¹⁸⁵ *L'Apologie de Socrate, le Ménexène*. Cette classification thématique est évidemment discutable et ne se veut pas rigoureuse. On peut la comparer à la classification, plus hétérogène (presque "borgésienne"), de Diogène Laërce où dominent tout de même largement les dialogues traitant de la morale : il y a onze dialogues moraux selon Diogène Laërce, auxquels on pourrait ajouter les quatre sur la politique, contre quatre sur la logique, un sur la Nature, etc. Notons que cette classification mêle les thèmes et les "genres" des dialogues ("péirastique", "endictique", "maïeutique", etc.). Elle comprend aussi des œuvres qui ne sont plus considérées comme étant de Platon. ("Platon", *Vie, doctrines et sentences des philosophes célèbres*, tome I, trad. Robert Genaille, GF-Flammarion, Paris, 1965, p. 179).

¹⁸⁶ Brian Vickers, "Rhetoric and Poetics", *op. cit.*, p. 734. Vickers fait allusion au passage I.XV.68-69 du *De oratore* : "puisque la philosophie est divisée en trois parties : l'étude des obscurités de la nature, les méthodes subtiles du raisonnement, la science des mœurs et de la vie, négligeons les deux premières, pour

l'éthique l'emporte même sur l'épistémique : "l'acte moral tendant au rapprochement des hommes et au maintien du lien social vaut plus que le louable effort pour augmenter son savoir."¹⁸⁷

La place prédominante des questions morales dans une proportion phénoménale des dialogues de la tradition occidentale paraît telle qu'on peut se demander si certains commentateurs n'ont pas erré en définissant le dialogue comme "le genre intellectuel par excellence",¹⁸⁸ comme une forme discursive préoccupée avant tout par les questions et les démarches philosophiques ou conceptuelles. On serait tenté de se demander si le dialogue ne constitue pas plutôt "le genre *moral* par excellence".

Mais notre but ici n'est pas d'assigner une définition aussi exclusive au genre dialogué. Il nous importait seulement, en premier lieu, de démontrer qu'il paraît tout à fait légitime de traiter séparément de l'aspect éthique des dialogues, ne serait-ce qu'à cause de cette nette prépondérance quantitative des questions morales au niveau de leur thématique. Sauf que cet argument bêtement statistique ne saurait suffire pour justifier la place centrale que nous voulons accorder à la dimension éthique dans notre approche du genre dialogué. Et ce, d'autant moins qu'une analyse uniquement thématique des questions morales dans les dialogues donnerait des résultats relativement peu intéressants. Pour nous, les enjeux éthiques plus cruciaux des dialogues se déploient à un autre niveau.

2. De l'éthique à l'ethos dialogique

En effet, il paraît beaucoup plus intéressant de mettre en lumière le fait qu'une certaine configuration éthique préside non seulement à une part importante du *contenu* thématique des dialogues, mais à leur *constitution* même. C'est-à-dire que la pratique scripturale qui consiste à mettre en scène un entretien entre un nombre quelconque d'interlocuteurs — pour présenter, représenter, partir en quête, voire se moquer d'une ou de plusieurs thèses (qu'elles soient d'ordres épistémique, esthétique, éthique, etc.) — se fonde sur ce que l'on appellera un *ethos* spécifique qui paraît être à la source du genre dialogué : le savoir, les valeurs, voire le

faire une concession à notre paresse ; mais la troisième, qui a toujours été du domaine de l'éloquence, l'abandonner, ce serait ne plus laisser à l'orateur aucun moyen d'atteindre les sommets de son art. Ainsi tout ce qui, dans la philosophie, concerne la conduite de la vie, l'orateur devra l'étudier à fond", *op. cit.*

¹⁸⁷ Cicéron, *Devoirs*, I, XLIV, *op. cit.*, p. 293.

¹⁸⁸ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 207. Rappelons aussi la formule de Guellouz : "le dialogue n'est que l'assomption de la nature rationnelle de l'homme", *op. cit.*, p. 256.

jugement esthétique, ne peuvent exister, du point de vue de cet *ethos*, que dans les interstices d'une *relation interlocutoire*, dans le partage et la confrontation — égalitaire ou non, peu importe pour l'instant — des discours. Le genre dialogué s'érige ontologiquement autour de la figure, déjà évoquée, de l'*homo loquens*, de l'être doué de parole, mais plus encore : de l'être qui se constitue dans et par la parole *échangée*. En d'autres mots, le genre dialogué présuppose ce qu'on appellera un "*ethos dialogique*"¹⁸⁹, le terme "dialogique" étant employé ici dans un sens "neutre" et descriptif, dépourvu de ses connotations contemporaines.

Il faut tout de suite préciser cependant que les dialogues ne sont bien sûr que de simples *représentations écrites* de cette parole échangée — ce qui amène des conséquences majeures que l'on développera bientôt —, mais il reste qu'ils présupposent tout de même une communauté de discours : ils s'édifient sur une mise en scène interlocutoire "fictive" — impliquant divers types de personnages — qui se rejoue ensuite "réellement" bien qu'autrement — dans l'écriture et la lecture — alors que le lecteur "assiste" à la conversation prétendument rapportée ou créée de toutes pièces par l'auteur du dialogue. On n'insistera sans doute jamais suffisamment sur ce caractère fondamentalement, et *doublement*, interlocutoire du dialogue. Tout texte implique bien sûr une forme ou une autre d'interlocution — aussi indirecte ou implicite soit-elle —, mais le dialogue se distingue en ce qu'il se déploie principalement autour d'une représentation *explicite* et d'un *dédoublement* du procès d'interlocution lui-même.

On doit cependant faire attention : il ne s'agit pas ici d'accorder un statut éthique supérieur au genre dialogué en prétendant qu'il est fondé sur la relation ou qu'il s'abreuve aux sources d'un fleuve harmonieux régi par l'interlocution et le partage des discours. Loin de nous l'idée de canoniser le dialogue au nom d'une sorte de dialogisme fondamental qui le caractériserait "essentiellement". L'*ethos dialogique* auquel on se réfère ici repose avant tout sur un travail de représentation, sur une simulation, et il peut épouser des configurations qui n'ont rien de "dialogique" au sens le plus habituel — bakhtinien — du terme.

Ainsi, on pourrait tout aussi bien inclure dans cet *ethos* fondamental du genre dialogué les formes d'interactions contraignantes ou dogmatiques : les relations maître-élève, les monologues déguisés, les démonstrations rhétoriques convenues,

¹⁸⁹ Nous reviendrons sous peu — en détail — sur les significations que nous voulons accorder à l'expression d'"*ethos dialogique*".

bref, toutes les formes de "faux dialogues". Les possibilités de configurations relationnelles abondent et elles peuvent sans doute être valorisées ou hiérarchisées selon une quelconque échelle, mais il suffit de noter pour l'instant que, dans tous les cas, subsiste à tout le moins un "simulacre" d'échange discursif ou de relation — à deux niveaux toujours —, et que le simple fait d'avoir choisi de se plier à un tel stratagème (fût-ce pour des raisons profondément monologiques ou purement stratégiques et dogmatiques) présuppose un *ethos* très particulier. Et cet *ethos* dialogique, doublement interlocutoire, constitue indéniablement *le plus petit dénominateur commun* de tous les dialogues.

Étonnamment, peu de commentateurs du dialogue insistent sur cette dimension — peut-être trop évidente — du genre. À notre connaissance, Virginia Cox est une des seules¹⁹⁰ critiques à mettre au premier plan — bien qu'en des termes différents — ce "point d'Archimède" du dialogue :

The concerns of most critics who have touched on the genre have tended to be either formal or epistemological ; the dialogue is scrutinized as a work of art or a vehicle for thought. My aim in this book has been to examine the **dialogue as an act of communication**: to restore this most sociable of literary genres to the social matrix within which it was produced.¹⁹¹

Cox fait même de cette question de la "communication" — et du désir de "persuasion" —, explicitement mise en relief dans et par le dialogue, la caractéristique distinctive du genre, qui le démarquerait donc d'autres formes discursives :

The effect of this foregrounding of the act of persuasion is that, whatever the ostensible subject-matter of a dialogue, a secondary theme is the problem of how to communicate this material successfully to an audience. This is a crucial difference — perhaps the crucial difference — between dialogue and other argumentational forms.¹⁹²

¹⁹⁰ Dans un article récent, Eva Kushner avance cependant — sans toutefois le développer — un argument voisin de celui de Cox : "Hence the importance of a form that lays stress upon itself as a communicative form in the very process of creating that which is being communicated." Eva Kushner, "Epilogue: The Dialogue of Dialogues", *The Dialogue in Early Modern France, 1547-1630. Art and Argument, op. cit.*, p. 265.

¹⁹¹ Cox, *op. cit.*, p. xi. C'est moi qui souligne. Cox se sert cependant de la question de la communication, de la "sociabilité" du dialogue, pour justifier une approche plus "sociologique" que celle que nous proposerons.

¹⁹² *Ibid.*, p. 6.

Il reste qu'il ne nous paraît pas entièrement approprié — ou à tout le moins suffisamment précis — de parler en termes d'"acte de communication" pour décrire le type de configuration relationnelle qui a jeu dans le dialogue prémoderne. Pour décrire le fondement "communicationnel" du dialogue, nous préférons proposer l'expression d'"ethos dialogique", et ce, pour plusieurs raisons qui vont au-delà de simples scrupules terminologiques et qu'il importe maintenant de développer en détail puisque la notion d'"ethos dialogique" jouera un rôle crucial pour notre approche du dialogue dans les analyses de texte qui suivent ce chapitre.

Premièrement, en ce qui concerne d'abord le deuxième terme — moins problématique — de l'équation, le mot "dialogique", il nous paraît s'imposer de lui-même puisqu'il importe de conserver un dérivé du mot "dialogue" pour décrire le type d'interaction communicationnelle qui a jeu dans le genre d'écrits désigné justement sous le terme de dialogue. Il ne faut jamais oublier que le dialogue constitue une forme très spécifique de communication. Comme on l'a vu précédemment, le mot *dialogue* est dérivé en grec du terme *dialeghestai* qui veut dire : "parler clairement et de manière distinctive", c'est-à-dire, comme le note Jean de Laborderie, que la "raison [y] importe autant que la parole".¹⁹³ Ainsi, comme on l'a déjà dit également, le mot *dialogue* avait à l'origine un sens distinct du sens plus englobant — conversation quotidienne, échange de répliques dans des œuvres littéraires, concept philosophique ou théologique, etc. — qu'il a parfois aujourd'hui.

D'ailleurs, même à notre époque, on n'emploie le terme de dialogue, comme le note Geoffrey Rockwell, qu'en des occasions particulières. Ce ne serait, selon lui, que pour décrire des conversations d'une qualité singulière qu'on y ferait appel : rarement prétend-on vouloir entamer un "dialogue" — par opposition à une "conversation", une "discussion", un "entretien", etc. — avec un interlocuteur à moins qu'il ne s'agisse d'un événement particulier. Rockwell fait remarquer que l'on tend à utiliser le terme seulement lorsque l'on se trouve dans une position de "témoin extérieur", c'est-à-dire *avant* ou *après* un échange considéré, par anticipation ou rétrospectivement, comme hors de l'ordinaire, comme ayant une cohérence et une unité inhabituelles :

We talk about events as dialogues only when outside as witnesses, before they have begun or after they have finished. This suggests that one thing these uses [*of the word dialogue*] have in common is that they refer to something that has a unity that

¹⁹³ Jean Laborderie, *op. cit.*, p. 14.

a conversation need not have. Only when a conversation is over (or has not yet begun) can it be judged to have a unity similar to the artistic integrity of finished written work ; then we are willing to call it a dialogue¹⁹⁴

Bref, il paraît nécessaire, et plus précis, d'utiliser un terme comme celui de "dialogique" plutôt que le terme plus général de "communication" pour décrire le type d'interaction auquel on a affaire dans ce qui s'appelle justement un dialogue, et ce, quitte à créer une confusion avec l'acception contemporaine — généralement méliorative — du mot. Cela semble d'autant plus important que le terme de "dialogique" permet de conserver, ne fût-ce qu'étymologiquement, la référence aux racines philosophiques du genre. Car si le dialogue écrit a une "unité" et une cohérence plus grande que la conversation ordinaire, c'est en partie parce que, comme on l'a vu, il arpente, le plus souvent, le territoire de ce qu'on a appelé l'"épistémique", parce que la "raison" vient s'y allier à la "parole" : que ce soit en empruntant la voie de la dialectique (socratique, platonicienne, etc.), ou celle de la *disputatio in utramque partem* (à la Cicéron), voire des voies plus ouvertement "didactiques", catéchétiques ou même satiriques. Le dialogue demeure, généralement, une forme fondamentalement argumentative qui accorde une place importante à la dimension conceptuelle, bien que la situation se complique, s'embrouille même parfois, du fait que les dimensions poétique, rhétorique et éthique — selon diverses modalités, dépendant des auteurs et des époques — viennent fréquemment contester la suprématie de la dimension épistémique ou, à tout le moins, créer une distorsion et divers effets de réfraction non-négligeables dans le processus de transmission du savoir.

Et c'est pourquoi nous tenons, en deuxième lieu, à joindre au terme de dialogique celui d'*ethos*, car cette notion extrêmement riche permet justement de réintroduire et de mettre en relief à la fois les dimensions rhétorique, poétique et éthique que "traverse" tout dialogue, comme on l'a vu tout au long de ce chapitre.

La notion d'*ethos* permet d'abord de faire le pont avec la culture rhétorique puisqu'elle y trouve sa source.¹⁹⁵ Certains commentateurs prétendent que cette

¹⁹⁴ Geoffrey Rockwell, *op. cit.*, p.9.

¹⁹⁵ Il va sans dire que l'origine, l'évolution et les multiples acceptions et variantes de la notion d'*ethos* dans la culture rhétorique pourraient à elles seules faire l'objet d'une thèse volumineuse. Je me contenterai ici de me référer brièvement au sens originel du terme dans la rhétorique classique, avant de passer à son sens aujourd'hui plus général et à son utilité pour l'approche du genre dialogué.

notion se trouve déjà — sans être définie comme telle — chez Platon,¹⁹⁶ mais c'est Aristote — au début du premier livre de sa *Rhétorique* — qui, le premier, introduit le terme dans le sens qui nous intéresse :

Les preuves inhérentes au discours sont de trois sortes : les unes résident dans le **caractère moral** [*ethos*] de l'orateur ; d'autres dans la disposition de l'auditoire ; d'autres enfin dans le discours lui-même, lorsqu'il est démonstratif, ou qu'il paraît l'être.¹⁹⁷

Au début du deuxième livre de la *Rhétorique*, Aristote précise davantage le sens qu'il veut donner à ce type de "preuve" :

(...) comme la rhétorique a pour objet un jugement (...), il est nécessaire non seulement d'avoir égard au discours et de voir comment il sera démonstratif et fera la conviction, mais encore de [se montrer soi-même sous un certain jour et de] (...) mettre le juge lui-même dans une certaine disposition. En effet, il importe beaucoup, pour amener la conviction (...) de savoir sous quel jour apparaît l'orateur.¹⁹⁸

On peut donc dire que l'*ethos* — pour Aristote du moins — concerne non pas tant le "caractère moral" *a priori* de l'orateur, mais la façon de le "construire", de le représenter dans et par le discours pour des fins de persuasion. On pourrait aussi, comme le fait James Baumlin, définir l'*ethos* en termes plus généraux :

(...) *ethos* concerns the problematic relation between human character and discourse ; more specifically, it raises questions concerning the inclusion of the speaker's character *as an aspect of discourse*, the representation of that character in discourse, and the role of that character in persuasion.¹⁹⁹

La notion d'*ethos* telle que développée dans le contexte de la rhétorique orale — surtout délibérative ou judiciaire — peut paraître, à première vue, éloignée de nos préoccupations "dialogiques". Mais on devinera que la constitution de l'*ethos* dans et par le discours n'est pas étrangère à certains aspects fondamentaux du dialogue. D'abord, parce que la notion d'*ethos* chez Aristote se développe à partir

¹⁹⁶ Voir notamment James S. Baumlin, "Introduction: Positioning Ethos in Historical and Contemporary Theory", *Ethos. New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, J.S. Baumlin & T. French Baumlin éd., Southern Methodist University Press, Dallas, 1994, p. xi-xiv. Baumlin s'attarde surtout au *Phèdre* dans lequel il voit une allégorie de l'*ethos* notamment dans l'épisode où Socrate se couvre la tête avant de lire un discours de Lysias ce qui serait une allusion, selon Baumlin, à l'identification problématique du locuteur avec et dans son discours ("an allegory on *ethos* — that is, on the problematic identification of a speaker with/in his or her speech", p. xi).

¹⁹⁷ Aristote, *Rhétorique*, Livre I, chap. II, III (1356a), trad. C.-É. Ruelle, Le Livre de Poche, Paris, 1991.

¹⁹⁸ *Ibid.*, Livre II, chap. I, II-III (1377b).

¹⁹⁹ James S. Baumlin, *op. cit.*, p. xvii.

d'une distinction importante, et souvent oubliée, qui concerne la nature double de la *mimesis* :

The practice and conceptualization of *ethos* in the classical period emerges out of a distinction between language imitating "natural" language use and language imitating reality. Many treatments of *mimesis*, *ethos*, and imitation have overlooked this distinction (...) the aspects of imitation that are central to Aristotle's conceptualization of *ethos* focus on the speaker's ability to represent character through deliberate, imperceptibly imitative replications of natural language, to perform apparently "ordinary speech". (...) The association of imitation with fictive representations of "prose" or "ordinary speech", creating an apparently trustworthy character, predominates in the technical definitions of *eikos* and *ethos* under way in Aristotle's *Rhetoric*.²⁰⁰

On comprendra que cette distinction entre l'imitation de la réalité et l'imitation du "langage naturel" est d'un intérêt primordial pour l'étude d'une forme discursive qui s'édifie précisément sur un travail de représentation de la parole. Et l'intérêt du champ notionnel de l'*ethos* s'accroît lorsque l'on prend en compte le passage de la communication orale à la communication écrite. En effet, les problèmes que pose ce passage sont nombreux, mais ce qui advient alors de l'*ethos* en constitue sans aucun doute un des enjeux majeurs.

François Rigolot explique bien, par exemple, comment le problème se posait à la Renaissance :

On sait l'influence décisive qu'ont eu les rhétoriques normatives d'Aristote, Cicéron et de Quintilien à la fois sur la théorie et la pratique textuelle de la Renaissance. La *Rhétorique* d'Aristote était disponible en traduction latine dès 1478, dans le texte grec à partir de 1508. Dans le discours écrit, communiqué hors de la présence de l'orateur, le caractère du sujet parlant — l'*ethos* de l'énonciateur — doit trouver un substitut intra-textuel pour disposer le lecteur favorablement à l'acceptation du message. (...) L'établissement de la crédibilité du texte tient donc plus à la qualité de l'énonciateur qu'à celle de l'auteur du discours ; mais, dans le message écrit, cet énonciateur doit être *simulé* par des moyens appropriés. L'auteur doit établir un art de la persuasion qui le dispense de la présence de l'*ethos*. De là le report de l'intentionnalité au plan de la *persona*, ce masque que choisit l'écrivain pour jouer son rôle d'énonciateur.²⁰¹

C'est ici qu'on peut dire que la rhétorique rejoint la poétique. On voit bien que, dans les cultures prémodernes tout particulièrement, la constitution d'instances

²⁰⁰ C. Jan Swearingen, "Ethos: Imitation, Impersonation, and Voice", *Ethos. New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, op. cit., p. 118-119.

²⁰¹ François Rigolot, *Le texte de la Renaissance. Des rhétoriciens à Montaigne*, Librairie Droz, Genève, 1982, p. 264-265.

d'énonciation (personnages, narrateurs, etc.) dans les textes qu'on appellerait "littéraires" n'est pas sans rapport avec la rhétorique. Évidemment, la rhétorique et la poétique, dans ces cultures, entretiennent des rapports "incestueux" fort complexes. Dans divers traités de rhétorique déjà, de nombreuses techniques sont développées non seulement pour ce qui concerne la constitution de l'*ethos* rhétorique de l'orateur, mais aussi pour les diverses façons de représenter le langage, et l'*ethos* de divers types de "personnages" (on parle parfois alors d'"*ethos* dramatique" pour le distinguer de l'*ethos* rhétorique au sens strict).²⁰² En gros, ces techniques se divisent en deux grandes catégories :

Subsequent classical taxonomies of *ethos* came to distinguish between *ethos*, understood as a projected apparent character, and *prosopopoeia*, understood as speaking the words of another in order to learn, understand, persuade, or communicate.²⁰³

Ultimately, *prosopopoeia* became what we know today as literary or poetic personification, as an inanimate object taking on or creating a persona ; whereas *ethopoieia* denoted impersonation, or the character taken on by a speaker or writer within the whole of a single discourse — rhetorical *ethos*, poetic persona, and later the narrator and characters in a novel.²⁰⁴

On imagine sans peine la pertinence et l'utilité de ces notions pour l'étude d'un genre comme le dialogue. Certes, beaucoup d'autres formes rhétoriques et littéraires ont recours à ces procédés, mais le dialogue, quant à lui, se constitue essentiellement et tout entier autour de ce qu'on pourrait appeler un processus d'"incarnation" des discours à travers divers types de *personæ*. Cette incarnation peut prendre la forme d'une personnification, au sens de la *prosopopée*, c'est-à-dire lorsque l'auteur donne la parole à des morts, des animaux, des Dieux, des objets

²⁰² La notion d'*ethos* dramatique existe déjà chez Aristote, mais elle sera développée davantage par Cicéron. En gros, l'*ethos* rhétorique traditionnel concernait avant tout le caractère de l'orateur ou encore de l'accusé (voire de celui qui accuse) dans la rhétorique judiciaire. L'*ethos* dramatique concerne l'introduction d'autres "personnages" dans la *narratio* de l'orateur et elle relève donc plus de la "poétique" ou du littéraire : "Aristotle asserts that *ethos* (3.16.8), along with *pathos* (3.16.10), is of special importance. At this point he introduces a third category peculiar to the *narratio*, a category pertaining to the portrayal of individuals, other than the accuser and the accused, who figure in this part of the oration. This category of *ethos* has been described as "belonging to style," in that it is a function of narrative technique." Joseph J. Hugues, "'Dramatic' *Ethos* in Cicero's Later Rhetorical Works", *Ethos. New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, op. cit., p. 212. Hugues montre par la suite comment ce type d'*ethos* s'inspirait surtout des pratiques "poétiques" (de la comédie ou de la tragédie par exemple) : "In characterizing all individuals who figure in the *narratio*, without reducing its efficacy as a "statement of facts," the orator's task is similar to that of the playwright, who must develop his characters believably without detracting from the dramatic action." *Ibid.*, p. 213.

²⁰³ Swaeringen, op. cit., p. 119.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 126.

inanimés, voire des abstractions (la Patrie, la Philosophie, etc.).²⁰⁵ Ou encore elle peut prendre la forme, plus courante, de l'*éthopée*²⁰⁶ qui contribue à mettre en scène des personnages "fictifs" (parfois inspirés de personnages historiques "réels") qui seront porteurs de différents types de discours.

Ainsi, l'*ethos* dialogique — si l'on peut parler non plus d'un *ethos* individuel mais d'un *ethos* générique — combine les ressources de la rhétorique et de la poétique pour constituer une entité discursive fondée sur la multiplicité des voix. L'*ethos* de l'énonciateur-auteur se scinde en deux ou plusieurs *personæ* que se doit de représenter le travail de l'écriture par le biais de l'imitation du "langage ordinaire". La dimension qu'on serait porté à appeler "poétique" de ce travail de représentation — création de personnages, procédés d'imitation du "langage naturel", etc. — reste étroitement liée à la rhétorique qui a d'abord développé ces procédés pour des fins oratoires, mais aussi parce que le dialogue continue souvent d'avoir des objectifs essentiellement rhétoriques, fussent-ils indirects (et "à deux niveaux" comme on l'a vu précédemment) : persuader, convaincre, etc. À partir de la notion d'*ethos*, on entre donc au cœur de l'hybridité constitutive du genre dialogué au carrefour de la poétique et de la rhétorique.

Cependant, la notion d'*ethos* ne permet pas que de rétablir le pont avec les dimensions rhétoriques et poétiques du dialogue, elle permet aussi, et peut-être surtout — comme le signale d'ailleurs son étymologie²⁰⁷ — d'en réintroduire la dimension *éthique*, et ce, même si la proche parenté étymologique des termes ne signifie pas pour autant qu'ils se recourent entièrement.

²⁰⁵ Georges Molinié définit ainsi la prosopopée : "Elle consiste à faire parler les morts, les absents, les animaux, les inanimés ou les abstractions. (...) Il est nécessaire qu'apparaissent concrètement des marques d'un système énonciatif. La prosopopée est donc une sorte de symétrique de l'allocution ; elle est parfois liée à la personnification" *Dictionnaire de rhétorique, op. cit.*, p. 280.

²⁰⁶ Molinié définit ainsi l'éthopée : "Une éthopée (...) consiste en la description morale et psychologique d'un personnage, de manière à ce que tout le développement du discours soit commandé par ce traitement." *Ibid.*, p. 142.

²⁰⁷ On sait, en effet, que l'adjectif éthique "est emprunté au latin *ethicus* «qui concerne les mœurs, moral», également du grec *êthikos*." ; et surtout que le "terme grec est un dérivé de *êthos* «manière d'être habituelle, caractère» et «mœurs»". *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1992, tome I, p. 739. Notons que le substantif "éthique" est également un dérivé, en dernière analyse, du terme *ethos* en grec. *Ibid.*, p. 738. Havelock affirme que c'est Aristote qui opère ce glissement : "Originally the word (*ethos*) may have signified 'lair' or 'haunt' of an animal ; in later Greek it develops into the meaning of personal behaviour-pattern or even personal character and so in Aristotle supplied the basis for the term 'ethics'." *Preface to Plato, op. cit.*, p. 63.

3. De l'*ethos* dialogique à l'éthique

Pour bien comprendre la relation parfois ambiguë qui relie *ethos* et éthique, il importe d'en retracer très rapidement l'évolution et certains agencements. Chez Aristote d'abord, l'*ethos* désigne, comme on l'a vu, le "caractère moral" de l'orateur, mais cela d'un point de vue très pragmatique, c'est-à-dire qu'Aristote distingue le caractère moral de l'orateur représenté dans et par son discours de son caractère moral "réel" (dont il n'est pas question, comme tel, du moins dans sa *Rhétorique*) :

[Aristotle] extends the dramatic concept of an assumed or projected character type —*ethos*— to the rhetorical speaker and observes in both the creation of a surface style, of a personality understood as mask. (...) The construction of an apparent character is explicitly defined as different from an individual's actual character²⁰⁸

Il y a, bien sûr, des conséquences éthiques certaines à détacher de la sorte le caractère moral de l'orateur de sa constitution à travers le discours. On comprend que certains penseurs aient pu s'opposer à une telle "stratégie". On songe, par exemple, à Platon qui, par anticipation si l'on peut dire, s'y oppose résolument, bien qu'il n'utilise pas explicitement la même terminologie :

Granted, *ethos* is not a term Plato himself uses ; if only by inference, though, one might work toward a Platonic definition. Since "right rhetoric," as he describes it, seeks to discover and express the truth of the soul, then *ethos* describes the inner harmony among language, character, and truth—in Platonic fashion, *ethos* defines the space where language and truth meet or are made incarnate within the individual. A Platonic definition of *ethos* and ethical argument, therefore, is premised on the moral and, ultimately, theological inseparability of the speaker-agent from the speech-act.²⁰⁹

Contrairement à Aristote, Platon se serait donc fait l'avocat d'une adéquation totale entre l'être et le *logos*, entre l'*ethos* du locuteur dans son discours et son *ethos* "réel". Entre ces deux conceptions opposées de l'*ethos*, se trouve une autre tradition qui a tenté de résoudre le problème quasi ontologique de l'inscription de l'énonciation dans le discours en plaçant l'éthique à l'extérieur — en amont en quelque sorte — de la problématique de l'*ethos*. : chez Isocrate d'abord — pour qui l'orateur se doit d'imiter de nobles modèles et de développer un caractère vertueux s'il veut devenir un orateur digne de confiance²¹⁰ —, mais surtout dans la tradition

²⁰⁸ Swaeringen, *op. cit.*, p. 120

²⁰⁹ Baumlin, *op. cit.*, p. xiii.

²¹⁰ *Ibid.*, p. xiv-xv. D'une certaine façon, Isocrate renverse aussi l'équation *ethos*-éthique puisque le désir de bien parler — et la méthode de l'émulation — peuvent rendre l'orateur plus vertueux : "(...)"an ambition to speak well" (337) can make one "better and worthier", for the speaker will need to support only those

rhétorique romaine tardive — comme chez Cicéron — pour laquelle l'idéal de l'orateur se résume dans la formule quintilienne du "*non posse oratorem esse nisi virum bonum*".²¹¹ Ainsi, la tradition romaine *présuppose* la vertu de l'orateur, hors du discours. D'une certaine façon, elle semble détacher la question de l'éthique du problème de l'*ethos* pour la placer dans une sphère autonome : "The post-Aristotelian rhetorical concepts of imitation and of *ethos* as imitated character scrupulously locate matters ethical in an entirely separate arena: ethics."²¹²

Cette tradition n'évacue cependant pas totalement la dimension éthique : simplement — comme Platon, bien que de manière fort différente — elle *présuppose* une certaine stabilité de l'identité morale de l'orateur, alors que la définition aristotélicienne de l'*ethos* postule — comme celle des sophistes mais, ici encore, de manière différente — une identité plurielle, changeante, pouvant se modeler aux circonstances. En un certain sens, la polysémie du mot grec *ethos* — qui peut se traduire soit par "caractère", soit par "coutume, habitude" — permettait déjà de prévoir cette opposition fondamentale : "Translated as "character", *ethos* would seem to describe a singular, stable, "central" self. Translated as "custom" or "habit", *ethos* would describe a "social" self, a set of verbal habits or behaviors, a playing out of customary roles."²¹³

Ainsi, les historiens de la rhétorique occidentale distinguent généralement entre deux grandes traditions de la conception de l'*ethos* que Richard Lanham place sous les enseignes de l'*homo seriosus* et de l'*homo rhetoricus* : "The Western self has from the beginning been composed of a shifting and perpetually uneasy combination of *homo rhetoricus* and *homo seriosus*, of a social self and a central self."²¹⁴

causes "which are great and honorable, devoted to the welfare of man and our common good." He will seek out noble models to emulate and "will feel their influence not only in the preparation of a given discourse but in all actions of his life" (339)." *Ibid.*, p. xiv. Les citations d'Isocrate sont tirées de "*Antidosis*", *Isocrates*, trad. G. Norlin, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge, 1968, vol. 2, p. 181-365.

²¹¹ Quintilien, *op. cit.*, vol. 4, p. 268 (12, 1, 1) : "On ne peut être orateur si l'on n'est homme de bien." C'est le titre du chapitre I du douzième livre qui commence en réitérant ce principe : "L'orateur tel que nous l'avons conçu est celui que Caton <l'Ancien> définit «un homme de bien habile à parler», mais surtout qui possède la qualité que Caton énonce d'abord, et qui, de par la nature des choses, est la plus grande et la plus importante, <je veux dire> qui est homme de bien." *Ibid.*, p. 269.

²¹² Swaeringen, *op. cit.*, p. 122.

²¹³ Baumin, *op. cit.*, p. xviii.

²¹⁴ Richard A. Lanham, *The Motives of Eloquence: Literary Rhetoric in the Renaissance*, Yale University Press, New Haven and London, 1976, p. 6.

L'étude de ces deux grandes traditions — et des nombreuses variantes qui les ont incarnées²¹⁵ — relève autant de l'histoire des idées, de la philosophie, voire de l'anthropologie ou de la psychologie historique, que de la seule histoire rhétorique.²¹⁶ Il ne saurait être question de trop s'aventurer ici sur ce vaste territoire. Pour nos besoins plus modestes, il importe surtout de mettre en relief l'intersection incontournable — bien qu'éminemment variable — entre ces différentes conceptions de l'*ethos* et la sphère de l'éthique. Certes, un défenseur de la perspective "philosophique-sérieuse" fondée sur une identité stable et centrale — tel Platon par exemple — dénoncerait comme *immorale* — "non éthique" — la perspective "rhétorique-sociale" fondée sur une identité plurielle et changeante.²¹⁷ Cependant, dans les deux cas, il demeure qu'une certaine vision du monde, une certaine hiérarchie de valeurs, bref une certaine *éthique*, s'attachent au type d'*ethos* valorisé. À la limite, on pourrait même faire l'hypothèse que la nature de l'*ethos* privilégiée par un penseur *surdétermine* la configuration de son système de valeurs, sa conception éthique. *Ethos* et éthique paraissent donc étroitement liés, et ce, malgré qu'ils ne se recoupent pas entièrement, qu'ils puissent être agencés différemment ou même qu'on ait parfois tenté de les isoler l'un de l'autre.

En ce qui concerne l'usage que nous voulons faire de cette notion pour notre approche du genre dialogué, il reste à préciser comment nous allons, pour nos besoins, la relier à la dimension éthique. La question est délicate puisque nous appliquons ici la notion d'*ethos* non pas à un individu comme tel, mais à un genre,²¹⁸ à une forme discursive écrite. Et l'*ethos* dialogique comme on l'a vu, paraît fondamentalement indirect, multiple, manifestement "polyvocal", fondé sur les procédés parfois sophistiqués de la prosopopée et de l'éthopée, sur le paradoxe aussi de l'imitation écrite du langage naturel. Ce caractère paradoxal et foncièrement

²¹⁵ Baumlín, par exemple, place Platon, Isocrate, Augustin, Descartes, Kant, etc. du côté du modèle "philosophique" de l'*homo seriosus*, tandis qu'il cite Aristote, Gorgias, Protagoras, Machiavel, Montaigne, Nietzsche, Bakhtine, etc. du côté du modèle social et "dramatique" de l'*homo rhetoricus*. *Op. cit.*, p. xviii.

²¹⁶ Il paraît intéressant de noter dans le cadre de cette étude que Baumlín associe l'émergence de l'*homo rhetoricus* à certaines périodes historiques comme celle qui nous intéresse plus particulièrement : "It would seem that explicit theories of *homo rhetoricus* tend to surface only during ages influenced either by sophism or skepticism: the first and second sophistic of classical antiquity, the **early Renaissance** (often described as a third sophistic), and our own poststructuralist, postmodern age (which we might call a fourth)." Baumlín, *op. cit.*, p. xviii. C'est moi qui souligne.

²¹⁷ Il suffit de lire le *Protagoras* ou le *Gorgias* pour s'en convaincre.

²¹⁸ On peut bien sûr faire l'hypothèse que l'analyse de l'*ethos* d'un dialogue en particulier permette de tirer des conclusions sur l'*ethos*, ou la conception de l'*ethos*, de son auteur, mais il ne paraît pas nécessaire, ni même toujours souhaitable, de remonter ainsi la filière "biographique". Nous tenterons plutôt, dans nos analyses, d'en tirer des conclusions plus générales d'ordre historique et contextuel.

oblique de l'*ethos* dialogique nous met en face d'un double écueil historique quant à l'appréhension de sa dimension éthique.

En effet, il importe, en premier lieu, d'éviter de juger de l'*ethos* dialogique à partir des principes modernes de sincérité, de spontanéité, etc. Car le danger pour un commentateur moderne des conceptions prémodernes de l'*ethos* réside en partie dans la tendance naturelle, mais anachronique, à juger de ces pratiques à partir du filtre déformant de l'"authenticité" qui a dominé les derniers siècles de notre histoire, du moins jusqu'à tout récemment :

The value of authenticity that informs modern concepts of *ethos* (...) is a post-Romantic paradigm of an inward-looking, reflective self, a derivative of the Cartesian subject (...). We look at questions of identity, voice, self, and authenticity as intrinsic to *ethos*. Classical thinkers (...) did not.²¹⁹

Ainsi, même pour un *homo seriosus* comme saint Augustin par exemple, la question de l'*ethos* ne se pose pas en termes d'authenticité, mais plutôt de "fiabilité", tant du langage que de l'identité du Moi représenté :

For Augustine as other classical thinkers trained in rhetoric, it is the reliability of the word, as much as of the self in its expanded modern sense, that is determined and guaranteed by the apparent/believed/perceived/ character of the speaker. It is this reliability, and not a post-Romantic authenticity, that remains at issue.²²⁰

Plus encore, pour Aristote, on peut dire que l'"apparente authenticité" de l'*ethos* de l'orateur est avant tout affaire de *mimesis* :

[for Aristotle] the "apparent authenticity" of the voice of character is linked to its successful replication of natural speech or "lack of artifice," a surface characteristic of trusted voices and characters familiar to the audience.²²¹

On doit donc faire très attention avant de juger de la dimension éthique de l'*ethos* dans les œuvres rhétoriques ou poétiques prémodernes : la relation entre éthique et *ethos* est loin d'y être transparente et directe, étant donné surtout la prégnance de la culture rhétorique qui la modifie fondamentalement — bien que différemment selon les époques et les auteurs.

²¹⁹ Swearingen, *op. cit.*, p. 115.

²²⁰ *Ibid.*, p. 120.

²²¹ *Ibid.*, p. 121.

Mais il faut aussi éviter de tomber de Charybde en Scylla, c'est-à-dire éviter le premier écueil historique pour se jeter sur le suivant : considérer les procédés d'"obliquité" employés dans les œuvres dialoguées comme témoignant d'une remise en cause polémique de l'authenticité, de la sincérité, de la stabilité de l'*ethos*. Beaucoup de pratiques littéraires modernes et postmodernes nous ont habitué aux procédés sophistiqués permettant de multiplier les perspectives, les niveaux d'énonciations, les ambiguïtés, la polyvocalité, etc. Il pourrait être tentant de rapprocher ces pratiques de celles de certains auteurs de dialogues du passé qui n'ont parfois rien à leur envier de ce côté (on en verra d'ailleurs des exemples éloquents dans les deux prochains chapitres).

Mais ce serait là commettre un autre anachronisme, car les pratiques littéraires sophistiquées de la modernité et de la postmodernité se sont développées sur le fond de — et souvent par opposition à — un *ethos* dominant qui valorisait justement l'authenticité, la sincérité, la transparence, la rationalité, l'identité stable, etc. Alors que dans les cultures prémodernes, il n'est pas question de "subvertir" une authenticité ou un sujet monolithique qui ne se sont pas encore érigés en système. Les procédés favorisant l'obliquité et la polyvocalité ne s'y fondent pas sur de telles prémisses. Ils ont, le plus souvent, des objectifs fort différents de ceux de nos auteurs modernes ou postmodernes : des objectifs ouvertement didactiques, rhétoriques ou moraux. Leur apparente polysémie ou leur ambiguïté — si elles peuvent avoir pour but de désorienter le lecteur comme dans certaines œuvres modernes — sont habituellement mises au service d'intentions franchement édifiantes.

Le fait que de telles œuvres paraissent questionner la notion d'authenticité, sans pour autant vouloir la subvertir, s'explique sans doute en partie par le fait justement que l'*ethos* prémoderne se conçoit différemment de ses avatars post-cartésiens ou post-romantiques. Beaucoup de critiques ont constaté notamment que l'identité, le "caractère moral" paraissent pouvoir y faire l'objet d'un "travail", d'une mise en forme quasi esthétique. Pour ce qui concerne l'Antiquité, par exemple, Michel Foucault appelle ces pratiques d'"auto-transformation" morale des "arts de l'existence" :

(...) des pratiques réfléchies et volontaires par lesquelles les hommes, non seulement se fixent de règles de conduite, mais cherchent à se transformer eux-

mêmes, à se modifier dans leur être singulier, et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétique et réponde à certains critères de style.²²²

Comme on l'a vu dans notre introduction, pour décrire un phénomène semblable pendant la Renaissance anglaise, Stephen Greenblatt utilise quant à lui le terme, difficilement traduisible, de *self-fashioning* :

My subject is *self-fashioning* from More to Shakespeare ; my starting point is quite simply that in sixteenth-century England there were both selves and a sense that they could be fashioned.²²³

(...) in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process. Such self-consciousness had been widespread among the elite in the classical world²²⁴

Certes, cette conception plastique de l'identité morale de l'individu ne disparaît pas avec la venue de la modernité, mais tant Foucault²²⁵ que Greenblatt²²⁶ notent qu'elle perd de son importance et qu'elle n'aura plus la même intensité que dans des cultures à dominante rhétorique telles l'Antiquité ou la Renaissance. Il paraît donc essentiel de tenir compte de cette particularité fondamentale de l'*ethos* prémoderne pour l'approche des œuvres dialoguées qui formeront notre corpus, d'autant plus que, comme on l'a vu, le dialogue paraît dominé par un souci moral prépondérant d'abord au niveau thématique mais peut-être plus encore au niveau de ce qu'on a appelé son *ethos* dialogique où se joue justement toute la question de la configuration subjective tant des personnages que de l'auteur ou même du lecteur de l'œuvre.

4. Questions de méthode

Les apparentes digressions qui précèdent sur l'*ethos* et sa relation avec l'éthique dans les cultures prémodernes constituent des étapes préparatoires

²²² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité II : L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris, 1984, p. 16-17.

²²³ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, *op. cit.*, p. 1. Comme on l'a vu en introduction, beaucoup d'autres chercheurs ont écrit sur la plasticité et la nature particulièrement "protéenne" du sujet à la Renaissance, mais la première contribution importante à ce titre semble être celle de Thomas Greene, "The Flexibility of the Self in Renaissance Literature", *op. cit.*

²²⁴ *Ibid.*, p.2.

²²⁵ "Ces «arts d'existence», ces «techniques de soi» ont sans doute perdu une certaine part de leur importance et de leur autonomie, lorsqu'ils ont été intégrés, avec le christianisme, dans l'exercice d'un pouvoir pastoral, puis plus tard dans des pratiques de type éducatif, médical, ou psychologique." Foucault, *op. cit.*, p. 17.

²²⁶ Greenblatt y voit plus exclusivement un effet du christianisme : "Christianity brought a growing suspicion of man's power to shape identity." Greenblatt, *op. cit.*, p. 2.

essentielles pour une analyse informée des dialogues à une époque comme la Renaissance. Seule une approche balisée par une connaissance des particularités de l'*ethos* prémoderne nous permettra ensuite de jeter une lumière appropriée sur la dimension éthique constitutive des œuvres dialoguées que nous souhaitons analyser. Cependant, il importe maintenant de préciser plus concrètement selon quels principes méthodologiques notre analyse de l'*ethos* dialogique devra se déployer.

D'abord, il va sans dire — au risque de se répéter — qu'une analyse de la configuration de l'*ethos* d'un dialogue écrit doit se faire en deux temps.²²⁷ Car on ne doit jamais oublier la nature à double niveau, parfois même conflictuelle, de cet *ethos* qui se joue à la fois sur l'axe interlocutoire des personnages et sur celui de l'auteur et du lecteur (implicites et explicites...). Ainsi, les possibilités d'analyse de l'*ethos* qui caractérisent le genre dialogué se voient habituellement "mises au carré", voire au cube (dans le cas de structures gigognes ou de dialogues précédés de lettres ou de préambules par exemple), ce qui complique passablement les choses et ce qui a parfois donné lieu à d'interminables débats interprétatifs, comme on le verra bientôt en ce qui concerne l'*Utopie* de More et le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers.

Au niveau premier, celui de l'interaction verbale entre les personnages, il nous paraît légitime de faire des hypothèses préliminaires quant à la signification éthique de la nature des relations et des échanges qui y sont représentés. En ce sens, nous partageons les prémisses théoriques d'Ulrich Langer développés dans l'introduction d'un livre récent sur l'interaction prémoderne entre littérature et morale :

This book is about the interplay between literary worlds and moral philosophy in the early modern period. It talks about the choices fictional characters make in their worlds, choices that define their relationships to other characters, in terms that bridge the literary and the ethical. It assumes that when crucial choices are made, enacted, within the confines of an imaginary world, these choices constitute interventions in the ongoing reflection by early modern culture on the status and nature of relationships of human beings with each other. In other words, the literary world always also has a specifically ethical function.²²⁸

²²⁷ Rappelons que John McClelland, définissait le dialogue comme une "rhétorique à deux temps". McClelland, *op. cit.* p. 162.

²²⁸ Ulrich Langer, *Perfect Friendship. Studies in Literature and Moral Philosophy from Boccaccio to Corneille*, Librairie Droz, Genève, 1994, p. 11.

Ainsi, selon Langer, même si notre esprit "moderne" nous pousse fréquemment à séparer l'univers littéraire ou fictif des œuvres prémodernes de leur dimension éthique, il importe d'éviter cette tentation "autonomiste" :

To modern minds formed in the spirit of literary autonomy, this approach seems to fragment the text, seems to ignore the esthetic freedom of the work. (...) the momentum of an historical ethical reading of literature should go precisely against a closed-off sense of the work.²²⁹

De tels principes s'appliquent bien sûr à tout type d'œuvre "littéraire" prémoderne, mais ils s'appliquent d'autant plus dans le cas du dialogue que c'est précisément la *relation*, essentiellement verbale, entre les personnages qui constitue le fondement du genre. Ainsi, une analyse attentive de la nature des interactions entre les divers interlocuteurs d'un dialogue risque de nous en apprendre plus sur les véritables enjeux éthiques de l'œuvre qu'une simple attention au contenu thématique de leurs énoncés.

L'*ethos* des divers personnages — les "substituts intratextuels" de l'*ethos* de l'auteur comme les appelle Rigolot — doivent donc d'abord être étudiés individuellement. Rappelons, par exemple, que Molinié définit l'éthopée comme consistant "en la **description morale** et psychologique d'un personnage, de manière à ce que tout le développement du discours soit commandé par ce traitement."²³⁰ Ainsi, la constitution des personnages, leur *ethos*, doit d'abord être analysée attentivement si l'on veut prendre la mesure des enjeux éthiques du dialogue dans son ensemble. Cette prise en compte de ce qu'on appelle l'*ethos* dramatique — par opposition à l'*ethos* rhétorique que l'on associait à l'orateur — s'applique évidemment tout autant dans le cas de la prosopopée qui — en donnant la parole aux morts, aux animaux, aux dieux, aux abstractions — poursuit généralement des objectifs rhétoriques et éthiques comparables à l'éthopée. Le choix des types de personnages et la nature de leur *ethos* constituent donc le premier élément qui doit faire l'objet de notre analyse "éthique"²³¹. Cette analyse devra être consciente, il va sans dire, de la potentielle sophistication des procédés rhétoriques et poétiques de

²²⁹ *Ibid.*, p. 11-12.

²³⁰ Molinié, *op. cit.*, p. 142. C'est moi qui souligne.

²³¹ Eva Kushner note d'ailleurs l'importance "éthique" du choix des personnages dans certains dialogues de la Renaissance : "plus nombreux sont les dialogues du XVI^e siècle qui résolument s'éloignent du modèle catéchétique ; alors se constitue une esthétique immanente au dialogue et même, pourrait-on dire, une éthique. L'auteur s'engage vis-à-vis du lecteur à une certaine plausibilité, par exemple dans le choix des devisants." Kushner, "Le dialogue en France au XVI^e siècle : quelques critères génologiques", *op. cit.*, p. 146-147.

constitution de ces instances d'énonciation que sont les personnages d'un dialogue, et ce, en tenant compte du contexte de production des œuvres étudiées.

Toutefois, c'est sans doute surtout l'étude des *interactions* et des *relations* entre ces "fragments" de l'*ethos* de l'auteur du dialogue que sont les personnages qui risque d'être la plus fructueuse à ce premier niveau de l'analyse. Car, le plus souvent dans un dialogue, l'*ethos* même de chaque personnage se constitue, et devient apparent, dans et par ses échanges avec les autres personnages.²³² Non seulement l'*ethos* de chaque personnage se voit-il défini à l'intérieur même de ses propres énoncés et de ceux de ses interlocuteurs, mais il est mis en relief aussi — et peut-être surtout — par le type de relation que le personnage entretient avec ces interlocuteurs.

À ce titre, on songera évidemment aux typologies évoquées précédemment²³³ qui tentent de classer les dialogues selon les diverses méthodes épistémiques qu'ils privilégient : méthodes heuristique, polémique, didactique, etc. Car il va de soi que, au-delà de leurs objectifs apparemment épistémiques, ces méthodes de discussion témoignent toutes de divers types d'interactions sociales et éthiques entre les interlocuteurs d'un dialogue — association, confrontation, domination, etc. Elles paraissent avant tout s'ériger sur un certain *ethos*, une certaine conception — diversement "éthique" selon les cas et les opinions—, de l'échange discursif et de la transmission du savoir.

Le danger ici réside, une fois encore, dans la tentation d'appliquer les conceptions modernes de la relation interlocutoire — notamment la notion de dialogisme — à ces interactions. On doit garder à l'esprit, comme on l'a vu, que des notions comme le "didactisme" ou l'"autorité" n'avaient pas les mêmes connotations dans des cultures comme celle de la Renaissance. Dans les dialogues que nous aborderons, il sera nécessaire de rester attentif au contexte épistémique de la Renaissance — et plus particulièrement de l'humanisme chrétien —, ce pourquoi nous tenterons d'adopter une approche plus inductive ou immanente que déductive.

²³² Certains dialogues font aussi intervenir un "narrateur" qui peut se charger de mettre en place certains aspects de l'*ethos* des interlocuteurs du dialogue, mais, même dans ces cas, c'est en général surtout à l'intérieur des énoncés mêmes de ces derniers que se confirme et se développe leur *ethos* particulier.

²³³ Se référer, *supra*, à la section "La tentative typologique" (chapitre I, section B, "Le dialogue, un genre philosophique", sous-section 2).

Il importera aussi d'éviter d'en rester à ces seules typologies pour juger d'un dialogue, pour une raison sur laquelle on ne saurait trop insister : l'*ethos* dialogique se joue, comme on l'a répété maintes fois, à deux niveaux. Il paraît donc primordial de ne pas en rester au seul niveau de l'interaction entre les personnages si l'on veut avoir une idée juste des enjeux éthiques du dialogue dans son ensemble. Ainsi, il importe, dans un deuxième temps, de prendre en compte les relations complexes qui s'établissent entre narrateur et narrataire, auteur et lecteur, dans le contexte de la lecture du dialogue. C'est là que se mettent en place, en dernière analyse, les enjeux ultimes de la dimension éthique d'un dialogue écrit, au-delà de la conversation simulée entre les personnages du dialogue. On verra que ce niveau de l'analyse sera absolument déterminant dans notre mise en parallèle de ces œuvres apparemment si différentes que sont l'*Utopie* de More et le *Cymbalum mundi* de Des Périers.

On pourrait bien sûr, pour les besoins de l'analyse de ce niveau d'"interlocution écrite", recourir à des théories contemporaines de la lecture ou de la réception (qu'il faudrait, encore là, adapter au contexte particulier d'œuvres dialoguées prémodernes). C'est ce que propose, par exemple, Jill Gordon dans un article qui tente d'appliquer les théories de Wolfgang Iser aux dialogues de Platon.²³⁴ Dans son article, Gordon montre comment le dialogue, la dialectique mais aussi la *lecture* dialogique possèdent une dimension fondamentalement morale.²³⁵ Du fait que le lecteur du dialogue platonicien est confronté à plusieurs voix et à une mise en scène dramatique parfois complexe, il ne peut se fier à une autorité directe, non-médiatisée, et il se doit de participer activement à la création du sens :

The reader (...) cannot properly rely on the Platonic text as unmediated authority due to its many voices and its dramatic sophistication.²³⁶

(...) the reader takes part in creating meaning in her reading of the dialogues.²³⁷

The reader of the dialogues is an agent, not a mere spectator or logical analyst ; there is a moral dimension to the search for truth depicted in the dialogues that compels reader response.²³⁸

²³⁴ Jill Gordon, "Dialectic, Dialogue, and Transformation of the Self", *Philosophy and Rhetoric*, vol. 29, n° 3, 1996, p. 259-278.

²³⁵ *Ibid.*, p. 259.

²³⁶ *Ibid.*, p. 269.

²³⁷ *Ibid.*, p. 272.

²³⁸ *Ibid.*, p. 276.

On peut imaginer que, selon des modalités diverses et avec des degrés de sophistication différents, ces affirmations s'appliquent à la lecture de tout dialogue, puisque le lecteur de ce genre d'ouvrage se voit toujours placé devant deux ou plusieurs voix, et donc dans l'obligation de produire un certain travail de sélection, d'évaluation, de mise en parallèle d'énoncés divers, ce qui implique une activité au moins en partie différente de la lecture d'un texte "à une voix".²³⁹ Que cette activité ait une dimension fondamentalement éthique provient non seulement de la nature des questions thématiques dans le dialogue, mais aussi sans aucun doute de la nature des relations interlocutoires entre les personnages et plus encore peut-être des particularités de la position du lecteur qui "assiste" aux échanges entre ceux-ci.

Par exemple, dans certains dialogues, le lecteur est invité — parfois assez explicitement — à s'identifier à *un* personnage en particulier qui devient alors, littéralement, le porte-*parole* à peine voilé de l'auteur.²⁴⁰ Dans d'autres cas, plus intéressants, la position du lecteur est beaucoup moins évidente. Par exemple, deux personnages peuvent présenter des positions opposées sans que l'on puisse déterminer si l'auteur veut privilégier l'une ou l'autre de ces "voix".²⁴¹ La situation peut se compliquer encore davantage avec l'intervention de nombreux personnages ou la multiplication des niveaux d'énonciations (narrateurs, préambules, dialogues mis en abyme, etc.).²⁴²

À ce titre, il importe d'être très attentif aux diverses *conventions* de lecture qui se mettent en place généralement au seuil du dialogue. Nombre de dialogues — à la Renaissance notamment — sont précédés de préambules, de lettres ou d'introductions qui mettent en place — explicitement ou implicitement — certaines conventions ou prescriptions de lecture. Ces conventions préliminaires peuvent être d'une importance fondamentale pour l'orientation du lecteur. À la Renaissance surtout, comme le note Michel Jeanneret, ces textes préliminaires constituent de véritables "modes d'emploi" pour les auteurs et lecteurs de ces nouveaux outils de

²³⁹ Il va de soi que des textes "à une voix" — c'est-à-dire avec un seul "énonciateur" représenté — peuvent aussi être fort complexes et "dialogiques". Qu'on songe aux *Essais* de Montaigne pour ne donner qu'un exemple !

²⁴⁰ C'est le cas parfois du dialogue platonicien où Socrate a une autorité incontestablement plus grande que celle de ses interlocuteurs. Par contre, les processus de la dialectique et de la maïeutique, ainsi que la célèbre ironie socratique demandent tout de même un travail certain du lecteur, alors que d'autres dialogues ne sont pas aussi complexes : un personnage expose ses idées à un autre personnage qui ne fait que l'interroger de temps à autre (c'est le cas de dialogues platoniciens tardifs comme les *Lois*).

²⁴¹ On en verra bientôt un exemple avec *L'Utopie* de More.

²⁴² C'est le cas notamment du *Cymbalum mundi* que l'on analysera au troisième chapitre.

communication que sont les livres imprimés.²⁴³ S'y mettent en place des "balises" de lecture — le dialogue doit-il être lu au premier degré ? doit-il être pris au sérieux ? prétend-il rapporter une conversation réelle ? etc. — qui peuvent aller jusqu'à relever de ce que Genette appelle l'"architexte", c'est-à-dire du niveau générique. Ainsi, le dialogue peut avoisiner, voire coïncider avec, d'autres formes discursives ou genres : lettre, allégorie, fable, satire, utopie, etc.²⁴⁴

Dans ces textes préliminaires, on rencontre aussi souvent des éléments de l'*ethos* rhétorique qui, comme le signalait François Rigolot, doit se trouver, dans l'écriture, des substituts intra-textuels. Par exemple, la *captatio benevolentia* lieu commun typique de l'exorde d'une oraison prend des formes diverses dans les textes écrits. L'auteur-énonciateur d'un dialogue y met en place le type de relation d'interlocution qu'il veut entretenir avec le lecteur (implicite) : complicité, humilité, provocation, etc. Le lecteur — souvent interpellé — est invité à adopter certaines attitudes face à l'œuvre. Tous ces éléments — qui tentent plus ou moins explicitement d'orienter la lecture — paraissent particulièrement importants dans le contexte de la lecture d'un texte polyvocal comme le dialogue.

À ce niveau de l'analyse, il est également primordial d'introduire la question paradoxale de la pseudo-oralité du dialogue. Les questions d'énonciation et d'interlocution sur l'axe auteur-lecteur ne peuvent être détachées de toute la question de la simulation et de la représentation de l'oralité au niveau des personnages de cette forme discursive écrite. Pour le corpus qui sera le nôtre, cette question des rapports complexes entre oralité et écriture joue un rôle d'autant plus primordial, comme on l'a dit dans notre introduction, que le dialogue de la Renaissance apparaît au moment où l'équilibre et les liens entre oralité et écriture se voient profondément bouleversés par le développement de l'imprimerie. On verra à quel point cet aspect de la question — l'aspect matériel du livre, le contexte et le processus de la publication, etc. — peut éclaircir certains aspects de l'*ethos* complexe et paradoxal de certains dialogues humanistes tels ceux que nous avons choisi d'étudier.

²⁴³ Michel Jeanneret, "La lecture en question : sur quelques prologues comiques du seizième siècle", *French Forum*, vol. 14, n° 3, septembre 1989, p. 279-289.

²⁴⁴ On notera, en passant, que ces genres "voisins" du dialogue tendent tous à avoir une forte composante "morale".

On s'interrogera peut-être sur la légitimité d'une discussion des modes techniques de communication en rapport avec la dimension éthique, mais il importe de souligner à quel point la question de l'*ethos* — de la représentation de l'énonciateur dans et par son discours — devient problématique lorsque l'on passe de la communication orale à la communication écrite. La distance entre l'écriture manuscrite et l'écriture imprimée peut paraître moins grande que celle qui sépare l'oralité de l'écriture, mais il reste que toute la dynamique et l'interaction entre l'auteur et son public-lecteur s'en est vue profondément bouleversée.

On doit également noter que certains chercheurs ont déjà établi des liens entre les questions apparemment éloignées des moyens techniques de communication et de l'éthique. Pour la Grèce classique par exemple, Eric Havelock se demande même si ce n'est pas l'invention de l'écriture qui a rendu possible l'"invention de l'éthique" :

What of the moral cosmos, the vocabulary of moral values, the just, the right, the good, the dutiful, the expedient, the obligatory and the permissible? Did these conceptions as expressed in a language of ethics also come into existence only with the written word? Did ethics like physics have to be invented, and did the invention depend upon the substitution of literacy for orality?²⁴⁵

Et Havelock va d'ailleurs jusqu'à faire l'hypothèse que la notion d'un système de valeurs morales autonome est une invention directement liée au développement de l'écriture :

(...) the notion of a moral value system which was autonomous, while at the same time capable of internalization in the individual consciousness, was a literate invention and a Platonic one, for which the Greek enlightenment had laid the groundwork, replacing an oralist sense of "the right thing to do," as a matter of propriety and correct procedure.²⁴⁶

Les hypothèses de Havelock sur les liens entre le développement de l'écriture et la nature de l'éthique en Grèce ancienne — des hypothèses qui se fondent d'ailleurs en grande partie sur une étude des *dialogues* de Platon — permettent de supposer que le bouleversement majeur de l'équilibre entre la communication orale et les communications écrites — manuscrite et imprimée — qui apparaît avec le développement de l'imprimerie en Europe aux XV^e et XVI^e siècles doit

²⁴⁵ Eric A. Havelock, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, op. cit., p. 4.

²⁴⁶ *Ibid.*

certainement être pris en compte. À ce titre, l'étude des particularités du dialogue de cette époque risque d'être particulièrement révélatrice, car s'il existe une forme discursive dans laquelle la question de la communication et de la relation paradoxale entre oralité et écriture se voit mise en jeu — en rapport, le plus souvent, avec des questions fondamentalement éthiques — c'est bien le dialogue.

Ceci dit, nous tenons à éviter tout déterminisme. La vogue dialogique et les configurations particulières de l'*ethos* qui se développent à la Renaissance ne doivent pas être vues comme des *conséquences* de l'invention de l'imprimerie. N'oublions pas que les dialogues de Pétrarque et de plusieurs autres humanistes italiens précèdent de plusieurs décennies l'apparition de l'imprimerie. Il importera plutôt d'essayer d'appréhender, dans la mesure de nos moyens, la nature plus générale de la transformation épistémique et ontologique qui semble accompagner la renaissance du dialogue à cette époque, une transformation à laquelle l'apparition de l'imprimerie participera certainement.

CHAPITRE II

DU DIALOGUE DE L'UTOPIE À L'UTOPIE DU DIALOGUE

Utopia de Thomas More

On n'insistera jamais assez sur l'importance des dialogues dans les utopies patentes ou implicites.

Louis Marin

INTRODUCTION

Il faut bien commencer quelque part l'étude du dialogue du XVI^e siècle. Et il n'existe sans doute pas d'endroit plus propice pour amorcer notre parcours que "nulle part", avec une œuvre qui débouche sur le *non-lieu* par excellence qu'est l'utopie. Et cela semble d'autant plus pertinent qu'il s'agit d'un non-lieu qui, chez Thomas More, naît significativement du *lieu commun*, au sens plein, qu'est le dialogue.

L'*Utopie*, cet étrange opuscule bicéphale, rédigé en latin par un avocat humaniste, qui deviendra le chancelier du royaume d'Angleterre, puis un saint voué à la décapitation, connaîtra une telle fortune que son titre a donné naissance, dans la plupart des langues occidentales, à une famille de mots qui désignent à la fois un genre littéraire, un concept politique et social, voire une disposition d'esprit favorablement ou défavorablement jugé selon les époques et les individus.

Publié en 1516 à Louvain, l'ouvrage - dont le titre original est *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo reip. statu, deque nova Insula Utopia authore clarissimo viro Thoma Moro in clytae civitatis Londinensis cive & vicecomite*¹ - connaîtra un succès immédiat dans les cercles humanistes, et il sera

¹ Traduction libre : "Un vrai livre d'or, non moins salubre qu'agréable, sur la meilleure forme de communauté politique et la nouvelle île d'Utopie, dont l'auteur est le très illustre Thomas More, citoyen et shérif de l'illustre cité de Londres" Il est à noter que les éditions subséquentes de Bâle en 1518 paraîtront sous un titre quelque peu différent : *De optimo republica statu, deque nova insula Utopia, libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, clarissimi disertissimique quod viri Thomae Mori in clytae civitatis Londinensis civis & Vicecomitis* C'est-à-dire : "De la meilleure forme de communauté politique et de la nouvelle île d'Utopie. Un vrai livre d'or non moins salubre qu'agréable par le très célèbre et très éloquent Thomas More citoyen et shérif de l'illustre cité de Londres". Le frontispice de l'édition de 1517 de Paris diffère encore plus. Nous reviendrons sur le caractère significatif de ces modifications vers la fin du présent chapitre.

réédité quatre fois au cours des trois années qui suivront. L'impact à plus long terme de ce texte dans l'histoire littéraire, politique et sociale de l'Occident moderne sera, comme on le sait, formidable. Mais la tradition littéraire qui en émergera — avec rien de moins que la naissance du *genre* utopique — ainsi que toute la pensée politico-sociale qui en découlera trois ou quatre siècles plus tard, nous ont fait oublier que l'*Utopie* était, avant tout, un dialogue.

Curieusement en effet, presque tous les épigones de More qui écriront des utopies dans les siècles subséquents, comme les commentateurs littéraires et socio-politiques de l'œuvre, oublieront systématiquement de noter ce détail "formel". Ce n'est qu'il y a peu — et parallèlement à la nouvelle visibilité du genre dialogué depuis deux ou trois décennies — que certains commentateurs de More ont accordé un peu plus d'attention à la nature dialoguée de son œuvre.² Il reste cependant beaucoup de choses à éclaircir à ce titre. Et c'est à cette tâche que nous avons l'intention de nous consacrer dans ce chapitre.

Il importera, dans un premier temps, de porter une attention particulière au processus de composition de l'œuvre et à ce qu'on peut en déduire en ce qui concerne les caractéristiques génériques du texte. On verra alors qu'il ne saurait être question d'aborder un tel texte sans prendre en compte sa nature dialoguée. Il s'agira ensuite de faire rapidement le bilan des recherches récentes sur l'*Utopie*, qui ont tenté justement de prendre en compte cette dimension de l'œuvre. Cela nous permettra de mettre en relief les insuffisances du travail fait jusqu'à maintenant à ce titre, ainsi que des conflits d'interprétation qui peuvent résulter de l'approche de l'*Utopie* comme dialogue.

On sera amené à travailler le texte même de l'*Utopie*, et plus particulièrement le premier livre, afin de découvrir les modèles et les sources dialogiques de l'œuvre. Celle-ci s'abreuve bien sûr aux grands dialogues de l'Antiquité (ceux de Platon, de Lucien et de Cicéron notamment, bien qu'à des degrés divers), ainsi qu'à certaines œuvres de la Chrétienté patristique et médiévale. Mais on verra qu'elle est également issue d'un travail complexe d'adaptation et de réorientation des sources qui permettent d'observer certaines particularités des pratiques d'imitation — pas toujours très fidèles — des humanistes. Ceci permettra d'ouvrir la voie à un début

² More a plus tard rédigé deux autres dialogues (en anglais par contre) : *The Dialogue Concerning Heresies* (publié en 1529) et *A Dialogue of Comfort and Tribulation* (écrit au moment où il était incarcéré à la Tour de Londres).

d'appréhension de certaines des spécificités de la vogue dialogique au XVI^e siècle, du moins dans le cercle restreint de l'humanisme dit chrétien ou érasmien.

On abordera ensuite l'étude du dialogue utopique dans la perspective que nous avons proposée au précédent chapitre, en nous concentrant sur ce que nous avons appelé l'*ethos* dialogique de l'œuvre, et ce tant sur l'axe du dialogue des personnages au Livre I (et plus brièvement sur le le Livre II qui fait habituellement l'objet de tous les commentaires de la critique) que sur l'axe de la lecture rendu très complexe par l'adjonction d'un important paratexte : lettre préface de More, textes (lettres, poèmes, etc.) et documents iconographiques produits par d'autres humanistes insérés avant et après le corps du texte formé par les Livres I et II (tous ces documents constituent ce qu'on appelle les *parerga*), ajout de notes dans les marges (*marginalia*), etc.

Enfin, dans la dernière section du chapitre, ces développements seront inscrits dans la problématique plus générale évoquée dans notre introduction au regard du (dia)logocentrisme des humanistes érasmiens, en relation notamment avec leur utilisation optimale de la technologie de l'imprimerie, leur valorisation du topos de l'amitié ainsi que dans le contexte de l'importance accordée à une conception particulière de l'éthique. On verra ainsi que l'"utopie" de l'*Utopie* de More réside non seulement dans une certaine conception de la communauté politique, mais aussi, et peut-être même surtout, dans une nouvelle façon de "dialoguer" par le biais du livre imprimé.

A. L'UTOPIE EST UN DIALOGUE

L'*Utopie* n'est pas une utopie. Il serait à tout le moins quelque peu anachronique, d'un point de vue générique, de traiter de l'*Utopie* de More comme d'une utopie. La classification rétroactive de ce texte dans sa catégorie éponyme pose en effet certains problèmes épistémologiques puisqu'il s'agit du texte même qui fonde ce prétendu "genre".³ Mais si l'*Utopie* n'est pas vraiment une utopie, qu'est-elle donc ? À quelles conventions génériques fait-elle appel ? Doit-on simplement la considérer comme le texte fondateur d'un nouveau genre ou ne serait-

³ Je reviendrai dans une section ultérieure sur le rapport de l'*Utopie* de More avec ses "précurseurs proto-utopiques" tels que la *République* de Platon.

il pas préférable plutôt de la considérer à partir du système des genres qui lui est contemporain ou antérieur ?

Ces questions très complexes appellent de nombreuses réponses — parfois contradictoires. Pour ne donner qu'un exemple, André Prévost — dans l'*Avant-propos* à sa magnifique édition de l'*Utopie* en l'honneur du cinquième centenaire de la naissance de More⁴ — emploie, souvent dans la même phrase, une série de termes génériques pour décrire le texte : "discours", "roman d'aventure", "dramaturgie", "traité", "conte", "drame", "tragédie", "mythe", etc.⁵ Et l'on pourrait poursuivre l'énumération en y ajoutant les catégories génériques du récit de voyage et du genre épistolaire, sans compter les genres issus de la rhétorique tels la déclamation (ou la *suasoria*), l'*encomium*,⁶ l'éloge paradoxal, etc.

Mais démêler l'écheveau générique complexe et polymorphe qui constitue la trame du texte de More n'est pas le but de notre étude. Nous nous intéressons plus particulièrement au rôle que joue le dialogue dans cet imbroglio de genres discursifs. Ce rôle nous paraît fondamental. Mais cela soulève aussitôt une question préalable : peut-on vraiment dire que l'*Utopie* de More est un dialogue au sens strict du terme ?

Le fait que seul le premier livre soit *vraiment* dialogué peut nous inciter à répondre par la négative ; ou, du moins, à nous contenter d'un compromis, comme le fait Germain Marc'Hadour quand il affirme qu'il s'agit simplement d'un "demi dialogue".⁷ Cette solution me semble cependant peu satisfaisante, notamment parce que le monologue ininterrompu de Raphaël Hythlodée au second livre s'inscrit dans le dialogue du premier et, qu'à la toute fin du deuxième livre, on revient à cette

⁴ *L'utopie de Thomas More*, présentation, appareil critique, exégèse, traduction et notes d'André Prévost, Nouvelles éditions Mame, Paris, 1978. Cette édition, qui inclut un fac-similé de l'édition latine de Bâle de novembre 1518, constituera le texte de référence de base de cette étude. Nous y référerons dorénavant par le sigle UF. Le sigle UL fera référence quant à lui la pagination de l'édition latine de Bâle reproduite dans le livre de Prévost.

⁵ UF, p. 68 et 77-78.

⁶ Et plus particulièrement l'*encomium* de la Cité. Comme le note Andrew McLean : "unlike readers of today, More's contemporaries would have recognized in Raphael's description many of the conventions characteristic of the city encomium. The encomiastic genre flourished during the Renaissance, and there was a large number of works praising cities during the first decades of the sixteenth century." Andrew McLean. "Thomas More's *Utopia* as Dialogue and City Encomium", *Acta Conventus Neo-Latini Guelpherbytani*, S. P. Revard, F. Radle & M. Di Cesare éd., Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton, 1988, p. 94.

⁷ Germain Marc'Hadour, "Thomas More : de la conversation au dialogue", *Le dialogue au temps de la Renaissance*, M. T. Jones-Davies éd., Centre de recherches sur la Renaissance, Jean Touzot Libraire-éditeur, Paris, 1984, p. 42.

scène initiale de la conversation entre les personnages de Thomas More, Pierre Gilles et Raphaël Hythlodée. Peut-on pour autant parler d'un dialogue au sens où nous l'avons défini dans notre premier chapitre ?

Pour répondre à cette question, il paraît nécessaire, dans un premier temps, de retracer la genèse du texte de More à partir de recherches relativement récentes qui ont mis certains faits génétiques essentiels en lumière. Puis, il importera, dans un second temps, de faire le bilan de lectures, plus récentes encore, de l'*Utopie* comme dialogue. Cela nous permettra de mieux démontrer *jusqu'à quel point* l'*Utopie* de More est bel et bien un dialogue et doit donc être étudiée comme tel.

1. La composition et la structure de l'Utopie : un désordre significatif

Érasme, dans une lettre adressée à Ulrich von Hutten en 1519, nous apprend que More "avait écrit le deuxième livre [de l'*Utopie*] lorsqu'il avait eu du temps à loisir et qu'il n'avait ajouté, que plus tard, le premier livre dans le feu de l'action (*ex tempore et per occasionem*)."⁸ Ce petit indice externe concernant l'ordre de composition de l'*Utopie* était passé inaperçu dans la critique morienne jusqu'en 1952, alors que J. H. Hexter s'en servit pour élaborer une hypothèse, extrêmement influente encore aujourd'hui, pour expliquer la genèse du texte canonique de More.

Comme pour la plupart des œuvres antérieures au XVIII^e siècle, nous ne possédons pas les manuscrits de l'*Utopie* et une étude génétique *stricto sensu* de l'œuvre demeure impossible. C'est donc seulement à partir d'indices externes — la lettre d'Érasme à Hutten et une lettre de More à Érasme⁹ — ainsi que par le biais d'une analyse rigoureuse de la structure interne de l'œuvre *publiée*, que Hexter a pu formuler une hypothèse qui a relancé le débat non seulement sur la forme mais aussi sur l'interprétation de l'*Utopie*. Il ne saurait être question de reprendre ici au détail l'argumentation de Hexter,¹⁰ nous en rappellerons seulement les grandes

⁸ *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, éd. P. S. Allen *et al.*, 12 volumes, Oxford, 1906-58, vol. 4, 999, p. 21. Traduction libre.

⁹ Une lettre du 3 septembre 1516 qui accompagne le manuscrit de l'*Utopie* que More avait envoyé à Érasme pour qu'il s'occupe de la publication. *Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, *op. cit.*, vol. 2, p. 339.

¹⁰ Voir à ce sujet *More's "Utopia": The Biography of an Idea*, History of Ideas Series 5, Princeton University Press, Princeton, 1952. Pour une version condensée de la thèse de Hexter, voir son introduction à l'édition Yale de l'*Utopie* : *The Yale Edition of the Complete Works of St. Thomas More, Volume 4 : "Utopia"*, E. Surtz & J. H. Hexter éd., Yale University Press, New Haven & London, 1965, p. xv-xxiii.

lignes et les conclusions qui sont d'une grande importance pour notre étude de la structure dialoguée de l'œuvre, et ce, malgré le fait que Hexter lui-même tire de sa découverte une interprétation très différente de — voire opposée à — celle que nous proposerons.

Hexter fonde sa première hypothèse surtout sur le témoignage épistolaire d'Érasme selon lequel le livre II — c'est-à-dire le discours de Raphaël Hythlodée décrivant l'île d'Utopie — aurait été rédigé dans un premier temps, alors que More était en mission diplomatique aux Pays-Bas.¹¹ Cette première mouture de l'œuvre portait encore le titre provisoire de *Nusquama*, mais elle ne pouvait, selon Hexter, uniquement inclure le Livre II. Une partie du Livre I devait également avoir été écrite aux Pays-Bas pour que le discours fasse sens, car le nom du "narrateur-orateur" — ainsi que l'identité de l'auditoire — n'apparaissent qu'à la fin du deuxième livre et il fallait bien, selon Hexter, que ceux-ci fussent présentés auparavant pour que le texte soit cohérent.¹² Et il est bien vrai que le Livre II commence par un discours qui "s'ouvre sans aucune présentation, s'adresse à un auditoire invisible et inconnu, débite un cours magistral dont le caractère didactique est celui d'une froide sagesse."¹³

Hexter se mit donc à la recherche de ce qu'il appelle la "couture" (*the seam*) dans le premier livre, c'est-à-dire l'endroit où More aurait inséré ce qu'il aurait rédigé postérieurement, une fois revenu à Londres. Et les conclusions de sa recherche sont d'un grand intérêt pour la compréhension de la structure et de la composition de l'œuvre : "There is only one point in Book I which fits our specification. The natural place to look for the patchwork is just before the point where Book I assumes its characteristic form of a dialogue."¹⁴

Nous nous référerons dorénavant à ce volume, basé sur l'édition bâloise de mars 1518 de *l'Utopie*, par l'acronyme UA.

¹¹ Hexter s'appuie ici sur des éléments biographiques discutables (et discutés, par Prévost notamment). Selon Hexter, c'est seulement pendant sa mission diplomatique aux Pays-Bas que More aurait pu avoir du "loisir" (*otium*) pour écrire le Livre II, comme le rapporte Érasme à Hutten. Selon Prévost, ce livre serait en fait le résultat d'une plus longue élaboration qui s'étendrait de 1510 à 1516. Voir son *Avant-Propos*, UF, p. 69-73. Nous y reviendrons.

¹² Cette partie de l'hypothèse paraît également discutable puisqu'il était courant dans une déclamation que le narrateur-orateur et/ou son prétendu auditoire ne soient pas identifiés. Dans *l'Éloge de la folie*, par exemple, bien que l'on sache dès le départ que c'est la Folie qui "parle", on ne saura jamais précisément à qui elle s'adresse.

¹³ Prévost, UF., p.67.

¹⁴ Hexter, UA, *op. cit.*, p. xix.

Ainsi, si le début du premier livre¹⁵ — qui décrit la rencontre de "More"¹⁶ avec "Pierre Gilles"¹⁷ et Hythlodée — a été écrit aux Pays-Bas, la partie ajoutée par la suite ne commencerait qu'avec le début du dialogue comme tel.¹⁸ En fait, le passage qui précède le début dudit dialogue contient aussi des moments dialogués, mais, fait significatif, ils sont rapportés en style *indirect* par le narrateur "Thomas More".¹⁹ Ce n'est qu'à partir de l'intervention de "Gilles" que le dialogue est rapporté en style *direct*, et ce jusqu'à la toute fin du premier livre (si l'on excepte les dernières lignes de narration).²⁰

Le texte lui-même, comme le montre Hexter, garde des traces de ce travail de "rapiéçage" : peu avant l'intervention de "Gilles", le narrateur-More annonce en effet que *pour le moment*, il ne veut que rapporter ce que Raphaël "relatait concernant les coutumes et les institutions des Utopiens".²¹ Dans la phrase précédente, le narrateur-More évoquait les autres peuples du Nouveau Monde que Raphaël avait pu fréquenter, mais il affirmait tout de suite après qu'il les évoquerait "à un autre endroit".²² Dans le dialogue qui suit immédiatement, on aura pourtant droit à des évocations détaillées de ces autres peuplades fictives (Polylérites, Achoriens, et Macariens) dont il ne devait semble-t-il pas être question.²³ L'hypothèse de Hexter sur la rédaction plus tardive du dialogue — *des dialogues* en fait, puisque le premier livre inclut deux dialogues dont un est mis en abyme, c'est-à-dire rapporté par Hythlodée à ses interlocuteurs — paraît donc assez convaincant.

Ajoutons enfin que Hexter soutient aussi que la péroraison de Raphaël à la fin de son discours sur l'île d'Utopie ainsi que la conclusion du deuxième livre — où

¹⁵ C'est-à-dire les pages 358 à 371 de l'édition de Prévost.

¹⁶ Pour distinguer More l'auteur de "More" le personnage-narrateur de l'Utopie, nous utiliserons dorénavant les guillemets pour désigner ce dernier.

¹⁷ Gilles aussi est un personnage historique réel qui joue un rôle actif dans l'édition et dans les pièces liminaires de l'*Utopie*, pour distinguer le personnage du dialogue du Pierre Gilles "réel" des *parerga* nous utiliserons aussi les guillemets pour le personnage.

¹⁸ C'est-à-dire avec l'intervention de "Gilles" qui demande à Raphaël pourquoi il ne s'est jamais attaché à la personne d'un roi, p. 370-371, UF.

¹⁹ Hexter : "Up to this point in Book I all communication among the characters has been set down in the form of indirect discourse." UA, p. xix.

²⁰ UF, p. 370 à 447.

²¹ UF, p. 370. More aurait plus tard ajouté la deuxième partie de la phrase : "après avoir évoqué cependant la conversation qui, par une sorte de transition, nous conduisit à parler de cette République." *ibid.*

²² "alio, ut dixi, loco a me commemoranda", UL, p. 31.

²³ Comme le dit Hexter à propos de ce "curieux paragraphe" : "the dialogue which follows *does not* do what More says he intends ; on the contrary, it *does* in part what he says he does not intend." Hexter, *op. cit.*, p. xix-xx.

l'on revient brièvement à la scène du dialogue initial — auraient aussi été ajoutées postérieurement, à Londres. Il en résulte que le caractère dialogué de l'œuvre relève, selon Hexter, d'un ajout "non-prémédité" (*an unpremeditated addition*), ou d'une "réflexion après coup" (*an afterthought*)²⁴ qui incita More à changer la structure et à amplifier le contenu de son texte initial. Après avoir écrit un discours descriptif déclamé par un personnage fictif, More aurait décidé de recadrer le tout à l'intérieur d'un dialogue. Un tel processus de composition implique des conséquences importantes pour l'interprétation tant du sens que de la forme de l'*Utopie*. Malheureusement Hexter tire des conclusions pour le moins surprenantes de ses hypothèses.

Il insiste d'abord sur les différences fondamentales, tant formelles que substantielles, entre les deux parties de l'œuvre :

The difference is both formal and substantive. Formally, what he wrote in the Netherlands is a loose-knit discourse with a prefatory introduction. What he wrote in England is dialogue in the Platonic mode. Substantially, the former is a discursive description of the Utopian Commonwealth. With one digression — a dialogue within a dialogue — to describe the condition of English society, the latter is a tight-knit dialectic exploration of the problem of counseling princes in sixteenth-century Europe.²⁵

Hexter juge aussi que les passages rédigés postérieurement sont d'une plus grande intensité et d'une qualité littéraire supérieure au discours d'Hythlodée :

Most of [*Utopia's*] substance is in the discourse ; but on the literary side, other parts — the Dialogue, the exordium, the peroration — achieve a more powerful impact. The discourse is loose-jointed, a little rambling ; it has its moments of intensity, but it does not build up to them (...) But in the other sections of the book, the Dialogue and the exordium, the peroration and conclusion (...) there is no diffuseness, no looseness in them. The structure is tight, the line of argument tidy, the focus always clear, never hazy — a relentless intensity and continuity of feeling is achieved.²⁶

C'est à la manière d'un Lanson que Hexter pourchasse ensuite inlassablement les indices biographiques et historiques tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'œuvre. Ainsi, il explique la supériorité des passages écrits postérieurement par le fait paradoxal que More devait écrire ceux-ci, comme le rapporte Érasme, *ex tempore et*

²⁴ "what he wrote in London becomes and *unpremeditated* addition to what he wrote in the Netherlands, an afterthought in the strict sense of the word." *Ibid.*, p. xxii.

²⁵ *Ibid.*, p. xx. La question du prétendu "mode platonique" des dialogues du premier livre est évidemment très discutable. Nous y reviendrons.

²⁶ *Ibid.*, p. xxxix.

per occasionem, mais surtout par le fait que, de retour à Londres, More faisait face à un dilemme déchirant : entrer ou ne pas entrer au service du roi ? De là l'intensité de ce qu'on appelle dans la critique anglo-saxonne le *Dialogue of Counsel*, au premier livre, dans lequel les personnages de More et Raphaël se livrent à un débat difficile, et irrésolu, sur l'opportunité ou l'inopportunité de servir les princes.

Hexter tente de montrer que le véritable porte-parole de More dans ce dialogue est nul autre que Raphaël, celui qui défend la position toute érasmiennne de l'inutilité, voire du danger, de se mettre au service des princes. Son argument se fonde sur le fait que More ne serait entré au service de Henri VIII qu'en 1518, et qu'en 1516, il se refusait encore obstinément à le faire.²⁷ Une telle affirmation sur la nature du "véritable porte-parole" de More dans *l'Utopie* est, on en conviendra, d'une portée considérable pour l'interprétation de l'œuvre dans son entier et elle a bien sûr donné lieu à des débats importants.

Nous avons fait le choix — pour l'instant — de faire l'économie, autant que faire se peut, de l'immense corpus critique autour de l'interprétation de l'œuvre. Les positions contradictoires y abondent : plusieurs défendent la thèse de Hexter, selon laquelle il faut prendre à la lettre l'opinion de Hythlodée, de nombreux autres affirment au contraire que Hythlodée (l'étymologie du nom signifie plus ou moins "le diseur de sornettes") ne doit pas être pris au sérieux et que c'est plutôt le personnage de More qui serait le véritable porte-parole du More historique. De plus, de multiples positions intermédiaires, parfois complexes et tortueuses, viennent encore compliquer ce très volubile débat interprétatif sur lequel nous reviendrons dans une section ultérieure.

Curieusement, la plupart des commentateurs se sont arrêtés exclusivement aux conclusions et aux interprétations de Hexter sans remettre en question, ni examiner attentivement ses thèses sur la genèse du texte. Celles-ci sont donc demeurées incontestées jusqu'à tout récemment. Ce qui fait l'intérêt des révisions récentes de ces thèses est qu'elles ne remettent pas vraiment en question les hypothèses de base de Hexter sur l'ordre de composition, mais qu'elles les affinent

²⁷ L'argument de Hexter se fonde principalement sur une lettre de More à Érasme de juillet 1518 dans laquelle More annonce à son ami qu'il a *finalemt* choisi de servir la royauté. Beaucoup de chercheurs mettent en doute le caractère tardif de cette décision et situent le début du service royal de More bien avant. Selon ces derniers, ce serait seulement par peur d'ulcérer son ami humaniste qu'il aurait tardé à lui annoncer la nouvelle. Selon Hexter, le changement d'opinion de More en 1518 était dû à un changement dans les conditions politiques et historiques en Angleterre.

et les poussent plus loin encore, à tel point que les conséquences qu'on peut en tirer pour l'interprétation de l'œuvre se voient alors *inversées*.

André Prévost, dès 1978, dans son *Avant-propos* à son édition de l'*Utopie*, remet en question une partie des hypothèses de Hexter. Il affirme, par exemple, que l'œuvre projetée par More devait, au départ, constituer le volet complémentaire d'un diptyque amorcé avec la publication de *L'éloge de la folie* d'Érasme — écrit rappelons-le chez More en 1509, et dédié à ce "*morosophos* par excellence". Il devait donc s'agir d'un éloge de la sagesse²⁸ sur le modèle de la *Moria* d'Érasme : c'est-à-dire un "discours", une *oratio* (ou, plus précisément : une *declamatio*).

L'œuvre aurait donc été commencée bien avant le voyage aux Pays-Bas où Hexter situe le début de la rédaction de l'*Utopie*. Et ce ne serait que dans un deuxième temps, à Anvers, que More — sous l'influence notamment de récits de voyages tel celui de Vespucci — aurait fait subir une première transformation à ce discours de nature surtout rhétorique en élaborant le personnage fictif de marin-philosophe qu'est Raphaël Hythlodée. À ce stade, l'œuvre, maintenant revêtue d'un premier "verniss" de fiction, devait s'intituler la *Nusquama* (c'est le terme qu'emploient Érasme et More pour désigner l'œuvre dans leur correspondance).

Cette révision des thèses de Hexter semble relativement légère : elle ne fait qu'ajouter un stade au développement de l'œuvre et en recule de quelques années l'origine. D'ailleurs, Prévost semble partager inconditionnellement les autres thèses de Hexter. Mais cet *addendum* nous met déjà sur la piste d'une certaine tendance dans l'évolution de l'œuvre en gestation. Prévost décrit l'évolution de l'*Utopie* comme suit :

(...) un *corpus* primitif s'est enrichi peu à peu, le texte a ensuite glissé du discours au roman d'aventure, la dramaturgie enfin s'en est emparée et lui a conféré une intensité passionnelle que ne possédait pas le traité original.²⁹

On se retrouve donc, à ce stade, avec au moins trois étapes dans la rédaction de l'œuvre : il y a d'abord un discours de nature rhétorique, qui sera inscrit, dans un

²⁸ Voir à ce sujet Prévost, UF, "Avant-propos", p. 64-68.

²⁹ Prévost, UF, *op. cit.*, p. 68. Prévost, pas toujours précis dans sa terminologie générique, emploie ici le terme de "dramaturgie" pour décrire en fait le *dialogue*. La locution "roman d'aventure" serait également à discuter... Plus loin, Prévost trace un autre portrait plus emphatique et encore plus discutable de l'évolution de l'*Utopie* : "après être passée successivement du conte au drame, et du drame à la tragédie, la *Nusquama* élevée à la grandeur de la forme tragique la dépasse encore : elle atteint le mythe, forme suprême de l'acte verbal (...)", p. 77-78.

deuxième temps, à l'intérieur de la fiction d'une relation de voyage, laquelle, dans un troisième temps, sera réinscrite dans le cadre d'un dialogue. Cette hypothèse, qui décrit la composition de l'*Utopie* sur le mode des poupées gigognes, se verra confirmée, et même amenée plus loin, par un critique encore plus récent.

Brian O'Brien constatait en effet, en 1992, que peu de critiques s'étaient penchés sur les hypothèses génétiques de Hexter, occupés qu'ils étaient à s'entredéchirer à propos de l'interprétation de l'œuvre.³⁰ O'Brien, comme Prévost, affirme que la composition de l'*Utopie* s'est étalée sur une plus longue période et, surtout, qu'elle est plus complexe que ne le supposait Hexter. Comme Prévost, mais à partir d'arguments très différents³¹ et sans citer ce dernier, il en arrive lui aussi à la conclusion que même le deuxième livre résulte d'une composition en deux étapes, le personnage de Hythlodée ayant été ajouté postérieurement.

O'Brien a cependant le mérite additionnel de prendre en compte une étape postérieure à l'ensemble de la composition de l'*Utopie* : l'ajout des *parerga*, c'est-à-dire les lettres, les poèmes, les cartes et les autres matériaux (signés Gilles, Budé, Busleyden, etc.) placés au début ou à la fin du texte, et qui varient en nombre et en position selon les éditions.

Toutefois, ce qui paraît encore plus important est que O'Brien note une *constante* dans ce processus complexe de révisions et d'ajouts au noyau initial du texte de l'œuvre de More : "The general tendency of these revisions is away from direct statement and towards increasing ambiguity and indirection."³² En fait, si O'Brien a en partie raison en parlant d'une *ambiguïté* croissante dans cette évolution, il paraîtrait plus exact, et intéressant, d'identifier l'élément constant de cette évolution comme une *dialogisation* progressive de l'œuvre. On peut décrire ce processus en quatre étapes :

³⁰ "Perhaps surprisingly, Hexter's account of the genesis of the text, which formed an integral part of his argument, has not been similarly re-assessed." Brian O'Brien, "J. H. Hexter and the Text of *Utopia*: A Reappraisal", *Moreana*, vol. XXIX, n° 110, juin 1992, p. 19.

³¹ Prévost se fonde surtout sur la correspondance entre Érasme et More ainsi que sur un passage de l'*Éloge de la folie* pour soutenir que l'*Utopie* a d'abord été une déclamation rhétorique qui devait répondre à la *Moria* de son ami. O'Brien en arrive à peu près aux mêmes conclusions (sans la référence à Érasme et à la *Moria*) à partir d'une analyse du style et des marques de subjectivité dans le discours du deuxième livre.

³² *Ibid.*, p. 28.

1° le discours initial en forme de *déclamation*, sur le mode de l'*Éloge de la folie* d'Érasme, implique déjà un semblant d'interaction entre un orateur et un auditoire, qui n'ont cependant pas nécessairement à être identifiés explicitement ;

2° l'inscription de ce discours dans le cadre d'une *relation de voyage* fictive faite par un personnage identifié qui s'adresse à deux autres protagonistes nous rapproche déjà du dialogue littéraire, bien qu'à ce stade il s'agisse encore plutôt d'un long monologue ;

3° l'addition, démontrée par Hexter, de la longue scène dialoguée du Livre I (incluant le dialogue mis en abyme) et l'inscription du monologue du Livre II dans le cadre de ce dialogue direct — auquel s'ajoute le bref retour de More à la fin du livre — permettent au texte d'accéder plus proprement au genre dialogué qui nous intéresse dans le cadre de cette étude ;³³

4° enfin, l'ajout de lettres et de diverses autres interventions graphiques par des personnages historiques réels vient radicaliser encore plus ce processus de dialogisation en mettant le texte au centre d'un échange épistolaire entre destinataires et destinataires "réels", instituant une conversation écrite où l'altérité des intervenants n'est plus simplement représentée ou fictive.³⁴

Ces couches progressives de "dialogisation", l'évolution dans la composition de l'œuvre vers un dialogue et un dialogisme de plus en plus marqués,³⁵ et de plus en plus sophistiqués, rendent absurde une approche de l'*Utopie* qui ne prendrait pas en compte cette donnée aux conséquences beaucoup plus que formelles.

³³ Un critique conteste cependant l'appartenance de ce texte au genre dialogué : "Not even the dialogue genre provides a suitable context for exploring Morean drama ; something more specific is wanted. While dialogue may partake of drama, not all dialogues are dramatic." (Walter M. Gordon, "The Platonic Dramaturgy of Thomas More's Dialogues", *Journal of Medieval & Renaissance Studies*, vol. 8, n° 2, 1978, p. 194) L'argument est spécieux : pourquoi le fait qu'un dialogue ait une dimension "dramatique" annulerait-il son statut générique de dialogue ?

³⁴ Andrew McLean voit également cet échange de lettres comme une forme de dialogue : "A final use of dialogue is found in the prefatory letter to Peter Giles that is essential to the structure of the *Utopia* and to an understanding of how fully More exploits the dialogue genre. The letter to Giles, as well as those added in subsequent editions with More's approval, constitutes a public dialogue which gives the impression that Budé, Busleyden, Erasmus and others are continuing the dialogue, with one another and with More, and even more significantly, within their own national and cultural communities" McLean, *op. cit.*, p. 94.

³⁵ McLean identifie une évolution assez proche de celle qu'on vient de décrire (à une étape près) : "The importance of the dialogue form as a rhetorical strategy in *Utopia* becomes clear when seen in relationship to the genesis and the order of composition (...) When viewed as a whole in the order of composition the *Utopia* demonstrates a pattern of increased sophisticated use of the dialogue form. We move from a monologic *declamatio* in Book 2, to a conventional Ciceronian dialogue in Book 1, to a public and internal dialogue in the prefatory letters." Andrew McLean, *op. cit.*, p. 92.

2. *Le dialogue des critiques*

La littérature critique sur l'*Utopie* de More constitue un corpus de textes extrêmement vaste et qui ne cesse de croître. Il ne saurait ici être question d'en rendre compte exhaustivement. Et cela n'aurait d'ailleurs qu'un intérêt limité pour notre propos puisque la majeure partie de cette tradition critique, avant la deuxième moitié de ce siècle surtout mais parfois encore aujourd'hui, tend à étudier l'œuvre comme une sorte de traité politique univoque, sans donc tenir compte des dimensions littéraire, rhétorique et dialoguée de l'œuvre.

La plupart de ces critiques — historiens ou politologues — ne s'entendent pas sur la nature de la prétendue univocité de l'œuvre. Certains affirment que More avait voulu représenter le modèle de société optimal atteignable par la raison et en l'absence de la Révélation.³⁶ D'autres soutiennent qu'il voulait plutôt montrer que les Utopiens étaient plus chrétiens que les citoyens des sociétés chrétiennes d'Europe.³⁷ Certains ont même fait de More le premier représentant — et prophète — du "socialisme utopique".³⁸ Et l'on peut faire l'économie des interprétations loufoques...³⁹

Mais depuis près d'un demi-siècle, en parallèle — et peut-être aussi en réaction — à cette tradition critique qui interprétait l'*Utopie* comme un traité politique univoque ou un manifeste de l'humanisme (chrétien ou civique, selon les interprétations), s'est développée une nouvelle tradition critique qui insiste plutôt sur le caractère fondamentalement *littéraire* de l'œuvre. La formulation la plus nette de cette perspective est sans aucun doute celle de C. S. Lewis :

*[Utopia is] a book whose real place is not in the history of political thought so much as in that of fiction and satire (...) It becomes intelligible and delightful as soon as we take it for what it is — a holiday work, a spontaneous overflow of intellectual high spirits, a revel of debate, paradox, comedy and (above all) of invention, which starts many hares and kills some.*⁴⁰

³⁶ Voir, à titre d'exemple, R. W. Chambers, *Thomas More*, Londres, 1935. Chambers a été suivi dans cette voie par de nombreux critiques par la suite.

³⁷ C'est l'argument, notamment, de J. H. Hexter.

³⁸ Le plus célèbre étant bien sûr Karl Kautsky dans son *Thomas More and his Utopia*, publié pour la première fois en 1890.

³⁹ Tel cet auteur qui a tenté de démontrer que la société utopienne représentait en fait la civilisation Inca...

⁴⁰ C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century (Excluding Drama)*, *The Oxford History of English Literature*, vol. III, Clarendon Press, Oxford, 1954, p. 167-171.

On peut même dire que l'approche littéraire de l'œuvre de More, à partir environ des années soixante, a pris le dessus sur les approches socio-historiques et politiques, à tel point que Quentin Skinner a pu la dénoncer comme une "nouvelle orthodoxie" dans la critique de l'*Utopie*.⁴¹ De telles affirmations pourraient nous inciter à croire, comme R.J. Schoeck, que le champ de la critique morienne se divise plus ou moins en deux camps opposés :

(...) we have on the one hand those who see it [*Utopia*] as a program or manifesto, and on the other, those who urge that the "mistake lies with those readers who take the book "au grand sérieux", as C.S. Lewis does not.⁴²

Mais la situation n'est évidemment pas aussi simple. Premièrement, tout comme le camp des "sérieux" — celui des historiens, des politologues ou des historiens des idées — le camp des "littéraires" se divise lui-même en plusieurs groupes antagonistes : ceux par exemple qui comme Lewis croient que l'œuvre est un simple "jeu d'esprit", une pure fiction littéraire ; ceux qui se concentrent sur sa dimension satirique⁴³ ; ou encore ceux qui, comme nous, s'intéressent à la dimension dialoguée de l'œuvre. De plus, l'approche dite littéraire n'implique pas nécessairement une interprétation relativiste ou sceptique de l'œuvre. Enfin, il faut mentionner que le camp des commentateurs "sérieux" a récemment raffiné son approche. En effet, des politologues et historiens, comme Quentin Skinner, George M. Logan et Paul Oskar Kristeller, ont réagi à la "nouvelle orthodoxie littéraire" en mettant des bémols aux interprétations historiques et politiques de l'œuvre. Ils s'entendent maintenant pour reconnaître une dimension littéraire, ambivalente, ironique, à l'œuvre, bien qu'ils adoptent cette stratégie la plupart du temps dans le but de réaffirmer la positivité du texte et son caractère fondamentalement univoque "en dernière analyse". Cette nouvelle position critique, résultat de compromis partiels avec la précédente "nouvelle orthodoxie" littéraire, elle-même élaborée en réaction à l'"ancienne orthodoxie" historienne, a cependant le mérite de prendre en compte à la fois les caractéristiques formelles de l'œuvre et son contexte socio-historique, ce qui produit des interprétations plus nuancées.

⁴¹ Quentin Skinner, "Sir Thomas More's *Utopia* and the Language of Renaissance Humanism", *The Languages of Political Theory in Early-Modern Europe*, A. Pagden éd., Cambridge University Press, Cambridge, 1987, p. 123.

⁴² R.J.Schoeck, "'A Nursery of Correct and Useful Institutions' : On Reading More's *Utopia* as Dialogue", *Essential Articles for the Study of Thomas More*, éd. by R.S.Sylvester and G.Marc'Hadour, Archon Books, 1977, p.281.

⁴³ Ce camp lui-même peut se diviser en deux, car que l'on prenne le personnage d'Hythlodée comme véhicule ou comme objet de la satire, la perspective s'inversera.

Il serait donc plus juste de diviser le champ de la critique morienne en *trois*, comme le fait O'Brien :

Thomas More's *Utopia* has long been the occasion of critical disagreements of which the most central has been that on the relationship between the book's seemingly prescriptive ideas and its form and status as a work of fiction. (...) does More's interest in ironical literature come into conflict with his presentation of his ideas ? Is *Utopia* to be read as a social and political treatise, as a work of fiction, or as a combination of both these possibilities ?⁴⁴

On devinera que c'est surtout le troisième camp — celui qui tente de voir dans l'*Utopie* une "combinaison" entre le traité politico-social et l'œuvre de fiction qui nous intéressera plus particulièrement. En effet, ceux qui considèrent l'*Utopie* comme un traité univoque se sont mutuellement disqualifiés en ne s'entendant pas le moins du monde sur la nature de cette univocité : ils proposent des interprétations parfois totalement contradictoires en choisissant de lire l'œuvre à partir du seul personnage de More ou, à l'inverse, à partir de celui de Raphaël Hythlodée. De même, ceux qui lisent l'œuvre comme une simple fiction n'ayant d'autre but que de divertir n'ont sans doute jamais lu la correspondance de More où il paraît clair que l'auteur de l'*Utopie* avait à cœur certaines des idées qu'il propose dans son texte.

La troisième voie s'incarne le mieux dans la figure du genre dialogué, une forme discursive qui n'appartient tout à fait ni au domaine littéraire ni au domaine philosophique, mais qui se situe au carrefour du poétique et de l'épistémique, de la rhétorique et de l'éthique. La nature hybride de ce "lieu commun" discursif qu'est le dialogue explique sans doute en partie le fait que la critique de l'œuvre majeure de More ait pu pendant longtemps — à cause notamment de la spécialisation disciplinaire et du découpage épistémologique qui ont dominé les deux derniers siècles — se diviser en deux camps, celui des lecteurs sérieux (historiques, politiques) et celui des lecteurs sceptiques ou relativistes (littéraires). De plus, on peut supposer que la nature dialoguée de l'*Utopie* est aussi en partie responsable de l'existence des nombreux conflits d'interprétation à son sujet : la présence de "voix" hétérogènes et parfois discordantes dans un texte en rend inévitablement l'interprétation plus sujette à controverse.

Inversement, les redéfinitions disciplinaires et l'interdisciplinarité croissante des 30 ou 40 dernières années ont permis de rendre plus visible un genre comme le

⁴⁴ O'Brien, *op. cit.*, p. 19. C'est moi qui souligne.

dialogue et ont donc aussi favorisé l'apparition d'interprétations "dialogiques" de textes comme l'*Utopie*. Ce sont celles-ci que l'on doit maintenant aborder, non seulement pour faire le compte rendu critique de la littérature sur le sujet, mais surtout pour mieux identifier les dangers inhérents à cette approche, car, comme on le verra tout de suite, la voie du dialogue n'est pas une garantie de rigueur ni même de nouveauté dans l'interprétation.

3. *La critique dialogique et pseudo-dialogique*

À notre connaissance, un des premiers critiques à aborder l'*Utopie* en insistant sur l'importance de sa forme dialoguée est David Bevington qui publia en 1961 un article intitulé "The Dialogue in *Utopia*: Two Sides of the Question".⁴⁵ Selon Bevington, la diversité même des interprétations de l'œuvre de More viendrait d'ailleurs en grande partie de sa nature dialoguée : "one literary reason why *Utopia* has lent itself to such divergence of opinion is its basic genre: the dialogue."⁴⁶

Comme le laisse deviner le titre de l'article, l'argument principal de Bevington est simple : la nature dialoguée de l'*Utopie* rend possible la coexistence des "deux côtés de la question", représentés par "More" et Hythlodée. Le premier incarne la position plutôt cicéronienne du pragmatisme et de la prudence politiques nécessaires au service des princes, alors que le second défend une attitude plus platonicienne et idéaliste, moins encline aux compromis avec le pouvoir. Comme Hexter, Bevington présuppose que More subissait réellement à l'époque de la rédaction de l'*Utopie* les effets d'un dilemme sur l'opportunité ou non de rentrer au service du roi. Mais plutôt que de tenter de démontrer, comme plusieurs critiques, que More voulait défendre une seule de ces positions dans l'*Utopie*, Bevington affirme que l'alternative est indécidable et qu'il existe une autre façon de l'aborder :

Between the cry of voices from both sides, the middle position of regarding *Utopia* as the impartial presentation of two points of view, as a dialogue of the mind with itself, has received less attention than it deserves. (...) the moderate position has much to commend itself in the writings of the eminently fair-minded and humorously wise Thomas More.⁴⁷

⁴⁵ David M. Bevington, "The Dialogue in *Utopia*: Two Sides of the Question", *Studies in Philology*, 58, 1961.

⁴⁶ *Ibid.*, p.496.

⁴⁷ *Ibid.*, p.497. Walter Gordon défend une conception très semblable du dialogue de l'*Utopie* dans un article plus tardif : "The Platonic Dramaturgy of Thomas More's Dialogues", *op. cit.*, p. 200-206.

Ainsi, More aurait utilisé la forme dialoguée pour mettre de l'avant une position intermédiaire, ou "modérée", qui ferait le bilan des avantages et des désavantages de deux positions antinomiques. Le dialogue est donc conçu ici simplement comme une forme de discours se prêtant bien à une représentation équilibrée des "deux côtés de la médaille" ("a rendering of two balanced sides of a question"⁴⁸).

Il va sans dire qu'une telle conception binaire du dialogue n'est pas des plus intéressantes. D'autant moins que la position de Bevington nous ramène en fait aux lectures univoques des commentateurs de More qui voyaient l'œuvre comme un traité ou un manifeste socio-politique, la seule différence étant qu'au lieu de se faire le porte-parole de l'une ou de l'autre des positions interprétatives extrêmes sur l'œuvre, Bevington propose une troisième alternative : celle de la modération équilibrée inspirée par une belle impartialité. Selon lui, More aurait choisi d'écrire l'*Utopie* sous forme de dialogue par souci d'équité, pour bien représenter les pour et les contre de chaque position, créant ainsi une méta-position de la modération. Cette interprétation de l'œuvre ne présente pas beaucoup d'intérêt. Elle a toutefois le mérite d'introduire la problématique du dialogue qu'évacuaient ou qu'ignoraient la plupart des autres commentateurs de l'œuvre.

Une façon à première vue plus intéressante d'aborder l'*Utopie* comme dialogue est de la considérer du point de vue de la théorie bakhtinienne, c'est-à-dire à partir des concepts de dialogisme et de polyphonie. Cette perspective n'est apparue dans la critique morienne qu'en 1982 dans un article de Artur Blaim. De prime abord, on pourrait croire que Blaim défend une position semblable à celle de Bevington :

In *Utopia* neither Morus nor Hythlodæus' ideology is consistent enough but at the same time both find some justification in the text and neither can be regarded as wholly untenable or absurd. The lack of any single superior consciousness which would incorporate the elements of both into one synthetic position is responsible for the independence of the points of view of the protagonists.⁴⁹

La différence fondamentale est que, contrairement à Bevington, Blaim n'a pas l'intention de fondre les positions divergentes dans une "méta-position" modérée ou équitable. Au contraire, il insiste plutôt sur l'absence d'une position

⁴⁸ *Ibid.*, p.498.

⁴⁹ Artur Blaim, "More's *Utopia*: Persuasion or Polyphony ?", *Moreana*, vol. XIX, no.73, mars 1982, p.13.

synthétique et sur la coexistence des points de vue indépendants, et divergents, des protagonistes. Cette multiplicité irréductible des points de vue serait d'ailleurs ce qui, pour Blaim, constituerait la nature dialogique du texte de More.

Cette approche soi-disant bakhtinienne de l'*Utopie* pose cependant un problème. Elle tend notamment à valoriser une conception essentiellement relativiste des idées discutées dans le texte. Blaim l'admet d'ailleurs lui-même : "the values assigned to the characters, though radically different, occupy comparable positions in the hierarchy of values implicit in the work."⁵⁰ Il en résulte donc une forme de laminage, de mise au même niveau, de toutes les positions défendues dans l'œuvre. En ce qui concerne par exemple la fin du second livre, où le personnage-narrateur More remet en cause certaines idées de Hythlodée (notamment l'idée centrale de l'abolition de la propriété privée), Blaim note l'ambiguïté tout aussi grande des deux personnages dans ce passage : "Morus' final evaluation of Utopia becomes as ambiguous as Hythlodaeus' enthusiastic praise of it."⁵¹ Ceci amènera Blaim à prendre une position en fait très peu ambiguë : "ambiguity, which is a fault in a treatise, constitutes the very essence of an artistic text."⁵² Ainsi en vient-il à valoriser l'ambiguïté en réduisant l'*Utopie* à sa dimension esthétique. On reconnaît là la position de la "nouvelle orthodoxie" décriée par Quentin Skinner, celle qui comme C.S. Lewis conçoit l'œuvre comme un simple "jeu d'esprit", une œuvre artistique autonome dont les idées n'auraient aucune valeur épistémologique ou socio-historique directe.

Étrangement donc, Bevington et Blaim, malgré leur lecture de l'œuvre de More en tant que dialogue, tombent dans les mêmes pièges interprétatifs que ceux qui les ont précédés. Ils nous promènent de Charybde en Scylla, de l'interprétation de l'œuvre comme un traité politique, fût-il modéré, à son interprétation comme œuvre purement littéraire, fût-elle polyphonique.

Le problème majeur de ces deux approches prétendument dialogiques de l'œuvre réside sans aucun doute dans leur caractère anachronique. Les deux utilisent des conceptions récentes, modernes, du dialogue et du dialogisme pour lire More. Bevington est victime de la dérive étymologique du mot dialogue vers la binarité, il évoque le *di-alogue* plutôt que le *dia-logue* et il est sans doute influencé par la

⁵⁰ *Ibid.*, p.13.

⁵¹ *Ibid.*, p.12.

⁵² *Ibid.*, p.18.

vogue œcuménique, contemporaine de son article, qui conçoit le dialogue comme la voie du compromis, de la modération, etc. Blaim, quant à lui, reprend un peu maladroitement les concepts de dialogisme et de polyphonie que Bakhtine a développés pour analyser l'œuvre dostoyevskienne et la conscience moderne, et il les applique sans discernement à une œuvre pré-moderne. Dans les deux cas, on néglige complètement de tenir compte de toute la tradition du genre dialogué ainsi que du système générique de la Renaissance, des éléments qu'on ne peut négliger si l'on veut savoir à quel "genre de dialogue" on a affaire avec More.

La simple prise en compte de la nature dialoguée de l'œuvre de More ne suffit pas à en éclaircir la nature, et c'est pourquoi il importe d'examiner plus attentivement où et comment le texte se situe dans la tradition du genre dialogué. Ici encore, il ne s'agit pas seulement de faire le compte rendu des travaux qui ont essayé de situer l'*Utopie* en rapport avec l'une ou l'autre composante de cette tradition. Il ne s'agit pas non plus de se contenter de retracer les sources et influences qui ont joué dans le texte, même si cette étape paraît nécessaire dans un premier temps. Il s'agit plutôt de voir en quoi ce dialogue participe *et* ne participe pas des conventions de la tradition du genre dialogué. Seule une telle mise en contexte historique permettra de distinguer ce que More apporte de nouveau et comment il se situe dans le contexte discursif et épistémologique de l'humanisme renaissant. Cela nous permettra aussi de commencer à avancer certaines hypothèses sur la spécificité non seulement de l'apport de More, mais aussi sur certains aspects de la vogue dialogique de la Renaissance en rapport notamment avec les diverses traditions du dialogue des grands auteurs de l'Antiquité.

B. LE DIALOGUE DES SOURCES ET DES INFLUENCES

Si les commentateurs de More n'ont pas toujours accordé une attention suffisante à la forme dialoguée de l'*Utopie*, ils ont en revanche consacré plus de temps à retracer les nombreuses sources et influences qui traversent le texte. Il n'est pas question de faire ici le bilan de cet imposant travail de *Quellenforschung*, mais il paraît nécessaire à tout le moins de discuter des modèles dialogiques qui ont contribué à façonner l'œuvre. Ce travail semble d'autant plus fondamental que, comme on peut le constater à la lecture de nombreux travaux critiques sur l'*Utopie*, l'identification des influences dominantes tend à *surdéterminer* l'interprétation

même du texte. En effet, selon que le critique accentue l'importance de l'ascendant platonicien, cicéronien ou lucianesque par exemple, il arrive généralement à des conclusions fort différentes sur "le" sens du texte et les intentions de son auteur.

De plus, ce travail sur les sources de l'*Utopie* acquiert une importance additionnelle du fait que, comme on le verra, il lève en partie le voile sur les pratiques singulières d'imitation et de réutilisation non seulement de More mais des humanistes en général. Les pratiques d'écriture de More, comme celles de ses contemporains, n'émergent pas *ex nihilo* : elles se fondent, bien qu'en les recontextualisant, sur les pratiques de prédécesseurs, et plus particulièrement sur celles des Anciens,⁵³ relus souvent à la lumière de la tradition patristique et chrétienne.⁵⁴ On peut même dire, comme le fait Edward Surtz, que More fait preuve d'"originalité" dans son utilisation des sources : "Nowhere does the originality of the *Utopia* appear more clearly than in More's use of its numberless sources."⁵⁵

Les trois grands modèles dialogiques les plus importants pour comprendre le texte de More sont ceux de Platon, de Cicéron et de Lucien. Tous les trois jouent un rôle essentiel, bien que selon des modalités et à des degrés divers, autant au niveau des pratiques discursives que des idées contenues dans l'*Utopie*. Ces trois auteurs jouent un rôle d'autant plus grand que, comme on l'a vu au premier chapitre, il n'existe pas de "poétique" du dialogue, de traité qui en établirait les règles et les conventions. Celles-ci émergent plutôt de la lecture et de l'imitation des auteurs anciens qui, comme le note Kemal Bénouis, jouent en quelque sorte le rôle d'une "poétique", fondée sur l'émulation plutôt que sur une série de règles :

À l'époque où paraissent la plupart des dialogues passés en revue, il n'existe pas, en dehors de quelques remarques succinctes faites en passant (...), de règles explicitement exprimées ou codifiées concernant la technique de ce genre. (...) le genre dialogique est soumis au culte des maîtres de l'Antiquité. (...) Plus que des règles, l'admission tacite de la suprématie de Platon, de Cicéron et de Lucien en ce domaine hante les auteurs de dialogues. L'exemple de la perfection du dialogue antique sert de dénominateur commun.⁵⁶

⁵³ Surtz note la prédominance des influences classiques : "Like Erasmus, more makes practically no reference to his immediate predecessors or contemporaries and cites only the ancient classics" Edward Surtz, "Sources, Parallels, and Influences", UA, p. clvi.

⁵⁴ Surtz rappelle qu'il ne faut pas négliger la "réfraction" imposée aux sources classiques par la tradition chrétienne : "The most evident influences are classical, but these have been understandably modified by Christian thought and feeling." *Ibid.*, p. cliii-cliv.

⁵⁵ *Ibid.*, p. cliv.

⁵⁶ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 193.

Malheureusement les commentateurs de l'*Utopie* ont eu tendance, selon les cas, à accentuer l'importance d'un seul de ces auteurs classiques ou de deux au plus au détriment du ou des autres, souvent dans le but avoué de trouver *le sens* réel de l'œuvre en en faisant une lecture soit "platonicienne", soit "cicéronienne", soit "lucianesque". Les résultats interprétatifs extrêmement contradictoires de ces lectures univoques justifient, *a contrario*, la nécessité de tenir compte de l'influence croisée, simultanée, et parfois conflictuelle, des œuvres de ce triumvirat de dialoguistes. On tentera ainsi de prendre la mesure de ces trois influences en consacrant à chacune une section.

1. More et Platon : L'*Utopie* est-elle une nouvelle République ?

La première référence qui vient à l'esprit du lecteur de l'*Utopie* est évidemment celle de Platon, auteur lui aussi, avec sa *République*, de la présentation d'une société idéale sous la forme d'un dialogue. Le titre de l'œuvre de More — *De optimo reipublicae...* — ne laisse pas de doute quant aux intentions "intertextuelles" de More à ce sujet et il est établi que celui-ci avait lu le maître de l'Académie comme en témoignent sa correspondance, des références explicites dans l'*Utopie* elle-même ainsi que plusieurs de ses biographes dont certains vont jusqu'à dire que More lisait *surtout* Platon et les platoniciens : "[More] read especially Plato and his followers (...) because he considered their teaching most useful in the government of the state and the preservation of civic order."⁵⁷

Cette filiation s'est d'autant plus solidement implantée dans la tradition critique de l'*Utopie* qu'on a souvent associé la figure historique de More à celle du porte-parole privilégié de Platon, Socrate. Le premier biographe officiel de More, Nicholas Harpsfield, décrit en effet More comme "our Noble new Christian Socrates".⁵⁸ Cette identification tient surtout au rapprochement qu'on a pu établir

⁵⁷ Thomas Stapleton, *The Life and Illustrious Martyrdom of Sir Thomas More*, trad. P. E. Hallett, London, 1928, p. 15. L'édition originale, en latin, de cette biographie est parue en 1588.

⁵⁸ Nicholas Harpsfield, *The Life and Death of Sir Thomas More*, E. V. Hitchcock, 1932. Cette biographie commencée sous le règne de Marie Stuart, ne se rendit pas aux presses avant la fin du règne de la reine catholique. Elle ne fut publiée qu'en 1932.

entre les morts tragiques de ces deux figures historiques, toutes deux condamnées par l'État qu'ils ont servi.⁵⁹

De telles affirmations "hagio-biographiques" tendent cependant à obscurcir la véritable nature de la relation qui unissait More à l'œuvre de Platon. Il paraît indéniable que ce dernier demeure l'auteur ancien le plus souvent évoqué dans l'*Utopie*. On trouve six références explicites⁶⁰ à l'auteur de la *République* dans le texte et une grande quantité d'allusions indirectes, de paraphrases, etc. Dès le début, par exemple, "Gilles" dit du marin-philosophe Hythlodée que "s'il a navigué, ce n'est pas comme Palinure, mais c'est comme Ulysse, ou, mieux, comme Platon."⁶¹ On trouve également de nombreuses comparaisons et allusions à Platon dans les *parerga*.⁶²

Le sizain, surtout, composé par un dénommé Anémolius (un pseudonyme que se serait donné More semble-t-il⁶³) et qui ouvre les premières éditions de l'œuvre, place l'*Utopie* explicitement dans le sillage de la *République* : "Utopie, pour mon isolement par les anciens nommée, / Émule à présent de la platonicienne cité, / Sur elle, peut-être l'emportant (...)"⁶⁴

La relation de l'*Utopie* avec la *République* demeure toutefois ambivalente, comme en témoigne dès l'abord les deuxième et troisième vers de ce sizain, puisque la société idéale de More n'est pas présentée comme étant *modelée* sur celle de Platon, mais plutôt comme en étant une version *concurrente*. Le texte original latin du sizain est à ce titre plus explicite que la traduction française de Prévost étant donné que le terme latin *aemula* évoquait plus explicitement qu'en français le sens de "rival". L'édition anglaise de Yale choisit d'ailleurs ce deuxième sens pour traduire *aemula* : "The ancients called me Utopia or Nowhere because of my

⁵⁹ On rapproche aussi souvent l'ironie légendaire de More de celle de Socrate. Citons à ce titre Chambers : " (...) a characteristic common to More and to Socrates — their irony. More and Socrates are two of the greatest masters of irony who ever lived." (p. 18). Chambers fait évidemment aussi le rapprochement entre les fins tragiques des deux hommes : "(More) died for the right of the individual conscience, as against the State." *Ibid.*, p. 400.

⁶⁰ Sept si l'on compte une référence dans les *marginalia*.

⁶¹ UF, p. 365 : "navigavit quidem non ut Palinurus, sed ut Ulysses: imò velut Plato.", UL, p. 28.

⁶² On trouve des allusions directes à Platon dans l'*Hexastichon*, le *Tetrastichon*, la lettre de Busleiden à More, celle de Gilles à Busleiden, ainsi que celle de Rhenanus à Pirckheimer. Gilles, par exemple, affirme que "tous devraient la connaître [*l'Utopie*], plus même que la *République* de Platon." UF, p. 337.

⁶³ La plupart des critiques s'entendent pour attribuer ce sizain d'Anémolius ("neveu de Hythlodée par sa sœur") à More lui-même, bien que certains croient qu'il aurait été rédigé par Pierre Gilles.

⁶⁴ UF, p. 330. En latin : "*Utopia priscis dicta, ob infrequentiam, / Nunc civitatis aemula Platonicae, / Fortasse Victrix...*", UL, p. 11.

isolation. At present, however, I am a rival of Plato's republic, perhaps even a victor over it."⁶⁵ Cette traduction semble plus légitime étant donné le terme *victrix* qui apparaît au vers suivant celui où on trouve *aemula*.

Il semble évident que More n'avait pas simplement l'intention d'"imiter" l'œuvre paradigmatique de Platon. La plupart des critiques ont donc eu tendance à considérer l'*Utopie* comme une recontextualisation-reconceptualisation de la république platonicienne à travers, surtout, le prisme du christianisme. C'est ainsi que Hexter en imagine la rédaction : "in a period of leisure a humanist undersheriff of London (...) rethought the implications of Plato's *Republic* under the influence of Holy Scripture".⁶⁶ Colin Starnes, auteur d'une monographie consacrée à la question du rapport entre la *République* et le livre I de l'*Utopie*, propose une hypothèse semblable :

More composed the *Utopia* as a rewriting of Plato's *Republic* in which he answered its central question in a form that would be relevant to his own day. The *Utopia* is the *Republic* recast in a new mould applicable to the demands of contemporary Christianity, as these were understood by More and his circle of reforming friends. In a word, it is a Christianized *Republic*.⁶⁷

Cette recontextualisation implique toutefois des modifications majeures au projet utopique platonicien. Par exemple, si More emprunte à Platon l'idée de l'absence de propriété privée,⁶⁸ il choisit de l'étendre à l'ensemble de sa société idéale tandis que Platon ne prévoyait l'appliquer qu'à sa caste supérieure. More abolit aussi le système des classes de Platon et la position suprême du philosophe-roi. On pourrait continuer indéfiniment la liste de différences et de modifications introduites par More au niveau des idées et caractéristiques de sa république idéale.⁶⁹ Les différences sont telles que Surtz — qui insiste tout de même sur la suprématie de l'influence de Platon⁷⁰ — constate au terme d'une étude comparée des deux textes, que les influences platoniciennes font systématiquement l'objet

⁶⁵ UA, *op. cit.*, p. 21. C'est moi qui souligne.

⁶⁶ Hexter, UA, p. xl.

⁶⁷ Colin Starnes, *The New Republic : A Commentary on Book I of More's Utopia Showing its Relation to Plato's Republic*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Canada, 1990, p. 3.

⁶⁸ Le texte de l'*Utopie* rend explicite cet emprunt à Platon : "Certes, si j'avais raconté ce que Platon dépeint dans sa *République*, ou ce que font les Utopiens dans la leur, de tels usages (...) auraient pu leur paraître étranges, puisque ici les possessions de chacun sont privées et que là-bas tout est commun à tous.", UF, p. 434.

⁶⁹ Voir à ce titre, Surtz, *op. cit.*, p. cliv-clx.

⁷⁰ "Plato, quoted and mentioned most frequently, furnishes the basic pattern", *ibid.*, p. clvi.

d'une transformation : "no item seems to appear in exactly the same form in Plato and in More".⁷¹

Ainsi, il serait hasardeux de parler d'imitation servile ou même de filiation directe entre les deux œuvres. S'il existe un parallèle essentiel entre la *République* et l'*Utopie*, c'est sans aucun doute au niveau des objectifs éthiques de celles-ci : "The republics of Plato and More both rest on foundations of moral philosophy. (...) The dominant search in both is for justice. (...) Moral wisdom is the goal of both societies."⁷² Mais cette similitude téléologique, sur laquelle nous reviendrons, ne suffit pas à elle seule à justifier une filiation directe entre les deux auteurs, car des différences encore plus fondamentales au niveau de la manière et de la forme de leurs œuvres viennent s'ajouter à la liste déjà longue des différences conceptuelles.

C'est d'ailleurs ici que nous entrons dans le vif du sujet en ce qui nous concerne : la question de la relation du dialogue morien au dialogue platonicien. On pourrait croire à ce titre que le fait que More ait introduit la forme dialoguée dans le premier livre de l'*Utopie* constitue un argument en faveur de la filiation platonicienne. La plupart des premiers commentateurs de More ont d'ailleurs attribué la forme dialoguée du premier livre à l'influence de Platon. Par exemple, Surtz, encore dans les années 60, affirmait : "The dialogue form of Book I is an obvious Platonic contribution to the *Utopia*."⁷³ Et de nombreux autres commentateurs ont signalé en passant que More avait utilisé la forme du dialogue "platonicien", sans vraiment s'attarder toutefois à étudier les particularités du dialogue morien.

Pourtant, tout lecteur de Platon qui s'attarde à observer un peu plus attentivement l'œuvre de More sera d'abord frappé par les dissemblances. À ce titre, la différence la plus fondamentale, si l'on compare l'*Utopie* dans son ensemble à la *République*, réside évidemment dans le mode de (re)présentation de la société idéale. Chez Platon on trouve une œuvre entièrement dialoguée où Socrate et ses interlocuteurs (Glaucou, Adimante et Thrasymaque surtout) cherchent à imaginer

⁷¹ *Ibid.*, p. clvii. Notons que la situation se complique encore un peu plus du fait que More n'emprunte pas autant qu'on pourrait le croire à la *République* et qu'il fait aussi souvent appel aux *Lois* ainsi qu'à d'autres dialogues du même auteur : "More does not restrict himself to the use of the superlatively idealistic *Republic*, to which he goes for the broad bases of *Utopia* (...). For many of his details he turns to the more realistic and practical *Laws*." *Ibid.*, p. clvii.

⁷² *Ibid.*, p. clvii et p. clix.

⁷³ *Ibid.*, p. clvii.

une république idéale au cours d'une conversation visant essentiellement à définir la justice.

Première différence donc : le texte de More n'est pas entièrement dialogué. Germain Marc'Hadour a tenté de contourner le problème en parlant d'un "demi dialogue" tout de même proche du dialogue platonicien, selon lui, puisque le long monologue de Raphaël au deuxième livre peut évoquer certaines tirades par moment ininterrompues de Socrate.⁷⁴ Mais l'argument n'est pas très convaincant. D'autant moins si l'on observe une autre différence, plus fondamentale ; la république idéale décrite par Socrate n'existe que dans son "discours" comme le remarque Glaucon : "l'État que notre présente analyse est en train de fonder, (...) *a son existence en des paroles*, vu qu'il n'y a, je pense, aucun lieu de la terre où il se trouve !"⁷⁵

L'*Utopie* de More n'existe évidemment elle aussi que dans le discours, mais elle est présentée dans le dialogue comme existant "réellement", hors des paroles des interlocuteurs : "*Utopia depicts the state as already existing ; the Republic, as being formed.*"⁷⁶ La différence est majeure. Dans la *République* de Platon, les interlocuteurs du dialogue cherchent à construire "théoriquement" la société idéale, alors que dans l'*Utopie* Raphaël Hythlodée prétend y avoir séjourné et la société idéale est représentée par le biais de sa description fictionnelle dans le deuxième livre. Cette différence est lourde de conséquences à plusieurs niveaux — en ce qui concerne notamment la différence entre l'épistémè de la Grèce antique et celle de l'Europe renaissante comme nous le verrons plus loin, et en ce qui concerne aussi les relations du poétique, du rhétorique et du philosophique dans ces dialogues. Mais, déjà, on peut supposer que cette différence structurelle va influencer la nature même du dialogue de More, comme le note Surtz :

⁷⁴ Marc'Hadour, *op. cit.* L'argument est plus ou moins convaincant étant donné que la *République* ne contient pas tant de monologues et qu'ils ne se comparent en rien par leur dimension au monologue de Raphaël. L'exemple de l'Athénien des *Lois* aurait peut-être été meilleur.

⁷⁵ Platon, *République*, IX, 592a, trad. L. Robin, Pléiade, tome I., p. 1204. C'est moi qui souligne. Paul Oskar Kristeller suggère que ce passage de la *République* a pu être la source du titre original que More avait donné à l'*Utopie* (*Nusquama*) : "The title *Nusquama* is clearly traceable to the end of the ninth book of Plato's *Republic* where Socrates states that the perfect republic which he and his friends have been describing exists only in their discourse, but nowhere on earth (*ges ge oudamou*). I am convinced that More in the choice of his initial title *Nusquama* was inspired by this passage in Plato." P. O. Kristeller, "Thomas More as a Renaissance Humanist", *Moreana*, n° 65-66, 1980, p. 10.

⁷⁶ Surtz, *op. cit.*, p. clvii.

Superficially both Plato's *Republic* and More's *Utopia* use the same technique, that of dialogue. Yet the *Republic* does not create the same impression: it implies mainly search and inquiry but not engagement and combat. The excitement of the *Republic* is that of a hunt: the agitation of the *Utopia* is that of a revolution. The difference is due to the varying technique. The *Utopia* is not merely a dialogue ; it is a dramatic dialogue. It employs techniques of the drama.⁷⁷

Les différences notées par Surtz demeurent discutables, en ce qui concerne par exemple la notion de révolution et la caractérisation du dialogue de More comme "dramatique", mais il paraît tout de même évident que ce dernier n'utilise pas le dialogue de la même façon que Platon. On note d'abord que Platon ne se met jamais en scène lui-même dans ses dialogues, alors que More crée dès l'abord un personnage à son nom qui rapportera la discussion.⁷⁸ Puis, on remarque que le début du premier livre de l'*Utopie* prend une forme narrative alors que Platon commence le dialogue plus ou moins *in medias res* avec Socrate qui rapporte sa conversation quelques lignes seulement après en avoir spécifié les circonstances. Dans l'*Utopie*, le narrateur-personnage More précise d'abord le contexte historique de sa visite à Anvers, puis il entame un court dialogue avec "Gilles" qui lui décrit le personnage de Raphaël; enfin More rapporte — en discours indirect — le premier discours de Raphaël sur ses nombreux voyages. De plus, lorsque la conversation en style direct s'engage, Raphaël se met presque immédiatement à rapporter longuement une autre conversation qui a eu lieu plusieurs années auparavant à la cour du cardinal Morton.⁷⁹ Ensuite, la nature des répliques, souvent très longues, n'évoque en rien les dialogues plus rapides de Platon, si l'on excepte à tout le moins les quelques fois où le personnage de More donne en passant son assentiment au discours de Raphaël un peu à la manière des interlocuteurs de Socrate. Enfin, la méthode d'argumentation dans le dialogue de l'*Utopie* se distingue fondamentalement de celle qu'on trouve chez Platon, où la progression du dialogue est basée comme on le sait sur la maïeutique et la dialectique socratiques. Ici, on trouve plutôt une forme de discours suivi, interrompu par moments par les personnages "More" et "Gilles", puis vers la

⁷⁷ *Ibid.*, p. cxxxiv.

⁷⁸ Dans la *République* c'est Socrate qui rapporte la discussion au "je".

⁷⁹ Il faut dire que cette construction du dialogue en structures gigognes n'est pas non plus étrangère à Platon qui emploie parfois le procédé. Par exemple, dans le *Théétète*, on note que le dialogue commence avec Terpsion et Euclide, puis ce dernier prétend que Socrate lui a "raconté" une conversation qu'il avait eu auparavant avec Théétète et Théodore, conversation qu'Euclide a plus tard mis par écrit et qu'il va maintenant lire à Terpsion... Platon utilise aussi de tels dialogues d'encadrement, un peu moins sophistiqués, dans le *Protagoras*, le *Banquet* et la *République*, mais seulement au début d'un dialogue et jamais, comme ici, en plein milieu du dialogue cadre.

fin du dialogue surtout, un débat (irrésolu⁸⁰) s'institue entre les personnages de "More" et Raphaël qui ouvre la voie au monologue du deuxième livre.

Les nombreuses différences dans la technique du dialogue chez Platon et chez More en font donc des formes discursives ayant peu de points en commun, hormis le fait évident qu'il s'agit de dialogues. À titre de parallèle, on doit cependant mentionner les circonstances des entretiens de la *République* et de l'*Utopie* qui possèdent certaines similarités comme le note Surtz : "The interlocutors in both the *Republic* and the *Utopia* repair to a private residence after a religious ceremony in a seaport."⁸¹ Et on trouve également un point commun important au niveau thématique, en ce qui concerne le débat central du Livre I : la question de savoir si le philosophe doit se mettre au service du pouvoir ou non.

Au-delà de ces similitudes, thématiques surtout, il devient difficile de caractériser le dialogue de More comme un dialogue platonicien. Le seul critique, semble-t-il, à avoir analysé l'*Utopie* avec un peu de profondeur tout en continuant à insister sur l'apport de Platon pour la structure du dialogue est John D. Schaeffer dans un article qui tente de démontrer que More emploie la *méthode socratique* et que nous avons bel et bien affaire à un *dialogue socratique* dans le premier livre de l'*Utopie*.

Pour en arriver à cette conclusion, Schaeffer rapproche le personnage de More du personnage de Socrate chez Platon : "by giving himself the kind of Socratic role he advocates for Raphael, he [*persona More*] must perforce play the ironic questioner, the seeker of truth."⁸² Ainsi, le personnage de More à cause de ses répliques plus courtes, souvent sous forme de questions, et de son attitude de *docta ignorantia*, représenterait une sorte de Socrate.

Schaeffer doit cependant admettre que le dialogue lui-même n'a pas la forme d'un dialogue socratique ou platonicien. Il avance alors une autre hypothèse : le

⁸⁰ On sait que plusieurs dialogues de jeunesse de Platon se terminent sur une aporie, mais il ne s'agit pas du tout du même type d'"irrésolution" qu'on trouve dans l'*Utopie*. Chez Platon, Socrate et son ou ses interlocuteurs s'entendent pour dire qu'ils sont dans un cul de sac dialectique (voir par exemple l'*Eutyphron* ou le *Lysis*). Chez More, il y a une opposition complète au niveau des opinions entre le personnage de More et celui de Hythlodée.

⁸¹ Surtz, *op. cit.*, p. clvii. Socrate s'était rendu au Pirée pour faire sa "prière à la déesse". Le personnage de More s'est rendu à Anvers et sort d'un service religieux à l'église Notre-Dame lorsqu'il rencontre Gilles et Hythlodée.

⁸² John D. Schaeffer, "Socratic Method in More's *Utopia*", *Moreana*, Vol. XVIII, #69, mars 1981, p. 14.

dialogue se construit sur une tension entre une tendance cicéronienne et une tendance socratico-platonicienne : "the irony of *Utopia* focuses on the paradoxical relationship of rhetoric and dialogue, Cicero and Socrates, and ultimately Raphael Hythloday and Thomas More."⁸³

Ainsi, le personnage de Hythlodée représenterait une attitude dialogique (en fait plutôt monologique, selon Schaeffer) cicéronienne, celle du *doctus orator* ayant recours à la force persuasive de la rhétorique : "[he] wishes to alter his listeners' convictions by sheer force of argument (...) consciously rejects any flexibility in dialogue and identifies himself as a "doctus orator" with a univocal approach to truth."⁸⁴

Selon Schaeffer, le dialogue du livre I de l'*Utopie* serait de type socratico-platonique pour deux raisons. Premièrement parce que son thème central concerne une "décision morale" (entrer ou ne pas entrer au service du roi). Et deuxièmement parce que la dialectique du dialogue serait gouvernée, comme on vient de le voir, par le personnage de More qui questionne inlassablement Raphaël à la manière d'un Socrate.

Ces arguments ne convainquent pas. En ce qui concerne la thématique "morale" du dialogue, on a déjà vu que c'est le genre du dialogue en général, et non seulement le dialogue platonicien, qui tend à accorder une grande importance aux questions éthiques et qui se prête particulièrement bien au traitement des questions morales (d'autant plus s'il y a conflit, indécision, etc.). En outre, on a déjà vu que le mouvement du dialogue n'emprunte pas vraiment la structure du dialogue et de la dialectique socratiques. L'argument selon lequel le personnage de More jouerait le rôle d'un Socrate opposé à l'orateur cicéronien Hythlodée devient fallacieux et se complique passablement quand on constate que le personnage de More défend tout au long du dialogue des positions tout à fait *cicéroniennes* (favorisant la participation active à la politique, le *negotium*) alors que le prétendu orateur cicéronien que serait Raphaël défend des positions tout à fait *platoniciennes* (plus contemplatives et axées sur l'*otium*) !

⁸³ *Ibid.*, p.5.

⁸⁴ *Ibid.*, p.14.

Une telle complexité et de tels renversements dans le recours aux sources implique donc qu'il ne saurait être question d'aborder le dialogue dans l'*Utopie* du seul point de vue de ses sources platoniciennes.

2. More et Cicéron : L'utopie civique du *De republica* ?

Si Platon constitue une référence automatique pour la plupart des commentateurs de l'*Utopie*, il n'en va pas de même pour Cicéron qu'on a souvent eu tendance à négliger jusqu'à récemment ; surtout en ce qui concerne son influence sur la forme dialoguée de l'œuvre qu'on a presque systématiquement attribuée uniquement à l'influence de Platon. Même l'immense dette de More envers Cicéron au niveau des idées et des thèmes de l'*Utopie* avait fait l'objet de peu d'attention jusqu'à il y a peu. Pour ne donner qu'un exemple, il suffira de mentionner R. W. Chambers, le biographe le plus important de More dans la première moitié de ce siècle, qui s'il mentionne Platon à neuf reprises dans son ouvrage (et Socrate à sept reprises), ne fera pas une seule référence à Cicéron. Encore en 1965, au moment de l'édition Yale de l'*Utopie*, Surtz constate que des études détaillées de l'influence de Cicéron (ainsi que de Sénèque) restent à faire.⁸⁵

Cette situation s'explique en partie par le fait que le XX^e siècle n'a pas été tendre envers Cicéron, surtout envers son œuvre philosophique que peu de spécialistes ont tenue en haute estime du fait surtout de son éclectisme⁸⁶ et de sa tendance à se référer constamment à la pensée des écoles philosophiques l'ayant précédé, ce qui fait qu'il n'aurait pas, dit-on, développé de pensée "originale". Un passage de l'*Utopie* pourrait d'ailleurs nous porter à croire qu'il en était de même pour le XVI^e siècle, du moins si l'on se fie à la préférence de Raphaël pour les philosophes grecs et à son mépris des Latins :

Ce Raphaël (...) n'ignore pas le latin et il connaît le grec parfaitement (il s'y est appliqué avec plus d'ardeur qu'à la langue de Rome ; s'étant adonné entièrement à la philosophie, il sait qu'en ce domaine le latin n'a rien laissé d'important hormis quelques passages de Sénèque et de Cicéron).⁸⁷

⁸⁵ "(...) detailed studies of Ciceronian and Senecan influences have still to be made." Surtz, *op. cit.*, p. clxi.

⁸⁶ Citons par exemple Gerard Wegemer à ce sujet : "most current critics consider Cicero inconsistent and eclectic at best." Gerard Wegemer. "Ciceronian Humanism in More's *Utopia*", *Moreana*, vol. 27, n° 104, décembre 1990, p. 7.

⁸⁷ UF, p. 365 : "Nempe Raphaël iste, (...) & latinae linguae non indoctus, & graecea doctissimus (cuius ideo studiosior quàm Rhomanæ fuit, quoniam totum se addixerat philosophiæ: qua in re nihil quod alicuius momenti sit, praeter Senecæ quaedam ac Ciceronis extare latine cognovit)", UL, p. 28.

Il s'agit là de la seule référence directe à Cicéron dans le texte de l'*Utopie* alors que comme on l'a déjà dit Platon est mentionné directement au moins six fois (sept si l'on compte une mention dans les *marginalia*, et dix si l'on compte les mentions des *parerga*). À première vue donc, Cicéron semble avoir beaucoup moins d'importance pour More que l'auteur de la *République*.

Mais on oublie alors certains détails essentiels. La citation qui précède fait référence au jugement d'un simple personnage de l'*Utopie*⁸⁸ et on doit noter que Cicéron y échappe, au moins en partie, à la condamnation des Latins par Raphaël. D'autre part, bien que Cicéron ne soit mentionné explicitement qu'une seule fois dans le texte, les éditeurs de Yale ont relevé en revanche pas moins de cinquante références plus ou moins directes à ses écrits. Enfin, il importe de rappeler que si Cicéron ne fait plus vraiment partie aujourd'hui du canon de la philosophie, il en allait tout autrement à la Renaissance :

Cicero was perhaps the most highly regarded thinker among the civic humanists of the Renaissance. Commentators today seem surprised at this claim since most current critics consider Cicero inconsistent and eclectic at best. (...) If we begin with the Renaissance assumption that Cicero is a preeminent thinker worthy of close study, we open ourselves to a depth in *Utopia* hitherto unclaimed.⁸⁹

Ainsi, selon Gerard Wegemer, qui a publié un des premiers articles importants à propos de l'influence de l'humanisme cicéronien sur l'*Utopie* (aussi tard qu'en 1990), on ne peut comprendre l'*Utopie* sans faire référence au grand orateur romain. Même le titre de l'œuvre, selon Wegemer, n'aurait pas vraiment été

⁸⁸ Quoique More semblait partager le jugement de Raphaël qu'il reprend presque mot pour mot dans sa correspondance : "If you leave out Cicero and Seneca, the Romans wrote their philosophy in Greek or translated it from Greek." *St. Thomas More: Selected Letters*, Elisabeth Frances Rogers éd., Yale University Press, New Haven and London, 1961, lettre 11 ("to Oxford University"), p. 100.

⁸⁹ Wegemer, *op. cit.*, p. 7. On peut également citer Anthony Grafton qui note que les œuvres de Cicéron étaient alors beaucoup plus diffusées et accessibles que celles de Platon : "For all his impact, Plato never achieved the overwhelming diffusion of Cicero or Aristotle." Grafton, "The Availability of Ancient Works", *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Charles B. Schmitt et Quentin Skinner éd., Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 786. Grafton rappelle aussi que Cicéron constituait le modèle le plus important pour plusieurs genres humanistes : "Cicero provided the Renaissance with its most popular manuals and discussions of rhetoric, its prime models of philosophical dialogue and its fullest knowledge about the ancient philosophical schools." (p. 779) Il cite aussi la popularité de l'œuvre philosophique dialoguée de Cicéron : "Cicero came into print in the 1470s and flourished at once ; his moral dialogues in particular went through dozens of editions." (p. 780). Il faut cependant préciser que More, comme Érasme, se situait dans le camp des cicéroniens "modérés", c'est-à-dire qu'il ne faisait pas de Cicéron, contrairement à d'autres humanistes, le seul modèle stylistique et rhétorique de son écriture. Le dialogue satirique d'Érasme sur le "cicéronianisme" est à ce titre explicite.

une référence à Platon pour les lecteurs contemporains de l'*Utopie*, mais bien à Cicéron :

The title itself, *De optimo reipublicae statu...*, would lead most humanists to think immediately of Cicero. Cicero had written his own *De re publica*, and one must not forget that Plato's *Republic* received its name from Cicero's Latin translation of the Greek *Politeia*.⁹⁰

De plus, au niveau des idées philosophiques et morales à la base de la société utopienne, la dette de More envers Cicéron est immense. À tel point que même Surtz, qui privilégie l'influence platonicienne, doit l'admettre :

Philosophical information seems to come particularly from Cicero and Seneca, the only two Latin philosophers named by Hythlodæus. They appear to be the sources for the tenets and arguments of the two schools discussed by the Utopians, the Epicurean and the Stoic.⁹¹

De même, la thématique du dialogue du livre I — construite autour des oppositions entre *otium* et *negotium*, *honestas* et *utilitas*, etc. — est également issue en grande partie de Cicéron et de la tradition rhétorique qu'on peut lui associer :

The theme of the relation between the moral and the expedient recurs, in one form or another, throughout *Utopia*, and it is evidently one of More's central concerns. The seminal treatment of this theme is found in Book III of Cicero's *De officiis*, where, however, it is treated primarily on the individual — ethical — level rather than on the political level. The relation of *honestas* and *utilitas* is also a key issue in discussions of the deliberative oration in the classical rhetorical manual.⁹²

Tout au long du dialogue le personnage de More défend les idéaux cicéroniens du *decorum*, de l'*honestas* et de l'*utilitas*⁹³ contre l'attitude plus révolutionnaire et intransigeante de Raphaël qui refuse de se plier aux conventions

⁹⁰ Wegemer, *op. cit.*, p. 6. L'argument est toutefois discutable, puisque, comme le note Logan, le *De re publica* de Cicéron ne fût pas retrouvé avant le XIX^e siècle : "The *De re publica* itself was not recovered until 1820." George M. Logan, *The Meaning of More's "Utopia"*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1983, p. 52, note 24. Et, bien que More et ses amis aient pu connaître le texte de Cicéron par le biais de saint Augustin qui en résume des extraits dans sa *Cité de Dieu*, il reste que le titre de "République", fût-il donné par Cicéron au texte de Platon, restait attaché à ce dernier pour les humanistes de la Renaissance, comme en témoignent notamment les allusions directes des auteurs des *parerga* de l'*Utopie*.

⁹¹ Surtz, *op. cit.*, p. clxi. Surtz qui consacre pourtant plusieurs pages à l'influence de Platon n'en dit cependant pas plus sur Cicéron (ou sur Sénèque). Il se contente de souligner, comme on l'a déjà dit, que ce travail reste à faire.

⁹² Logan, *op. cit.*, p. 51.

⁹³ More s'inspire ici surtout du *De officiis* de Cicéron, un traité extrêmement populaire à la Renaissance et maintes fois réédité

de la classe régnante.⁹⁴ De plus les dernières lignes de l'*Utopie* — où le personnage de More affirme à propos de certaines caractéristiques de l'île d'Utopie qu'"il serait plus vrai de le(s) souhaiter que de [les] espérer."⁹⁵ — reprennent presque mot à mot les termes du jugement de Cicéron sur la *République* de Platon :

The last two lines of *Utopia* restate almost word for word Cicero's famous judgement upon Plato's *Republic*: "There are very many features in the Utopian commonwealth which are *more to desire than to hope for*." This parallel passage is significant for, in using it, Morus establishes the same distance between himself and Raphael's best regime as both Aristotle and Cicero established between themselves and Plato's best regime.⁹⁶

Et l'on pourrait continuer ainsi longuement la liste de paraphrases, allusions et références plus ou moins directes à Cicéron dans l'*Utopie*. L'influence de Cicéron paraît d'ailleurs si importante pour Wegemer qu'il se propose de relire et de réinterpréter tout le texte dans la perspective cicéronienne :

(...) the many references to Cicero form a subtext within *Utopia*, providing another internal measure by which to weigh the arguments proposed by Raphael and Morus. This subtext invites comparison between the theory and practice of civil or Ciceronian humanist Morus and of disengaged Hythlodæus.⁹⁷

Wegemer en conclut que More, à partir de principes cicéroniens et à travers son personnage éponyme, voulait ridiculiser le personnage plus platonicien d'Hythlodée ainsi que son île utopique non conforme aux principes de l'orateur romain :

If weighed from a Ciceronian perspective alone, Morus wins the argument of Book I not simply by his use of consistent Ciceronian arguments but by exercising Ciceronian decorum and statesman-like restraint throughout. In view of this measure, one also sees the supposed freedom and stability of Utopia in a different and less appealing light.⁹⁸

Une lecture cicéronienne de l'œuvre de More peut donc mener à certains sauts interprétatifs. Il importe pourtant d'éviter de prendre une telle influence à la

⁹⁴ Voir, par exemple, le passage du dialogue où More tente de convaincre Raphaël qu'il faut savoir s'adapter, comme au théâtre, au rôle qui nous est donné, ce qui nous permettra de faire avancer les choses, ne fût-ce que partiellement. UF, p. 430 et 433.

⁹⁵ UF, p. 633.

⁹⁶ Wegemer, *op. cit.*, p. 6. Dans son *De re publica*, Cicéron écrit : "civitemque optandam magis quam sperandam" (II.xxx.52), alors que More clôt son texte avec : "civitatibus optarim verius, quam sperarim." UL, p. 162.

⁹⁷ Wegemer, *op. cit.*, p. 5.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 22.

lettre chez More qui, comme on l'a vu pour son utilisation de Platon, s'amuse à jouer avec ses références en les déformant, en les recontextualisant, etc. Il suffira pour s'en convaincre d'examiner plus attentivement le rôle du modèle cicéronien du dialogue dans l'*Utopie*.

Comme on l'a déjà noté, jusqu'à tout récemment, les premiers critiques de More attribuaient presque automatiquement la forme dialoguée du texte à l'influence de Platon. Dans les deux dernières décennies cependant, plusieurs commentateurs ont commencé à prendre la mesure de l'influence cicéronienne. Dominic Baker-Smith, par exemple, fut un des premiers critiques à insister, dans une allocution de 1978, sur l'influence prépondérante de Cicéron à ce titre :

More's handling of the dialogue form is much closer to Cicero's than to Plato's — after all they were both lawyers. While Socrates' companions do little more than gasp or naively set up the situations for his dialectic to exploit, Cicero's speakers all have equal rights. For him as for More dialogue is exploratory and reader inclusive ; we are not compelled to passive assent but provided with differing views and left to judge for ourselves.⁹⁹

Quelques années plus tard, Logan notera aussi l'importance du modèle dialogique cicéronien pour la composition de l'*Utopie* en établissant un lien de parenté avec le *De oratore* : "Cicero's *De oratore* is the prototype of the dialogue in which the speakers are seated in a garden."¹⁰⁰ Et Andrew McLean fera de même encore plus récemment :

The first Book [of "*Utopia*"] is clearly modeled on Cicero's *De oratore* with some echoes of Plato's *Symposium*, and the characterization of Hythlodæus in Book 1 is deduced from the presentation of his character in Book 2. Taking his cue from Cicero's *De oratore*, More establishes the verisimilitude of setting and character by placing the fictitious Raphael in a realistic historical context. He juxtaposes Raphael against known historical personages including himself (Thomas More), Peter Giles, and Cardinal Morton.¹⁰¹

Enfin, Wegemer, surtout attentif aux concepts et à la thématique dans sa relecture cicéronienne de l'*Utopie*, notera lui aussi, bien qu'en passant seulement, l'influence formelle de Cicéron :

⁹⁹ Dominic Baker-Smith, *Thomas More and Plato's Voyage, An Inaugural Lecture given on the 1st June 1978 at University College Cardiff*, University College Cardiff Press, Cardiff, 1978, p. 12.

¹⁰⁰ Logan, *op. cit.*, p. 37, note 8.

¹⁰¹ Andrew McLean, "Thomas More's *Utopia* as Dialogue and City Encomium", *op. cit.*, p. 95.

More not only chose Cicero's way of life for his own, he also chose Cicero's literary method for exploring the underlying issues associated with that way of life. He chose the dialogue genre filled with deliberate ambiguity and paradox.¹⁰²

L'aspect le plus étonnant de toutes ces affirmations sur la parenté du dialogue de More avec ceux de Cicéron réside sans conteste dans leur caractère extrêmement récent. Pourtant, à la lecture du premier livre de l'*Utopie*, on est tout de suite frappé par la nature beaucoup plus cicéronienne que platonicienne des caractéristiques formelles de ce dialogue.

Par exemple, avant même que le dialogue ne commence, le lecteur se doit de lire l'épître dédicatoire de More (à Gilles). Aucun dialogue de Platon n'est précédé de cette forme de discours épistolaire ayant une dimension autobiographique et introduisant le dialogue ainsi que les circonstances de sa composition. Par contre la plupart des dialogues de Cicéron sont ainsi précédés d'une telle allocution dédicatoire : le *Laelius* par exemple commence par un discours de Cicéron adressé à Atticus, les *Tusculanae disputationes* commencent par une allocution à Brutus, dans le *De oratore* Cicéron explique le but de son ouvrage à son frère Quintus, etc. En plaçant ainsi sa lettre liminaire à son ami Pierre Gilles au début de l'*Utopie*, More reprend une tradition qui remonte directement à Cicéron et aux auteurs latins.¹⁰³ (Notons cependant qu'il modifie la nature et les fonctions de la lettre-préface en y ajoutant toute une dimension ludique et ironique qui a pour but à la fois d'établir et de miner la véridicité de l'entretien qui va suivre.¹⁰⁴)

De plus, le texte du premier livre commence sur le mode narratif, avec le personnage de More décrivant les personnages et le contexte historique de l'entretien qui va suivre. Il s'agit là encore d'un procédé propre à Cicéron et non à Platon qui, comme on l'a vu, commence habituellement ses dialogues *in medias res*,

¹⁰² Wegemer, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰³ Il semble qu'Aristote ait aussi utilisé ce genre de dédicaces dans ses dialogues perdus et il serait possible que Cicéron ait emprunté ce procédé à Aristote (en le modifiant). Voir à ce sujet Michel Ruch, *Le préambule dans les œuvres philosophiques de Cicéron*, *op. cit.*, p. 325-340. More se distingue cependant de Cicéron en séparant la lettre du corps du texte, alors que chez Cicéron on passe habituellement sans transition du discours d'introduction au dialogue.

¹⁰⁴ Pour ne donner qu'un exemple de ce double jeu, on peut citer un passage vers la fin de la lettre-préface où More suggère à Gilles de montrer son livre au personnage, manifestement fictif, de Raphaël pour qu'il puisse "opérer les corrections éventuelles", UF, p. 353.

qui ne se met jamais lui-même en scène dans ses dialogues, et qui surtout n'emploie jamais le mode narratif.¹⁰⁵

Le souci de vraisemblance et de contextualisation historique qu'on trouve au début de l'*Utopie* vient aussi directement de la tradition cicéronienne du dialogue. Platon donne en général peu d'informations spatio-temporelles en ce qui concerne les circonstances de l'entretien¹⁰⁶ et il ne fait le plus souvent que donner le nom des interlocuteurs du dialogue, avec quelques bribes d'informations sur leur origine familiale, leur métier ou leur statut social ; et cela toujours à l'intérieur même des répliques du dialogue, jamais dans un prologue narratif (dans un bref énoncé introductif de Socrate par exemple comme au début de la *République*). Cicéron se fait quant à lui un devoir de préciser toutes les circonstances historiques et politiques de ses entretiens ; et il nous fait le plus souvent un portrait biographique assez détaillé des personnages. Il insiste même pour attester de leur existence historique réelle ce qu'on ne voit pas chez Platon même si celui-ci fait lui aussi appel à des personnages ayant existé historiquement.¹⁰⁷

More à ce titre se rapproche beaucoup plus de Cicéron puisqu'il situe son récit très précisément du point de vue historique en utilisant le prétexte de sa mission diplomatique (réelle) de 1515 en Flandres.¹⁰⁸ Puis à la manière de Cicéron, il présente et fait l'éloge de plusieurs personnages historiques : Henri VIII, Charles de Castille (le futur Charles Quint), son collègue ambassadeur Cuthbert Tunstal, le chef de la délégation adverse Georges de Themsecke et finalement son ami anversois Pierre Gilles dont il vante longuement les qualités.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Ici aussi il semble probable que Cicéron ait emprunté ces procédés à Aristote. Notons qu'on emploie ici le terme "narratif" dans sens étroitement narratologique, c'est-à-dire pour désigner la présence d'un narrateur distinct des personnages-interlocuteurs. Il va de soi que Platon utilise parfois le mode narratif au sens plus large du terme, mais ces "narrations" sont toujours rapportées en style direct par un des interlocuteurs du dialogue.

¹⁰⁶ Quoiqu'il soit plus généreux en ce qui concerne les informations spatiales, c'est-à-dire qu'il précise le plus souvent le lieu de l'entretien.

¹⁰⁷ Sur le souci de vraisemblance et la "vérité historique" des dialogues cicéroniens, voir Ruch, *ibid.*, p. 379-408.

¹⁰⁸ La mission a pour but d'adoucir des irritants à la fois politiques et commerciaux entre l'Angleterre et le futur empereur, alors duc de Bourgogne. Celui-ci avait rompu ses fiançailles avec Mary sœur de Henri VIII au profit de Renée sœur de François Ier qui venait d'accéder au pouvoir à la mort de Louis XII. En représailles, les Anglais avaient augmenté les taxes sur la laine qu'ils exportaient en Flandres. Les Flamands répliquèrent en dénonçant le traité commercial *Intercursus Magnus* (de 1496) et son rejeton la *Confirmatio Tractatus de Intercursu* (1506). More n'est pas vraiment l'ambassadeur de la mission diplomatique (c'est Tunstal), mais le délégué responsable, au nom des marchands anglais de Londres, de l'aspect commercial des tractations.

¹⁰⁹ UF, p. 358, 361 et 362.

On pourrait voir une différence d'avec Cicéron dans le fait que More choisit des personnages historiques qui lui sont contemporains, alors que Cicéron tend le plus souvent à choisir des personnages historiques de générations l'ayant précédé (pour des raisons à la fois de prestige et de prudence politique semble-t-il¹¹⁰). Mais ce procédé rétrospectif est habituellement introduit par une lettre ou un court dialogue contemporain de Cicéron. Et on note que More utilise lui-même le procédé rétrospectif lorsqu'il insère le dialogue de Raphaël à la cour du Cardinal Morton qui est censé s'être déroulé une quinzaine d'années plus tôt.¹¹¹ On doit préciser par contre que ce dialogue mis en abyme n'est qu'un intermède — bien qu'assez long — dans le dialogue du premier niveau qui joue un rôle beaucoup plus grand que les dialogues-cadres chez Cicéron (voire chez Platon qui emploie lui aussi à quelques reprises la technique du dialogue dans un dialogue).

Mais ce qui rapproche sans doute le plus le dialogue de l'*Utopie* de celui de Cicéron se situe incontestablement dans la structure et le déroulement de l'entretien qui épousent beaucoup plus la méthode cicéronienne de la *disputatio utramque partem*¹¹² que la dialectique socratique-platonicienne. On note en effet que les personnages de More et d'Hythlodée défendent à tour de rôle des opinions opposées notamment sur l'opportunité pour le philosophe de se mettre au service du prince. Cette alternance de discours défendant des thèses opposées ne correspond pas du tout à la méthode socratique qui permet à Socrate, par une série de questions, de définitions, de divisions, etc., d'amener ses interlocuteurs à une conclusion. Ici, au contraire les deux interlocuteurs développent chacun à leur tour une argumentation, de type plus rhétorique que dialectique, et le dialogue se termine sans que l'un des deux se soit imposé nettement.

Enfin, on peut ajouter que certains détails de mise en scène rappellent aussi le dialogue cicéronien. Par exemple, le fait que le dialogue ait lieu dans le jardin de l'hôtel de More¹¹³ rappelle les dialogues de villa de Cicéron.¹¹⁴ De même,

¹¹⁰ Voir à ce sujet, Ruch, *op. cit.*, p. 85-91 et 379-408. Cicéron choisit le plus souvent des personnages l'ayant précédé de deux générations : Scipion-Émilien, Caton, etc.

¹¹¹ Plus précisément vers 1497-1498, alors que le premier dialogue se déroule en 1515. Ce dialogue mis en abyme se trouve, en français, aux pages 377-8, 381-2, 285-6, 389-90, 393-4, 397-99, 401-2, 205-6, 409-10 et 413 de l'édition Prévost.

¹¹² Ou même de la *disputatio in contrarias partes* — que Cicéron évoque dans *Fam.* 1, 9, 23 — vu l'opposition très nette entre les opinions du personnage de More et celui d'Hythlodée.

¹¹³ UF, p. 366.

¹¹⁴ Sur le rôle des villas (Tusculum, Antium, Astura...) dans les dialogues de Cicéron, voir Ruch, *op. cit.*, p. 80-82.

l'interruption du dialogue à la fin du premier livre pour dîner avant que Raphaël n'entame son monologue sur l'île d'Utopie est également typique de Cicéron qui ponctue ainsi ses entretiens d'interruptions pour manger ou dormir (car il trouvait irréalistes les discussions interminables et ininterrompues des personnages de Platon).

Le fait que More ait choisi d'installer ses personnages sur un "banc de gazon" (*in scamno cespitibus herbeis*)¹¹⁵ semble toutefois plus ambigu. Dans le *Phèdre*, Platon place ses deux interlocuteurs sur l'herbe sous un platane.¹¹⁶ Dans le *De oratore*, Cicéron fait une allusion explicite à cette scène de Platon et choisit lui aussi d'installer ses personnages sous un platane, sauf que ses interlocuteurs, plus aristocratiques et n'ayant pas les "pieds nus endurcis de Socrate", se font apporter des coussins pour s'asseoir !¹¹⁷ More ne mentionne pas de platane dans son texte — bien que les gravures des deux éditions de Bâle de 1518 placent un arbre derrière les interlocuteurs — mais on peut se demander si son "banc de gazon"¹¹⁸ n'est pas une allusion au *De oratore* et ne témoigne pas d'une certaine manière de son syncrétisme platonico-cicéronien et aussi d'un certain sens de l'ironie. Le fait d'installer ses interlocuteurs confortablement sur un banc évoque bien sûr Cicéron, mais on peut se demander si le caractère "gazonné" de ce banc n'est pas un clin d'œil à Platon. Il s'agit là bien sûr de pure spéculation, mais elle a à tout le moins le mérite de nous rappeler que More ne rédige pas son œuvre sous le patronage d'un seul auteur.

Car, en dernière analyse, malgré tous les aspects du dialogue de l'*Utopie* qui semblent redevables à Cicéron, il reste qu'il ne s'agit pas d'un dialogue qu'on pourrait qualifier de purement "cicéronien". On a déjà vu par exemple que More modifie le rôle de l'épître dédicatoire, en jouant très subtilement sur la paradoxale relation de la réalité et de la fiction dans son texte. Dans ses allocutions d'introduction, Cicéron veut au contraire établir la vraisemblance, voire la véridicité, du dialogue qui va suivre. Ainsi, l'introduction du personnage fictif de Raphaël Hythlodée par More va à l'encontre des principes cicéroniens. Les clins d'œil, l'ironie, le caractère ludique et ouvertement fictif du dialogue de More

¹¹⁵ UF, p. 366 / UL, p. 29.

¹¹⁶ *Phèdre*, *op. cit.*, 230b, p. 13 de l'édition Robin. On sait que Socrate s'étend sur l'herbe. Il dit à Phèdre de choisir la position qu'il préfère pour lire (230e).

¹¹⁷ *De oratore*, *op. cit.*, I, VII, 28-29.

¹¹⁸ C'est la traduction que propose Prévost de la phrase latine "in scamno cespi tibus herbeis constrato" (UL, p. 29).

contribuent également à l'éloigner de la technique dialogique de Cicéron, qui n'est pas reconnu pour son sens de l'humour et qui est toujours soucieux d'installer une atmosphère de vérité historique.

Certains ont voulu voir dans ce plus grand sens de l'ironie dont fait preuve More une influence platonique. Kenneth Wilson, par exemple, voit dans l'*Utopie* une conjonction des *Tusculanes* de Cicéron et du *Banquet* de Platon : "In the punctilio toward time and place and in the afterglow of the meal in which a wise old man speaks, the Cicero of the *Tusculans* and the Plato of the *Symposium* are made to touch."¹¹⁹ Et on a déjà cité McLean au début de cette section qui décrivait l'*Utopie*, quant à lui, comme une conjonction du *De oratore* et du *Banquet*.

Mais la référence à Platon ne suffit pas à expliquer la dimension ludique de l'*Utopie*. Car il s'agit plus que d'une question de "ton" et d'ironie. More ajoute délibérément une dimension fictive à son dialogue en introduisant notamment le personnage de Hythlodée et en tissant un récit narratif autour de celui-ci. Elisabeth McCutcheon, qui a étudié attentivement l'utilisation intensive que fait More des *Paradoxa stoicorum* de Cicéron dans l'*Utopie*, note elle aussi que More ajoute une telle dimension à cette œuvre de Cicéron : "More adds the poetic to Cicero's mix of the philosophical and rhetorical, fictionalizing and otherwise imaginatively — and paradoxically — literalizing what are only tropes in Cicero."¹²⁰

Pour comprendre cette dimension littéraire et ludique de l'*Utopie*, il ne faut évidemment pas se tourner du côté de Platon — qui, malgré son recours occasionnel à des récits mythiques, ne se distingue pas vraiment par son invention poétique et ludique — mais plutôt du côté de Lucien de Samosate que More avait justement traduit quelques années plus tôt avec Érasme.

¹¹⁹ K. Wilson, *Incomplete fictions*, op. cit., p. 142.

¹²⁰ Elisabeth McCutcheon, "More's *Utopia* and Cicero's *Paradoxa Stoicorum*", *Moreana*, 86, 1985, p. 10.

3. More et Lucien : L'Utopie est-elle une Histoire vraie ?

Le fait que More ait traduit Lucien¹²¹ a évidemment rendu la critique un peu plus attentive à l'influence de ce dernier sur l'*Utopie* qu'elle ne l'avait été à celle de Cicéron. Dès 1954, par exemple, C. S. Lewis plaçait l'*Utopie* dans le sillage de l'œuvre de Lucien et de ses descendants :

It [*Utopia*] is written by **More the translator of Lucian** and friend of Erasmus, not More the chancellor or the ascetic. Its place on our shelves is close to *Gulliver* and *Erehwon*, within reasonable distance of Rabelais, a long way from the *Republic*.¹²²

Cependant, la plupart des commentateurs de l'*Utopie* se contentaient, trop souvent, comme Surtz dans son étude des sources de l'*Utopie* pour l'édition Yale, de noter seulement en passant l'importance de Lucien pour le *ton* et pour certains détails secondaires de l'ouvrage :

As far as tone is concerned, the scholar is tempted to emphasize the influence of Lucian, whom More had translated. Yet the dialogues closest to the subject of More's work, namely, *A True History* and *Icaromenippus*, are far from the realism of the *Utopia*. Lucian's extravagant fantasy and robust humor find a possible echo only **in a touch here and there**, as in the shifting of landmarks or the transplantation of a whole forest. Nor do there seem to be any details which More borrowed directly from Lucian's imaginary lands or worlds.¹²³

Prévost, à ce titre, est un peu plus généreux mais moins précis que Surtz :

Lucien apprit à son traducteur à jouer allègrement de la fantaisie, de l'humour, du renversement des situations, de l'ironie ; il lui montra comment franchir les multiples niveaux du sérieux et de la vérité, sans manquer à cette paradoxale vraisemblance qui enveloppe toute l'œuvre. Bref l'*Utopie* a quelque chose de lucianesque.¹²⁴

¹²¹ Plus précisément, More a traduit en latin quatre textes du satiriste de Samosate : *Le cynique* (*Cynicus*), *L'ami du mensonge ou l'Incrédule* (*Philopseudes siue Incredulus*), *Ménippe ou la Nékyomancie* (*Menippus siue Necromantia*) et *Le tyrannicide* (*Declamatio pro tyrannicida*). Seuls les trois premiers textes sont des dialogues ; le dernier est une "déclamation" que Érasme et More se sont amusés à traduire chacun de leur côté en y ajoutant une réponse sous forme également de déclamation. Sur les traductions de Lucien par More et Érasme, voir Craig R. Thompson, *The Translations of Lucian by Erasmus and St. Thomas More*, Ithaca, N.Y., 1940. Pour les traductions elles-mêmes, voir l'édition de celles-ci, par Thompson, dans les œuvres complètes de More chez Yale (Volume III, 1ère partie, 1974.)

¹²² C.S. Lewis, *op. cit.* p. 170. C'est moi qui souligne.

¹²³ Surtz, *op. cit.*, p. clxi-clxii. C'est moi qui souligne.

¹²⁴ Prévost, *Introduction*, UF, p. 40.

Il faut cependant rappeler que More était peut-être plus connu de son vivant comme traducteur de Lucien que comme auteur de *l'Utopie*¹²⁵ et que la popularité incroyable de l'œuvre de Lucien dans la première moitié du XVI^e siècle¹²⁶ en faisait un des auteurs grecs les plus lus à l'époque. Érasme, compagnon de More dans l'apprentissage du grec, en faisait même l'auteur le plus utile pour l'apprentissage de la langue attique.¹²⁷ Il paraît alors difficile de se contenter d'affirmer vaguement que *l'Utopie* a "quelque chose de lucianesque" ou qu'on y trouve "ici et là" quelques touches de Lucien.

Ce n'est pourtant que vers le milieu des années soixante que des critiques de More ont tenté de prendre la mesure réelle de l'importance de Lucien pour *l'Utopie*¹²⁸ ; une importance qui ne le cède en rien à celle de Cicéron ou de Platon, et ce, à plusieurs niveaux. En termes de références explicites à Lucien dans le texte même, on n'en trouve, comme pour Cicéron, qu'une seule : lorsque Raphaël, dans le deuxième livre, énumère les œuvres d'auteurs anciens qu'il a apportées aux Utopiens. À propos du satiriste de Samosate, qui est un des premiers auteurs nommés, il dit que les Utopiens "(...) se laissent prendre au charme de Lucien, à ses plaisanteries et à son esprit."¹²⁹ L'édition Yale de *l'Utopie* mentionne cependant

¹²⁵ Ses traductions des quatre courts textes de Lucien avaient déjà connu au moment de sa mort quatorze éditions, alors que *l'Utopie* n'en était encore qu'à six éditions. Voir entre autres R. Bracht Branham, "Utopian Laughter: Lucian and Thomas More", *Moreana*, n° 86, July 1985, p. 23.

¹²⁶ Sur la diffusion et la popularité de l'œuvre de Lucien en Europe du début du XV^e siècle en Italie jusqu'au milieu du XVI^e (sa popularité décroît alors proportionnellement à sa stigmatisation par les différentes instances de censure), voir Christiane Lauvergnat-Gagnière, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI^e siècle. Athéisme et polémique*, Librairie Droz, Genève, 1988, p.25-85. Ajoutons que les presses de Martens à Louvain — qui ont publié la première édition de *l'Utopie* — ont joué un rôle important dans la diffusion d'éditions latines de Lucien à peu près à la même époque qu'ils publiaient More. Pierre Gilles lui-même, correcteur chez Martens, fut l'éditeur de Lucien en 1518.

¹²⁷ Dans son *De ratione studii*, il place Lucien avant Démosthène et Hérodote : "(...) il faut s'imprégner d'abord de ceux dont le style est le plus pur, mais qui aussi plaisent à ceux qui les étudient par un certain attrait du sujet. Dans ce genre j'attribuerais la première place à Lucien, la deuxième à Démosthène, la troisième à Hérodote." "La méthode pour étudier", Érasme, *Œuvres choisies*, Le livre de poche classique, Paris, 1991, p. 229.

¹²⁸ Il y a par exemple A.R. Heiserman dans "Satire in the *Utopia*" (PMLA, n° 78, 1963, p. 163-174) et Robert Elliott dans "Saturnalia, Satire, and *Utopia*" (*The Yale Review*, n° 55, 1965-1966, p. 521-536) qui mentionnent en passant l'importance de Lucien, mais uniquement dans le contexte plus vaste d'études sur la dimension satirique de *l'Utopie*. Le premier à proposer une étude systématique du rôle de Lucien est T. S. Dorsch dans "Sir Thomas More and Lucian: An Interpretation of *Utopia*", *Archiv für das Studium der Neuen Sprachen und Literaturen*, n° 203, 1967, p. 345-363. Puis W.W. Wooden a publié "Thomas More and Lucian: A Study in Satiric Influence and Technique", *University of Mississippi Studies in English*, n° 13, 1972, p. 25-57. Enfin, l'article le plus récent, et le plus complet, est celui de R. Bracht Branham, "Utopian Laughter: Lucian and Thomas More", *op. cit.*

¹²⁹ UF, p. 542 ("Luciani quoque facetiis ac lepore capiuntur", UL, p. 117). Seuls Platon, Aristote, Théophraste et quelques grammairiens précèdent Lucien qui est suivi ensuite des poètes grecs, des

Lucien à plus de vingt reprises dans ses annotations et une étude plus attentive du texte révèle le caractère incontournable de ce dernier pour la compréhension de l'œuvre et plus particulièrement, en ce qui nous concerne, pour certains aspects de sa structure dialoguée.

Pour ce qui est d'abord de l'influence de Lucien au niveau des idées, des thèmes et des détails de l'œuvre, on peut citer rapidement quelques exemples éloquentes. Les nombreux jeux de mots notamment (fondés le plus souvent sur l'étymologie grecque) sont typiques de Lucien. Certains comme l'allusion aux Barzanes¹³⁰ ou aux "morosophes"¹³¹ sont même directement empruntés à celui-ci. De même, dans le deuxième livre, le défilé loufoque des ambassadeurs Anémoliens, ridiculisés pour leur riche attirail par les Utopiens, doit aussi beaucoup au satiriste de Samosate qui se moque de manière similaire de l'or et des richesses dans plusieurs de ses œuvres (dans le *Cynique*, mais surtout dans la *Lettre à Nigrinos* où il raconte une anecdote extrêmement proche de celle de More¹³²).

Plus généralement, on a évidemment attribué la tonalité comique, ironique ou satirique de certains passages du texte à l'influence de Lucien. Même la forme discursive du deuxième livre dans son entier a pu être rapprochée de la déclamation de type lucianesque, telle qu'on la trouve notamment dans le *Tyrannicide* que More et Érasme ont traduit :

Lucian's *Tyrannicide* (...) is a rhetorical exercise in which the speaker resolves a hypothetical problem by raising objections to his own position and then answering them. Since the objections raised on behalf of the audience, these declamations may be considered quasi-dialogues or dialogue manqué to distinguish them from soliloquies or monologues which do not necessarily take the audience into account. The essential fact about declamation is that its author "professedly commits himself to an imagined, fictive argument, and thereby claims immunity from being taken

historiens puis des auteurs de traité de médecine. De même, seuls des auteurs grecs ont été apportés par Raphaël, on ne trouve donc pas de référence à Cicéron.

¹³⁰ Il est question d'un "Mithrobarzanès" dans *Ménippe ou la Nékyomancie* (Lucien, *op. cit.*, tome I, p. 250)

¹³¹ UF, p. 385. Lucien invente le terme dans son *Alexandre*. Érasme proposera "morosophoi" (fou-sage ou demi-fou/demi-sage) en latin et le rendra célèbre en l'utilisant dans l'*Éloge de la folie* et en l'attachant au nom de son ami More.

¹³² Dans le *Negrinos*, il s'agit d'un "homme richissime" qui était "venu à Athènes en grand appareil" : il "croyait, par son habit bariolé et son or, être un objet d'envie pour tous les Athéniens (...). Eux, au contraire, regardaient le pauvre homme comme un malheureux (...)" Lucien, "Lettre à Nigrinos", Lucien *op. cit.*, tome I, p. 38. La différence majeure avec l'anecdote de l'*Utopie* est qu'il s'agit d'un seul individu au lieu d'un groupe d'"hommes richissimes" comme c'est le cas chez More.

literally." Lucian's influence is especially noticeable in Raphael's declamation in Book 2 of *Utopia*.¹³³

De plus, le topos du voyage imaginaire de Raphaël doit également quelque chose, selon certains, à l'auteur de *l'Histoire vraie* et de *l'Icaroménippe*, bien que More n'y fasse pas preuve d'une imagination aussi débridée. Enfin, une série d'autres procédés typiques de l'écriture de Lucien se retrouvent à un moment ou à un autre dans *l'Utopie* : l'éloge paradoxal, la *reductio ad absurdum*, l'invective, le renversement des hiérarchies, le thème du monde à l'envers (ou des Antipodes), l'exagération à des fins comiques, etc. Même l'important topos du *teatrum mundi*, du monde vu comme un théâtre, viendrait en fait de Lucien plutôt que de Cicéron comme certains l'ont prétendu.¹³⁴

En ce qui concerne plus spécifiquement le dialogue, beaucoup de commentateurs se sont contentés, à juste titre, de noter le caractère lucianesque de l'échange rapporté par Raphaël, entre le frère et le bouffon à la cour du Cardinal Morton.¹³⁵ Mais il est possible de faire beaucoup d'autres rapprochements entre les procédés du dialogue lucianesque et ceux de More. Le personnage de Raphaël lui-même évoque nombre de personnages lucianesques aux cheveux longs, portant la barbe et le manteau ; caractéristiques censées évoquer évidemment le "philosophe" dont se moque fréquemment Lucien.¹³⁶ De plus, More, à la manière de Lucien, donne un patronyme humoristique à son marin-philosophe : Hythlodée (plus ou moins le "diseur de sornettes").¹³⁷

Plus généralement, la nature même des répliques du dialogue du premier livre évoque parfois beaucoup plus Lucien que Cicéron. Chez ces deux derniers, l'argumentation est plus rhétorique que dialectique, mais chez Lucien l'argumentation est constamment ornée d'anecdotes et de descriptions loufoques

¹³³ McLean, *op. cit.*, p. 92. Cette assimilation, au-delà des formes d'allocution, demeure cependant discutable puisque l'exercice de la déclamation n'est certainement pas l'apanage exclusif de Lucien, mais plutôt un exercice canonique dans la tradition rhétorique.

¹³⁴ UF, p. 433-34. Wegemer attribue l'origine de ce passage au Cicéron du *De Officiis*, alors que Cicéron y condamne cette conception du monde. Lucien l'utilise quant à lui de manière positive dans *Ménippe ou la Nékyomancie* (*op. cit.*, tome I, p. 255).

¹³⁵ UF, p. 409-410 et 413. Une note marginale désigne ce passage comme un "Dialogue facétieux d'un frère et d'un bouffon" (*Festivus dialogus fratris & morionis*, UL, p. 50).

¹³⁶ Voir entre autres le début du *Cynique*. Ce topos n'est cependant pas, ici encore, l'apanage du seul Lucien.

¹³⁷ Certains commentateurs ont évidemment pris prétexte de ce nom pour affirmer qu'on ne doit pas prendre au sérieux ce que Raphaël dit. Il ne faut pas oublier cependant que son prénom a un sens beaucoup plus positif... On reviendra plus en détail sur ce sujet dans la section suivante.

poussant un fait jusqu'à l'absurdité, procédés qu'on ne trouve pas chez Cicéron. More reprend ces procédés lucianesques dans nombre des répliques de Raphaël, par exemple lorsque celui-ci fait sa tirade sur le phénomène des *enclosures* pour les moutons en Angleterre :

— Les moutons, dis-je, vos moutons. Ces bêtes, à l'ordinaire si douces et si peu exigeantes pour leur nourriture, deviennent aujourd'hui, dit-on, si voraces et si féroces qu'elles dévorent même les hommes (...) ¹³⁸

En ce sens, Hythlodée joue un peu le rôle du Ménippe de Lucien, le personnage qui se charge, en s'adressant à un interlocuteur, de faire la satire de la société contemporaine de l'auteur :

Hythloday's role is to expose the corruption of contemporary society (...) Hythloday is a satirist — a magnificent satirist —, commanding the entire range of tools and rhetorical techniques available to his kind. ¹³⁹

De plus, Raphaël se sert d'anecdotes fictives pour appuyer son argumentation, comme c'est le cas notamment avec les peuplades imaginaires — les Polylérîtes¹⁴⁰, les Achoriens¹⁴¹ et les Macariens¹⁴² — qu'il évoque dans le dialogue pour convaincre ses auditeurs du bien-fondé de certaines pratiques politiques. Il s'agit là d'une pratique relevant plus du poétique que de la rhétorique, de Lucien plus que de Cicéron.¹⁴³ D'ailleurs, tout le jeu sur la vraisemblance et la fiction qui imprègne l'*Utopie*, tant dans les *parerga* et que dans le corps du texte, doit beaucoup à Lucien, et particulièrement au Lucien de l'*Histoire vraie* qui s'amuse — bien que selon des modalités fort différentes¹⁴⁴ et de manière moins sophistiquée¹⁴⁵

¹³⁸ UF, p. 386. Raphaël continue ainsi sur le mode hyperbolique pendant un certain temps, à la manière des personnages de Lucien.

¹³⁹ Robert Elliott, "Saturnalia, Satire, and Utopia", *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁰ UF, p. 401-402, 405-406. Polylérîte veut dire étymologiquement "beaucoup de radotage" (*polys-lêros*)

¹⁴¹ UF, p. 418 et 421. Un autre jeu de mots à partir du grec qui veut dire plus ou moins "sans lieu", "nulle part" (*a-chôros*).

¹⁴² UF, p. 429-430. Du grec aussi, veut dire "bienheureux".

¹⁴³ Platon, en revanche, utilise parfois des mythes dans ses dialogues pour illustrer certaines thèses. La dimension ludique des "fictions" de More se rapproche cependant beaucoup plus de Lucien.

¹⁴⁴ La différence est que Lucien se moque des poètes et autres inventeurs de mensonges et superstitions, mais il décide de les surpasser en inventant une histoire encore plus abracadabrante. More ne cesse de jouer sur les paradoxes entre vérité historique et fiction. Il est aussi plus ironique dans sa condamnation des histoires fabuleuses : "Des Scyllés et des Célènes voraces et des Lestrigons mangeurs-d'hommes et d'autres prodiges énormes du même genre, il n'est guère d'endroit où l'on n'en découvre ; mais des citoyens qui obéissent à de saines et judicieuses institutions, on n'en trouve pas n'importe où !" (UF, p. 31)

¹⁴⁵ C'est aussi l'opinion de McCutcheon : "there are important differences between Lucian and More, who has half-reversed Lucian's already witty reversal, as a putative reporter claiming to tell as true what are — as his authorial self signals here — fictions, if not impossibilities, which, for all their absurdity, surpass

que More— à jouer sur les paradoxes entre vérité et mensonge, fiction et vraisemblance, etc.

Tous ces parallèles¹⁴⁶ entre le dialogue l'*Utopie* et les dialogues de Lucien ont incité quelques critiques à prétendre qu'il faut d'abord lire l'*Utopie* comme une œuvre essentiellement satirique et lucianesque. Bracht Branham par exemple rejette les modèles de Cicéron et de Platon pour la structure du dialogue du premier livre :

The defining philosophical and literary feature of Platonic dialectic, the systematic process of refutation conducted by Socrates, is conspicuously absent. (...) The structural parallels between book I of *Utopia* and Lucianic dialogue, however, are significant. Instead of Socratic interrogation we have a conversation, an exchange of views, that is not used to familiarize us with a body of doctrine, as in Cicero, but to typify the divergence of two familiar but incompatible perspectives.¹⁴⁷

De même, T. S. Dorsch apparente le premier livre au dialogue lucianesque et le deuxième à l'*Histoire vraie* : "I should place *Utopia* next to my copy of the works of Lucian, for I see it primarily as a Lucianic "true history" appended to a partly Lucianic dialogue."¹⁴⁸ Et il en conclut que le deuxième livre doit être interprété comme une blague ("obvious joking") :

Erasmus and More's other contemporaries found *Utopia* an amusing 'jolly' book precisely because they did not believe a word that More said in his description of the island of Utopia (...). They read it as they read Lucian.¹⁴⁹

Et, comme Bracht Branham, Dorsch considère l'influence de Platon secondaire, voire insignifiante en ce qui concerne à tout le moins la nature du dialogue :

It is clear, indeed, that for the type of subject-matter that he treated in *Utopia* More drew on a number of earlier writers, classical, patristic, and medieval, and that of these Plato was the most important. In its tone and purpose, however, *Utopia* owes nothing significant to Plato ; its more immediate model is Lucian, who adapted the

Lucian's tall tales in their ultimate seriousness and relevance to life while being at least as entertaining as his. (...) More's consciousness and conscience are far more subtle than Lucian's, for all that he admired in Lucian's writings and reworked for his own purposes" Elizabeth McCutcheon, *My dear Peter : the Ars Poetica and Hermeneutics for More's Utopia*, Moreanum, Angers, 1983, p. 55.

¹⁴⁶ On aurait aussi pu évoquer la technique du dialogue mis en abyme que Lucien emploie à quelques reprises, mais qui, comme on l'a vu, se retrouve également chez Cicéron et Platon. (Voir notamment *L'ami du mensonge ou l'Incrédule*).

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴⁸ Dorsch, *op. cit.*, p. 350.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 350.

Socratic dialogue to his own satirical purposes, and charged it with a more continuous and more insistent irony than that of Socrates.¹⁵⁰

On voit donc que le danger est grand de passer d'une simple étude des caractéristiques *lucianesques* de l'œuvre à une lecture *lucianiste* de celle-ci. Pourtant, comme on l'a vu précédemment, nombre d'aspects du dialogue dans l'*Utopie* n'évoquent en rien Lucien. Citons par exemple tout le souci de mise en contexte historique avec l'inclusion de personnages "réels" décrits à la manière cicéronienne. Citons aussi l'utilisation fréquente du mode narratif que Lucien n'emploie jamais dans ses dialogues toujours écrits sous forme dramatique — en dialogue direct — comme chez Platon. Citons enfin le caractère beaucoup plus sérieux de nombreux passages de l'*Utopie* où l'on ne trouve pas, comme chez Lucien, une utilisation systématique de la tonalité comique ou satirique.

À ce titre, on peut même dire que More "pervertit", ou à tout le moins détourne de leurs objectifs habituels, les procédés rhétoriques et satiriques de Lucien, puisqu'il ne se contente pas comme son modèle de critiquer la société qui lui est contemporaine, mais qu'il propose aussi des solutions à ses maux. Comme le souligne André Prévost, More a des objectifs opposés à ceux de Lucien :

Si Lucien avait pu par les traits de son imagination et de son esprit souvent *détruire* ce que le passé avait édifié, pourquoi avec les mêmes ressources ne pas tenter de *reconstruire*. C'est ainsi que More — ironie suprême — après avoir dénoncé dans le *Dialogue de la nécromancie*, les mythes et les fictions littéraires, créera avec l'art et le génie de Lucien, l'un des mythes les plus puissants de l'âge moderne, l'*Utopie*.¹⁵¹

Bracht Branham lui-même, malgré son désir de proposer une lecture *lucianiste* de l'*Utopie*, doit admettre que More renverse littéralement le mouvement de son modèle dialogique — "More neatly reverses the characteristic movement of Lucianic dialogue"¹⁵² — du fait surtout qu'il utilise l'humour à des fins didactiques et comme instrument rhétorique en détournant la méthode de Lucien de ses objectifs habituels : "he succeeds in inverting Lucian's dialectical procedure to forge a persuasive counterexample to the persistently anti-idealist tendency of Lucianic dialogue."¹⁵³ Ainsi More remplace le scepticisme moqueur de Lucien par la défense

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 350-351. Ailleurs Dorsch écrit : "More was acquainted with these works of Plato when he wrote his *Utopia*, but I can find in its spirit and purpose no close debt to them" *Ibid.*, p. 349.

¹⁵¹ Prévost, *op. cit.*, p. 41.

¹⁵² Bracht Branham, *op. cit.*, p.38.

¹⁵³ *Ibid.*, p.39.

d'une forme d'idéalisme moral à laquelle Lucien aurait sans aucun doute été extrêmement réfractaire !¹⁵⁴

4. Bilan intertextuel ou Dialogue de l'ancien et du nouveau

Le parcours que l'on vient d'effectuer à travers les influences croisées sur l'*Utopie* de trois grands auteurs classiques de dialogues donne une idée de la complexité des pratiques de réutilisation et d'imitation chez certains humanistes de la Renaissance. Cette complexité s'accroîtrait de manière factorielle si l'on décidait, et si l'on avait les moyens, de tenir compte des autres auteurs et textes qui ont, selon des modalités et à des degrés différents, influencé la rédaction de l'*Utopie*. On peut tout au plus, ici, évoquer, en se basant sur l'état actuel des recherches, certaines influences possibles au regard du genre dialogué.

On serait tenté par exemple de citer Sénèque qui joue un rôle important au niveau des thèses morales et philosophiques du deuxième livre, sauf que ses soi-disant "entretiens" ne semblent pas avoir influencé le dialogue du premier livre.¹⁵⁵ Il en va de même pour Plutarque, dont Surtz mentionne l'importance, mais surtout comme source possible des institutions politiques et sociales de la république d'Utopie.¹⁵⁶ Et l'on pourrait allonger encore longtemps la liste des auteurs classiques, latins et grecs, qui font l'objet de références plus ou moins directes dans le texte de More.¹⁵⁷

Du côté de la tradition chrétienne, la liste des influences pourrait également nous occuper un certain temps. On songera d'abord au texte biblique dont Prévost

¹⁵⁴ On sait d'ailleurs que More, comme Érasme d'ailleurs, avait une conception très "morale" de Lucien. Voir à ce titre le début de sa lettre dédicatoire à Ruthall (en exergue à ses traductions de Lucien) où il note que, conformément au précepte d'Horace, Lucien sait joindre l'utile à l'agréable et qu'il permet de pourchasser et démasquer l'hypocrisie. *The Translations of Lucian, op. cit.*, p. 2-3.

¹⁵⁵ Les entretiens de Sénèque ne sont pas vraiment des "dialogues". Il s'agit plutôt de longs monologues adressés à un interlocuteur muet. À propos de l'influence de Sénèque sur More, voir John Crossett, "More and Seneca", *Philological Quarterly*, 40, 1961. L'influence de ce dernier concerne surtout les thèses issues du stoïcisme que l'on trouve dans le deuxième livre de l'*Utopie*.

¹⁵⁶ "Plutarch appears to furnish more principally with political and social institutions." Surtz, *op. cit.*, p. clxi. Ici encore, malgré que Plutarque soit l'auteur de dialogues (tel l'*Erotikos*), il ne semble pas vraisemblable qu'il ait pu avoir une incidence sur la forme du dialogue du premier livre.

¹⁵⁷ Surtz mentionne notamment Tacite, Isocrate, Xénophon, Aristote, Polybe, Suétone, Salluste, Lucain, Pline, Marc-Aurèle, Hésiode, Homère, etc. Il constate d'ailleurs le caractère "infini" de cette recherche des seules sources classiques : "it is quite evident that the study of the classical sources can proliferate and multiply to infinity." Surtz, *op. cit.*, p. clxiii.

évoque l'importance pour la rédaction de l'*Utopie*.¹⁵⁸ Plusieurs auteurs de la tradition patristique pourraient également être cités,¹⁵⁹ mais le plus important reste sans aucun doute Augustin dont More avait commenté la *Cité de Dieu* dans une série de conférences aujourd'hui perdues.¹⁶⁰ Surtz affirme qu'une étude de l'influence de cette œuvre sur l'*Utopie* serait nécessaire, et il se contente d'énumérer des parallèles possibles entre les deux textes.¹⁶¹ Il reste cependant que si la *Cité de Dieu* a pu inspirer certains aspects de l'*Utopie*, c'est là encore surtout au niveau des thèmes et des idées. Il ne semble pas que les dialogues d'Augustin (le *Contra academicos* par exemple) aient eu d'influence déterminante sur l'*Utopie* et rien n'indique même que More les ait lus.

En ce qui concerne la littérature non religieuse du Moyen Âge, la critique morienne n'a pas relevé d'influences majeures. L'œuvre de Boèce par exemple, dont la *Consolatio* sera déterminante pour la rédaction du dernier dialogue de More (*The Dialogue of Comfort Against Tribulation*) ne joue pas de rôle discernable dans la rédaction de l'*Utopie*. Surtz identifie différentes sources médiévales possibles, comme la tradition des "miroirs du prince" (*specula principum*),¹⁶² ainsi que diverses œuvres du Moyen Âge anglais qui traitaient soit de mondes imaginaires soit de politique,¹⁶³ mais les parallèles sont plus ou moins convaincants et tous ses textes n'entretiennent pas vraiment de rapports "formels" avec l'*Utopie*.

¹⁵⁸ Prévost, *op. cit.*, p. 49-51. Voir aussi Germain Marc'Hadour, *Thomas More et la Bible : la place des Livres saints dans son apologétique et sa spiritualité*, Vrin, Paris, 1969 ; ainsi que Surtz, *op. cit.*, p. clxv-clxvi.

¹⁵⁹ Prévost accorde, par exemple, beaucoup d'importance à Denys l'Aréopagite (*op. cit.*, p. 45-46) à qui More aurait emprunté un certain mysticisme.

¹⁶⁰ Selon Richard Marius, l'ascendant d'Augustin sur More est fondamental : "Augustine was always his favorite saint, the writer who more than anyone else influenced the shaping of his mind. He knew Augustine almost by heart, and *The City of God* is more often quoted in his works than anything else in the Augustine corpus." *Thomas More*, Vintage Books, Random House, New York, 1985, p. 36.

¹⁶¹ Surtz, *op. cit.*, p. clxvi-clxvii. Prévost est encore moins précis que Surtz dans son "Introduction" (p. 47-49).

¹⁶² Il cite notamment John of Salisbury, Giraldus de Barri, saint Thomas d'Aquin, Aegidius Romanus et Vincent de Beauvais comme auteurs de ce type de traité qui avait pour but d'inciter les rois à régner de manière "éclairée". Mais l'*Utopie* ne nous semble pas devoir beaucoup à cette tradition. En revanche, la version humaniste de ces écrits politiques pourrait avoir eu plus d'influence comme nous le verrons plus loin.

¹⁶³ *The Travels of Sir John Mandeville* ou les histoires du pays de Cocagne dans le cas des mondes imaginaires ; le *De regimine principum* (de Thomas Occleve), le *The Governauce of Kynges* (de Lydgate) et les œuvres de Fortescue (surtout *The Governauce of England*) en ce qui concerne les œuvres politiques.

En fait, il semble — à tout le moins en ce qui concerne le dialogue — que si des œuvres médiévales ont joué un rôle, c'est plutôt à titre de "contre-influence". Par exemple, la tradition médiévale et scolastique de la *disputatio* — dans laquelle des débats très réglementés et rigides opposaient des adversaires sur un ou plusieurs sujets — est ridiculisée dans l'*Utopie*. On peut citer notamment le passage du dialogue de Raphaël à la cour de Morton où un juriste commence à s'opposer à ce dernier de manière très formelle :

« Pendant mon discours, notre juriste avait pris ses dispositions pour répondre et avait décidé de le faire à la manière habituelle des chicaneurs (*disputantium*), plus enclins à répéter les arguments qu'à les réfuter : ils mettent une bonne part de leur honneur dans leur mémoire.

— Fort bien, dit-il, très bien parlé, du moins pour un étranger qui n'a appris que par oui-dire et sans en avoir une connaissance exacte les faits qu'il rapporte ! Il me suffira de quelques mots pour donner la preuve évidente de ces inexactitudes. Je reprendrai d'abord, dans l'ordre, ce que vous avez dit. Ensuite, je vous montrerai sur quels points la méconnaissance de nos usages vous a induit en erreur. Pour finir, je «démêlerai» tous vos arguments et les réduirai à néant. Donc, pour commencer par le premier point, comme je vous l'ai promis, il me semble qu'il y en a quatre...¹⁶⁴

L'ironie est transparente, d'autant plus que Morton interrompt alors brusquement le juriste en remettant au lendemain son discours. On pourrait aussi citer d'autres passages où More se moque de certaines pratiques médiévales, comme plus loin dans la même conversation, quand un théologien se met à citer la Bible à tort et à travers pour se défendre des moqueries d'un bouffon.¹⁶⁵ À ce titre, comme d'autres auteurs de dialogues humanistes, More veut se distancier des pratiques discursives du Moyen Âge.

Mais si la tradition médiévale semble avoir une influence mineure, ou même négative, il en va évidemment autrement de la tradition humaniste qui a immédiatement précédé More. Ici aussi cependant le travail accompli par les critiques de l'*Utopie* a surtout porté sur les thèmes et les idées. Surtz, par exemple, consacre plusieurs pages aux humanistes italiens ayant produit divers écrits politiques au XV^e siècle.¹⁶⁶ On sait que More n'est jamais allé en Italie, mais on sait

¹⁶⁴ UF, p. 43. Pour le "à la manière habituelle des chicaneurs", le texte latin se lit : "modo illo solenni **disputantium** uti" (p. 395), l'allusion à la *disputatio* y est donc plus transparente que dans le texte français (L'édition Yale traduit d'ailleurs par "disputants", p. 71).

¹⁶⁵ UF, p. 410 et 413.

¹⁶⁶ Surtz mentionne notamment Pétrarque (pour son *Africa* et certains textes de sa correspondance), Salutati (*Tractatus de tyranno* et *Invectiva in Antonium Loschum*), Leonardo Bruni Aretino (*De studiis et litteris*), Matteo Palmieri (*Libro della vita civile*, qui est un dialogue), Poggio Bracciolini (*De infelicitate*

aussi qu'il était entouré de professeurs et d'amis y ayant séjourné ou en étant originaire (Grocyn, Colet, Linacre, Ammonio, Érasme, etc.).¹⁶⁷ Et les livres circulaient... Il reste cependant que la question de savoir si ces textes ont eu une influence directe sur More est encore à démontrer. Pour l'instant, on peut tout au plus rappeler que More, en écrivant l'*Utopie*, s'inscrivait dans une tradition, déjà vieille de plus d'un siècle, de réflexion humaniste sur le social et le politique.

Cette piste mériterait cependant d'être explorée davantage, car il nous paraît significatif, comme le note Quentin Skinner, que ce type d'écrits, chez les humanistes italiens, prenait souvent la forme du *dialogue* :

The humanists inherited an unambiguous answer to these questions [*about the optimus status reipublicae*] from scholastic and ultimately Aristotelian sources. It became a favourite literary tactic of theirs to dramatise their doubts about this intellectual inheritance by way of writing dialogues about the concept of *vera nobilitas*, dialogues in which they counterpoised their own ideal against the more commonly accepted point of view. This genre first attained widespread popularity among the civic humanists of Quattrocento Florence.¹⁶⁸

Malheureusement, Skinner se contente ensuite d'explorer les aspects d'ordre exclusivement conceptuel ou idéologique de ces ouvrages. Le travail d'analyse de la structure formelle de ces dialogues — et leur influence possible sur l'*Utopie* — reste donc à faire.¹⁶⁹

On devra se contenter de conclure ici que l'œuvre de More s'inscrit dans un réseau extrêmement complexe de sources, d'influences et de parallèles. En ce qui concerne plus spécifiquement la dimension dialoguée du texte, les sources classiques — Platon, Cicéron et Lucien surtout — sont manifestement les plus importantes, mais les pratiques discursives du Moyen Âge comme la *disputatio*,

principum, 1440), Leon Battista Alberti (*Della famiglia* un dialogue de type lucianesque et *Momus ou De principe*), Enea Silvio Piccolomini (dans ses lettres), Bartolomeo Sacchi alias Platina (*De optimo cive*, un autre dialogue), Giovanni Pontano (*De principe*), Francesco Patrizi de Siena (*De regno ac regis institutione* et *De institutione, statu, ac regimine reipublicae*, des œuvres très populaires et influentes à l'époque) et, enfin, Filippo Beroaldo (*De optimo statu*).

¹⁶⁷ La première œuvre publiée de More est d'ailleurs la traduction d'une biographie de Pic de la Mirandole.

¹⁶⁸ Skinner, *op. cit.*, p. 135. Skinner mentionne notamment Buonaccorso de Montemagna (*Controversia de nobilitate*), Poggio Bracciolini (*De nobilitate*), Cristoforo Landino (*De vera nobilitate*), Bartolomeo Sacchi (*De vitis et gestis summorum pontificum*) et Antonio de Ferraris (*De nobilitate*) comme auteurs de tels dialogues en Italie. Et il cite également quelques exemples anglais (p. 136).

¹⁶⁹ La très grande majorité de ces textes néo-latins ou italiens ne sont pas traduits et sont difficilement accessibles.

servent aussi de "contre-modèle", et il demeure possible que More ait été influencé par la tradition dialogique issue des humanistes italiens.

Ceci dit, aucune de ses sources ne paraît pouvoir expliquer à elle seule la structure et les particularités du dialogue de More. Celui-ci semble s'être fait un plaisir de détourner, de renverser, de dissimuler, de modifier et de combiner toutes ses sources et modèles de façon à créer un dialogue finalement très "original". Si l'on fait par exemple le bilan uniquement de l'influence des trois grands auteurs classiques de dialogues évoqués précédemment, on constate que More ne peut être placé exclusivement sous le patronage d'aucun de ces auteurs.

En ce qui concerne les personnages du dialogue, rappelons brièvement que More, à la façon Cicéron, se met en scène lui-même comme interlocuteur. Ce personnage prend une attitude vaguement socratique en étant celui qui pose les questions et qui se fait plus ironique vis-à-vis de son interlocuteur, Raphaël. Pourtant ce personnage défend une vision lucianesque du monde (comme un théâtre auquel on doit adapter son rôle), et il prend des positions qui viennent de Cicéron (la nécessité pour le philosophe de s'impliquer activement dans la politique, le *negotium*, etc.). En revanche, l'autre personnage principal, Raphaël Hythlodée (à la fois "thérapeute divin"¹⁷⁰ et "diseur de sornettes" comme le laisse entendre son nom) a une tendance toute cicéronienne à la volubilité et à l'amplification rhétorique dans ses discours, qu'il émaille d'anecdotes fictives à la Lucien, tout en défendant des positions philosophiques proches de Platon et de Socrate, en jouant simultanément le rôle du Ménippe lucianesque qui se charge de faire la satire de la société contemporaine !

Au niveau de la mise en scène et de la structure du dialogue, More s'amuse à jouer sur tous les tableaux. Le titre et l'objet du dialogue renvoient à Platon. La lettre-préface dédiée à Gilles reprend une tradition cicéronienne sur un ton lucianesque. L'introduction narrative et la mise en contexte historique du début du premier livre s'inspirent des dialogues de villa de Cicéron, sauf que More y introduit un personnage fictif à la Lucien. Les échanges s'inspirent par moments de Platon (dans certaines interventions et questions de "More" ou "Gilles"), mais les répliques relativement longues évoquent le style de Cicéron, auquel More ajoute des

¹⁷⁰ Sur le réseau de sens et d'associations autour du nom de Raphaël, voir Elizabeth McCutcheon, "Thomas More, Raphael Hythlodæus, and the Angel Raphael", *Studies in English Literature 1500-1900*, vol. IX, n°1, 1969.

anecdotes fictives et des échanges humoristiques typiques du dialogue lucianesque. Enfin, l'entretien prétend traiter des thèmes platoniciens, mais la structure argumentative évoque plus la *disputatio in utramque partem* de Cicéron et se nourrit d'arguments fictifs et anecdotiques à la Lucien.

Une telle complexité intertextuelle au niveau des sources et des modèles du dialogue de More pourrait évoquer les techniques de citation, de réutilisation et de parodie d'auteurs postmodernes. Il paraît cependant plus approprié de tenter de situer cette pratique de réutilisation dans le contexte des théories renaissantes de l'imitation, et plus particulièrement dans le contexte plus précis de l'humanisme (à tout le moins celui du cercle érasmien). Car, si la soi-disant redécouverte des Anciens a joué un rôle immense dans le développement de l'humanisme renaissant, ce n'est pas d'une manière purement servile que les auteurs de cette époque ont imité les modèles classiques. L'imitation ne consiste pas simplement, pour la plupart d'entre eux, à reproduire leurs modèles le plus fidèlement possible.

G. W. Pigman dans un excellent article-bilan sur les différentes versions de la théorie de l'imitation à la Renaissance¹⁷¹ donne un aperçu de la diversité et de l'hétérogénéité des conceptions dont elle a fait l'objet. Pigman distingue trois versions majeures de l'imitation qui est un des fondements des pratiques d'écriture basés sur la rhétorique classique : l'"imitation fidèle" (*following*), l'"imitation transformative" et l'"émulation".¹⁷² Même si les frontières entre ces pratiques restent floues, on observe une gradation dans le degré de fidélité aux sources.

L'imitation fidèle constitue évidemment le type le plus servile (bien que toute imitation implique une recontextualisation qui introduit une différence, plus ou moins grande selon les cas, avec le modèle); l'imitation transformative implique que l'auteur fait subir une transformation à ses sources (en les dissimulant, en les réorganisant, en les "digérant", etc.), alors que l'émulation implique que l'auteur vise à égaler ou à dépasser son modèle (les métaphores de l'imitation se font alors plus guerrières).

¹⁷¹ George W. Pigman III, "Versions of Imitation in the Renaissance", *Renaissance Quarterly*, n° 33, 1980, 1-32.

¹⁷² *Ibid.*, p. 32.

More, dans sa pratique du dialogue, se situe au moins du côté de l'imitation transformative et sans doute du côté de l'émulation. C'est ce que suggère, dès l'abord, le sizain de liminaire la première édition de l'*Utopie* :

Utopia pricis dicta, ob infrequentiam,
Nunc civitatis aemula Platonicae,
Fortasse victrix, (nam quod illa literis
Deliniavit hoc ego una praestiti,
Viris & opibus, optimisque legibus)
Eutopia merito sum vocanda nomine.¹⁷³

Cet énoncé, bien qu'il comporte sans doute une part de fausse arrogance un peu humoristique, qu'il soit à certains égards un topos de l'éloge obligé de l'auteur en tête de son œuvre et qu'il concerne avant tout la relation de l'*Utopie* à la *République* de Platon, laisse voir assez clairement la relation que More entretient avec ses modèles classiques. Dès le départ, il situe son texte de manière polémique par rapport à celui de Platon, prétendant peut-être même le "vaincre". Cette attitude semble le situer du côté de son ami Érasme qui, dans son *Ciceronianus*, attaque vertement les imitateurs trop méticuleux du grand orateur latin et qui défend une conception beaucoup plus libre, plus hétérogène et plus individualiste de l'imitation, comme en témoigne ce passage de son dialogue où Buléphore, son porte-parole, présente sa conception de l'imitation à Nosophon :

— (...) j'approuve l'imitation qui ne se limite pas à un seul auteur, dont on n'ose pas s'écarter d'un pouce, mais qui recherche dans tous les auteurs ou du moins chez les principaux ce qu'il y a de meilleur en chacun et qui s'adapte le mieux à ton propre caractère ; qui n'utilise pas sur-le-champ tout ce qu'elle a pu recueillir d'élégant mais le conserve longtemps dans l'âme comme la nourriture est conservée dans l'estomac pour être assimilée dans les veines, au point d'apparaître comme le fruit spontané de ton esprit, dont elle exprime si bien la vigueur et le naturel, que ton lecteur ne puisse plus y voir une citation de Cicéron, mais un enfant sorti de ton esprit comme Pallas, dit-on, sortit du cerveau de Jupiter en reproduisant l'image vivante de son père. Ainsi ton discours, au lieu de ressembler à un centon ou à une mosaïque, apparaîtra comme un reflet de ton esprit ou comme un torrent jaillissant de ton cœur.¹⁷⁴

¹⁷³ UF, p. 331. C'est moi qui souligne.

¹⁷⁴ "Le Ciceronien", *Érasme : La philosophie chrétienne*, Pierre Mesnard éd. et trad., Vrin, Paris, 1970. La métaphore de la digestion n'est pas propre à Érasme, mais se retrouve chez d'autres auteurs comme d'ailleurs les métaphores des abeilles, de la filiation, de la course, du sentier, du singe, etc. Voir l'article de Pigman sur l'emploi de ces diverses métaphores de l'imitation. Voir aussi Thomas Greene, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (New Haven, Yale University Press, 1982) qui concerne cependant surtout l'imitation dans la poésie de la Renaissance.

Érasme justifie cette conception très libre de l'imitation notamment par les contextes historiques fort différents de l'Antiquité et de la Renaissance, ainsi que par l'importante césure introduite par le Christianisme qui rend caduque la seule imitation des auteurs païens.

On peut avancer l'hypothèse que More défendait une conception de l'imitation très proche de celle d'Érasme sur la foi du texte même de l'*Utopie*. On a vu en effet que More, en ce qui concerne notamment son utilisation du dialogue, se plaît à la fois à multiplier les sources et à les dissimuler ou à les modifier.¹⁷⁵ Le résultat n'est cependant pas une mosaïque, mais une œuvre homogène qui se caractérise paradoxalement par une grande "originalité" tant dans la manière d'utiliser les sources¹⁷⁶ que dans le résultat final. À tel point d'ailleurs que l'œuvre donnera naissance à rien de moins qu'un nouveau genre littéraire.

Cette conception "éclectique",¹⁷⁷ individualiste et parfois polémique de l'imitation paraît être une des sources majeures de la perplexité de certains critiques face à l'œuvre. Les commentateurs qui ont voulu la placer sous l'égide d'une seule source ont eu tendance à en proposer des interprétations seulement partielles, comme on l'a vu plus tôt par exemple pour la lecture cicéronienne de Wegemer ou la lecture lucianesque de Dorsch. De même, ceux qui tentent d'interpréter l'œuvre uniquement à partir des sources se heurtent à des difficultés formidables du fait de l'hétérogénéité, de la quantité et du caractère souvent dissimulé ou transformé de celles-ci.

Une étude du caractère dialogué de cet ouvrage ne peut se limiter à une recherche des sources et des modèles, et ce, d'autant plus que le dialogue de More semble à plusieurs titres plus sophistiqué que ses modèles.¹⁷⁸ C'est pourquoi il

¹⁷⁵ Surtz note par exemple : "More usually employs paraphrase rather than direct quotation" (*op. cit.*, p. cliv).

¹⁷⁶ Rappelons la citation très explicite de Surtz à ce sujet : "Nowhere does the originality of the *Utopia* appear more clearly than in More's use of its numberless sources." (*op. cit.*, p. cliv). Kinney va plus loin quand il note que la manière même qu'a More d'utiliser les sources nous pousse à les interroger : "More insists that, acknowledging the patterns in the sources and ideas behind the *Utopia*, we come to question them too." Kinney, Arthur F. *Humanist Poetics: Thought, Rhetoric, and Fiction in Sixteenth-Century England*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1986, p. 80.

¹⁷⁷ Logan note d'ailleurs cette caractéristique de l'œuvre de More quand il parle de "the eclectic and synthetic procedure of the book" (Logan, *op. cit.*, p. 28)

¹⁷⁸ Elisabeth McCutcheon constate la même chose à propos de l'utilisation du paradoxe chez More et Érasme : "(...) the *Moria* and the *Utopia* contain both types of paradox and are (in any case) much denser and more ironic and sophisticated than their classical prototypes." McCutcheon, "More's *Utopia* and Cicero's *Paradoxica Stoicorum*", *Moreana*, 86, 1985, p. 9.

importe maintenant d'aller plus loin afin de tenter de déterminer ce que le texte de More apporte de nouveau à la tradition du genre. Ceci implique une analyse attentive des particularités de l'*ethos* dialogique de l'*Utopie*. Seule une telle étude permettra de saisir l'originalité et les enjeux véritables de l'œuvre et de mieux la situer dans le contexte historique et épistémologique de l'humanisme renaissant.

C. LE DIALOGUE EST UNE UTOPIE : DE L'ETHOS DIALOGIQUE UTOPIQUE

1. Le dialogue interne de l'Utopie

a. L'ethos des personnages

L'*ethos* des personnages de l'*Utopie* de More a une importance si fondamentale qu'il a eu — et a encore — un impact décisif dans les débats autour de l'interprétation de l'œuvre. Nombre de critiques, en effet, fondent leur lecture de l'*Utopie* sur une tentative d'identification du *porte-parole* "véritable" de l'auteur More. Pour cela, ils proposent diverses évaluations — souvent fort contradictoires — du caractère des deux principaux protagonistes : "More" (le personnage-narrateur) et Raphaël Hythlodée.

La nature de l'*ethos* des personnages dans l'*Utopie* acquiert une importance si grande notamment parce que, comme le constate Andrew Weiner, les autres types aristotéliens de preuves rhétoriques — et notamment celles qui relèvent de l'argumentation logique — ne permettent pas de déterminer avec certitude la position de More l'auteur dans le dialogue du premier livre :

More uses all three [*aristotelian*] kinds of persuasion in *Utopia*, but Book I is more dependent upon ethical argumentation because we have two competing speakers, each of whose arguments is logically compelling (...) For Book I, our analysis must be largely directed toward understanding the manner in which More develops *ethos*.¹⁷⁹

Ainsi, pour Weiner, il paraît essentiel de clarifier la nature de l'*ethos* des interlocuteurs du dialogue du Livre I — plus encore que le contenu argumentatif de

¹⁷⁹ Andrew D. Weiner, "Raphael's Eutopia and More's *Utopia*: Christian Humanism and the Limits of Reason", *Huntington Library Quarterly*, 39, 1975, p. 3-4.

leurs énoncés —, si l'on veut savoir comment il faut "entendre" le monologue de Raphaël au Livre II :

Given the impossibility of certainty in choosing between the arguments of "More" and Raphael in Book I solely on the basis of logical proofs and the dividedness of critical opinion about the *Utopia*, an examination of the ethical proofs More has written into Book I with regard to the major characters, Raphael, "More," Giles, and Cardinal Morton, can best put us in the proper "frame of mind" for understanding the function of Raphael's discourse on Utopia in Book II. That is, once ethos has been established and we have been made emotionally receptive to one kind of argument, Raphael's encomium to Utopia can then be evaluated by means of the already apparent views of Book I.¹⁸⁰

Il semble que la nature même du genre dialogué tende à susciter ce genre d'approche. Les intentions rhétoriques, cognitives ou morales de l'auteur d'un dialogue s'incarnent habituellement, par des procédés poético-rhétoriques, dans deux ou plusieurs voix. Pour une proportion importante de dialogues, il paraît facile d'identifier la ou les voix, le ou les personnages, qui jouent le rôle de porte-parole apparent de l'auteur autant par le biais du contenu argumentatif des énoncés que par la nature, positive ou négative, de l'*ethos* des personnages en question. Le cas du Socrate platonicien est manifeste, mais il existe quantité d'autres dialogues où cette identification ne pose pas de problème majeur.¹⁸¹ Ce n'est toutefois pas le cas dans le dialogue de l'*Utopie* : il y est extrêmement difficile de déterminer le *locus* de la voix de l'"auteur".

Pendant longtemps, la tradition critique a eu tendance à considérer le personnage de Raphaël — qui est évidemment le porte-parole et le messager du monde utopique au second livre — comme un intermédiaire non problématique de l'auteur More. Cette tendance s'incarne d'ailleurs explicitement dans certaines traductions vernaculaires de l'*Utopie* au XVI^e siècle qui ont carrément omis tout le Livre I et qui n'ont publié que le long monologue de Raphaël.¹⁸² De même, dans la tradition critique, nombre de commentateurs n'ont jamais remis en question la fiabilité et la crédibilité de l'*ethos* de Raphaël et, par là, la fiabilité de son discours

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹⁸¹ Encore que les dialogues platoniciens — malgré la domination de la figure de Socrate — n'ont tout de même jamais cessé de susciter des controverses au niveau de l'interprétation.

¹⁸² Il existe au moins trois éditions ainsi amputées : une en allemand, une en italien et une en espagnol. Voir. *St. Thomas More: A Preliminary Bibliography of His Works and of Moreana to the Year 1750*, R. W. Gibson, *With a Bibliography of Utopiana* by R. W. Gibson and J. Max Patrick, New Haven, Yale University Press, 1961, n° 34, 37 et 44.

utopique du Livre II qu'ils ont analysé comme représentant la pensée de More lui-même.

Toutefois, depuis quelques décennies, la tendance s'est inversée : plusieurs commentateurs ont mis en relief le caractère problématique ou ambivalent de l'*ethos* de Raphaël, ce qui, dans plusieurs cas, les a menés à remettre en cause la crédibilité du personnage et la légitimité même de son discours.¹⁸³ Les plus hardis sont allés jusqu'à prétendre qu'il s'agit d'une immense "farce", d'un discours essentiellement satirique ; qu'il ne faut donc pas prendre Raphaël au sérieux et qu'il ne représente en rien les idées de l'auteur, tout au contraire.

Même si ces deux positions extrêmes sont — pour beaucoup de critiques — mutuellement exclusives,¹⁸⁴ il existe évidemment aussi des positions plus nuancées, plus subtiles, plus ambivalentes dont il ne saurait être question de faire un relevé exhaustif pour l'instant.¹⁸⁵ L'important, à ce stade, est de prendre d'abord acte du caractère crucial de l'analyse de l'*ethos* des personnages pour l'interprétation de l'ouvrage dans son ensemble. Cela signifie aussi qu'il paraît nécessaire, dans un premier temps, de porter une attention particulière aux procédés utilisés par More pour constituer l'*ethos* de ses protagonistes.

En cela, il ne serait pas inutile de commencer par un bref exposé des méthodes de constitution de personnages proposés par le plus célèbres des amis de More, Érasme, qui dans son *De duplici copia verborum ac rerum commentarii duo* — dont la première édition a été mise au net alors qu'Érasme était auprès de More

¹⁸³ Les premiers lecteurs — humanistes — de More étaient eux-mêmes conscients de la sophistication du dialogue de More : en témoignent certains passages des *parerga* que nous analyserons plus loin.

¹⁸⁴ En témoigne l'alternative proposée par Schaeffer : "If More's character is a foil, then Raphael is a serious character with a prophetic, satiric vision. If More's attitude is represented by his own character, then Raphael is *Hythlodæus*, "the speaker of nonsense" -- a satiric character rather than a serious character with a satiric vision." John D. Schaeffer, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸⁵ Wegemer constate aussi la diversité des positions sur la question de l'*ethos* des personnages de "More" et de Raphaël : "Since *Utopia's* publication, disagreement and uncertainty have marked discussions concerning the characters of Raphael Hythlodæus and Thomas Morus. Some, for example, see Morus as "naive" or "a fictional caricature of author More's uncertainty," while others see Morus as the "spokesman for prudent judgement" or the "good Ciceronian humanist." The character of Raphael Hythlodæus has evoked similar disputes. Some condemn him as a lying, "irresponsibly selfish security seeker," "a burlesque of the humanist," or close-minded or humorless. In contrast, other critics see Raphael as "completely reliable" and "designed for the role of Plato's spokesmen" or as author More's mouthpiece. How can two characters elicit such conflicting reactions ?" Gerard Wegemer, "The Rhetoric of Opposition in Thomas More's *Utopia*: Giving Form to Competing Philosophies", *Philosophy and Rhetoric*, vol. 23, n° 4, 1990, p. 288. Wegemer donne aussi une liste — partielle mais représentative — de références où ces positions sont développées (*ibid.*, p. 304, n. 1).

en Angleterre en 1511¹⁸⁶ — ne manque pas de donner des conseils à ce titre. Ces recommandations concernent avant tout la manière d'embellir et d'amplifier (de rendre "copieux", "abondant"¹⁸⁷) un discours, une *oratio* orale ou écrite, mais il va de soi — étant donné entre autres l'absence de frontière claire entre rhétorique et poétique à l'époque — qu'elles peuvent au moins en partie s'appliquer à la description de personnages dans un texte comme celui de More.¹⁸⁸

C'est dans le deuxième livre de son *De Copia*¹⁸⁹ portant sur l'amplification des thèmes (*res*) — le premier livre concernait l'amplification des "mots", de l'expression (*verba*) — qu'Érasme traite de la "description de personnes" qu'il inclut dans les méthodes relevant de l'*enargeia* (qu'il traduit en latin par *evidentia*), c'est-à-dire les méthodes utilisées pour amplifier, enjoliver un passage d'un discours ou encore pour plaire au lecteur en rendant le texte "vivant", comme si le lecteur pouvait *voir* la scène.¹⁹⁰ Ces méthodes incluent la description de choses, de personnes, de lieux et de temps.

En ce qui concerne la description de personnes, Érasme distingue — un peu confusément¹⁹¹ — la *prosopopée* de la *prosopographie*. La seconde a pour lui un

¹⁸⁶ Il semble qu'Érasme avait commencé à travailler au *De copia* dès 1499, mais ce n'est qu'alors qu'il est à l'université de Cambridge en 1511, sous l'impulsion de Colet et parce que des éditions "pirates" de son manuscrit menaçaient d'être publiées en Italie, qu'il met au point la première version du volume publié par Bade à Paris en 1512, précédé d'une lettre dédicatoire à Colet. Une deuxième édition officielle, révisée et augmentée, paraît chez Schürer à Strasbourg en 1514. On ne compte plus les éditions officielles et non-officielles qui paraîtront par la suite. L'ouvrage eut un succès immense et devint un forme de manuel de base pour l'enseignement rhétorique au XVI^e siècle. À ce sujet, voir notamment Herbert David Rix, "The Editions of Erasmus' *De Copia*", *Studies in Philology*, 43, 1946, p. 595-618.

¹⁸⁷ Sur l'importance de la notion de *copia* à la Renaissance, voir Terence Cave, *The Cornucopian Text*, *op. cit.*, p. 3-35.

¹⁸⁸ Et ce d'autant plus que, comme le note Cave, Érasme, vers la fin de son *De copia* glisse, un peu malgré lui, de plus en plus vers la fiction en donnant de nombreux exemples empruntés à Lucien ou à la comédie : "Towards the end of the *De copia*, Erasmus devotes considerable space both to fables and to fictions. (...) The centrifugal movement which constantly asserts and reasserts itself throughout the *De copia* and its prolific successors, that same movement of discourse towards pleasure, towards a place of celebration which is also a place of fiction, triumphs in spite of Erasmus's cautions." Cave, *op. cit.*, p. 33. Tout le livre de Cave est d'ailleurs consacré à démontrer à quel point la notion de *copia* — telle que propagée surtout par le manuel *rhétorique* d'Érasme — a influencé la *littérature* française du XVI^e siècle (notamment Rabelais, Ronsard et Montaigne).

¹⁸⁹ Je paraphrase ici la traduction anglaise des *Collected Works of Erasmus*, vol. 24, Craig R. Thompson éd., trad. Betty I. Knot, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo & Londres, 1978. Il ne semble pas exister de traduction française complète du *De copia*, du moins dans une édition moderne accessible.

¹⁹⁰ "instead of setting out the subject in bare simplicity, we fill in the colours and set it up like a picture to look at, so that we seem to have painted the scene rather than described it, and the reader seems to have seen rather than read." *Ibid.*, p. 577.

¹⁹¹ Cette distinction terminologique d'Érasme peut en effet porter à confusion pour nous puisque nous avons défini, au premier chapitre, la *prosopopée* comme relevant de la personnification (de choses, idées,

sens plus large : elle concerne à la fois la personnification de concepts abstraits ou d'être inexistantes (des vertus, des arts, des personnages mythologiques, etc.) et la représentation de personnages plus "réalistes". Il énumère les diverses méthodes permettant de constituer l'*ethos* de ces personnages : la *notatio*¹⁹² concerne d'abord le type général du personnage (l'amoureux, l'ivrogne, le bavard, etc.) qui peut ensuite être précisé par ses particularités "circonstanciées" (nationalité, sexe, âge, richesse, métier...), ainsi que par son rapport aux "émotions communes" (relation du père à ses enfants, du mari à sa femme, du citoyen à son pays...). Érasme ajoute qu'à ces caractéristiques générales — qui sont des formes de "lieux communs" — l'auteur doit aussi adjoindre des différences particulières et individuelles.

L'auteur (ou l'orateur) peut parfois aussi utiliser les *effictiones*, c'est-à-dire les descriptions de l'apparence physique du personnage,¹⁹³ mais Érasme insiste surtout sur la technique du *dialogismos* (*sermocinatio* en latin) : "Particularly appropriate to character delineation is διαλογισμος or dialogue, in which we supply each person with utterances appropriate to his age, type, country way of life, cast of mind, and character."¹⁹⁴ Cette dernière technique de caractérisation des personnages nous intéressera évidemment tout particulièrement. Et l'insistance d'Érasme sur cette figure — il revient d'ailleurs sur la *sermocinatio* vers la fin du *De copia*¹⁹⁵ — ainsi que le caractère central de cette question pour nous, nous incitera à accorder une place à part à cette "méthode" de constitution de l'*ethos* des personnages.

More a recours à l'ensemble de ces procédés — ainsi qu'à quelques autres — pour constituer l'*ethos* des personnages de l'*Utopie*. Il importe donc de voir comment il a mis en pratique, et enrichi, les préceptes rhétoriques de son ami, comment surtout il a combiné tous ces procédés pour élaborer des personnages

morts, Dieux, etc.) alors que nous avons utilisé le terme d'*éthopée* pour décrire la constitution de personnages "humains" (qu'ils soient fictifs ou non). Érasme inclut la plupart de ces procédés sous le terme de *prosopographie* et ne réserve le terme de *prosopopée* que pour la représentation de personnes lointaines ou mortes depuis longtemps, ainsi que pour la personnification de la Nature, de l'État, d'une province ou du pays natal (alors qu'il inclut les autres formes de personnification abstraite — des vertus, d'idées, d'arts... — dans la *prosopographie*...). Voir *De copia*, *op. cit.*, p. 586-587.

¹⁹² La traduction anglaise propose "characterization". *Ibid.*, p. 583. On pourrait aussi parler de "portrait".

¹⁹³ *Ibid.*, p. 586. Érasme mentionne que cette pratique est plus rare. Il ne faut pas oublier que cela s'applique au contexte d'une *oratio*, et que les *effictiones* peuvent devenir plus importants dans les textes que nous traiterions aujourd'hui de "littéraires".

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 586.

¹⁹⁵ Érasme revient sur la question du dialogue dans la dernière section avant l'"Épilogue" qui concerne les méthodes pour "augmenter les parties formelles du discours" ("Expanding the formal divisions of speech", *ibid.*, p. 648-657) : "The exposition of facts can be greatly enhanced by the figure which some call *sermocinatio* 'dialogue' in which we assign suitable utterances to one or more persons (...)", (p. 649).

particulièrement convaincants dont l'*ethos* complexe et ambivalent ne cesse de fasciner — et d'intriguer — les critiques.

Comme le constate Walter Gordon, More ne s'est pas contenté de créer de simples "marionnettes" pour transmettre ses opinions : "More simply does not create straw men to mouth easily refutable arguments."¹⁹⁶ Plus généralement, Arthur Kincaid, dans une étude sur la structure dramatique du *History of King Richard III* de More, relève que ce dernier semble posséder un don pour la caractérisation et la dramatisation dans toutes ses œuvres, et dans l'*Utopie* tout particulièrement :

In his controversial works, More employs considerable particularity of detail in creating *personae* to represent all sides of his argument, and he sees to it that the adversary gives the "More *persona*" strenuous and able competition. (...) In his *Utopia*, More has been so skillful at "giving the devil his due" that no one has yet been able satisfactorily to untangle More's own beliefs from arguments and accounts presented by the three *personae*, More, Giles, and Hythloday. In fact he has so minutely arranged his circumstantial details that the book was originally received in many quarters as a true account.¹⁹⁷

Comme le note Kincaid, cette capacité de More à rendre crédible, et à donner une voix singulière, à chacun des personnages de ses dialogues n'a cependant pas été sans poser de sérieux problèmes aux commentateurs de l'*Utopie*. Mortimer aussi remarque à quel point les figures des personnages de "More" et Raphaël surtout tendent à réémerger constamment dans la critique et à expliquer pourquoi celle-ci est si divisée sur l'interprétation de l'ouvrage :

In More's text the continuities between past significance and present meaning are rendered vivid and challenging by his firm delineation of character-types that are likely to be found on opposite sides of any ideological character. The features of Hythlodæus and Persona More continue to emerge in readers and critics of *Utopia*.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Walter M. Gordon, "The Platonic Dramaturgy of Thomas More's Dialogues", *op. cit.*, p. 197.

¹⁹⁷ Arthur Kincaid, "The Dramatic Structure of Sir Thomas More's *History of King Richard III*," *Studies in English Literature*, 12, 1972, p. 227. Kincaid attribue le "talent" de More pour le dialogue à ses inclinations théâtrales — il aurait prétendument écrit des pièces, aujourd'hui perdues, dans sa jeunesse — et à sa pratique de la profession légale : "More's theatrical leanings, combined with his legal experience and his classical studies led him to employ with considerable skill the dialogue form in his writings. So strong was his sense of justice that he was inclined to give the most careful consideration to opposing views." *Ibid.*

¹⁹⁸ Mortimer, *op. cit.*, p. 34.

Gerard Wegemer aussi avance l'hypothèse que le caractère extrêmement contradictoire et parfois virulent des débats critiques autour de l'œuvre doit être attribué justement à cette maîtrise qu'avait More des techniques de la "prosopopée" mises au service d'un débat "philosophique" :

I argue that such energetic and contradictory reactions testify to More's masterful use of a rhetoric of opposition based on *prosopopoeia*. Prosopopoeia aims at the creation of plausible characters, at verisimilitude. More not only uses this rhetorical technique masterfully, he uses it to dramatize two opposing philosophies of life.¹⁹⁹

Avant donc d'analyser l'interaction dialoguée du Livre I de l'*Utopie*, il importe d'observer très attentivement les procédés de constitution et la nature sophistiquée de l'*ethos* des principaux personnages de l'*Utopie*, c'est-à-dire surtout celui de "More" et de Raphaël, bien qu'on s'arrêtera aussi brièvement sur les cas moins importants — mais tout de même significatifs — de "Pierre Gilles", John Morton et encore plus brièvement sur les personnages qui interviennent peu ou pas pendant le dialogue lui-même.

i. "Thomas Morus"

Le cas du personnage-narrateur "Thomas More" mérite une attention particulière du fait notamment qu'il constitue une représentation de l'auteur par lui-même. On a déjà vu que ce procédé est relativement peu fréquent dans la tradition des écrits dialogués. Platon n'y a jamais recours et Lucien ne l'emploie que dans quelques uns de ses dialogues.²⁰⁰ Cicéron y a recours plus fréquemment, mais le plus souvent seulement dans l'introduction de ses dialogues alors que le corps du texte met habituellement en scène des personnages historiques prestigieux de générations précédentes.

Louis Marin voit dans ce choix d'une auto-représentation de l'auteur de l'*Utopie* dans la fiction une manière de faire "disparaître" l'auteur :

En s'indiquant comme un personnage de son livre et, mieux encore, comme un personnage *historiquement* existant, en se donnant dans le livre le statut d'une représentation réelle, More s'effaçait comme auteur du livre ; il devenait le témoin

¹⁹⁹ Wegemer, "The Rhetoric of Opposition in Thomas More's *Utopia*: Giving Form to Competing Philosophies", *op. cit.*, p. 288. Notons que Wegemer, qui se réfère comme nous au *De copia* d'Érasme, emploie ici le terme de "prosopopée" pour désigner ce qu'Érasme, comme on l'a vu, désigne sous le nom de "prosopographie".

²⁰⁰ Comme dans *La double accusation* où il apparaît sous la figure du Syrien.

de son apparition et de son développement : procédé, artifice ou nécessité profonde que nous rencontrerons bien souvent dans les utopies à venir. Tout se passe comme si l'utopie venait à l'auteur de l'extérieur, comme si elle n'avait pas d'auteur ou comme si, cela revient au même, l'auteur était un autre. Le moyen formel de ce «comme si», la forme expressive de ce renvoi dans l'altérité est le dialogue constitutif de la textualité du livre, la pluralité des positions de parole qui ouvrent ainsi la scène où la figure utopique peut être dressée et jouée.²⁰¹

La tradition critique anglo-saxonne se contente habituellement de distinguer moins subtilement entre l'auteur More et le personnage-narrateur de "More" :

More himself is present in the book as a primary narrator and as the interlocutor and audience of Hythlodæus. This figure we shall henceforth refer to as 'Persona More' in order to respect the distinction between author and primary narrator. (...) We need, therefore, to keep in mind not only the distinction between Author More and Hythlodæus, but also the distinction between Author More and Persona More.²⁰²

En fait, la situation paraît plus complexe. Il faudrait idéalement distinguer entre *trois* More : l'auteur réel Thomas More qui, comme le note Marin, s'efface par le procédé paradoxal de sa propre représentation dans le texte ; le personnage de More ("More") qui participe au dialogue du Livre I en plus d'en narrer l'introduction et d'intervenir à nouveau à la toute fin du Livre II ; enfin, celui qu'on pourrait désigner comme l'"auteur More", l'auteur implicite — *construit* — de l'*Utopie* tel qu'il apparaît notamment dans la "préface"²⁰³ (la lettre à Gilles), dans laquelle More discute explicitement du processus même de la rédaction de son ouvrage et se construit un certain *ethos* d'"auteur" distinct de celui de l'auteur "réel". La différence entre l'auteur réel Thomas More et l'"auteur" Thomas More qui apparaît dans les pages liminaires de l'*Utopie* devient évidente, entre autres, dans le fossé qui sépare

²⁰¹ Marin, *op. cit.*, p. 107.

²⁰² Anthony R. Mortimer. "Hythlodæus and Persona More: The Narrative Voices of *Utopia*", *Cahiers élisabéthains : Études sur la pré-Renaissance et la Renaissance anglaises*, vol. 28, octobre 1985, p. 25-26.

²⁰³ La lettre à Gilles (écrite, semble-t-il, en octobre 1516) est précédée, dans l'*editio princeps* de Louvain (décembre 1516), du sur-titre *Præfatio in opus de optimo republicæ statu*. Le mot *préface* disparaît toutefois dans les éditions suivantes. Prévost décrit cette lettre comme "à la fois une **présentation de l'auteur par l'auteur** à son public et une préface de More à l'*Utopie*." UF, p. 342, n. 1. C'est moi qui souligne. Notons que cet "auteur More" réapparaît à la toute fin du Livre II : "Fin du discours de l'après-midi, tenu par Raphaël Hythlodée sur les lois et les institutions de l'île d'*Utopie* (...) **rapporté** par le très célèbre et très érudit Maître Thomas More, citoyen et Shérif de Londres. Fin." UF, p. 633. C'est moi qui souligne.

le More désirant ardemment publier son ouvrage dans la réalité²⁰⁴ et le "More" prétendument réticent à publier qui écrit la préface²⁰⁵ :

"More," (...) has serious doubts about the utility of publishing his little book (...). For Sir Thomas More, whose eagerness to get his work published is clear from his correspondence with Erasmus (...) the case is entirely different. (...) As the title page of More's book reminds us, he is a most "distinguished and eloquent author."²⁰⁶

Mais si ces trois More peuvent être distingués conceptuellement, il reste qu'ils tendent à se superposer dans la réalité de la lecture. En effet, on peut supposer qu'un tel procédé incite le lecteur à confondre les positions du personnage, de l'"auteur" et de l'auteur réel, à identifier le premier au second et le second au troisième. D'autant plus ici que le personnage "More" assume également la position de *narrateur* — au "je" — dans les premières pages de l'*Utopie*.²⁰⁷ En soi, ce choix d'une introduction narrative — plutôt que d'un début *in medias res* en dialogue direct comme chez Platon ou Lucien — paraît significatif puisqu'il semble imposer un point de vue privilégié sur le dialogue qui va suivre : le récit en sera fait de la perspective de cet auteur-narrateur-personnage "More".

Sauf que l'apparente supériorité diégétique du point de vue de "More" est contrebalancée par le fait que Raphaël assumera la narration presque complète du Livre II (si l'on excepte la dernière page où l'on revient à la scène du dialogue). De plus, à l'intérieur même du Livre I, "More" cèdera rapidement le privilège de la narration à Raphaël dans un long dialogue mis en abyme — qui fait pas moins de 17 pages — entièrement narré du point de vue de ce dernier. Sans compter que, comme on le verra bientôt, Raphaël tend aussi à dominer — du moins quantitativement — la suite du dialogue. Comme le constate Anthony Mortimer, on ne peut pas dire que le statut de narrateur de "More" lui accorde *nécessairement* une autorité plus grande dans le texte :

²⁰⁴ Ce désir qu'a More d'assurer un grand succès éditorial à son ouvrage est très manifeste dans sa correspondance avec Érasme. Voir surtout les lettres 6, 7, 9 et 11 dans More, *Selected Letters*, Elizabeth Frances Rogers éd., Yale University Press, New Haven, 1961.

²⁰⁵ En témoigne, par exemple, le passage suivant : "À vrai dire, moi-même, je ne sais pas encore très bien jusqu'à présent si je vais entreprendre cette publication." UF, p. 353.

²⁰⁶ Andrew D. Weiner, "Raphael's Eutopia and More's *Utopia*: Christian Humanism and the Limits of Reason", *op. cit.*, p. 7. Précisons toutefois que, contrairement à nous, Weiner identifie ici le More "auteur" de la préface au "More", personnage du dialogue.

²⁰⁷ Si l'on excepte un court échange de répliques entre "More" et "Gilles", on peut dire que les sept premières pages du Livre I sont narrées en mode indirect par le personnage-narrateur de More.

Persona More may be a piece of self-parody (the prudent politician under attack from the uncompromising idealist) ; he certainly has limitations of which Author More could have been wryly aware. His function is not to provide authorial or authoritative comment on the Utopian vision of Hythlodæus, but rather to remind us that the vision is open to question. The *Utopia* as a whole (or just Book II) is something more than a vision ; it is vision, dialogue and debate.²⁰⁸

Toute l'ambiguïté du degré d'autorité de la voix de "More" se trouve d'ailleurs déjà inscrite dans le titre même du Livre I : *Sermonis qvem Raphael Hythlodævs vir eximivs, de optimo reipvblicæ statv habvit, liber primvs, per illvstrem virvm Thomam Morvm inclvtæ Britanniarvm vrbis Londini & civem, & vicecomitem.*²⁰⁹ Ainsi, il s'agit du discours (*sermonis*²¹⁰) de l'"éminent" Raphaël par l'"illustre" More : en premier lieu, le discours de Raphaël, mais tel que rapporté (et "rédigé") par More. La question de la primauté discursive de ces deux personæ paraît donc conflictuelle dès le titre du Livre I. Et de nombreux passages des *parerga* jouent, comme on le verra plus loin, sur cette ambiguïté constitutive.

Mais pour déterminer plus avant la nature de l'auctoritas de ce "More", il importe d'observer de plus près la nature de son ethos. Celui-ci se constitue de manière fort explicite dès le titre et les premières lignes de l'ouvrage : l'"illustre" "More" est d'abord identifié comme "citoyen" et "Shérif" (vicecomitem) de Londres. De plus, c'est dans le contexte d'"affaires qui ne manquaient pas d'importance" — un litige entre Henry VIII et le Prince Charles, futur Charles V — que "More", tel le vrai More, est envoyé en Flandre comme "délégué officiel, avec mission de traiter ces questions et d'obtenir un accord".²¹¹ "More", comme More dans la vraie vie, est un homme public avec des responsabilités diplomatiques importantes.²¹²

On constate donc, en premier lieu, que le "More" de l'Utopie paraît se confondre avec le More historique. Mais on note surtout que ce "More" est aurolé d'un ethos public prestigieux qui vient s'ajouter à son titre déjà évoqué de Shérif de Londres, et ce même s'il tente de tempérer fréquemment ce prestige par le topos de

²⁰⁸ Mortimer, *op. cit.*, p. 25.

²⁰⁹ UL, p. 359.

²¹⁰ Fait significatif, dans les deux premières éditions (Anvers en 1516, Paris en 1517), on trouve plutôt : "*Sermo Raphaelis Hythlodei...*". La "conversation" de Raphaël devient donc un "discours" seulement dans les deux éditions de Bâle de 1518.

²¹¹ UF, p. 358.

²¹² Comme on l'a cependant déjà dit, il n'est pas l'"ambassadeur" de la mission diplomatique. Tunstal assume ce rôle, alors que More représente les marchands anglais, ce qui lui confère plutôt l'équivalent d'un rôle — tout de même important — de "délégué commercial".

l'humilité.²¹³ La constitution de cet ethos dans le sillage de l'énumération et de la description élogieuse d'autres personnages historiques importants — Henry VIII et Charles d'abord, mais aussi Cuthbert Tunstal (l'ambassadeur de la mission anglaise, "élevé récemment à la dignité de «Maître des Archives Royales»"²¹⁴ ajoute More), le Gouverneur de Bruges (chef de la mission adverse), Georges de Themsecke (le "Prévôt de Cassel", maître supérieurement éloquent et intelligent des négociations pour la Flandre) — contribue évidemment à accroître le prestige de ce "More" qui se trouve à être en si bonne compagnie.

Sauf que le dialogue n'a pas lieu à Bruges — où se tiennent les négociations — mais à Anvers où More se rend pendant que la mission diplomatique est ajournée pour quelque temps. Là, "More" (comme More) fréquente Pierre Gilles, un autre personnage historique réel, humaniste flamand érudit, qui malgré son jeune âge "occupe déjà, parmi ses concitoyens, un rang honorable",²¹⁵ dont le narrateur-More fait longuement l'éloge. Dès ici, on peut noter un premier contraste au sein de l'ethos de "More" : parallèlement à l'homme public important et affairé, apparaît l'humaniste épris de "savoir" , de "culture littéraire", de "conversation (...) spirituelle".²¹⁶

Une certaine tension s'établit dès l'abord entre le negotium et l'otium, entre l'action et la contemplation, entre l'homme chargé de hautes responsabilités dans les affaires publiques et celui qui apprécie les Belles Lettres et la conversation spirituelle avec ses amis érudits. D'ailleurs, cette tension apparaît avant même le début du Livre I, dans la lettre-préface que More l'"auteur" envoie justement à son ami Gilles, une lettre dans laquelle l'ethos de ce "More auteur" prépare l'ethos de son alter ego "More" dont il peut être difficilement distingué. More s'y décrit lui-même comme dépassé par toutes ses responsabilités politiques, juridiques, sociales et familiales, et ce au détriment de ses penchants "littéraires" :

(...) pour achever ce petit travail de rien [*la rédaction de l'Utopie*], toutes mes autres occupations ne me laissaient aucun moment, rien, moins que rien. Tandis que, continuellement engagé dans des affaires judiciaires, tantôt je plaide, tantôt j'écoute, tantôt j'arbitre un différend, tantôt je prononce un jugement, tandis que je

²¹³ Weiner mord à l'hameçon de ce lieu commun : "More would seem to be simply a good man, in and of the world. He has no aspirations to eloquence (...) Yet his devotion to truth is tempered by morality (...)"
Weiner, *op. cit.*, p. 4.

²¹⁴ UF, p. 359 et 361.

²¹⁵ UF, p. 361.

²¹⁶ UF, p. 361 et 363.

rends visite à celui-ci en raison de ma charge, à celui-là en raison de mon métier, tandis que je consacre presque toute la journée aux autres, en dehors de chez moi, et que j'accorde aux miens le reste, pour moi personnellement, c'est-à-dire pour les Belles Lettres, il ne reste rien.²¹⁷

Cet *ethos* — tendu entre l'action, les responsabilités extérieures et le souci plus contemplatif de la connaissance et des Belles Lettres — se résout dans ce qu'on pourrait appeler — pour reprendre la terminologie érasmienne — le "type général" du personnage. Pour Quentin Skinner, il s'agit de la figure, typique à la Renaissance, de l'"humaniste civique" — en partie "cicéronien" de par sa valorisation du *negotium* —, un humaniste donc mais activement engagé dans la vie publique :

It is as a committed 'civic' humanist, not a mere man of business, that More presents himself.²¹⁸

(...) a good Ciceronian humanist — the *persona* that, as we have seen, the figure More sustains throughout the dialogue.²¹⁹

La détermination de ce type général de l'"humaniste civique" est extrêmement importante, car elle contraste, comme on le verra bientôt, avec l'humanisme plus "radical" et plus idéaliste de Raphaël Hythlodée. De plus, le type général du personnage de "More" se voit défini davantage, comme le veulent les procédés érasmien de la *notatio*, par une série de "particularités circonstancielle"

²¹⁷ UF, p. 345 et 347. Pour avoir une idée des nombreuses activités professionnelles de More à l'époque, voir UF, p. 346, n. 1. Andrew Weiner y note aussi le désir de se présenter comme un homme "simple" et sans prétention : "Coming to the work through the first letter to Giles, our introduction to *Utopia* takes the form of an introduction to the character "More," who is portrayed as a plain, simple man, caught up in his social and familial responsibilities—although not to the point that he permits his cares to so burden him that he cannot still be "merry, jocund, and pleasant among them whom either nature hath provided or chance hath made or he himself hath chosen to be the fellows and companions of his life." Andrew D. Weiner, "Raphael's Eutopia and More's *Utopia*: Christian Humanism and the Limits of Reason", *op. cit.*, p. 7.

²¹⁸ Quentin Skinner, "Sir Thomas More's *Utopia* and the Language of Renaissance Humanism", *op. cit.*, p. 153, n. 177.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 153. Bradshaw propose plutôt la figure de l'homme d'affaires à l'esprit "pratique" : "the role in which More casts himself in the dialogue" is that of "the practical man of affairs". Bradshaw, *op. cit.*, p. 27. Cette caractérisation ne rend cependant pas compte du premier terme de la tension entre *otium* et *negotium*. Wegemer est déjà plus intéressant, quant à lui, lorsqu'il affirme que More et Raphaël représentent les types généraux à la fois du "fou" et du "philosophe" : "As general types, both Raphael and Morus initially appear as fools, Morus meaning "fool" in Greek and Hythlodæus meaning "learned in nonsense." (...) A better clue to this question of types comes when Morus identifies himself and Raphael as representing two types of philosophers—Raphael being scholastic, while Morus is "civilior" ("more civil)"). Wegemer, "The Rhetoric of Opposition in Thomas More's *Utopia*: Giving Form to Competing Philosophies", *op. cit.*, p. 289. Sauf qu'ici, il manque cette fois l'autre terme de la tension morale du personnage : le côté pratique, actif de "More".

qui permettent de mieux le distinguer de son principal interlocuteur : la nationalité anglaise de More (opposée à l'origine portugaise de Raphaël), son âge ("moyen" opposé, encore là, au plus grand âge de Hythlodée), ses métiers "pratiques" et socialement engagés de juriste et de diplomate²²⁰ (opposés aux vocations plus "nomades" et "désengagées" du marin-philosophe), etc.

Mais ces caractéristiques "circonstanciennes" qui tendent toutes à étoffer la figure de l'humaniste civique pour simultanément l'opposer à celle du personnage de Raphaël deviennent encore plus marquées au niveau du troisième élément de la *notatio* érasmienne : les "émotions communes" (relation du père à ses enfants, du mari à sa femme, du citoyen à son pays, du fidèle à sa religion...). L'opposition entre "More" et Raphaël devient alors presque manichéenne. L'"auteur More" insiste longuement dans sa lettre à Gilles sur son dévouement non seulement à ses "affaires", mais aussi à sa famille, à ses amis et à son entourage :

En effet, rentré à la maison, il me faut causer [*fabulandum*] avec ma femme, bavarder [*garriendum*] avec les enfants, m'entretenir [*colloquendum*] avec les domestiques. Toutes ces occupations, pour moi, sont à mettre au nom des obligations, puisqu'il faut nécessairement les accomplir — nécessairement si l'on ne veut pas vivre chez soi comme un étranger [*peregrinis*] ! Et nous devons tout mettre en œuvre pour témoigner de la plus grande amabilité possible envers les compagnons de notre vie, qu'ils nous aient été donnés par la nature, procurés par les circonstances ou choisis par nous²²¹

Dans son éloge de Pierre Gilles au début du Livre I, "More" insiste à nouveau sur son attachement indéfectible aux liens familiaux, amicaux, voire patriotiques :

(...) il a pour ses amis un cœur si ouvert, tant d'affection et de confiance, des sentiments si sincères, qu'il est à peu près impossible de trouver quelqu'un que l'on puisse lui comparer en matière d'amitié. (...) sa conversation [*sermone*] est si agréable, si aimablement spirituelle que, malgré l'extrême désir qui me tourmentait de revoir ma patrie, mon foyer, ma femme et mes enfants (depuis plus de quatre mois déjà j'étais absent de chez moi), je puisais le meilleur de mon réconfort dans le charme inexprimable de sa présence et le plaisir, plus savoureux que le miel, de m'entretenir [*confabulatione*] avec lui.²²²

²²⁰ Pour Mortimer, c'est ce côté pratique de l'*ethos* de "More" qui le rendrait réfractaire à l'utopie : "For Persona More, as a professional diplomat, visionary thought and millenarian dreams are an escape from reality, a refusal to come to grips with the world as it is, a typically intellectual form of self-righteousness." Mortimer, *op. cit.*, p. 34.

²²¹ UF, p. 346. Nous insistons ici sur les nombreux verbes liés à la discussion et au dialogue — *fabulandum, garriendum, colloquendum*... UL, p. 27.

²²² *Ibid.*, p. 362.

À ces évidentes mises en relief des "émotions communes" de "More", on doit également ajouter des formes plus indirectes de constitution de cet aspect de l'*ethos* du personnage. On note, par exemple, que "More", tout juste avant de rencontrer "Gilles" et l'"étranger" Raphaël au début du Livre I, venait "d'assister au service divin en l'église Notre-Dame".²²³ "More" se présente donc également comme très attaché à sa religion. Et il va de soi que toute la mise en scène autour de sa mission diplomatique en Flandre vient souligner l'importance qu'il accorde au service de son pays et de son souverain. Comme le constate Wegemer, ces éléments se combinent pour tracer un portrait impeccable des "émotions communes" de "More", un portrait qui sera bientôt opposé à l'*ethos* radicalement différent de Raphaël à ce titre :

The third element that Erasmus singles out as important for character delineation is "the universal emotions [such as] the feelings of father for children, husband for wife, citizen for country, prince for people, people for noble and all the others discussed by others in his Rhetoric" (*De Copia* 584). While Morus clearly exhibits these strong emotions towards his children, wife, country and prince, Raphael shows no positive emotion toward any of them.²²⁴

On peut comprendre alors que certains commentateurs de l'*Utopie* soient portés à identifier ce "More" si irrécusable au More réel et, conséquemment, à en conclure qu'il s'agit sans aucun doute du véritable porte-parole de More.²²⁵ Un examen attentif de l'*ethos* de ce "More" permet certainement d'en mettre en lumière les particularités très positivement connotées.

Il importe cependant de suspendre notre jugement encore un peu, notamment parce qu'il reste encore un procédé²²⁶ de constitution de l'*ethos* mentionné par Érasme que nous n'avons pas étudié — le *dialogismos* ou le *sermocinatio* — auquel nous voulons donner une place à part, quoique certaines des citations précédentes

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Wegemer, "The Rhetoric of Opposition in Thomas More's *Utopia*: Giving Form to Competing Philosophies", *op. cit.*, p. 289.

²²⁵ C'est ce que fait, entre autres, Gerard Wegemer comme en témoigne notamment ce passage : "More, in the prime of life, dresses according to his station, practices his Catholic religion, speaks and acts graciously, and displays throughout a tolerant, easy-going cast of mind. Raphael, an older man, dresses in a slovenly manner, praises the religious practices of the Utopians more than his native religion, and speaks with an "insolentia" that reflects his intolerant and rigid behavior." *Ibid.*, p. 289.

²²⁶ Dans le cas de "More", le procédé des *effictiones* ne s'applique pas vraiment puisqu'en tant que narrateur, il ne se décrit pas lui-même physiquement. Il reste toutefois que l'iconographie qui accompagne les diverses éditions de l'*Utopie* (surtout les gravures de Holbein) permet aux lecteurs de se faire une idée de l'apparence très "respectable" de ce "More". Le More réel est également connu de nombreux lecteurs humanistes qui en ont lu des descriptions par Érasme et peut-être même vu des portraits (tel celui, célèbre, de Holbein)

laissent déjà entrevoir le fait qu'à ce titre "More" se présente comme particulièrement prédisposé au dialogue sous toutes ses formes (*fabulandum, garriendum, colloquendum, sermone, confabulatione*²²⁷). Il reste cependant à voir ce qu'il en est dans la pratique du dialogue lui-même au Livre I.

Et il ne faut surtout pas oublier que ce "More" n'est pas le narrateur de l'*Utopie* (au Livre II) et que, même au Livre I, il joue plus souvent le rôle de public ou de prétexte aux discours de Raphaël. Il n'est pas impossible que l'auteur More fasse preuve ici d'une certaine "auto-ironie" en se donnant une représentation fictive dans son œuvre. On le sait : More, à la suite d'Érasme, se plaisait à jouer sur son nom qui évoquait la *moria*, la folie.²²⁸

ii. *Raphael Hythlodæus.*

L'autre grand personnage de l'*Utopie* — et le plus important selon de nombreux commentateurs étant donné surtout qu'il est le porte-parole du discours utopique — est évidemment Raphaël Hythlodée. Bien que celui-ci ne joue pas le rôle d'un narrateur de premier niveau comme "More", il assume tout de même la double position de personnage et de narrateur (ou de "récitant") puisqu'il prend en charge tout le discours du Livre II dans lequel il décrit l'île et la société utopiennes, sans compter qu'il assume également ce rôle dans le dialogue mis en abyme du Livre I. Ainsi, comme le note Louis Marin, Raphaël, occupe deux "positions de paroles" homologues de celles de "More" :

La première voix est celle de Raphaël dans le discours utopique, mais la position de ce « sujet » est double, puisque « je » est Raphaël récitant le discours descriptif du livre II ; invisible à ce titre et voyant tout (...). Mais « je », c'est aussi Raphaël, personnage de ce discours, acteur perçu, mémorisé par le récitant, point de vue *dans* le tableau et élément majeur de la déconstruction de sa figure en récit et en histoire. (...) Dans une certaine mesure, les deux voix de Raphaël occupent des positions de parole homologues de celles occupées par les deux voix de More.²²⁹

Mais une différence fondamentale vient distinguer ces deux personnages-narrateurs : "More" est un personnage historique, "réel" (bien qu'ici représenté dans

²²⁷ Il s'agit là des termes reliés au dialogue que nous avons soulignés dans les deux derniers passages cités de l'*Utopie*.

²²⁸ La première trace de ce jeu de mot apparaît évidemment dans la lettre dédicatoire de l'*Éloge de la folie*.

²²⁹ Marin, *op. cit.*, p. 102-103 et 104.

et par la fiction), alors que Raphaël est *explicitement* mis en scène comme personnage *fictif*. On ne saurait trop insister sur cette dimension du personnage. D'une part, parce qu'il s'agit d'un type de personnage qu'on ne rencontre pas si fréquemment dans la tradition du genre dialogué — il n'y a de tels personnages si manifestement fictifs ni chez Platon ni chez Cicéron par exemple — et, d'autre part, parce que More (l'auteur) n'a de cesse d'insister lui-même sur cette "fictionnalité" du personnage, bien au-delà de ce que l'on trouve à ce titre chez Lucien qui a pu servir de modèle pour la création d'une telle figure.

En effet, non seulement More se plaît-il à donner un nom explicitement ludique — et foncièrement polysémique (un peu comme pour "More" lui-même) — à son personnage principal (on y reviendra bientôt), mais il s'amuse aussi dans sa lettre-préface à jouer constamment sur les paradoxes de cette fictionnalité. L'"auteur More" prétend d'abord ne faire que "rapporter" les paroles de Raphaël Hythlodée — ce qui lui aurait, dit-il, épargné beaucoup de travail au niveau des trois principales étapes rhétorique de la rédaction de l'ouvrage (invention, élocution et disposition).²³⁰ Puis, il n'a ensuite de cesse d'insister — ironiquement — sur l'existence "réelle" de celui dont il rapporte les paroles.

Il prétend, par exemple, que lui et son page — John Clement qui était supposément présent lors du dialogue avec Raphaël²³¹ — ne s'entendent pas sur ce qu'a dit Hythlodée à propos du pont d'Amaurote qui traverse le fleuve Anydre²³² en Utopie. Il demande donc à Gilles de vérifier auprès de Raphaël : "questionnez Raphaël lui-même, de vive voix s'il est présent, sinon par lettre."²³³ Puis, il reprend le même leitmotiv, avec diverses variantes, à trois ou quatre reprises encore²³⁴ :

²³⁰ "Il ne me restait qu'une chose à faire : répéter ce que vous et moi, ensemble, avons entendu de la bouche de Raphaël." UF, p. 342 et 345. Il ne paraît pas inutile de noter que c'est la fiction ici qui sert de prétexte à justifier l'"absence" de rhétorique.

²³¹ Il n'est jamais fait mention de Clement dans le texte des deux livres de l'*Utopie*. Il n'intervient pas dans le dialogue. Sa présence à l'entretien n'est attestée que par ce passage de la lettre-préface.

²³² Il s'agit en fait d'une blague subtile et paradoxale puisque le lecteur attentif notera que More prétend que Raphaël a établi la longueur du pont à "cinq cents pas de long", alors que Clement "prétend qu'il faut en retirer deux cents, car la largeur du fleuve en cet endroit ne dépasse pas trois cents pas." (UF, p. 349) Il est pourtant évident que le pont doit avoir une plus grande longueur que la largeur du fleuve : More et Clement ont donc raison ; l'autorité de Raphaël n'est donc pas requise pour décider du dilemme. Cela contribue évidemment encore plus à souligner la "fictionnalité" de ce dernier.

²³³ UF, p. 350.

²³⁴ En effet, quelques lignes plus loin, More demande à nouveau à Gilles d'interroger Raphaël "afin que grâce à lui, dans mon ouvrage ne subsiste rien de faux, ni ne manque rien de vrai." *Ibid.* Puis, il ajoute : "Je me demande même s'il ne serait pas utile de lui montrer le livre. Personne n'est plus indiqué que lui pour opérer les corrections éventuelles, et lui, de son côté ne peut rendre ce service sans lire ce que j'ai

pseudo-effets de réel, bien sûr, qui prétendent asseoir l'existence "réelle" de Raphaël, tout en faisant un clin d'œil au lecteur et en insistant simultanément sur l'inexistence du personnage.

Plusieurs auteurs des *parerga* embarquent dans le jeu et se plaisent à exploiter encore davantage ce filon. Pour ne donner qu'un exemple, Pierre Gilles, au début de sa lettre à Busleyden, fait longuement l'éloge de Raphaël, avant d'ajouter ironiquement : "Par le ciel, je croirais volontiers que Raphaël lui-même a vu moins de choses en cette île (...) que la description de More en laisse voir."²³⁵ Puis, Gilles s'interroge sur ce qu'il est advenu de Raphaël depuis leur rencontre : "Diverses rumeurs circulent en effet à son sujet. Certains affirment qu'il a péri en route ; d'autres, qu'il est bien retourné dans son pays natal mais que, en partie parce qu'il ne supportait pas le mode vie des siens (...), il serait retourné habiter là-bas [*en Utopie*]."²³⁶ D'autres passages des *parerga* — la lettre de Budé par exemple ou la seconde lettre de More qui n'apparaît que dans l'édition parisienne de 1517 — se plaisent à nourrir cette équivoque sur l'existence-inexistence de Hythlodée.

On comprend la manœuvre. Elle témoigne tout de même d'un jeu assez élaboré sur les paradoxes de la fiction, un jeu qui déteint sur l'ensemble de l'œuvre.²³⁷ More, ici, ajoute une dimension ludique et fictionnelle dont la sophistication n'a pas d'égal dans la tradition dialogique qui le précède (pas même chez Lucien). Ces procédés témoignent d'une "poétisation" ou d'une "littérisation" du genre dialogué sur laquelle il faudra revenir.

Mais en ce qui concerne plus spécifiquement le personnage de Raphaël, on imaginera sans peine que ces paradoxes et ces ambiguïtés n'ont pas été sans effet sur sa représentation dans le discours critique. On a longtemps eu tendance à ne pas porter attention à cet aspect du personnage et à le considérer comme le porte-parole non-problématique de More.²³⁸ Mais depuis quelques décennies, certains

écrit." UF, p. 353. More continue dans cette veine pendant encore quelques lignes. Il reprend le topos à nouveau à la fin de sa lettre : "faites auprès de Hythlodée la démarche que je vous ai indiquée plus haut. (...) Bien qu'il dépende du bon plaisir de Hythlodée que ce projet se réalise (...)" UF, p. 354 et 357.

²³⁵ UF, p. 338.

²³⁶ UF, p. 341.

²³⁷ Parallèlement aux allusions paradoxales à l'existence "réelle-fictionnelle" de Raphaël, on trouve en effet de nombreux passages qui en font autant en ce qui concerne, par exemple, l'existence et la localisation de l'île d'Utopie.

²³⁸ C'est ce que note Berger encore en 1965 : "Criticism of the *Utopia* has in the main recognized certain ambiguities in More's presentation of Hythloday but has tended to over-stress the positive side, namely,

commentateurs ont renversé la perspective : ils ont prétexté le caractère fictif de Raphaël pour ne pas prendre le personnage au sérieux, pour l'assimiler à une sorte de bouffon, de parodie de l'humaniste, de "satiriste satirisé"²³⁹ La situation n'est évidemment pas si simple.

Le nom du personnage, déjà, paraît à la fois programmatique et paradoxal. La seule interprétation onomastique de cette juxtaposition du prénom *Raphael* avec le patronyme *Hythlodæus* a fait couler beaucoup d'encre. La façon même qu'a More d'introduire l'identité du personnage (par l'entremise de "Gilles") — "*Nempe Raphael iste, sic enim vocatur gentilicio nomine Hythlodæus*".²⁴⁰ — paraît d'ailleurs insister sur le fossé qui sépare le prénom du nom : "Ce Raphaël, ainsi est-il appelé, son nom de famille étant Hythlodée".²⁴¹

Toute la tension de l'*ethos* du personnage se trouve déjà inscrite dans l'opposition entre ce prénom et ce patronyme : "Raphaël" est certainement²⁴², comme l'ont noté plusieurs critiques²⁴³, une référence directe à l'archange Raphaël, alors que l'interprétation du jeu de mot *Hythlodæus* a donné lieu à plus de débat, bien que tous s'entendent pour dire que le préfixe grec "*hythlo-*" a le sens de "vain babillage", "sornettes", "balivernes", "non-sens"... Selon le sens que l'on accorde le plus souvent au suffixe "*-dæus*"²⁴⁴, Hythlodée voudrait donc dire "expert en

the fact that More places many of his own ideals in Hythlodæus's mouth." Harry Berger Jr., "The Renaissance Imagination: Second World and Green World", *The Centennial Review*, 9, 1965, p. 63.

²³⁹ Voir notamment Lewis, Dorsch, Heiserman, Wegemer (*op. cit.*). Astell résume cette tendance : "Critics (...) have argued that More qualifies the *ethos* of Raphael Hythlodæus in a way that discredits him, disassociates him from More, and renders Utopia itself suspect as an ideal state." Ann W. Astell, "Rhetorical Strategy and the Fiction of Audience in More's *Utopia*", *The Centennial Review*, vol. 29, n° 3, été 1985, p. 302.

²⁴⁰ UL, p. 364. Prévost traduit ce passage ainsi : "Ce Raphaël, — c'est son prénom, et son nom de famille est Hythlodée" (UF, p. 365). Mais quelque chose d'important disparaît dans cette traduction : le *vocatur* : qu'on pourrait traduire par "se faire appeler" ou "être connu sous le nom de".

²⁴¹ Traduction libre du passage. C'est Wegemer qui note le caractère curieux de cette introduction : "Notice what a curious introduction Raphael receives. Why does the narrator make a distinction between what Raphael is called and what he is known to be ?" Wegemer, "The Rhetoric of Opposition in Thomas More's *Utopia*: Giving Form to Competing Philosophies", *op. cit.*, p. 296.

²⁴² Les éditeurs de Yale sont d'abord prudents : "The name *Raphael* might have been given to Hythlodæus for no special reason." Mais eux aussi penchent déjà pour l'interprétation "angélique" (qui sera confirmée indiscutablement par Elisabeth McCutcheon quelques années plus tard) : "If one [*reason*] were to be sought, it might be found in the role of Raphael in the Book of Tobias." UA, *Commentary*, p. 301, 48/31-32.

²⁴³ L'article qui fait autorité sur les nombreux sens de ce prénom dans l'*Utopie* reste celui d'Elizabeth McCutcheon : "Thomas More, Raphael Hythlodæus, and the Angel Raphael", *Studies in English Literature 1500-1900*, vol. IX, n°1, 1969, p. 21-38.

²⁴⁴ Nigel Wilson fait le relevé des différentes possibilités : "While there is no doubt that the first element derives from the Greek *hythlos* which means "nonsense", the second element is harder to interpret. In what

balivernes"²⁴⁵ ("*expert in trifles*" ou "*well-learned in nonsense*"²⁴⁶). On devinera ce qu'un tel patronyme a pu inspirer aux critiques de l'*Utopie* : beaucoup en ont tiré leur principal argument pour discréditer le personnage et ses discours.

Mais il ne faut pas négliger le prénom dont les connotations sont riches et nombreuses. Il paraît certain que More était familier²⁴⁷ avec la figure de l'archange Raphaël que l'on connaissait alors surtout à travers le *Livre de Tobie* et qui a inspiré toute une iconographie à la Renaissance. En tant qu'archange, Raphaël représente d'abord un "messager"²⁴⁸. Mais le *Livre de Tobie* lui accorde aussi au moins deux autres attributs :

Etymologically his Hebraic name means "the healing of God" (...), and, as the "medicine of God" or the "medicus," the angel physician, he healed the blindness of old Tobit and drove out the demon which troubled Sara (...) Equally important for the *Utopia*, he was the traveler-guide to the young Tobias²⁴⁹

Raphaël est donc à la fois un *thérapeute* (qui peut redonner la vue comme il le fait pour Tobie, le père) et un *guide* des voyageurs ou des pèlerins (il guide Tobie, le fils dans son voyage à Rages). Comme le montre éloquemment Elizabeth

is now the standard edition by Surtz and Hexter, a preference is expressed for G.J. Vossius' view that it comes from *daios*, "cunning" (CW4: 301) (...) But there are difficulties with [*this*] (...) proposal, because the normal meaning of the word *daios* in Greek is "hostile, destructive". (...) If More new the word *daios*, as he probably did, it is virtually certain that he knew it in the common sense of "destructive". So what meaning would result? "Hostile to, destructive of nonsense" or "damaging nonsense" appear to be the possibilities. The first would give a certain irony to the name. Lupton in his edition of 1895 (p. 26 n.2) took it as obvious that the second element in the name is *daiein*, "distribute", though the recent editors do not deign to notice his view. Another possibility for the second element in the name comes from *hodaïos*, used in the *Odyssey* (8.163, 15.445) in the neutral plural *hodaïa* to mean "merchandise". More could easily have formed the compound intending it to mean "merchant, purveyor of nonsense". Nigel Wilson, "The Name Hythlodæus", *Moreana*, vol. XXIX, #110, juin 1992, p. 33.

²⁴⁵ C'est ce que propose Prévost: "Comme la plupart des noms de l'*Utopie*, celui du héros principal a été créé par More. Il est formé de deux mots grecs : υθλοσ (*hythlos*), vain babillage, et δαιοσ (*daios*), adroit. Hythlodée est «l'expert en balivernes», l'homme adroit à éblouir les interlocuteurs par des propos sans consistance." UF, *Notes complémentaires*, p. 659-660, n. 4.

²⁴⁶ C'est l'interprétation originalement proposé par Vossius dès la fin du XVII^e siècle et qui est reprise par les éditeurs de Yale : "The interpretation of G. J. Vossius, *Opera*, 4 (Amsterdam, 1695-1701), 40--41, in his letter to Samuel Sorbière, who published a French translation of *Utopia* in Amsterdam in 1643, is acceptable. Hythodaëus means "expert in trifles" or "well-learned in nonsense" Cf. υθλοσ, "idle talk," "nonsense," and δαιοσ, "knowing, cunning". UA, *Commentary*, p. 301, 48/31-32.

²⁴⁷ McCutcheon le démontre de manière extrêmement convaincante dans "Thomas More, Raphael Hythlodæus, and the Angel Raphael" (*op. cit.*). More devait notamment être familier avec l'invocation de Pic de la Mirandole — dont il avait traduit une "vie" — dans son célèbre *Oratio de hominis dignitate* : "faisons appel à Raphaël, le médecin céleste, pour qu'il nous libère par la morale et la dialectique comme par des remèdes salutaires." Giovanni Pico della Mirandola, *De la dignité de l'homme / Oratio de hominis dignitate*, *op. cit.*, p. 43.

²⁴⁸ Le mot ange vient du grec "*aggelos*", messenger.

²⁴⁹ McCutcheon, "Thomas More, Raphael Hythlodæus, and the Angel Raphael", *op. cit.*, p. 23.

McCutcheon, More joue explicitement sur ces deux aspects de la figure de Raphaël dans l'*Utopie*.

Premièrement, il renverse carrément le rôle habituel de Raphaël — qu'on considérait à l'époque comme le saint patron des voyageurs²⁵⁰ — en en faisant lui-même un voyageur — compagnon de Vespucci — dans le contexte des voyages d'exploration de la Renaissance :

(...) the traditional pilgrim-guide becom[es] the world traveler and explorer. (...) Nothing could have been more natural, and more witty, than to move from St. Raphael, patron saint of travelers, to Raphael, world traveler and explorer, former companion of Amerigo Vespucci.²⁵¹

Cette inversion prend un sens additionnel à la fin du Livre II, alors que c'est "More" qui guide Raphaël : "comme je le savais fatigué d'avoir parlé (...) le prenant par la main, je l'introduis dans la salle à manger".²⁵² Ce passage prend tout son sens sur le fond de l'iconographie renaissante entourant l'archange Raphaël qui est fréquemment représenté comme tenant le jeune Tobie par la main pour le guider.²⁵³ Non seulement donc le guide des voyageurs devient-il lui-même un voyageur et un explorateur du XVI^e siècle, mais le guide se voit ensuite guidé lui-même.²⁵⁴

De la même façon, More joue dans l'*Utopie*²⁵⁵ sur les divers sens de la dimension *thérapeutique* de la figure de Raphaël. Pour la Renaissance, en effet, l'archange Raphaël est le *medicus salutatis*, une expression dans laquelle le terme de *salus* n'est pas seulement pris au sens de la santé physique mais aussi au sens du salut chrétien :

²⁵⁰ "the patron saint of "peregrinators," travelers and pilgrims, who set out under his protection", *ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*, p. 21 et 33. McCutcheon ajoute cependant que cette image n'est pas que négative : "Yet, somewhere below this seemingly realistic and factual (though fictional) surface, the Augustinian image of the just man as a pilgrim, journeying towards a celestial city, is sounded."

²⁵² UF, p. 630.

²⁵³ McCutcheon fait un relevé assez exhaustif de l'iconographie représentant Raphaël à l'époque de More : "one detail is sure. As they walk on their way, St. Raphael holds the younger Tobias by the hand or encircles his arm or shoulder, or points out the path ahead or heaven above to a Tobias who reaches to him for guidance.", "Thomas More, Raphael Hythlodæus, and the Angel Raphael", *op. cit.*, p. 28.

²⁵⁴ McCutcheon commente cet épisode ainsi : "[More's] dramatic inversion of the traditional gesture ironically qualifies these functions. As the guide is guided at the end of *Utopia*, the paradox of his name is brought home ; Raphael is also Hythlodæus, his vision a tall traveler's tale." *Ibid.*, p. 21.

²⁵⁵ McCutcheon note que More file la métaphore médicale tout au long de l'ouvrage : "Words of health are strategically placed throughout *Utopia* to reiterate this theme, although the context is partially obscured in translation." *Ibid.*, p.31.

"Raphael is interpreted the medicine of God: and signifies Jesus Christ, who brought us medicine from heaven (...)" (Ascencius) Raphael thus becomes a surrogate for Jesus Christ, the heavenly physician of our salvation—a conceptions which fascinated More—as well as the guardian of our deéd.²⁵⁶

De plus, à ces sens médicaux et religieux, du salut que peut apporter l'archange, More ajoute un important sens politique :

He is the "medicus salutatis," the doctor of health—and salvation ; the word play the Renaissance loved is part of the phrase. (...) But whether "salus" is "health," "safety," "welfare," or "salvation," the range of concerns is equally true for St. Raphael and Raphael Hythlodæus, whose overwhelming concern is with what he himself calls "*salutem publicam*" (104, 8) and the right way to it.²⁵⁷

(...) we are made to see Raphael Hythlodæus as the physician his first name (repeated some twelve times) insists upon, who wishes to heal a state which is sicker than it knows. His technique, like his archangelic prototype's is a question of illumination. But where St. Raphael opened the eyes of a blind man, this Raphael seeks to open the inner eyes of a nation.²⁵⁸

Raphaël est donc à la fois un messenger et un prophète, un guide et un pèlerin, enfin un médecin du corps social qui veut ouvrir les yeux de ses concitoyens européens sur les maux — la cupidité et l'orgueil²⁵⁹ surtout — qui ravagent la Chrétienté :

More's Raphael dramatically fulfills the general office of his archangelic prototype—or tries to. Like the archangels, his concern is with the commonweal (...) he is a teacher or messenger, whose message of health, well-being, and salvation for Western Europe, though thinly disguised as a traveler's tale, is an indictment of sixteenth-century Christian Europe, its avarice and pride.²⁶⁰

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 26.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 24.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 30-31.

²⁵⁹ Il nous paraît intéressant de noter que l'on trouve la même stigmatisation de l'orgueil, comme source de tous les maux, tant dans le *Livre de Tobie* — "Ne laisse jamais l'orgueil dominer dans ton cœur ou dans tes paroles, car c'est par lui que tous les maux ont pris commencement." (IV, 14) — que dans l'*Utopie* : "ce seul et unique monstre, chef et père de tous les fléaux, l'orgueil." (UF, p. 629). De même, le *Livre de Tobie* se clôt avec une évocation d'une Jérusalem pour le moins "utopique" : "Jérusalem, cité de Dieu, le Seigneur t'a châtiée à cause des œuvres de tes mains. / Glorifie le Seigneur par tes bonnes œuvres, et bénis le Dieu des siècles, / afin qu'il rebâtisse en toi son sanctuaire, / qu'il rappelle à toi tous les captifs / et que tu te réjouisses dans tous les siècles des siècles. // Tu brilleras d'une éclatante lumière, / et tous les pays se prosterneront devant toi. / Les nations viendront à toi des contrées lointaines, / apportant des présents, elles adoreront dans tes murs le Seigneur, / et considéreront ta terre comme un sanctuaire ; / car elles invoqueront le grand Nom au milieu de toi (...)" (XIII, 11-15)

²⁶⁰ McCutcheon, "Thomas More, Raphael Hythlodæus, and the Angel Raphael", *op. cit.*, p. 29-30.

Le prénom est donc riche de connotations multiples et More les exploite résolument tout au long du texte de l'*Utopie*. Il reste toutefois que si le personnage est "connu sous le nom Raphaël"²⁶¹, son nom de famille demeure Hythlodée — l'expert en vain babillage et en sornettes —, un nom de famille qui ne peut aisément être oublié et qui vient colorer le prénom de teintes pour le moins ombrageuses, et comiques. Ainsi, le nom du personnage annonce dès le départ son caractère foncièrement paradoxal.

Ce seul nom ne saurait cependant suffire à définir entièrement Raphaël Hythlodée. Il importe d'observer les autres éléments qu'utilise More pour constituer son *ethos* pour le moins ambivalent. À ce titre, il paraît significatif de noter que c'est d'abord à travers les yeux du personnage-narrateur "More" que l'on aperçoit Raphaël. Contrairement à "More", Raphaël peut donc faire l'objet d'une description physique, d'*effectiones* pour employer la terminologie érasmiennne :

(...) le hasard me fit voir mon ami [*Pierre Gilles*] en conversation avec un inconnu, un étranger [*hospite*] d'un certain âge, au visage hâlé, à la barbe longue, la pèlerine négligemment jetée sur l'épaule ; son visage et son vêtement me faisaient penser à un capitaine de navire.²⁶²

Le caractère énigmatique, "hors de l'ordinaire"²⁶³ et "étranger"²⁶⁴ du personnage est accentué par cette introduction "de l'extérieur". La nature du personnage, si l'on s'en remet à son apparence physique, porte aussi à confusion. Du moins, "More" sera-t-il induit en erreur, car après que "Gilles" lui a confié qu'"il n'y a personne qui puisse décrire comme lui l'histoire extraordinaire des hommes et des terres inconnues"²⁶⁵ et que More se soit ainsi cru confirmé dans sa première impression — "je n'avais pas trop mal deviné ! Dès que je l'ai vu, j'ai immédiatement pensé que c'était un patron de navire (*nauclerum*) !" ²⁶⁶ —, il est

²⁶¹ More répète le prénom Raphaël douze fois dans le Livre I (et une fois à la fin du Livre II), alors que le nom de famille Hythlodée n'est plus jamais mentionné suite à l'identification initiale du personnage (si l'on excepte, du moins, les titres des livres I et II).

²⁶² UF, p. 362.

²⁶³ Le titre du Livre I décrit Raphael comme un "*vir eximius*", ce que Prévost traduit par "homme éminent". Mais *eximius* a aussi le sens — plus approprié ici — de "hors de l'ordinaire". L'édition anglaise de Yale traduit d'ailleurs *eximius* par "extraordinary".

²⁶⁴ Mortimer note comment l'apparence physique de Raphaël, dans le contexte et par opposition à "More", accentue son caractère étranger : "In such a setting and in such an atmosphere, the fictional character of Hythlodæus intervenes as the archetypal outsider whose sheer physical presence, long-bearded, sunburnt and carelessly dressed, already indicates a challenge to the respectability of Persona More". Mortimer, *op. cit.*, p. 26.

²⁶⁵ UF, p. 362.

²⁶⁶ UF, p. 365.

tout de suite repris par "Gilles" : "vous vous êtes joliment trompé ! S'il a navigué, ce n'est pas comme Palinure, mais c'est comme Ulysse, ou, mieux, comme Platon."²⁶⁷

Ici, More joue sur deux tableaux à la fois. La description physique de Raphaël pouvait certes évoquer la figure du marin — le "visage hâlé" surtout — mais on reconnaît du même coup le portrait typique — à la Lucien — du philosophe d'"un certain âge" qui porte les cheveux longs et le manteau. "Gilles", dans un premier temps, rejette l'hypothèse du marin : il affirme que Raphaël a navigué plutôt comme Platon, qu'"il connaît le grec parfaitement"²⁶⁸, qu'il s'est "adonné entièrement à la philosophie". Mais, dans le même souffle, il se met à décrire ses voyages en compagnie de Vespucci : il réintroduit donc tout de suite la dimension "nautique" du personnage.

Ce passage a donné lieu à de nombreuses gloses. L'interprétation la plus courante est positive. Elle tente de concilier la figure du marin-voyageur — qui ne s'endort pas au gouvernail comme Palinure mais navigue adroitement comme Ulysse — avec celle du philosophe²⁶⁹ dont la quête est plus immatérielle. Prévost, par exemple, affirme que :

More passe imperceptiblement des voyages à travers le monde aux voyages dans «l'univers intérieur». [*Il fait*] de Hythlodée le navigateur des «sphères philosophiques» (...). Entre le monde physique du voyage et le monde imaginaire dans lequel l'écrivain entraîne le lecteur s'établissent des connotations symboliques.²⁷⁰

McCutcheon aussi superpose les deux figures en évoquant "the double image of a traveller in this world and through it, engaged in a search for truth and life."²⁷¹ Mais d'autres commentateurs sont plus circonspects. Par exemple, Wegemer note que la référence à Ulysse peut avoir des connotations péjoratives : "To any Christian reader of the early Renaissance, such a comparison would immediately

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.* Le fait que Raphaël place le grec au-dessus du latin constitue un indice certain — à la Renaissance — de son penchant pour la philosophie.

²⁶⁹ Les éditeurs de Yale sont plus "terre à terre" cependant et en restent à l'image du voyageur. Palinure représente le mauvais navigateur qui s'endort au gouvernail et tombe à la mer. Pour Ulysse et Platon la situation leur paraît tout aussi claire : "The allusions to the journeys of Ulysses and Plato are almost too obvious to need explanation." (UA, p. 301, 48/30-31). Ulysse représenterait simplement le bon navigateur. De même, la référence à Platon, selon eux, concernerait davantage ses voyages — et son éloge du caractère formateur des voyages — que la quête philosophique...

²⁷⁰ UF, p. 365, n. 3.

²⁷¹ McCutcheon, "Thomas More, Raphael Hythlodæus, and the Angel Raphael", *op. cit.*, p. 34. C'est moi qui souligne.

raise suspicions."²⁷² Il en prend pour preuve un passage assez éloquent du *De copia* qui concerne justement la création de l'*ethos* des personnages :

If we handle a character whom another writer has treated before us, we must take the salient characteristics from those who invented or described him earlier ; for example, (...) **Ulysses must be cunning, lying, deceitful**, able to endure anything²⁷³

Wolfgang Rudat souligne également le caractère potentiellement négatif de l'allusion à Ulysse pour l'*ethos* de Raphaël :

Could it be that More is bringing to bear the fact that Ulysses was one of the most famous «nonsense-peddlers» in classical antiquity, an accomplished liar and deceiver ? Whether or not this would make Hythloday an outright liar, it at least would make him a character whose words will have to be taken with a grain of salt. (...) It seems to me that More warns the reader and dissociates himself from his narrating character (...) By comparing Hythloday to Odysseus, then, More is also questioning Hythloday's character²⁷⁴

Même la référence à Platon, selon Rudat, pourrait avoir pour but de discréditer l'*ethos* de Raphaël :

More is here referring to the Plato who traveled to Syracuse in order to put into practice his *Republic*, which was to be the model for *Utopia*. Plato's ill-success in applying his idealism to practical politics makes him a «poor traveler» --and by implication it does the same to Plato's analogue Hythloday.²⁷⁵

Ici encore donc, l'*ethos* de Raphaël Hythlodée paraît déchiré entre des connotations positives et négatives, "raphaelesques" et "hythlodéennes". More paraît s'amuser à jouer constamment de l'ambivalence, du paradoxe et du double discours sur son personnage de marin-philosophe. S'agit-il d'un grand explorateur ou d'un simple marin rusé et menteur qui raconte des sornettes²⁷⁶ ? S'agit-il d'un philosophe sérieux qui peut guider et ouvrir les yeux de ses semblables ou d'un simple idéaliste sans aucun sens pratique ?

²⁷² Wegemer, "The Rhetoric of Opposition in Thomas More's *Utopia*: Giving Form to Competing Philosophies", *op. cit.*, p. 295.

²⁷³ Érasme, *De Copia*, *op. cit.*, p. 584-585.

²⁷⁴ Wolfgang Rudat, "More's Raphael Hythloday: Missing the Point Once More", *Moreana*, 69, 1981, p. 41-42. Rudat ajoute que l'on pourrait considérer *tout* le discours utopique de Raphaël comme un "cheval de Troie" d'ordre "mental".

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 44.

²⁷⁶ On peut notamment citer Mortimer à ce titre : "the way in which he [*Hythlodæus*] takes control of the conversation suggests that he is, like the Ancient Mariner, a man who cannot rest until his tale is told." Mortimer, *op. cit.*, p. 26.

Quel serait donc le "type général" de ce protéiforme Raphaël ? On pourrait sans doute proposer le terme de "marin-philosophe" avec tout ce que cela implique de polysémie et de sens contradictoires. On pourrait aussi — au niveau intellectuel et pour mieux l'opposer à "More" — le décrire comme un "humaniste radical" : celui qui n'a pas les scrupules, l'esprit de compromis et la vie active ou l'engagement politique d'un "humaniste civique".²⁷⁷ Mais ces caractérisations ne rendraient pas justice à la complexité de l'*ethos* de Raphaël. More, ici, va bien au-delà des préceptes rhétoriques érasmiens de description de personnages. On peut difficilement parler ici d'un "type" bien défini. Les *topoi* rhétoriques — du marin, du philosophe, etc. — sont combinés d'une manière qui le tire résolument du côté de la sophistication et de la non-univocité d'un personnage proprement "littéraire". La rhétorique bascule ici dans la poétique.

Il reste que More paraît avoir tout de même observé certains principes érasmiens. En premier lieu, il définit son personnage en lui attribuant certaines particularités circonstanciées : un grand âge (*vergentis ad senium ætatis*²⁷⁸) qui l'oppose au "More" plus jeune, une nationalité portugaise (pour affirmer sans doute ses attributs d'explorateur, mais que certains commentateurs voient comme plus significative²⁷⁹), un métier plus "nomade" que celui de "More", etc. Beaucoup de ces particularités semblent avoir pour but de créer un effet de contraste avec le personnage de "More".

Cette tendance — ainsi qu'une fidélité certaine aux principes du *De copia* — est confirmée encore davantage au niveau de ce qu'Érasme appelle les émotions communes : à ce titre, More semble avoir voulu opposer point pour point Raphaël à "More". Autant "More" est présenté comme attaché à sa famille, ses amis, son entourage, sa religion son pays et son souverain, autant Raphaël paraît complètement dénué d'attaches. Non seulement s'oppose-t-il violemment et longuement à l'idée de servir un prince, mais il affirme aussi avoir coupé tous les liens avec les "siens" :

²⁷⁷ Beaucoup de commentateurs bien sûr mettent en évidence cet aspect de l'opposition entre "More" et Raphaël. Rudat, par exemple, montre bien le renversement qui s'effectue dans l'équation *otium-negotium* : "the basic form of Hythloday's life is leisure, and any form of non-leisure would be self-inflicted trouble. (...) Hythloday merely wishes to keep his personal *otium* / leisure." Rudat, *op. cit.*, p. 47.

²⁷⁸ UL, p. 363. Ce grand âge permet, à première vue, d'accorder une plus grande sagesse et une plus grande autorité à Raphaël par rapport au personnage de More, mais il peut également évoquer la sénilité...

²⁷⁹ Certains critiques ont proposé que ce pouvait être une allusion au caractère violent — déjà documenté à l'époque — des colonisateurs portugais.

— En ce qui concerne les miens, répondit-il, je ne m'émeus guère, car je pense avoir raisonnablement rempli mon devoir à leur endroit. Les autres hommes ne cèdent leurs biens que lorsqu'ils sont vieux et malades ; (...). Moi, c'est non seulement sain de corps et d'esprit mais en pleine jeunesse que je les ai distribués à ma famille et à mes amis. J'estime qu'ils doivent se contenter de cette générosité sans réclamer et attendre que, dans leur intérêt, j'aïlle encore me donner en servage aux rois.²⁸⁰

Ce "détachement" fondamental de Raphaël contribue certainement à rendre l'*ethos* du personnage plus problématique. Plusieurs critiques insistent sur cet aspect de la personnalité de Hythlodée pour le discréditer davantage :

[*Raphael*] refuses to contribute anything to the common good. (...) Both Morus and Giles appear (...) as learned men who have sacrificed their personal interests for the good of their families, friends, and country. Morus, having signed the *Utopia* as "Thomas More, *Citizen and Sheriff of the Famous City of London*" (...) travels only to serve the king, and he praises Giles for similar loyalty and dedication to country, family, and friends.²⁸¹

[*Raphael's*] preference for Greek authors almost to the exclusion of Latin writers (...) indicates his detachment from the world and practical realities and responsibilities. (...) His lack of attachment to family and friends (...) stands in sharp contrast to "More" and Giles.²⁸²

Cet "isolationnisme"²⁸³ de Raphaël — qui s'oppose radicalement à la sociabilité engagée de "More" — est d'un intérêt certain dans le contexte d'une étude qui veut s'attacher aux particularités du dialogue de l'*Utopie*. L'*ethos* de ce personnage reste cependant extrêmement complexe et ambivalent.²⁸⁴ Comme le note Anthony Mortimer, la sophistication de cet *ethos* nous permet en fait

²⁸⁰ UF, p. 373.

²⁸¹ Wegemer, "The Rhetoric of Opposition in Thomas More's *Utopia*: Giving Form to Competing Philosophies", *op. cit.*, p.296.

²⁸² Weiner, "Raphael's Eutopia and More's *Utopia*: Christian Humanism and the Limits of Reason", *op. cit.*, p. 9.

²⁸³ Harry Berger est un autre critique qui met en relief l'isolationnisme de Raphaël : "Hythloday is too earnest and intense, (...) he lacks the sense of play, musing and amused, by which a more tentative and self-conscious mind remains negatively capable, alive to its own limits and to the world's good. Unable to control his distance and detachment within the world, he detaches himself from the world. (...) Hythloday made his withdrawal easy by getting rid of all natural and emotional attachments early in life" Berger, *op. cit.*, p. 63.

²⁸⁴ Son "détachement" pourrait, par exemple, tout aussi bien être analysé à la lumière, plus positive, des philosophies stoïciennes ou épicuriennes, voire au regard, encore plus valorisé, du détachement chrétien : "le Fils de l'homme n'a pas où reposer la tête" (Matthieu, 8, 20); "je suis venu séparer le fils de son père, la fille de sa mère, et la bru de sa belle-mère ; et on aura pour ennemis les gens de sa propre maison." (Matthieu, 10, 35-36) ; "Si tu veux être parfait, va, vends ce que tu possèdes" (Matthieu, 19, 21), etc.

uniquement de constater que Raphaël Hythlodée n'est pas un porte-parole transparent et non-problématique de l'auteur More :

Hythlodæus's account of Utopia in Book II is preceded, in Book I, by a presentation of Hythlodæus as a character with idiosyncrasies, preconceptions and a specific cast of mind which may be presumed to condition his perception of Utopian society. If More had wanted to present a transparent statement of his own political ideals, why, one may ask, should he have chosen to transmit them through the narration of a character who is far too fully realized to be regarded as a mere mouthpiece for the author ?²⁸⁵

Si Raphaël Hythlodée n'est pas un porte-parole direct, non-médiatisé, de More, cela ne signifie pas pour autant qu'il faille rejeter tout son discours. C'est bien Hythlodée, et non "More", qui stigmatise les maux de l'Angleterre (et de L'Europe chrétienne en général) dans le Livre I de l'*Utopie* :

It is Hythlodæus, not the practical Persona More, who gives us a convincing diagnosis of the ills of England, and without his passion and indignation would even limited reform be possible ? The danger of visionary politics is obvious in Hythlodæus's uncritical approval of Utopia ; the need for vision is demonstrated no less clearly.²⁸⁶

Ainsi, bien que Hythlodée paraisse être lui-même objet de l'ironie et de la satire, il n'en continue pas moins d'être aussi un "Raphaël" dont le message ne doit pas être rejeté intégralement : "Raphael is gradually revealed as a burlesque of the humanist, but he also gradually assumes the character of the Lucianic « wise fool ». He is both Raphael, the messenger of truth, and Hythlodæus, a speaker of nonsense."²⁸⁷ Il importe de garder en mémoire cette tension paradoxale qui caractérise l'*ethos* polymorphe de ce personnage "morosophique"²⁸⁸, si l'on veut comprendre toute la sophistication de l'*ethos* dialogique de l'*Utopie*.

*

L'*ethos* de l'*Utopie* se constitue principalement sur l'axe formé de l'interaction et de l'opposition entre "More" et Raphaël. Mais avant de passer à l'analyse du dialogue qui met en relief cette tension bipolaire, il importe de dire

²⁸⁵ Mortimer, *op. cit.*, p. 25.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 34.

²⁸⁷ Schaeffer, *op. cit.*, p. 11.

²⁸⁸ "Morosophie" — le "sage-fou" ou "demi-sage-demi-fou" — est un jeu de mot créé par Lucien (dans son *Alexandre*), le jeu de mot est repris par Érasme dans *L'Éloge de la folie* (dédié à More-moria), puis par More lui-même dans l'*Utopie* (UF, p. 385).

encore quelques mots sur l'*ethos* des autres personnages de l'*Utopie*, qui jouent peut-être un rôle moindre que les deux principaux protagonistes, mais qui n'en contribuent pas moins à la dynamique d'ensemble du dialogue. À ce titre, les deux personnages secondaires les plus importants sont sans conteste Pierre Gilles et le Cardinal John Morton.

iii. Petrus Aegidius

Dans le texte même de l'*Utopie*, le personnage de Pierre Gilles joue un rôle apparemment mineur mais tout de même fondamental. C'est "Gilles" qui présente Raphaël à "More". C'est lui aussi qui provoque le débat crucial entre ces deux derniers au sujet de l'opportunité de servir les princes. En ce sens, "Gilles" joue un rôle d'intermédiaire (ou d'entremetteur) ainsi qu'un rôle de catalyseur du dialogue.²⁸⁹

"Gilles", comme "More", est un personnage fondé sur une personnalité historique réelle. À ce titre, il occupe également une place très significative dans les "marges" de l'*Utopie*. Dans les *parerga*, Pierre Gilles est l'auteur d'une lettre à Jérôme Busleiden.²⁹⁰ Il est le destinataire de la lettre-préface de More, ainsi que d'une seconde lettre de More (publiée à la fin du texte de l'*Utopie* dans l'édition de Paris de 1517). Il est également le destinataire d'une lettre de Jean Desmarais (publiée dans les éditions de 1516 et 1517). Enfin, Gilles affirme aussi — dans sa lettre à Busleiden — avoir rédigé l'"Alphabet utopien", le quatrain des Utopiens (ou *Tetrastichon*)²⁹¹ ainsi que les annotations marginales.²⁹²

On remarque d'ailleurs que le Gilles des *parerga* paraît jouer un rôle très semblable à celui joué par le "Gilles" de la fiction de l'*Utopie*. Il est en effet celui que More paraît charger de la responsabilité de la publication de l'ouvrage : "je m'en remettrai pour tout ce qui reste à faire, c'est-à-dire pour l'édition, aux conseils de

²⁸⁹ En tout, More attribue sept répliques à "Gilles" au Livre I : trois répliques au moment de la présentation de Raphaël à "More" (p. 362, 365 et 366), trois répliques qui contribuent à lancer le débat sur l'opportunité de servir les princes (p. 370 et 373) et une dernière réplique vers la fin du Livre I (p. 442 et 445). "Gilles" n'est toutefois jamais mentionné dans le Livre II.

²⁹⁰ Publiée dans les quatre premières éditions de l'*Utopie*.

²⁹¹ L'alphabet utopien et le quatrain sont absents de la deuxième édition (Paris, 1517), mais réapparaissent dans les deux éditions bâloises de 1518.

²⁹² Lupset, sur la page titre de l'édition de Paris, attribue cependant les annotations à Érasme. Prévost, comme les éditeurs de Yale, concluent à un travail collectif des deux humanistes.

mes amis et, avant tout, aux vôtres."²⁹³ La correspondance de More témoigne aussi du fait que Gilles doit en quelque sorte assumer la tâche de publiciste de l'ouvrage. En effet, sous l'influence de More, Érasme demande à Gilles d'adresser sa lettre à Busleiden plutôt qu'à lui-même : More voulait avoir des appuis non seulement de lettrés, mais de "personnages influents" dans les affaires publiques. Enfin, Gilles, dans sa lettre à Busleiden, poursuit l'affabulation au sujet de l'existence-inexistence de Raphaël et de l'île d'Utopie. Sur tous les plans donc, Gilles, comme "Gilles", a une fonction d'intermédiaire, d'entremetteur et de catalyseur.

Dans le texte même de l'*Utopie*, il va de soi que le personnage est un *allié* de "More". Ce dernier en fait un long éloge — pour le moins hyperbolique — dans l'introduction narrative du Livre I :

Pendant mon séjour dans cette ville [*Anvers*], parmi les visites que je recevais, aucune ne m'était plus agréable que celle que me rendait fréquemment Pierre Gilles. Anversois de naissance, il jouit d'un immense crédit et, s'il occupe déjà, parmi ses concitoyens, un rang honorable, il mérite d'être élevé un jour aux plus grands honneurs ; car malgré sa jeunesse, on se demande ce qui l'emporte chez lui, du savoir ou de la vertu ; il joint, en effet, aux plus hautes qualités morales, la culture littéraire la plus vaste ; en outre, s'il manifeste à tous une grande loyauté, il a pour ses amis un cœur si ouvert, tant d'affection et de confiance, des sentiments si sincères, qu'il est à peu près impossible de trouver quelqu'un qu'on puisse lui comparer en matière d'amitié. Rare est sa discrétion, personne n'est plus éloigné du déguisement, mieux que quiconque il joint la simplicité à la prudence. Et puis, sa conversation est si agréable, si aimablement spirituelle que (...) je puisais le meilleur de mon réconfort dans le charme inexprimable de sa présence et le plaisir, plus savoureux que le miel, de m'entretenir avec lui.²⁹⁴

On note que l'*ethos* du personnage de "Gilles" paraît se conformer point pour point — bien que de façon plus accentuée, modestie du narrateur oblige — à celui de "More"²⁹⁵ : engagement actif dans la vie sociale et politique, intérêt pour le savoir et les lettres, souci des relations sociales et de l'amitié, don pour la conversation spirituelle, etc. Cette proximité des deux personnages avec qui Raphaël s'entretiendra contribue à accentuer le caractère différent, "étranger", de

²⁹³ UF, p. 24. En fait, More compte surtout sur Érasme à ce titre comme en témoigne la correspondance de ce dernier (voir *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami*, P.S. Allen *et al.* éd., vol. 2, Oxford, p. 339, 346, 354, 359, 372, 375, 380, 385, 413-414 et 421).

²⁹⁴ UF, p. 361-362.

²⁹⁵ C'est ce que note aussi Weiner : "what we are told of Giles seems to combine all the good qualities of "More," Tunstall, and Temsicke. Peter is learned and virtuous, courteous and gentle, his talk both merry and delectable, and his effect on "More" is positive, easing his human wants and needs (his desire for his native country, wife, and children)." Weiner, "Raphael's Eutopia and More's *Utopia*: Christian Humanism and the Limits of Reason", *op. cit.*, p. 9.

Hythlodée lui-même : son isolationnisme et son détachement en viennent à contraster fortement avec la sociabilité et l'engagement social de ses deux interlocuteurs.

D'ailleurs, le fait que l'*ethos* de "Gilles" reflète celui de "More" paraît moins important en tant que tel que parce que cela permet justement de mettre en place — par un processus simultané de rapprochement et de différenciation — les fondations d'une *communauté* : une communauté d'humanistes "civiques" qui constitue le public des discours de Raphaël dans l'*Utopie*, mais aussi le public privilégié des premiers lecteurs humanistes de l'*Utopie* qui ne manqueront pas de s'identifier à ces deux *personæ* que More peint sous un jour si favorable.

Ainsi, l'*ethos* de "Gilles" n'a pas tant, ici encore, une fonction autonome dans l'ouvrage qu'une fonction de *médiation* qui permet de passer de la figure individuelle de l'humaniste à la *communauté* des humanistes. Son rôle dans les *parerga*, comme on le verra plus loin, a une fonction similaire en ce qui concerne cette fois l'*ethos* dialogique de la réception et de la lecture de l'*Utopie*.

iv. Le Cardinal John Morton

L'autre personnage secondaire important de l'*Utopie* — Morton — paraît, à première vue, jouer un rôle semblable, bien qu'il soit légèrement différent et plus ambigu que celui de "Gilles". Le personnage de Morton est aussi fondé sur une personnalité historique réelle : le Cardinal John Morton (1420-1500) qui avait assumé les hautes fonctions d'Archevêque de Canterbury (à partir de 1486), de Chancelier d'Angleterre sous Henri VII (de 1487 à 1500) et de Cardinal (en 1493). Le jeune Thomas More avait servi dans la maison de Morton et certains de ses écrits²⁹⁶ témoignent de son admiration pour ce personnage historique influent.

Dans le texte de l'*Utopie*, Morton n'apparaît pas dans le dialogue premier entre "More", "Gilles" et Raphaël, mais dans le dialogue mis en abyme — censé

²⁹⁶ Voir notamment *The History of King Richard III*, R. S. Sylvester éd., Selected Works of St. Thomas More, Yale University Press, New Haven and London, 1976, p. 92-93 : "The bishop was a man of great natural wit, very well learned, and honorable in behavior (...) living many days in as much honor as one man might well wish, ended them so godly that his death, with God's mercy, well changed his life. This man (...) had gotten by great experience (the very mother and mistress of wisdom), a deep insight in politic, worldly drifts (...)" (L'orthographe est modernisée dans cette édition du *Richard III* de More).

s'être déroulé une quinzaine d'années plus tôt²⁹⁷ — rapporté rétrospectivement par Raphaël. C'est donc un Raphaël accédant temporairement au statut de "narrateur" qui se charge de faire le portrait de ce Morton :

(...) un homme, mon cher Pierre (More connaît déjà ce que je vais raconter), qui s'imposait moins par son autorité que par ses qualités de jugement et sa valeur morale. Il était de taille moyenne et ne courbait pas sous le poids de l'âge. Son visage inspirait le respect, non la crainte. D'un abord facile, il n'en demeurait pas moins sérieux et grave. Il prenait plaisir à interpellier, parfois assez rudement, mais sans jamais blesser, ceux qui venaient le solliciter ; il éprouvait ainsi l'intelligence et la présence d'esprit de chacun. La force de caractère qui avait quelque chose de son propre tempérament le réjouissait pourvu qu'elle fût exempte d'effronterie. Il l'encourageait comme la marque d'un esprit fait pour de grandes entreprises. Sa parole était à la fois élégante et persuasive, sa connaissance du Droit très étendue, son intelligence exceptionnelle, sa mémoire prodigieusement fidèle. L'étude et l'exercice avaient encore développé ses éminentes qualités naturelles. Le roi faisait le plus grand cas de ses avis et, au moment même où je me trouvais en Angleterre, l'État, visiblement, reposait en grande partie sur lui. C'était à juste titre : encore adolescent, il était passé directement de l'école à la cour ; toute a vie il avait été mêlé aux affaires les plus importantes et, sans cesse ballotté par les flots de fortunes diverses, il avait acquis, au milieu de grands et assez nombreux périls, une sagesse politique qui, enseignée par de tels maîtres, ne s'oublie pas facilement.²⁹⁸

Certains commentateurs ont rapproché cette caractérisation élogieuse de Morton de celles de "More" et "Gilles", mais il importe de préciser que Morton représente moins ici un humaniste civique comme ces derniers que le prototype de l'homme public influent alliant le pouvoir à la sagesse. L'*ethos* de ce personnage paraît important à plusieurs titres.

D'une part, les qualités de ce Morton constituent un des rares terrains d'entente entre "More" et Raphaël. En effet, suite au long²⁹⁹ dialogue mis en abyme rapporté par Raphaël, "More" s'exclame :

— (...) pendant que vous parliez, il me semblait que ces heureuses évocations de la vie du Cardinal, dont la cour a été l'école de mon enfance, m'avaient ramené dans mon pays et faisaient revivre mon jeune âge. Vous ne sauriez croire, mon cher Raphaël, combien la mémoire de cet homme que vous évoquez avec une si grande complaisance, vous rend encore plus cher à mon affection, vous qui m'étiez déjà si cher.³⁰⁰

²⁹⁷ Certains indices historiques permettent de le situer entre la fin de 1497 et le début de 1498. Voir UF, p. 377, n. 4.

²⁹⁸ UF, p. 377-378.

²⁹⁹ Ce dialogue occupe près de 19 des 45 pages du Livre I.

³⁰⁰ UF, p. 414.

Cependant, cet apparent consensus entre les deux interlocuteurs masque le fait paradoxal que Raphaël évoque le dialogue à la cour de Morton pour démontrer qu'il est inutile de tenter de conseiller les princes alors que le dialogue lui-même démontre en fait à quel point Morton est très ouvert aux suggestions de Raphaël !³⁰¹ Prévost, entre autres, constate l'ironie de la situation : "Il y a un humour certain à mettre dans la bouche de Hythlodée, au moment même où il affirme l'impossibilité de concilier la philosophie et la politique, ce portrait d'un «sage» au pouvoir."³⁰²

Plus encore, pour Ann Astell, l'ouverture du Cardinal aux idées de Raphaël pourrait même servir de "modèle" au lecteur de l'*Utopie* confronté au discours de Raphaël :

The Cardinal, as Lord Chancellor of England, listens attentively to Hythloday's harangue (...) Morton's wisdom keeps him from clinging to old practices that have proven ineffectual, and from rejecting new ways that have not been tested. He serves as a model for the reader who is asked, not to ape him as the blind courtiers do, but to assume his fundamental attitude toward Hythloday's "novel ideas".³⁰³

Cette hypothèse reste à démontrer, mais il paraît évident que l'*ethos* de Morton est important pour l'économie générale du texte. D'autant plus, qu'il peut aussi servir de modèle pour l'autre public que l'auteur More visait : non pas celui des simples humanistes de la république des lettres, mais celui des personnages historiques plus influents dans les affaires publiques.³⁰⁴

v. *Autres ethos et ethos autre*

Les autres personnages rencontrés dans l'*Utopie* jouent un rôle beaucoup moins significatif et ne sont pas suffisamment développés pour que l'on puisse

³⁰¹ Voir notamment UF, p. 394 : "mon cher Raphaël, je désirerais vivement entendre de votre bouche les raisons pour lesquelles vous estimez que le vol ne doit pas être puni du châtement suprême" ; et UF, p. 406 : "— Il n'est pas facile de deviner, dit-il [*Morton*], si la transformation [*proposée par Raphaël*] serait avantageuse ou non, tant que l'expérience n'aura pas été tentée."

³⁰² UF, "Notes complémentaires", p. 665. Prévost souligne aussi la distance qui sépare le Morton historique du Morton de l'*Utopie* : "Composition littéraire qui tient plus de l'exercice de style que des exigences de la fidélité historique, ce portrait joue essentiellement dans le Livre I, un rôle dialectique. Un tel modèle ne se rencontre guère dans la réalité. More n'était pas aveugle au machiavélisme de celui que Marie Delcourt appelle le Talleyrand du XV^e siècle." *Ibid.*

³⁰³ Astell, *op. cit.*, p. 314.

³⁰⁴ De nombreux passages de la correspondance de More témoignent du fait qu'il espérait que son livre soit lu par de tels personnages. Nous reviendrons sur cette question dans la section sur l'*ethos* de la lecture de l'*Utopie*.

parler en ce qui les concerne d'un *ethos* au sens propre du terme. Le juriste³⁰⁵, le bouffon et le moine³⁰⁶ à qui More attribue quelques répliques dans le dialogue mis en abyme du Livre I ne sont pas même identifiés nommément. Les autres courtisans de Morton ne participent pas au dialogue. Le page de More — John Clement qui, selon le More de la lettre-préface, aurait été présent à l'entretien — n'est jamais mentionné dans le corps de l'ouvrage. Gilles, dans sa lettre à Busleiden, laisse également entendre que des membres de la compagnie de Hythlodée assistaient à l'entretien³⁰⁷, mais d'eux non plus on ne trouve aucune trace dans le texte même de l'*Utopie*. Tout au plus, peut-on dire que ces personnages périphériques forment un *public* pour le dialogue, un public qui préfigure d'une certaine façon le public des lecteurs qui "assiste" aussi à l'entretien par le biais du livre.

On doit cependant insister sur un fait plus significatif : le Livre II, malgré son caractère beaucoup plus volumineux que le Livre I³⁰⁸, ne laisse aucune place à l'émergence de "personnages" au sens habituel du terme. Hormis le fondateur de l'île d'Utopie, le roi Utopus évoqué brièvement par Raphaël au début du Livre II, aucun des Utopiens n'accède même au simple statut "onomastique".³⁰⁹ "Les Utopiens", comme les appelle Raphaël toujours au pluriel, ne possèdent pas d'*ethos* individuel et paraissent totalement interchangeables. Tout au plus peuvent-ils accéder à un "titre" politique — Syphograntes ou Phylarques, Tranibores ou Protophyllarques, Barzanès ou Adèmes — ou encore peuvent-ils être définis par leur appartenance à diverses sous-collectivités : les "femmes", les "agriculteurs", les "enfants", les "bouffons", les "prêtres", les "prisonniers, etc.

Tout se passe comme si dans le passage du dialogue du Livre I au monologue du Livre II, dans le blanc qui sépare ces deux livres, la nécessité même

³⁰⁵ Ce juriste a un intérêt tout de même — d'un point de vue dialogique — en ce qu'il représente un certain type de "disputant" empruntant une rhétorique scolastique que More veut ici railler.

³⁰⁶ L'échange dialogué entre le moine et le bouffon semble avoir un but essentiellement comique. Son style nettement lucianique est l'occasion de lancer quelques pointes en direction des frères mendiants. Ce passage a d'ailleurs été censuré dans l'édition de Louvain de 1566.

³⁰⁷ Gilles prétend que c'est un de ces marins qui l'aurait empêché d'entendre où se situait l'île d'Utopie : "quelqu'un de la compagnie, qui avait sans doute pris froid au cours du voyage en mer, toussa assez bruyamment et couvrit quelques mots de notre interlocuteur." UF, p. 341.

³⁰⁸ Dans l'édition de Paris de 1518, le Livre I occupe 45 pages, alors que le Livre II en occupe plus du double (92 pages).

³⁰⁹ Les seuls autres "noms" mentionnés par Raphaël sont ceux d'*Européens* célèbres à divers titres (Platon, Aristote, Aldus Manutius, etc.) que lui et ses compagnons ont présentés aux Utopiens. Il y a aussi un dénommé Trice Apinate — *Tricius Apinatus*, des mots *apinae* et *tricae* qui désignent des "bagatelles et des niaiseries" (UF, p. 696, n. 117) —, compagnon de Raphaël, qui est mentionné en passant (UF, p. 542).

de la création d'*ethos* s'évanouissait. Du moins la nécessité d'*ethos* individuels disparaît-elle dans cette société sans propriété privée. C'est un *ethos* collectif que Raphaël décrit dans son monologue. Un *ethos* collectif qui possède des caractéristiques tout de même très bien définies.

Et il ne paraît pas excessif de se demander, comme Anthony Mortimer, si cet *ethos* collectif des Utopiens du Livre II ne correspond pas d'une certaine manière à l'*ethos* du personnage de Raphaël lui-même : "Does not Hythlodæus make the Utopians in his own image and likeness ?"³¹⁰ La réponse à cette question doit passer par une analyse serrée du procédé le plus important de constitution de l'*ethos* des personnages de l'*Utopie* dans le Livre I, c'est-à-dire le dialogue lui-même.

b. Du dialogue des ethos à l'ethos du dialogue

On a déjà vu que la figure du *dialogismos* pour Érasme³¹¹ joue un rôle fondamental dans la caractérisation de personnages dans un discours. Dans le cas d'un discours écrit principalement sous forme de dialogue, il va de soi que cette figure prend une place prépondérante : c'est principalement *par* et *dans* les échanges de répliques dialoguées que les contours de l'*ethos* des personnages s'affirment et émergent plus concrètement. Dans le dialogue du Livre I de l'*Utopie*, ce sont surtout les *ethos* de "More" et de Raphaël qui en viennent à s'affirmer, puis à s'opposer d'une manière qui paraît irréductible.

La tension entre les deux principaux *ethos* du texte colore l'ensemble du dialogue et favorise la constitution d'un *ethos* dialogique d'ensemble foncièrement paradoxal, traversé par des contradictions inassimilables. Cette tension inhérente au dialogue de l'*Utopie* émerge cependant avant même les premiers échanges de répliques, dès les premières pages de l'ouvrage, dans toute la mise en scène spatio-temporelle et rhétorico-poétique du dialogue lui-même.

On a déjà vu en effet à quel point More, dans les premières lignes du Livre I, s'emploie à inscrire son dialogue dans l'"histoire", à créer un effet de vérisimilitude

³¹⁰ Mortimer, op. cit., p. 33.

³¹¹ Nous avons déjà cité le passage suivant du *De copia* : "Particularly appropriate to character delineation is *dialogismos* or dialogue, in which we supply each person with utterances appropriate to his age, type, country, way of life, cast of mind, and character." *Op. cit.*, p. 586.

typique des dialogues cicéroniens : présentation de personnages historiques réels et prestigieux, inscription du dialogue dans le contexte d'un événement historique attesté, etc. Dès lors, l'arrivée impromptue de ce *vir eximius*, de ce personnage "hors de l'ordinaire", qu'est Raphaël Hythlodée vient créer une première scission : entre les personnages "vraisemblables", basés sur des personnages historiques réels, que sont "More" et "Gilles", et ce personnage manifestement fictif qu'est le marin-philosophe. Le procédé est assez singulier et ne semble pas avoir de précédent dans la tradition dialoguée.³¹² Il fait se rencontrer Cicéron et Lucien (quoiqu'un Lucien plus subtil), mais il fait aussi, et peut-être surtout, se rencontrer l'histoire et la fiction, la rhétorique et la poétique.

Ces premières tensions font rapidement place à d'autres, tout aussi intéressantes. Au chapitre de la situation spatiale de son dialogue par exemple, More semble s'amuser à jouer des contrastes entre divers "lieux communs" — au sens littéral — du dialogue. La rencontre de "More" et de Raphaël a d'abord lieu, par hasard, comme c'est souvent le cas dans les dialogues de Platon et de Lucien, sur une place publique, à Anvers alors que "More" sort de l'église Notre-Dame. Mais, après l'introduction que fait "Gilles" de Raphaël à "More", les interlocuteurs se déplacent tout de suite vers un espace "privé" :

Dès que Pierre eut achevé ce récit, je le remerciai de son extrême obligeance, et de la peine qu'il avait pris à me procurer avec cet homme une conversation qu'il espérait agréable et fructueuse. Je me tourne ensuite vers Raphaël et, après l'échange des salutations et banalités qu'on se dit entre inconnus lors d'une première rencontre, nous nous rendons chez moi, et là au jardin, assis sur un banc de gazon, nous engageons la conversation.³¹³

Ce nouveau lieu dialogique — typique des "dialogues de villa" cicéroniens et de la tradition dialogique du *locus amœnus*³¹⁴ — introduit une première opposition

³¹² Beaucoup de dialogues avaient auparavant mêlé des personnages "réels" à des "personnages" allégoriques (la Vérité comme dans le *Secretum* de Pétrarque, la Philosophie dans la *Consolatio* de Boèce, la Rhétorique, les Dieux chez Lucien, etc.), mais ce mélange d'histoire et de fiction *vraisemblable* paraît être une innovation de More.

³¹³ On a déjà vu que ce "banc de gazon" pouvait être une référence ironique à la fois *Phèdre* de Platon — où Socrate et Lysias s'assoient sur le gazon — et au *De oratore* de Cicéron où les interlocuteurs font de même mais en exigeant d'abord des coussins.

³¹⁴ Le jardin constitue un lieu de prédilection des auteurs de dialogues de toutes les époques. À ce sujet voir, entre autres, Eva Kushner "Le rôle structurel du *locus amœnus* dans les dialogues de la Renaissance", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 34, Paris, 1982. Comme on l'a vu dans notre introduction, Huizinga atteste aussi, dans sa biographie d'Érasme, de la popularité de cette mise en scène dialogique à la Renaissance : "The whole Renaissance cherished that wish of reposed, blithe, and yet serious intercourse of good and wise friends in the cool shade of a house under trees, where serenity

entre l'espace public et l'espace privé, une opposition déjà mise en place d'ailleurs dans le passage du contexte des négociations diplomatiques de la mission de "More" à l'intermède anversois qui donne lieu à la discussion plus "intime" avec Raphaël et "Gilles". Mais les transitions topologiques ne s'arrêtent pas là, car à peine la conversation en ce lieu a-t-elle commencée que le dialogue se déplace à nouveau — dans l'espace *et* dans le temps cette fois — avec le début du dialogue mis en abyme rapporté par Hythlodée qui est censé s'être déroulé en Angleterre une quinzaine d'années plus tôt. Ce nouveau dialogue, qui a lieu lors d'un repas à la cour de Morton, introduit un nouveau — double — topos de la tradition dialoguée — à la fois celui du banquet³¹⁵ et celui de la cour³¹⁶ — et il nous renvoie simultanément d'un espace privé à un espace nettement plus public.³¹⁷

Enfin, après le dialogue chez Morton, nous revenons au contexte plus intimiste du banc de gazon de la villa anversoise de "More" où se déroulera la suite du dialogue du Livre I et le monologue "insulaire" du Livre II (qui sera d'ailleurs précédé³¹⁸ et suivi³¹⁹ d'un repas).

Ces déplacements spatio-temporels témoignent de tensions et de complémentarités contradictoires entre divers espaces typiques du genre dialogué — la place publique, le jardin, la cour, la salle à manger, etc. —, mais ils mettent en place aussi toute une dynamique sophistiquée de l'opposition thématique entre le privé et le public, une opposition qui joue un rôle fondamental tant dans le thème du dialogue du Livre I — une grande partie du débat entre "More" et Raphaël repose en effet sur la question du "lieu" et du moment où le "philosophe" peut ou doit se faire entendre³²⁰ — que dans l'ensemble de l'ouvrage puisque tout l'enjeu de ce

and harmony would dwell. (...) In Erasmus's writings that ideal wish ever recurs in the shape of a friendly walk, followed by a meal in a garden-house." Johan Huizinga, *Erasmus of Rotterdam*, *op. cit.*, p. 104.

³¹⁵ Platon est l'auteur, bien sûr, du plus célèbre "banquet", mais nombre d'autres auteurs de dialogues (Xénophon, Érasme, etc.) ont également choisi de mêler ainsi "les mets et les mots". À ce sujet, voir le livre de Michel Jeanneret, *Des mets et des mot. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Corti, Paris, 1987.

³¹⁶ Le plus célèbre des dialogues de cour paraîtra une vingtaine d'années après l'*Utopie* — *Il libro del Cortegiano* de Baldassar Castiglione — mais il en existe de nombreuses autres occurrences.

³¹⁷ Tant à cause du nombre plus élevé d'interlocuteurs qu'à cause de la nature des fonctions de Morton, alors Chancelier d'Angleterre.

³¹⁸ "Nous entrâmes alors dans la maison pour prendre notre dîner. Après le repas, nous revînmes au même endroit, nous asseoir sur le même banc.", UF, p. 446.

³¹⁹ "(...) le prenant [*Raphaël*] par la main, je l'introduis dans la salle à manger", UF, p. 630.

³²⁰ "More", par exemple, reproche à Raphaël de tenir ses discours radicaux au mauvais "endroit" : "Discutée entre amis, au cours de conversations familières, cette «philosophie scolastique» ne manque pas

"non-lieu" qu'est la société utopique repose sur l'abolition non seulement de la propriété privée mais aussi, semble-t-il, de la vie et des lieux privés.³²¹

Le jeu complexe et paradoxal de la topographie dans l'*Utopie* a été mieux traité ailleurs³²², mais, pour ce qui nous concerne, on peut déjà déceler — à partir de ce seul niveau de la mise en scène spatio-temporelle du dialogue — que des tensions et des oppositions fondamentales — entre histoire et fiction, passé et présent, public et privé, etc. — vont travailler le dialogue. Et ces tensions sont confirmées dans le dialogue lui-même à travers l'opposition qui se développe graduellement entre les personnages de "More" (appuyé par "Gilles") et de Raphaël.³²³ Non seulement la confrontation s'établit-elle entre deux types fondamentalement différents de personnages ("historico-réalistes" versus fictif), mais aussi, bien sûr, aux niveaux des thèses qu'ils défendent, de leurs *ethos* respectifs, et plus significativement encore au niveau de leur relation à l'activité même du dialogue. On constate en effet très rapidement à la lecture du dialogue que "More" et Raphaël ont des styles d'expression³²⁴ très différents et que leur façon d'interagir dans le dialogue s'oppose assez nettement, ce qui à la fois confirme et précise davantage certains aspects précédemment évoqués de leur *ethos*.

À ce titre, le simple fait d'analyser le rôle des intervenants dans le dialogue en termes quantitatifs permet déjà de faire quelques observations intéressantes. On remarque que, dans le dialogue cadre de premier niveau (avec "More" et "Gilles") comme dans le dialogue mis en abyme (avec Morton *et al.*), le personnage de Raphaël tend à monopoliser la conversation. Non seulement More attribue-t-il plus

de charme. Mais, dans les conseils des princes où les grandes affaires sont discutées avec une grande autorité, il n'y a pas de place pour des considérations de ce genre." UF, p. 430.

³²¹ C'est une société qui se veut totalement "transparente" et publique étant donné surtout l'absence de droit de propriété : les familles y vivent en communauté et changent régulièrement de maison (même si celles-ci sont toutes semblables). Plus encore, les futurs mariés ont droit à une rencontre "déshabillée" pour vérifier l'état de la marchandise, si l'on peut dire, avant de s'engager plus avant.

³²² Voir surtout Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, *op. cit.*

³²³ On concentrera ici l'analyse principalement sur la question plus significative des échanges dialogués et de l'opposition entre "More" et Raphaël, quitte à revenir plus loin sur l'ensemble du dialogue (incluant l'épisode rétrospectif chez Morton).

³²⁴ Wegemer note aussi à quel point le dialogue permet de différencier "More" de Raphaël : "More employs dialogue throughout Book I and at the end of Book II. In both places, the style and rhetorical structure reveal the distinct character of each person." Wegemer, "The Rhetoric of Opposition in Thomas More's *Utopia*: Giving Form to Competing Philosophies", *op. cit.*, p. 290.

de répliques à Raphaël qu'à "More" et à "Gilles"³²⁵, mais les répliques de Raphaël sont aussi beaucoup plus longues (de trois à quatre fois en moyenne³²⁶) que celles de ses interlocuteurs. Dans le cas du dialogue chez Morton, il domine encore plus outrageusement la discussion.³²⁷ Cette tendance de Raphaël à la loquacité, et au monologue, culmine bien sûr au Livre II alors qu'il prend la parole de façon ininterrompue pour plus de 90 pages.

En soi, ce fait paraît significatif. Il a pu cependant provoquer deux réactions critiques inverses : certains ont vu dans la domination discursive de Raphaël la preuve de son rôle de porte-parole de l'auteur, alors que d'autres y lisent plutôt une forme déguisée de condamnation partielle, voire totale, du personnage par son auteur.

Mortimer, par exemple, voit dans la loquacité de Raphaël la figure typique du vieux conteur maritime, avec tout ce que cela implique de connotations péjoratives : "the way in which he [*Hythlodæus*] takes control of the conversation suggests that he is, like the Ancient Mariner, a man who cannot rest until his tale is told."³²⁸ De son côté, Schaeffer affirme que le caractère excessivement "copieux" de ces discours constitue une parodie d'une certaine rhétorique humaniste poussée à l'extrême : "By carrying rhetorical *copia* to these absurd lengths Raphael is revealed as a burlesque of the humanist."³²⁹ Enfin, le cicéronien Wegemer, trouve tout simplement que Raphaël dépasse les bornes du *decorum* : "According to rules of decorum, one should speak as Raphael does only in the most extreme situation, not in the garden of a friendly and generous host who has asked for advice."³³⁰

Avant de tirer de telles conclusions, il importe cependant de ne pas s'arrêter à la seule dimension quantitative du dialogue et d'observer de plus près la nature même des répliques, le style et la manière des deux interlocuteurs. À ce titre,

³²⁵ "Gilles" et "More" ont respectivement sept et onze répliques, alors que Raphaël en a quatorze (on ne compte ici que les répliques en style direct, il faudrait aussi ajouter le long récit de Raphaël narré par le narrateur More en style indirect au début de la conversation).

³²⁶ Si l'on compte la moyenne du nombre de lignes par réplique (à partir du texte de la traduction française de Prévost), on arrive à des moyennes de 7,7 lignes pour "Gilles", de 8,6 pour "More" et de 29,8 pour Raphaël.

³²⁷ Raphaël prononce à peu près le même nombre de répliques (5) que Morton (4) et le juriste avec qui il débat (4), mais ses répliques ont une longueur moyenne de pas moins de 67,6 lignes, contre seulement 5 pour le juriste et 7,8 pour Morton !

³²⁸ Mortimer, *op. cit.*, p. 26.

³²⁹ Schaeffer, *op. cit.*, p. 14.

³³⁰ Wegemer, "Ciceronian Humanism in More's *Utopia*", *op. cit.*, p. 13.

l'analyse de quelques passages cruciaux du débat entre Raphaël et "More" suffiront à mettre en relief les contrastes qui émergent assez explicitement entre les deux personnages. Les épisodes dialogués les plus significatifs — autant au niveau de la manière que du thème même de l'échange — se situent tout de suite avant et tout de suite après le long dialogue mis en abyme que rapporte Raphaël. Il s'agit des passages qui forment ce que la critique anglo-saxonne appelle le "*Dialogue of Counsel*" dont l'enjeu apparent est de déterminer s'il est opportun ou non de se mettre de se mettre au service des princes.

On se souviendra que "Gilles" amorce ce débat en s'étonnant que Raphaël — féru de tant de savoir et d'expérience — ne se soit pas encore attaché "à la personne d'un roi".³³¹ "Gilles" évoque les avantages qu'en tirerait le souverain, mais aussi Raphaël lui-même ainsi que les siens. Raphaël réplique en spécifiant, comme on l'a vu plus tôt, qu'il s'est débarrassé de toute obligation envers ces derniers et qu'il n'est donc pas nécessaire que "dans leur intérêt, [il] aille encore [s]e donner en servage aux rois".³³²

Malgré les protestations de Hythlodée, "Gilles" réitère que Raphaël devrait se "rendre utile aux autres dans les affaires privées et publiques"³³³ ce qui lui permettrait en même temps de s'assurer une "condition plus heureuse". C'est alors que Raphaël énonce les paroles qui provoqueront l'entrée de "More" dans le débat :

— Une condition plus heureuse, reprit Raphaël, en suivant une voie qui répugne à ma nature ? À présent, au moins, je mène la vie qui me plaît [*vivo ut volo*], ce qui j'en suis bien sûr, arrive à bien peu de personnages vêtus de pourpre. Ne sont-ils donc pas assez nombreux, ceux qui briguent les faveurs des puissants [*Quin satis est eorum, qui potentum amicitias ambiunt*], pour qu'il n'y ait pas grand dommage à ce qu'il leur en manque un, moi ou tel et tel de mon espèce ?³³⁴

On note ici que Raphaël, d'une part, insiste sur son détachement et son indépendance (mettant en relief son peu d'attachement aux devoirs et aux "émotions communes" : *vivo ut volo*) et, d'autre part, qu'il envoie ici une pointe au diplomate "More", lorsqu'il évoque avec un mépris certain l'opportunisme de "ceux qui

³³¹ UF, p. 370.

³³² UF, p. 373. Ici, le débat repose sur un jeu de mot : "— Vous avez raison, répondit Pierre : je ne voulais pas dire que vous deviez vous asservir [*inservias*] aux rois, mais les servir. — Servir ! reprit Raphaël. ce mot n'a qu'une syllabe de moins qu'asservir. [*Hoc est, inquit ille, una syllaba plusquam servias.*]", UF, *ibid.* / UL, p. 32.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.* / UL, p. 32.

briguent les faveurs des puissants", ces *purpuratorum*. L'attaque, assez directe, voire brutale,³³⁵ semble avoir porté puisque c'est précisément ce moment que choisit le narrateur-personnage "More" pour intervenir :

C'est alors que je pris la parole.

— Mon cher Raphaël, dis-je, il est bien évident que vous n'êtes avide ni de richesses, ni de pouvoir, et, pour ma part, certes, je n'ai pas moins d'estime ni de respect pour un homme qui pense comme vous que pour l'un de ceux qui exercent le plus grand pouvoir. Cependant, semble-t-il, vous agiriez d'une manière vraiment digne d'un esprit aussi généreux et aussi profondément «ami de la sagesse» [*philosopho*] que le vôtre, si vous acceptiez de mettre vos dons et votre activité, même au prix de quelques sacrifices personnels, au service des affaires publiques. Or, vous ne pouvez jamais réaliser cet idéal plus efficacement qu'en faisant partie du conseil de quelque grand prince auquel vous inspireriez — je suis certain que telle serait votre ambition — des mesures conformes au droit et à la morale. C'est du prince, en effet, que découle, comme d'une source intarissable, le torrent des bienfaits et des maux qui abreuvent tout un peuple. Or, en vous, le savoir est si profond qu'à lui seul il suppléerait à une grande expérience, et votre expérience est si vaste qu'à elle seule elle pourrait tenir lieu de savoir : bref, vous seriez, pour n'importe quel roi, un éminent conseiller.³³⁶

Il importait de citer ce passage *in extenso* pour mettre en relief la manière beaucoup plus polie et indirecte qu'a "More" de passer à la contre-attaque. Dans cet échange, c'est la réplique de "More" qui paraît la plus "copieuse", la plus ornée, la plus chargée de contorsions rhétoriques. Mais, malgré tous les compliments et les détours, il n'en reste pas moins que "More" envoie lui aussi une pointe à son interlocuteur lorsqu'il affirme qu'un "esprit aussi généreux et aussi profondément «ami de la sagesse»" que le sien devrait mettre ses "dons au service des affaires publiques", et ce "même au prix de quelques sacrifices personnels". Il paraît clair ici que "More" s'en prend à l'égoïsme du philosophe, à sa survalorisation de l'*otium* au détriment du *negotium*, à son abandon de ses devoirs moraux envers son souverain, sa patrie, et son entourage.

Sauf que le débat est alors interrompu pour un temps par Raphaël qui — après avoir rétorqué que "More" a fait une "double erreur (...) Et sur [*sa*] personne,

³³⁵ Mortimer note aussi la virulence de cette remarque de Raphaël : "The reference to those *who court the friendship of the great* would seem, in the presence of a professional diplomat, so tactless as to be almost insulting.", Mortimer, *op. cit.*, p. 26-27.

³³⁶ UF, p. 373-374 / UL, p. 32-33. Prévost accentue ici l'intrusion narrative de "More" au début de la réplique avec son "C'est alors que je pris la parole". Le texte latin se lit plutôt comme suit : "*Tum ego, perspicuum est, inquam, te mi Raphaël...*"

et sur le fond même du débat³³⁷ — va faire intervenir son long dialogue chez "Morton" pour tenter de démontrer à quel point il est inutile de se mettre au service des rois. On a déjà vu cependant que, paradoxalement, ce dialogue tend à démontrer tout au contraire que certains hommes de pouvoir — tel "Morton" justement — sont tout à fait ouverts aux suggestions nouvelles ou radicales de philosophes comme Hythlodée. Le débat reprend donc de plus belle suite au dialogue rétrospectif.³³⁸

Raphaël s'excuse d'abord, "longuement", de la longueur de son intervention :

Eh bien, mon cher More, de quels longs discours (*sermone*) ne vous ai-je pas accablé ! J'aurais eu vraiment honte de parler si longtemps, si vous ne m'en aviez prié avec tant d'insistance et si vous n'aviez apporté l'attention de quelqu'un qui ne veut pas omettre un seul détail de cet entretien. Certes, j'aurais pu être un peu plus bref ; il me fallait cependant rapporter ces faits complètement pour que vous puissiez juger à leur juste valeur ceux qui, après les avoir tourné en dérision lorsque je les rapportais, les avaient approuvés sur-le-champ ensuite parce que le Cardinal ne les désapprouvait pas. (...) Par là, vous pouvez estimer le prix que les courtisans donneraient de ma personne et de mes conseils.³³⁹

"More" commence par louer Raphaël pour son discours et surtout pour son évocation de Morton, mais il réitère son opposition sur la question de fond du débat :

— (...) Quant au reste, rien ne peut me faire changer d'avis. Je demeure convaincu que si vous consentiez à moins détester les cours princières, vos conseils pourraient rendre de réels services à la communauté. C'est pourquoi nul devoir n'incombe plus que celui-là à l'homme de bien que vous êtes. Si votre cher Platon dit vrai lorsqu'il estime que les États connaîtront le bonheur le jour où les philosophes seront rois, ou quand les rois s'adonneront à la philosophie, combien ce bonheur est encore bien éloigné, puisque les philosophes ne daignent même pas communiquer leur avis aux rois !³⁴⁰

Cette réplique de "More" provoque à nouveau un très long monologue de Raphaël qui a pour but de démontrer que ses discours et ses idées ne seraient pas

³³⁷ UF, p. 374. Raphaël poursuit : "(...) j'aurais beau sacrifier mes loisirs aux affaires [*tamen quum ocio meo negocium facerem*], cela ne servirait en rien le bien public. En premier lieu à cause des princes eux-mêmes : presque tous préfèrent donner leurs soins aux arts de la guerre (...) Ensuite, à cause des conseillers royaux : (...)" *Ibid.* / UL, p. 33.

³³⁸ Il faut préciser que le dialogue chez Morton a plusieurs autres fonctions : c'est là notamment que Raphaël développe toute son analyse critique de la situation économique, sociale et juridique de l'Angleterre. Et on peut supposer que l'auteur More partageait le point de vue de Raphaël sur ces questions : en témoigne le fait qu'il oppose un personnage de juriste caricatural à Raphaël et que le personnage de Morton prend le parti de Raphaël dans le débat. "More" et Raphaël partagent donc bon nombre d'idées. Nous reviendrons sur ces points communs plus loin.

³³⁹ UF, p. 413-414.

³⁴⁰ UF, p. 414.

entendus par un roi ou ses conseillers.³⁴¹ Le monologue est intéressant en lui-même du fait qu'il est entièrement fait au conditionnel et qu'il va d'une argumentation *hypothétique* à une argumentation carrément *fictive*, c'est-à-dire que Raphaël qui commence par donner des exemples réalistes — "Allons ! Imaginez que je me trouve chez le roi de France..."³⁴² — finit par alterner entre de tels points de départ hypothétiques, et des exemples qui appartiennent plus résolument à la fiction de l'*Utopie* :

Supposez que j'aïlle là-dessus leur proposer l'exemple et les lois des Achoriens (...)

Poursuivons donc, reprit-il. Supposons qu'un roi et ses conseillers (...)

À ce moment-là, si je me levais encore pour prétendre (...)

À ce moment-là, que se passerait-il si j'allais leur proposer en exemple la loi des Macariens (...)³⁴³

Ce mode d'argumentation hypothétique, appuyé par des exemples fictifs, paraît inédit dans la tradition du genre dialogué. Ici, les dimensions poétiques, rhétoriques et épistémiques se conjuguent sur un mode nouveau qui est digne d'être noté. Pour l'instant cependant, restons-en à l'interaction dialoguée entre Raphaël et "More", car l'échange atteint son point culminant tout juste après ce monologue singulier de Raphaël qui se termine alors que celui-ci demande l'assentiment de "More" : "Si je prodiguais ces réflexions et d'autres semblables, à des personnages fort enclins à prendre le parti contraire, est-ce que je ne conteras pas une histoire à des sourds ?"³⁴⁴

Cette réplique peut être lue à deux niveaux. Elle concerne d'abord la réception, l'accueil des discours et des idées de Raphaël à la cour par les princes et conseillers, mais elle pourrait tout aussi bien s'appliquer à son auditoire du moment : "More" et "Gilles" seront-ils eux aussi "enclins à prendre le parti contraire" ? Seront-ils "sourds" à l'appel utopique de Raphaël ? Cette question est évidemment fondamentale et elle constitue sans doute l'enjeu majeur du dialogue puisque la réception du discours de Raphaël par les deux autres personnages ne

³⁴¹ Plus de 7 pages dans l'édition latine ! En fait le monologue est interrompu une fois par une courte réponse d'assentiment de "More" : "Fort peu favorable, assurément, répondis-je." UF, p. 422.

³⁴² UF, p. 417

³⁴³ UF, p. 418, 422, 426 et 429. Les Achoriens (les "sans lieu") et les Macariens (les "bienheureux") sont évidemment des peuplades fictives.

³⁴⁴ UF, p. 430.

peut, comme on le verra plus loin, qu'orienter le lecteur (et, peut-être aussi, le désorienter...) dans sa propre réception du discours utopique.

"More" répond à Raphaël par une importante réplique qui thématise — et stigmatise — *explicitement* l'attitude dialogique de Raphaël, et ce en insistant sur la question du "lieu" propice et des conditions nécessaires à certains types de dialogues :

— Aux plus sourds d'entre les sourds ! lui répondis-je, sans aucun doute. Et, ma foi, cela ne m'étonne pas. À vrai dire, il ne me semble pas que vous deviez prodiguer des discours de ce genre [*fususmodi sermones*] ni distribuer des avis de cette sorte, puisque vous êtes certain qu'on ne les admettra jamais. À quoi bon ? Comment un langage aussi insolite [*sermo tam insolens*] pourrait-il émouvoir des personnes dont l'esprit est plein de préjugés et de convictions toutes contraires ? Discutée entre amis, au cours de conversations familières, [*Apud amicos in familiari colloquio*] cette «philosophie scolastique» ne manque pas de charme. Mais, dans les conseils des princes où les grandes affaires sont discutées avec une grande autorité, il n'y a pas de place pour des considérations de ce genre."³⁴⁵

"More" admet donc la possibilité de ce type de discours dans le contexte qui est le leur, celui de la conversation familière entre amis. Mais la philosophie dite "scolastique" de Raphaël est tout de même violemment attaquée, notamment à cause de son caractère inapproprié dans certains contextes et de son "universalisme" arrogant. Plus encore, la critique virulente de "More" s'adresse à la façon même de converser de Raphaël : à son *sermo tam insolens*, à son attitude dialogique "insolite" et peut-être aussi "insolente".³⁴⁶

Sauf que le coup ne semble pas avoir porté puisque Hythlodée, de mauvaise foi, voit dans cette critique une confirmation de son discours : "— C'est bien ce que je disais, répondit-il : chez les princes, il n'y a pas de place pour la philosophie."³⁴⁷ C'est alors que "More" prononce sa plus longue réplique du dialogue qu'il importe de citer intégralement, car, par le biais la métaphore théâtrale, il y développe sa propre conception de l'attitude dialogique optimale :

— Oui, c'est bien vrai, dis-je, il n'y a pas de place pour cette scolastique qui prétendrait que n'importe quelle solution est applicable n'importe où. Mais il existe une autre philosophie, mieux instruite de la vie en société [*philosophia civilior*] :

³⁴⁵ *Ibid.* / UL, p. 61. C'est moi qui souligne.

³⁴⁶ Prévost traduit, de manière discutable, ce passage par l'expression "un langage aussi insolite". *Sermo* signifie pourtant conversation, dialogue, alors que si l'adjectif *insolens* a souvent le sens d'"insolite" ou "étrange", il peut aussi signifier "insolent", "arrogant", "orgueilleux".

³⁴⁷ UF, p. 430.

elle connaît son théâtre [*scenam*] et elle s'y accomode ; dans la pièce, elle accepte le rôle qui lui revient et le joue avec beaucoup d'élégance et de grâce [*concinne & cum decoro*]. C'est cette philosophie que vos devriez cultiver. Autrement... alors que se joue une comédie de Plaute et que les bouffons échangent des facéties, si vous vous produisez sur l'avant-scène [*proscenium*], en habit de philosophe, pour réciter le passage de l'*Ocatvie* où Sénèque discute avec Néron, n'aurait-il pas été préférable que vous jouiez un rôle muet [*mutam personam*] plutôt que de créer cette tragi-comédie en récitant une tirade étrangère [*aliena recitando*] à la pièce ? Vous avez, en effet, gâté le spectacle qui se donnait, vous l'avez bouleversé en y mêlant des éléments incongrus, même si vous apportez un morceau de meilleure qualité que le reste. Quel que soit votre rôle [*fabula*], jouez-le de votre mieux et n'allez pas jeter le trouble dans le spectacle, sous prétexte qu'une tirade de meilleur goût vous passe par la tête. Il en va de même dans les affaires de l'État et dans les délibérations des princes. Si vous ne pouvez supprimer radicalement les idées fausses, ni porter remède aux abus consacrés par l'usage, comme vous jugez devoir le faire en votre âme et conscience, ce n'est pas une raison pour délaissier les intérêts de l'État, pas plus qu'on ne doit abandonner un navire en pleine tempête sous prétexte qu'on est impuissant à maîtriser le vent. Il ne faut donc pas chercher à faire pénétrer dans l'esprit des personnes imbuës d'opinions toutes différentes, des idées inattendues et déconcertantes [*insuetus & insolens sermo*] qui, on le sait, ne sauraient peser bien lourd. Mieux vaut prendre une voix moins directe [*obliquo ductu*] : dans la mesure du possible, traiter de tout avec habileté et, si vos efforts ne peuvent transformer le mal en bien, qu'ils servent du moins à atténuer le mal. De fait, puisqu'il est impossible que tout aille bien sans que tous ne soient bons, je ne m'attends pas à voir cet idéal réalisé avant de nombreuses années.³⁴⁸

Au *sermo tam insolens* que Raphaël veut appliquer en toutes circonstances, "More" oppose donc un *ethos* dialogique fondé sur une philosophie plus "civile" (*civilior*), plus avenante et bienséante (*concinne, & cum decoro*), plus adaptée aux circonstances, et, surtout, qui emprunte une voie plus indirecte (*obliquo ductu*). L'opposition fondamentale entre les attitudes dialogiques des deux personnages devient ici explicite et ne saurait être plus claire ni plus tranchée.

Mais More n'a pas le dernier mot. Fidèle à son *ethos*, Raphaël se fait intransigeant et refuse tout compromis :

— La méthode que vous proposez, reprit-il, reviendrait à me faire délirer avec les fous au moment où je m'efforce d'apporter remède à leur folie. Car si je veux dire la vérité, ce sont les paroles mêmes que je viens de prononcer qu'il me faut répéter. Qu'un philosophe puisse mentir, je l'ignore ! En tout cas, pas moi ! Même si ma conversation [*sermo*] a pu avoir quelque chose de désagréable et de blessant pour les courtisans, je ne vois pas en quoi elle pourrait leur paraître étrange jusqu'à l'absurde. (...) Soit, mes paroles [*oratio/sermo*] qui rappellent les périls passés et mettent en garde contre les dangers qui menacent, ne peuvent être agréables à ceux

³⁴⁸ UF, p. 430 et 433 / UL, p. 61-62. C'est moi qui souligne. Notons que, encore ici, Prévost traduit erronément *sermo* par "idées".

qui sont décidés à se lancer tête première dans la direction opposée, mais qu'ont-elles qu'il ne convienne et même qu'il ne soit opportun de proclamer partout ?³⁴⁹

Cette réplique peut à nouveau être lue de diverses façons. Le "délire avec les fous"³⁵⁰ concerne-t-il uniquement la relation de Raphaël avec les gens de pouvoir ou constitue-t-il une référence à la situation de dialogue avec "More" (*moria*) et "Gilles" ? Il n'est pas aisé d'en juger et peut-être convient-il ici d'éviter de "surinterpréter" le texte. De la même façon, la référence au mensonge par Raphaël renvoie possiblement à la distinction importante qu'établit le More de la préface entre "commettre un mensonge" (*mentiri*) et "dire un mensonge" ("*dicere mendacium*").³⁵¹ On peut supposer que le personnage de "More accepterait de "dire un mensonge", de jouer le jeu de la fiction dans l'esprit de sa conception théâtrale du dialogue. Raphaël, quant à lui, fidèle à son *ethos*, refuse cette distinction et toute compromission, il se réclame de la parole vraie (*vera loqui*), unique, univoque.

Ce passage, comme tous les passages très riches et très explicites du dialogue du Livre I, démontre à quel point l'opposition entre "More" et Raphaël au chapitre de leurs conceptions divergentes de l'*ethos* dialogique paraît irréductible. Le mouvement même du dialogue — qui maintient tout au long l'opposition en accordant aux deux interlocuteurs des arguments aussi convaincants l'un que l'autre et en laissant le débat irrésolu — démontre que nous n'avons pas ici affaire à un "faux dialogue", à des "marionnettes" qui agissent comme des porte-parole non médiatisés de l'auteur. La méthode évoque bien sûr la *disputatio in utramque*

³⁴⁹ UF, p. 433-434 / UL, p. 62-63. Fait significatif, dans la dernière édition pour laquelle More a proposé des corrections (l'édition bâloise de novembre 1518 chez Froben), il a changé le mot *oratio* (présent dans les trois premières éditions) par le mot *sermo* dans ce passage. Prévost note aussi cette correction : "Le latin, dans les trois premières éditions, utilisait ici le mot *oratio*, mot du vocabulaire du Livre II, le *Discours*. Ce mot serait-il un témoin ? Il indiquerait que ce fragment aurait d'abord appartenu au Livre II avant d'être inséré dans le Livre I en raison de son mouvement dramatique plus conforme à cette discussion passionnée du Livre I. Le mot *sermo*, «conversation», qui apparaît à la quatrième édition, serait alors une correction d'auteur destinée à confirmer la place définitive de ce fragment dans le Livre I, le *Dialogue*." UF, p. 434, n. 3. Effectivement, tout de suite après ce passage, "More" et Raphaël commencent à s'opposer, moins violemment, sur la question des vertus de l'abolition de la vie privée, ce qui permet d'introduire le discours utopique du Livre II.

³⁵⁰ La référence à la folie a pu être vue comme un clin d'œil au célèbre jeu de mot érasmien sur le patronyme de l'auteur de l'*Utopie*, mais le texte latin se lit ici *insania* et non *moria*.

³⁵¹ Le passage se lit comme suit : "autant je mettrai tous mes soins à éviter que le livre ne contienne quelque erreur, autant, si j'hésitais sur quelque point, j'aimerais mieux dire un mensonge [*mendacium dicam*] que commettre un mensonge [*mentiar*], préférant manquer à la sagacité plutôt qu'à l'honnêteté." UF, p. 349 / UL, p. 10. Prévost commente longuement cette distinction : "«Faire un mensonge», *mentiri*, relève de l'ordre moral. «Dire un mensonge», *mendacium dicere*, appartient au style, «l'art de dire». (...) L'ironie de More (...) avait bien besoin de cette distinction entre le *mendacium dicere* et le *mentiri*. C'est que l'ironie suppose une connivence entre l'écrivain et le lecteur, la convention ironique. (...) Au lecteur avisé de faire face à toutes les feintes et à tous les pièges du jeu de l'écrivain." UF, p. 349, n. 5.

partem cicéronienne, mais le degré de tension qui en résulte va bien au-delà de la simple mise en parallèle de thèses diverses ou opposées sur un sujet philosophique quelconque. C'est la notion même du dialogue qui est en jeu ici, *dans* et *par* le dialogue.

On remarque d'ailleurs que les conceptions dialogiques opposées développées *conceptuellement* par "More" et Raphaël s'incarnent aussi dans leur *pratique* du dialogue. Gerard Wegemer, qui a fait une analyse rhétorique de la plus longue réplique de "More", y voit une confirmation formelle des principes dialogiques posés dans le même énoncé :

Morus adopts an argumentative style that reflects the ethos of his character: polite,—"*civilis*"—conversation. In keeping with his conversational style, Morus uses plain sentence structure and diction; he makes little use of the *cursus*, and significantly, he mitigates the possibility of personal offence often engendered by such strong disagreement through the use of the parable, antanagoge, understatement, and litotes. Intent more on polite or charitable instruction than on sophisticated argumentation, Morus chooses rhetorical figures and schemes aimed at clarity of expression while establishing good will with his interlocutor. The structure of this reply as a whole reveals Morus's polite, civil, and Christian ethos, a light-hearted and playful ethos reinforced and revealed even in the rhetorical design of the individual sentences.³⁵²

De la même manière, son analyse des répliques de Raphaël l'amène à opposer presque point pour point l'*ethos* dialogique de ce dernier à celui de "More" :

In contrast, Raphael Hythlodæus's style places clarity and candor before charity, making little effort to mitigate the harsh effect of his radical proposals. As with Morus, Raphael's word and act correspond in the *ethopopoeia* of his declamation. While the conventions of polite but truthful conversation guide Morus's rhetoric, *libertas* guides Raphael's. While Morus speaks in a pleasant, ironic, and politely succinct manner, Raphael speaks in an unpolite, blunt, and unpleasantly long-winded manner (...) Raphael also uses exaggeration and *ad hominem* arguments to sharpen the effect of his rather virulent attacks, while Morus uses numerous devices to soften the impact of his strong views.³⁵³

³⁵² Wegemer, "Ciceronian Humanism in More's *Utopia*", *op. cit.*, p. 13. Dans un autre article, Wegemer arrive aux mêmes conclusions à propos des autres répliques de "More" dans le dialogue : "Ranging from a thirty-nine word period to a direct four-word construction, each of Morus's sentences works to produce a clear but diplomatic and often playful design. (...) Morus's playful, dramatic, and indirect method continues throughout his exchange. These three qualities integral to Morus's rhetorical strategy, differ greatly from the qualities of Raphael's scholastic approach." Wegemer, "The Rhetoric of Opposition in Thomas More's *Utopia*: Giving Form to Competing Philosophies", *op. cit.*, p. 290-291.

³⁵³ *Ibid.*, p. 293.

Une opposition tranchée se dessine donc au niveau même de la façon d'entrer en dialogue et de converser des deux personnages. Celle-ci s'ajoute ainsi à la liste de plus en plus longue des contrastes tranchants entre ces *ethos* dont les attributs forment deux isotopies qu'on pourrait carrément représenter par un *tableau* mettant en relief les différents aspects de la "philosophie" et de la nature des deux protagonistes, ainsi que les attitudes et les stratégies dialogiques opposées qui en découlent :

"More"	Raphaël
humanisme civique	humanisme radical
<i>philosophia civilior</i>	<i>philosophia scholastica</i>
rhétorique	philosophie
Latin	Grec
contextualisme	universalisme
"histoire"	fiction
sédentaire	nomade
attachement	détachement
sociabilité	individualisme
<i>concinne, & cum decoro</i>	<i>sermo tam insolens</i>
<i>obliquo ductu</i>	<i>vera loqui</i>
dialogue/ <i>sermo</i>	monologue/ <i>oratio</i>

La possibilité même d'établir un tel tableau, fût-il incomplet, montre à quel point l'opposition entre l'*ethos* des personnages de "More" et Raphaël est nette : elle se prête particulièrement bien à une telle mise en perspective bipolaire. Certains critiques ont bien sûr déjà relevé quelques-unes de ces oppositions³⁵⁴, mais de

³⁵⁴ Wegemer surtout trace un bilan semblable (dans le but avoué cependant de déqualifier le personnage de Raphaël) : "The two characters, Morus and Raphael, stand in sharp contrast to one another. Morus appears as the dedicated father and public servant, who travels and leaves his family only for duty. (...) What a direct contrast to the life and character of Raphael. (...) Raphael Hythlodæus (...) epitomizes this civic helplessness while Morus epitomizes the Christian humanist's ideal of civic involvement. (...) Morus and Raphael, therefore, dramatize in speech and action the different philosophies they espouse. Each

manière moins systématique et avec l'intention avouée, dans la plupart des cas, de valoriser un des personnages au détriment de l'autre. Il paraît pourtant plus intéressant de s'arrêter à la difficulté, voire à l'impossibilité, d'une telle valorisation exclusive du fait que le dialogue, en lui-même, ne permet pas d'en arriver à une décision à ce titre.

c. *L'indécidabilité du dialogue*

En effet, comme le constate notamment Robert Elliott, le dialogue du Livre I ne détermine pas de vainqueur :

The Dialogue of Counsel (...) is inconclusive because opponents, arguments, and rhetoric are evenly matched. (...) Both arguments are coherent, eloquent, persuasive (...) From the text of *Utopia* itself it is impossible to say who 'wins' in the Dialogue of Counsel.³⁵⁵

De la même manière, Mortimer constate qu'on ne peut identifier ni "More" ni Raphaël comme "porte-parole" de l'auteur More :

(...) there is no evidence, internal or external, that would justify us in regarding either Hythlodæus or Persona More as a spokesman for Author More. (...) To neglect the complex narrative structure of *Utopia* and to identify its author with either Hythlodæus or Persona More is to eliminate the tensions and to force a conclusion on a question that the book leaves open.³⁵⁶

Même Hexter, qui adopte pourtant l'approche de l'historien-détective pour tenter de résoudre l'énigme de l'*Utopie*, doit se rendre à l'évidence : "Although the positions maintained are irreconcilable, they are so evenly matched that it is impossible to tell on the face of them which represented More's own belief at the

represents an alternate view of the best way of life. Raphael, the Gnostic sophist, abandons the known world, while Morus, the Christian humanist, advocates and embodies a "more civil" (*civilior*) behavior. Following the ends and principles of a Gnostic master, Raphael uses a rhetoric that is direct, abrupt, and passionate. Morus, following his principles of Christian humanism, uses a rhetoric designed to establish friendly good will and civil rapport." Wegemer, "The Rhetoric of Opposition in Thomas More's *Utopia*: Giving Form to Competing Philosophies", *op. cit.*, p. 303-304. Pour ne donner qu'un autre exemple, on peut aussi citer Gordon : "If Hythlodæus resembles a Platonic idealist, Morus surely answers to what Aristotle thought a politician should be: prudent, experienced, intuitive." (Gordon, *op. cit.*, p. 203). Sauf que ce dernier ne choisit pas de "gagnant" : "Given the character differences of Morus and Hythlodæus, their failure to arrive at a meeting of minds is inevitable ; nor does the final dominance of either one seem desirable in the light of personal traits we have noted in them." *Ibid.*, p. 205.

³⁵⁵ Robert C. Elliott, "The Shape of Utopia," *Utopia*, R. M. Adams éd., Norton, New York, 1975, p. 185.

³⁵⁶ Mortimer, *op. cit.*, p. 26 et 34.

time he wrote."³⁵⁷ Vingt-cinq ans plus tard, Hexter n'a pas changé d'avis. Selon lui, le débat entre "More" et Raphaël est un "match nul" et la réponse au dialogue n'est pas une solution mais un *dilemme* :

It is hard to choose between them, to feel that the author was clearly pointing one way or the other. It looks like a draw (...) the answer of the dialogue is not a solution but the horns of a dilemma (...) not a problem solved but a dilemma made explicit.³⁵⁸

Ce dilemme, ce différend irréductible, qui se love au cœur de l'*Utopie* peut cependant être abordé de diverses façons. Certains critiques traduisent le conflit en termes biographiques et psychologisants. Walter Gordon, qui s'inspire des thèses "pseudo-dialogiques" déjà évoquées de Bevington, est un de ceux qui tentent le plus explicitement de placer l'origine du conflit dans la conscience de l'auteur lui-même :

In the *Utopia* we find a dialogue whose nub of contention relates to a particular decision that occupies the author as he creates the work (...) Of course, this was the very question which More was pondering while *Utopia* was being written: would he accept Henry VIII's invitation to serve at court ? We can therefore accurately locate the conflict of Book One within the author himself. His own "inner argument ... becomes the objective matter for the drama of audible discussion" in the Platonic manner, and Hythlodæus and Morus become the spokesmen for what Bevington calls "the two polarities of More's own mind."³⁵⁹

Ainsi, pour Gordon, "More" et Raphaël sont *tous deux* des porte-parole de l'auteur. Ils représentent simplement des polarités irréconciliables de la personnalité de ce dernier au moment où il hésitait encore à se lancer franchement dans la carrière politique au service d'Henri VIII :

Given the character differences of Morus and Hythlodæus, their failure to arrive at a meeting of minds is inevitable ; nor does the final dominance of either one seem desirable in the light of personal traits we have noted in them. (...) Bringing these two tendencies together in the same person, we can see that neither should be allowed to have the upper hand ; rather it is imperative that the two polarities be kept in abeyance, since each stands in need of the other.³⁶⁰

L'auteur, en son "âme", en arriverait à la conviction que le conflit doit rester ouvert : "And so More, the author, concludes his drama, based on a contention in

³⁵⁷ Hexter, *The Biography of an Idea*, *op. cit.*, p. 132.

³⁵⁸ Hexter, "Thomas More and the Problem of Counsel", *Quincentennial Essays on St. Thomas More*, Michael J. Moore éd., Albion, Boone, NC, 1978, p. 64-65.

³⁵⁹ Gordon, *op. cit.*, p. 201.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 205.

his own soul, with the settled conviction that the conflict between Morus and Hythlodæus must live on unresolved."³⁶¹ À la manière de Bevington, Gordon arrive ainsi à transformer le dialogue en monologue, un monologue qui aurait pour objet de représenter l'inachèvement, l'ouverture, le conflit de personnalité de l'auteur.

Stephen Greenblatt, de manière plus intéressante, présente le conflit utopique en termes généraux et historico-culturels :

(...) how tenuous is the balance of forces in *Utopia*—intellectual ambition and self-effacement, Christian humanism and realpolitik, radicalism and the craving for order, reforming zeal and detached irony, confidence in human power and misanthropy, expansiveness and the longing for strict confinement. *Utopia* does not reconcile these forces, nor does it organize them into a coherent, overarching opposition, a clear choice.³⁶²

Mais c'est sans aucun doute John Perlette qui jette l'éclairage le plus inédit et le plus radical sur les sources de ce conflit. Il constate, lui aussi, l'absence de position synthétique, d'*Aufhebung*, dans ce qu'il appelle la "dialectique négative" de l'*Utopie*,³⁶³ mais il va au-delà de l'interprétation psycho-biographique pour lier ce conflit à une crise épistémique et éthique aux ramifications beaucoup plus vastes :

(...) at this crux a new issue has emerged, erupting into the discourse with a disruptive force far more profoundly disturbing, with an irresolution far more anxiety producing, than any mere personal vocational crisis More may have faced. It is actually nothing less than a certain manifestation of what has been called the intellectual crisis of the Renaissance. Though the issue is overtly couched in terms of counsel, the Dialogue, at its crux, penetrates to a fundamental, indeed an ancient, conflict of methods. Put schematically, it is the conflict between the Sophists and (Plato's) Socrates, between rhetoric (as "philosophy") and philosophy (as metaphysics), between relativism and the absolute, between the local temporal, and contingent and the universal, timeless, and invariable, between culture and nature, between *nomos* and *physis*, between truth as useful fictions and Truth. This is what is ultimately at stake. (...) Shifting our perspective from the personal to the textual crisis means that the famous debate on counsel can now be perceived as a means rather than an end, as the vehicle for a dilemma whose disturbing potential had been resurrected not only for Thomas More but for Renaissance humanists generally as they face a revitalized specter that had long haunted Western culture. That specter—the contingent nature of language and "reality" and the concomitant localization, temporalization, relativization, in short, the devaluation, of values—

³⁶¹ *Ibid.*, p. 206.

³⁶² Greenblatt, *op. cit.*, p. 56-57.

³⁶³ "Book 1 (and indeed all of *Utopia*) is notorious for its refusal to take a stand, for its denial of conciliation or synthesis. It might be said to practice a kind of negative dialectic insofar as the conflict which constitutes its disturbance is never lifted into the resolution of an *Aufhebung*." John M. Perlette, "Irresolution as Solution: Rhetoric and the Unresolved Debate in Book 1 of More's *Utopia*", *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 29, n° 1, p. 32.

has been given, as J. Hillis Miller has pointed out, the dyslogistic name "nihilism" by metaphysics.³⁶⁴

Perlette a sans aucun doute raison de lier l'opposition des personnages de "More" et Raphaël à l'éternel conflit entre la rhétorique et la philosophie en Occident. D'autres commentateurs, tel Logan, avaient déjà noté ce fait :

The approach to counsel advocated by (...) the character More (...) is one sanctioned by the rhetorical tradition, even as Hythloday's position has affinities with the philosophical tradition—facts that reinforce one's sense that the perennial dispute between rhetorician and philosopher importantly underlies the debate of Book I.³⁶⁵

L'opposition des *ethos* de "More" et Raphaël semble en fait rejouer tel quel le grand conflit occidental entre les figures, évoqués au premier chapitre, de l'*homo rhetoricus* et de l'*homo seriusus*. On ne peut s'empêcher de songer aux deux personnages de More en lisant cette description de l'opposition établie par Richard Lanham :

For "the Western self," Richard Lanham argues, "has from the beginning been composed of a shifting and perpetually uneasy combination of *homo rhetoricus* and *homo seriusus*, of a social self and a central self" (...) the fundamental opposition between Platonic and Aristotelian modes of *ethos*, here identified as alternative conceptions of selfhood. Whereas the "central self", as Lanham terms it, assumes a stable core of identity lying "outside time and change", the "social self" "conceives of reality as fundamentally dramatic, man as fundamentally a role player."³⁶⁶

Sauf que Perlette va plus loin que les autres commentateurs en assignant à la figure de l'*homo rhetoricus* une puissance déstabilisante et subversive qui finirait par s'imposer — et ce, "malgré" l'auteur — dans l'ouvrage, au-delà donc de l'apparente indécidabilité de l'opposition entre "More" et Raphaël :

I want to suggest that there is a kind of decision here after all, an implicit decision by default. The absence of decision at the level of content becomes a decision at the level of form—a decision that decision (at least in the purely logical or rational sense) is impossible. We must not underestimate the implications of this. At the moment of disturbance the text takes the form of the antilogy, the *dissoi logoi* or twofold argument central to the rhetorical method of the Sophists. The discourse thus commits itself, in effect if not in intention (though we are perhaps beyond the point where such a distinction is relevant) to the innately rhetorical stance of Protagoras (...) rhetoric subsumes the division between rhetoric and philosophy, between "More" and Hythloday. The very fact that they can both propound thoroughly convincing yet thoroughly irreconcilable arguments validates

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 33-34.

³⁶⁵ Logan, *op. cit.*, p. 118, n. 76.

³⁶⁶ Baumlin, *op. cit.*, p. xvii-xviii.

(paradoxically, ironically, and perhaps unintentionally) the rhetorical point of view.³⁶⁷

Ainsi, l'indécidabilité bivalente du dialogue confirmerait, *a posteriori* et au deuxième niveau, la victoire de la position rhétorique fondamentalement déstabilisatrice. À ce titre, Perlette lit *a contrario* les reproches que formule "More" à Raphaël sur le caractère perturbant de son discours inadapté aux circonstances :

In view of all this, it is with a marvelous irony, or perverse disingenuousness, that the moment of disturbance in the text speaks its own motive in the negative, as the supposedly conservative "More" counsels the presumably radical Hythloday against corruption ("*corruperis*"), subverting ("*perueteris*"), and disturbing ("*perturbes*") the play in hand. For "More's" counsel against disturbing counsel is itself radically disturbing, his paradox of absolute relativity genuinely subversive. Hence, it is with a peculiar appropriateness that the "*philosophia civilior*" is called "*allia*" ("other, different, of another nature"), since its Sophistry is indeed an alien philosophy.³⁶⁸

Mais la situation n'est évidemment ni aussi simple ni aussi tranchée. Le radicalisme que Perlette attribue à la position de "More", fût-il "involontaire", paraît quelque peu anachronique et plus influencé par les théories post-structuralistes contemporaines que par une attention au texte lui-même. Que la *philosophia civilior* d'inspiration cicéronienne, fondée sur le réalisme pragmatique de l'homme d'action, puisse en venir à représenter une sophistique subversive et radicalement "autre" paraît pour le moins excessif. "More", malgré son éloge de la voie indirecte et de l'adaptation typiquement rhétorique du discours aux circonstances, est loin de défendre une position radicalement sophistique ou relativiste : on pourrait même arguer qu'à sa manière il représente une conception plus stable de l'identité morale que celle de Raphaël et que la plupart de ses énoncés témoignent d'une plus grande retenue au niveau de l'ornementation et de l'argumentation rhétorique que ceux de Raphaël qui, censé représenter la position "philosophique" universaliste et anti-rhétorique, n'a de cesse d'avoir recours à des méthodes typiquement rhétoriques pour convaincre son auditoire :

Hythloday attempts to persuade by the eloquence of his manner rather than his knowledge or his logic. His formal arrangements employ a number of devices common to a humanist rhetoric made into a humanist poetics — parallelism,

³⁶⁷ Perlette, op. cit., p. 46-47.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 47.

chiasmus, balanced antithesis, and synonymy ; enallage, antonomasia, periphrasis, onomatopoeia, and parage ; synechdoche and hyperbole ; simile and metaphor.³⁶⁹

Une forme, donc, de structure chiasmaticque vient nuancer l'opposition apparente de "More" et de Raphaël au chapitre de l'équation *homo rhetoricus/homo seriosus*. Certes, ceci pourrait témoigner encore en faveur de la thèse du caractère fondamentalement rhétorique, complexe, polyphonique, voire "perturbateur" ou "subversif" de l'ouvrage de More, mais il paraît important d'éviter ici de franchir la distance, significative, qui sépare la *sophistication* de la *sophistique*. *L'Utopie* est une œuvre extrêmement riche en paradoxes. Il s'agit peut-être même, comme le prétend Ruskin, du livre le plus fondamentalement "malicieux" (*mischievous*) jamais écrit.³⁷⁰ Mais il faut éviter d'exagérer sa nature "subversive", son caractère soi-disant sophistique ou relativiste.

En ce qui concerne notamment la relation entre "More" et Raphaël dans *L'Utopie*, le conflit irréductible qui les oppose ne doit pas nous faire oublier ce qui *unit* les personnages. À ce titre, il ne s'agit pas tant d'énumérer les moments du dialogue où ils paraissent d'accord (dans leur admiration commune pour "Morton" par exemple) que de mettre en relief le fait plus significatif qu'en dernière analyse ces deux personnages partagent des prémisses fondamentalement similaires. Ainsi s'entendent-ils sur le bilan, pour le moins négatif, de la situation politique, économique et sociale contemporaine. Ils s'entendent sur l'affirmation morale plutôt pessimiste selon laquelle : "Des Scyllès et des Célènes voraces et des Lestrigons mangeurs-d'hommes et d'autres prodiges énormes du même genre, il n'est guère d'endroit où l'on n'en découvre ; mais, des citoyens qui obéissent à de saines et judicieuses institutions, on n'en trouve pas n'importe où !" ³⁷¹ De même, tout le dialogue mis en abyme à la cour de "Morton" — où est posé un diagnostic sévère sur la situation économique, juridique et politique qui prévaut à l'époque en Angleterre — ne laisse aucune place à l'ambiguïté. Bien que ce soit Raphaël qui rapporte ce dialogue, "More" ne remet pas en question un seul iota de ce bilan critique dans la suite du dialogue. Enfin, ce qui paraît encore plus important, les deux personnages s'entendent sur l'objectif ultime de la discussion et de l'ouvrage

³⁶⁹ Kinney, *Humanist Poetics: Thought, Rhetoric, and Fiction in Sixteenth-Century England*, *op. cit.*, p. 81. On ne peut s'empêcher ici de penser aux paradoxes de la rhétorique philosophique platonicienne évoqués au premier chapitre.

³⁷⁰ "the most really mischievous book ever written". Ruskin, cité par Kinney, *op. cit.*, p. 87.

³⁷¹ UF, p. 370. Ce passage narratif précède le moment où la véritable conversation s'engage avec Raphaël. Elle paraît témoigner du consensus initial, du sol commun, qui lie les deux personnages.

dans son ensemble si l'on s'en fie à son titre : trouver la "meilleure forme de communauté politique" (*de optimo reipublicæ statu*). Ainsi, les deux personnages partagent des positions similaires en ce qui concerne tant leur diagnostic de la situation présente que les fins politiques et éthiques de leur dialogue, ce qui, on en conviendra, n'est pas rien.

Le nœud de la controverse se situe donc plus précisément dans l'opinion qu'ils ont sur les *moyens* et les solutions nécessaires pour passer du point A (la situation présente) au point B (la meilleure forme de communauté politique). En premier lieu, la question de l'abolition de la propriété privée, comme en témoignent nombre de débats critiques, fait évidemment problème. En second lieu, la question du rôle de l'humaniste — ou de ce qu'on appellerait aujourd'hui l'"intellectuel" — dans ce processus oppose ouvertement les personnages.

Ainsi, c'est finalement toute la question de la *médiation* qui est en jeu ici. Et si cette opposition devient si cruciale pour nous, ce n'est pas seulement pour des raisons thématiques, idéologiques ou épistémiques, mais surtout parce qu'elle met en jeu la légitimité et la pertinence même du *dialogue* comme forme de médiation discursive.

d. La tentation monologique

En effet, l'affrontement des deux principaux *ethos* de l'*Utopie* menace l'équilibre de l'*ethos* dialogique dans son ensemble. Comme on peut le voir dans les dernières entrées du tableau reproduit précédemment, l'individualisme de Raphaël, son détachement, sa propension à l'oration plutôt qu'au dialogue paraissent entrer en conflit direct non seulement avec "More" mais avec toute la situation dialogique qui prévaut au Livre I. D'une certaine façon, on peut dire que ce conflit affecte la structure même de l'ouvrage, puisque suite au Livre I où Raphaël tend déjà à miner la forme dialogique par ses longues répliques, le Livre II succombe totalement, semble-t-il, à la tentation monologique en évacuant la forme jusque-là dominante du dialogue.

On pourrait objecter que le type de dialogue auquel s'oppose explicitement Raphaël n'est que ce type très singulier de dialogue, "public", dans lequel doit s'engager le conseiller des souverains. De la même façon, "More" lui reproche

principalement de ne pas adapter son dialogue — son *sermo tam insolens* — à ces circonstances particulières, à la *scène* du pouvoir. Comme on l'a déjà dit, "More" concède même que l'approche conversationnelle directe et peu soucieuse du *decorum* de Raphaël convient et peut même avoir du charme "entre amis, au cours de conversations familières" (*Apud amicos in familiari colloquio*).³⁷² Cette dernière remarque est importante parce qu'elle semble s'appliquer précisément au type de dialogue dans lequel sont engagés "More", Raphaël et "Gilles" dans le jardin de la villa anversoise. Ainsi, on pourrait supposer que si la conception qu'a Raphaël du dialogue — son *ethos* dialogique apparemment peu dialogique — ne saurait convenir au contexte d'une conversation publique avec des interlocuteurs motivés par des préjugés et par des intérêts très précis (ces interlocuteurs étant pris dans leur propre "délire"), elle pourrait en revanche sembler tout à fait appropriée dans le contexte d'une conversation amicale et familière avec des interlocuteurs plus ouverts aux idées nouvelles et au débat.

Pourtant, même dans ce contexte, on constate, suite à l'analyse que l'on a faite du dialogue du Livre I, que Raphaël abuse de la situation tant par sa propension à monopoliser le discours que par ses répliques souvent peu soucieuses de diplomatie et de *decorum* (rappelons seulement l'attaque *ad hominem* contre "ceux qui briguent les faveurs des puissants"). Et la tendance monologique de Raphaël culmine bien sûr au Livre II alors que le marin-philosophe se lance dans un monologue ininterrompu qui fait deux fois la longueur du premier livre.

L'opposition entre les deux *ethos* dialogiques que représentent "More" et Raphaël paraît alors se résoudre dans une remise en cause de la légitimité même du dialogue. Dans le passage du Livre I au Livre II, le monologue paraît rompre les amarres d'avec ses fondations dialogiques de la première partie de l'ouvrage de la même façon, comme le note Schaeffer, que le roi Utopus, en fondant l'île d'Utopie, élimine l'isthme qui la reliait à la terre ferme : "Raphael must cut himself from dialogue just as King Utopus severed his realm from the mainland."³⁷³ L'insularité du Livre II s'oppose ici au jardin du Livre I, comme le monologue au dialogue.

Le lecteur semble donc parcourir en sens inverse le chemin suivi par l'auteur, si l'on en croit du moins la généalogie de l'ouvrage que nous avons retracé au début de ce chapitre. Autant la rédaction de l'ouvrage, comme on l'a vu, témoigne d'une

³⁷² Passage déjà cité. UF, p. 430 / UL, p. 61.

³⁷³ Schaeffer, *op. cit.*, p. 18.

"dialogisation" croissante (avec le passage du discours anonyme à la déclamation du marin-philosophe Raphaël à la scène du dialogue et, enfin, à la scène épistolaire des *parerga*), autant la lecture nous pousse au contraire vers une "monologisation" qui paraît irrémédiable puisque nous parcourons ces étapes dans le sens inverse de leur rédaction.

Cette rupture du dialogue et la chute dans le monologue ininterrompu a suscité certaines lectures critiques tendant à dévaloriser tant l'*ethos* de Raphaël que la crédibilité même de son discours au Livre II. Berger, par exemple, stigmatise le monologisme du personnage : "Hythlodæus's radical idealism is that of a closed inner world: it is pure and monological, not open to time, to correction, compromise or the interplay of perspectives made possible by dialogue and conversation."³⁷⁴ Berger note également que le dialogue du Livre I ne pourrait avoir lieu dans le monde des Utopiens où il est interdit de discuter de la chose politique en dehors du Sénat.³⁷⁵ Mortimer note également ce paradoxe :

It is paradoxical that Hythlodæus should celebrate a society which outlaws precisely the kind of discussion he has just been holding with Persona More and for which he praised the household of Cardinal Morton. One wonders how long Hythlodæus would be able to hold his tongue in Utopia.³⁷⁶

Ce paradoxe pourrait s'expliquer, selon Mortimer, par le fait que Raphaël aurait créé le monde utopien à sa propre image, que l'île d'Utopie constitue en fait le reflet des tendances monologiques et élitistes de son promoteur :

The question of Utopian pride brings us back to Hythlodæus as narrator. Does not Hythlodæus make the Utopians in his own image and likeness ? We remember the Hythlodæus of Book I, idealistic and intelligent, convinced of his own superior integrity and wisdom, despising the herd of men who do not belong to the philosophical élite.³⁷⁷

Wegemer aussi fait le parallèle entre la personnalité intransigeante de Raphaël et le caractère oppressif de la vie en Utopie : "Raphael's highly emotional

³⁷⁴ Berger, *op. cit.*, p. 63.

³⁷⁵ "*Extra senatum aut comitia publica, de rebus communibus inire consilia, capitale habitur.*" UL, p. 464. Prévoist adoucit les restrictions dans sa traduction : "Prendre des décisions concernant les affaires d'intérêt public ailleurs qu'au Sénat, ou hors des assemblées du peuple, est considéré comme un crime capital." UF, p. 465.

³⁷⁶ Mortimer, *op. cit.*, p. 30.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 33.

and humorless style in describing Utopia reflects the tension and oppressive life in Utopia itself."³⁷⁸

Ces interprétations séduisantes demeurent cependant problématiques : d'une part, elles pèchent par anachronisme et, d'autre part, elles témoignent d'une lecture un peu superficielle du monologue de Raphaël au Livre II. On l'a déjà dit au premier chapitre : la tentation est grande pour un commentateur moderne de lire une œuvre pré-moderne à partir de la grille post-bakhtinienne qui valorise le dialogisme et la polyvocalité au détriment du monologisme "univoque". Il est loin d'être évident qu'une telle perspective puisse s'appliquer telle quelle à la Renaissance.

Mais, même si l'on tient à valoriser le dialogue au détriment du monologue, on constate à la lecture du Livre II que si Raphaël s'engage effectivement dans un long monologue ininterrompu, celui-ci n'est pas complètement dénué de marques d'énonciation propres au dialogue. Certes, tout monologue comporte des traces, fussent-elles seulement implicites, d'une structure d'énonciation marquée à des degrés divers par l'interpellation : tout discours s'adresse à "quelqu'un", à un public, identifié ou non. Mais le monologue de Raphaël va beaucoup plus loin à ce titre puisqu'il prend la forme particulière de la *declamatio*, un genre de discours d'origine rhétorique fondé essentiellement sur le plaidoyer fictif qui présuppose un auditoire à convaincre ou à persuader.³⁷⁹

Comme le note McLean, la déclamation est un exercice oratoire où le locuteur n'a de cesse de soulever des objections à sa propre position pour y répondre ensuite. Les objections paraissent venir d'un auditoire (fictif ou non) ce qui donne l'impression d'assister à un "quasi-dialogue" ou à un "dialogue manqué" distinct du monologue ou du soliloque habituel qui ne tient pas nécessairement compte explicitement du public.³⁸⁰ Et on constate en effet que la déclamation de Raphaël porte de nombreuses traces de ce type d'interlocution.

³⁷⁸ Wegemer, "The Rhetoric of Opposition in Thomas More's *Utopia*: Giving Form to Competing Philosophies", *op. cit.*, p. 294.

³⁷⁹ Molinié note que la déclamation est "d'abord l'exercice par lequel, dans les écoles de rhétorique, on apprenait aux étudiants à se familiariser avec les conditions concrètes du métier d'avocat, dans la prononciation de plaidoyers fictifs, sur des sujets fictifs mais considérés comme exemplaires de types de discussion possible." *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit.*, p. 95. C'est de cette pratique que serait issu le "genre littéraire" de la déclamation selon lequel "un locuteur dont l'engagement personnel reste incertain, développe, sur des sujets les plus divers, un discours d'orientation argumentative aussi violente qu'équivoque." *Ibid.*, p. 96.

³⁸⁰ McLean, *op. cit.*, p. 92.

Ces marques, moins présentes au tout début du monologue, dans les passages descriptifs, se multiplient dès que Raphaël traite de coutumes utopiennes qui paraissent avoir besoin d'être justifiées. Pour ne donner qu'un exemple, Raphaël s'exprime ainsi au sujet du nombre peu élevé d'heures travaillées quotidiennement par les Utopiens :

Mais voici venu le moment où, pour prévenir toute erreur, il nous faut examiner à fond un point particulier. «Puisqu'il n'y a que six heures de travail, **direz-vous**, il s'ensuivra probablement une certaine pénurie des objets de première nécessité.» Bien loin qu'une telle éventualité se présente, en fait, le temps requis pour produire en abondance tous les biens (...) est non seulement suffisant mais trop long ! **Vous allez** le comprendre comme moi, si **vous considérez** (...) **ajoutez** à cela (...) **ajoutez** encore (...) **joignez-y** enfin (...) **vous trouverez** alors (...) **Comptez** maintenant (...)³⁸¹

La "question rhétorique", comme on dit en anglais, ainsi que la multiplication des impératifs et des pronoms de deuxième personne donnent un aspect fort dialogique à ce monologue, bien qu'il s'agisse bien sûr, comme le note McLean, d'un dialogue "à sens unique" :

Yet, Raphael's discourse has the effect of a "one-sided dialogue" for Surtz because Raphael's answers to supposed questions, together with the "antagonisms of the invisible rich, the imperatives and exclamations, [and] the consciousness of an audience" are more dramatic than a monologue and leave the reader puzzled as to the form of the discourse.³⁸²

De plus, il semble évident, comme le note encore McLean, que les questions que se pose lui-même Raphaël, au nom de son "public", tout au long de son discours ont une fonction satirique ou parodique :

Such questions, of which there are many, push Book 2 in the direction of a dramatic debate or dialogue between the speaker and an audience whose objections and observations are constantly impinging on its arguments. Since many of the objections are reasonable and many of Raphael's points vainly idealistic, the *declamatio* has an element of self-parody.³⁸³

Ainsi, la forme discursive du deuxième livre dans son entier a pu être rapprochée de la déclamation de type lucianesque, ou du genre de l'"éloge paradoxal", tels qu'on les trouve notamment dans le *Tyrannicide* que More et

³⁸¹ UF, p. 473 / UL, p. 82. C'est moi qui souligne. C'est Prévost qui ajoute les guillemets à la "question rhétorique" de Raphaël.

³⁸² McLean, *op. cit.*, p. 93.

³⁸³ *Ibid.*

Érasme ont d'ailleurs traduit et dont on trouve aussi nombre de traces dans l'*Éloge de la folie*. On se doit donc d'être circonspect lorsque l'on veut condamner le discours du Livre II au nom de principes dialogiques. Malgré la dimension purement rhétorique et "phatique" de certaines de ses interpellations, il s'agit d'un monologue moins "monologique" qu'on pourrait le penser de prime abord, comme le démontrent tant les marques formelles de l'énonciation que la dimension "auto-parodique" et paradoxale du discours.

Et on ne doit pas négliger non plus le fait que ce monologue s'inscrive d'abord dans un dialogue qui l'encadre et en prédétermine les conditions d'énonciation. Si le début du Livre II paraît se détacher de la situation initiale de dialogue, couper le cordon ou l'isthme qui l'y relie, le retour à la scène du dialogue à la toute fin de l'ouvrage réintroduit à nouveau la tension dialogique. Et ce d'autant plus que la nature extrêmement énigmatique de la conclusion ramène brutalement le lecteur au caractère irrésolu du débat du Livre I.

En fait, la conversation ne reprend pas réellement, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de nouvelles répliques en style direct ni de la part de "More" ni de celle de "Gilles". Sauf que, "dès que Raphaël eut achevé son récit", le narrateur "More" rapporte ses propres pensées sur l'objet du long discours de Raphaël :

(...) un bon nombre de questions se présentèrent à mon esprit ; il y avait dans les mœurs et les lois de ce peuple, des pratiques qui m'apparaissaient complètement absurdes : non seulement leur façon de conduire la guerre, leurs cultes et leur religion et plusieurs autres de leurs institutions, mais surtout, ce qui constitue le fondement suprême de toutes leurs institutions, la vie commune et la communauté des moyens d'existence sans aucun échange de monnaie³⁸⁴

Comme le note McCutcheon, lorsque "More" arrive au bout de sa liste d'objections, il ne reste à peu près rien du discours de Raphaël : il s'agit d'une *reductio ad absurdum*.³⁸⁵ Ce passage paraît saper les fondements et remettre en cause les principes mêmes de tout le discours qui vient de précéder. Nombre de critiques se fondent sur ce passage ironique pour justifier une interprétation *a contrario* du discours utopique qu'il ne faudrait, selon eux, pas prendre au sérieux. Mais, ici encore, on doit éviter de sauter trop vite à de telles conclusions. Rien n'est

³⁸⁴ UF, p. 630.

³⁸⁵ McCutcheon, "Thomas More, Raphael Hythlodæus, and the Angel Raphael", *op. cit.*, p. 37 : "When he has finished his itemized list (...) there is almost nothing left ; we have a *reductio ad absurdum*."

simple dans cet ouvrage foncièrement paradoxal. En effet, la suite du passage précédent donne à penser qu'il peut s'agir en fait d'une ironie "au deuxième degré" :

(...) or, ce principe [*celui de la "communauté des moyens d'existence"*], à lui seul, ruine de fond en comble toute espèce de noblesse, de magnificence, de splendeur, de majesté, ce qui fait selon l'opinion publique, [*ut publica est opinio*] la gloire et l'ornement véritables d'un État.³⁸⁶

Certains critiques lisent ce passage à la lettre et prennent "More" au mot : celui-ci tiendrait effectivement à conserver la noblesse, la magnificence, la splendeur et la majesté qui découlerait du droit à la propriété privée. Ce passage est pourtant franchement ironique : en témoigne notamment l'attribution de cette opinion au "public" et l'affirmation selon laquelle l'État tiendrait toute sa gloire de ces attributs liés à la richesse et à l'ostentation. Il va de soi que "More", comme More, n'aurait pas partagé une telle opinion "commune".

Comme le note McCutcheon, "More" emprunte un peu ici la voix de la *moria* — "More speaks here as "Moria," that is, the fool."³⁸⁷ — et il s'amuse par le biais de ce discours rusé (*cunning speech*) à jouer du paradoxe : il paraît, dans un premier temps, remettre en question tout le discours de Raphaël, puis, par une nouvelle culbute, remet en question ironiquement sa propre critique, ce qui a pour effet de redonner une certaine légitimité aux idées de Raphaël.

La suite du passage ne permet pas de clarifier davantage la situation puisque "More" décide de ne pas formuler ouvertement ses objections à Raphaël, de ne pas, donc, relancer le dialogue :

Cependant, comme je le savais fatigué d'avoir parlé et comme je n'étais pas suffisamment sûr qu'il pouvait supporter qu'on ne fût pas de son avis, comme surtout je me rappelais qu'il avait blâmé certains qui craignaient de paraître trop peu sages s'ils ne trouvaient pas à reprendre dans les idées neuves des autres, pour toutes ces raisons, après avoir fait l'éloge, à la fois, des institutions de ce peuple et de son discours [*oratione*], le prenant par la main, je l'introduis dans la salle à manger, non sans avoir dit d'abord qu'il nous faudrait trouver un autre moment pour réfléchir plus profondément à ces questions et en conférer [*conferendi*] plus abondamment avec lui. Si seulement cela pouvait se produire un jour !³⁸⁸

³⁸⁶ UF, p. 630 / UL, p. 161.

³⁸⁷ McCutcheon, "Thomas More, Raphael Hythlodæus, and the Angel Raphael", *op. cit.*, p. 37.

³⁸⁸ UF, p. 630 / UL, p. 161.

La décision que prend "More" de ne pas reprendre le dialogue, de le différer *sine die*, ne simplifie pas la tâche au lecteur, pas plus qu'au critique d'ailleurs. Les possibilités de lecture, ici encore, sont nombreuses. Certains critiques, tel Wegemer, y voient la confirmation de l'intransigeance condamnable du personnage de Raphaël et d'un souci louable du *decorum* de la part de "More" : "why does Morus not reprove Raphael at the end of the book ? For the simple reason that decorum forbids it. (...) Raphael has made it clear that he will not "brook any opposition to his views".³⁸⁹ "More" ne relancerait pas Raphaël par simple souci de politesse et parce qu'il sait que ce dernier "ne pouvait supporter qu'on ne fût pas de son avis", qu'il n'était donc pas ouvert au dialogue. Il s'agit d'une autre preuve, pour Wegemer, du fait qu'il ne faut pas prendre Raphaël au sérieux.

Weiner voit plutôt dans ce passage une allégorie morale "chrétienne" :

(...) in the simple act of charity which ends the book when "More," repressing his questions and objections, takes Raphael by the hand and leads him in to supper, More shows us how the spiritual reformation which will lead eventually to the achievement of the best state of commonwealth may be begun through simple acts of "love and benevolence"³⁹⁰

Enfin, d'autres, tel McCutcheon, insistent, comme on l'a déjà mentionné, sur l'ironie "visuelle" du passage qui met en relief une soudaine et fort significative inversion des rôles :

What we see is a Raphael who is, like Colet's angel-reformers, "*defessum*", weary from his long prophetic narrative which attempts the reform of the state. And we see More as he takes the exhausted Raphael by the hand and leads him out of the garden, which suggests their search for an ideal, a paradise, into supper (...) this is an extraordinary reversal, as the guide is guided, the enlightener led into the dark. Surely More is dramatically inverting the gesture which was St. Raphael's, who held the young Tobias by the hand as he guided him safely on his journey. Since there is so little other movement in *Utopia*, the gesture would be significant in any case.³⁹¹

Cette interprétation du passage est moins dogmatique que celle de Wegemer (et moins naïvement édifiante que celle de Weiner). Certes, le personnage de Raphaël et son discours y perdent de leur autorité et y regagnent leurs attributs satiriques : "Not the least of the ironies of *Utopia*, then, is that Raphael, healer and

³⁸⁹ Wegemer, "Ciceronian Humanism in More's *Utopia*", *op. cit.*, p. 13.

³⁹⁰ Andrew D. Weiner, "Raphael's Eutopia and More's *Utopia*: Christian Humanism and the Limits of Reason", *op. cit.*, p. 26.

³⁹¹ McCutcheon, "Thomas More, Raphael Hythlodæus, and the Angel Raphael", *op. cit.*, p. 37.

guide, will always be Hythlodæus, a speaker of witty nonsense, to the world as a whole, his vision yet another tall traveler's tale."³⁹² Mais ce renversement ironique n'autorise pas pour autant une remise en cause si radicale de l'*ethos* du personnage qu'elle en disqualifierait tout son discours, faisant automatiquement de "More" le porte-parole de l'auteur.

D'autant moins que le dernier paragraphe du Livre II, l'*excipit*, nous renvoie à l'indécidabilité fondamentale du Livre I qui colore toute la réception du Livre II :

D'ici là, autant il m'est impossible d'accorder mon assentiment à toutes les paroles de cet homme, bien qu'elles fussent l'expression incontestable de l'érudition la plus riche et en même temps de la plus vaste expérience des choses humaines, autant il m'est facile d'avouer que, dans la République des Utopiens, il existe un très grand nombre de dispositions que je souhaiterais voir en nos Cités : dans ma pensée, il serait plus vrai de le souhaiter que de l'espérer [*optarim verius, quàm sperarim*].³⁹³

Les derniers mots reprennent presque à la lettre le jugement que porte Cicéron sur la *République* de Platon³⁹⁴ : la position réaliste-pragmatique se voit à nouveau opposée à la position idéaliste-utopique, le rhéteur et homme d'action "More" au philosophe Raphaël. Les lignes qui précèdent ce passage deviennent alors d'autant plus significatives : le narrateur "More" y formulait le souhait de "trouver un autre moment pour réfléchir plus profondément à ces questions et en conférer plus abondamment avec lui". Mais cet "autre moment", il paraît aussi plus vrai de le souhaiter que de l'espérer : "si seulement cela pouvait se produire un jour" (*quod utinam aliquando contingeret*), écrit More. Il est évident ici que l'auteur renvoie le lecteur à lui-même. Le seul niveau de l'interaction dialogique entre "More" et Raphaël ne permet pas de porter un jugement définitif sur la façon de recevoir les idées formulées dans l'ouvrage. Il importe de passer au niveau supérieur : à l'interaction — au "dialogue" — qui a jeu sur l'axe de la lecture pour tenter d'y voir plus clair.

³⁹² *Ibid.*, p. 38.

³⁹³ UF, p. 633 / UL, p. 162.

³⁹⁴ Rappelons que Cicéron écrit : "civitatēque optandam magis quam sperandam" (*De re publica*, II.xxx.52), alors que More clôt son texte avec : "civitatibus optarim verius, quàm sperarim." UL, p. 162.

2. Le dialogue "externe" : l'ethos dialogique de la lecture

On l'a déjà dit au premier chapitre : la lecture d'un dialogue implique une interaction et une réception d'un type particulier. Le lecteur y est mis dans la position de celui qui assiste à une conversation entre deux ou plusieurs "voix". Le genre dialogué ne possède pas le monopole de ce type ambivalent de position de lecture, mais il reste qu'il est le seul à se fonder *essentiellement* sur ce redoublement de l'acte de communication qu'est la représentation écrite d'une conversation orale, ce qui oblige le lecteur à "visualiser" une activité prétendument "aurale" et polyvocale, et ce qui implique aussi un travail de sélection et d'évaluation des énoncés. La position "muette" de ce lecteur-spectateur peut évidemment varier énormément selon les dialogues et il existe de nombreux cas où cette position n'est pas problématique du point de vue de l'interprétation (lorsque l'auteur, par exemple, identifie clairement un porte-parole).

On sait cependant que l'*Utopie*, à ce titre, se plaît à mêler les cartes, à jouer du paradoxe, de l'oxymore et des oppositions irrésolues. Il paraît donc crucial d'essayer de voir comment divers éléments — internes et externes au dialogue — permettent, au moins en partie, de guider et de baliser la lecture de cet ouvrage si "malicieux". On remarquera que More, par toutes sortes de procédés indirects et fort subtils, construit une forme d'*ethos* du lecteur idéal de son texte. Simultanément toutefois, il s'amuse à constamment déstabiliser son lecteur pour le renvoyer à lui-même. Il tend des pièges mais donne aussi des indices : "More sets traps for the readers yet at the same time builds in devices that might warn the more perceptive reader."³⁹⁵ On analysera ces procédés, d'abord, dans le corps du livre (dans le dialogue du Livre I surtout) avant de passer au niveau du "métadialogue" extrêmement sophistiqué et important qui s'établit dans les *parerga* et les *marginalia* qui encadrent (diversement selon les éditions) le corps du texte.

a. Le "lecteur-auditeur"

Au début du livre I, comme on l'a déjà vu, le lecteur est introduit graduellement dans le dialogue par le personnage-narrateur "More" qui inscrit son récit dans un contexte historique vraisemblable et présente divers personnages historiques prestigieux. La conversation s'entame sur la place publique lorsque

³⁹⁵ Rudat, *op. cit.*, p. 41.

"Gilles" présente Raphaël à "More". On quitte ensuite la place publique pour le jardin privé de "More" où ce dernier, en style indirect, raconte les tribulations de Raphaël avant de rapporter, en style direct, "la conversation qui, par une sorte de transition, [les] conduisit à parler de cette République [l'*Utopie*]" (au Livre II).³⁹⁶

Toute cette introduction narrative, faite du point de vue de "More", a pour effet de placer le lecteur dans une position proche de celle de son personnage éponyme — ainsi que de celle de "Gilles" — dès le début du Livre I. Le lecteur "voit" par exemple Raphaël à travers les yeux de "More", il est introduit à ce personnage "étranger" par les énoncés de "Gilles", il "entend" ensuite ses premières paroles à travers le filtre de la narration de "More". Le texte est orienté de telle façon que le lecteur-spectateur doit prendre place aux côtés de "More" et de "Gilles" pour la suite du dialogue : "the reader only learns the lesson More teaches if he plays the part of Raphael's auditor in company with More and Giles."³⁹⁷

Ces premières pages permettent aussi à More d'élaborer graduellement toute une mise en scène qui crée un effet de réel et situe le lecteur dans le "tableau" dialogique qu'est le jardin où auront lieu tant les échanges dialogués du Livre I que le monologue utopique du Livre II, auxquels le lecteur pourra assister, si l'on peut dire, *de visu* :

Le tableau constitutif qui la constitue, le discours de Raphaël que nous lisons au livre II de l'*Utopie*, est dressé dans un espace textuel d'affabulation que More dégage soigneusement dans le livre I par une rhétorique d'une si soignée précision, par « une expression si vive, si animée de l'action et du spectacle », que, lorsque le tableau est construit par les procédés que nous avons analysés, « on croit la voir ou on croit y être », dans le jardin d'Anvers, sur le même banc que More, Pierre Gilles et Raphaël, « disant aux domestiques leur désir de n'être point interrompus ».³⁹⁸

Voilà donc le lecteur adroitement placé, aux côtés de "Gilles" et "More", en position de pseudo-auditeur d'un dialogue familier qui donnera lieu, par une sorte de "transition", à la situation de réception du monologue utopique de Raphaël au Livre II. Mais restons-en pour l'instant au seul dialogue. Car celui-ci compte justement comme un de ses enjeux principaux la question de la *réception* des discours qui vont suivre. En effet, Raphaël est à la recherche d'un public qui

³⁹⁶ UF, p. 31.

³⁹⁷ Astell, *op. cit.*, p. 306.

³⁹⁸ Marin, *op. cit.*, p. 100.

"écouter", ou plutôt "entendra", son discours : "The hero Hythloday is in search of an audience that will pay heed to his message. Indeed, there is no other plot."³⁹⁹ Que cela constitue le *seul* véritable enjeu de l'intrigue demeure discutable, mais il reste qu'à la fin du Livre II, à la suite du long monologue de Raphaël, cette question prend certainement la première place :

For really, within *Utopia*, only one simple question remains. Will these good men hear his message, or will they be too deaf? Will Peter Giles, the young, virtuous, open-hearted humanist? Will the More of the narrative, a man devoted to his country, his family, and God?⁴⁰⁰

La question de la réception du discours de Raphaël par "More" et "Gilles" est cruciale pour le lecteur, parce que, comme on vient de le dire, ce dernier est poussé à occuper une position parallèle à celle de ces deux "personnages-auditeurs". Sauf que les choses se compliquent du fait que la nature de la réception que peuvent avoir ces personnages — et donc aussi les lecteurs — est elle-même conditionnée en partie par certains énoncés préventifs du marin-philosophe.

En effet, Raphaël trace lui-même le portrait — par la négative — de l'"auditeur" ou de l'"auditoire" idéal de son discours en stigmatisant à l'avance divers "mauvais publics". Il s'en prend d'abord aux conseillers royaux, car :

(...) tous sont tellement sages qu'ils n'ont pas besoin — ou du moins tous s'estiment tellement sages qu'ils n'ont pas envie — d'approuver les conseils d'une autre personne ; sauf, parasites qu'ils sont, à acquiescer et à applaudir aux propos les plus absurdes des grands favoris du prince dont ils essaient, par leur assentiment, de gagner les bonnes grâces.⁴⁰¹

L'auditeur est prévenu : il doit abandonner toute présomption de sagesse et toute complaisance envers l'autorité s'il ne veut pas être assimilé aux courtisans.⁴⁰² De même, Raphaël bloque par anticipation l'accès à une autre attitude de réception quand il s'en prend à ceux qui tendent toujours à critiquer les idées nouvelles des autres :

(...) qu'arrive-t-il si quelqu'un apporte un fait qu'il a appris dans les livres ou qu'il a vu en d'autres lieux ? Sur le champ, les auditeurs [*qui audiunt*] agissent comme si

³⁹⁹ Astell, *op. cit.*, p. 306.

⁴⁰⁰ McCutcheon, "Thomas More, Raphael Hythlodæus, and the Angel Raphael", *op. cit.*, p. 36.

⁴⁰¹ UF, p. 374 et 377.

⁴⁰² Raphaël revient sur cette complaisance des courtisans plus loin dans le dialogue : "Dès que le Cardinal eut émis cette idée, tous les convives qui n'avaient eu pour elle que du mépris, quand c'était moi qui l'avait développée, rivalisèrent d'éloges pour l'applaudir" UF, p. 409.

toute leur réputation de sagesse était mise en péril et comme si, après cela, ils allaient passer pour de vrais sots s'ils n'arrivent à découvrir matière à critique dans les trouvailles des autres.⁴⁰³

Cette dernière prévention prend toute son importance à la fin du Livre II lorsque le personnage de "More" s'y réfère pour justifier le fait qu'il se retienne lui-même de répondre au discours utopique de Raphaël⁴⁰⁴ "More" affirme alors n'être "pas suffisamment sûr qu'il [*Raphaël*] pouvait supporter qu'on ne fût pas de son avis"⁴⁰⁵ et il se souvient que celui-ci "avait blâmé certains qui craignaient de paraître trop peu sages s'ils ne trouvaient pas à reprendre dans les idées neuves des autres".⁴⁰⁶

Cette prévention reste toutefois ambiguë, car Raphaël s'y voit dépeint comme démesurément susceptible à la critique, comme intransigeant, au point où il voudrait qu'on accepte et mette en pratique toutes ses idées en bloc : "what Raphael seems to fear most is not that he would be ignored but that he might not receive universal approval or see all his schemes put immediately into effect."⁴⁰⁷

Ainsi, sa conception du débat paraît fondamentalement monologique, il voudrait convaincre et convertir *totalemment* son auditoire — "More" et "Gilles" au premier titre — par la seule autorité de son discours. Tout le dialogue du Livre I sert à préparer la tentative ultime de persuasion que constitue sa description de la société utopienne au Livre II :

[*Raphael*] will attempt to change their [*More's and Gile's*] values about private property, not through dialectic and dialogue, but through the testimony of authority and experience. In short Book II becomes a test case for Raphael's attitudes as they are revealed in the Dialogue of Counsel.⁴⁰⁸

⁴⁰³ UF, p. 377 / UL, p. 34.

⁴⁰⁴ Cette prévention est aussi réaffirmée un peu plus loin dans le dialogue chez Morton, alors que le juriste auquel s'oppose Raphaël est ridiculisé pour ses méthodes scolastiques de "disputant" : "Pendant mon discours, notre juriste avait pris ses dispositions pour répondre et avait décidé de le faire à la manière habituelle des chicaneurs [*soleenni disputantium*], plus enclins à répéter les arguments qu'à les réfuter: ils mettent une bonne part de leur honneur dans leur mémoire." (UF, p. 394 / UL, p. 43). Fait intéressant ici : Morton remet l'audition de la réponse du juriste au *lendemain*, ce qui peut évoquer le passage, à la fin du Livre II, où "More" diffère sa réponse à Raphaël à "un autre moment".

⁴⁰⁵ UF, p. 630.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ Weiner, "Raphael's Eutopia and More's *Utopia*: Christian Humanism and the Limits of Reason", *op. cit.*, p. 14.

⁴⁰⁸ Schaeffer, *op. cit.*, p. 17.

Cette situation de discours paraît cependant foncièrement paradoxale, car Raphaël soutient lui-même, tout au long du Livre I, que cette méthode de persuasion est vouée à l'échec : "Raphael envisions himself operating by oratorical, not dialogical, methods, and he concludes that these methods would not work. The paradox of his position is that, granting Raphael's character, he is probably right."⁴⁰⁹ D'une certaine façon, pour démontrer que ses discours ne seront effectivement pas reçus, Raphaël doit *échouer* à convaincre "More" et "Gilles".

On ne peut s'empêcher de faire le parallèle ici avec le dialogue mis en abyme à la cour de Morton qui est rapporté par Raphaël dans le but de démontrer qu'il ne serait pas entendu à la cour des princes. Ce dialogue, comme on l'a vu, démontre en fait seulement que les conseillers ne seraient pas ouverts à ses idées, puisque Morton fait quant à lui preuve d'une ouverture d'esprit et d'un sens de l'écoute exemplaires :

After finishing his account, Raphael triumphantly concludes by telling "More" that this incident shows "how little the courtiers would regard and esteem me and my sayings" (p. 39). To the reader, however, what this tale shows is the freedom with which he was able to advise the cardinal.⁴¹⁰

De la même façon, les "auditeurs" du dialogue de premier niveau — "More" et "Gilles" — se montrent extrêmement réceptifs aux longs monologues de leur invité, comme doit bien l'admettre Raphaël lui-même :

Eh bien, mon cher More, de quels longs discours [*sermone*] ne vous ai-je pas accablé ! J'aurais eu vraiment honte de parler si longtemps, si vous ne m'en aviez prié avec tant d'insistance et si vous n'aviez apporté l'attention de quelqu'un qui ne veut pas omettre un seul détail de cet entretien [*confabulationis*].⁴¹¹

Tout le dialogue du Livre I paraît donc mettre en jeu la question de la réception. Mais ce jeu se déroule constamment sur deux plans. Il concerne, dans un premier temps, la réception accordée aux discours du philosophe par les princes. À ce titre Raphaël, suite à sa tentative paradoxalement avortée de démontrer l'absence de réceptivité des princes par son récit du dialogue chez Morton, rapporte une série d'exemples hypothétiques ayant pour but de convaincre "More" et "Gilles" de sa thèse :

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁴¹⁰ Weiner, "Raphael's Eutopia and More's *Utopia*: Christian Humanism and the Limits of Reason", *op. cit.*, p. 13.

⁴¹¹ UF, p. 413-414 / UL, p. 52-53.

Ne pensez-vous pas que, si je proposais à l'un de ces rois de sages mesures, si j'essayais d'extirper de son esprit les germes pernicious de ses malheurs, immédiatement il me chasserait ou me tournerait en ridicule ? Allons ! Imaginez que je me trouve chez le roi de France (...) Supposez que j'aie là-dessus leur proposer l'exemple et les lois des Achoriens (...) Poursuivons. Si je montrais en outre que (...) Quel accueil recevrait, à votre avis, mon cher More, un tel discours ?

— Fort peu favorable, assurément, répondis-je.

— Poursuivons donc, reprit-il. Supposons qu'un roi et ses conseillers (...) À ce moment-là, si je me levais encore pour prétendre (...) À ce moment-là, que se passerait-il si j'allais leur proposer en exemple la loi des Macariens (...) Si je prodiguais ces réflexions et d'autres semblables, à des personnages fort enclins à prendre le parti contraire, est-ce que je ne conteras pas une histoire à des sourds ?⁴¹²

On se souviendra que "More" concède que Raphaël s'adresserait alors effectivement "aux plus sourds d'entre les sourds", mais il introduit alors une distinction entre deux types de dialogues auxquels doivent correspondre deux attitudes discursives et deux *ethos* dialogiques fondamentalement différents. L'approche directe et le *sermo tam insolens* de Raphaël peuvent convenir, et même avoir du charme, dans le contexte d'une conversation familière entre amis, mais "dans les conseils des princes où les grandes affaires sont discutées avec une grande autorité, il n'y a pas de place pour des considérations de ce genre".⁴¹³

Le personnage de "More", ici, donne une double consigne aux lecteurs qui "assistent" à l'entretien à ses côtés. D'une part, il confirme l'existence de règles d'interaction plus souples dans le contexte de la conversation familière entre amis qui constitue précisément le modèle du dialogue qui a cours à ce moment-là entre "More", "Gilles" et Raphaël. Le participant à un tel dialogue se doit d'être ouvert aux idées nouvelles, aux discours insolites. "More" et "Gilles", tout au cours du Livre I servent de *modèles* pour le lecteur à ce titre. Il en va d'ailleurs de même pour Morton un peu plus tôt dans le Livre I et pour les Utopiens eux-mêmes au Livre II qui se montrent disposés à accueillir les idées "européennes" apportées par Raphaël :

The reader, like More and Giles, finds himself constrained to respond with greater humility and open-mindedness to Hythloday's "novel ideas" than others have. In Book I More provides his readers with two models for that kind of magnanimous

⁴¹² UF, p. 417, 418, 421, 422, 426, 429 et 430.

⁴¹³ UF, p. 430.

response to Hythloday's message in the Utopians themselves and in the person of John Cardinal Morton.⁴¹⁴

D'une certaine façon donc, l'auditeur — et le lecteur idéal — devrait suivre les consignes de Raphaël et ne pas adopter l'attitude des mauvais publics qu'il stigmatise. Sauf que dans le passage cité précédemment, "More", par son attitude plus que par son discours, ajoute une autre dimension à cette réceptivité de l'auditeur-lecteur. En effet, il démontre, par son opposition violente à Raphaël — le dialogue qui suit constitue justement le moment où "More" contredit avec le plus de virulence les énoncés de ce dernier — que cette ouverture aux idées nouvelles ne doit pas s'accompagner de complaisance. L'auditeur — et le lecteur — doivent rester vigilants, ils doivent évaluer, voire remettre en question les énoncés de Raphaël. Cette attitude est autorisée tant par l'attitude de "More" et de "Gilles" qui s'opposent fréquemment à Raphaël dans le dialogue que par l'ambiguïté fondamentale, et déjà évoquée, de l'*ethos* de Raphaël Hythlodée lui-même.

Le danger ici réside dans la tentation — à laquelle ont succombé beaucoup de critiques ces dernières années — de basculer dans une attitude sceptique, voire totalement antagoniste, face aux discours de Raphaël. On ne doit pas oublier que "More", "Gilles", Morton et les Utopiens — qui constituent, comme on vient de le dire, des modèles de réception pour le lecteur — ne rejettent jamais *en bloc* les discours de Raphaël et demeurent ouverts à nombre de ses idées. À la fin du Livre I, alors que "More" et "Gilles" eurent "recommandé aux serviteurs de ne laisser personne [*les*] interrompre" et prié "Raphaël de tenir sa promesse" de leur décrire "tout" ce qu'il sait de la société utopienne, Raphaël est encouragé par leur "attention et [*leur*] vif désir de l'entendre [*auuidos audiendi*]"⁴¹⁵ À ce stade, le pseudo-auditeur du dialogue qu'est le lecteur est censé partager la curiosité attentive de "More" et "Gilles" :

At the end of Book I, then, Hythloday has gained an audience for himself through the use of other audiences: the censured audiences whose response arises out of "proud, ridiculous and obstinate prejudices" (59) and the commended audiences, outstanding for their good will, attentiveness and docility. More has also gained an audience for Book II of his *Utopia* by fictionalizing himself and his fellow humanists (represented by Giles) as Hythloday's attentive listeners. The part More expects his audience to play is clear enough: they are to set aside their pre-

⁴¹⁴ Astell, *op. cit.*, p. 314.

⁴¹⁵ UF, p. 446.

judgements about how society is to be ordered, and seriously entertain the possibility of a better way of doing things⁴¹⁶

Cependant, malgré l'efficacité de tous les procédés qui définissent notre position de "public-auditeur" du dialogue du Livre I et du monologue du Livre II, nous demeurons évidemment de simples lecteurs. Et c'est Raphaël qui, plus tôt dans le dialogue, nous rappelle indirectement à cette réalité *visuelle* de notre absence. Le débat féroce qui l'oppose à "More" sur la question du conseil des princes peut nous donner à penser que nous avons affaire à une alternative de type "ou bien... ou bien...", qu'il n'existe que deux façons de "dialoguer" avec les princes : soit que l'on adopte l'attitude franche, intransigeante, mais dangereuse et vouée à l'échec que promeut Raphaël, soit que l'on adopte la stratégie "théâtrale" et indirecte de "More" qui "accepte le rôle qui lui revient" et préfère demeurer "muet" plutôt que de réciter "une tirade étrangère à la pièce".⁴¹⁷ En fait, comme le constate Arthur Slavin,⁴¹⁸ il existe bel et bien un *tertium datur* qui devrait, littéralement, nous sauter aux yeux.

Raphaël en révèle l'existence lorsque "More", se référant au "cher Platon" du marin-philosophe, lui rappelle que ce dernier avait lié le bonheur des États au "jour où les philosophes seront rois, ou quand les rois s'adonneront à la philosophie". "More" se désole que, comme Raphaël, "les philosophes ne daignent même pas communiquer leur avis au roi !" ⁴¹⁹ La réponse de Raphaël est significative :

— Ce ne sont pas gens si désagréables, reprit Raphaël, qu'ils ne consentent jamais à donner des conseils. Beaucoup même en ont **publié dans des livres** [*quin id libenter facerent, imò multi libris æditis iam fecerunt*].⁴²⁰

Ce court passage évoque une voie alternative pour conseiller les princes, celle de l'*écriture*.⁴²¹ Slavin explique l'importance de cette option à la Renaissance

⁴¹⁶ Astell, *op. cit.*, p. 315-316.

⁴¹⁷ UF, p. 433.

⁴¹⁸ Arthur J. Slavin, "*Consilium et timor mortis: on Speaking, Writing and Silence in Utopia*", *Renaissance and Reformation*, vol. 16, n° 3, 1992, p. 17-30.

⁴¹⁹ UF, p. 414.

⁴²⁰ UF, p.417 / UL, p. 54. C'est moi qui souligne.

⁴²¹ La référence à Platon est ici significative pour nous. Dans la suite de sa réplique, Raphaël évoque l'échec politique de Platon auprès de "Denys le Tyran", et il renvoie implicitement à ses *écrits* (dialogués) comme le lieu véritable de son travail d'éducation des princes. Slavin établit le parallèle : "Plato had found a like path (...) Plato turned instead to the heroic labor of constructing the Academy and producing the dialogues in which the limits of the problem of counsel were defined for the ancient world and its heirs." Slavin, *op. cit.*, p. 23. Curieusement cependant, tout au long de son article, Slavin tend à rapprocher non pas More mais *Raphaël* de Platon, il "anthropomorphise" le personnage au détriment de l'auteur et de la complexe structure narrative de l'ouvrage.

par le caractère dangereux (voire mortel, comme en témoigne le destin de More lui-même) du fait de conseiller directement — et oralement⁴²² — les princes :

There is a hint here of the need to put into writing things risky in speech. To observe the political world of princes closely and talk about it carried with it the danger that a hostile princely construction would be put upon speech while the speaker lacked safe distance from the ruler's wrath. (...) Writing allowed the invention of a part playable against the grain of current prescription. When the public arena cannot bear the logical and ontological weight of honest speech, recourse to writing may be the only avenue of participation open to the Stranger whose message neither the prince nor his councilors will welcome.⁴²³

Slavin attribue le choix de cette troisième voie au personnage de Raphaël qui, s'il refuse de servir à la cour des Princes, n'en demeure pas pour autant silencieux puisqu'il raconte son histoire à "More" et à "Gilles". Mais Raphaël n'a bien sûr rien écrit. On ne doit pas rester prisonnier de la fiction de l'*Utopie* et tenter d'ériger, paradoxalement, Raphaël en "auteur" comme le fait Slavin. Sauf que ce passage a le mérite de nous rappeler à l'ordre, à l'ordre du livre que nous avons devant les yeux et qui fait partie de cette catégorie de livres qu'évoque justement Raphaël. Nous ne sommes pas de véritables participants à un dialogue, nous ne sommes pas assis sur un banc recouvert de gazon aux côtés de "More" et de "Gilles", mais plutôt, seuls, sur notre propre chaise lisant le "petit livre" (*libellus*) écrit par un certain Thomas More qui ne prétend que rapporter, de mémoire, les "paroles" de son personnage. À ce niveau, un nouveau "dialogue" — plus sophistiqué — s'engage avec le lecteur. Pour en saisir toutes les subtilités, il importe de "sortir" des Livres I et II de l'*Utopie* — et de notre rôle de soi-disant auditeurs d'un dialogue et d'un monologue prétendument oraux — pour analyser des éléments trop souvent négligés de l'ouvrage : les *parerga* et les *marginalia* dans lesquels les enjeux complexes du "dialogue" de la lecture et de l'écriture émergent encore plus manifestement.

⁴²² Slavin attribue ce danger en partie aux résidus de la culture orale qui dominent encore l'époque : "Every spoken word was itself an event and action, in an age when the residue of mental habits of oral culture did not facilitate modern distinctions between the efficacy of words and deed." *Ibid.*, p. 19.

⁴²³ *Ibid.*, p. 17 et 24. La source classique de cette solution écrite se situe chez Plutarque (*Moralia*, 189d). Une autre instance renaissante de ce topos se trouve dans un important dialogue anglais — *The Book nameth the Governour* de Thomas Elyot : "Those things which the king's friends are not bold enough to recommend to them [*in speech*] are written in books." (1. II. p. 36)

b. Les lecteurs "scripteurs"

L'*Utopie* a connu quatre éditions en latin du vivant de More, entre 1516 et 1518.⁴²⁴ Chacune de ces éditions accorde une grande importance à tout un appareil textuel d'encadrement. Il y a d'abord, les diverses lettres signées par plusieurs humanistes, les poèmes, la carte de l'île d'Utopie, l'alphabet utopien et, surtout, la lettre-préface de More adressée à Gilles qui constituent, tous ensemble, ce que la critique morienne appelle les *parerga* qui forment une sorte de "métadialogue" précédant et poursuivant le dialogue et la fiction qui se déploient dans les deux livres de l'ouvrage. De plus, il y a des notes marginales — attribuées généralement à Pierre Gilles et/ou à Érasme — qui viennent créer une autre forme de dialogue en interagissant avec le corps même du texte de la préface et des deux livres de l'*Utopie*. Tout ce matériau "paratextuel" — parfois omis, en tout ou en partie, dans les éditions modernes de l'*Utopie* — joue un rôle crucial pour la compréhension du type particulier d'*ethos* de la lecture — radicalement dialogique — que cherchait à provoquer cet ouvrage.

i. Le "paradialogue" des marginalia

Avant de passer au "métadialogue" qui a jeu dans les *parerga*, placés à la fois en amont et en aval du corps du texte de l'*Utopie*, il importe de traiter de ce qu'on pourrait appeler le "paradialogue"⁴²⁵ que suscitent les *marginalia* à partir des marges mêmes du texte.

Il est significatif que beaucoup d'éditions modernes de l'*Utopie* omettent complètement ces notes ou, au mieux, n'en récupèrent que quelques-unes pour les transformer en intertitres placés dans le *corps* du texte. Sans doute croit-on pouvoir justifier cette pratique par le fait que More n'est pas l'*auteur* des manchettes, mais cette omission paraît aussi symptomatique d'une conception — plus radicalement "visuelle" et "autonome" — du texte qui n'avait pas encore tout à fait cours aux débuts de l'ère du livre imprimé.⁴²⁶

⁴²⁴ En fait, une cinquième édition est parue à Florence en 1519 sur les presses de Giunta, mais il s'agit d'une simple réimpression, en caractères italiques, de l'édition de Bâle de mars 1518. Cette édition est de peu d'intérêt, car elle est amputée de la plupart de documents annexes ainsi que des notes marginales qui nous intéressent ici.

⁴²⁵ MacLean parle aussi en termes de dialogue pour décrire cette interaction : "the marginal glosses which accompany the *Utopia* carry on a dialogue with the text" *Op. cit.*, p. 94.

⁴²⁶ Nous reviendrons cette question importante dans la conclusion de ce chapitre.

Cette omission est d'autant plus malheureuse qu'elle prive le lecteur moderne d'un autre élément qui servait à orienter, et peut-être aussi à perturber, la lecture de l'*Utopie* dans les éditions originales. Prévost note d'ailleurs que le "ton de ces remarques révèle nettement les réactions d'un lecteur et non celles d'un auteur"⁴²⁷. Les notes marginales mettent en évidence la nature *écrite* du dialogue du Livre I et du monologue du Livre II. De plus, il va sans dire que les réactions de ce proto-lecteur ne peuvent qu'influencer, fût-ce partiellement, la réception des autres lecteurs dans les passages concernés.

Dans les trois premières éditions de l'*Utopie*, on ne compte pas moins de 194 annotations marginales, imprimées dans un caractère typographique différent de celui du corps du texte.⁴²⁸ On a déjà vu que Gilles — dans sa lettre à Busleiden⁴²⁹ — revendiquait la paternité d'au moins une partie de ces annotations, mais la page frontispice de l'édition parisienne de 1517 les attribue à Érasme.⁴³⁰ Il est possible que l'attribution des notes à Érasme ait été motivée par des intentions "promotionnelles" ou encore que les deux humanistes aient tous deux contribué à celles-ci.⁴³¹ L'important reste toutefois que les *marginalia* étaient l'œuvre d'humanistes proches de More et que ce dernier a approuvé — et sans doute même invité — l'insertion de ces "corps étrangers" dans les marges de son ouvrage.

La distribution des notes dans l'*Utopie* paraît significative en soi. On trouve, en effet, 8 annotations dans la lettre-préface de More, 16 dans le Livre I et pas moins de 170 dans le Livre II. On note, en premier lieu, que la présence d'annotations dans la lettre témoigne du fait que ce document fait partie intégrante de l'*Utopie* au même titre que les deux livres dont il constitue la préface. La présence beaucoup plus grande des *marginalia* dans le Livre II peut également

⁴²⁷ UF, p. 655, n. 7.

⁴²⁸ Les variations sont minimes d'une édition à l'autre : "One [*marginal note*] is omitted in the second edition, and one is omitted in the third edition, but it is possible that these are compositor's errors, especially since the omission in the second edition is corrected in the third." Dana G. McKimmon, "The Marginal Glosses in More's *Utopia*: The Character of the Commentator", *Renaissance Papers*, 1970, p. 13.

⁴²⁹ "(...) j'ai aussi ajouté dans les marges quelques petites annotations." ("*tum adiectis ad margines aliquot annotatiunculis.*") UF, p. 338 / UL, p. 15.

⁴³⁰ "(...) on y trouve des annotations d'Érasme" ("*Erasmi annotationes*"), UF, p. 226. Un fac-similé du frontispice de cette édition est reproduit à la page 227 de l'édition de Prévost.

⁴³¹ C'est la conclusion, impossible à démontrer, de Prévost : Gilles revendique la paternité des annotations marginales (...). Lupset, dans l'édition de Paris (...), les attribue à Érasme. Il faut donc conclure que les deux humanistes auraient travaillé à la rédaction de ces notes." UF, p. 655, n.7.

donner à réfléchir. L'hypothèse de Dana McKinnon à ce titre nous semble particulièrement intéressante :

More's shift from the dialogue form of Book I to the monologue form in book II allows for, or even necessitates, the shift in the nature of the glosses and the function of the commentator. In Book I the characters of More and Giles converse with Hythloday (...), but throughout Hythloday's long monologue on Utopia in Book II, they, of course, remain silent. Thus during their silence, the commentator's role becomes more important and serious as he alone provides reactions (...) without violating the monologue form.⁴³²

Ainsi, selon McKinnon, les annotations marginales auraient pour but de suppléer à l'absence de dialogue direct dans le Livre II et permettrait ainsi de "dialogiser" davantage ce monologue qui, décidément, paraît de moins en moins monologique.

De plus, comme le constate encore McKinnon, la différence entre les annotations de la première partie de l'*Utopie* et celles du Livre II n'est pas que quantitative. Même le ton et l'attitude de l'annotateur se modifient dans le Livre II :

While the commentator's character is consistent throughout the work, a different facet of his personality dominates each book (...)The six glosses in the prefatory letter from More to Giles and the eighteen glosses in Book I primarily reveal him as a somewhat pedantic humanist-scholar. (...) On the other hand, the 170 glosses in Book II primarily reveal the humanist-teacher.⁴³³

On constate en effet très rapidement à la lecture des *marginalia* qu'il s'en dégage un ton, une personnalité même. Érasme et/ou Gilles ont décidé de créer carrément un *personnage* fictif de "commentateur anonyme".⁴³⁴ Ce personnage posséderait donc lui aussi un *ethos* — que McKinnon va jusqu'à mettre sur le même pied que ceux de "More" et de "Gilles"⁴³⁵ —, un *ethos* qui n'est pas aussi simple qu'on pourrait le croire de prime abord : "the writers Giles and Erasmus have made him a complex character, not a mechanical device."⁴³⁶ Ce sont surtout les

⁴³² McKinnon, *op. cit.*, p. 14.

⁴³³ *Ibid.*, p. 13-14.

⁴³⁴ "Giles and Erasmus presented the glosses as reactions of a fictitious commentator, not those of themselves, and (...) the fictitious commentator was created deliberately to aid and abet the aims of the main fiction of *Utopia*." *Ibid.*, p. 13.

⁴³⁵ "(...) the character "Commentator"['s] importance is equal to that of the characters More and Giles." *Ibid.*, p. 11.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 16.

réactions et la nature des remarques du commentateur qui permettent d'en découvrir peu à peu le caractère singulier.⁴³⁷

Il s'agit d'abord, comme le note McKinnon, d'un "humaniste", voire, par moments, d'une *caricature* d'humaniste. En témoigne notamment le fait qu'il étale complaisamment sa culture classique (il fait référence à Tite-Live,⁴³⁸ à Horace,⁴³⁹ à Crassus⁴⁴⁰, à l'Isthme de Corinthe,⁴⁴¹ à Platon,⁴⁴² à Virgile,⁴⁴³ aux stoïciens,⁴⁴⁴ et utilise parfois même le grec⁴⁴⁵). À ce titre, ce personnage "marginal" devient — surtout dans le Livre II — un autre modèle de réception qui à la manière de "More" et de "Gilles" au Livre I en vient à incarner le public, humaniste, de Raphaël auquel le lecteur est invité à s'identifier :

Throughout almost all of Book II the only audience directing the reader's response is the enthusiastic outer circle of humanists whose side-comments in the margins either capsule Hythloday's description, express admiration for the Utopian ways, or pass judgement against European practices that fall short of the ideal. (...) page by page, paragraph by paragraph, the marginal comments render the outer audience present and invite the reader to enter into its ranks by appropriating the canonical response.⁴⁴⁶

Mais le commentateur remplit en fait plusieurs fonctions. Certaines paraissent purement utilitaires, alors que d'autres sont plus problématiques et ambivalentes. En premier lieu, une proportion non négligeable des notes marginales sert simplement à identifier la *dispositio*, les différentes "sections" de l'ouvrage (surtout au Livre II), remplissant ainsi un rôle semblable à celui des intertitres dans les imprimés modernes. On note cependant que ces "paratitres" sont parfois commentés : "Une loi *admirable* des Macariens",⁴⁴⁷ "Extraordinaire procédé d'incubation",⁴⁴⁸ "Le plus fou des plaisirs, les gemmes"⁴⁴⁹, "Opinion *extraordinaire*

⁴³⁷ "Through his reactions, his personality and independent point of view emerge as fully as that of the other characters in the story." *Ibid.*, p. 13.

⁴³⁸ UF, p. 397.

⁴³⁹ UF, p. 410.

⁴⁴⁰ UF, p. 425

⁴⁴¹ UF, p. 450.

⁴⁴² UF, p. 461.

⁴⁴³ UF, p. 461.

⁴⁴⁴ UF, p. 517.

⁴⁴⁵ UL, p. 62, 79, 82 et 99.

⁴⁴⁶ Astell, *op. cit.*, p. 316.

⁴⁴⁷ UF, p. 429. C'est moi qui souligne.

⁴⁴⁸ UF, p. 454. C'est moi qui souligne.

⁴⁴⁹ UF, p. 525. C'est moi qui souligne.

concernant les animaux"⁴⁵⁰, etc. Cette rhétorique hyperbolique n'est pas toujours dénuée d'ironie, comme on le verra plus loin.

En second lieu, plusieurs annotations ont une fonction qu'on pourrait appeler référentielle : identifications, comme on l'a déjà vu, des sources classiques de certains passages, mise en relief des proverbes,⁴⁵¹ "apophtegmes"⁴⁵², etc. En troisième lieu, on trouve beaucoup de notes dans le Livre II qui ont pour but d'insister sur le contraste — et les liens satiriques — qui unissent l'île d'Utopie à l'Angleterre ou à l'Europe chrétienne. Le lien avec l'Angleterre est établi explicitement par des notes tels : "Par ce trait, Londres ressemble à Amaurote" ou "Même phénomène sur la Tamise chez les Anglais."⁴⁵³ Et on ne compte pas les remarques qui cherchent à démontrer que les Utopiens sont plus dignes d'admiration que les Européens, et ce, même s'ils n'ont pas bénéficié de la révélation chrétienne. Le lecteur est donc constamment invité à faire le parallèle avec l'Europe, ce qui a pour effet de mettre en relief les dimensions critique et satirique du discours utopique.⁴⁵⁴

En quatrième lieu, certaines annotations ont une fonction explicative ou didactique. Par exemple, dans le dialogue du frère et du bouffon au Livre I, le commentateur explique le jeu de mot involontaire du frère : "L'ignorance du religieux se montre à découvert. Il croit que «*Zelus*» est du neutre comme «*Scelus*»."⁴⁵⁵ Parfois, le commentateur révèle les enjeux véritables d'un passage : "À mots couverts, il [*Raphaël*] exhorte les Français à ne pas conquérir l'Italie."⁴⁵⁶ Ou encore il souligne l'ironie d'un développement : "Apparemment, il y a là-dessous une finesse."⁴⁵⁷

⁴⁵⁰ UF, p. 598. C'est moi qui souligne.

⁴⁵¹ Voir par exemple UF, p. 354, 361, 410, 430...

⁴⁵² UF, p. 365.

⁴⁵³ UF, p. 458.

⁴⁵⁴ Curieusement cependant, la plupart de ces remarques n'établissent pas — comme le voudrait la fiction — une différence *géographique* entre les deux mondes mais une différence d'ordre *temporel* : "Fasse le ciel qu'on agisse ainsi *de nos jours* dans nos conseils !" (p. 466), "Mais *aujourd'hui*, les dés sont le jeu des princes !" (p. 470), "Mais *aujourd'hui* même les évêques servent de valets aux princes" (p. 490), etc. (on trouve d'autres exemples aux pages 493, 513, 514, 518, 526, 541 et 589). Le commentateur, imbu de culture classique et porté à établir des rapprochements entre la société utopienne et celles des Anciens, trahirait-il ici volontairement les origines véritables du récit utopique de More-Raphaël ? S'agit-il d'une maladresse involontaire ? S'agit-il d'un procédé ayant pour but de mettre en lumière la naïveté du commentateur ? Difficile à dire.

⁴⁵⁵ UF, p. 413.

⁴⁵⁶ UF, p. 417.

⁴⁵⁷ UF, p. 513.

En cinquième lieu, beaucoup d'annotations remplissent une fonction semblable à la précédente, mais plus "morale" que didactique, par exemple lorsque le commentateur explique la signification d'un épisode en y allant lui-même d'une maxime — "On supporte facilement le sort commun à tous",⁴⁵⁸ "Ressemblance fait naître concorde",⁴⁵⁹ "Ne rien décréter à la hâte",⁴⁶⁰ etc.⁴⁶¹ —, un procédé qui évoque notamment l'enthousiasme érasmien, et humaniste, pour les adages.

En sixième lieu, on note que d'autres remarques marginales ont pour but d'attirer l'attention du lecteur sur un passage précis : "Exemple à noter",⁴⁶² "Oh ! comme ceci est vrai et bien dit.",⁴⁶³ "Il faut noter ceci avec beaucoup de soin",⁴⁶⁴ etc. À la fin du Livre II, le commentateur va même jusqu'à apostropher directement le lecteur — "Prends note de ceci, lecteur !" ⁴⁶⁵ —, un exemple qui ne saurait mieux illustrer l'influence que peut avoir ce personnage de commentateur dans son double dialogue : à la fois avec le corps du texte et avec son lecteur.

Enfin, un nombre important d'annotations ont une fonction voisine de la précédente de par leur caractère "dithyrambique". Elles font parfois l'éloge du contenu de l'ouvrage et notamment de la société utopienne : "Ô République sainte que même les chrétiens devraient imiter !",⁴⁶⁶ "Ô combien les Utopiens sont plus sages que le vulgaire des chrétiens !",⁴⁶⁷ etc. Ou encore elles louent le style (sans qu'il soit toujours clair s'il s'agit du style de More ou de l'éloquence de Raphaël) : "Admirable comparaison",⁴⁶⁸ "Oh ! quel artiste !",⁴⁶⁹ "Oh ! cet artiste !" ⁴⁷⁰

Ces remarques enthousiastes tant sur certains aspects de la société utopienne que sur le style de More ou de Raphaël jouent cependant un rôle paradoxal. D'abord, comme on l'a déjà dit, le ton hyperbolique n'y est pas toujours dénué d'ironie. Cela devient évident notamment par le fait que l'enthousiasme du

⁴⁵⁸ UF, p. 450.

⁴⁵⁹ UF, p. 453.

⁴⁶⁰ UF, p. 465.

⁴⁶¹ Voir aussi les pages 466, 485, 493, 514, 530, 550, 594.

⁴⁶² UF, p. 418.

⁴⁶³ UF, p. 509.

⁴⁶⁴ UF, p. 537.

⁴⁶⁵ UF, p. 625 ("*Hæec annota lector*", UL, p. 158).

⁴⁶⁶ UF, p. 497.

⁴⁶⁷ UF, p. 510.

⁴⁶⁸ UF, p. 354 et, encore, p. 433.

⁴⁶⁹ UF, p. 498 ("*O artificem !*", UL, p. 499).

⁴⁷⁰ UF, p. 505. Cette fois la note est en grec.

commentateur au Livre II crée un contraste avec la réponse beaucoup plus réservée et sceptique du personnage de "More" à la fin du discours de Raphaël :

As skillful a teacher as the commentator has been conceived to be, the writers do not intend that the commentator's completely favorable reaction to Utopian practices be that of the reader. (...) In this attitude of unqualified admiration toward the Utopian social order, the commentator stands in contrast to the character-More.⁴⁷¹

Mais aussi on constate que si ces remarques enthousiastes paraissent, d'une part, vouloir accentuer la vraisemblance de la fiction — en traitant comme une "histoire vraie" le récit de Raphaël notamment —, elles en soulignent, d'autre part, la nature fictive. Ce caractère paradoxal de certaines annotations vient saper peu à peu la crédibilité même du commentateur.

Certaines annotations sont ironiques, ou bien encore naïves, au point d'être caricaturales. Lorsque, par exemple, More rapporte l'histoire du théologien de profession qui voulait devenir évêque de l'île Utopie, le commentateur écrit "Une sainte ambition!"⁴⁷² Il est difficile de déterminer ici si les auteurs des notes marginales attribuent l'ironie au commentateur lui-même ou s'ils la retournent contre lui.

Plusieurs autres passages donnent également à penser que ce commentateur n'est pas toujours fiable. Ainsi, la première de toutes les annotations devrait nous mettre sur nos gardes. Au sujet de la distinction que More établit dans sa préface entre "dire un mensonge" (*mendacium dicam*) et "commettre un mensonge" (*mentiar*), le commentateur écrit "Noter en théologie, la distinction entre commettre un mensonge et dire un mensonge."⁴⁷³ La remarque est moins innocente qu'elle ne paraît. Surtout parce que, comme le note McCutcheon, cette distinction n'a, en fait, rien de théologique :

Father Surtz could not find this distinction «in moral guides by Aquinas, Antoninus, and Silvester, or even by a later authority like Alphonse Ligouri». I do not think it is findable, in fact. Since the customary theological noun for «lie» is *mendacium*, the verb *mentiri* (...) the note is either a deliberate red herring or a calculated half-comic mirroring of More's sophisticated game, or both. (...) In any case (...) the context for

⁴⁷¹ McKinnon, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁷² UF, p. 350.

⁴⁷³ UF, p. 349.

these words is not theological but rhetorical and ethical. More has telescoped parts of two sententiæ from a favorite passage in Aulus Gellius' *Attic Nights*.⁴⁷⁴

Que le commentateur nous donne ainsi une fausse information — qu'il *mente*, "délibérément" ou non, en accomplissant performativement ce dont il est question dans le passage —, devrait nous inciter à lire les *marginalia* avec un certain scepticisme, en gardant à l'esprit que l'*ethos* de ce personnage anonyme n'est pas dénué d'ambivalence et de sophistication.

Pour ne donner qu'un autre exemple, on peut citer une annotation au Livre I que Prévost, malheureusement, traduit erronément. La remarque concerne un énoncé du dialogue comique, rapporté par Raphaël, entre le frère et le bouffon à la cour de Morton, et se lit comme suit : "*Ut servat decorum in narratione.*" Prévost semble croire que la remarque concerne le commentaire narratif de Raphaël au sujet du Cardinal qui "reprit doucement le frère pour qu'il apaisât ses sentiments" et traduit donc par : "Qu'il respecte les bienséances en parlant !" ⁴⁷⁵ Mais l'annotation est en fait placée un peu plus haut et concerne l'énoncé du frère qui dit "Je ne suis pas en colère, pendar, ou tout au moins je ne pêche pas, car le Psalmiste dit : *soyez en colère, mais ne péchez point !*" ⁴⁷⁶ Les éditeurs de Yale traduisent donc l'annotation comme suit : "A Masterful Adaptation of Speech to Character in a Tale." ⁴⁷⁷ Il est en effet évident que le mot *decorum* dans la note marginale n'a pas ici le sens de "bienséance", mais celui, rhétorique et poétique, d'adaptation du discours à l'*ethos* d'un personnage.

Au-delà des problèmes de traduction, la remarque du commentateur est intéressante du fait qu'elle paraît complimenter non pas More mais *Raphaël* pour son art du *decorum*, ce qui paraît, dans un premier temps, renforcer le caractère vraisemblable du personnage fictif, mais ce qui ne peut manquer aussi de rappeler au lecteur l'identité véritable de celui qui sait si bien faire parler ses personnages dans un dialogue "rapporté", c'est-à-dire More. La remarque sur l'habileté poétique et rhétorique de Raphaël joue sur l'ambiguïté narrative de ce passage dans lequel

⁴⁷⁴ McCutcheon, *My Dear Peter*, *op. cit.*, p. 46-47.

⁴⁷⁵ UF, p. 413 / UL, p. 52. Prévost place même l'annotation vis-à-vis l'énoncé du Cardinal dans le texte français.

⁴⁷⁶ *Ibid.* : "*non irascor inquit furcifer, uel saltem non pecco. Nam Psalmista dicit, Irascimini & nolite peccare.*"

⁴⁷⁷ UA, p. 83. Adams traduit la note comme suit : "How his people speak in character !" Thomas More, *Utopia*, G. M. Logan & R. M. Adams éd., Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 27.

l'auteur fait parler un personnage qui en fait parler un autre. La vraisemblance de la narration est donc à la fois affirmée et mise à nu du même mouvement :

This commentator serves to reinforce the verisimilitude, for he appears to accept Hythloday's account of the gathering at Cardinal Morton's and of Utopia as a true report. Yet paradoxically, this fictitious character exposes the satiric intent and the fiction of the work.⁴⁷⁸

Beaucoup d'autres annotations reproduisent ce double mouvement "effet de réel / déréalisation", à tel point que, selon McKinnon, cette fonction sous-tend toutes les autres fonctions du commentateur : "The basic paradoxical function of creating and revealing verisimilitude underlies all the other aspects of the commentator".⁴⁷⁹

Si le commentateur anonyme des notes marginales paraît souvent avoir pour objectif de guider le lecteur par le biais de son interaction écrite avec le corps du texte, son rôle n'en demeure pas moins plus complexe qu'on aurait pu le croire de prime abord. L'humour,⁴⁸⁰ la nature paradoxale et l'ambiguïté délibérée de certaines notes peuvent ouvrir les yeux du lecteur sur des interprétations différentes de certains passages, voire le désorienter davantage. En tant que "premier" lecteur de l'*Utopie*, ce personnage de commentateur-lecteur introduit un dialogue parallèle avec le dialogue du texte lui-même et, par là, crée des effets de réfraction et de diffraction qui viennent simultanément guider et perturber le lecteur externe.

Mais le "paradialogue" induit par les *marginalia* n'est pas le seul élément "extérieur" au corps du texte à tenter d'influer sur la lecture de l'*Utopie*. Un autre dialogue, encore plus intéressant, se déroule non pas à partir des marges, mais à partir des divers documents qui précèdent et qui suivent les Livres I et II des éditions originales de l'*Utopie*.

⁴⁷⁸ McKinnon, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁸⁰ Par exemple, la note qui souligne que les avocats sont "une foule de gens inutiles" (p. 558) se veut sans doute un clin d'œil humoristique à l'auteur de l'*Utopie* dont on connaît la profession.

ii. Le "métadialogue" des *parerga*

La première édition de l'*Utopie*, publiée à Louvain par Thierry Martens à la fin de l'année 1516, est le résultat de l'activité de toute une communauté d'humanistes européens gravitant autour de la figure centrale d'Érasme.⁴⁸¹ La correspondance de More témoigne du fait qu'il tenait à ce que son texte soit accompagné des recommandations de lettrés et d'hommes politiques prestigieux.⁴⁸² More lui-même ajoute d'abord une lettre-préface adressée à Pierre Gilles, puis un poème (*l'Hexastichon Anemolli*, le *Sizain par Anémolius*). Gilles, à la recommandation d'Érasme, écrit une lettre adressée à Jérôme Busleiden, diplomate important et prévôt d'Aire ; il ajoute également un quatrain "en langue vernaculaire des Utopiens" ainsi qu'un alphabet utopien. Busleiden répond à la lettre de Gilles par une nouvelle lettre adressée à More. Jean Desmarais (*Paludamus*), rhéteur et secrétaire de l'Académie de Louvain, contribue par une lettre adressée à Gilles ainsi que par des vers. Corneille Shrijver (*Grapheus*), poète et secrétaire à l'emploi de la ville d'Anvers, fournit un poème. Enfin, Gérard Geldenhauer (*Noviomagus*), aumônier du Prince Charles de Castille, envoie également un poème et se serait occupé de faire dessiner la carte de l'île d'Utopie que l'on trouve dans cette édition.

La deuxième édition, publiée à Paris par Gilles de Gourmont en 1517, reprend tous les éléments précédents sauf le quatrain utopien et rajoute deux nouveaux documents : l'importante lettre du plus célèbre humaniste de l'époque après Érasme, Guillaume Budé, qui est adressée à Thomas Lupset (un jeune et brillant étudiant anglais ayant travaillé pour Érasme et Linacre), ainsi qu'une deuxième lettre de More lui-même, placée à la fin de l'ouvrage.⁴⁸³ Les troisième et quatrième éditions,⁴⁸⁴ publiées à Bâle par Froben en mars et novembre 1518,

⁴⁸¹ Pour les informations qui suivent sur les diverses éditions de l'*Utopie* et sur les auteurs des *parerga*, nous nous sommes référé surtout aux nombreuses annotations des éditions Prévost et Yale ainsi qu'à l'important article de Peter R. Allen : "*Utopia and European Humanism: the Function of the Prefatory Letters and Verses*", *Studies in the Renaissance*, n° 10, 1963, p. 91-107.

⁴⁸² Dans une lettre à Érasme, More insiste pour que son ouvrage soit élégamment lancé ("handsomely set off") par les plus hautes recommandations tant d'"intellectuels" que d'hommes d'État (by the "highest of recommendations" from "both intellectuals and distinguished statesmen") More, *Selected Letters*, op. cit., p. 76 (Allen, II, ep. 467, p. 346, ll. 20-23).

⁴⁸³ On distingue habituellement les deux lettres de More par leur *incipit*. La première commence avec les mots *Pudet me...*, alors que la seconde commence avec *Impendio me...*

⁴⁸⁴ Ces deux éditions de l'ouvrage de More sont considérées comme les plus achevées. À la suite de l'*Utopie* et de tous ses documents annexes (167 pages), on devait trouver les *Epigrammata* de More (104 pages), suivis de poèmes et d'épigrammes d'Érasme (84 pages). Les différences entre les deux éditions de

omettent la deuxième lettre de More ainsi que la lettre et le poème de Desmarais, mais elles conservent la lettre de Budé et ajoutent une "petite préface" d'Érasme adressée à l'imprimeur Froben, ainsi que de nouveaux documents iconographiques — tels une nouvelle carte de l'île d'Utopie, un nouveau frontispice, etc. — fournis par des artistes de renom, les frères Ambrosius et Hans Holbein.

Le résultat final est impressionnant. Comme le note Peter Allen, ce complexe appareil éditorial témoigne en premier lieu du caractère ouvertement — voire *politiquement* — humaniste de ce document imprimé :

The northern European humanists of this period formed, and considered themselves, an intellectual and social group, the fellow proponents of the new intellectual movement of European humanism, and a primary aim of these letters and verses is to identify *Utopia* as a humanist document within the growing forces of this movement.⁴⁸⁵

Allen montre bien comment la panoplie d'humanistes réunis ici — dont plusieurs sont aujourd'hui inconnus alors qu'ils avaient à l'époque une renommée ou un prestige considérables — confère une *aura* particulière au texte. Plus important encore, Allen démontre comment tous les documents annexes arrivent à créer l'impression que le dialogue interne de l'*Utopie* se trouve inséré dans un dialogue écrit, international, plus vaste, qui à la fois participe et se projette hors de la fiction de More :

With the first letter we move into a world of scholarly discussion. Every one knows every one else ; the names in the group recur throughout. A letter from a Dutch scholar to a German-Swiss printer appears next to one from a French Hellenist to an English student ; the letters thus foreshorten space and, in their one language, create the sense of a small, friendly, group of humanists, whose conversation revolves around the central subject of Utopia. (...) [*the book*] ends with further dialogues and leads us on to yet another letter and two more poems. Thus the world of Utopia becomes an incident in a long discussion ; it is not a separate book but the central subject of the conversation—a rather lengthy anecdote told to a group of humanists, all of whom listen to it and comment on it. Not only does the atmosphere begin

Bâle ne sont pas d'une grande importance. Le texte de l'édition de novembre a fait l'objet de corrections de la part de More et d'Érasme. La plus significative des modifications textuelles pour nous se trouve à la page 63, alors que le mot "*oratio*", employé par Raphaël pour décrire ses discours, est remplacé par "*sermo*". Les autres différences concernent le matériau iconographique (notamment la gravure de la page de titre), l'ajout de trois manchettes marginales et des corrections d'imprimerie (pagination, réclames, etc.). Notons que — pour des raisons qu'il serait inutile de rapporter ici — les éditeurs de Yale choisissent d'utiliser, pour le texte latin, un fac-similé de l'édition de mars, alors que Prévost choisit celle de novembre.

⁴⁸⁵ Allen, *op. cit.*, p. 92.

outside *Utopia* and penetrate into it, but the story itself penetrates into real life and spreads out through the rest of the book.⁴⁸⁶

On pourrait sans doute mettre en question ici le caractère métaphorique de l'appellation de "dialogue" pour décrire les écrits épistolaires des humanistes, mais il importe de préciser, comme le fait notamment McCutcheon, que le caractère "conversationnel" des lettres familières d'inspiration classique avait une signification très concrète pour ces humanistes qui valorisaient hautement l'amitié et l'esprit de communauté :

A personal and private form, associated with the study, [*the familiar epistle*] was thought of, in Demetrius' classic formulation, as a conversation carried on in absence between good friends, and as a gift, «designed to be the heart's good wishes in brief,» reasons enough for its popularity among the humanists, who valued friendship so highly. It is also a coterie form, allowing More to take almost for granted a network of relationships and shared values, social, intellectual, aesthetic, and ethical.⁴⁸⁷

Quoi qu'il en soit des rapports véritables qui unissent et distinguent ces genres voisins que sont la lettre — dialogue *in absentia* — et le dialogue au sens strict, il reste que le réseau d'échanges et d'amitiés intellectuelles — véritables ou rhétoriquement construites — qui s'établit autour de l'*Utopie* contribue certainement à créer à tout le moins l'impression que l'ouvrage participe d'une forme de *colloquium* écrit dont les ramifications s'étendent sur une bonne partie de l'Europe du Nord. À ce titre, il paraît vraisemblable d'affirmer que le dialogue de More dépasse tout ce qui s'était fait auparavant dans la tradition du genre dialogué au chapitre des procédés d'encadrement permettant de multiplier les perspectives sur le dialogue lui-même.⁴⁸⁸

Le métadialogue épistolaire des *parerga* pourrait faire l'objet d'une étude en soi. Chacun des auteurs — dans la tradition propre au genre de la lettre familière⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁸⁷ McCutcheon, *My Dear Peter*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁸⁸ Il serait bien sûr impossible de confirmer une telle affirmation sans lire l'ensemble de la production dialoguée qui a précédé More, mais il est évident à tout le moins que l'Antiquité n'a rien produit de tel. Cicéron a développé tout un art du *préambule*, mais, à notre connaissance, les dialogues classiques n'étaient pas accompagnés de lettres d'autres auteurs. D'autres dialogues — et beaucoup d'ouvrages — de la Renaissance sont accompagnés d'une ou plusieurs lettres d'auteurs, mais rarement a-t-on atteint la sophistication quantitative et qualitative des *parerga* de l'*Utopie*. On reviendra bientôt sur le rôle de l'imprimerie et de l'humanisme dans ce contexte.

⁴⁸⁹ McCutcheon renvoie encore à Demetrius pour l'importance de la création d'*ethos* dans la tradition de la lettre familière : "we also need to take account of the inherent nature of the familiar letter (according to

— laisse émerger un *ethos* singulier qui entre en relation — selon diverses modalités — non seulement avec le destinataire de la lettre, mais aussi avec le livre de More, avec la fiction de l'île d'Utopie, avec More lui-même (c'est-à-dire, plus précisément, avec le More historique, l'"auteur" More ou le personnage-narrateur "More" ou encore une combinaison de ces instances), voire avec les personnages de Raphaël et de Gilles (ou le Gilles historique ou le Gilles "co-auteur"⁴⁹⁰ de l'*Utopie*). Une analyse sérieuse de ce complexe polylogue à plusieurs niveaux qui se plaît à jouer sur les paradoxes de la fiction et sur la structure complexe de l'énonciation nécessiterait de longs développements.

Mais il importe de décrire, fût-ce sommairement, ce que les documents annexes apportent à la lecture de l'*Utopie*, car on pourrait croire, comme le note Allen, que toute cette "machinerie complexe" a été sciemment élaborée pour orienter — et peut-être aussi pour *désorienter*, pourrait-on ajouter — le lecteur.⁴⁹¹ On se contentera donc ici de mettre en relief les principales tendances et conséquences pour le lecteur de certains extraits représentatifs des documents, c'est-à-dire surtout les lettres de Budé, Gilles et Busleiden, ainsi que la lettre-préface de More qui mérite, quant à elle, une attention particulière étant donné qu'elle amorce le dialogue épistolaire et fait partie intégrante du corps du texte, comme en témoigne la présence, dès lors, de notes marginales.

Au-delà de la dimension souvent hyperboliquement élogieuse (au point d'en devenir ironique) de la prose des *parerga*, une tendance essentielle se manifeste d'abord dans le désir évident qu'ont la plupart des contributeurs de *jouer* à l'Utopie, de poursuivre l'affabulation et de s'amuser avec les paradoxes de la fiction de More.

Par exemple en ce qui concerne la localisation et l'existence problématique de ce "non-lieu" qu'est l'Utopie, Budé, après avoir développé longuement ses propres analyses politico-sociales, se plaît à situer, symboliquement, l'île d'Utopie :

Demetrius, amplified by Renaissance theorists) «should abound in glimpses of character.» *My Dear Peter*, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁹⁰ L'importance du rôle de Gilles dans tout le processus de création et d'édition de l'Utopie est tel que certains critiques, tel Allen (*op. cit.*, p. 94), lui accordent ce statut de quasi-coauteur de l'ouvrage.

⁴⁹¹ "This complicated machinery, I would suggest, is much more than an equivalent of the modern dust-jacket blurb, for it is deliberately designed to control the reader's interpretation of the text." Allen, *op. cit.*, p. 91. Astell note aussi l'importance des *parerga* pour la réception de l'*Utopie* : "The writings of the *parerga*, which according to More's wish accompany *Utopia* into print, provide a guide for reader response and remind us that artifact and audience, structure and rhetorical strategy, must be considered together", Astell, *op. cit.*, p. 303.

Quant à moi, mon enquête m'a permis de découvrir qu'Utopie se trouve située en dehors des limites du monde connu ; c'est sans doute une des Îles Fortunée, proche peut-être des champs Élysées (...) elle-même se divise en ville multiples, certes, mais qui toutes, animées d'un seul esprit, se joignent en une Cité unique nommée *Hagnopolis*.⁴⁹²

Gilles, ayant quant à lui "participé" au dialogue, aborde le même jeu d'un angle différent — plus anecdotique et ironique — dans sa lettre à Busleiden :

Quant à la situation de l'île, détail qui tracasse More, elle n'a pas du tout été passée sous silence par Raphaël (...). Mais, je ne sais pas bien comment, un malencontreux incident nous a privés l'un et l'autre de ce renseignement. En effet, alors que Raphaël abordait ce sujet, l'un de serviteurs s'approcha de More pour lui dire je ne sais quoi à l'oreille, et, pour moi, alors que j'étais d'autant plus attentif à écouter, quelqu'un de la compagnie, qui sans doute avait pris froid au cours du voyage en mer, toussa assez bruyamment et couvrit quelques mots de notre interlocuteur.⁴⁹³

More, dans sa lettre-préface à Gilles, complique encore un peu les choses en développant sa propre version des faits et en en profitant pour ironiser sur l'existence-inexistence de l'île d'Utopie au détriment des théologiens :

(...) il ne nous vint pas à l'esprit de demander, et Raphaël n'a pas songé à nous dire, dans quelle partie de ce Nouveau Monde se trouve située l'Utopie. (...) j'éprouve quelque honte à ne pas savoir dans quelle mer se trouve une île sur laquelle je rapporte tant de détails ; ensuite, chez nous, plusieurs personnes, mais surtout un homme profondément pieux, théologien de profession, éprouvent un extraordinaire désir de se rendre en Utopie (...) ce théologien a décidé de demander au Souverain Pontife une mission canonique et de se faire nomme évêque des Utopiens.⁴⁹⁴

Ces quelques extraits donnent une idée du ton et de la manière des *parerga*. Le lecteur est averti dès le départ : il arpente un terrain glissant où le paradoxe, les clins d'œil et l'ambivalence ironique régneront. Et si le jeu sur la topologie négative et la fictionnalité de l'île d'Utopie ne suffit pas à mettre le lecteur sur ses gardes, les auteurs des *parerga* se chargeront de le faire en insistant également sur la complexité de la structure de l'énonciation de l'ouvrage. À ce titre, ils mêlent joyeusement les cartes au sujet de l'"autorité" discursive des divers avatars de More et de son personnage de marin-philosophe.

⁴⁹² UF, p. 325. "Hagnopolis" veut dire cité sainte ou sacrée. Plus tôt dans sa lettre (p. 322), Budé rebaptise l'Utopie *Udèpotie*, c'est-à-dire *jamais*, et ajoute donc une paradoxale inexistence *temporelle* à l'inexistence *spatiale* de l'île.

⁴⁹³ UF, p. 338 et 341.

⁴⁹⁴ UF, p. 350. Notons que la blague "théologique" de More est soulignée par une note marginale ironique : "Une sainte ambition."

D'abord, Budé — qui a censément lu l'ouvrage alors qu'il dirigeait des travaux à sa propriété de campagne — se plaît à jouer sur des métaphores adaptées à ces circonstances :

C'est donc à Thomas More que nous devons la connaissance de cette île ; (...) lui-même en attribue la découverte à Hythlodée auquel il fait référence en tout ce qu'il raconte. À supposer que ce dernier soit l'architecte de la Cité des Utopiens (...) c'est-à-dire qu'il soit allé emprunter chez eux pour l'apporter chez nous la preuve que la vie heureuse existe, il est certain que More a donné à cette île (...) le lustre de son style et son éloquence : il a appliqué à la Cité même des Hagnopolitains, la règle et l'équerre pour lui donner le fini et il a ajouté tous les éléments qui apportent à une œuvre grandiose la splendeur et la beauté sans oublier le prestige, même si, dans l'exécution, il n'a revendiqué pour lui-même que le rôle du maçon.⁴⁹⁵

Gilles joue aussi ce jeu ironique de l'attribution de la *substance* du discours utopique au personnage fictif de Raphaël et de la *forme* à la figure de l'auteur More. Sauf que, en tant que supposé participant au dialogue du Livre I, son témoignage prend une dimension encore plus intéressante du fait qu'il met en relief non seulement l'ambiguïté de la structure d'énonciation de l'ouvrage, mais aussi le caractère foncièrement paradoxal de cette écriture de l'oralité qu'est le dialogue "rapporté" par More. D'ailleurs, pour bien montrer le caractère extrêmement paradoxal et sophistiqué de la relation qui s'établit ici entre les paradigmes oral/"aural" et écrit/visuel, on se doit de citer presque intégralement un long passage de la lettre de Gilles et d'y souligner différemment les vocables qui appartiennent à l'un ou l'autre de ces paradigmes :

Tous devraient la connaître [*l'Utopie*], plus même que la *République* de Platon. Elle est présentée [*præsertim*], dépeinte [*depictam*] et offerte aux regards [*oculis subiectam*] par un homme d'une telle éloquence [*homine facundissimo*] que, à chaque lecture [*lego*], me semble-t-il, je la vois [*vide re videar*] un peu mieux qu'au moment où, présent à la conversation [*sermoni*] avec More lui-même, j'entendais les paroles de Raphaël Hythlodée résonner à mes oreilles [*sua verba sonantem audirem*]. Certes ce dernier, doué d'une éloquence [*eloquentia*] peu commune, montrait clairement en exposant son sujet [*sic rem exponeret*], qu'il rapportait des faits non pas appris par ouï-dire [*narrantibus*] mais saisis sur le vif, de ses propres yeux [*oculis*] (...) nulle part le monde n'a vu naître quelqu'un de semblable ; comparé à lui, Vespucci, estime-t-on, n'a rien vu [*vidisse*]. D'autre part, si ce que l'on a vu [*visa*] se raconte [*narramus*] avec plus de vie que ce qu'on a seulement entendu [*audita*], notre homme possédait en outre une aptitude toute particulière à exposer en détail les affaires. Malgré tout cela, chaque fois que ces mêmes scènes

⁴⁹⁵ UF, p. 326. La suite du passage est de la même eau : "Manifestement, il s'est fait scrupule de s'arroger, dans cette œuvre, le rôle le plus important, afin que Hythlodée ne puisse se plaindre, à juste titre, que More n'ait cueilli prématurément et n'ait défloré sa gloire, si jamais il avait voulu consigner lui-même par écrit ses aventures." *Ibid.*

s'offrent à mon regard [*contemplor*] telles qu'elles sont rendues par le pinceau [*penicillo depicta*] de More, je suis tellement touché qu'il n'est pas rare que je pense me trouver [*me videar*] réellement en Utopie. Par le ciel, je croirais volontiers que Raphaël lui-même a vu [*vidisse*] moins de choses en cette île (...) que la description de More en laisse voir [*videri liceat*].⁴⁹⁶

On conviendra que ce passage ne saurait être plus explicite — et plus sophistiqué — dans l'expression de la nature fondamentalement paradoxale du genre dialogué, représentation écrite, visuelle, de l'oralité. On notera, en passant, que c'est l'éloquence — c'est-à-dire la *rhétorique* — qui permet de faire le passage entre les deux niveaux : l'éloquence — orale — de Raphaël devient prétendument "visible" grâce à l'éloquence — stylistique et écrite — de More. Mais si c'est l'éloquence orale de Raphaël qui est d'abord, hyperboliquement, affirmée, Gilles renverse ensuite la vapeur en prétendant que la lecture du texte de More lui permet, écrit-il, de mieux voir l'Utopie — et même de mieux se voir en Utopie — que lorsqu'il entendait les paroles de Raphaël "résonner à [s]es oreilles".

Cette complexité de la relation oralité-écriture dans le dialogue se voit augmentée encore davantage par sa mise en relation avec une autre opposition : celle qui s'établit entre le prétendu témoignage visuel de l'expérience⁴⁹⁷ et la "simple" narration de faits "entendus". Ici encore, Gilles opère un renversement paradoxal et ironique : après avoir insisté sur la supériorité de l'expérience *de visu* sur la narration, il prétend que la narration que fait More des propos de Raphaël donne plus à voir l'Utopie que le témoignage du prétendu témoin visuel lui-même. Grâce en partie à la métaphore du *pinceau*, c'est la narration écrite de More — pourtant doublement indirecte — qui se voit paradoxalement donner les attributs hautement valorisés du témoignage visuel direct.

On reparlera bientôt des nombreux enjeux de cet étourdissant passage pour notre appréhension du dialogue de More dans son ensemble. Cependant, il importe d'abord de revenir au problème — voisin — de la structure de l'énonciation de

⁴⁹⁶ UF, p. 337-338 / UL, p. 14-15. La suite du passage est également intéressante : "Tant de réalités merveilleuses se **présentent** [*occurit*] partout que je ne sais plus ce que je dois admirer d'abord ou admirer le plus : la fidélité de la plus heureuse des mémoires qui a été capable de répéter presque **mot à mot** [*ad verbum reddere*] tant d'observations seulement entendues [*auditas*] ; la sagacité qui a su déceler les sources, complètement ignorées du vulgaire, d'où naissent tous les maux qui accablent une communauté politique, ou bien d'où pourraient naître tous les biens ; la vigueur et l'aisance du style [*orationis*], qui avec un latin [*sermonis latini*] si pur et des expressions [*dicendi*] si fortes unissent tant de sujets divers".

⁴⁹⁷ Nous ne développerons pas ici un autre paradoxe intéressant : le fait que l'explorateur réel Vespucci n'aurait rien vu en comparaison de l'explorateur fictif Raphaël. Le témoignage de la fiction est ainsi placé — et pas seulement "ironiquement" — au-dessus du témoignage de l'histoire.

l'ouvrage, car ce passage de la lettre de Gilles concerne évidemment aussi cette question. Un peu comme Budé, mais de manière plus subtile encore, Gilles joue le jeu de la fiction qui attribue à Raphaël la paternité du discours sur l'île d'Utopie tout en insistant ironiquement sur le rôle "important" — voire "supérieur" — de More dans sa transmission. L'insistance ironique de Budé et de Gilles sur l'importance "relative" du rôle de More comme *auteur* de l'*Utopie* constitue en fait une réponse — et un nouveau coup — dans le dialogue et le jeu qu'amorce More lui-même dans sa préface à laquelle il faut s'arrêter ici plus longuement vu son importance capitale tant pour la mise en place de la structure d'énonciation de l'ouvrage que pour l'élaboration de l'*ethos* de la lecture qu'il veut établir.

More commence en effet sa lettre avec une *captatio benevolentiae* apparemment classique, sauf que le topos de la modestie, comme le note McCutcheon dans son étude magistrale de ce document,⁴⁹⁸ y est si hyperboliquement affirmé qu'il se teinte d'ironie et invite une lecture à plus d'un niveau :

J'ai quelque honte, très cher Pierre Gilles, à vous envoyer, avec un retard de près d'un an, ce petit livre (...) puisque vous saviez bien qu'étant complètement déchargé de l'effort d'invention et n'ayant pas à réfléchir sur le plan [*dipositione*] de l'ouvrage ; il ne me restait qu'une chose à faire : répéter ce que vous et moi, ensemble, avons entendu de la bouche de Raphaël. Il n'y avait pas non plus aucune raison d'élaborer le style [*eloquendo*] car, d'abord, la parole d'un homme qui est pris au dépourvu et qui improvise ne pouvait être recherchée, et ensuite, comme vous le savez, c'était le langage de quelqu'un moins versé dans la connaissance du latin que du grec : plus mon discours se rapprocherait de sa simplicité sans appât, plus proche il serait de la vérité, ce qui, en cette affaire doit être mon seul souci.⁴⁹⁹

Le préfacier et modeste "auteur" que joue ici More accentue tellement — il reprend d'ailleurs presque intégralement le même argument tout de suite après⁵⁰⁰ —

⁴⁹⁸ McCutcheon décrit bien l'effet de l'utilisation fréquente que fait More de ce qu'on pourrait appeler l'"amoindrissement exagéré" : "More's exaggerated understatements also insist upon correction or decoding, functioning, paradoxically, like hyperbole." (McCutcheon, *My Dear Peter*, *op. cit.*, p. 23) Plus loin, à propos d'un autre passage semblable, elle constate : "we sense the wit of the hyperbolic understatement, the paradoxical over-under-reaching which knows it is over-reaching and expects us to know it." (*ibid.*, p.25)

⁴⁹⁹ UF, p. 342 et 345 / UL, p. 18-19.

⁵⁰⁰ "Je reconnais, mon cher Pierre, que toutes ces préparations, m'épargnaient tant d'efforts qu'il ne me restait presque plus rien à faire. Sans elles, le travail d'invention, l'ordonnement des idées, à eux seuls, auraient déjà réclamé d'un esprit non dépourvu ni de talent, ni de culture tant de temps et une telle application que si, en plus, on avait exigé un style unissant l'élégance à l'exactitude, jamais je n'aurais suffi à la tâche (...) Mais les soucis de composition (...) m'étant ainsi épargnés, il ne me restait simplement qu'à consigner par écrit ce que j'avais entendu : ce n'était pas un grand travail." UF, p. 345.

le fait qu'il n'ait "presque" rien à faire — et à voir — dans cet ouvrage, que cela invite, bien sûr, une lecture ironique. L'insistance redoublée sur l'absence de pertinence des trois premières parties de la rhétorique — invention, disposition et élocution —, ainsi que l'attribution de toute la charge de travail à la quatrième partie — la mémoire (dont il n'est pas, écrit-il plus loin, "tout à fait dépourvu"⁵⁰¹) —, relève, comme le note McCutcheon, du procédé — rhétorique — de la paralipse (ou de la prétention) par lequel l'auteur accomplit performativement ce qu'il prétend ne pas faire :

(...) there is paralipsis, where the speaker pretends to pass over an issue but tells it nonetheless. For the three stages of the larger rhetorical process, which are twice denied in the most precise and particular detail, necessarily call attention to themselves. (...) the reporter could never, he says, have written a work which in fact has been written using just these steps--steps which have shaped the very letter we are now reading, moreover.⁵⁰²

Ce procédé paradoxal s'ajoute à une prétention à la "simplicité sans appât" qui évoque, d'une part, une forme de *sprezzatura* esthétique typiquement renaissante, mais qui n'empêche pas, d'autre part, la figure de More-"auteur" d'émerger d'autant plus manifestement qu'elle joue ainsi à "s'humilier", à se voiler et à prendre ses distances :

More (...) distances himself on the one hand, seeming to recede further and further from his own text -- it wasn't me, More but « Morus, » it wasn't « Morus, » but Raphael -- adding one form after another to the work, first Book II, then Book I, then this letter, he is also increasingly there (or here) through language which we can hardly attribute to a plain and simple reporter or a plain and simple narrator (or a plain and simple author for that matter)⁵⁰³

Dès le début de la lettre donc, le lecteur est averti qu'il a affaire à un "auteur" et un livre des plus sophistiqués : il ne lui faudra rien prendre à la lettre, il lui faudra lire entre les lignes, il devra entrer dans un jeu complexe d'affirmations-négations qui atteint parfois une virtuosité confondante. Pour ne donner qu'un autre exemple, on peut citer le passage qui suit l'incipit où l'auteur-More se plaît à multiplier les paradoxes — déjà amorcés dans les lignes précédentes — autour de la négation et du "presque rien" :

⁵⁰¹ UF, p. 349.

⁵⁰² McCutcheon, *My Dear Peter*, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 32.

(...) ce n'était pas un grand travail [*nihil erat negocij*]. Et cependant, pour achever ce petit travail de rien [*tam nihilo negocij*], toutes mes autres occupations [*negocia*] ne me laissent aucun autre moment [*nihil temporis*] (...) tandis que je consacre presque toute la journée aux autres, en dehors de chez moi, et que j'accorde aux miens le reste, pour moi personnellement, c'est-à-dire pour les Belles Lettres, il ne reste rien [*nihil*]. (...) pour moi le seul temps que j'arrive à gagner est celui que je dérobe au sommeil et à la nourriture : lentement donc, parce que ce temps est peu [*parcum*], finalement quand même, parce que ce temps est cependant quelque chose [*quia tamen aliquid, aliquando*], j'ai achevé l'*Utopie*⁵⁰⁴

Ce développement sur le "presque rien qui est tout de même quelque chose" a une résonance particulière dans le contexte de cette préface d'un "auteur" qui prétend n'avoir pas de temps pour lui-même — c'est-à-dire, écrit-il, pour la *littérature* —, mais qui a tout de même produit ce petit livre de rien à propos d'un "non-lieu" dont l'existence est également affirmée et niée dans le même mouvement :

Someone (the authorial More) has done exactly what, on another level, the text denies : if he has not left « nothing » for literature, he has left a kind of « nothing, » a noplacé Place. But again as a reporter More overturns this assertion of nothingness, read literally : after all, the book, and by implication some part of the self, however « nothing » either may be, are in front of us. He goes further, to show us how « nothing » became something, playfully echoing the idea of poetic creation *ex nihilo*. (...) The principle is particularly true of a paradoxical fiction like More's, about a « nothing » that reflects, albeit often in inverted fashion, a world which is upside down and that (as a possible impossible) exists through the power of its language, defying the laws of space as we know them.⁵⁰⁵

De même, plus loin, More s'amuse à demander à Gilles "s'il ne serait pas utile de (...) montrer le livre [à Raphaël]"⁵⁰⁶ Louis Marin ne saisit qu'en partie l'ironie sophistiquée de ce passage lorsqu'il le décrit comme un :

Effet littéraire de réalité qui est obtenu par l'émission d'un message par l'auteur réel du livre à un de ces correspondants et amis réels en vue d'une retransmission à un des personnages fictifs du livre qui est donné pour l'auteur de sa plus grande part et dont l'auteur se donne pour le simple transcritteur.⁵⁰⁷

En fait, il s'agit simultanément d'un effet littéraire de *déréalisation* qui met en jeu non pas les More et Gilles réels, mais des constructions (More le modeste "auteur" et Gilles le soi-disant témoin du dialogue et quasi-coauteur), au sujet d'un

⁵⁰⁴ UF, p. 345-346 / UL, p. 18-19.

⁵⁰⁵ McCutcheon, *My Dear Peter*, op. cit., p. 26.

⁵⁰⁶ UF, p. 353.

⁵⁰⁷ Marin, op. cit., p. 101.

livre *déjà* publié que nous tenons entre les mains et qui ne pourrait donc plus faire l'objet des "corrections éventuelles" du personnage fictif de Raphaël. Constamment, More affirme et nie, nie et affirme. Il établit soigneusement les bases de la vraisemblance de sa fiction pour en saper tout de suite les fondements, puis les rétablir à nouveau.

L'ensemble de la lettre-préface à l'*Utopie* constitue un chef-d'œuvre de sophistication, d'indirection et de logique paradoxale.⁵⁰⁸ Cependant, la virtuosité rhétorique de ce texte n'est pas gratuite. Comme le démontre Elisabeth McCutcheon dans son étude approfondie de ce document trop souvent négligé, la lettre — adressée à Gilles mais manifestement dirigée vers le lecteur⁵⁰⁹ — est une préface au sens plein en ce qu'elle recèle à la fois une poétique et une herméneutique qui ont pour but d'orienter la lecture de l'ensemble de l'ouvrage :

The letter *is* a preface to *Utopia*, then, but in more and different ways than it purports to be. Behind its fictions and the convolutions and contradictions of the text are the necessary coordinates of a full-fledged *ars poetica*: the inter-relationships of writer, work, world, and reader. (...) The letter creates a hermeneutics as we read it, teaching us how to read the larger work. Such a teaching is at once a playing, a teasing, and a testing -- in Renaissance terms, an exercise of wit. More does not tell us what he is doing. Speaking as a candid and conscientious reporter, indeed, he will deny it or create leads which are both true and false, in these and other ways making strenuous demands upon his readers.⁵¹⁰

En premier lieu, on note que More s'y construit un *ethos* d'auteur qui tantôt se confond, tantôt se distingue de l'*ethos* du personnage-narrateur du Livre I ainsi que de l'*ethos* du More historique :

It is as if we had two letters, one written by the putative reporter, the other by the author. These are sometimes parallel, sometimes overlapping, occasionally identical, but frequently counterpoised. (...) More creates an aesthetic and interpretive groundwork for *Utopia* by extreme indirection. (...) he blurs the lines

⁵⁰⁸ McCutcheon note d'ailleurs la supériorité de l'*Utopie* à ce titre sur la déjà fort subtile *Éloge de la folie* du célèbre ami de More : "Such delightful and infuriating inquiry and serious play outperforms even the games of Erasmus' *Moria*, More's namesake. It is as if More has wholly realized the general Renaissance fascination with the cryptic and mysterious and a more specifically humanistic delight in deliberate, often comic and witty mystification, together with an equally humanistic preoccupation with education, grammar, and rhetoric as tools to discover the potential and the limits of the human condition." (*My Dear Peter*, *op. cit.*, p. 12.)

⁵⁰⁹ Il est important de noter le caractère public de cette lettre apparemment privée : "But at the same time that More addresses one dear friend in his prefatory letter, and indirectly addresses another even better friend, Erasmus, he addresses other potential readers of the *Utopia*. So this letter is more public and less personal than it appears to be. In this sense More duplicates a common humanistic practice : the printing of ostensibly personal letters which were often written with at least one eye to publication." *Ibid.*, p. 16.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 11-12.

separating his various selves, speaking sometimes as one or two or all three, or counterpoising one to another, or blending selves in various proportions, or varying the distance between and among them, while sliding like quicksilver from role to role.⁵¹¹

En second lieu, cet *ethos* d'énonciateur complexe, protéiforme et mobile s'efforce — exactement comme Raphaël dans le dialogue du Livre I — de définir (par la négative) ce qu'il attend de son public-lecteur. Un long passage de la lettre est en effet consacré à stigmatiser, proleptiquement, les "mauvais lecteurs"⁵¹² :

À vrai dire moi-même, je ne sais pas encore très bien jusqu'à présent si je vais entreprendre cette publication. Les hommes ont des goûts si divers (...) Bien des gens n'ont aucune connaissance de la littérature ; beaucoup n'ont pour elle que du mépris. Le barbare rejette comme difficile tout ce qui n'est pas purement et simplement barbare ; les demi-savants dédaignent comme vulgaire tout ce qui ne fourmille pas de termes désuets. Certains n'ont de goût que pour les ouvrages des anciens. La plupart ne se complaisent que dans leurs propres œuvres. Tel a le caractère si sombre qu'il n'admet pas les plaisanteries ; tel autre est tellement insipide qu'il ne peut supporter le moindre grain de sel. Certains ont le nez si camard qu'ils redoutent tout ce qui fleure quelque finesse (...) D'autres sont tellement instables qu'ils jugent différemment selon qu'ils sont assis ou debout. Voici des individus assis dans les tavernes : devant des pots, ils portent des jugements sur le talent des écrivains ; du haut de leur autorité et à leur fantaisie, ils condamnent chaque auteur (...) eux-mêmes restant pendant ce temps bien à l'abri (...) Il existe aussi des êtres si peu sensibles à la gratitude que, même si l'ouvrage leur cause un somptueux plaisir, leur sympathie pour l'auteur ne s'en accroît nullement : ils ne diffèrent pas de ces invités mal élevés qui, après avoir dégusté un plantureux repas et avoir été généreusement reçus, quittent, enfin rassasiés le lieu du festin sans un seul mot de remerciement pour leur hôte.⁵¹³

Le ton est relativement agressif et rappelle d'autres attaques d'humanistes contre les "ennemis des Belles Lettres" — on songe à l'Érasme de l'*Antibarbari* —, mais la manœuvre a aussi une fonction interne à l'ouvrage. En énumérant ainsi une série de groupes arrangés selon une logique qui semble aller du plus vaste — ceux qui n'ont "aucune connaissance de la littérature" — au plus restreint — ceux qui ont la capacité de tirer un "somptueux plaisir" de la lecture d'un tel ouvrage mais qui n'exprimeraient aucune gratitude —, ce More-préfacier tente, d'une part, d'interdire certains types de réception, alors que, par la négative, il trace, d'autre part, le portrait du "bon lecteur" qui saurait apprécier un "plantureux" repas.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 11 et 18.

⁵¹² McCutcheon fait aussi le parallèle avec le stratagème de Raphaël au Livre I : "This is a patently rhetorical maneuver, a series of defensive gestures designed to ward off the very responses the passage describes. Both the reportorial and authorial More are doing here what Raphael later does." (*ibid.*, p. 60).

⁵¹³ UF, p. 23.

Fait significatif dans le contexte thématique de l'*Utopie*, les mauvais lecteurs correspondent tous à des "caractères" psychologiques qui pèchent surtout par leur tendance à projeter leur propre *ethos* sur l'ouvrage lu :

In every case, moreover, these misreadings are interpreted psychologically as reflections of the reader's own self-interest and as a projection, conscious or unconscious, of his own self-image onto another's work. (...) It is a crucial issue in *Utopia* as well, which asks so fundamentally about self-interest and self-aggrandizement as distinguished from and related to the common interest -- those things which we could (or do) have in common as human beings.⁵¹⁴

Quant au "bon lecteur", on peut en constituer le portrait-robot en lisant simplement le passage précédent *a contrario* : ce lecteur idéal connaîtra et appréciera les Belles Lettres, il ne sera ni un "barbare" ni un "demi-savant" entiché des expressions désuètes ; il n'appréciera pas pour autant exclusivement les œuvres des anciens ni ses propres ouvrages ; il admettra les plaisanteries et la satire ; il saura déceler la "finesse" et fera preuve de "stabilité" ; il ne condamnera pas l'auteur au nom de jugements non fondés ; enfin, il saura apprécier un "plantureux repas" et en sera reconnaissant envers son "hôte".

On notera que ce lecteur idéal se voit défini non seulement par ses capacités intellectuelles, mais aussi — et peut-être surtout — par son attitude morale, son *ethos*. En effet, il doit s'agir d'un "bon" lecteur dans tous les sens du mot. Et cette attitude morale qui est exigée du lecteur émerge plus distinctement dans les dernières lignes de la lettre de More, qui, bien qu'elles paraissent s'adresser exclusivement à Pierre Gilles, peuvent être lues comme s'adressant, elles aussi, à tout lecteur de l'*Utopie* :

Bien qu'il dépende du bon plaisir de Hythlodée que ce projet se réalise (...) je m'en remettrai pour tout ce qui reste à faire, c'est-à-dire pour l'édition, aux conseils de mes amis [*amicorum consilium*] et, avant tout, aux vôtres. Portez-vous bien, mon très cher Pierre Gilles, vous et votre excellente épouse ; gardez-moi toujours votre affection ; pour moi, celle que j'ai pour vous est plus grande que jamais [*ac me ut soles ama, quando ego te amo etiam plus quàm soleo*].⁵¹⁵

⁵¹⁴ McCutcheon, *My Dear Peter*, op. cit., p. 59.

⁵¹⁵ UF, p. 357 / UL, p. 24.

Comme le note encore McCutcheon, les "mots doux" qui clôturent ce passage créent un contraste frappant dans le sillage de la longue liste de mauvais⁵¹⁶ — et "méchants" — lecteurs que condamne le préfacier :

Finally we must contrast the characterization of the carping critic and bad readers with the portrayal of the sweet friend with which More ends his letter, his historical, authorial, and reportorial selves wholly coalescing (...) Formally these last two lines are the *conclusion* of the letter (...) despite its brevity it daringly outweighs the sentences devoted to the ungrateful readers in the power of its feeling. (...) Modestly, courteously, but invoking perhaps the strongest and surely the most resonant of all humanistic themes -- friendship -- (...) More asks only for steadfastness in an ongoing relationship (...) This is, in part, a rhetorical plea to all readers for sympathetic understanding, for reading at once knowledgeably and *con amore*.⁵¹⁷

Bien qu'une certaine rhétorique de l'hyperbole vienne ici aussi teinter l'*excipit* de la lettre (More n'était pas si près de Gilles⁵¹⁸), le topos de l'amitié, si cher aux humanistes, émerge tout de même comme le modèle de la relation idéale de lecture, de la même manière qu'il régit l'interaction dialogique au Livre I, et qu'il accorde une coloration fondamentalement éthique à toutes les interactions qui ont lieu *dans* et *hors* de l'ouvrage. L'*Utopie* lance un défi, amical et ludique, autant à l'intelligence qu'au sens moral du lecteur.⁵¹⁹ C'est en ce sens que McCutcheon évoque une "esthétique de l'honnête duperie" : "an *aesthetics of honest deception*, designed by More to exercise the mind, imagination, and moral sense of the reader."⁵²⁰

Ainsi, il importe d'éviter de radicaliser la perception que l'on peut avoir aujourd'hui de la sophistication rhétorique, de la logique paradoxale, de l'indirection, de l'ambivalence qui dominent tant cette préface⁵²¹ que l'*Utopie* dans

⁵¹⁶ Un autre "mauvais" lecteur est stigmatisé longuement dans la seconde lettre de More publiée à la fin de la deuxième édition (de Paris). Cette lettre a cependant été exclue des deux dernières éditions bâloises, peut-être parce qu'on a jugé que More y reprenait, un peu trop explicitement, les clins d'œil sur la nature fictionnelle et paradoxale de l'ouvrage.

⁵¹⁷ McCutcheon, *My Dear Peter*, *op. cit.*, p. 66-67. Prévost, au sujet du même passage, tombe dans l'éloge un peu naïf de la communauté des humanistes : "À l'amertume, à la récrimination contre les barbares, succèdent la courtoisie et l'aménité qui faisaient le charme des relations humaines au sein de la *république des lettres*. (...) Ce caractère affable des humanistes est toujours présent dans les formules finales de leur lettres." UF, p. 357, n. 1.

⁵¹⁸ "Peter Giles (...) was not quite as close a friend as More's language and stance seem to suggest" (McCutcheon, *My Dear Peter*, *op. cit.*, p. 14).

⁵¹⁹ "The *Utopia* (...) entertains and engages the mind and the moral sense of the reader." *Ibid.*, p. 61.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 5. C'est moi qui souligne. L'expression est difficile à traduire.

⁵²¹ Pour exprimer le mouvement complexe de cette lettre McCutcheon emploie une très belle formule : "It is as if the letter were danced", *Ibid.*, p. 20.

son ensemble. Il serait tentant de décrire cette complexité à l'aide de notions contemporaines imprégnées de relativisme⁵²² ou de dialogisme radicalement "polyphonique" et "hétéroglossique", mais on ne doit pas oublier que More reste un homme de son époque qui se soumet en dernière analyse — bien que de manière particulièrement sophistiquée — aux principes horatiens de la combinaison classique du plaisir et du profit, de la *voluptas* et de l'*honestas*. Le titre de l'ouvrage nous annonce dès le départ qu'il n'est "pas moins salubre qu'agréable", "*nec minus salutaris quàm festivus*".⁵²³ Les contorsions rhétoriques, les paradoxes logiques, les ambivalences et les contradictions sont soulignées plus ou moins subtilement et la désorientation ou le déséquilibre qu'ils peuvent susciter chez le lecteur ont pour but de l'inciter, "malicieusement", à entrer, intellectuellement et moralement, dans le jeu — et le **dialogue** — de l'*Utopie* :

The work signals its own duplicities, then, and More is not, finally, trying to deceive us but to delight us at the same time that he startles us into inquiry, inviting us to discover his own art and to participate in an **ongoing dialogue** which he initiates."⁵²⁴

RECAPITULATIO

L'*Utopie* n'est donc pas, comme le constate Anthony Mortimer, un livre pour les lecteurs "paresseux".⁵²⁵ Si l'on tente de prendre la mesure maintenant du réseau complexe de relations et d'interactions dialogiques dans lequel se voit engagé, et emmêlé, le lecteur de l'*Utopie*, on constate que l'ouvrage de More, de ce point de vue, n'a rien à envier aux plus sophistiqués des ouvrages postmodernes de métafiction.

Confronté d'abord aux divers documents des *parerga*, qui forment comme on l'a dit un complexe métadialogue apparemment extérieur au corps du texte de

⁵²² McCutcheon évite cet écueil : "[More] creates a situation which is directed and yet open-ended without being wholly relativistic." (*My Dear Peter*, *op. cit.*, p. 65)

⁵²³ UF, p. 311 / UL, p. 1. McCutcheon note que, comme Horace, More a recours au dialogue, à la forme épistolaire, à l'ironie et à la satire : "More naturally drew upon Horace (...) for aesthetic principles which allowed him to justify his own indivisible fusion of pleasure with profit : *voluptas* with *utilitas*, the *festivus* with the *salutaris*. Like Horace, too, the humanistic More is « conversational, epistolary, idiomatic, ironic, satiric. »" (*Ibid.*, p. 67).

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 51. C'est moi qui souligne. Rappelons que McLean aussi parle des lettres des *parerga* comme d'un prolongement ultime de l'impulsion dialogique qui prend forme déjà, selon l'ordre admis de composition, dans la déclamation du Livre II : "[The] prefatory letters draw the reader into the ironic point of view which is the foundation of *Utopia* and they are, in effect, a final refinement of the dramatic and dialogic techniques initiated by the declamatio of Book 2." McLean, *op. cit.*, p. 94.

⁵²⁵ "*Utopia* is not a book for lazy readers." Mortimer, *op. cit.*, p. 25.

l'Utopie, mais en fait étroitement lié à celui-ci, le lecteur est invité à partager la réaction ludique du cercle d'humanistes européens qui "dialoguent" par écrit, directement et indirectement, paradoxalement et ironiquement, entre eux et avec More, "More", Gilles, "Gilles", Raphaël, la fiction du texte de More ainsi que le lecteur :

A causa exemplaris for the larger reading audience, the humanist circle makes a typical and therefore supra-temporal response to More's *Utopia* in the writings of the *parerga* which preface the text proper, interpenetrate it in the form of *marginalia*, and follow it as an appendix. The *parerga* continually invite the reader to respond as others have responded before him ; to take up membership in an audience that already exists, and generally agrees, about the meaning of *Utopia* ; to sit down, as it were, in company with Erasmus, Froben, Budé, Lupset, Giles, Busleyden, Desmarais, Geldenhauer, de Schrijver, Rhenanus, and More himself. Indeed, the *parerga* present the humanist circle as an audience capable of assimilating the individual reader who makes their response his own.⁵²⁶

La lettre-préface de More, adressé à Gilles mais manifestement destinée au lecteur, poursuit ce jeu dialogique complexe qu'elle a en fait elle-même lancé en établissant — tout en sapant — les fondations de la fiction paradoxale qu'elle introduit, et en multipliant les niveaux d'énonciation ou les strates interreliées mais distinctes d'*ethos* de ce "personnage historique-auteur-narrateur-personnage de fiction" More qui tour à tour se met en scène et disparaît derrière les procédés rhétoriques et les voiles multiples de la fiction. Simultanément, ce More protéiforme met en place les règles du jeu, les conventions de l'"échange", qui vont suivre, et définit, par la négative surtout, le type de lecture amicale, active et "dialogique" qu'il veut susciter.

Dès la préface, un nouvel acteur — un commentateur anonyme, dont l'*ethos* n'est pas dénué d'ambivalence et qui est le résultat d'un travail de rédaction extérieur à l'auteur lui-même — amorce un paradialogue avec le corps du texte ainsi qu'avec le lecteur à partir de ses marges. S'ajoute ainsi un nouveau plan d'interaction qui vient à la fois orienter et perturber la lecture, et ce, d'autant plus que les annotations marginales deviennent progressivement plus nombreuses au Livre I avant de se multiplier au Livre II.

Mais revenons d'abord au début du Livre I. Le lecteur, déjà préparé par le dialogue écrit — épistolaire et marginal — des *parerga*, se voit peu à peu introduit

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 304.

dans la scène écrite du dialogue prétendument oral qu'annonçaient les échanges initiaux des humanistes. Poussé à s'identifier au public des humanistes par une mise en scène narrative historico-réaliste et par la représentation des personnages de "More" et de "Gilles", le lecteur fait la rencontre du personnage hybride de marin-philosophe, manifestement fictionnel et paradoxal, évoqué déjà dans les *parerga*, et qui est censé être à la source de tout ce réseau de discours. Un dialogue en style direct, mais rapporté par un narrateur, s'amorce dans un jardin privé d'Anvers entre les trois personnages sur l'opportunité et la manière pour l'humaniste de servir le bien public. Invité à s'asseoir aux côtés de "More" et de "Gilles" sur un "banc recouvert de gazon", le lecteur se voit — encore par la négative — donner de nouvelles consignes de réception par le personnage de Raphaël qui, peu après l'amorce du dialogue en style direct, se lance dans un long monologue qui rapporte également en style direct un autre dialogue ayant eu lieu plusieurs années plus tôt en Angleterre à la cour de Morton. Ce long dialogue rétrospectif mis en abyme qui se clôture par un "dialogue comique entre un bouffon et un frère" concerne en partie justement la question de la réception des discours et des idées nouvelles par un certain public, mais démontre paradoxalement l'inverse de ce qu'il devait démontrer (l'impossibilité d'être écouté par les princes). Le dialogue de premier niveau avec "More" et "Gilles" reprend ensuite de plus belle et donne lieu, comme on l'a vu, à un débat fondamentalement irrésolu et indécidable qui oppose deux *ethos* et deux conceptions radicalement divergentes de l'interaction dialogique elle-même.

Placé devant l'aporie argumentative du "*dialogue of counsel*", le lecteur est ensuite invité à assister aux côtés de "More" et de "Gilles" — après une pause pour dîner — au long monologue de Raphaël Hythlodée sur la société utopienne qui monopolisera la quasi-totalité du Livre II. Ce monologue paraît d'abord rompre le lien avec la situation dialogique du Livre I, mais il s'agit en fait à la fois d'une *déclamation* — qui prend fréquemment et explicitement à partie son public — et d'un *éloge paradoxal* — à la manière de certains textes de Lucien ou de *L'éloge de la folie* d'Érasme — dont l'interprétation demeure problématique notamment à cause de l'ambivalence fondamentale de l'*ethos* de l'orateur qu'on ne peut toujours croire sur parole. Les nombreuses annotations dans les marges de ce discours introduisent un autre axe d'interaction : bien qu'enthousiastes pour la plupart, ces remarques ne sont pas non plus dénuées d'ironie ou d'ambivalence d'autant plus que l'*ethos* de ce commentateur ne paraît pas non plus toujours digne de crédit.

À la toute fin de ce long discours, le personnage-narrateur de "More" intervient à nouveau sur le mode narratif. Dans un passage extrêmement ambigu, il paraît remettre en cause les fondements mêmes du discours de Raphaël par une *reductio ad absurdum*, puis, ironiquement, il renverse ensuite la vapeur pour ridiculiser la position inverse. En prenant pour prétexte la fatigue, l'intransigeance et la susceptibilité du personnage de Raphaël, il renvoie à un "autre moment" la suite de la discussion et prend par la main celui qui est censé représenter le "guide" pour le guider lui-même à nouveau dans la salle à manger. L'excipit ne simplifie pas plus la tâche du lecteur, alors que "More" prétend que, en ce qui concerne les dispositions de la République des Utopiens qu'il souhaiterait voir adopter, "il serait plus vrai de le souhaiter que de l'espérer."⁵²⁷ Enfin, le lecteur est à nouveau renvoyé au métadialogue des *parerga* à la suite du Livre II, alors que de nouveaux documents d'humanistes viennent reprendre la "conversation épistolaire" et "littéraire" au sujet de la fiction et du corps du texte.

Ce rapide survol du parcours que suscite une lecture linéaire d'une des éditions originales complètes de l'*Utopie* donne une idée de la complexité et de la sophistication de ce "petit livre". Il serait souhaitable de donner une représentation visuelle, de créer un schéma, qui pourrait montrer les divers plans et axes d'interaction qui ont joué à la lecture d'un tel texte. Mais il paraît malheureusement "plus vrai de le souhaiter que de l'espérer", car il faudrait au moins qu'un tel schéma soit *tridimensionnel* si l'on voulait rendre justice aux multiples niveaux et dimensions d'interaction dialogique qui s'entrecroisent joyeusement dans et autour des deux livres de l'*Utopie*.

Ce texte constitue sans aucun doute une des expériences les plus achevées de polyvocalité multidimensionnelle dans la tradition du genre dialogué. Il paraît donc nécessaire, pour conclure, de placer cette pratique singulière du dialogue dans son contexte : celui de l'humanisme renaissant (du Nord) et des pratiques d'écriture qui tentaient de faire un usage optimal de cette forme encore relativement nouvelle de communication écrite que constitue le livre imprimé.

⁵²⁷ UF, p. 633.

D. L'UTOPIE HUMANISTE DU DIALOGUE AMICAL DU LIVRE

La première édition de l'*Utopie* paraît chez Thierry Martens à Louvain en décembre de l'an 1516, *annus mirabilis*⁵²⁸ de l'humanisme du Nord en plein cœur de "ce temps exceptionnel de l'immédiate pré-Réforme",⁵²⁹ alors que le moral des troupes des humanistes chrétiens qui gravitaient autour de la figure centrale d'Érasme atteint sans doute son point culminant. Et l'ouvrage de l'ami More peut certainement être vu comme une manifestation, voire un *manifeste*,⁵³⁰ de l'optimisme⁵³¹ qui règne alors chez ces nouveaux intellectuels européens.

À ce titre, on pourrait lire l'*Utopie*, comme l'ont fait nombre de commentateurs depuis plus de quatre siècles, au regard surtout du discours de Raphaël au Livre II et de sa description des mœurs, des lois et des valeurs des Utopiens, et s'interroger sur les vertus et les vices, ou encore sur la signification réelle (politique, éthique, religieuse...) de l'abolition de la propriété privée dans le contexte de l'humanisme chrétien. Toutefois, nous nous intéressons moins quant à nous à cet utopisme d'ordre politico-théologique ou socio-historique — beaucoup mieux commenté ailleurs⁵³² — qu'à l'utopie, moins évidente mais peut-être plus fondamentale, du "dialogocentrisme" qui sous-tend le livre et, plus largement, le mouvement intellectuel et moral dont il participe.

⁵²⁸ C'est ainsi que Germain Marc'Hadour désigne cette année dans sa "Chronologie critique de More, Érasme, et leur époque", *L'univers de Thomas More*, J. Vrin, Paris, 1963, p. 227.

⁵²⁹ Catherine Demure, "L'Utopie de Thomas More : Entre logique et chronologie, l'enjeu du sens", p. 166.

⁵³⁰ Prévoist décrit d'ailleurs l'ouvrage comme une "sorte de manifeste de l'humanisme chrétien" qui "proclame l'union de la sagesse antique et de la pensée chrétienne", UF, p. 442-445, n. 3.

⁵³¹ Comme le note, entre autres, Weiner : "*Utopia* (...) stands (...) as an expression of humanist optimism. For Erasmus and More the spiritual reformation of Europe may have seemed a possibility at this moment in time". Andrew D. Weiner, "Raphael's Eutopia and More's *Utopia*: Christian Humanism and the Limits of Reason", *op. cit.*, p. 26. Comme plusieurs, Weiner note aussi l'imminence d'une autre année importante mais de moins bon augure pour les humanistes, 1517, l'année où Luther affiche, le 31 octobre, ses célèbres thèses contre les Indulgences : "ironically, the first signs of the storm that was to destroy their dream were soon to be posted on a church door in Wittenberg." *Ibid.*

⁵³² Sur ces questions, on renverra, parmi de nombreux autres, aux excellents travaux, déjà cités, de Quentin Skinner.

1. *Au commencement était le dialogue*

L'opuscule de Thomas More a certainement une valeur exemplaire en ce qui a trait à ce dialogocentrisme qui, comme on l'a noté dans notre introduction, imprègne les écrits, la pensée et les valeurs du mouvement humaniste en général à la Renaissance. Mais la nature particulièrement prégnante du dialogocentrisme des humanistes du Nord de tendance érasmiennne peut d'abord être illustrée, plus explicitement, par un autre texte que More rédigera tout de suite après la publication des quatre premières éditions de *l'Utopie* (en 1519). Il s'agit d'une lettre virulente⁵³³ adressée à un moine "stupide" qui avait voulu mettre More en garde contre l'influence néfaste, et potentiellement hérétique, d'Érasme. Cette très longue missive par le biais de laquelle More défend son ami, ainsi que la philosophie et les préceptes humanistes, est extrêmement révélatrice. Les passages les plus cruciaux concernent la nouvelle traduction érasmiennne de l'évangile de Jean qui avait suscité une controverse née plus particulièrement du célèbre incipit, "Au commencement était le Verbe" qu'Érasme avait traduit dans son *Novum Testamentum* par *In principio erat sermo*, plutôt que par le traditionnel *In principio erat Verbum* de la Vulgate.

Le moine, comme d'autres commentateurs de l'époque, avait été choqué du remplacement de *Verbum* par *sermo*. Alain Bony précise que le "moine anglais soutient que « sermo » est inadéquat parce que [*le*] terme suppose l'oralité du discours (...), alors que « verbum » ne souffre pas de cette restriction et s'impose donc pour parler d'un discours intérieur, d'une *pensée* muette".⁵³⁴ Mais More refuse

⁵³³ *Eruditissima epistola clarissimi viri Domini Thomæ Mori, qua respondet indoctis ac virulentis litteris monachi cuiusdam, qui inter alia, etiam illud insectatus est stolidissime quod Erasmus verterit, "In principio erat sermo, etc."*, *The Complete Works of St. Thomas More*, vol. 15, Daniel Kinney éd., Yale University Press, New Haven & London, 1986. Dans la lettre datée de juillet 1519 (publié en 1520), le moine n'est pas identifié nommément, mais on sait aujourd'hui qu'il s'agit d'un Chartreux du nom de John Batmanson.

⁵³⁴ Alain Bony, "Cosmologia utopiana : L'*Utopie* comme *logos*", *Thomas More, Utopia : Nouvelles perspectives critiques*, *op. cit.*, p. 176. More cite le moine dans sa lettre : "(...) 'sermo' you say, 'properly speaking, is rather that which is expressed with the voice (*quod voce profertur*), whereas 'verbum' is that which is inwardly conceived by the mind, namely the thought which is still confined in the silence of the soul, in the privacy of personal knowledge (...)" More, "A Learned Epistle from a man of renown, Master Thomas More, in response to a certain monk's ignorant and virulent letter, a senseless invective, belaboring, among other issues, Erasmus' translation, "In the beginning was Speech, etc.", *The Complete Works of St. Thomas More*, vol. 15, *op. cit.*, p. 239. À ma connaissance, il n'existe pas de traduction française de cette lettre de More.

cette distinction et affirme qu'il existe une relation d'équivalence, de synonymie même, entre les deux termes :

I ask you, who taught you this distinction between "sermo" and "verbum" ? For the author from whom you have excerpted the remarks you adduce about "verbum" does not deny that the same may be said about "sermo," and no one fails to see that there is an internal mental speech (*mentis sermonem*) (...) "sermo" as well as "verbum" can mean an unspoken conception of the mind, whereas "verbum" as well as "sermo" can mean conceptions expressed with the voice⁵³⁵

En fait, plus tôt dans le texte, More proposait plutôt de conserver le terme grec, *logos* qui permet de mieux en rendre toute la polysémie :

I myself would go so far as to say that if any word should be so revered as to be kept in its original form (...) than this utterance "logos" would seem to have had the best possible claim to such reverence (...) according to Jerome, *λογος* has other meanings besides "verbum" which are quite appropriate for the Son of God, testimony conformed by Gregory of Nazianzus, who goes so far as to assert that the Son of God was called *λογος* not only because he is Speech (*sermo*) and the Word (*verbum*) but also because he is Reason (*ratio*) and Wisdom (*sapientia*)⁵³⁶

Alain Bony part de cette définition à quatre volets pour redéfinir l'*Utopie* de More dans les termes du *logos* :

L'utopie est tout à la fois *discours* oral ou oralisable (le récit qu'en fait Hythlodée, ou tout voyageur en utopie), c'est-à-dire « sermo », *construction mentale* ou discours de pensée (l'élaboration conceptuelle que More met dans la bouche d'Hythlodée), autrement dit, pour reprendre, par commodité, la distinction que More reproche au contradicteur d'Erasmus, « verbum » ; mais elle est aussi *raison pure*, si l'on peut dire depuis Kant (la rationalité qui est au principe même de l'élaboration utopienne), et *sagesse* (l'accomplissement de l'humanitas de l'homme dans la cité parfaite). Autrement dit, l'utopie est un *logos* dans toute la richesse philosophique et théologique du terme, en tant que révélation et action, parole instaurative et performative.⁵³⁷

Toutefois, avant d'en arriver à une telle description, il nous paraît important de réfléchir davantage sur l'équivalence *verbum-sermo* qu'établit More en s'autorisant des traductions latines du texte biblique. Car à défaut de défendre l'utilisation du terme grec comme il le préférerait idéalement, More se rend à la pratique des traducteurs bibliques qui proposent tantôt *sermo* tantôt *verbum* (voire *ratio* ou *causa*) afin de rendre la multiplicité de sens de *logos*. Fait significatif pour

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 239-241 (version anglaise) / p. 238-240 (texte latin).

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 237 / p. 236.

⁵³⁷ Bony, *op. cit.*, p. 177.

nous cependant, même s'il vient d'insister sur l'équivalence sémantique des deux termes,⁵³⁸ More souligne que *logos* dans le texte biblique signifie "beaucoup plus souvent" *sermo* que *verbum* :

since translators have actually thought it best to do otherwise [*i.e. de ne pas utiliser le terme grec de logos*], I for one think that the next-best procedure is for them to translate it variously so that none of the meanings of *λογος* appropriate for Christ goes unknown or falls into disuse. (...) the translations "sermo" and "verbum" are used almost interchangeably in scripture wherever the Greek text has *λογος*, although no one who knows any Greek does not know that "sermo" is the meaning of *λογος* **much more often** than "verbum".⁵³⁹

Étant donné que *sermo* se traduit généralement par *dialogue*, on comprendra notre intérêt pour ces querelles terminologiques. Cette question nous paraît d'autant plus importante que le début de l'évangile de Jean peut être lu comme établissant un parallèle entre la relation qui unit le Père avec le Fils et celle qui unit la pensée au langage : "Au commencement était le Verbe, et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu", écrit Jean. Le Verbe (le *logos*) est bien sûr Jésus-Christ qui est *auprès* de Dieu et qui même *est* Dieu, de la même façon que le langage peut être pensé comme *auprès* de la pensée voire comme la pensée même. More nous indique d'ailleurs cette voie quand il cite Hilaire : "Hilary makes the same point when he says, "This Word (*verbum*) was in the beginning with God, because the speech of thought (*sermo cogitationis*) is eternal when the thinker is eternal.""⁵⁴⁰ Le principe théologique qui veut que Dieu ne précède pas son Fils ni qu'il puisse en être distingué en substance⁵⁴¹ paraît pouvoir s'appliquer ici à la relation qui unit le langage à la pensée, ou encore la parole au *dialogue* de la pensée (*sermo cogitationis* ou encore *mentis sermonem*).⁵⁴²

⁵³⁸ Il le fait encore plus explicitement plus loin : "Will anyone forbid a translator to employ whichever he likes of two terms **which denote the same thing** ? (...) why should it start a schism if different translators employ different words when **the words mean the same** ?" More, "A learned epistle...", *op. cit.*, p. 249. Notons l'allusion "presciente" au schisme... (nous sommes en 1519).

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 239. C'est moi qui souligne.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 243 / p. 242 (Ad idem facit Hilarius, quum dicit, "Hoc verbum in principio apud deum erat, quia sermo cogitationis aeternus est, quum qui cogitat sit aeternus.")

⁵⁴¹ À ce titre, More cite Ambroise : "For Ambrose contradicts you when he says, "For the evangelist did not say, 'In the beginning the Word came to be,' but 'In the beginning,' he said, 'was the Word.' Anyone who would attempt to assign a beginning to the Word will be checked by this precedent, since he said, 'In the beginning it was'; not that we should speak of two principles arising from a difference of substance, but because Speech is always with the Father and was born of the Father." *Ibid.*, p. 241-243.

⁵⁴² Il semble que l'idée, qui émerge chez Platon (ou peut-être Socrate), d'expliquer le processus de la pensée dans les termes d'un dialogue ne soit pas encore "périmée". En témoigne notamment, une tentative récente, inspirée par les sciences cognitives de James Blachowicz : *Of Two Minds. The Nature of Inquiry*,

Ainsi, quand Érasme propose sa traduction "In principio erat sermo, & sermo erat apud deum, & deus erat ille sermo" — où non seulement le terme plus "dialogique" et oralement connoté de *sermo* remplace le traditionnel *Verbum*, mais où la majuscule est remplacée par une minuscule —, il tend à la fois à *humaniser* et à *dialogiser* la figure du Christ,⁵⁴³ et, partant, il propose aussi une conception radicalement dialogique de la pensée et du langage humains qui s'y rattachent. On ne saurait mettre en lumière avec plus d'évidence le dialogocentrisme des humanistes érasmiens.

C'est pourquoi nous croyons légitime d'infléchir quelque peu l'intuition lumineuse d'Alain Bony, qui voyait en l'*Utopie* une incarnation du *logos* dans le sens plein du terme, pour y adjoindre le préfixe qu'appelle inévitablement la valorisation du terme de *sermo* placé au premier plan par Érasme et défendu ici par More. Car l'*Utopie* relève non seulement du *logos* mais plus encore du *dialogos*, et ce à plusieurs niveaux comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre. Le dialogocentrisme de l'œuvre se manifeste textuellement non seulement dans l'utilisation des deux dialogues du premier livre — celui, irrésolu, entre Raphaël, More et Gilles, et celui, mis en abyme, à la cour de Morton — mais aussi dans le caractère protodialogique de la déclamation de Raphaël au Livre II (rappelons que, dans la dernière édition, More choisit de désigner ce discours non plus avec le terme *oratio* mais avec celui de *sermo*⁵⁴⁴), ainsi que dans le métadialogue épistolaire des *parerga* et dans le paradiologue des *marginalia*. Toute la structure de l'ouvrage repose sur l'enchevêtrement complexe de tous ces niveaux de dialogues, ainsi que sur une conception dialogique, au sens plein, tant de l'expression écrite, que de la pensée et de l'éthique.

Ceci dit, cette conception radicalement dialogocentrique ne doit pas être confondue avec une conception *utopique*, au sens péjoratif, d'un monde qui serait fondamentalement dialogique. Il ne s'agit pas tant, pour les humanistes comme More, de mettre de l'avant une grande harmonie dialogique qui régirait les rapports humains (la société des Utopiens elle-même n'est pas un modèle de dialogisme, tant

State University of New York Press, Albany, NY, 1998 (et plus particulièrement le chapitre "The dialogue of the Soul with Itself", p. 329-363).

⁵⁴³ À tel point, comme le note Richard Marius, que certains ont cru qu'il dévaluait la figure du Christ par rapport à celle de Dieu : "When Erasmus translated the Greek word *logos* as *sermo*, many thought he was trying to imply that Christ was inferior to God the father." *Op. cit.*, p. 258.

⁵⁴⁴ "Ce n'est qu'à la quatrième édition que More en a fait disparaître la trace [*de l'oratio*] en remplaçant *Oratio* discours par *Sermo* conversation, dialogue." Prévost, *op. cit.*, p. 71, n.3.

s'en faut). L'utopie, ici, concerne moins les fins que les moyens : c'est la *médiation*, c'est-à-dire le dialogue lui-même, qui est en jeu, qui est l'objet du jeu et de tous les enjeux. Et, comme on l'a vu dans notre analyse du débat entre More et Raphaël, il n'y a pas même consensus sur les moyens, mais plutôt dialogue, au sens plein, incluant les tensions, les différends et les conflits.

Pour arriver à définir plus précisément ce dialogocentrisme de l'humanisme renaissant du Nord, il faudrait, idéalement, prendre en compte les relations complexes qui se tissent alors entre la rhétorique et la poétique, ainsi que les enjeux pédagogiques, socio-historiques, politiques et religieux de ce vaste mouvement. En ce qui nous concerne, nous nous contenterons pour conclure ce chapitre d'examiner rapidement trois facteurs essentiels et fort révélateurs du dialogocentrisme de l'*Utopie* : sa situation au cœur de la culture naissante du livre imprimé, le rôle qu'y joue la figure de l'amitié et, enfin, sa dimension résolument éthique fondée sur une conception foncièrement optimiste de la présence de l'*ethos* dialogique dans le discours écrit.

2. "La parole prise dans le regard"⁵⁴⁵ : Le dialogue paradoxal des voix imprimées

Le dialogocentrisme de l'*Utopie* ne peut être analysé sans que référence ne soit faite au bouleversement que provoque la diffusion de la technologie du livre imprimé à l'époque. On sait que la rédaction des dialogues constituant la *République* de Platon a lieu au moment où l'écriture alphabétique se répand dans la Grèce du IV^e siècle. Les travaux de Eric Havelock, notamment, ont montré à quel point la pensée philosophique et même l'éthique de Platon peuvent être reliés à la révolution communicationnelle et épistémique qui accompagne la diffusion de l'écriture non idéographique.⁵⁴⁶ On imaginera sans peine que l'apparition et l'expansion fulgurante de l'imprimerie à travers l'Europe de la Renaissance puisse avoir une importance tout aussi grande.⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ Cette belle expression est de Louis Marin (*Utopiques*, *op. cit.*, p. 94).

⁵⁴⁶ Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, *op. cit.* Voir aussi *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, *op. cit.*

⁵⁴⁷ À ce sujet, on peut citer notamment Walter Ong : "The invention of printing from movable type was momentous ; for it was an advance of the same importance as that of the invention of the alphabet itself." *Ramus, Method and the Decay of Dialogue*, *op. cit.*, p. 308.

Thomas More — né alors que William Caxton publie les premiers livres imprimés en Angleterre,⁵⁴⁸ membre de la première génération d'outre-Manche à considérer la nouvelle technologie du livre imprimé comme "normale"⁵⁴⁹ et lui-même "l'Anglais le plus imprimé de sa génération"⁵⁵⁰ — a su faire, comme son ami Érasme, un usage extrêmement intensif et opportun de ce nouveau média.⁵⁵¹ Et l'*Utopie* porte en elle les marques explicites du changement de paradigme communicationnel auquel son auteur participe activement.

Bien que nous ne puissions ici prendre en compte tous les enjeux que suscite cette dimension de l'ouvrage de More, il paraît absolument nécessaire d'en souligner certains aspects fondamentaux en relation avec sa nature de dialogue imprimé et de prétendue transcription écrite d'un entretien oral. D'ailleurs, More lui-même nous invite à le faire, sur le mode paradoxal encore, en usant et en abusant de la rhétorique de la modestie du simple auteur-transcripteur.

Dans sa lettre-préface à Gilles, écrite pour servir de préface à l'édition imprimée de l'*Utopie*, More prétend hésiter encore à publier l'ouvrage : "je ne sais pas encore très bien jusqu'à présent si je vais entreprendre cette publication."⁵⁵² Au paragraphe précédent, il demandait à Gilles de contacter Hythlodée "soit de vive voix (...) soit par écrit s'il est absent" pour qu'il en vérifie la substance. Il se "demande même s'il ne serait pas utile de lui montrer le livre"⁵⁵³ pour qu'il puisse "opérer les corrections éventuelles". Enfin, à la fin de sa préface, More prétend qu'il dépend "du bon plaisir d'Hythlodée que ce projet se réalise" et s'en remet "pour tout ce qui reste à faire, c'est-à-dire pour l'édition"⁵⁵⁴ aux conseils de ses amis. Bref, l'auteur de la préface joue ici sur plus d'un tableau : il poursuit l'affabulation autour

⁵⁴⁸ "À l'heure même où la fière cité de Londres voit naître Thomas More, voici qu'à un mille plus haut sur la Tamise, William Caxton publie *The Dicts and Sayings of the Philosophers*, prémices en Angleterre de l'art typographique." Marc'Hadour, *Thomas More ou la sage folie*, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁴⁹ "More's generation was the first in England to consider printing a normal part of life." Marius, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁵⁰ Marc'Hadour, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁵¹ Son plus récent biographe, Peter Ackroyd, le compare en cela aux Luthériens : "Thomas More used the new printing technology with an assiduity and determination worthy of any Lutheran reformer." *The Life of Thomas More*, Vintage, Londres, 1999, p. 77. Prévost va jusqu'à quantifier cette assiduité : "More fait grand usage de l'invention nouvelle de l'imprimerie. Son œuvre écrite, en anglais, remplit 1500 pages in-folio en deux colonnes, soit près d'un million et demi de mots; son œuvre en latin, 300 pages au texte très dense." *Op. cit.*, p. 204-205, n. 5.

⁵⁵² UF, p. 353 / UL, p. 352 : "Quanquam, ut vere dicam, necipse mecum satis adhuc constitui, an sîm omnino æditurus."

⁵⁵³ *Ibid.* / UL, p. 22 : "Atque haud scio an præstet ipsum ei librum ostendi."

⁵⁵⁴ UF, p. 357.

d'Hythlodée tout en se fabriquant un *ethos* de modeste auteur-transcripteur peu intéressé par la publication de ses écrits... déjà publiés au moment où le lecteur lit ces lignes.

More va encore plus loin, dans la réalité, lorsque, dans une lettre au chancelier Warham qui accompagne un exemplaire dédicacé de l'ouvrage, il prétend que Gilles a publié l'*Utopie* à son insu et sans son consentement!⁵⁵⁵ Si certains commentateurs ont pu lire de tels passages au premier degré et faire l'hypothèse que More avait effectivement des réticences à publier son ouvrage,⁵⁵⁶ de nombreux autres passages de la correspondance prouvent hors de tout doute que l'auteur de l'*Utopie* était en fait très impatient de voir son livre sortir des presses de Martens à Louvain.⁵⁵⁷ Il ne faut évidemment pas se laisser leurrer par la rhétorique paradoxale de fausse modestie et d'autodénigrement ironique typique de More et de plusieurs autres humanistes.

Il paraît plus intéressant de souligner à la fois le *topos* du livre non encore publié, celui du livre *en procès* (dont témoigne la lettre-préface) et, enfin, celui du livre-objet *déjà* publié attesté par d'autres passages des *parerga*. Car plusieurs des lettres imprimées avec les deux livres de l'*Utopie* ont ceci de particulier qu'écrites évidemment avant l'impression de l'ouvrage,⁵⁵⁸ elles s'y adressent comme s'il s'agissait d'un ouvrage déjà publié ou encore, à l'inverse, tel qu'on vient de le voir, elles font comme si le livre publié pouvait encore être modifié. Ce jeu complexe sur l'existence-inexistence du livre de l'*Utopie* recoupe évidemment celui sur l'île d'Utopie ou sur Raphaël et témoigne, une fois encore, de la sophistication

⁵⁵⁵ "Herewith I would beg your Lordship to accept a none too witty little book. It was written in undue haste, but a friend of mine, a citizen of Antwerp allowed his affection to outweigh his judgement, thought it worthy of publication, and without my knowledge had it printed." "Lettre à Warham", 01-1517, *Selected Letters*, op. cit., p. 89.

⁵⁵⁶ C'est le cas notamment de Fox : "This sentiment implies far more than mere dissatisfaction at defects in the book's presentation ; it suggests that More had had second thoughts about the wisdom of publishing it at all." Alistair Fox, *Thomas More, History and Providence*, repris dans *Utopia*, Norton, op. cit., p. 169.

⁵⁵⁷ Pour ne donner qu'un exemple, on peut citer cet extrait d'une lettre à Érasme : "Your letter has aroused my hopes, which I greedily seize upon ; and from day to day I look forward to my *Utopia* with the feelings of a mother waiting for her son to return from abroad." "Lettre à Érasme", 15-12-1516, *Selected Letters*, op. cit., p. 86.

⁵⁵⁸ Du moins pour ce qui est de la première édition. Les lettres ajoutées aux éditions subséquentes, comme celle de Budé par exemple, peuvent faire allusion au "livre" déjà publié même si elles participent ensuite d'une nouvelle édition, différente de la première.

paradoxale de ce "non-livre" sur un "non-lieu" décrit par une "non-personne" dont un soi-disant "non-auteur" rapporte les propos.⁵⁵⁹

Mais tous ces clins d'œil et multiples négations ont surtout le mérite de mettre en relief — au risque d'affirmer ce qui "saute aux yeux" — la nature résolument imprimée et visiblement livresque du *libellus vere aureus* de More. L'*Utopie* — comme peut-être les utopies en général — est d'abord et avant tout un livre, et ce, dans un sens encore plus fondamental qu'on pourrait le croire de prime abord :

Il ne faudra jamais oublier (...) que l'utopie est d'abord un livre, mais dont la pratique productrice fait peut-être apparaître ce que la lecture des livres depuis la Renaissance, nous fait oublier : qu'elle est un texte dont la réalité est nulle part, un signifiant dont le signifié n'est pas une idéalité spatio-temporelle ou une intelligibilité rationnelle, mais le produit de son propre jeu dans l'espace rituel qu'il construit. L'utopie est liée au livre, au monde du discours comme articulation du monde et de l'histoire, à l'imprimerie et aux signes que la Renaissance substitue, dans la visualité, au monde de la parole et de l'écoute : monde de l'écrit qui est écriture du monde comme représentation idéale de l'histoire et de l'être substituée à l'histoire et à l'être.⁵⁶⁰

Sauf que l'*Utopie* de More, comme le note tout de suite après Louis Marin, a ceci de particulier qu'elle est un livre qui *exhibe* son propre processus de constitution :

Mais dans le même temps, l'utopie est le livre où le livre est déconstruit par exhibition des procès par lesquels il s'est constitué. Elle est, si l'on peut dire, le livre du livre où l'acte de lecture trouve son accomplissement et sa fin, mais où, également, par le contenu même de ce qui est lu, les substitutions dissimulées que cet acte accomplit entre signe et symbole, entre imaginaire et réalité, sont représentées.⁵⁶¹

Du point de vue plus spécifique et plus concret qui nous intéresse ici, on notera que ce dévoilement du processus même de constitution du livre n'est pas sans rapport avec le caractère hybride de l'ouvrage publié au confluent des paradigmes communicationnels qui coexistent encore à la Renaissance, du moins au début XVI^e siècle en Europe du Nord. À ce titre, l'*Utopie*, en tant que livre, est peut-être moins radicalement "visuel" que le suppose Marin. L'ouvrage paraît plutôt s'insérer dans cette période d'interrègne entre le paradigme de la culture manuscrite du Moyen

⁵⁵⁹ Ce qui, nous dit le More préfacier, est un "travail de rien (*nihilo negocij*)". UF, p. 345 / UL, p. 19.

⁵⁶⁰ Marin, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁶¹ *Ibid.*

Âge tardif — encore fortement dominé par une conception discursive, quasi orale, de la communication écrite — et le paradigme plus résolument visuel, typographique, caractéristique de ce que McLuhan a appelé la galaxie Gutenberg.

McLuhan lui-même consacre d'ailleurs un passage important de son plus célèbre ouvrage à l'*Utopie* de More. Ce passage, situé à peu près au milieu de la *Galaxie Gutenberg*, insiste justement sur la nature fondamentalement *transitionnelle* du livre de More au carrefour du monde de la "philosophie scolastique" qui le précède historiquement et du monde typographique qui commence alors à s'imposer :

St. Thomas More offers a plan for a bridge over the turbulent river of scholastic philosophy. (...) As we stand on the frontiers between the manuscript and the typographical worlds, it is indispensable that a good deal of comparison and contrast of the traits of these two cultures be done here. (...) Writing in 1516, More is aware that the medieval scholastic dialogue, oral and conversational, is quite unsuited to the new problems of large centralist states. A new kind of processing of problems, one thing at a time, "nothing out of due order and fashion," must succeed to the older dialogue. For the scholastic method was a simultaneous mosaic, a dealing with many aspects and levels of meaning in crisp simultaneity. This method will no longer serve in the new lineal era.⁵⁶²

La "philosophie scolastique" est entendue ici dans un sens très large qui semble, pour McLuhan, inclure le mouvement humaniste et qui nous paraît occulter la nature encore plus radicalement hybride de l'ouvrage de More à ce titre. Il nous paraît plus prudent de suivre un autre auteur, que McLuhan choisit justement de citer dans ce passage de son livre, Walter Ong.⁵⁶³ Car les thèses de Ong sont très utiles pour comprendre, plus concrètement, à quel point l'*Utopie* chevauche les paradigmes communicationnels de la Renaissance.

Pour ne donner qu'un exemple ici, on peut observer la nature et l'évolution du frontispice de l'*Utopie* dans la courte période qui sépare l'*editio princeps* de 1516 des deux grandes éditions bâloises de 1518. Rappelons d'abord que le titre complet de l'édition publiée par Martens à Louvain en 1516 se lit — et est disposé (à peu près) — comme suit :

⁵⁶² Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, op. cit., p. 129.

⁵⁶³ "His [Ong's] investigation of the transformation of later scholasticism into visual "method," will be a major aid in the next phase of the Gutenberg configuration of events. More in the second book of his *Utopia* also shows his entire awareness of the homogenizing process of the later scholasticism of his own day." *Ibid.*

Libellus vere aureus nec MINUS SALUTARIS QUAM FESTI-

vus de optimo reip. statu, deque nova Insula Utopia
authore clarissimo viro Thoma Moro inclytæ
civitatis Londinensis cive & vicecomite cu-
ra M. Petri Aegidii Antverpiensis, & arte
Theodorici Martini Alustensis, Ty-
pographi almæ Lovaniensium
Academiæ nunc primum
accuratissime edi-
tus.: 564

On note plusieurs éléments fort significatifs tant dans le contenu que dans la présentation graphique de ce titre : le premier mot est *libellus*, "petit livre" ; la première ligne est en caractères gothiques (alors que dans les suivantes les polices sont de type "humaniste") ; plusieurs mots (*festivus*, *cura*, *typographi*) sont coupés en fin de ligne pour permettre de préserver la forme arrondie et rétrécissante du corps du texte ; l'auteur, l'éditeur et l'imprimeur sont mentionnés dans une seule et même phrase ; etc. Si l'on suit les remarques de Ong sur le sujet des titres des livres imprimés, on note que tous ces éléments concourent à montrer que l'ouvrage appartient à une époque relativement jeune de l'histoire du livre, alors que celui-ci est encore conçu comme faisant partie intégrante d'un univers foncièrement *discursif*.

En effet, Ong utilise justement l'exemple des titres pour montrer comment le livre évolue du stade quasi-manuscrit jusqu'au stade "définitivement typographique" alors que le lecteur peut "lire à travers" le livre, qui se libère alors de l'univers du discours pour devenir un objet plus visuel.⁵⁶⁵ Il note, par exemple, qu'au début de ce processus, les titres identifiaient d'abord la *forme de discours*, soit explicitement (comme c'est ici le cas pour le *libellus* de More), soit implicitement (ce pourquoi on trouvait habituellement le nom qui décrivait le sujet du livre précédé d'une préposition comme "de" qui sous-entendait un autre terme au nominatif comme dans l'expression "*Un livre sur x*"). Ce n'est qu'assez tardivement, remarque Ong, que les titres pourront être mis directement au nominatif et être conçus, en quelque sorte, comme des "étiquettes" qui en décrivent le contenu.

⁵⁶⁴ Nous avons modernisé légèrement la typographie (les "u" en "v", etc.).

⁵⁶⁵ Ong, *op. cit.*, p. 311-312.

Il est significatif également que le premier titre de l'*Utopie* soit peuplé de noms de "vraies personnes", sans que celui de l'auteur s'en détache encore nettement :

We are in a world where a book, or part of a book is less an object, a "thing", than a bit of speech, connected much more closely with an aural world than our present sensibilities would allow. In keeping with this orientation, book titles are full of real persons. (...) Only as printing gains ground is the author commonly set off at arm's length by the use of prepositions equivalent to by (*per, ab, etc.*)⁵⁶⁶

De même, les troncatures de mots dans le titre témoignent de l'époque où "l'on n'hésitait pas à couper les mots pour obtenir un effet de symétrie", au détriment même parfois de la lisibilité et de la transparence sémantique du texte.⁵⁶⁷ Enfin, même la typographie gothique de la première ligne — plus typique des incunables et des ouvrages imprimés sur le mode des manuscrits — semble plaider pour le statut "proto-typographique" de ce livre. L'aspect transitionnel et hybride de l'ouvrage est d'autant plus marqué que pour les lignes suivantes Martens utilise les polices plus lisibles imposées par les humanistes

Le frontispice de la seconde édition chez Gourmont à Paris l'année suivante est encore plus manifestement discursif que celui de la première et vient d'ailleurs mettre en lumière une autre caractéristique notée par Ong à propos du titre des ouvrages de la première époque de l'imprimerie : la présence souvent explicite du lecteur.⁵⁶⁸ Le faux titre de cette édition — pilotée par un ancien élève d'Érasme, Thomas Lupset, et dans laquelle intervient pour la première fois le plus célèbre des humanistes français⁵⁶⁹ — s'ouvre en effet sur le mode d'une allocution on ne peut plus directe :

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 312.

⁵⁶⁷ Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Boréal, Montréal, 1999, p. 61.

⁵⁶⁸ "the reader himself is also more in evidence. One is not aware yet how anonymous he is, or is able to be. Books open with a direct address to the reader without the formality of a title at all", Ong, *op. cit.*, p. 313.

⁵⁶⁹ L'ouvrage vise-t-il le "marché" français ? On y a, curieusement, retiré l'allusion à la nationalité de More dans le titre... Il semble qu'on ait voulu donner un aspect plus sérieux à cette édition — le terme "*festivus*" est remplacé par "*elegans*" —, ainsi qu'un caractère encore plus prestigieux : on y mentionne pour la première fois Érasme en compagnie de Budé dans le titre.

Ad lectorem.

HABES CANDIDE LECTOR

opusculum illud vere aureum Thomæ
 Mori nom minus utile quam elegans
 de optimo republice statu, deque nova Insula
 Utopia, iam iterum, sed multo correctius
 quam primus, hac Enchiridii formaut videus
 multores tum senatorum tum aliorum gravissi-
 morum viroæ suasu æditum, quod sane ti-
 bi ediscendum nom modo in manibus quo
 tidie habendum censeo. Cui quiden ab
 innumeris mendis unde quaque pur-
 gatio propter Erasmi annotationes
 ac Budæi epsam : virorum sane
 qui hoc sæculo nostro extra
 omnem ingenii aleam po-
 siti sunt : addita est
 etiam ipsius Mo-
 ri epsa eru-
 ditissima

Vale.

+

Cum gratia & privilegio⁵⁷⁰

La nature radicalement discursive de ce frontispice ne saurait être plus évidente. Non seulement s'adresse-t-on directement au lecteur, en l'interpellant plus d'une fois, mais on l'incite à apprendre l'ouvrage *par cœur*, on mentionne d'autres noms (Érasme, Budé) en compagnie de celui de l'auteur, enfin, on relègue encore plus loin que la première fois le sujet de l'ouvrage et le mot *Utopie*.⁵⁷¹

Il importe de noter que, simultanément, on ne cesse d'y faire allusion au processus même de l'édition de ce qui est devenu un *opusculum* plutôt qu'un

⁵⁷⁰ Nous avons écrit au long les nombreux mots abrégés. Traduction de Prévost : "Au lecteur. Voici, ami lecteur, ce fameux opuscule de Thomas More, un vrai livre d'or, non moins remarquable par son utilité que par son style, relatif à la meilleure forme de communauté politique et à la nouvelle Île d'Utopie, imprimé de nouveau mais beaucoup plus correctement que la première fois ; comme tu le vois, il est édité sous forme de manuel, à l'instigation de nombreux notables et de personnes d'excellent conseil ; je pense, en effet, que tu dois vraiment l'apprendre par cœur et non pas seulement le prendre en main chaque jour. En plus de la correction d'innombrables fautes en maints endroits, on y trouve des annotations d'Érasme et une lettre de Budé, érudits de notre temps, dont le talent ne doit rien au hasard. S'y ajoute également une lettre fort savante de More lui-même. Porte-toi bien." UF, p. 226.

⁵⁷¹ Prévost note également ce fait : "Le titre de cette édition de Paris rejette plus loin encore que celle de Louvain (...) la mention de l'île d'Utopie et ne relève pas le ton humoristique de l'œuvre. (...) L'édition a été faite sous forme de manuel. Budé est l'un de ces notables qui ont recommandé le format maniable." *Ibid.*, n. 1.

libellus : on souligne qu'on lui a donné un nouveau format plus portatif de "manuel" (*enchiridion*)⁵⁷², on mentionne — à tort⁵⁷³ — que le livre est imprimé plus correctement que la première fois, on insiste sur la correction d'innombrables fautes et on mentionne aussi l'ajout des annotations d'Érasme et de la lettre érudite de Budé. La textualité coexiste ici ouvertement avec la discursivité. D'ailleurs, toute la paradoxale hybridité orale-manuscrite/typographique-imprimée de l'ouvrage est perceptible dans les deux dernières lignes du frontispice : le *Vale* typique de la lettre familière (du "dialogue épistolaire"), suivi tout de suite après du *Cum gratia & privilegio* de l'imprimeur.

Dans les deux éditions bâloises de mars et novembre 1518, les plus accomplies et les plus prestigieuses,⁵⁷⁴ on note encore des variations significatives :

DE OPTI
MO REIP. STATU DEQUE
nova insula Utopia libellus ve-
re aureus, nec minus salutaris
quam festivus, clarissimi disertis-
simique viri THOMAE MORI in
clytae civitatis Londinensis civis
& Vicecomitis.⁵⁷⁵

Ce titre est manifestement beaucoup plus bref. De plus, pour la première fois, le sujet de l'ouvrage et le nom de l'île d'Utopie, même s'ils ne sont pas encore au nominatif, apparaissent au tout début du titre, alors que le mot *libellus* n'apparaît qu'après ceux-ci. On notera également que le nom de l'auteur est plus en évidence, en majuscules, et qu'il n'est pas question de ses amis et collaborateurs Gilles, Érasme ou Budé.⁵⁷⁶ À première vue, le frontispice des éditions de Froben paraît

⁵⁷² Mais on ajoute ensuite que c'est à l'instigation de nombreuses "vraies personnes"...

⁵⁷³ L'ouvrage a, semble-t-il, été imprimé à la hâte, avant l'intervention du correcteur, et il introduit plusieurs nouvelles fautes. Érasme s'en plaint d'ailleurs dans une lettre à More : "J'ai vu enfin l'*Utopie* imprimée à Paris, elle est pleine de fautes." (*Vidi tandem Utopiam Parisiis excusam sed mendose.*), "Lettre du 5 mars 1918", Allen, *op. cit.*, III, ep. 785, p. 240 ; cité par Prévost, UF, p. 231, n. 3.

⁵⁷⁴ Les deux éditions ont exactement le même titre, mais celui-ci est entouré de gravures différentes. C'est celle de novembre qui, avec ses gravures commandées explicitement aux Holbein, paraît la plus achevée selon Prévost : "Quant à la présentation extérieure du livre, elle fait entrer l'*Utopie* dans la classe des éditions de luxe. Grâce à la présence d'Ambrosius et de Hans Holbein à Bâle, Froben fait exécuter pour les titres et les grandes divisions du texte : frontispices, illustrations de scènes typiques, initiales, des gravures sur bois qui rehaussent singulièrement le charme de l'œuvre." Prévost, UF, p. 237.

⁵⁷⁵ La suite du frontispice annonce les épigrammes de More et Érasme qui sont censées accompagner l'*Utopie* (*Epigrammata clarissimi disertissimique viri Thomae Mori, pleraque à Graecis versa. Epigrammata Des. Erasmi Roterodami*) Mais les épigrammes, finalement, seront publiées dans un volume distinct (avec la pagination qu'ils auraient eue s'ils avaient été publiés en un seul volume !).

⁵⁷⁶ Bien qu'Érasme soit mentionné plus bas comme auteur des épigrammes qui devaient suivre.

donc beaucoup moins "discursif" que celui des deux éditions précédentes. Et cela semble d'ailleurs être confirmé ensuite par une autre particularité notable des éditions bâloises : elles sont *paginées*, une autre caractéristique plus typique du paradigme typographique.

Devrait-on déduire de ces quelques modifications que l'évolution de la présentation matérielle de l'*Utopie* annonce déjà, sur une si courte période de temps, la conception plus résolument typographique et visuelle du livre qui l'amènera éventuellement, dans les éditions modernes, à être intitulée uniquement *Utopia* et à se décharger de tout l'appareillage des *parerga* et des *marginalia* ?⁵⁷⁷

En fait, rien ne permet de défendre une telle thèse. D'autant moins d'ailleurs que d'autres éléments des éditions de 1518 font pencher la balance dans l'autre sens. On note par exemple que le More du titre n'est plus seulement illustre (*clarissimi*) mais aussi très "éloquent" (*disertissimi*). Aussi, des manchettes sont ajoutées au début du Livre I pour insister sur la présence des amis de l'auteur dans le corps du texte.⁵⁷⁸ Enfin, dans la dernière édition, celle de novembre, on trouve cette correction extrêmement significative au regard de la nature discursive — et dialoguée — de l'ouvrage :

More et Érasme, par ailleurs, vont prendre à cœur d'améliorer le texte. Une correction qui est certainement de l'auteur est la transformation de *Mea vero oratio* en *Meus vero sermo*, changement qui met en relief le passage de la forme littéraire originelle du « discours » à celle du « dialogue », le livre premier composé après le discours.⁵⁷⁹

Ainsi, ce dont témoignent toutes ces caractéristiques éditoriales des premières éditions de l'*Utopie* c'est peut-être moins d'une évolution vers le paradigme typographique que du statut encore instable, hybride, paradoxal et

⁵⁷⁷ Dès 1519, l'édition de Florence commence à "abandonner" le "paratexte" : "L'édition de Bâle, mars 1518 a été réimprimée en 1519, sur les presses de Giunta à Florence, en caractères italiques, elle omet la plupart des documents annexes et des manchettes." (Prévost, UF, p. 240, n. 3). On note également l'apparition de la simple désignation de l'ouvrage par le mot *Utopia* dans des éditions du milieu du siècle : "Les éditeurs de 1555-1556, par exemple, commencent les livres premier et second par le mot *Utopiæ*." (*Ibid.*, p. 223, n. 3).

⁵⁷⁸ "Trois nouvelles manchettes vont apparaître dans les marges : Cuthbertus Tunstallus (p. 26), Petrus Aegidius (p. 26) ; Proverbium (p. 61). On peut voir, dans les notes marginales (...) un geste de More désireux de souligner le nom de ses amis." Prévost, UF, p. 238. Notons que les "proverbes" sont habituellement associés aux traditions orales.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 237.

fondamentalement *transitionnel* de cet opuscule au regard du passage vers ce que McLuhan appelle la galaxie Gutenberg.

Cette hybridité est d'ailleurs confirmée par le "dialogue imprimé" qu'entretient l'*Utopie* avec son alter ego l'*Éloge de la folie* : les deux ouvrages, comme on le sait, sont censés former ensemble un dyptique, le *libellus* de More devant constituer l'éloge de la sagesse qui "répond" à celle de la *moria* par Érasme. Le titre de l'édition de 1515 de l'*Éloge*, chez Froben, annonce presque mot à mot celui de l'*Utopie* l'année suivante : (...) *Stulticiæ laus, libellus vere aureus, nec minus eruditus, & salutaris, quam festivus*...⁵⁸⁰ Même donc les livres d'auteurs distincts "dialoguent" explicitement par le biais de leurs frontispices.

Cependant, pour comprendre plus distinctement la nature de l'hybridité discursive-imprimée de l'*Utopie*, il importe d'examiner brièvement cette question dans la perspective plus générale des relations qui unissent l'oral et l'écrit, le visuel et l'aural dans ces conversations, lettres et discours. Et, pour ce faire, il n'existe pas de passage plus "éloquent" que celui de la lettre de Pierre Gilles, que nous avons cité précédemment mais qu'il vaut la peine de reproduire ici, tant sa sophistication paradoxale est riche de possibilités interprétatives :

Tous devraient la connaître [l'*Utopie*], plus même que la *République* de Platon. Elle est présentée [*præsertim*], dépeinte [*depictam*] et offerte aux regards [*oculis subiectam*] par un homme d'une telle éloquence [*homine facundissimo*] que, à chaque lecture [*lego*], me semble-t-il, je la vois [*vide re videar*] un peu mieux qu'au moment où, présent à la conversation [*sermoni*] avec More lui-même, j'entendais les paroles de Raphaël Hythlodée résonner à mes oreilles [*sua verba sonantem audirem*]. Certes ce dernier, doué d'une éloquence [*eloquentia*] peu commune, montrait clairement en exposant son sujet [*sic rem exponeret*], qu'il rapportait des faits non pas appris par ouï-dire [*narrantibus*] mais saisis sur le vif, de ses propres yeux [*oculis*] (...) nulle part le monde n'a vu naître quelqu'un de semblable ; comparé à lui, Vespucci, estime-t-on, n'a rien vu [*vidisse*]. D'autre part, si ce que l'on a vu [*visa*] se raconte [*narramus*] avec plus de vie que ce qu'on a seulement entendu [*audita*], notre homme possédait en outre une aptitude toute particulière à exposer en détail les affaires. Malgré tout cela, chaque fois que ces mêmes scènes s'offrent à mon regard [*contemplor*] telles qu'elles sont rendues par le pinceau [*penicillo depicta*] de More, je suis tellement touché qu'il n'est pas rare que je pense me trouver [*me videar*] réellement en Utopie. Par le ciel, je croirais volontiers que Raphaël lui-même a vu [*vidisse*] moins de choses en cette île (...) que la description de More en laisse voir [*videri liceat*]. Tant de réalités merveilleuses se présentent [*occurit*] partout que je ne sais plus ce que je dois admirer d'abord ou admirer le

⁵⁸⁰ Dès l'édition de 1514 chez Schurer il est question de ce *libellus vere aureus, nec minus eruditus, & salutaris*. Seule l'"érudition" est absente du titre de More : sans doute le jeune Anglais ne pouvait-il pas prétendre encore au même statut que son célèbre aîné à ce "titre".

plus : la fidélité de la plus heureuse des mémoires qui a été capable de répéter presque mot à mot [*ad verbum reddere*] tant d'observations seulement entendues [*auditas*] ; la sagacité qui a su déceler les sources, complètement ignorées du vulgaire, d'où naissent tous les maux qui accablent une communauté politique, ou bien d'où pourraient naître tous les biens ; la vigueur et l'aisance du style [*orationis*], qui avec un latin [*sermonis latini*] si pur et des expressions [*dicendi*] si fortes unissent tant de sujets divers ⁵⁸¹

Au-delà de ce que ce long passage peut devoir à l'influent topos horatien du *ut pictura poesis*,⁵⁸² on notera que l'étourdissant va-et-vient entre les isotopies "écrit/visuel" et "oral/aural" est placé dès l'abord en relation avec le modèle platonicien de la *République* que l'auteur de l'*Utopie* prétend (fût-ce ironiquement) vouloir émuler et même dépasser dans le fameux sizain d'Anemolius (attribué à More) qui figure en exergue au texte de l'*Utopie* :

Utopia pricis dicta, ob infrequentiam,
Nunc civitatis aemula Platonicae,
Fortasse victrix, (nam quod illa literis
Deliniavit hoc ego una praestiti,
Viris & opibus, optimisque legibus)
Eutopia merito sum vocanda nomine.⁵⁸³

Ce passage est extrêmement significatif quand on sait que ce qui distingue le plus radicalement les dialogues de ces deux utopistes réside dans le fait qu'alors que la république idéale décrite par le personnage de Socrate n'existe que dans son "discours" — comme le précise Glaucon⁵⁸⁴ — l'*Utopie* de More est présentée dans le dialogue comme existant "réellement", hors du discours de Raphaël.⁵⁸⁵ La différence est majeure : dans la *République* de Platon, les interlocuteurs du dialogue cherchent à construire "théoriquement" — à travers leurs *dialogues* — la société idéale, alors que dans l'*Utopie* Raphaël Hythlodée prétend y avoir séjourné et la société idéale est présentée au lecteur par le biais de sa description fictionnelle sur le mode des récits de voyage dans sa déclamation du deuxième livre. More précise dans son sizain que ce que la *République* ne dessine (*deliniavit*) "qu'avec des

⁵⁸¹ UF, p. 337-338 / UL, p. 14-15.

⁵⁸² On note, à ce titre, le recours à des métaphores d'ordre pictural pour décrire tant l'éloquence *orale* ("elle est (...) dépeinte [*depictam*] (...) par un homme d'une telle éloquence"), qu'*écrite* (le "pinceau [*penicillo depicta*] de More").

⁵⁸³ UL, p. 11.

⁵⁸⁴ "l'État que notre présente analyse est en train de fonder, (...) a son existence en des paroles, vu qu'il n'y a, je pense, aucun lieu de la terre où il se trouve !" Platon, *République*, IX, 592a, *op. cit.*, p. 1204.

⁵⁸⁵ "Utopia depicts the state as already existing ; the Republic, as being formed." Surtz, *op. cit.*, p. clvii.

lettres" (*literis*), lui seul l'a "montré" (*praestiti*)⁵⁸⁶ : l'utopie morienne se présente donc comme plus radicalement enfoncée dans le paradigme visuel-écrit (et figuratif et fictionnel...) que celle de Platon puisque les "lettres" de Platon ne font qu'"esquisser" son utopie, alors que celles⁵⁸⁷ de More prétendent plus radicalement l'*incarner* visuellement.⁵⁸⁸

Gilles s'inspire vraisemblablement de ce passage pour développer sa description de l'"éloquente visibilité" de l'utopie morienne. Tout son texte pourrait être lu, semble-t-il, comme une forme d'éloge paradoxal, foncièrement rhétorique, du paradigme visuel. Sauf que la situation n'est pas aussi simple qu'on pourrait le croire de prime abord : il ne suffit pas, par exemple, d'opposer simplement, sur le mode binaire, le paradigme écrit-visuel au paradigme oral-aural. On constate ici qu'en réalité une *double* opposition, entrecroisée, a jeu. On trouve, en premier lieu, la dichotomie précédente qui paraît mettre dans des camps différents, d'une part, le monde de la parole, du dialogue et de l'aural (relié à la fiction du dialogue et à l'éloquence de Raphaël) et, d'autre part, celui de l'écriture et du livre (que contribue l'auteur More). Mais on trouve aussi une autre dichotomie, non homologue, qui distingue cette fois entre la connaissance transmise par le biais du langage (qu'il soit oral *ou* écrit) et la connaissance (apparemment plus "objective") obtenue par le biais des sens (que ce soit par la vue *ou* par l'ouïe). On pourrait représenter cette double opposition croisée par un tableau comme celui-ci :

⁵⁸⁶ More joue peut-être ici sur la polysémie du verbe latin *praesto* qui ne veut pas que dire "montrer", "prouver" ou "mettre de l'avant", mais aussi "l'emporter sur".

⁵⁸⁷ L'*Utopie* morienne représente aussi "littéralement" les lettres avec cet *Alphabet utopien* préparé par Gilles et placé en exergue tout près du sizain d'Anemolius.

⁵⁸⁸ Alain Bony, entre autres, souligne cette nature fondamentalement visuelle de l'*Utopie* de More qu'il dit voir ensuite également dans toutes les utopies qui suivront : "l'île d'Utopie se donne d'abord comme image, c'est-à-dire comme une réalité susceptible d'être non pas élaborée discursivement mais découverte et décrite. Elle relève de l'inventaire et non du raisonnement — ou plutôt d'un inventaire qui est amené, sauf à être infiniment répétitif, à se rationaliser dans un récit. Toute utopie comporte plus ou moins explicitement cette caractéristique qui la fonde, et qui est d'être là, totalement constituée et exposée sous les yeux du voyageur, offerte à son regard comme un tableau peint." *Op. cit.*, p. 178. Plus généralement, Prévost voit une domination des images sur le langage chez More : "Les images ont ainsi une force expressive supérieure à celle des mots, surtout s'ils sont séparés d'elles. C'est cette puissance de l'image que More allait mettre en œuvre dans l'*Utopie*." Prévost, "Introduction", *op. cit.*, p. 51. Selon lui, il s'agit d'une situation exceptionnelle à l'époque : "La supériorité de l'image sur le mot, chez l'auteur de l'*Utopie*, est d'autant plus remarquable que le genre d'appréhension du réel par l'intelligence que suppose ce privilège de l'image allait à contre-courant des principales tendances contemporaines." *Ibid.*, p. 50.

	<i>témoignage du langage</i>	<i>témoignage des sens</i>
<i>paradigme oral/aural</i>	parole-voix-dialogue...	ouïe
<i>paradigme écrit/visuel</i>	écriture-texte-livre...	vue

En ce qui concerne la deuxième opposition, on peut observer que le témoignage des *sens* (les "faits mais saisis sur le vif (...) de ses propres yeux"; "ce que l'on a vu") semble nettement plus valorisé que le témoignage du *langage* (ce qui est "appris par ouï-dire"; "ce qu'on a seulement entendu"). De même, le témoignage visuel paraît être vu comme plus profitable que le témoignage auditif : "ce que l'on a vu se raconte avec plus de vie que ce qu'on a seulement entendu". Sauf que, paradoxalement, le prétendu témoignage visuel direct de Raphaël est ensuite qualifié de *moins* complet que le témoignage doublement indirect — et purement linguistique — de l'auteur More qui est censé transcrire simplement les discours du témoin : "je croirais volontiers que Raphaël lui-même a vu moins de choses en cette île, pendant les cinq années entières qu'il y a passées, que la description de More en laisse voir". Au-delà de l'ironie sur la fiction utopienne, on pourrait déceler ici une forme d'apologie facétieuse du livre comme aboutissement ultime du témoignage visuel.

Il reste que ce qui frappe le plus dans ce passage ce sont peut-être moins ces valorisations, fortement teintées d'ironie paradoxale, que le mouvement qui mène, très aisément, du témoignage visuel (de Raphaël le marin-philosophe) au témoignage oral (du "personnage-narrateur" Raphaël), puis du témoignage écrit (du simple "transcripteur" More) à un nouveau (méta-) témoignage visuel (du narrateur et de l'auteur More) par le biais de son *libellus*.⁵⁸⁹ Au-delà du jeu paradoxal sur la fiction, on pourrait voir là une confiance inébranlable dans les possibilités de traductions qui mènent, d'une part, de la perception sensorielle au langage et, d'autre part, de l'oral à l'écrit (et vice-versa).

⁵⁸⁹ Dans ce passage de la lettre de Gilles, c'est la rhétorique (l'"éloquence" : tant celle, *orale*, de Raphaël que celle, *écrite*, de More) qui paraît jouer un rôle primordial pour toutes ces transpositions épistémiques et communicationnelles entre l'oral et l'écrit, la perception et le langage, le langage et l'imagination.

D'ailleurs, l'apparente interchangeabilité, plus spécifique, entre l'oral et l'écrit, est évoquée d'une autre manière par le More de la lettre-préface, alors qu'à deux reprises dans la même page, il demande à Gilles de contacter Hythlodée *soit* oralement, *soit* par écrit : "questionnez Raphaël lui-même de vive voix s'il est présent [*aut præsens scisciteris*], sinon par lettre [*aut per literas*]" . Puis, quelques lignes plus loin : "vous prierai-je, mon cher Pierre, d'interroger Hythlodée, soit de vive voix [*uti aut præsens*] si vous pouvez le faire aisément soit par écrit s'il est absent. [*aut absens per epistolam*]" .⁵⁹⁰ Curieusement, Budé écrit presque exactement la même chose dans sa lettre — et lui aussi à deux reprises dans la même page — quand il demande à Lupset de faire des salutations à ces amis humanistes : "À Linacre (...) portez l'expression de mes salutations, soit de vive voix [*coram* : i.e. en personne], soit par le truchement d'une lettre [*epistola internuncia*]" . Puis, encore, quelques lignes plus loin : "je voudrais aussi que vous portiez à More de ma part, soit par lettre [*vel mittas*], comme je l'ai déjà dit, soit de vive voix [*vel dicas*]" .⁵⁹¹

Doit-on voir une intention délibérée derrière cette étrange insistance redoublée par Budé *et* par More sur les deux possibilités de communication qu'offre le langage ? Certes, dans le cas de More, ces passages pourraient être vus, au moins en partie, comme un clin d'œil à la nature purement "littéraire" — nécessairement *absente* — du destinataire, Raphaël. Sauf que cela ne saurait être le cas avec Budé qui traite de communication avec des personnages "réels". Les deux humanistes insistent-ils ici sur la quasi-similitude qui caractérise pour eux la communication orale et la communication écrite ? Tentent-ils de mettre en évidence — avec une fausse nonchalance — leur maîtrise de la technologie de communication écrite (qui permet de traverser tant les frontières nationales et que celles qui séparent la réalité de la fiction) ? Veulent-ils mettre en relief la magie de la présence *in absentia* que permet l'écriture ? Ou, au contraire, présentent-ils la communication écrite comme un *succédané* de communication orale (vu que, dans trois des quatre occurrences de l'alternative, l'option écrite est présentée *après* l'option orale, un peu comme un pis-aller) ?

⁵⁹⁰ UF, p. 350 / UL, p. 21.

⁵⁹¹ UF, p. 329 / UL, p. 10. Notons que la traduction de Prévost accentue la similarité entre ces quatre passages en les traduisant tous de la même façon, et ce, même si, dans chaque cas, les expressions et le vocabulaire employés en latin sont différents.

Toutes ces questions nous mettent sur la voie de la spécificité du rapport paradoxal des humanistes au langage et au livre. Comme on l'a dit en introduction, du fait de la révolution de l'imprimerie et de la nature foncièrement philologique de leurs pratiques, ces derniers sont certainement plus ancrés dans le monde de l'écriture et de la lecture que leurs prédécesseurs médiévaux. Sauf que, simultanément, ils paraissent sentir le besoin de revaloriser la voix et l'interaction discursive à travers l'utilisation de l'éloquence rhétorique et de formes d'écritures fondamentalement communicationnelles comme le dialogue ou la lettre. C'est même peut-être, comme le suppose Gérard Defaux à propos des humanistes français :

[*par crainte*] de déshumaniser la parole, de la dissocier définitivement du sujet, de la rejeter à tout jamais dans l'extériorité la plus dangereuse et la plus aliénante (...) que l'Humaniste développe alors toute une problématique de l'écrit, met en place une série de pratiques et de discours visant tous à le persuader, et à nous persuader, que la Présence n'est pas le seul privilège de la parole parlée, qu'elle peut aussi bien être celui de la parole écrite et qu'après tout écrire n'est rien d'autre que de «parler au papier» comme on parle «au premier que l'on rencontre». ⁵⁹²

Chez More, on constate en tout cas que la valorisation évidente du témoignage visuel ("objectif"), de l'écriture, du livre et de tout ce qui pourrait relever plus résolument du paradigme visuel et typographique,⁵⁹³ s'accompagne d'une forte valorisation de la voix, de la parole et de l'échange discursif, fussent-ils simulés par les pouvoirs de la rhétorique et de l'écriture. C'est avec un optimisme inaltérable que More parvient à maintenir la tension entre ces deux continents qui amorcent alors leur dérive : entre la culture rhétorique communautaire que représentent les humanistes du Livre I et la société visuelle plus neutre et homogène des Utopiens, entre l'art de *l'inventio* rhétorique et la pensée systématique, entre *sermo* et *oratio*, entre privé et public, etc.

Cette hybridité fondamentale s'explique en partie par le fait que le livre, à cette époque, paraît encore être conçu sur un mode quasi anthropomorphique. En effet, selon McCutcheon, le livre, pour quelqu'un comme More, peut encore être conçu à la fois comme une chose permanente et comme une *personne* :

⁵⁹² Gérard Defaux, *op. cit.*, p. 51-52. Defaux cite ici Montaigne : "Je parle au papier comme je parle au premier qui me rencontre.", *Essais*, III, I, Garnier-Flammarion, Paris, 1979, p. 5.

⁵⁹³ On songera surtout au contenu du monologue utopique de Raphaël au Livre II qui, malgré sa nature de déclamation et les marques discursives qui le caractérisent, présente une conception foncièrement visuelle du monde (espace homogène, société quasi "panoptique", etc.) Voir surtout Marin à ce sujet.

For the Renaissance a book is the person (or a part of the self) as well as something which insofar as it can be thought of as permanent defies time, yet is created through it, so that it is itself a balance or a « bridge » between opposites, as it quite literally is in this case.⁵⁹⁴

More lui-même, dans une lettre à Érasme, compare d'ailleurs son *Utopie* à un enfant qu'il a laissé partir à l'étranger : "Your letter has aroused my hopes, which I greedily seize upon ; and from day to day I look forward to my Utopia with the feelings of a mother waiting for her son to return from abroad."⁵⁹⁵ Ce n'est que plus tard à la Renaissance, comme le note Ong, que les livres deviendront de simples *objets*, éloignés du monde du dialogue : "[Books] will imperceptibly drift, to some extent, out of the world of discourse, where they had been moments in a dialogue, and become, more than ever before, objects in a world of space approached chiefly in terms of vision."⁵⁹⁶

On ne sera pas surpris d'apprendre que ce livre-personne que tente de rédiger More essaie d'entrer en relation, en dialogue, avec ses lecteurs. Avec l'*Utopie* de More, on tient sans aucun doute un des exemples les plus extrêmes de tentatives de dialogisation du livre. Reste seulement à examiner un peu plus spécifiquement la nature et les buts de la relation de lecture que tente d'instaurer ce petit *libellus*. En ce qui concerne d'abord la forme d'intersubjectivité que favorise cet ouvrage, c'est sans doute en explorant la figure, centrale pour les humanistes, de l'*amitié* qu'on pourrait le mieux en préciser les contours.

3. La société des amis du livre

Il est impossible d'évoquer l'*Utopie* sans commencer par mentionner l'amitié qui lie More et Érasme, ainsi que le rôle plus global que joue le *topos* de l'amitié dans les pratiques d'écriture des humanistes, et ce, plus particulièrement encore dans leur correspondance et dans leurs dialogues. L'amitié du chef de file des humanistes d'Europe du Nord avec son cadet anglais (qu'il rencontre pour la première fois en 1499 en Angleterre) se situe au cœur du mythe de l'humanisme

⁵⁹⁴ McCutcheon, *My Dear Peter...*, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁹⁵ "Lettre à Érasme", 15-12-1516, *Selected Letters*, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁹⁶ Ong, *op. cit.*, p. 313.

chrétien dans la première moitié du XVI^e siècle.⁵⁹⁷ Comme on vient de le voir, l'*Utopie* est une réponse à l'*Éloge de la folie* — *Morice encomium* — rédigée chez More en 1509 et dédiée à son hôte *morosophos* par son ami Érasme.⁵⁹⁸ On a même soupçonné Érasme d'avoir écrit le premier livre de l'*Utopie*.⁵⁹⁹ L'amitié légendaire des deux hommes, comme le note un biographe récent de More, est un véritable *lieu commun* de l'historiographie de l'époque.⁶⁰⁰

Mais l'amitié des deux célèbres humanistes ne constitue que la cristallisation anecdotique d'un des aspects les plus essentiels de leur humanisme, au sens large. À ce titre, il importe de rappeler le premier et peut-être le plus célèbre des innombrables⁶⁰¹ adages d'Érasme : *Amicorum communia omnia*, "entre amis tout est commun".⁶⁰² Érasme prétend qu'"il n'y a pas de proverbe plus salubre et plus répandu que celui-ci" et il choisit d'"inaugurer par lui" son "répertoire d'adages pour le placer sous d'heureux auspices".⁶⁰³ Il met d'abord la formule dans la bouche de Socrate et en identifie des occurrences chez Euripide, Térence, Ménandre, Cicéron, Aristote, Platon, Martial et Plutarque ; avant de s'appuyer sur des témoignages de Cicéron, Timée et Aulu-Gelle pour en attribuer enfin la paternité à Pythagore. Ce recours massif aux témoignages, et à l'*auctoritas*, des "amis" de l'Antiquité est, en soi, significatif. Comme l'est aussi la tentative de relier les valeurs communautaires

⁵⁹⁷ À ce sujet, voir notamment E.E. Reynolds, *Thomas More & Erasmus* (Burns & Oates, Londres, 1965), ainsi que l'ouvrage plus général d'Yvonne Charlier : *Érasme et l'amitié d'après sa correspondance*, Les Belles Lettres, Paris, 1977.

⁵⁹⁸ L'*Éloge de la folie* s'ouvre sur une lettre adressée à More où Érasme évoque explicitement, et en termes hyperboliques, leur amitié et leurs dialogues. De la même façon, les éditions ultimes, et les plus "définitives", de l'*Utopie* — celles de Bâle (en mars et novembre 1518) — s'ouvrent sur une lettre d'Érasme à l'imprimeur Froben dans laquelle le grand humaniste hollandais commence tout de suite par réaffirmer l'"amitié extrêmement étroite" ("*arctissima inter nos amicitiam*") qui l'unit à More (UF, p. 313 / UL, p. 2). Comme on l'a vu, ces deux éditions de l'*Utopie* devaient également être suivies d'épigrammes de More et d'Érasme. Le fait que l'*editio princeps* de Louvain ne témoigne pas d'une présence aussi explicite d'Érasme (hormis une lettre de Busleiden qui lui est adressée) a donné lieu à plusieurs spéculations contradictoires (réticence d'Érasme à cause du latin "spontané" de More ? désir de contrôler la publication à partir des coulisses ?) auxquelles il nous paraît inutile de nous attarder ici.

⁵⁹⁹ Érasme s'en irrite d'ailleurs dans une lettre à More de mars 1517.

⁶⁰⁰ "it is commonplace to say that their friendship was one of the jewels of the Renaissance", note en effet Richard Marius dans son *Thomas More* (*op. cit.*, p. 79). Fait significatif pour nous, Marius insiste ensuite essentiellement sur la qualité de leur relation *dialoguée* : "Both were great talkers and apparently they had some memorable conversations." *Ibid.*

⁶⁰¹ La dernière édition du vivant d'Érasme, à Bâle en 1536, comprend pas moins de 4151 adages. (La première, à Paris en 1500, en comptait seulement 818.).

⁶⁰² Érasme, *Oeuvres choisies*, *op. cit.*, p. 324.

⁶⁰³ *Ibid.* Notons que cet adage prendra (et conservera) le premier rang à partir de l'édition aldine de 1508.

de cet adage païen à l'esprit du christianisme.⁶⁰⁴ Tout le programme de l'humanisme chrétien pourrait être lu dans ces quelques lignes.

On comprendra aussi que certains commentateurs aient pu voir là la source du prétendu "communisme" de l'*Utopie* de More, et ce, d'autant plus que cet adage sera développé et commenté principalement dans l'édition Froben de 1515 des *Adages* qu'on a coutume d'appeler justement l'"édition utopienne" du fait de certaines affinités thématiques entre les deux ouvrages et de la proximité temporelle de leurs dates de publication.⁶⁰⁵ Quant à nous, c'est moins le deuxième terme de l'adage que le premier qui nous intéressera au premier chef, car la figure de l'amitié, en rapport avec la notion de dialogue, paraît jouer un rôle de structuration fondamental dans l'*Utopie*.

Les auteurs des lettres familières des *parerga*, par exemple, ne cessent de proclamer leur amitié pour leurs destinataires et pour tous les autres membres de ce cercle des humanistes dont les relations amicales entrecroisées forment un étourdissant jeu de miroirs.⁶⁰⁶ Érasme, dans une lettre chaleureuse à l'imprimeur Froben — dont le fils, nommé Érasme, est le filleul — se demande si son "extrême amitié" pour More a déformé son jugement sur l'œuvre. Budé, dans sa lettre à son "très cher" (*dilectissime*) Lupset dit aimer Pierre Gilles en raison "de l'amitié jurée qu'a pour lui Érasme", avec qui il se vante d'avoir formé lui-même "une association d'amis (*societatem amicorum*)",⁶⁰⁷ puis il envoie ses salutations à Linacre qui aurait gagné l'estime de "son ami" Jean Ruelle. Quant à la lettre de More à son "très cher" (*charissime*) Pierre Gilles", pour ne donner qu'un autre exemple, elle se termine, comme on l'a vu plus tôt, sur une déclaration d'affection très appuyée qui semble vouloir créer un pont vers le dialogue qui s'amorcera tout de suite après au Livre I.

Ce n'est certainement pas un hasard si le narrateur-More y présente ensuite l'avatar fictionnel de son ami "Pierre Gilles" comme une sorte de maître de l'amitié :

⁶⁰⁴ "(...)rien na jamais été dit par un philosophe païen [le Platon de la République] qui soit davantage conforme à la pensée chrétienne", précise Érasme. *Ibid.*, p. 325.

⁶⁰⁵ À ce sujet, voir notamment l'article de John C. Olin, "Erasmus' *Adagia* and More's *Utopia*", *Erasmus, Utopia, and the Jesuits: Essays on the Outreach of Humanism*, Fordham University Press, New York, 1994, p. 57-69. Selon Olin, l'*Utopie* pourrait être un commentaire dramatique de cet adage : "More's book in fact, we might say, is a dramatic commentary on this adage." (p. 60). Nous reviendrons sur certains aspects de ces questions plus loin.

⁶⁰⁶ Seule la lettre de Gilles à Busleiden — le dédicataire et le plus "politique" des intervenants en tant qu'éminent ambassadeur et mécène des humanistes — est écrite sur un ton plus officiel et moins affectueux.

⁶⁰⁷ UF, p. 326, 329 / UL, p. 9-10.

"il a pour ses amis un cœur si ouvert, tant d'affection et de confiance, des sentiments si sincères, qu'il est à peu près impossible de trouver quelqu'un qu'on puisse lui comparer en matière d'amitié."⁶⁰⁸ On notera d'ailleurs, ici encore, que la nature amicale du jeune humaniste s'exprime tout particulièrement par le dialogue : "sa conversation (*sermone*) est si agréable, si aimablement spirituelle que (...) je puisais le meilleur de mon réconfort dans le charme inexprimable de sa présence et le plaisir, plus savoureux que le miel, de m'entretenir (*confabulatione*) avec lui."⁶⁰⁹

Et le dialogue du Livre I s'amorce justement quand le personnage-narrateur de "More" aperçoit son "ami en conversation (*colloquentem*) avec un inconnu". L'ami "Gilles" *procurera* ensuite à "More" une conversation avec cet homme (*ut cuius viri colloquium mihi gratum speraret*).⁶¹⁰ Bien sûr, le dialogue des trois interlocuteurs sera polémique et tendu par moments comme on l'a vu dans notre analyse, mais il reste que le ton de l'échange, sur le banc de gazon dans le jardin de More, demeurera toujours fort amical, car il s'agit justement d'une de ces "conversations familières entre amis" (*apud amicos in familiari colloquio*)⁶¹¹ auxquelles "More" fait explicitement allusion quand il explique à Raphaël que si sa façon de dialoguer (son *sermo tam insolens*) est tout à fait appropriée dans un contexte amical, elle le serait beaucoup moins dans le conseil des princes. Ainsi, tout le dialogue du premier livre⁶¹² entre Raphaël, "More" et Gilles est un exemple paradigmatique de dialogue amical de type humaniste où la franchise et même le désaccord (*poli*) sont de mise. Comme le souligne Catherine Demure : "Ces trois hommes (...) sont l'incarnation tangible des liens essentiels qui lient l'"*humanitas*" à son plus haut niveau ; l'amitié."⁶¹³

L'amitié, comme le dialogue, est donc un lieu commun dans plus d'un sens, *topos* au sens rhétorique mais aussi lieu d'une véritable communauté d'esprit, qui pourrait même entraîner, si l'on pousse cette logique à bout, une communauté de biens. Il est alors tentant de faire intervenir le deuxième terme de l'adage érasmien

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 362 / *Ibid.*, p. 27 (...*illi sentias omnibus amicitiae numeris esse conferendum*).

⁶⁰⁹ *Ibid.* / *Ibid.*

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 366 / *Ibid.*, p. 29.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 430 / *Ibid.*, p. 61.

⁶¹² Sauf le dialogue mis en abyme qui représente le dialogue public à la cour avec ceux qui savent jouer le jeu du dialogue humaniste (Raphaël et Morton) et ceux qui n'en suivent pas les règles et l'éthique, soit par arrogance (le juriste qui veut "disputer" à la manière scolastique) ou par ignorance (le frère mendiant qui cite à tort et à travers sans maîtriser le latin).

⁶¹³ Catherine Demure, "L'Utopie de Thomas More : Entre logique et chronologie, l'enjeu du sens", *op. cit.*, p. 175.

pour expliquer le sujet du monologue utopique qui forme le Livre II. More a-t-il voulu défier ses amis humanistes en les invitant à prendre la mesure des possibles prolongements et paradoxes *politiques* de leur conception morale de l'amitié et de l'*humanitas*⁶¹⁴ fondée sur une égalité de principe, et une sorte de méritocratie de l'esprit, plutôt que sur l'hérédité ? C'est l'interprétation que propose notamment Quentin Skinner :

It appears, then, that what More is doing in this crucial passage is putting a challenge to his fellow humanists, and in particular raising a doubt about the coherence of their political thought. On the one hand they liked to claim that they wanted above all to prevent inherited wealth from being treated as a criterion for true nobility. But on the other hand they continued to insist on the indispensability of private property, of hereditability and in general of 'degree, priority and place' as preconditions of any well-ordered society.⁶¹⁵

Une fois encore, nous nous intéresserons moins, quant à nous, à cette dimension politique de l'*Utopie* qu'aux sources éthiques et rhétoriques de cette "projection" socio-politique de l'humanisme de More et de son cercle. Et, pour ce faire, il importe d'abord de mettre en relief la nature parfois *artificielle* de l'amitié qui lie tous les citoyens de la république des lettres. Car, hormis l'amitié plus tangible et documentée qui lie More et Érasme, il semble que les relations qui unissaient les autres intervenants des *parerga* aient été assez lâches. Leurs déclarations d'amitié tiennent souvent de l'hyperbole, voire de la plus pure fiction.

Quand Budé, par exemple, dit "aimer" Pierre Gilles, il admet n'avoir "jamais connu ce dernier en personne" et il justifie son affection, au second degré, par l'amitié que lui porte Érasme. De même, More n'a rencontré Gilles que l'année précédente à travers, là encore, l'intermédiaire d'Érasme qui joue le rôle d'entremetteur entre tous ces gens. Plusieurs autres intervenants des *parerga* — poètes, artistes, humanistes : Geldenhauer, Cornelius Grapheus, Desmarais, Holbein... — semblent avoir été *réquisitionnés* par Érasme pour entourer l'entreprise utopienne d'une auréole de prestige. En ce qui concerne aussi le dédicataire officiel de l'*Utopie*, Jérôme Busleiden, on sait que c'est Érasme qui — suite à la demande de More de lui trouver des recommandations d'hommes

⁶¹⁴ Chez Cicéron déjà, la conception du corps politique s'appuie sur les notions d'*humanitas* et d'amitié (et de *virtu...*) : "Cicero considered virtue as the best way of life, and the best state of the commonwealth as one based on friendship and good will, protected by law and fostered by rhetoric." Wegemer, *op. cit.*, p. 11.

⁶¹⁵ Skinner, *op. cit.*, p. 154-155.

politiques et pas seulement de lettrés⁶¹⁶ — arrange l'affaire en écrivant à Gilles : "Écris une préface pour *Nusquama*, Adresse-la, non pas à moi, mais plutôt à Busleiden"⁶¹⁷ ("pour tout le reste", ajoute-t-il, "j'agirai *en ami*"...). Ceci obligera Busleiden, par égard pour Érasme, à adresser une lettre à More faisant un éloge dithyrambique de ce destinataire — "le plus savant et en même temps le plus humain des hommes"⁶¹⁸ — qu'il ne connaît pas très bien.⁶¹⁹

Ainsi, comme le suggère Lisa Jardine, la publication de la première édition de l'*Utopie* chez Martens à Louvain est une véritable entreprise de "marketing intellectuel",⁶²⁰ orchestrée de main de maître par Érasme, assisté de More et de leurs "complices",⁶²¹ et dont on peut suivre à la trace l'élaboration dans leur correspondance :

The sequence of events which produced this collection of commendatory and introductory material (...) may be summarised as follows: On September 3, 1516, More sent the prefatory letter and the *Utopia* to Erasmus and committed all the publishing details to his care. On about September 20, he asked Erasmus to supply written recommendations not only by scholars but especially by statesmen. On October 2, 1516, Erasmus assured his friend that all possible care was being taken

⁶¹⁶ "Some time ago I sent you my *Nowhere* ; I am most anxious to have it published soon and also that it be handsomely set off with the highest of recommendations, if possible, from several people, **both intellectuals and distinguished statesmen**. I want this principally because of one individual [*Busleiden*], whose name, I think, will occur to you even without my mentioning it (...) Handle this matter as you think is for my own good." "Lettre de More à Érasme" (20 septembre 1516), *Selected Letters*, *op. cit.*, p. 76. C'est moi qui souligne.

⁶¹⁷ Allen, *op. cit.*, II, ep. 477, p. 359. Cité ici par Marc'Hadour, *L'univers de Thomas More*, *op. cit.*, p. 235.

⁶¹⁸ UF, p. 642 / UL, p. 164 br. (*Vale doctissime, & idem humanissime More...*)

⁶¹⁹ Et ce, même si dans sa lettre à Busleiden, Gilles prétend le contraire : "vous qui, par vos relations suivies et même familières, avez une connaissance approfondie des dons surhumains, presque divins de cet homme" UF, p. 338. Pourtant Busleiden se plaint à Érasme de la difficulté qu'il a eu à rédiger la lettre. Il est clair que le recours à Busleiden est motivé par son prestige *politique* plutôt que "littéraire" ou artistique comme les autres contributeurs des *parerga*. En témoigne ce passage d'une lettre de More à Érasme : "I am happy that my *Nowhere* meets the approval of my friend, Peter ; if such men like it, I shall begin to like it myself. I am anxious to find out if it meets with the approval of Tunstal, and Busleiden, and your Chancellor ; but their approval is more than I could wish for, since they are so fortunate as to be **top-ranking officials in their own governments**, although they might be won over by the fact that in this commonwealth of mine the ruling class would be completely made up of such men as are distinguished for learning and virtue." "Lettre à Érasme" (31 octobre 1516), *Selected Letters*, *op. cit.*, p. 80. C'est moi qui souligne.

⁶²⁰ Jardine — qui s'intéresse plus précisément au rôle de légitimation intellectuelle et institutionnelle de l'*Utopie* pour le cercle des humanistes de Louvain — parle en fait en termes de "packaging" : "The self-consciousness of the 'packaging' of *Utopia* is evident. At this crucial moment, Erasmus and More join forces to produce, in Louvain, a volume heavy with authority, whose author was conveniently both prominent and distant from the Louvain circle, whilst a publicly acknowledged long-standing friend of Erasmus's." Jardine, *op. cit.*, p. 121.

⁶²¹ McCutcheon décrit même les membres de ce groupe très fermé ("an in-group") comme des *conspirateurs* ("conspirators"). *My Dear Peter*, *op. cit.*, p. 10.

with the project. On October 17, he suggested that Peter Gilles address his preface to Busleyden rather than to Erasmus himself ; Gilles complied in the Utopian letter dated November 1. The previous day More had expressed to Erasmus his delight at Gilles's approval and wished to know the reaction of Cuthbert Tunstall, Le Sauvage, and Busleyden. On November 9, Busleyden sent his Utopian letter to Erasmus (...). On November 12, Gerhard Geldenhauer sent the news to Erasmus that Thierry Martens had undertaken to print *Utopia* and that Desmarais would show him a sketch of Utopia by an eminent artist. On November 18, Erasmus wrote to Gilles from Brussels that the *Utopia* was in the printer's hands. The Utopian letter of Desmarais to Gilles is dated December 1, 1516. About December 4, More told Erasmus of Tunstall's approval, gratefully acknowledged in a personal letter to Tunstall himself. On December 15, More confessed that he was expecting the *Utopia* from day to day.⁶²²

Il importe de souligner comment cette communauté d'amis — cette *societatem amicorum* — à laquelle faisait allusion Budé dans sa missive se construit à distance par le biais de la correspondance écrite (avec souvent la publication en vue⁶²³). Budé précise d'ailleurs que c'est "une correspondance réciproque (*contraxi literis ultro citroque*) [qui] a consacré" son association d'amis avec Érasme, cet "homme illustre qui a si bien mérité des lettres (*literis*)".⁶²⁴ De même, il paraît significatif que le More de la préface, fût-ce par coquetterie, affirme que, "pour tout ce qui reste à faire, c'est-à-dire pour l'édition", il s'en remettra "aux conseils de [s]es amis".⁶²⁵ Le caractère éminemment *lettré* des amis qui participent autour d'Érasme⁶²⁶ à l'entreprise éditoriale de cet ouvrage imprimé est à placer au fondement même du projet utopique de More.⁶²⁷ On songera ici à au passage de

⁶²² *Ibid.*, p. 120-121.

⁶²³ Sur le fait que la correspondance des humanistes, surtout celle d'Érasme, était souvent pensée dès l'abord en vue de la publication, voir notamment le livre de Jardine. Notons aussi que les humanistes employaient parfois des "secrétaires" pour rédiger leur correspondance, comme en témoigne ce passage d'une lettre de More à Érasme : "Notice how quick I am to copy your habits ; this letter has been written to you just as your recent letter to me was, with the help of a secretary ; and I copy you so closely, I would not even write these few words in my own hand except that I want to assure you that this letter is from me." Lettre à Érasme, 17 février 1516, *Selected Letters*, *op. cit.*, p. 73.

⁶²⁴ UF, p. 329 / UL, p. 10 : "ERASMI clarissimi viri ac de literis sacris, profanis, omneque genus meritissimi, amicus est iuratissimus, qui cum etiam ipso iamdiu societatem amicorum contraxi literis ultro citroque obsignatis".

⁶²⁵ UF, p. 357 / UL, p. 24 : "quod reliquum est de ædendo, sequar amicorum consilium".

⁶²⁶ À ce titre, il paraît significatif qu'au bout de sa longue étude sur Érasme et l'amitié ("d'après sa correspondance"), Yvonne Charlier en vient à conclure que les meilleurs amis d'Érasme ont été les *lettres* : "Les Belles Lettres sont sans doute la plus grande amitié d'Érasme. (...) Ses chers livres sont ses meilleurs amis parce qu'ils sont immuables et bien tel qu'il les désire. (...) Érasme a vécu pour son œuvre et par son œuvre. L'amitié devait avant tout l'aider dans une tâche qui fut son destin." *Op. cit.*, p. 350-351.

⁶²⁷ Un autre exemple de la valorisation de l'amitié écrite, indirecte et à distance, est manifeste dans ce passage d'une lettre de More à Érasme : "Farewell, my dearest Erasmus, and give my regards to Rhenanus and Lystrius, who because of your recommendation and their own writings, are dearer and even more intimately known to me than are many of the people with whom I have daily contact." Lettre à Érasme du 17 février 1516, *Selected Letters*, *op. cit.*, p. 72.

Sloterdijk que nous citons dans notre introduction pour définir l'humanisme (au sens large) :

«*Les livres*, observa un jour le poète Jean Paul, *sont de longues lettres adressées à des amis*». On ne saurait définir avec plus d'élégance la caractéristique et la fonction de l'humanisme : il est, dans sa quintessence, une télécommunication, une façon de créer des amitiés à distance par l'intermédiaire de l'écriture [*freundschaftstiftende Telekommunikation im Medium der Schrift*]. Ce que Cicéron a appelé *humanitas est* l'une des conséquences de l'alphabétisation.⁶²⁸

Du point de vue de la Renaissance, et selon une perspective plus historique, on pourrait citer encore cette description du rôle des humanistes dans le développement des réseaux de communication européens à la Renaissance :

Érasme fut le prototype de l'intellectuel qui met en mouvement ses idées et les enrichit d'une confrontation exigeante avec celles des autres. Les règles de la «*république des lettres*», décrites à la même époque par Thomas More dans son *Utopie*, reflètent également cette particularité du milieu des humanistes de constituer des *sodalitates*, des «*réseaux*» informels d'amitiés intellectuelles qui permettent, selon l'expression de Robert Mandrou, un «*travail d'information confiante*» à l'échelle de toute l'Europe. Les règles implicites de communication entre les membres de ces réseaux furent sans doute la matrice des conceptions modernes de la communication.⁶²⁹

En fait, l'*Utopie* est l'incarnation textuelle par excellence de l'utopie *dialogique* — plus que "communicationnelle" — qui gouverne l'humanisme nordique à la Renaissance. L'ouvrage publié par More et ses amis constitue une manifestation extrêmement optimiste, un manifeste même, de la foi dans le livre imprimé, vu ici comme une sorte de "média interactif", dialogique en fait, encore plein de possibilités inexplorées. En ce sens, l'utopie véritable de l'*Utopie* réside peut-être moins dans le projet socio-politique de la société utopienne décrite dans le monologue de Raphaël que dans le livre imprimé lui-même, "non-lieu" par excellence, objet virtuel de communication entre un ou des auteur(s) et des lecteurs qui sont invités, comme on l'a dit précédemment, à *jouer* à l'*Utopie*, en entrant dans ce cercle virtuel, à distance (dans l'espace et/ou dans le temps), des amis humanistes. De ce point de vue, la véritable république utopique est en fait la *république des lettres* bien plus que celle des Utopiens. Les humanistes rêvent dans l'*Utopie* d'étendre les principes et les bienfaits de leur communauté — tout aussi

⁶²⁸ Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. I.

⁶²⁹ Breton et Proulx, *op. cit.*, p. 58

"insulaire" que celle des Utopiens,⁶³⁰ soit dit en passant⁶³¹ — à la société tout entière, mais on pourrait croire que la *optimo res publica* existe déjà *de facto* à travers ce *libellus aureus* qui réunit auteurs et lecteurs dans le cercle des alphabétisés autour du *doctissime et humanissime* More.⁶³²

4. De l'éthique utopique à l'ethos dialogique

Ceci dit, il ne suffit pas de mettre en relief l'importance du média imprimé dans la constitution de la république amicale à distance des humanistes. Le message de l'*Utopie* ne se réduit pas à la matérialité de son médium. En conclusion, il importe de souligner que la dynamique communicationnelle des humanistes à travers l'imprimé se fonde avant tout sur des bases éthiques et religieuses qu'il paraît opportun d'examiner à la lumière de notre concept d'*ethos* dialogique. Car, malgré le caractère parfois artificiel, rhétorique au sens péjoratif, de l'*ethos* de l'amitié dont témoignent l'*Utopie* et les documents qui s'y rattachent, on peut certainement déceler un véritable espoir de concevoir et de pratiquer l'écriture et la lecture de livres imprimés dans les termes d'un dialogue amical, et ce, dans un sens qui se veut plus que métaphorique.

En fait c'est un sens non pas tant métaphorique que *métamorphique* qu'il faudrait entendre ici ; un peu comme pour Érasme qui, en 1516, au seuil de son édition du *Nouveau Testament*, prétend vouloir trouver "une éloquence qui, au lieu de caresser seulement les oreilles d'un plaisir vite évanoui, laisse dans les cœurs des auditeurs de durables aiguillons, qui entraîne, qui transforme, qui renvoie l'*auditeur tout différent* de ce qu'il était à son arrivée."⁶³³

⁶³⁰ Dans un passage éloquent de sa correspondance, et typique de la fausse modestie en vogue chez les humanistes, More évoque explicitement l'origine insulaire de son livre : "C'est par amitié que vous me dites du bien de l'*Utopie* : ce livre n'aurait pas dû quitter son île." *Lettre à Bonvisi*, cité par Germain Marc'Hadour, *L'univers de Thomas More*, op. cit., p. 243.

⁶³¹ C'est justement la nature de la *transition* entre cette communauté élitiste — cette "secte d'alphabétisés" comme les appelle Sloterdijk — et la communauté dans son ensemble (à travers ses dirigeants) qui cause problème et qui est à la source du débat entre "More" et Raphaël. Comment, par exemple, prôner les bienfaits de l'"égalitarisme" amical dans des sociétés monarchiques ? À défaut de vivre dans de véritables républiques comment faut-il que l'humaniste s'y prenne pour "éclairer" le prince ?

⁶³² Rappelons que c'est Busleiden qui décrit More ainsi à la fin de sa lettre.

⁶³³ *Exhortation (Paraclesis)*, trad. Jacques Chomarar, *Oeuvres choisies*, op. cit., p. 447. Notons la référence "dialogocentrique" à l'*auditeur* de cette éloquence manifestement écrite.

More aussi, avec toute la sophistication rhétorique et poétique de son ouvrage, cherche non seulement à susciter une lecture active, mais *transformative* : il veut provoquer l'émergence du "bon lecteur", voire du bon *dans* le lecteur. Au caractère métamorphique du procès de l'écriture dans l'*Utopie* — par lequel More se projette, se démultiplie et se métamorphose⁶³⁴ à travers son utilisation des divers voiles et voix de la fiction écrite du dialogue et de la communication épistolaire — correspond symétriquement une potentialité transformatrice pour le lecteur.

Évidemment, l'importance de la dimension éthique, au sens large, de l'*Utopie* a déjà été commentée ailleurs. Mais c'est surtout la thématique et le contenu du monologue de Raphaël au Livre II qui ont fait l'objet de discussions en ce sens. À ce titre, plusieurs commentateurs, par exemple, ont noté que l'éthique des Utopiens était fondée sur une étrange alliance entre épicurisme et stoïcisme :

There we find a society supposedly constructed upon the philosophically impossible amalgam of the Epicurean and Stoic views of the highest good. For the Utopians, the highest good is pleasure, but pleasure defined as the Stoics define virtue. How can this be ? We also discover that the Utopians deny what both the Epicureans and the Stoics agree upon: the existence of free will. How can this be ?⁶³⁵

En fait, comme le note McCutcheon la perspective morale des Utopiens est encore plus éclectique puisqu'on peut y déceler aussi des tonalités platonisantes et même une esquisse du christianisme :

What we find, then, is a gliding syntax that slips from Epicurean to Stoic, from ethics to religion, from pleasure to virtue, now adding, now subtracting, to arrive at a Stoicized Epicureanism, or Epicurean Stoicism, with significant Platonic undertones (...), which adumbrates a Christian ethic too.⁶³⁶

Un tel éclectisme peut bien sûr être vu comme typique de l'humanisme renaissant.⁶³⁷ Cependant, il témoigne aussi plus particulièrement encore de la capacité qu'avaient les humanistes chrétiens d'*intégrer* certains principes de la philosophie païenne transmués par la lumière de la Révélation :

⁶³⁴ More souligne d'ailleurs lui-même sa transformation intérieure à la fin de sa lettre-préface : "du fait que j'ai achevé le travail de rédaction, je suis devenu plus sage" (*quandoquidem scribendi labore defunctus, nunc sero sapio*). UF, p. 357 / UL, p. 24.

⁶³⁵ Wegemer, "Ciceronian Humanism in More's *Utopia*", *op. cit.*, p. 8.

⁶³⁶ McCutcheon, "More's *Utopia* and Cicero's *Paradoxica Stoicorum*", *op. cit.*, p. 16.

⁶³⁷ Vickers, entre autres, évoque cette particularité de la Renaissance : "eclecticism, or that familiar Renaissance ability to reconcile differing traditions." *Op. cit.*, p. 718.

The Utopians in Thomas More's mythical land are not formally Christians and have not received a heaven-sent revelation. Nevertheless many — although by no means all — of their attitudes and actions reflect the true spirit of Christ's teachings. The ethical principles of the Utopians, for example, although Epicurian in placing the highest good in pleasure, were coupled with a belief in the immortality of the soul and in an afterlife where virtue would be rewarded and vice punished. They were therefore willing to forgo the meagre and evanescent pleasures of this life in favour of the immense and eternal joy with which God would repay their pursuit of virtue. Like Valla and Erasmus, More believed that all pagan moral philosophy had been superseded by Christianity. But when the doctrines of classical antiquity had been transformed and transvalued by the higher morality of the gospels, it was possible to incorporate them into a Christian system of ethics.⁶³⁸

Sauf qu'il nous importe moins ici de tenter de déterminer la nature de ce dialogue transhistorique entre les morales païennes et chrétiennes, au regard de la perspective morale et religieuse des Utopiens,⁶³⁹ que de constater à quel point le discours de l'*Utopie* est dominé en général par la question de l'éthique. Car on pourrait même dire, contrairement à ce que l'on affirme habituellement, que le livre de More est plus un ouvrage de philosophie *morale* (et de théologie implicite) que de philosophie *politique*.⁶⁴⁰

C'est l'opinion notamment de John C. Olin : More, écrit-il, est un "homme de conscience" plutôt qu'un idéologue ; il parle avant tout des valeurs des hommes et son idéal est moral, voire religieux, et non un projet social.⁶⁴¹ Prévost aussi met en relief la nature profondément éthique de l'ouvrage lorsqu'il commente le célèbre passage du Livre I dans lequel "More" soulève les objections classiques à la notion de communauté des biens :

⁶³⁸ Jill Krayer, "Moral Philosophy", *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, C. B. Schmitt & Q. Skinner éd., Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 385.

⁶³⁹ Rappelons que, lorsque Raphaël leur présente la doctrine du Christ, ils sont spontanément attirés par elle : "vous ne pouvez imaginer avec quel élan et quelles dispositions, à leur tour, ils se portèrent vers elle". UF, p. 593.

⁶⁴⁰ Plus précisément, on pourrait dire avec Catherine Demure que "le cœur du débat *renoue les liens* entre morale et politique en un sens qui retrouve le grand Socrate de *L'Apologie* : la vraie morale concerne mon rapport à autrui, elle est le refus de l'injustice faite à l'autre" C'est moi qui souligne. *Op. cit.*, p. 176

⁶⁴¹ "its basic message (...) is a moral one: good people have made a good society. More is talking about the values men live by, and he is saying that the well-being of a society depends on how men behave. It is a moral, even a religious, ideal, not a social blueprint, that he is presenting." He is "a man of conscience", not a social ideologue, in this classic work." Olin, *op. cit.*, p. 72. Quentin Skinner, quant à lui, note l'importance de l'éducation à la vertu civique dans la république des Utopiens : "The Utopians believe that what is alone noble and deserving of honour is a willingness to labour for the common good. (...) As a result, the laws and customs of Utopia not only forbid *otium* and require *negotium* for everyone ; they also are designed to ensure that the elements of civic virtue are encouraged, praised and admired above all. Thus we learn that the Utopians are all trained in virtue. (...) The whole society is portrayed as one in which the quality of virtue has been made the ruling principle." *Op. cit.*, p. 143.

Ces objections garderaient toute leur force dans l'hypothèse où, en Utopie, les institutions auraient aboli le droit de propriété privée sans avoir au préalable éteint dans le cœur des citoyens le *désir* de la propriété privée. Hythlodée montrera bientôt que c'est la sagesse et le désintéressement des Utopiens qui ont permis d'imaginer avec succès l'abolition de la propriété privée dans les lois et les institutions. Le problème essentiel est donc celui de l'éducation morale des hommes. Dans ces deux pages 66 et 67 qui sont la préface du Livre II, More laisse voir le fond de sa pensée, qui est aussi celle des humanistes, Colet, Érasme, Budé, l'appel à la réforme morale. Sans cette réforme morale les institutions les mieux conçues seraient vaines. Beaucoup de lecteurs ne l'ont pas vu. Sous l'affabulation de l'*Utopie*, l'éthique transparait.⁶⁴²

Bien sûr, l'accent sur les questions morales (en termes non théoriques et non abstraits) peut être vu comme une caractéristique de la littérature humaniste. Dès Pétrarque, les humanistes ont cru possible de transformer l'homme par le biais de l'éloquence et de l'écriture, par le recours aux arts conjugués de la rhétorique et de la poétique.⁶⁴³ Qui plus est, la perspective "éthico-centriste" des humanistes, comme le note Quentin Skinner et comme on peut le constater tout au long de l'*Utopie*, les amène à contester la tradition politique dominante, qui considère la noblesse comme héréditaire, au profit d'une conception essentiellement morale de la *vera nobilitas* :

Among humanist intellectuals, however, this view was in fact denied. It was challenged with the claim that soon became almost a slogan of humanist political thought: the claim that *virtus vera nobilitas est*, that the possession of virtue constitutes the only possible grounds for regarding someone as a person of true nobility.⁶⁴⁴

En ce qui concerne plus précisément l'humanisme chrétien du Nord, on doit évoquer à nouveau le premier adage d'Érasme qui met au premier plan la question de la morale en relation avec le christianisme. L'ami de More y fait notamment appel dès le début à la sagesse — et à un raisonnement de type syllogistique attribué à Socrate⁶⁴⁵ — pour tout accorder aux hommes vertueux, amis des dieux : "Socrate concluait que tout appartient aux hommes vertueux exactement comme aux dieux.

⁶⁴² UF, p. 442, n. 1

⁶⁴³ "Language is the tool by which the mind can display its good traits, and convert others to doing good through conversation or writing. Eloquence is a vital aid to practical ethics, rousing the self and others to a life of virtue." Vickers paraphrasant Pétrarque (dans un lettre à Tommaso da Messina), *op. cit.*, p. 727.

⁶⁴⁴ Skinner, *op. cit.*, p. 138.

⁶⁴⁵ La source de cette attribution à Socrate n'a pas été identifiée. R. A. B. Mynors a suggéré qu'il pouvait s'agir d'une erreur d'Érasme ("a slip of memory") puisqu'on trouve une remarque semblable attribuée à un philosophe cynique chez Diogène Laërce (6.37). Voir *Adages, Ii1 to Iv100, Collected Works of Erasmus*, Vol. 31, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo et Londres, 1982, p. 29, n. 8.

Tout, dit-il, appartient aux dieux. Les hommes vertueux sont les amis des dieux et entre amis tout est commun. Donc tout appartient aux hommes vertueux."⁶⁴⁶

Il reste que si plusieurs commentateurs ont relevé l'importance centrale de la morale (et de la religion en ce qui concerne les humanistes chrétiens), moins nombreux sont ceux qui ont mis en relief les fondements *relationnels* de leur conception de celles-ci. Que l'adage d'Érasme place la question de la vertu au cœur de son commentaire sur un adage à propos de l'amitié et de l'esprit de communauté n'est pas un hasard. Et, comme le note encore Olin, le fait qu'il lie explicitement dans cet adage la *communitas* platonicienne à la *caritas* chrétienne est aussi fort significatif.⁶⁴⁷ Cela paraît d'autant plus intéressant pour nous si l'on suppose, tel Olin, que l'*Utopie* de More est en fait un long commentaire "dramatique" — *dialogué* dirions-nous — de l'adage de son ami.

Quoi qu'il en soit de cette parenté, on voit bien, de toutes façons, que la question de la morale dans l'*Utopie* ne peut être saisie que dans son rapport à la relation avec l'autre. Hythlodée conclut son long discours du Livre II en soulignant que le principal péché qui empêche l'adoption des principes utopiens dans le monde entier est ce "serpent infernal" qu'est l'orgueil, la *superbia*,⁶⁴⁸ qui, comme le note Richard Marius, est la mère de tous les vices, l'adoration narcissique de soi,⁶⁴⁹ au détriment de la relation avec l'autre. En Utopie, l'intérêt commun prend le pas sur

⁶⁴⁶ Érasme, *op. cit.*, p. 324. Andrew Weiner place aussi More dans cette constellation morale qui mène de l'humanisme de Pétrarque à celui d'Érasme : "In his preference for goodness over prudence, More is thus aligning himself with the thrust of Petrarchan humanism as reemphasized by Erasmus in *The Praise of Folly* and elsewhere" "Raphael's Eutopia and More's *Utopia*: Christian Humanism and the Limits of Reason", *op. cit.*, p. 6.

⁶⁴⁷ "Plato's *communitas* is equated with Christ's *caritas*" Olin, *op. cit.* p. 63. Érasme établit encore plus explicitement cette équation dans un long commentaire de son introduction à l'édition aldine des *Adages*. Pour démontrer la profondeur philosophique et religieuse que peuvent avoir de courts adages, Érasme choisit justement l'exemple de son premier adage — *Amicorum communia omnia* — qu'il commente longuement en liant explicitement l'œuvre platonicienne à la doctrine du Christ.

⁶⁴⁸ UF, p. 629 / UL, p. 160.

⁶⁴⁹ "Sin in Utopia is what Augustine called *superbia*, the overweening pride that is the mother of all vice, the narcissistic adoration of the self as the center of the universe. (...) Individual humility is the way of life in Utopia, where personal self-seeking is rigorously controlled by ritual, order, conformity, and mutual observation." Marius, *op. cit.*, p. 165. Skinner aussi souligne la caractéristique anti-altruiste de l'orgueil : "Of these (vices) the deadliest is pride, "that serpent from hell which coils itself round the hearts of mortal men" (...) For pride "measures prosperity not by her own advantages, but by the disadvantages suffered by others." *Op. cit.*, p. 145.

l'intérêt personnel. En fait, comme le note McCutcheon, cette logique est poussée à bout : ils y sont, paradoxalement, devenus *identiques*.⁶⁵⁰

En ce qui concerne la structure de l'ouvrage dans son ensemble, on notera à quel point des formules et des gestes qu'on pourrait qualifier de "relationnels", au sens large, ponctuent les transitions entre les différentes sections du livre. À la fin de sa lettre-préface, More confie l'édition aux bons soins de ses amis et souligne emphatiquement son affection pour son ami Gilles : *Vale dulcissime Petre Aegidi cum optima coniuge. ac me ut soles ama, quando ego te amo etiam plus quàm soleo*.⁶⁵¹ À la fin du Livre I, "More" invite "Gilles" et Raphaël dans sa maison pour le dîner, avant que celui-ci ne commence son discours. Enfin, à la fin du Livre II, le personnage de More prend Raphaël par la main et l'introduit à nouveau dans la salle à manger.

Dans toutes ces paroles et ses gestes d'aménité, il est tentant de lire un éloge de la relation, voire de l'amour ou de la charité toute paulinienne :

in the simple act of charity which ends the book when "More," repressing his questions and objections, takes Raphael by the hand and leads him in to supper, More shows us how the spiritual reformation which will lead eventually to the achievement of the best state of commonwealth may be begun through simple acts of "love and benevolence."⁶⁵²

Mais on aura sans doute deviné que l'illustration formelle la plus éloquente de cette prépondérance de la relation pour la perspective éthico-religieuse de l'*Utopie* réside dans le statut générique de l'ouvrage et l'usage de stratégies textuelles et rhétoriques essentiellement *dialogiques* à tous les niveaux.

Au risque de sombrer dans la tautologie, on pourrait affirmer que les divers niveaux d'interactions analysés dans ce chapitre témoignent tous à la fois de l'orientation et des objectifs fondamentalement éthiques de l'ouvrage et, simultanément, du caractère absolument central de la figure du dialogue pour la

⁶⁵⁰ Voir McCutcheon : "[*Utopia is*] a place (in particular) where common interests rather than self-interest rules. Or rather, a place where the two (paradoxically) are the same" *My Dear Peter...*, *op. cit.*, p. 38.

⁶⁵¹ UL, p. 24. Prévost commente ce passage en rapport avec la stigmatisation, dans les lignes précédentes, des mauvais lecteurs : "À l'amertume, à la récrimination contre les barbares, succèdent la courtoisie, l'aménité qui faisaient le charme des relations humaines au sein de la *république des lettres*." UF, p. 357, n. 1.

⁶⁵² Weiner, "Raphael's Eutopia and More's *Utopia*: Christian Humanism and the Limits of Reason", *op. cit.*, p. 26

conception de cette éthique. En un sens, on croirait presque que l'éthique s'y définit par le dialogue et le dialogue par l'éthique.

Au niveau, par exemple, du dialogue entre les personnages, on a vu comment l'interaction discursive conflictuelle et indécidable entre l'*ethos* dialogique stable et intransigeant de l'humaniste radical Raphaël et l'*ethos* dialogique plus souple et protéen de l'humaniste civique "More" est symptomatique d'une tension irrésolue entre deux conceptions morales et politiques divergentes de l'interaction dialogique en public. Mais la conception commune qu'ont Raphaël et "More" du dialogue familial entre amis (*apud amicos in familiari colloquio*⁶⁵³) ainsi que le "métadialogue" de leurs conceptions divergentes du dialogue public démontrent tous deux à quel point la figure du dialogue est *valorisée*, qu'elle est peut-être même le lieu (commun) privilégié de toutes les valeurs. Comme si dans l'*Utopie* (le livre) — contrairement à ce qui se passe dans l'île d'*Utopie* (et dans plusieurs interprétations de l'ouvrage !) — les *moyens* avaient plus d'importance que la *fin* : comme si la nature même de la médiation — conçu sur le modèle optimal du dialogue amical — constituait le lieu réel de l'utopie éthique et spirituelle de l'*Utopie*.

Enfin, cette utopie dialogico-éthique ou éthico-dialogique se rejoue aussi sur le plan de la lecture. Les objectifs éthiques de l'ouvrage sont manifestes : l'édition de Paris de 1517 et les deux éditions de Froben de 1518, pour ne donner qu'un exemple, se terminent par l'appel "au lecteur" (*Ad lectorem*) en vers de Cornelius Grapheus dans lequel ce dernier demande à son allocataire : "Veux-tu savoir quelles sont les sources des vertus ? Veux-tu savoir d'où viennent de nos maux/ Les principes ? (*Vis qui virtutum fontes ? vis unde malorum / Principia ?*)"⁶⁵⁴ Mais surtout, comme on l'a vu dans nos analyses, le texte appelle un lecteur extrêmement actif, prêt à entrer en dialogue avec le livre et ses nombreuses voix. Dès les *parerga* et surtout avec la lettre-préface de More, les règles et les exigences de cette lecture dialogique sont mises en place. Comme le souligne Jacques Gury :

Cette lettre ambiguë est beaucoup moins destinée à permettre au béotien de s'y retrouver dans le labyrinthe du libellus qu'à mettre à l'épreuve le lecteur, à s'assurer qu'il est digne d'entrer dans le cercle étroit des amis, de suivre la conversation entamée à Anvers en 1515, de participer aux débats et aux ébats intellectuels,

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 430 / *Ibid.*, p. 61.

⁶⁵⁴ UF, p. 642 / UL, p. 164 br. Dans l'édition de Louvain, ce poème était placé tout juste avant la lettre de Busleiden à More et la lettre-préface de More à Gilles.

d'entendre les facéties et de saisir les allusions. (...) La lettre « au très cher Pierre Gilles » expose les principes du mentir-vrai, de l'art de se dérober tout en s'affichant, grâce auxquels Thomas More réserve l'essence de son traité *aux seuls vrais amis*. (...) Il nous faudrait tout le vocabulaire de la vénérie pour bien faire sentir comment Thomas More donne le change, brouille les pistes, fourvoie son lecteur ; celui-ci ne le débusquera que s'il est le lecteur éclairé défini à la fin de la lettre, *le véritable ami*. (...) Le dialogue, en quelque sorte, du lecteur avec Thomas More, est école d'intelligence, à tous les sens du terme.⁶⁵⁵

Les amis humanistes, contemporains de More et d'Érasme, du moins ceux qui interviennent dans les *parerga*, donnent l'exemple en acceptant de jouer le jeu de la fiction dialogique de l'*Utopie*, et en sachant bien que les objectifs de ce jeu sont avant tout d'ordre moral :

The *parerga* reveals that More's original audience, the circle of European humanists, delighted in the role More had assigned to them, and responded by fictionalizing themselves even further. (...) The enthusiastic willingness of representative humanists to play the part of Raphael's audience reflects their understanding that the benefit to be gained from the reading experience depends on their imaginative cooperation with the fiction, their tasting the honey where More has hid the moral truths he wishes to convey.⁶⁵⁶

Sauf qu'il ne s'agit pas de "morales" allégoriques ou univoques que l'on pourrait simplement décoder ou déceler dans le texte. Vraisemblablement, la sophistication ironique du texte et tous les niveaux d'interaction dialogique ont pour but de renvoyer le lecteur à lui-même : "Par une sorte de rétrocontrôle (*feed-back*), l'*Utopie* dirige le regard du lecteur sur la source des maux, la cupidité et l'orgueil, pour l'en délivrer."⁶⁵⁷ Peut-être même, comme le suggère Arthur Kinney, le non-lieu de la meilleure forme de communauté auquel le titre de l'ouvrage renvoie esquisset-il en creux le lieu qu'occupera le lecteur de l'ouvrage :

"The best state of a comen wealthe", to which More invites us on the title page of *Utopia*, then is a state of self-examination ; Hythlodayes' journey of body and spirit contains not only mad prophetics but exploratory visions. More's little book, *hunc libellum*, is also a *laus hominis* in which wise men become fools while those we thought foolish can still teach us how to escape the seduction of dreams on our own way to wisdom.⁶⁵⁸

⁶⁵⁵ Jacques Gury, "Lettre de More à Pierre Gilles. À propos du *My Dear Peter* d'Elizabeth McCutcheon", *Moreana*, XX, 77, fév. 1983, p. 49-51. C'est moi qui souligne.

⁶⁵⁶ Astell, *op. cit.*, p. 305-306

⁶⁵⁷ Prévost, UF, p. 633, n. 1.

⁶⁵⁸ Kinney, *op. cit.*, p. 88.

Dans le fait que les divers niveaux de dialogue de l'*Utopie* paraissent vouloir amener le lecteur à une sorte de transformation intérieure, on constate cependant que ce livre — paradoxalement — témoignerait à la fois du mouvement d'intériorisation et d'individualisation qu'on associe généralement au développement de la technologie de l'imprimerie, à la lecture silencieuse, etc. et, simultanément, d'une foi sans failles dans les pouvoirs transformateurs de la parole échangée, fût-elle écrite et reproduite en plusieurs exemplaires par la magie mécanique de l'imprimerie. À ce titre, l'*Utopie* est certainement un des manifestes les plus éloquents du *dialogocentrisme* des humanistes européens convaincus que leurs voix imprimées, appuyées de tous les ressorts de la rhétorique et de la poétique, pouvaient provoquer amicalement le lecteur, l'amener non seulement à "réfléchir" mais, plus radicalement, à se convertir au sens à la fois moral et religieux du terme. Comme si la conversation, fût-elle écrite, pouvait provoquer une *conversion*.

Ceci dit, les humanistes demeuraient réalistes : s'il nous est permis de paraphraser la conclusion de l'auteur de l'*Utopie*, il leur paraissait sans doute plus vraisemblable de le souhaiter que de l'espérer... Et l'avenir semble d'ailleurs leur avoir donné raison, comme nous le verrons tout de suite dans l'univers — un peu moins harmonieux — du *Cymbalum mundi*.

Université de Montréal

LES VOIX IMPRIMÉES DE L'HUMANISME

Un dialogue entre *L'Utopie* et le *Cymbalum Mundi*

VOLUME II (de II)

par

Jean-François Vallée

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures

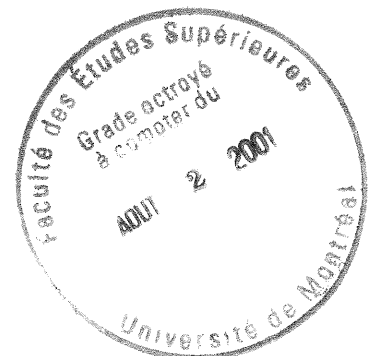
en vue de l'obtention du grade de

Philosophiæ Doctor (Ph.D.)

en LITTÉRATURE, option théorie et épistémologie de la littérature

Janvier, 2001

© Jean-François Vallée



PR
14
U54
2001
v. 014
t. 2

CHAPITRE III

L'ÉLOQUENT SILENCE DU DIALOGUE

Le Cymbalum mundi de Bonaventure des Périers

*Lire le Cymbalum est agréable. Entrevoir, à la portée de chacun.
Comprendre : voilà le difficile.*

Lucien Febvre

Le meilleur moyen de ne pas le comprendre est de vouloir tout y expliquer.

Alfred Jeanroy

INTRODUCTION

Entre la publication de la première édition de l'*Utopie* de More à Louvain en 1516 — *annus mirabilis* pour l'humanisme européen — et la parution à Paris du *Cymbalum mundi*, attribué à Bonaventure Des Périers, en 1537, plus de vingt années se sont écoulées. Dans l'intervalle, beaucoup de choses ont changé en Europe : au premier chef, bien sûr, l'arrivée intempestive de Martin Luther et le séisme moral et religieux qui s'en est suivi. La relative harmonie de la république des lettres du début du siècle a fait place à des guerres théologiques et intellectuelles plus féroces. More lui-même jouera un rôle majeur dans ces controverses et il finira, comme on le sait, à l'échafaud en 1535. Érasme, qui vient de mourir l'année précédente, avait été attaqué de toutes parts à la fin de sa vie, tant par des tenants de l'orthodoxie catholique qui lui attribuaient la responsabilité de la montée des réformés que par les réformés eux-mêmes qui lui reprochaient son orthodoxie.

Lire et écrire étaient devenus des activités beaucoup plus dangereuses qu'auparavant. La technologie de l'imprimerie jouait un rôle de puissant catalyseur dans cette guerre qui n'était pas que de mots.¹ En même temps, l'imprimerie avait pénétré plus profondément dans les mœurs, à tel point que Des Périers peut se permettre, dans sa préface au *Cymbalum*, de dénigrer — et pas seulement ironiquement — cet art devenu "trop commun".²

C'est donc dans ce contexte fort différent et beaucoup plus tumultueux — peu après l'affaire des Placards en France — que paraît sans nom d'auteur le *Cymbalum mundi*, un dialogue satirique extrêmement énigmatique qui fera rapidement les frais de la censure. Il n'est pas dans notre intention ici de traiter des nombreux enjeux historiques, théologiques, moraux et épistémiques du grand chambardement qui secoue l'Europe et le mouvement humaniste. Toutefois, il nous semble possible d'essayer de comprendre au moins en partie la nature et la portée de ces changements, à partir d'une analyse approfondie d'un dialogue comme le *Cymbalum mundi*.

Comme on vient de le voir, l'*Utopie* de More constitue un document dialogique exemplaire, représentatif des tendances les plus optimistes de la république des lettres au moment où tous les espoirs étaient encore permis chez les tenants de l'humanisme.³ Nous croyons pouvoir montrer que le *Cymbalum mundi*

¹ Certains historiens, comme on le sait, vont jusqu'à faire l'hypothèse que le protestantisme prend ses racines dans la diffusion de cette forme de communication individuelle et visuelle qu'est le livre imprimé. À ce sujet, voir notamment l'ouvrage célèbre d'Elisabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, op. cit.

² En effet, le destinataire de la dédicace avertit son destinataire de ne pas laisser tomber son texte entre les mains de ces gens qui se mêlent d'imprimerie "lequel art (où il souloit apporter jadis plusieurs commoditez aux lettres), parce qu'il est maintenant trop commun, faict que ce qui est imprimé n'a point tant de grace et est moins estimé que s'il demouroit encore en sa simple escripture, si ce n'estoit que l'impression fust nette et bien correcte." Bonaventure Des Périers, *Cymbalum Mundi*, Peter Hampshire Nurse éd., Librairie Droz, Genève, 1983, p.3. Nous nous référerons presque toujours à cette édition moderne du *Cymbalum* (dorénavant signalée par les lettres CM). L'édition plus récente de Yves Delègue (Bonaventure Des Périers, *Cymbalum Mundi*, Yves Delègue éd., Honoré-Champion, Paris, 1995) possède l'avantage de restituer la ponctuation d'origine, mais elle insère aussi beaucoup de nouvelles coquilles... L'édition de Nurse quant à elle, ajoute des accents, cédilles et traits d'unions ("quand besoin est"), résoud les consonnes "i" et "u" en "j" et "v", et adopte "l'usage moderne en ce qui concerne la ponctuation et l'emploi des majuscules" (p. 2). Nous nous référerons parfois à l'édition Bonnyn de Lyon (de 1538) — dont nous possédons une photocopie — pour certaines citations où la "modernisation" de Nurse nous a semblé affecter le texte. Il nous a malheureusement été impossible de nous procurer une copie du seul exemplaire existant de l'*editio princeps* gardé jalousement à la Bibliothèque municipale de Versailles.

³ C'est notamment ce qu'affirme Weiner : "*Utopia* (...) stands (...) as an expression of humanist optimism. For Erasmus and More the spiritual reformation of Europe may have seemed a possibility at this moment in time although, ironically, the first signs of the storm that was to destroy their dream were soon to be

constitue un document tout aussi exemplaire en ce qui a trait à la métamorphose fondamentale qui a eu lieu entre-temps dans les cercles intellectuels européens proches de l'humanisme chrétien d'inspiration érasmiennne.

Entre la publication de l'*Utopie* et celle du *Cymbalum mundi*, on pourrait détecter, à première vue du moins, un mouvement qui va de l'optimisme au pessimisme, de la croyance aux vertus de la communauté amicale des humanistes à une tendance plus isolationniste et cynique, d'une foi dans les bienfaits de la parole échangée (par le biais de la correspondance écrite et du livre imprimé) à un scepticisme nettement plus "silencieux". Ainsi, de la "parole prise *dans* le regard" — que l'on vient d'évoquer pour décrire cette utopie radicale que constitue l'expérience dialogique du livre de l'*Utopie* —, on passe, peut-être, à ce qu'on pourrait appeler un "dernier regard sur la parole" dans ces dialogues très drôles, mais peut-être aussi un peu désespérés, du *Cymbalum mundi*. Cet ouvrage constitue un document unique pour comprendre l'apparente déception des espoirs utopiques suscités par la renaissance des Lettres, par l'utilisation grandissante du livre imprimé comme principale forme de communication des savoirs et par la conception fondamentalement dialogique de l'*ethos* qui dominait l'humanisme. Par certains côtés, le *Cymbalum* paraît constituer un discret, et précoce,⁴ chant du cygne de l'*homo loquens* qui se situait jusque-là au cœur de l'épistémè renaissante.

Ainsi, une analyse serrée des particularités étonnantes de l'*ethos* dialogique de ce petit ouvrage dialogué — trop souvent abordé sous le seul angle des questions théologiques — promet d'être extrêmement féconde tant pour la compréhension de l'évolution du genre dialogué au XVI^e siècle que pour donner un aperçu inédit, ne fût-ce que très partiel, sur les changements épistémiques majeurs qui préparent alors notre modernité.

Le texte

Le *Cymbalum mundi* étant moins connu que l'*Utopie* de More, il importe peut-être d'en présenter brièvement les principales caractéristiques. L'ouvrage, publié anonymement, connaît deux éditions au XVI^e siècle : une première datée de 1537 paraît chez Jehan Morin à Paris, une seconde, publiée par Benoît Bonnyn à

posted on a church door in Wittenberg." "Raphael's Eutopia and More's *Utopia*: Christian Humanism and the Limits of Reason", *op. cit.*, p. 26.

⁴ Walter Ong constate l'état de plus en plus moribond de cet *homo loquens* beaucoup plus tard, à l'époque de Pierre de La Ramée. Voir Walter Ong, *Ramus. Method and the Decay of Dialogue*, *op. cit.*

Lyon, est datée de 1538. Il sera rapidement censuré. On attribue généralement le texte à Bonaventure Des Périers, un auteur connu aussi pour ses *Joyeuses récréations et nouveaux devis* — dont l'attribution est également problématique — et pour un certain nombre d'œuvres poétiques et de traductions.⁵ Le sous-titre annonce "quatre dialogues poetiques, fort antiques, joyeux et facetieux". Le petit ouvrage, comme l'*Utopie* et comme beaucoup d'autres ouvrages de l'époque, s'ouvre cependant sur une brève dédicace sous forme de lettre adressée par un certain Thomas Du Clevier à un dénommé Pierre Tryocan (des anagrammes, semble-t-il, pour Thomas L'Incrédule — à une lettre près — et Pierre Croyant).

On peut résumer rapidement les principaux incidents narratifs de ces dialogues, bien qu'un tel synopsis ne rende pas justice à l'essentiel, soit le contenu et la dynamique des conversations elles-mêmes. Le premier dialogue, censé se dérouler à Athènes, met en scène le dieu Mercure descendant sur terre pour faire diverses courses "divines", et notamment pour faire relier le Livre des Destins de Jupiter. Le dieu commissionnaire s'arrête cependant d'abord dans une taverne où il se fera dérober le Livre de Jupiter par deux larrons, Byrphanes et Curtalius, avec qui il aura d'ailleurs un débat assez violent au sujet des vertus du vin de Beaulne comparées à celles du nectar des dieux. Mercure demande à l'Hostesse de la taverne d'identifier les deux personnages ; celle-ci refuse ensuite de croire les promesses de récompense du dieu des voleurs. Mercure quitte la scène en pestant contre les hommes. Byrphanes et Curtalius commencent à consulter le Livre de Jupiter pour voir si leur méfait y a été prédit, mais ils sont interrompus par l'arrivée d'Ardelio.

Au second dialogue, Mercure est à nouveau sur terre accueilli par un certain Trigabus qui lui décrit le comportement ridicule des philosophes. Invité par Trigabus à l'accompagner jusqu'à l'arène des philosophes, Mercure se transforme en vieillard au grand étonnement de son comparse qui lui demande de lui révéler le secret de ses métamorphoses. Ils se rendent dans l'arène où ils participeront à une conversation satirique dans laquelle ils se moqueront ensemble de trois philosophes — Cubercus (Bucer), Rhetulus (Luther) et Drarig (Érasme ?) — qui cherchent désespérément des miettes de la pierre philosophale dans le sable, en se

⁵ Voir les *Oeuvres françoises de Bonaventure Des Périers*, (2 tomes), Louis Lacour éd., P. Jannet, Paris, 1856. Sur la biographie et les œuvres de Des Périers, voir : Philipp-August Becker, *Bonaventure Des Périers als Dichter und Erzähler*, Hölder-Pichler-Tempsky A.-G., Wien und Leipzig, 1924 ; Adolphe Chenevière, *Bonaventure Des Périers. Sa vie, ses poésies*, Slatkine Reprints, Genève, 1969 (Réimpression de l'édition de Paris, 1886) ; et Lionello Sozzi, *Les contes de Bonaventure Des Périers : contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance*, Giapichelli, Torino, 1965.

"chamaillant". La conversation est interrompue par Rhetulus qui doit se rendre chez un certain Venulus. À la fin, Mercure s'en va sans révéler son secret des métamorphoses à son ami Trigabus qui s'en veut d'avoir cru en ce grand "abuseur".

Au troisième dialogue, Mercure fait un long monologue où il lit "à voix haute" la liste des courses que lui ont confiées d'autres dieux, puis il s'entretient avec Cupido au sujet, entre autres, du Livre dérobé de Jupiter. Mercure, toujours pressé, est retenu par Cupido qui lui fredonne des chansonnettes d'amour. Les deux dieux assistent ensuite aux lamentations de Celia qui, dans un jardin, regrette d'avoir rejeté les avances de son ami et qui est condamnée par Cupido à toujours se languir d'amour. Enfin, encore au troisième dialogue, Mercure, en s'envolant, accorde le pouvoir de la parole à un cheval, Phlegon, qui entretiendra une conversation difficile avec son maître Statius (qui le maltraite, révèle le cheval) et avec un curieux de passage, Ardelio.

Enfin, au quatrième dialogue, il n'est plus question du tout de Mercure ou du livre dérobé, mais de deux chiens dotés, comme Phlegon, du don de la parole, Pamphagus et Hylactor. Dans un long monologue, Hylactor raconte ses méfaits et sa quête d'un chien qui saurait parler comme lui. Il se promet, une fois qu'il aura discuté avec un semblable, de parler devant les hommes. Pamphagus essaiera cependant de convaincre Hylactor — qui veut dévoiler ses dons linguistiques aux humains pour en tirer profit — qu'il vaut mieux se taire et ne pas parler devant ces hommes trop curieux. Vers la fin, les deux chiens trouvent un message des Antipodes inférieurs qui se plaignent de ne pouvoir entrer en contact avec les Antipodes supérieurs, puis ils se séparent sans avoir résolu leur débat.

Ce qui ressort d'abord de cet assemblage apparemment disparate d'épisodes dialogiques est le caractère fondamentalement énigmatique — mais aussi la nature profondément comique et satirique — du *Cymbalum mundi*. Il semble aussi évident, dès la première lecture, que ces dialogues "poétiques" peuvent être lus à plus d'un niveau et qu'ils sont parsemés d'allusions satiriques à la situation contemporaine (religieuse et littéraire surtout) de l'ouvrage, ainsi qu'à la question plus générale de la "nature humaine". La compréhension des enjeux du *Cymbalum mundi* implique donc une appréhension attentive de son contexte et de ses interprétations possibles, ce qui présuppose une lecture attentive de la très riche tradition critique sur le sujet.

Comme pour notre analyse du chapitre précédent, nous commencerons donc par présenter rapidement, mais aussi fidèlement que possible, la littérature secondaire, très conflictuelle, sur le *Cymbalum*. Nous attarderons ensuite sur les sources "dialogiques" de l'ouvrage et sur son appartenance à la tradition de la satire ménippée. Enfin, nous passerons à notre analyse et à notre interprétation des particularités de l'*ethos* dialogique du *Cymbalum mundi*, en nous concentrant d'abord sur l'*ethos* protéen des nombreux et fort divers personnages de l'ouvrage, puis sur les dialogues eux-mêmes qui paraissent, paradoxalement, remettre en cause la possibilité même du dialogue par le dialogue. Enfin, nous traiterons du dialogue — tout aussi sophistiqué que chez More — qui a jeu sur l'axe de la lecture en prenant en compte la (ou les) position(s) de lecture que suscitent les dialogues, ainsi que le paratexte (titre, dédicace, etc.) qui vient baliser le processus de lecture en amont de l'ouvrage. Ce long, mais nécessaire, parcours devrait nous permettre non pas tant de révéler "le" sens du *Cymbalum mundi* que d'en comprendre certains enjeux fondamentaux en relation avec les notions de dialogue, d'amitié et d'humanisme qui paraissent ici à la fois réaffirmées et menacées.

A. (CYMBALUM MUNDI)² : *la cacophonie critique*

Si le discours critique autour du *Cymbalum Mundi* de Bonaventure Des Périers est moins connu et — relativement — moins abondant que celui qui traite de l'*Utopie* de More, il n'en demeure pas moins extrêmement fécond et tout aussi fondamentalement hétérogène et contradictoire, sinon plus. Ces très brefs dialogues ont en effet donné lieu à des interprétations extrêmement divergentes. Rarement avons-nous rencontré, au sujet d'un même texte — énigmatique il faut bien le dire —, autant de lectures si radicalement opposées.⁶ On a identifié le *Cymbalum* comme le premier texte athée et libertin de la littérature française ; on en a fait un exemple du catholicisme le plus orthodoxe ; on l'a lu comme le manifeste de diverses écoles de pensée et sous-sectes du scepticisme ou du christianisme, et

⁶ Henri Busson notait déjà la même chose dès 1957 : "Peu de livres ont suscité autant de commentaires, et aussi divergents, que le *Cymbalum mundi*". (*Le rationalisme dans la littérature française de la Renaissance (1533-1601)*, nouvelle édition revue et augmentée, J. Vrin, Paris, 1957, p. 179.) On pourrait également citer Josef Bohatec qui écrivait en 1939, en exagérant quelque peu : "Aucun représentant de la Renaissance française — à l'exception de Rabelais — n'a été l'objet de tant d'études, mais pour aucun non plus les opinions, en ce qui concerne sa doctrine, ne diffèrent autant que pour le poète, mort jeune, du *Cymbalum*." ("Calvin et l'Humanisme — V. Bonaventure Des Périers", *Revue historique*, CLXXXV, 1939, p. 71, n. 2.)

même d'une forme de mysticisme juif⁷ ; bref, on lui a attribué des orientations théologiques et philosophiques des plus incompatibles.

Bien que nous ayons d'abord été tenté de classer les différentes interprétations du *Cymbalum* selon l'orientation idéologique ou religieuse (athéisme, catholicisme, etc.) qu'elles attribuaient au texte, nous nous sommes rendu compte qu'il serait plus instructif — comme nous l'avons fait pour l'*Utopie* — de regrouper d'abord les interprétations selon la conception *sous-jacente* que les critiques s'y révèlent y avoir de la nature du texte de Des Périers. Ainsi, on pourra voir que certaines interprétations à première vue incompatibles, voire complètement opposées, partagent en fait des prémisses parfaitement identiques au niveau de leur conception de la nature de l'œuvre.

La tradition critique la plus riche, et la plus ancienne, tend à lire le *Cymbalum* comme un texte à clefs : on y voit une sorte de *pamphlet* ou de *manifeste* doctrinaire — d'allégeance différente selon les interprétations — que l'auteur aurait simplement revêtu d'une épaisse couche de fiction. Selon cette perspective, le travail du critique consiste alors simplement — bien que difficilement — à trouver *le sens caché* du *Cymbalum*. Cette tendance apparaît même explicitement dans la récurrence du titre "Le sens du *Cymbalum Mundi* de Bonaventure Des Périers", en trois langues différentes dans la littérature secondaire.⁸ Ces titres identiques coiffent des interprétations incompatibles, mais, dans les trois cas, comme dans de nombreux autres, les auteurs prétendent décoder le *Cymbalum* pour y trouver *un sens univoque* et indiscutable. La plupart de ces critiques ont fait peu de cas du statut générique et discursif du texte. En revanche, ils ont souvent accordé beaucoup d'importance aux éléments "extratextuels" (biographie de l'auteur présumé, contexte historique, histoire de la publication de l'œuvre et du procès qui s'en est suivi, etc.). Tout ce travail interprétatif n'a évidemment pas été entièrement inutile — on y

⁷Un dénommé Henri Just aurait tenté de montrer que Des Périers défendait des thèses judaïques antichrétiennes dans le *Cymbalum*. Cet ouvrage intitulé *La pensée secrète de Bonaventure Des Périers et le sens du Cymbalum Mundi* a cependant été publié par une obscure maison d'édition de Casablanca en 1948, et il nous a été impossible de nous le procurer. Nous n'en connaissons la teneur que par le bref résumé qu'en fait Saulnier dans "Le sens du *Cymbalum Mundi* de Bonaventure Des Périers", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XIII, 1951, p. 63-65.

⁸ Ernst Walser, "Der Sinn des *Cymbalum Mundi* von Bonaventure Des Périers (Eine Spottschrift gegen Calvin)", *Zwingliana*, IV, #3, 1922, p. 65-82 ; Verdun-Louis Saulnier, "Le sens du *Cymbalum Mundi* de Bonaventure Des Périers", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XIII, 1951, p. 43-69 et p. 137-171 ; Wolfgang Spitzer, "The Meaning of Bonaventure Des Périers' *Cymbalum Mundi*", *Publications of the Modern Language Association of America*, LXVI, #5, sept. 1951, p. 795-819.

apprend énormément sur l'œuvre, sur le contexte historique de sa publication et sur ses sources possibles —, mais le résultat est le plus souvent décevant.

Parallèlement à cette très riche tradition de critiques-détectives qui cherchent à lire l'œuvre comme un traité religieux "déguisé" en œuvre littéraire, on trouve quelques critiques — moins nombreux et plus récents pour la plupart — qui affirment qu'il faut en rester justement à ce supposé déguisement de la fiction, c'est-à-dire ne pas se casser la tête à chercher des sens cachés sous chaque vocable utilisé par Des Périers, mais qu'il faut plutôt lire le texte comme une "satire plaisante", une œuvre de fiction innocente et polysémique, qu'il faut aborder avec moins de sérieux. Cette veine critique qu'on pourrait qualifier de "littéraire" a pu susciter — à son meilleur — des interprétations nouvelles et très stimulantes en ce qui concerne non pas le rapport du *Cymbalum* à la pensée ou l'histoire religieuse mais plutôt à la question des thèmes reliés du langage, du discours, de l'écriture ou du silence.

Cette bipolarité générale de la communauté interprétative — entre les "historiens" (de la religion surtout) et les "littéraires" — évoque évidemment la situation de la critique autour de l'œuvre maîtresse de More où l'on trouvait cette même opposition entre le camp de ceux qui lisaient l'œuvre "sérieusement" comme un traité politique (peu importe le sens qu'ils lui donnaient) et ceux qui n'y voyaient qu'un jeu littéraire. Il semble bien que la nature ambiguë du dialogue — toujours à cheval sur la frontière poreuse qu'a établi la modernité entre la fiction et la "non-fiction" — tende à favoriser ce genre de malentendu sur la nature et les intentions du texte à interpréter.

Comme c'était le cas cependant pour l'*Utopie*, il existe aussi un troisième camp critique, moins peuplé, qui — en lisant justement l'œuvre comme un dialogue — peut, quoique diversement là encore, la lire *simultanément* comme un véhicule d'idées ou de valeurs et comme une œuvre de fiction capable de jouer sur des tensions, idéologiques et éthiques, qui ne sont pas toujours résolues. C'est évidemment dans ce troisième camp que nous voulons nous situer et auquel nous souhaitons apporter, dans la mesure de nos moyens, une contribution originale.

Il paraît cependant essentiel de faire d'abord le compte rendu d'une partie suffisamment représentative des interventions — souvent fort révélatrices à plusieurs titres — des deux premiers camps. On se doit toutefois de prendre garde : le débat interprétatif autour du *Cymbalum* constitue un véritable feuilleton

dramatique, plein de rebondissements et de mystères irrésolus. Ce "métadialogue" peut devenir, par moments, presque aussi intéressant que l'œuvre elle-même. Plus d'un critique s'est laissé happer par la tentation d'en découdre avec tous ses prédécesseurs, au détriment souvent du travail sur le texte même.⁹ Cela fait cependant partie des effets de lecture du *Cymbalum* que de nous transformer en un de ces philosophes qui, dans le deuxième dialogue, cherchent désespérément, et en se chamaillant, des miettes de la pierre philosophale dans l'"areine du theatre". On ne pourra y échapper entièrement.

1. De contemptu "*Cymbalum Mundi*" : LE sens du dialogue

Plusieurs l'ont noté : le *Cymbalum* demeure — à la première lecture comme aux suivantes — fondamentalement énigmatique. Confrontés à cette résistance interprétative du texte, les commentateurs s'en sont donnés à cœur joie côté hypothèses et élucubrations diverses. Comme le souligne Lucien Febvre, la grande majorité a traité l'œuvre comme un "rébus de la première à la dernière ligne"¹⁰. À partir d'un minutieux travail de décodage, de démonstrations, de déductions et d'hypothèses — plus ou moins fondées selon les cas —, ceux-ci ont tenté déterminer le sens du *Cymbalum* :

Ces interprétations se basent sur des systèmes d'équivalences compliqués de transpositions onomastiques. (...) Les théories et les hypothèses s'affrontent et leur caractère contradictoire ne fait, le plus souvent, qu'aiguïser notre curiosité. On est en droit de se demander si Des Périers avait en tête un tel système ésotérique de clefs et d'équivalences.¹¹

Lucien Febvre lui-même, bien qu'il prétende se situer au-dessus de cette mêlée interprétative et qu'il soit conscient de la nature dialoguée de l'œuvre,

⁹ C'est notamment ce que reproche Jean Wirth à l'ouvrage très détaillé de Wolfgang Boerner : "Boerner consacre à la réfutation des travaux antérieurs une place inaccoutumée ; elle envahit chaque partie du livre au point de se confondre le plus souvent avec la démarche constructive. (...) cette confrontation ininterrompue avec la littérature secondaire fait attendre en vain le moment de synthèse où l'interprétation nouvelle se présentera nue, fût-ce en quelques pages." Jean Wirth, "Compte rendu du *Das Cymbalum Mundi des Bonaventure Des Périers* de W. Boerner", *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, vol. XLIV, 1982, p. 192.

¹⁰ Febvre décrit ainsi l'approche des "vieux commentateurs" (c'est-à-dire ceux qui l'ont précédé), mais cela pourrait tout aussi bien s'appliquer à nombre des commentateurs qui l'ont suivi, voire à sa propre démarche.

¹¹ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 113.

emprunte cependant une voie similaire en délaissant le rébus pour l'*énigme*.¹² Un peu moins obsédé par les anagrammes, le célèbre historien s'attache davantage au contexte historique et philosophique ayant présidé à la rédaction d'une œuvre comme le *Cymbalum*. Le résultat est cependant le même : Febvre aboutit à réduire le texte à une position théologique (ou plutôt *anti*-théologique) relativement univoque, et tout aussi discutabile que celle de ses prédécesseurs.

Et il s'agit là de la tendance qui domine dans la plus grande part de la tradition critique sur le *Cymbalum*. Nous ferons un rapide compte rendu des points de vue les plus importants et représentatifs de cette littérature, qu'on pourrait qualifier de "monologique"¹³ (du moins dans ses intentions), en regroupant les interprètes en trois sous-groupes : un premier sous-groupe de critiques qui voient dans l'œuvre un pamphlet allégorique fondamentalement athée ou "rationaliste", un deuxième qui comprend toutes les interprétations religieuses ou philosophiques "autres", et, enfin, un troisième, formé d'un seul critique (M. A. Screech), qui propose une interprétation complètement inédite du *Cymbalum* et qui remet même en question son attribution à Des Périers. Dans tous ces cas, il reste que ces critiques se rejoignent dans le fait qu'ils cherchent à assurer rien de moins que "le" sens du *Cymbalum*.

a. Le Cymbalum, carillon de l'impiété

Les critiques qui voient en Des Périers — plus spécifiquement à cause de son *Cymbalum*, car le reste de son œuvre ne confirme en rien cette hypothèse¹⁴ — un des représentants les plus éminents et les plus audacieux du scepticisme, du rationalisme ou du libertinisme philosophique de la Renaissance française ont longtemps dominé la scène interprétative.

¹² Lucien Febvre, *Origène et Des Périers ou l'énigme du "Cymbalum Mundi"*, Librairie Droz, Paris, 1942.

¹³ Nous ferons cependant l'économie de la majeure partie de la tradition critique prémoderne, romantique et "bibliophilique" (de Marchand à Nodier, Franck, Lacour, etc.) des XVIII^e et XIX^e siècles pour nous concentrer principalement sur les interprétations du XX^e siècle (qui reprennent de toutes façons les mêmes positions en les développant davantage).

¹⁴ *Les nouvelles créations et joyeux devis*, habituellement attribuées à Des Périers, constituent une œuvre parfois "osée" et quelque peu "paillarde" mais certainement pas sceptique ou libertine. Plus encore, les poésies de Des Périers témoignent d'une religiosité, voire d'un mysticisme (et d'un néo-platonisme) certain. De même, il ne faut pas oublier le travail de Des Périers sur la première Bible "réformiste" française — la Bible d'Olivet — en 1535, soit peu avant la publication du *Cymbalum*,

Il faut dire que cette opinion plonge ses racines jusque dans le XVI^e siècle, et ce, dès la publication du *Cymbalum*, puisque, selon le registre du Parlement de Paris du 7 mars 1538, le roi de France lui-même y aurait trouvé de "grands abuz et heresies".¹⁵ On sait aussi que l'imprimeur de la première édition, Jehan Morin,¹⁶ fut arrêté et condamné par le Parlement¹⁷ et que la faculté de théologie de l'université de Paris bien qu'elle n'ait pas trouvé d'erreurs "expresses" en matière de foi, le déclare "*perniciosus*" et le censure.¹⁸ Quelques années après cette histoire, plusieurs témoignages sont venus étayer la thèse de l'impiété.

Une lettre datée de juillet 1538 d'un professeur réformé réfugié à Genève, André Zébédée, place l'auteur du *Cymbalum* parmi les "granz espritz" qui tirent la France "à l'enseigne d'Epicure".¹⁹ Puis, en 1543, Guillaume Postel décrira le *Cymbalum* comme une "profession publique" d'"impiété".²⁰ Calvin, quant à lui, dans son *Traité des scandales* de 1550, placera Des Périers, aux côtés de Rabelais, avec ceux qui ayant d'abord "gousté de l'Evangile" ont ensuite été frappés d'"aveuglement".²¹ Un des disciples de Calvin, Guillaume Farel, situera aussi le

¹⁵ Extrait du registre du Parlement de Paris au 7 mars 1537, (c'est-à-dire 1538 selon notre calendrier), cité (notamment) par Yves Delègue, *op. cit.*, p. 109.

¹⁶ Le "compositeur" (l'auteur) du *Cymbalum* n'est mentionné dans aucun des documents relatifs à cette histoire, et ce même si Morin affirme — dans une requête au Chancelier Du Bourg — avoir "déclaré l'auteur dudict livre". Cf. Delègue, *op. cit.*, p. 110.

¹⁷ Il faut dire que si la publication du *Cymbalum* déclenche l'affaire, Morin sera également accusé d'avoir vendu quatre livres "heretiques et scandaleux" (protestants) à un autre libraire, Jehan de la Garde, qui sera brûlé avec ses livres. Il ne faut pas oublier que tout ceci se déroule dans le sillage de l'affaire des Placards (1534). Curieusement, Morin écoperait d'une sentence (un peu !) plus clémente : "il auroit esté condamné "à estre mené en ung tombereau devant l'eglise nostre dame de paris et illec faire amend honorable, nue teste et à genoulx, tenant en ses mains une torche de cire ardant et requerir mercy et pardon à Dieu, au roy et à justice, et les meschans livres qui seroient trouvés en sa possession bruslés en sa presence. Ce faist, estre battu nud de verges par les carrefours de ceste ville de Paris, aiant la corde au col, tourné à pilory, banny à tousjours de ce royaume, et ses biens declarés confisqués au roy." *Sentence du Parlement de Paris*, le 17 juin 1538, cité par Delègue, *op. cit.*, p. 111. Morin fit cependant appel et personne ne sait quel sort il subit au bout du compte.

¹⁸ Voici l'extrait du jugement des trois docteurs de la Sorbonne (Jean Bertout, Nicolas de Granibus et Thomas Laurent) : "Conclusum fuit quod quamvis liber, ille non continet errores expressos in fide, tamen perniciosus est, ideo suppressandum." L'Arrêt de la Faculté de Théologie est rendu le 19 juillet 1538. Il se trouve aux Archives Nationales (MM 248, ff 46 v et 47 r).

¹⁹ La lettre de Zébédée, adressée à Charles de Candeley, ne nomme pas l'auteur du *Cymbalum*, mais mentionne qu'il "avoit esté cleric d'Olivetain a mectre La Bible en francoys" ce qui constitue un des principaux arguments en faveur de l'attribution de l'ouvrage à Des Périers vu que celui avait justement collaboré à l'édition de la Bible de Robert Olivetan en 1535.

²⁰ Guillaume Postel, *Alcorani seu Mohameti Legis*, 1543 : "*Facit fidem impie vivendi et more brutorum quicquid collibitum est sequendi omnium consuetudo, non paucorum etiam publica impietatis professio, id arguit nefarius tractatus Villanovani de tribus prophetis, Cymbalum Mundi, Pantagruellus et Novae insulae quorum authores olim erant Cenevangelistarum antesignani.*"

²¹ Calvin, *Traité des Scandales*, 1550 : "Chacun sait qu'Agrippa, Villeneuve, Dolet et leurs semblables ont toujours orgueilleusement contemné l'Évangile (...) Les autres comme Rabelais, Desgovea, Desperius et

"tresmechant Deperius" entre les "libertins" et les "Atheistes".²² Plusieurs années plus tard, un autre réformé célèbre, Henri Estienne, établira pour la première fois un lien explicite entre le *Cymbalum* et Bonaventure Des Périers. Il placera lui aussi ce dernier aux côtés de Rabelais et le décrira comme un "contempteur et mocqueur de Dieu" ayant voulu "donner des coups de bec à la vraye religion Chrestienne".²³ Puis, vers la fin du siècle, Étienne Pasquier, dans une lettre à Tabourot des Accords, parlera du *Cymbalum* comme d'un "Lucianisme, qui merite d'estre jetté au feu avec l'auteur s'il estoit vivant".²⁴ De même, le bibliographe La Croix du Maine écrira en 1584 que Des Périers est "l'Auteur d'un livre détestable et rempli d'impiété".²⁵ Enfin, Jean Chassagnon reprendra, en 1586, le témoignage d'Estienne sur ce "détestable livre".²⁶ Voilà donc ce que pensait la majorité des auteurs du XVI^e siècle qui avaient évoqué par écrit soit le *Cymbalum*, soit Bonaventure Des Périers.

La réputation sulfureuse de l'ouvrage fera qu'il ne sera pas réédité pendant près de deux siècles. Pourtant, les nouvelles éditions "hollandaises" du XVIII^e siècle²⁷ ne semblent pas susciter de semblables réactions et il faut attendre l'édition Jacob de 1841 avant que renaisse la controverse autour du *Cymbalum*. Les critiques

beaucoup d'autres, que je ne nomme pas pour le présent, après avoir gousté de l'Évangile, ont esté frappez du mesme aveuglement."

²² Guillaume Farel, *Le glaive de la parole veritable*, Genève, 1550 : "Je crain fort, qu'en la teste de ce povre miserable [*l'auteur du Bouclier de défense, un ouvrage anti-calviniste*], non seulement y ait des erreurs des libertins, mais aussi du tresmechant Deperius, et des Atheistes, puis qu'il parle ainsi."

²³ Henri Estienne, *Introduction au Traité de la Conformité des Merveilles anciennes avec les Modernes ou, Traité préparatif à l'Apologie pour Hérodote*, s.l. (1566) p. 120. L'attribution du *Cymbalum* à Des Périers se fonde en partie sur ce témoignage d'Estienne qui est le premier à associer explicitement le *Cymbalum* à Des Périers. C'est aussi ce dernier qui a prétendu que Des Périers s'était suicidé s'étant "enferré sur son épée", *ibid.*, p. 309. Le seul autre témoignage sur la mort de Des Périers nous vient de son ami Antoine du Moulin qui, dans sa dédicace à Marguerite de Navarre pour l'édition (posthume) du *Recueil des œuvres de Des Périers*, affirme plutôt que la mort "l'a surpris au cours de sa bonne intention" (i.e. en plein travail).

²⁴ Pasquier, *Lettres*, livre VIII, lettre 12, Paris, 1619, p. 493. La lettre s'adresse à Étienne Tabourot peu après la parution des *Bigarrures du Seigneur des Accords* de ce dernier en 1583.

²⁵ La Croix du Maine, *La Bibliothèque francoyse (...) qui est un catalogue de toutes sortes d'auteurs*, Paris, 1584. Dans ce même passage, La Croix du Maine affirme que Des Périers a d'abord rédigé l'œuvre en latin avant de la traduire lui-même sous le nom de Thomas du Clevier. Il semble qu'il ait pris la lettre d'ouverture du *Cymbalum* un peu trop au premier degré...

²⁶ Jean Chassagnon, *Histoires memorables des grans et merveilleux jugemens et punitions de Dieu*, Genève, 1586, p. 170.

²⁷ On connaît au moins quatre éditions à partir du travail de Prosper Marchand (sur la base, semble-t-il, de l'édition Bonnyn de 1538) : en 1711, 1732, 1740 et 1753. Il semble que seul La Monnoye ait vu des traces d'impiété dans l'œuvre. Il serait d'ailleurs le premier, dans son édition de 1753, à proposer l'identification du personnage de Mercure au Christ.

romantiques (Charles Nodier,²⁸ Éloi Johanneau,²⁹ Félix Franck,³⁰ etc.) vont redonner à l'œuvre sa réputation d'impiété, et ce, pour plus de cent ans.

Mais ce n'est que dans la première moitié de notre siècle que certains commentateurs ont tenté de confirmer la prétendue audace de l'œuvre par des interprétations un peu plus approfondies. On se contentera à cet effet de présenter rapidement les trois critiques modernes les plus importants de ce groupe — Abel Lefranc, Henri Busson et Lucien Febvre — ainsi qu'un des derniers en date — Malcolm Smith.

Dans la préface au *Pantagruel* de son édition des œuvres de Rabelais, Lefranc affirme dès l'abord qu'il "est hors de doute qu'il [le *Cymbalum*] doit être considéré, d'un bout à l'autre, comme l'attaque la moins déguisée et la plus violente qui ait été dirigée, au cours du XVI^e siècle, contre l'essence même du christianisme."³¹ Sauf que Lefranc ne fait pas d'analyse vraiment approfondie pour appuyer ses accusations. Il se contente d'identifier en passant Mercure au Christ et de commenter le quatrième dialogue où il voit Rabelais en Pamphagus et Des Périers en Hylactor.³² En réponse à des critiques, dans un autre article publié quelques années plus tard, Lefranc réitérera son affirmation selon laquelle "le *Cymbalum* mettait en cause les fondements mêmes du christianisme et «l'existence du principe religieux»".³³ Mais il est obligé d'évoquer cette fois une "mystérieuse intervention" pour expliquer l'absence de poursuites contre Des Périers et la sentence relativement bénigne (pour l'époque) dont bénéficia l'imprimeur Morin.³⁴

²⁸ Nodier verra une "allégorie impie" spécialement dans le deuxième dialogue et évoquera le "scepticisme effréné" de Des Périers, *Revue des Deux Mondes*, XX, 1839, p. 329-351.

²⁹ Pour l'interprétation de Johanneau, voir I.G.A.L. (Éloi Johanneau), "Clé du *Cymbalum Mundi* de B. Des Périers", *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*, 1849-50, p. 243-247. C'est Johanneau qui le premier identifie les anagrammes des destinataires de la lettre de dédicace.

³⁰ Franck a qualifié le *Cymbalum* de "Contre-Évangile" dans la préface à son édition de l'ouvrage (Lemerre, Paris, 1873, p. LXI).

³¹ "Introduction" (au *Pantagruel*), *Oeuvres de François Rabelais*, tome III, Librairie ancienne Édouard Champion, Paris, 1922, p. LXI.

³² "Au cours de ces pages mystérieuses, Des Périers s'est assurément mis en scène, en même temps que Rabelais. Il use de cette allégorie dialoguée pour le supplier d'entrer résolument en lice et d'exprimer sans détours les idées qu'il professe sur le christianisme et ses mystères. Qu'il renonce aux symboles pour parler clair ! Là est l'explication définitive de ces pages." *Ibid.*, p. LXVII.

³³ Abel Lefranc, "Rabelais et les Estienne. Le procès du *Cymbalum Mundi* de Bonaventure Des Périers", *Revue du Seizième siècle*, XV, 1928, p. 363.

³⁴ *Ibid.*, p. 366.

La même année que Lefranc, dans la première édition de son monumental ouvrage sur le rationalisme dans la littérature de la Renaissance française, Henri Busson propose une interprétation très proche de celle de l'éditeur de Rabelais. Comme d'autres avant lui, il place Des Périers dans le sillage de ce dernier : "le pamphlet de Des Périers était autrement plus violent que celui de Rabelais."³⁵ Mais on sent un malaise chez Busson. Et on note en passant la confusion générique — très révélatrice à notre sens — qui lui fait donner l'appellation de "pamphlet" au *Cymbalum*.³⁶

Le problème réside dans le fait que la prémisse de Busson — selon laquelle Mercure représente Jésus-Christ³⁷ — l'amène à tirer des conclusions qui viennent quelque peu troubler la thèse principale de son ouvrage — du moins dans sa première version — sur l'expansion du rationalisme en France. En effet, selon cette thèse, on ne devrait trouver en France, pendant la première moitié du XVI^e siècle (avant 1540 surtout), que des exemples de rationalisme *philosophique* (c'est-à-dire un rationalisme qui s'attaque à des questions d'ordre à la fois philosophique et théologique : Providence, Création, etc.). Il ne s'agirait alors que de la période d'"incubation" du rationalisme, venu surtout d'Italie (et plus particulièrement de Padoue). Le rationalisme "théologique" plus radical — qui s'en prend, quant à lui, à des dogmes d'ordre théologique : la Révélation, la Trinité, l'Incarnation, etc. — n'est censé apparaître que dans la deuxième moitié du siècle.

Or, voilà que survient le *Cymbalum* dans lequel Des Périers, selon l'analyse sommaire³⁸ de Busson, reprend non seulement les accusations "ordinaires des évangélistes contre l'Église romaine",³⁹ mais "va beaucoup plus loin encore, et (...)

³⁵ Henri Busson, *Les sources et le développement du rationalisme dans la littérature française de la Renaissance (1533-1601)*, Librairie Letouzey & Ané, Paris, 1922, p. 193. Curieusement, Busson supprime cette phrase de l'édition "revue et augmentée" de son livre en 1957.

³⁶ À la fin de son analyse, Busson laissera paraître son agacement devant ce pamphlet qui ne présente pas ses idées clairement : "Les deux écrivains [*Rabelais et Des Périers*] que nous venons d'étudier ne proposent point de raisonnement en forme. Leur seul argument, c'est celui que répétera plus tard Bodin : cela n'est pas croyable et leur seule méthode d'argumenter, c'est le ricanement", *ibid.*, p. 201. Cette phrase aussi sera supprimée de l'édition de 1957.

³⁷ "On sait que Mercure, dans le livre de Des Périers, c'est Jésus-Christ, Jupiter, Dieu le Père." *Ibid.*, p. 195, n.1. Dans l'édition remaniée de son livre, Busson relativise quelque peu cette affirmation : "Le double rôle de Mercure qui tantôt est le Mercure de la mythologie traditionnelle, tantôt le représentant de Jésus, est évidemment l'une des difficultés du livret." Busson (1957), *op. cit.*, p. 185, n.8). Mais il continue tout de même d'insister sur l'équation Mercure-Christ : "Mercure, dans ces trois épisodes, c'est Jésus", Busson (1957), *op. cit.*, p. 183.

³⁸ Cette analyse est un peu plus détaillée dans l'édition de 1957.

³⁹ *Ibid.*, p. 193.

s'attaque en face à Jésus-Christ lui-même et nie la Révélation."⁴⁰ Pour Busson, cela "donne à son livre un accent unique à cette date"⁴¹, et il doit supposer que les contemporains de l'œuvre ne l'avaient pas vraiment comprise : "Comment ne pas voir dans ce livre la négation de toute religion positive ? (...) ces contemporains furent effrayés, encore qu'ils ne semblent pas avoir trouvé la clef de cette effrayante allégorie."⁴² À la fin de son analyse, Busson se voit obligé de s'exclamer : "Encore une fois, il m'étonne à cette date !"⁴³

Lucien Febvre, quant à lui, ne peut se contenter de ces affirmations et de ces étonnements. En bon historien, il veut approfondir la question, expliquer comment Des Périers a pu produire pareil texte à pareille date. En 1942, il publiera donc les résultats d'un séminaire de recherche tenu quelques années plus tôt sur l'"énigme" du *Cymbalum*. Le texte de Febvre, très intéressant à lire, un peu lyrique et emporté par moments, se présente — plutôt triomphalement — comme la solution au problème de l'interprétation du *Cymbalum*. Un lecteur non averti pourrait s'y laisser prendre tant l'historien est habile à présenter sa thèse.⁴⁴

Comme on l'a vu, Febvre se moque des commentateurs qui ont traité l'œuvre comme un "rébus" (ce qu'il appelle un peu méchamment la "méthode myope"⁴⁵). Au contraire des "érudits à courte vue", Febvre prétend chercher rien de moins que la "philosophie de Bonaventure", les "racines d'une incrédulité qu'il est plus facile de

⁴⁰ *Ibid.*, p. 197.

⁴¹ *Ibid.* Phrase supprimée de l'édition de 1957.

⁴² *Ibid.*, p. 199.

⁴³ *Ibid.*, p. 200. Phrase supprimée de l'édition de 1957. Plus de trente ans après sa première étude, Busson tentera de "relativiser" son étonnement, mais en maintenant sa position sur le sens du *Cymbalum*. En 1957, il écrit en effet : "La brutale attaque contre le christianisme qui s'étale au second dialogue nous étonnait il y a trente ans" (*op. cit.*, p. 189.). Puis, il se lance dans une énumération de références (surtout liées au cercle de Dolet) qui tendraient à prouver l'existence d'une "explosion irrégulière" en France au début des années 40, donc peu après la publication du *Cymbalum* : "Le *Cymbalum* est contemporain à deux ans près de ces faits et de ces livres et il est né au centre même de ce mouvement, dans l'entourage de Dolet. Il semble qu'il n'a pas besoin d'autre explication." *Ibid.*, p. 190.

⁴⁴ Wolfgang Spitzer note aussi l'habileté rhétorique de Febvre dans ce texte : "The overwhelming wealth of material displayed before us in the shape of quotations from primary sources of the sixteenth century and of Christian antiquity, the verve of his style that abounds in graceful *bons mots*, finally the insistent tone of suasion which from the start makes his thesis appear like the only one acceptable or even conceivable—all of these produce a dazzling effect on the reader." ("The Meaning of Bonaventure Des Périers' *Cymbalum Mundi*", *Publications of the Modern Language Association of America*, LXVI, #5, sept. 1951, p. 796.) Spitzer procède ensuite à une déconstruction en règle de plusieurs des hypothèses centrales de Febvre.

⁴⁵ Febvre, *op. cit.*, p. 67. Voici la description de la "méthode myope" : "Chausser ses lunettes. Peser et grabeler chaque mot, l'un après l'autre. Tourner et retourner chaque nom propre. Ne pas s'occuper de l'ensemble mais du détail."

dénoncer que d'interpréter".⁴⁶ Fait révélateur : il place son étude "dans le cadre de l'histoire non pas littéraire mais *religieuse* du XVI^e siècle".⁴⁷

Comme ses prédécesseurs cependant, et malgré son "champ de vision plus étendu", Febvre s'amusera lui aussi au jeu des anagrammes, allant même jusqu'à se prétendre — à tort — le premier à identifier le personnage de Drarig comme représentant Érasme.⁴⁸ De même, l'ensemble des thèses de Febvre repose sur des prémisses fort discutables. Comme Busson, il part du principe que Mercure représente Jésus-Christ, que la "Pierre philosophale" du deuxième dialogue symbolise les Évangiles, etc. Il ne s'occupe donc pas tant de démontrer que le *Cymbalum* est effectivement un texte radicalement sceptique — ce qui semble lui paraître un *a priori* indiscutable — que d'expliquer comment Des Périers a pu, soudainement, se transformer en "libertin d'avant-garde". Toute l'étude est en effet consacrée à identifier les sources de la "stupéfiante précocité"⁴⁹ du *Cymbalum* :

(...) on se dit aussi qu'un homme de ce temps, pour qu'il ait pu, en si peu de mois, se dégager des communes croyances, s'élever à ce degré de scepticisme vis-à-vis des réformateurs et, par-delà, à ce degré d'incertitude et d'angoisse quant à la vérité et ces critères — il a fallu qu'il fasse une rencontre, une de ces rencontres qui changent la vie d'un homme — qui opèrent en lui une de ces transmutations de sentiments et de façons de penser dont parle Rhetulus avec tant d'assurance.⁵⁰

Febvre attribue cette soudaine "transmutation" à *deux* rencontres : celle de Dolet⁵¹ d'abord ("contaminé" par Padoue), mais surtout celle des thèses de Celse, connues par le biais du *Contra Celsum* d'Origène :

⁴⁶ *Ibid.*, p. 8-10.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 23. C'est moi qui souligne.

⁴⁸ C'est dès 1754 que Jean-Bernard Michault avait établi ce rapport grâce à un ami "savant" (Michault, *Mélanges historiques et philologiques*, Tilliard, Paris, 1754, t. 1, p. 145 ; cité par Lacour, tome I, *op. cit.*, p. 308). Febvre fait pourtant fréquemment référence à l'édition des œuvres de Des Périers par Lacour, ce qui ne l'empêche pas de jouer les pionniers : "L'identification n'a rien de bien sorcier sans doute, et je m'étonne un peu qu'il faille y procéder quatre siècles après l'apparition du *Cymbalum*." *Ibid.*, p. 28. Félix Franck avait proposé la même hypothèse en 1873 (Febvre cite pourtant en bibliographe l'édition Franck du *Cymbalum*). Mentionnons aussi Walser en 1922 et Becker en 1924 qui proposent la même chose. Enfin, Josef Bohatec faisait de même dans la *Revue historique* en 1939 (c'est-à-dire trois ans avant la parution de l'étude Febvre).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 125. Febvre n'a de cesse de s'étonner, un peu emphatiquement, face à ce "livre précurseur" (p. 131) : "le problème qu'il pose, c'est tout simplement le problème de la divinité de Jésus. La négation de cette divinité... (..) À cette date de 1537 (...) qui donc avait posé des questions de cet ordre ? (...) Qui donc avait mis par écrit des questions de cet ordre ? Qui, je veux dire quel écrivain, quel philosophe, quel humaniste ?" *Ibid.*, p. 124-125.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁵¹ Le fait que Des Périers ait connu Dolet est attesté par ce dernier : "(...) Ioannes Eutychus Deperius Heduus : cujus opera, fideli ea quidem, et accurata in primo Commentariorum nostrorum Tomo

Celse fournit les thèmes, les arguments, la substance. Bonaventure lit, médite, assimile — et puis, d'une plume légère, avec une prudence égale à sa hardiesse, brode sur la trame de pensées «fort antiques» (...) d'ingénieux et subtils dialogues, volontairement obscurs et imprécis, et qui ne reprennent leur plénitude de sens qu'une fois rapprochés de ce qui leur donne une assiette solide, une bonne base — leurs fondations. (...) Derrière le *Cymbalum*, et qui accompagne Bonaventure dans toutes ses variations sur le thème choisi ; bien plus, au départ même du *Cymbalum*, il y a sans nul doute le *Discours Vêritable* transmis par Origène aux hommes de la Renaissance, pour qu'ils en fassent un bréviaire de libertinisme.⁵²

L'hypothèse de la lecture d'Origène par Des Périers n'est fondée sur aucune preuve concrète bien que le *Contra Celsum* était effectivement disponible dans plus d'une édition à l'époque.⁵³ Febvre énumère une série de recoupements thématiques plus ou moins convaincants⁵⁴ et se laisse emporter par son enthousiasme. Curieusement, exactement comme il le reprochait à Ernst Walser plus tôt dans son étude, l'interprétation de l'historien français, par moments, "tombe dans le roman".⁵⁵ Il paraît d'ailleurs curieux que l'auteur du *Problème de l'incroyance au 16^e siècle* — qui avait si savamment montré le caractère problématique de l'identification de Rabelais comme athée par Abel Lefranc — en vienne, dans le cas du *Cymbalum*, à une telle conclusion avec si peu de preuves tangibles.

Il reste que la thèse de l'impiété de l'auteur du *Cymbalum* a longtemps dominé le discours critique sur l'ouvrage, et ce malgré les fondements et les arguments plus ou moins solides sur lesquels ces interprétations paraissaient reposer. Toutefois, après l'intervention de Febvre, une série d'interprétations

describendo usi sumus". Étienne Dolet, *Commentarii linguae latinae*, II, col. 535, 1537, cité par Delègue, *op. cit.*, p. 113.

⁵² Febvre, *op. cit.*, p. 91-93.

⁵³ Selon Eva Kushner: "à la date de 1536, Des Périers pouvait lire le *Contra Celsum* dans l'édition parisienne courante, dans sa réédition lyonnaise de 1536 par Jacques Guinta, ou dans l'édition érasmienne d'Origène imprimée, toujours la même année, à Bâle." ("Structure et dialogue dans le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers", *Crossroads and Perspectives: French Literature of the Renaissance, Studies in Honour of Victor E. Graham*, Travaux d'Humanisme et de Renaissance, no. 211, C. M. Grisé & C. D. E. Tolton éd., Dorz, Genève, 1986, p. 186.)

⁵⁴ Seul le passage suivant d'Origène paraît évoquer le *Cymbalum* : "Le poète n'a eu dessein que de faire rire les spectateurs lorsqu'il a introduit sur le théâtre Jupiter qui, à son réveil, envoie Mercure aux Athéniens et aux Lacédémoniens. Et vous, ne voyez-vous point que votre fils de Dieu envoyé aux Juifs n'est aussi qu'un objet de risée ?" (*Contra Celsum*, VI, § 329). Il reste que Celse n'est certainement pas le seul à avoir établi un parallèle entre Mercure et Jésus. Comme on le verra plus loin, l'idée aurait tout aussi bien pu être empruntée à Guillaume Budé. Et il n'est pas non plus certain que Des Périers voulait réellement représenter Jésus par le personnage de Mercure.

⁵⁵ Febvre, *op. cit.*, p. 71. Plusieurs commentateurs ont remis en cause la valeur des thèses de Febvre sur la "filière celsienne". On ne citera ici que Busson qui partage pourtant les prémisses et les conclusions de Febvre : "La brutale attaque contre le christianisme qui s'étale au second dialogue nous étonnait il y a trente ans. Lucien Febvre a pensé l'expliquer en comparant certaines expressions du *Cymbalum* au *Contra Celsum*. Mais on a contesté, avec raison, les rapprochements proposés." Busson (1957), *op. cit.*, p. 189.

divergentes — mais surtout celle, très "autorisée", de Verdun L. Saulnier — sont venues sérieusement ébranler cette hégémonie. À un point tel que la thèse de l'impiété a presque totalement disparu de la scène critique dans la deuxième moitié de ce siècle.

Du moins jusqu'à tout récemment, puisqu'un nouveau commentateur — Malcolm Smith⁵⁶ — est venu revitaliser, en 1991, cette perspective moribonde avec de nouveaux arguments qu'on ne peut plus dorénavant écarter du revers de la main. Smith s'appuie notamment sur un passage dans le monologue initial d'Hylactor au quatrième dialogue où il lit, de manière assez convaincante, une série d'allusions plus ou moins explicites évoquant une attitude foncièrement athée, voire violemment "anti-théiste"⁵⁷ :

The presence of five successive phrases with biblical resonance cannot be fortuitous, for the book is full of theological comment (...) These allusions are likely to have been discerned at the time. And to discern them is to capture the meaning — that Hylactor, on his own confession, mocks the creator and is an atheist. Indeed, worse: he is an unremitting foe of the creator, an anti-theist who sabotages the design of the creator (...) Hylactor's own discourse is the anti-parable of an anti-theist.⁵⁸

À partir de ce constat, Smith, par une série impressionnante de déductions et d'arguments, en arrive à conclure qu'Hylactor représente nul autre que Estienne Dolet,⁵⁹ et que Pamphagus représenterait quant à lui Rabelais.⁶⁰ De plus, selon

⁵⁶ Malcolm C. Smith, "A Sixteenth-Century Anti-Theist (on the *Cymbalum mundi*), *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LIII, 3, p. 593-618.

⁵⁷ Le passage est le suivant : "Puis, quant j'ay bien fait toutes les follies de mes nuictz attiques, jusques au chapitre *Qui sunt leves et importuni loquutores*, pour mieulx passer le demourant de mes phantasies, ung peu devant que le jour vienne, je me transporte au parc de nos ouailles faire le loup en la paille ; ou je m'en voys desraciner quelque arbre mal planté, ou brouiller et mesler les filetz de ces pescheurs, ou mettre des os et des pierres au lieu du tresor que Pygargus l'usurier a caché en son champ ; ou je voys pisser aux potz du potier et chier en ses beaulx vases." CM, p. 36. Smith voit dans ces cinq mauvais coups d'Hylactor des attaques directes contre divers aspects de la religion chrétienne telle que décrits par des métaphores bibliques : "All five are carried out furtively, under cover of darkness. And all evoke the Bible — and to make the same point. The Church of Christ is a sheepfold, threatened by ravening wolves — like Hylactor. The Church is a tree in which birds find a home — a tree which Hylactor uproots. The apostles are fishers of men — and Hylactor entangles their nets. The kingdom of heaven is a treasure buried in a field — but Hylactor substitutes rubbish for it. And we creatures are the vessels fashioned by the Creator — vessels in which Hylactor relieves himself." Smith, *op. cit.*, p. 598. Voir note 12 pour les références bibliques des cinq métaphores.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 599-600.

⁵⁹ Plusieurs critiques avaient déjà proposé cette identification (Franck, Bohatec, Saulnier, Nurse), mais Smith est certainement celui qui présente les arguments les plus convaincants et les plus nombreux en ce sens. Voir spécialement p. 600-604.

⁶⁰ Abel Lefranc, comme on l'a vu, avait déjà proposé cette identification. Smith prétend cependant être arrivé à cette conclusion avant d'avoir eu connaissance des hypothèses de Lefranc (p. 606, n. 30).

Smith, Actéon dont les chiens ont dévoré la langue correspondrait à Lucien.⁶¹ Ce qui l'amène à lire le quatrième dialogue comme suit :

The culminating dialogue of the *Cymbalum Mundi*, then, is a veiled commentary on the deeds of a self-confessed anti-theist ; that anti-theist is almost certainly Dolet ; his companion, who is something of a kindred spirit but deploras his recklessness, is probably Rabelais. Dolet and Rabelais are two dogs who devoured the tongue of Actaeon, who probably represents the reputed atheist Lucian. The *Cymbalum Mundi* thus reveals the existence of latter-day «Lucianists», atheists who facetiously mock religion, and warns that the most fearsome of them, and as-yet-furtive foe of the Christian Church is about to disseminate his views in public. That, in a nutshell, is the meaning of the last dialogue in the *Cymbalum Mundi*.⁶²

Curieusement cependant, Smith n'en conclut pas pour autant à l'athéisme de l'auteur du *Cymbalum*.⁶³ :

In my view, it would not be accurate to describe the author of the *Cymbalum mundi* as an atheist. «Pernicious» in the Sorbonne's terms, yes ; but his book (again in their terms) contains no explicit doctrinal errors. Yet here is a book which shows the author as part of a very small group to which «Hylactor» has divulged his virulently anti-Christian views and who (albeit covertly) is disseminating those views (whilst affecting to disapprove of their being divulged by Hylactor himself). So, while the author of the *Cymbalum Mundi* cannot be called an atheist, he can be called irreligious, for he is cavalier in his dismissal of dogmatic theology and complaisant in the presentation of his mischievous atheist Hylactor.⁶⁴

Smith décrit — de manière moins certaine — ce caractère "irréligieux" dans les termes du "nicodémisme", une école de pensée — fondé par un moine Cartusien, Otto Brunfels — qui professait que les croyances secrètes "en son cœur" avaient plus d'importance que les mots prononcés en présence de ses semblables⁶⁵

L'identification de Pamphagus à Rabelais par Smith paraît cependant moins convaincante que celle d'Hylactor à Dolet.

⁶¹ À ma connaissance, Smith est le seul critique à avoir proposé cette hypothèse qui me paraît fort intéressante : "Actaeon in my view represents a very different historical figure, an ancient writer who was often denounced as an atheist and who, according to a legend recorded by Suidas and frequently reiterated in the sixteenth century, was punished for his impiety precisely by being devoured by dogs: the satirist Lucian." *Ibid.*, p. 606. Nous reviendrons sur cette hypothèse dans une section ultérieure.

⁶² *Ibid.*, p. 608.

⁶³ Smith est sans aucun doute le critique qui démontre le plus éloquemment que Bonaventure Des Périers est probablement bel et bien l'auteur du *Cymbalum Mundi*. Nous y reviendrons.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 616-617.

⁶⁵ "the opinion that the secret beliefs in one's heart matter more than the words which one utters in the presence of men. The appellation «Nicodemite» derives from the disciple who saw Christ furtively, at night, for fear of persecution." *Ibid.*, p. 612. Voici comment Smith justifie son parallèle avec Brunfels : "At the very least, there is an intellectual kinship between Brunfels and the author of the *Cymbalum Mundi* : both tend to undermine dogmatism through allusive discourse which makes use of biblical texts ; both seem to have held that the nucleus of religious truth is tiny ; that religious rites are unimportant since religion is an «internal» matter ; that acts of charity are primordial ; that theologians are redundant. And

L'important dans la thèse de Smith réside cependant dans le fait qu'il a réouvert le débat sur l'impiété du *Cymbalum* — ou à tout le moins d'un de ses personnages —, remettant sur la table une hypothèse qui avait depuis une cinquantaine d'années perdu beaucoup de son crédit. Ce point de vue interprétatif paraît gagner en popularité depuis quelques années. François Berriot lui avait déjà redonné un peu de vigueur, en passant, dans sa monumentale thèse sur l'athéisme au XVI^e siècle.⁶⁶ Max Gauna est venu encore ajouter de l'eau au moulin plus récemment.⁶⁷

Mais l'hypothèse de Smith sur le supposé nicodémisme de Des Périers paraît aussi symptomatique d'une autre tendance interprétative importante dans l'histoire de la réception critique du *Cymbalum* : celle qui a voulu "caser" l'auteur et/ou son œuvre dans une ou l'autre d'un nombre impressionnant de positions ou de "sectes" théologiques ou philosophiques.

b. Des Périers : anti-calviniste, épicurien, sceptique, hésuchiste, mystique, etc.

À partir plus ou moins de la méthode utilisée par Smith, Febvre, Busson et Lefranc — qui consiste à lire l'œuvre comme un texte à clefs ou une énigme que l'on doit décoder pour en trouver *le sens caché* —, d'autres critiques sont arrivés à des résultats fort différents qui ne vont pas tout à fait, voire pas le moins du monde, dans le sens de la thèse de l'impiété. Dans presque tous ces cas, évidemment, la recherche du sens de l'œuvre concerne exclusivement le problème de l'orientation religieuse du "pamphlet" et de son auteur. Il paraît impossible de faire l'économie de ces effets de lecture extrêmement instructifs (parfois même amusants), cette postérité critique s'étant maintenant greffée à la riche et intrigante histoire de la réception du *Cymbalum*. Il importe d'en rappeler les principaux moments, et de présenter rapidement les positions extrêmement diverses qui en ont résulté.

both seek, somewhat contradictorily, to shelter themselves from authority by veiling their meaning, whilst at the same time displaying a dismissive and provocative attitude to authority." *Ibid.*

⁶⁶ François Berriot, *Athéismes et athéistes au XVI^e siècle en France*, 2 tomes, Éditions du Cerf, Atelier national de reproduction des thèses, Lille, 1984. (Thèse présentée à l'Université de Nice en 1976).

⁶⁷ "Pour une nouvelle interprétation du *Cymbalum mundi*", *La Lettre Clandestine*, vol. 6, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1997. Cette interprétation avait cependant vu le jour dans un livre que Gauna a publié en anglais quelques années plus tôt : *Upwellings. First Expressions of Unbelief in the Printed Literature of the French Renaissance*, Associated University Presses, London et Toronto, 1992. Gauna n'apporte pas vraiment beaucoup d'éléments nouveaux à la thèse de l'impiété, mais il est certainement un de ceux à la défendre le plus systématiquement et avec le plus de conviction.

On pourrait citer, en premier lieu, Ernst Walser⁶⁸ qui, en 1922, a proposé de lire le *Cymbalum* essentiellement comme un tract anti-calviniste, et ce, à partir d'une série d'hypothèses un peu étonnantes, dont celle selon laquelle le Livre des Destins du premier dialogue représenterait en fait l'*Institutio Christiane* de Calvin (l'*Institutio* avait été publié l'année précédente, en 1536). Curtalius représenterait quant à lui Calvin puisqu'il s'agit "presque" d'un anagramme de Calvinus (à deux lettres près : "r" et "t" au lieu de "n"...). Et comment ne pas reconnaître Lefèvre d'Étaples dans Byrphanes (Faber Stapulensis = Fabrinus = Byrphanes) ? Enfin, il ne faut pas oublier Ardelio qui représente bien sûr le réformateur Farel (Ardelio=Farel). Il s'agissait d'y penser !

La thèse de Walser a été invalidée en partie ou en totalité notamment par Bohatec (1939), Febvre (1942) et Saulnier (1951). On reproche, entre autres, à Walser de s'être concentré exclusivement sur les deux premiers dialogues du livre, d'avoir proposé des anagrammes peu convaincants, mais surtout d'avoir basé son identification du Livre des Destins à l'*Institutio* de Calvin sur la question de la Prédestination qui ne deviendra importante et explicitement développée que dans les éditions ultérieures de l'œuvre.⁶⁹ Enfin Saulnier trouve l'ensemble de la thèse de Walser plutôt contradictoire puisque celui-ci voyait dans le livre à la fois une critique de la Réforme et l'œuvre d'un sceptique.⁷⁰ Saulnier inverse d'ailleurs l'argument principal de Walser selon lequel les nombreuses critiques des Calvinistes à l'endroit du *Cymbalum* tendraient à prouver sa thèse : ce serait plutôt les critiques des Calvin, Farel, Estienne et compagnie qui auraient poussé Walser à lire — rétroactivement — l'œuvre comme un tract anti-calviniste.

On doit ensuite citer l'interprétation un peu plus intéressante de Josef Bohatec⁷¹ qui en considérant le *Cymbalum* principalement comme une réponse au

⁶⁸ Ernst Walser, "Der Sinn des *Cymbalum Mundi* von Bonaventure Des Périers (Eine Spottschrift gegen Calvin)", *Zwingliana*, IV, #3, 1922, p. 65-82.

⁶⁹ De plus, il semble que le livre de Calvin était encore très peu connu en France à l'époque de la publication du *Cymbalum*. C'est du moins ce que laisse entendre une lettre de 1537 de Charles de Sainte-Marthe à Calvin : "Doleo quod (...) *Institutio Christiana* ad nos non perueniat". Cité par Saulnier, *op. cit.*, p. 54.

⁷⁰ Saulnier, *op. cit.*, p. 54. Voici le passage où Walser affirme le scepticisme de Des Périers : "Bonaventure ist Skeptiker (...) Von Christentum ist keine Spur mehr vorhanden.", *ibid.*, p. 81. Notons qu'il n'est pas si évident que la critique des Réformés et le scepticisme soient deux choses incompatibles.

⁷¹ Josef Bohatec, "Calvin et l'Humanisme", *Revue historique*, CLXXXV, 1939, p. 71-104. Curieusement, l'interprétation de Bohatec a souvent échappé aux critiques qui l'ont suivi (tel Febvre). Saulnier explique cet oubli par la "mauvaise date" (1939) à laquelle l'article parut ainsi que par son titre peu explicite. Bohatec lui-même semble d'ailleurs faire fi de tous les critiques l'ayant précédé au XX^e siècle, il ne fait

De transitu hellenismi ad christianismum de Guillaume Budé (publié en 1534), ainsi qu'une reprise de certaines thèses de Dolet, arrive à une conclusion fort différente de celle de Walser. Notons d'ailleurs que Bohatec s'arrête lui aussi presque exclusivement aux deux premiers dialogues du *Cymbalum*, les dialogues qui sont évidemment les plus populaires pour les critiques intéressés par les questions d'ordre religieux.⁷²

Il paraît évident, pour Bohatec, que Curtalius représente Budé (qui jouait "justement" un rôle important à la "cour" de François I^{er}, la *curia*...), et Byrphanes, Robert Estienne (on voit "clairement" la dernière syllabe de son nom en latin — *Stephanus* — dans *Byrphanes*...).⁷³ Le critique se lance donc dans une lecture parallèle très serrée du *De transitu* de Budé et du premier dialogue du *Cymbalum*, y voyant toutes sortes de correspondances, parfois intéressantes mais parfois aussi un peu délirantes.⁷⁴ En gros, la thèse de Bohatec est que Des Périers a voulu se moquer des avertissements de Budé contre les dangers d'un hellénisme trop radical menant au rejet du christianisme. Ce serait d'ailleurs parce que Des Périers s'en était ainsi pris à Budé que le roi aurait réagi si fortement contre le *Cymbalum* (vu l'influence de Budé sur François I^{er}). Cela expliquerait également le jugement modéré de la Sorbonne qui était hostile à Budé et qui aurait apprécié les attaques du *Cymbalum* contre le protestantisme.⁷⁵

En ce qui concerne "la clef du mystère qui [l']intéresse particulièrement, celui de la conception religieuse de l'âme de Des Périers",⁷⁶ Bohatec croit y avoir trouvé rien de moins qu'"une solution définitive". En effet, bien qu'il affirme que

aucune référence aux interprétations de Lefranc, Delaruelle et Busson qui l'ont précédé pourtant de près de vingt ans.

⁷² Ce passage de Bohatec est éloquent à ce titre : "Toutefois, on trouve dans le troisième [dialogue] des passages qui n'ont aucun rapport avec l'étude de Budé ; (...) mais tous ces passages sont sans importance pour l'histoire de la religion. Il en est de même pour le quatrième dialogue du *Cymbalum* (...)", *op. cit.*, p. 99.

⁷³ "Mais qui est Byrphanes ? Certainement le très célèbre imprimeur Robertus Estienne, dont Des Périers fait clairement apparaître le nom dans les dernières lettres du pseudonyme. C'était en effet Robert Estienne qui avait édité le *Transitus* de Budé". *Ibid.*, p. 100.

⁷⁴ Le parallèle établi par Bohatec entre le deuxième dialogue et le *Dialogus de imitatione Ciceroniana* de Dolet (paru en 1535) est toutefois beaucoup plus intéressant et nous y reviendrons plus loin.

⁷⁵ "Si telle est la situation, nous nous expliquons la différence surprenante entre les jugements formulés immédiatement après la parution du *Cymbalum*, d'une part, par le roi et le chancelier, et, d'autre part, par la Sorbonne. (...) On doit admettre que François I^{er} a subi ici, comme il le fit souvent, l'influence de Budé (...) L'attitude de la Sorbonne devient compréhensible, si l'on considère qu'elle a interprété en sa faveur les attaques satiriques du deuxième dialogue contre les représentants du protestantisme. À cela s'ajoutait son hostilité ouverte et cachée contre Budé." *Ibid.*, p. 101.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 102.

"Des Périers a (...) tout fait pour permettre à ses adversaires de prétendre que son livre était un «ouvrage impie détestable»"⁷⁷ et bien qu'il suppose "qu'il n'avait *plus* de sympathie pour le Jésus des Évangiles avec ses exigences morales rigoureuses" (à cause notamment d'"une sensualité raffinée et [*d'*]un goût égoïste du plaisir")⁷⁸, Bohatec affirme que cet "irrespect devant le Fils de Dieu ne permet cependant pas de qualifier Des Périers d'athée. En effet, on ne trouve rien chez lui qui fasse penser à la négation de Dieu."⁷⁹ Voilà donc Des Périers devenu un simple "sceptique épicurien" qui bénéficie cependant de l'indulgence du critique :

C'est un scepticisme à l'égard de toutes les manifestations positives de la religion, accompagné par la raillerie, aspiration de ceux qui cherchent Dieu, signe de l'«esprit inquieté», qui certes ne «moysit» pas, mais dont le rire ne l'aide pas à passer par-dessus les troubles de sa propre vie abrégée par le suicide : triste fin de l'individu, symbole de l'incapacité de la culture, qui, nourrie par son scepticisme, aurait dû se dissoudre elle-même, s'il ne lui avait été administré comme «remède» un système en soi démesurément sévère, mais absolu, de vénération inconditionnelle envers Dieu et sa majesté.⁸⁰

Quelques années plus tard, en 1949, un autre critique, Léon Wencelius, pose autrement la question de l'orientation religieuse de l'auteur du *Cymbalum* dans un texte intitulé "Bonaventure Des Périers, moraliste ou libertin ?"⁸¹. Il arrive à une réponse très proche, quoiqu'un peu plus confuse, que celle de Bohatec. Wencelius prétend vouloir "faire l'état présent des interprétations du *Cymbalum mundi* et (...) montrer toutes les directions que peut susciter une explication raisonnable de ce célèbre pamphlet."⁸² Notons ici encore l'appellation générique de "pamphlet" qui revient comme un leitmotiv dans ces lectures allégoriques du *Cymbalum*.

Wencelius se contente en fait de résumer le dialogue en intégrant quelques unes des interprétations de ses prédécesseurs qu'il réussit à combiner d'une manière syncrétique et quelque peu étrange. Il prend pour acquise, par exemple, la thèse "celsienne" de Febvre, mais insiste tout de même pour refuser l'identification de

⁷⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 102.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 103. Les accusations des successeurs de Des Périers s'expliqueraient ainsi selon Bohatec : "Les jugements de ses adversaires sont compréhensibles, car, à cette époque, le sentiment de la vie essentiellement orienté vers le monde terrestre et l'eudémonisme, l'«épicurisme», était considéré comme athéisme", *ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 103. Bohatec ne note pas que la thèse du suicide est purement hypothétique.

⁸¹ Léon Wencelius, "Bonaventure Des Périers, moraliste ou libertin ? (Une nouvelle interprétation du *Cymbalum Mundi*)", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, nouvelle série, n° 8, 1949, p. 41-53.

⁸² *Ibid.*, p. 42.

Mercure à Jésus.⁸³ De plus, s'avouant lui-même "mordu (...) par le démon de l'anagramme",⁸⁴ il nous lègue quelques morceaux de bravoure qu'il importe de citer à titre symptomatique :

Quant à Byrphanes rappelons-nous qu'un dialogue lucianique s'appelle *Lexiphanes*, ou «celui qui fait étalage de mots». Byrphanes ne serait-il pas Ybriphanes ? Ybrigelôs veut dire «au rire moqueur» et ainsi Byrphanes signifierait le lucianiste dont les paroles sont moqueuses. (...) Pourquoi dans ce dialogue (...) n'y aurait-il pas aussi Dolet (...) ? Est-ce que les adversaires de Dolet ne l'appelaient pas «Medimnus» ou encore «Buxeus», c'est-à-dire «Trois Boisseaux». Or, de Trois Boisseaux ou Tri Buxa (prononcé Tribugsa) on tire facilement Trigabus.⁸⁵

Au chapitre de l'interprétation générale, Wencelius fait preuve d'autant d'imagination. Ayant d'abord qualifié Des Périers de "sceptique paganisant" et affirmé qu'il avait voulu "montrer (...) que la religion est une invention de gens malins qui se sont servis de l'instinct que l'homme a pour la vérité pour le dominer",⁸⁶ Wencelius en vient à voir en Des Périers, un peu comme Bohatec, un simple humaniste désabusé devenu un sceptique épicurien :

Voilà l'enseignement du *Cymbalum*. Nous donnons donc raison aux critiques qui (...) n'ont vu dans le pauvre Bonaventure qu'un moraliste sceptique et épicurien. Voilà le tour de force de Des Périers, qui réussit ce tour de force d'être moral à la force d'être libertin et d'être libertin à force d'être moral.⁸⁷

Voilà donc le tour de force de Wencelius que d'avoir réussi à mêler les cartes encore un peu plus.⁸⁸ Mais d'autres critiques, plus rigoureux, n'ont pas voulu en rester là et ont refusé cette représentation confuse et syncrétique d'un Des Périers à la fois sceptique, épicurien et libertin, sans être tout à fait athée pour autant.

Il nous reste en effet à voir deux interprétations beaucoup plus influentes, qui en usant toujours de la méthode de l'enquête et du déchiffrement — et en se concentrant encore exclusivement sur le fameux problème de l'orientation religieuse

⁸³ "Pourquoi ne pas dire sincèrement Mercure c'est Mercure ! (...) simplement (...) un serviteur chargé de redorer les vieux livres de la révélation", *ibid.*, p. 45-46.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 45-46 et 48.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 48-49.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 53.

⁸⁸ Saulnier s'irrite d'ailleurs de cette interprétation contradictoire : "enfin, il faut bien choisir. Ou bien Des Périers est, tout bonnement, dégoûté de tous les fanatismes (...) Ou bien (...) Des Périers affiche des convictions nettement irréligieuses (...) Ne pourrait-on pas dire, ou presque, que le critique pose une conclusion qui est celle de Delaruelle au bout d'une argumentation qui ressemble à celle de Frank ?", Saulnier, *op. cit.*, p. 67.

— ont réussi à renverser complètement la vapeur et à faire de Des Périers, et du *Cymbalum*, des symboles d'une foi brûlante et mystique (bien que pas tout à fait orthodoxe).

Il y a d'abord l'intervention revêtue d'autorité de Verdun Saulnier qui, en 1951, se proposa, dans un premier temps,⁸⁹ de faire un bilan exhaustif des interprétations précédentes du *Cymbalum* avant d'avancer sa propre lecture inédite du sens de l'œuvre (au singulier toujours).⁹⁰ Après avoir réparti tout le commentaire préalable sur le *Cymbalum* en deux groupes — celui des "thèses lénifiantes" et celui des "thèses de la hardiesse" —, Saulnier propose une "voie nouvelle", "entre ces deux directions"⁹¹ :

Des Périers donne une leçon. La thèse générale nous paraît la suivante. Qui recherche la vérité trouve le monde partagé entre deux partis : celui de la vérité traditionnelle, qui n'est fait que de conservateurs égoïstes, et celui des novateurs, qui ne sont que des agitateurs dangereux ou inutiles. Dans ces conditions, le seul dessein raisonnable et loyal consiste à ne pas intervenir. (...) Contre tous les apostolats, toutes les formes de la propagande, la cause que défend le *Cymbalum* est, comme on dirait de nos jours, le non-interventionnisme. Ce livre est, pour nous, une véritable apologie du silence.⁹²

On peut faire l'économie du détail de la démonstration. Disons seulement, pour donner une idée du parcours, que Saulnier considère que le titre de l'ouvrage vise "la vanité de parler"⁹³ et se réfère donc plus à saint Paul qu'à Pline, comme on le supposait auparavant ; que Mercure représente "le dieu qui parle, le patron des nouvellistes et des orateurs : «chef d'éloquence»" et incarne en fait "l'interventionnisme en matière de foi"⁹⁴ ; que Byrphanes et Curtalius symbolisent, quant à eux, la Sorbonne et l'Inquisition,⁹⁵ etc. Ainsi le premier dialogue montrerait "l'insuccès de l'interventionnisme auprès des tenants de la tradition".⁹⁶

⁸⁹ Saulnier, "Le sens du *Cymbalum Mundi* de Bonaventure Des Périers", *op. cit.*, p. 43-69.

⁹⁰ Saulnier, "Le sens du *Cymbalum Mundi* de Bonaventure Des Périers", *op. cit.*, p. 137-171.

⁹¹ *Ibid.*, p. 137..

⁹² *Ibid.*, p. 143.

⁹³ *Ibid.*, p. 144.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 145. C'est ce dernier aspect de l'hypothèse qui paraît le moins convaincant.

⁹⁵ Peut-être même Curtalius serait-il Noël Bédà suggère Saulnier, lui aussi rompu à l'art de l'anagramme : "le nom peut dire bossu aveugle, ou seulement bossu (*kurtos alaos*, ou bien *kurtos* avec une désinence) : or les humanistes dans leurs épigrammes latines d'environ 1538, ne désignent-ils pas volontiers Bédà sous les sobriquets de bossu et chassieux ?" *Ibid.*, p. 146.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 148.

Dans l'interprétation de Saulnier, les deux derniers dialogues — souvent négligés par les commentateurs cités précédemment — prennent plus d'importance. La première moitié du troisième dialogue surtout devient centrale : "L'épisode de Cupido, l'un des plus charmants de l'ouvrage, n'est pourtant pas là pour le seul plaisir. Il est peu de pages aussi décisives, pour qui étudie la philosophie de Des Périers."⁹⁷ Saulnier voit dans le monologue de Celia une apologie de "la sublime folie de l'évangélisme mystique" qu'il rapproche de la pensée de Marguerite de Navarre et de son cercle.⁹⁸

Pour décrire l'orientation religieuse de Des Périers, le critique en vient même à forger un néologisme permettant de décrire ce "groupe particulier d'esprits, novateurs mais discrets" qui auraient été des "Évangélistes authentiques, mais des croyants non prosélytes", partisans après "l'évangélisme prêchant d'Érasme, [d']une deuxième manière de l'évangélisme, un évangélisme taciturne, que nous avons proposé de nommer l'Hésuchisme."⁹⁹ Des Périers aurait adhéré à cette religiosité discrète qui peut offrir l'"apparence" de l'"épicurisme"¹⁰⁰, mais serait "évidemment, tout le contraire du rationalisme."¹⁰¹ Elle serait plutôt une "continuation de l'évangélisme" et aurait regroupé ceux "qui, sans vouloir gagner les rangs des Réformés, ne [voulai]ent pas rejoindre tout simplement ceux du christianisme officiel."¹⁰² Voilà donc Des Périers devenu ni Réformé, ni athée, mais pas non plus vraiment catholique ni même sceptique...

Saulnier voit le quatrième dialogue comme une confirmation de son hypothèse. Pamphagus y représenterait Des Périers lui-même et Hylactor, Dolet¹⁰³ : "ces nouveaux disciples vont débattre du principe même de l'intervention, et pour nous faire conclure que les disciples n'ont qu'à se taire. (...) Pamphagus conclura qu'il faut garder le silence".¹⁰⁴ Ainsi, la troisième voie est celle du silence :

⁹⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁹⁸ À travers notamment une comparaison avec le personnage de la "Ravie de l'amour de Dieu" dans la *Comédie de Mont-Marsan* (1548) de l'auteur de *L'Heptameron*.

⁹⁹ Saulnier, *op. cit.*, p. 163.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 166.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰² *Ibid.*, p. 163.

¹⁰³ Saulnier renverse d'ailleurs la tendance habituelle qui consiste à ne parler que de l'influence de Dolet sur des Périers, en faisant l'hypothèse que ce serait possiblement le second qui aurait marqué davantage le premier, l'incitant à plus de zèle religieux, de prudence, etc. Étant donné la réputation de Dolet, et son destin par la suite, cela semble peu convaincant.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 155.

Entre les deux partis, entre les Traditionalistes conservateurs et égoïstes, et les Novateurs, criards oiseux ou néfastes, il n'est pas de place pour un troisième parti : mais il est place pour un silence, propice à ceux qui refusent également de se laisser rallier ou entraîner trop loin, de regagner la rive catholique ou de nager vers la côte protestante, d'être dupes des uns ou des autres.¹⁰⁵

Saulnier affirme, avec raison d'ailleurs, que cette thèse serait plus en accord avec le reste de l'œuvre de Des Périers.¹⁰⁶ Et il voit cette évolution vers le silence confirmée par le fait que Des Périers n'aurait rien publié après le *Cymbalum* : "Pour Bonaventure, une fois pris, dans le *Cymbalum*, son parti d'hésuchiste, il en suivra désormais la loi de la plus stricte façon : on ne verra imprimer, de son vivant, aucune autre œuvre de lui."¹⁰⁷

Saulnier va jusqu'à interpréter en ce sens un passage manifestement ironique de la lettre-dédicace du *Cymbalum* : "Des Périers a écrit son livre pour prôner le silence. C'est ce que confirme ce mot plaisant de l'épître liminaire : voici mon livre, Tryocan, mais ne va pas le communiquer, on risquerait de l'imprimer."¹⁰⁸ Le *Cymbalum* a pourtant bel et bien été imprimé. Il a fait du bruit. Qui plus est, le silence ne s'est pas encore tout à fait imposé plus de quatre siècles après.

Et cela n'a tout de même pas empêché Peter Hampshire Nurse, dans son *Introduction* à son édition du *Cymbalum*, de briser le silence à nouveau et de reprendre les grandes lignes de la thèse de Saulnier en y ajoutant quelques nouveaux arguments et raffinements pour l'orienter un peu autrement. L'interprétation de Nurse demeure extrêmement importante puisqu'elle forme la préface de ce qui constituait, jusqu'à tout récemment, la seule édition moderne

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 165.

¹⁰⁶ C'est exactement ce qu'affirme Nurse : "une telle vue offrirait, entre autres avantages, celui d'expliquer l'intervention salutaire de Marguerite de Navarre en faveur d'un auteur dont l'attitude religieuse se rapprochait de la sienne. Cela cadrerait d'ailleurs avec ce que l'on sait des tendances du poète telles qu'elles émanent de ses poésies toutes remplies d'une saveur évangélique et néo-platonicienne." Nurse, "Introduction", *op. cit.*, p. xii. C'est là, évidemment, un des arguments les plus populaires chez les adversaires de la thèse de l'impiété, et un des obstacles les plus difficiles à lever pour leurs opposants.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 171. Il faut cependant préciser que peu des œuvres de Des Périers sont "datées". Au moins une pièce, cependant, est datée de 1539, soit après la publication du *Cymbalum* : "Du voyage de Lyon à Notre-Dame-de-L'Isle", *Oeuvres françoises de Bonaventure des Périers*, Lacour éd., *op. cit.*, p. 55-68. De plus, Antoine du Moulin, l'éditeur du *Recueil des œuvres* publié posthument (en 1544), affirme dans sa préface que Des Périers est décédé alors qu'il travaillait "à dresser et mettre en ordre ses compositions" pour les dédier à la reine Marguerite, *ibid.*, p. 3.

¹⁰⁸ Saulnier, *op. cit.*, p. 163. Saulnier paraphrase ici un passage qui se lit plutôt comme suit : "Or je te l'envoie tel qu'il est, mais c'est soubz condition que tu te garderas d'en bailler aucune copie, à celle fin que main en main il ne vienne à tomber en celles de ceulx qui se meslent du fait de l'imprimerie". *CM*, p. 3.

encore disponible du *Cymbalum*.¹⁰⁹ Son interprétation, avec celle de Saulnier, s'est imposée pendant quelques décennies, prenant le relais de l'hypothèse de l'impiété qui détenait auparavant le haut du pavé.

Nurse se propose "tout en épargnant la thèse de M. Saulnier (...) de situer la pensée du *Cymbalum* dans un courant mystique qui, surgi de sources lointaines, est venu rejoindre le confluent de la «dévotion moderne»."¹¹⁰ Il tente donc de donner un fondement historique aux thèses de Saulnier en situant la pensée de Des Périers et de ses proches dans le courant issu de cette *devotio moderna* apparue au XIV^e siècle (Gérard Groote, Thomas à Kempis, etc.) qui prêchait notamment le retour aux sources intérieures de la foi, l'humilité, le silence, etc. Ce courant aurait influencé également le christianisme d'Érasme.

Pour Nurse comme pour Saulnier, l'épisode de Cupido et Celia est fondamental, il y voit rien de moins que la "solution" du problème des "origines intellectuelles de l'ouvrage"¹¹¹ :

N'est-ce pas là la peinture de l'envie divine qui, selon Ficin, et la tradition platonicienne, nous pousse vers Dieu, source du Bien et du Beau ? Les traits de l'ami pourraient bien être là ceux du Christ qui a aimé le monde mais que le monde a néanmoins rejeté et crucifié.¹¹²

Ainsi, à l'évangélisme d'inspiration paulinienne déjà évoqué par Saulnier, Nurse ajoute des touches de néo-platonisme, quelques développements sur l'alchimie, ainsi que sur une certaine forme de gnose mystique.¹¹³ Il complétera le tout avec une dose de scepticisme, voire de pyrrhonisme.¹¹⁴ En fin de compte, Des Périers serait apparenté aux futurs "Libertins Spirituels", ce qui expliquerait, selon

¹⁰⁹ Après l'édition "phototypique" de Plan en 1917, il n'y eut pas d'autre édition du *Cymbalum* avant celle de Nurse chez Manchester University Press en 1958. Elle fut reprise à nouveau en 1967, puis une autre fois chez Droz en 1983 (avec, cette fois, une préface de M.A. Screech sur laquelle nous reviendrons plus en détail). L'édition récente de Delègue, parue chez Champion en 1995, est la première à venir menacer le "monopole" de l'édition (et de l'interprétation) de Nurse.

¹¹⁰ Nurse, "Introduction", p. xii.

¹¹¹ *Ibid.*, p. xxix.

¹¹² *Ibid.*, p. xxxii. Au parallèle, déjà établi par Saulnier, entre cet épisode et la *Comédie de Mont-Marsan* de Marguerite, Nurse ajoute un extrait de l'"envoi" qui accompagnait la traduction par Des Périers du *Lysis* de Platon.

¹¹³ Il établit notamment des parallèles avec les écrits, beaucoup plus tardifs, de Jacob Boehme. *Ibid.*, p. xxxvi.

¹¹⁴ Le lien est, cette fois, établi avec un autre auteur plus tardif : La Mothe Le Vayer. *Ibid.*, p. xliv.

Nurse, que "scepticisme et spiritualité, (...) se côtoient et s'accolent dans les pages «libertines» du *Cymbalum Mundi*."¹¹⁵

Voilà que tout devient clair : Des Périers était tout simplement un sceptique aux tendances mystiques (ou un mystique aux tendances sceptiques ?). Il s'agissait d'y penser. Sauf que Nurse, malgré son statut privilégié d'éditeur, ne possède évidemment pas le monopole interprétatif sur le *Cymbalum*. Et, à ce titre, il a été suffisamment ouvert pour accorder quelques pages de sa seconde édition de l'œuvre à une lecture fort différente de la sienne.

c. Des Périers n'est pas Des Périers, et il est catholique !

Toutes les interprétations qui précèdent reposent sur la prémisse selon laquelle l'auteur du *Cymbalum* est justement ce fameux Bonaventure Des Périers auquel Henri Estienne attribua la paternité de l'œuvre longtemps après sa publication et dans un passage qui ne paraît pas des plus autorisés. En effet, la plupart des critiques cités précédemment prennent pour acquise cette attribution et construisent une argumentation qui, le plus souvent, s'inspire généreusement d'éléments biographiques et historiques tributaires de l'attribution du *Cymbalum* à Des Périers : le travail sur la Bible d'Olivet, la rencontre avec Dolet, la proximité de Marguerite de Navarre, la conformité avec les autres œuvres, etc. Mais qu'advierait-il s'il en était autrement ? Si Des Périers n'était pas l'auteur du *Cymbalum* ? Cela ne donnerait-il pas lieu à une toute nouvelle interprétation ?

C'est là justement qu'intervient la thèse que propose Michael Andrew Screech dans sa "Préface" à la nouvelle impression, en 1983, de l'édition Nurse. Pour Screech, "le *Cymbalum Mundi* (...) paraît toujours — comme il paraissait à la Sorbonne — un livre tout à fait orthodoxe".¹¹⁶ Screech s'oppose même résolument à l'interprétation de Nurse (qui suit tout de suite après dans cette édition) :

Ce n'est pas d'une exégèse littéraliste que ce livre se moque dans ses fables lucianesques, mais des «évangéliques» tels Luther et Bucer qui, ayant rompu l'unité de l'Église, font beaucoup de bruit en prétendant avoir percé les secrets de la prédestination éternelle (...) C'est à cause de leur vain tintamarre que les théologiens

¹¹⁵ *Ibid.*, p. xlv.

¹¹⁶ M. A. Screech, "Préface", *Cymbalum Mundi*, *op. cit.*, p. 3.

de ce petit livre méritent la condamnation classique et proverbiale : *Cymbalum Mundi*. Ils remplissent le monde d'une tapageuse vanité.¹¹⁷

Screech, afin d'étayer son hypothèse, ne fait cependant pas appel à une analyse du texte même du *Cymbalum*, mais plutôt à une série d'arguments et de faits historiques "extratextuels". Il refuse, par exemple, l'hypothèse selon laquelle le *Cymbalum* aurait été condamné par le roi à cause de son contenu, pour des raisons d'orthodoxie : "À quoi peut-on attribuer l'intervention royale ? Non pas aux «hérésies expresses» contenues dans le *Cymbalum Mundi*, car il n'en contient pas une seule."¹¹⁸

Il affirme plutôt que "ce qui a provoqué la colère de François I^{er} c'est que ce livre osa associer aux noms de Luther et de Bucer le nom d'un de ses théologiens préférés"¹¹⁹ : Girard Roussel que Screech identifie sous les traits du personnage de Drarig, le même personnage que Febvre et nombre d'autres commentateurs (Saulnier, Nurse...) identifient à Érasme.¹²⁰ Le problème avec cette nouvelle interprétation est que, Roussel étant l'aumônier de Marguerite de Navarre, le statut de Des Périers comme auteur du *Cymbalum* — lui qui était le valet de la reine et qui continua à travailler pour elle par la suite¹²¹ — devient fort problématique :

Mais si Drarig est Girard Roussel, qui peut être l'auteur du *Cymbalum Mundi* ? Ce texte se moque d'un favori de la cour. L'attribuer, sans preuve convaincante, à un autre protégé de Marguerite de Navarre — à Bonaventure Des Périers, évangélique lui-même, ayant collaboré à la Bible d'Olivétan, m'a toujours paru imprudent.¹²²

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 9. Screech explique ainsi le jugement de la Sorbonne : "en 1538, la Sorbonne, autrefois triomphante, était réduite à «conclure» que, si le roi voulait condamner un livre qui n'était même pas hérétique, il fallait lui concéder ce qu'il voulait." *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 4. Screech est aussi un des seuls à noter le caractère exceptionnel de l'intervention du roi dans cette affaire : "cette intervention du roi dans une affaire de censure constituait une démarche tout à fait extraordinaire. La dernière fois que François I^{er} était intervenu en telle matière, ç'avait été pendant les «événements» de 1533. Et c'était en sens inverse." *Ibid.*, p. 6. Les "événements" concernent en fait l'intention qu'avait eu la Sorbonne de censurer l'œuvre de la soeur du roi (*Le miroir de l'âme pécheresse*). Le roi avait alors fait reculer la Sorbonne. Screech se base beaucoup pour ces questions sur l'ouvrage de Francis Higman, *Censorship and the Sorbonne, 1520-1551*, Droz, Genève, 1979.

¹²⁰ Seuls Delaruelle et Becker avaient soutenu auparavant, sans la développer, l'hypothèse Girard Roussel. Lucien Febvre avait contredit cette hypothèse avec de bons arguments. Mais la démonstration de Screech paraît tout aussi convaincante.

¹²¹ On sait que Des Périers était de la suite de la reine en 1539 par exemple à cause la pièce citée précédemment ("Du voyage de Lyon à Notre-Dame-de-L'Isle") qui décrit un voyage en cette compagnie. De même, Des Périers était inscrit au "Livre des dépenses de Marguerite de Navarre" en 1541. Cité par Delègue, *op. cit.* p. 114.

¹²² Screech, *op. cit.*, p. 14.

Screech rejette le témoignage de Henri Estienne, et propose plutôt de relire autrement celui de Guillaume Postel, qui écrivait, quant à lui, "seulement quatre ans après l'affaire" : "*id arguit nefarius tractatus Villanovani de tribus prophetis, Cymbalum Mundi, Pantagruellus et Novae insulae quorum authores olim erant Cenevangelistarum antesignani*".¹²³ Un passage où Chenevière, et ses successeurs comme Febvre, voyaient quatre titres d'ouvrages, et donc autant d'auteurs, condamnés par Postel. Mais Screech affirme que *Pantagruellus et Novae insulae* concerne en fait une seule et même œuvre de Rabelais et que le *de tribus prophetis* ne constitue pas un titre d'ouvrage (le mythique *De tribus impostoribus* qu'y a vu Febvre), mais désigne plutôt les trois personnages du deuxième dialogue du *Cymbalum*. Ainsi, l'auteur du *Cymbalum*, si l'on se fie à Postel relu selon cette nouvelle syntaxe, serait un certain Villanovanus... que Screech ne parvient pas ensuite à identifier !

À ma connaissance, personne n'a poursuivi sérieusement l'hypothèse de Screech sur l'attribution du *Cymbalum* à ce mystérieux Villanovanus. Et ce d'autant moins que, trois années plus tôt, Wolfgang Boerner¹²⁴ avait ajouté un argument de taille à l'hypothèse selon laquelle Des Périers est bel et bien l'auteur du *Cymbalum Mundi* : la lettre déjà citée de André Zébedée, daté de juillet 1538 — soit très peu de temps après la publication du *Cymbalum* — où l'ouvrage est attribué à quelqu'un qui "avoit esté clerc de Olivetaïn à mettre la bible en françoys",¹²⁵ ce qui est, comme on le sait, le cas de Des Périers. Si on ajoute ce nouvel argument aux nombreuses accusations d'impiété dirigées contre un Des Périers qui n'aurait pu être semblablement accusé pour ses autres écrits, au témoignage célèbre d'Estienne et au fait qu'aucun contemporain n'a jamais contesté cette attribution, il devient de plus en plus difficile de la mettre en doute,¹²⁶ bien qu'on ne pourra sans doute jamais en être totalement assuré.

¹²³ Postel, *op. cit.*

¹²⁴ Boerner, *op. cit.*, p. 203-205 et 357-358 (n. 110-113). Screech ne semble pas connaître l'étude, extrêmement détaillée, de Boerner.

¹²⁵ La lettre de Zébedée se trouve à la Bibliothèque Nationale, dans les Manuscrits de la collection Dupuy, Volume 502, ff. 21-22. Voir à ce sujet G. Berthoud, "Lettres de Réformés saisies à Lyon en août 1538", dans "Études et documents inédits sur la Réformation en Suisse romande", *Revue de théologie et de philosophie*, 1963, p. 93.

¹²⁶ Malcolm S. Smith paraît tout à fait convaincant à ce titre dans son article "A Sixteenth-Century Anti-Theist (on the *Cymbalum mundi*)", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LIII, 3, p. 595-597 et p. 614-616.

Il reste que Screech a présenté une thèse qui allait contre toutes celles l'ayant précédé, ébranlant, pour un temps, l'édifice déjà fort fragile de l'interprétation du *Cymbalum*. Cela lui a permis d'avancer une hypothèse inédite, c'est-à-dire de considérer l'auteur du *Cymbalum* comme d'un catholicisme parfaitement orthodoxe : les attaques du "pamphlet" n'étant dirigées, selon Screech, que contre les Réformés, la colère du roi n'ayant été provoquée que par l'attaque contre son protégé l'évêque Girard Roussel et la condamnation mitigée de la Sorbonne n'étant due qu'à la faiblesse de celle-ci devant le roi. Voilà qui expliquait tout.

Le *Cymbalum* tout à fait orthodoxe ? Il ne manquait que cette pièce pour compléter notre collection de positions interprétatives sur le l'ouvrage. Cependant, si l'interprétation de Screech paraît nouvelle et différente de celles qui l'avaient précédée, elle en constitue aussi d'une certaine manière l'aboutissement ultime : c'est en effet Screech qui mérite la palme pour le peu d'attention porté au texte au profit des circonstances historiques et biographiques de sa publication. Et le résultat du travail demeure le même : on s'intéresse toujours plus à la position doctrinaire, à la "philosophie" — ou à la "théosophie" — de l'auteur, qu'au texte lui-même.

Toutes les interprétations qui précèdent mènent ainsi à une sorte de "hors-texte" et tendent à délaissier la nature discursive et littéraire, de l'œuvre elle-même. Ou, au mieux, le caractère littéraire — de "rébus", d'"énigme", de fable lucianesque, etc. — n'y est vu que comme une forme de déguisement, de voile, de couche protectrice, de stratagème qu'il s'agit de déjouer ou de déchiffrer pour déterminer la *vraie* nature du "pamphlet" et de son auteur.

2. *Ce n'est que littérature...*

On trouve, à côté de ces lectures doctrinaires, une autre veine critique qui a voulu tempérer les ardeurs des détectives théologico-philosophiques de toutes allégeances. Il s'agit le plus souvent de critiques qui ont voulu mettre en avant la dimension essentiellement *littéraire* du *Cymbalum*, son caractère ludique, plaisant, comique, voire inoffensif. Il s'agit aussi, dans les meilleurs cas, de critiques ayant voulu délaissier la perspective religieuse sur l'œuvre pour mettre en lumière les thèmes "laïques" : le rapport au langage, au discours, à la rhétorique, au silence, etc. Cette dernière tendance, plus récente, a été particulièrement féconde et paraît plus

stimulante que la première école d'interprétation dite littéraire du *Cymbalum* dont nous présenterons les interventions plus succinctement.

a. Comicum mundi

Dès le XVI^e siècle (tardif), au moins un commentateur a vu dans le *Cymbalum* une œuvre à ranger plus volontiers dans la tradition littéraire fantaisiste qu'aux côtés des ouvrages impies : "Le n'ay trouvé autre chose en ce livre qui merite d'avoir esté plus censuré que la Métamorphose d'Ovide, les dialogues de Lucian, et les livres de folastre Argument et fictions fabuleuses", écrit le bibliographe Antoine du Verdier en 1585.¹²⁷ De la même façon, au XVIII^e siècle, alors que le *Cymbalum* refera surface après une longue éclipse, plusieurs commentateurs¹²⁸ — à la suite de l'éditeur Prosper Marchand — n'y verront qu'un "badinage facétieux".¹²⁹

À partir du XIX^e siècle, autour de Nodier et compagnie, le *Cymbalum* reprendra, comme on l'a déjà dit, sa réputation sulfureuse et son caractère "pamphlétaire". Certes, on considère alors l'œuvre comme "littéraire",¹³⁰ mais c'est surtout sa supposée audace, et donc ses "idées", qui intriguent, et qui feront couler beaucoup d'encre par la suite.

¹²⁷ Antoine du Verdier, *La Bibliothèque (...) contenant le catalogue de tous ceux qui ont escrit ou traduit en francoys*, B. Honorat, Lyon, 1585, p. 1177 ff (à l'article "Thomas du Clevers" (*sic*), le pseudonyme du prétendu auteur de la préface du *Cymbalum*)

¹²⁸ Chenevière cite notamment le père Nicéron : "Plusieurs auteurs en ont parlé sans l'avoir lu et l'ont traité de livre impie et détestable ; mais il n'y a rien qui réponde à ces qualitez (...), peut-être l'auteur n'a-t-il pas eu des desseins si profonds qu'on lui attribue et qu'il s'est contenté de badiner sur les sujets qui se sont présentez à son esprit." *Hommes illustres*, t. XXXIV, p. 314 ; cité par Adolphe Chenevière, *Bonaventure Des Périers. Sa vie, ses poésies*, Slatkine Reprints, Genève, 1969 (Réimpression de l'édition de Paris, 1886), p. 61.

¹²⁹ Voltaire, non seulement ne verra rien de sulfureux dans le *Cymbalum*, mais en critiquera même sérieusement la qualité littéraire : "Des Périers voulut faire en latin quelques dialogues dans le goût de Lucien : il composa quatre dialogues très-insipides sur les prédictions, sur la pierre philosophale, sur un cheval qui parle, sur les chiens d'Actéon. Il n'y a pas assurément, dans tout ce fatras de plat écolier, un seul mot qui ait le moindre et le plus éloigné rapport aux choses que nous devons révéler." Après l'édition de Marchand, Voltaire ajouta : "le voile fut tiré : on ne cria plus à l'impiété, à l'athéisme ; on cria à l'ennui, et on n'en parla plus." *Lettres à S. A. Mgr le Prince de*** sur Rabelais et sur d'autres auteurs accusés d'avoir mal parlé de la religion chrétienne* (1767), *Mélanges*, Paris, 1961, p. 1190-1191. Le fait que Voltaire parle de dialogues "en latin" fait cependant douter qu'il les ait lus très attentivement...

¹³⁰ À ce titre, Nodier ne tarit d'ailleurs pas d'éloges à propos de Des Périers : "Je me rangerai volontiers du côté de ceux qui regarderont Bonaventure Des Périers comme le talent le plus naïf, le plus original et le plus piquant de son époque." *Contes et Nouvelles récréations*, P.-L. Jacob éd., 1841, p. 2.

Cette perspective critique domina comme on l'a vu pendant plus d'un siècle (soit entre 1841 et 1951)¹³¹, mais il y eut tout de même pendant cette période quelques commentateurs isolés qui tentèrent de relativiser les interprétations "audacieuses" de leurs confrères. Fait significatif, ils utilisèrent fréquemment des arguments invoquant le caractère littéraire, ou encore comique, de l'ouvrage.

Adolphe Chenevière notamment — le biographe de Des Périers à la fin du XIX^e siècle —, même s'il n'ose pas attaquer de front l'orthodoxie critique de l'époque, défend l'auteur du *Cymbalum* au nom, entre autres, de ses intentions comiques :

(...) l'intention railleuse de l'auteur visait les hommes plus que la Divinité, (...) il attaquait certains apôtres du Christianisme plus que le Christianisme lui-même, les utopies de la Réforme plus que les vérités de la foi. (...) Avant tout, il a voulu railler ; aimant à rire, il se moque de tous ceux que le fanatisme égare (...) Bonaventure, entre deux fanatismes opposés, préféra rester neutre. Mais son scepticisme, au lieu de s'attrister de ces luttes, s'égayait, et le *Cymbalum* n'est que l'écho de son bruyant éclat de rire.¹³²

De même, Philipp-August Becker, auteur comme Chenevière d'une monographie consacrée surtout à la biographie et à l'étude d'une partie de l'œuvre littéraire de Des Périers,¹³³ insiste sur le caractère léger et inoffensif (*harmlos*) du *Cymbalum*. Il va jusqu'à remettre en cause la cohérence et l'unité mêmes des dialogues :

Nach unserem Befund ist es also keineswegs so sicher, als man wohl anzunehmen geneigt ist, daß die vier Dialoge des *Cymbalum mundi* der Ausfluß eines einheitlichen Grundgedankens sind. Nicht einmal ihre gleichzeitige Entstehung scheint gewährleistet. Manche Erwägung spricht dafür, daß die Gespräche verschiedenen Anlässen entsprungen und verschiedenen Stimmungen wiedergeben. Nach dem harmlosen Spiel der Phantasie im ersten haben wir die ausgesprochene Zeitsatire im zweiten und etwas wie höhere Selbstironie und verzichtende Lebensweisheit im dritten und vierten, neben viel übermütigen Humor und bewußter Dichterkunst in allen vierten. Eine gewisse Frivolität der Auffassung tritt überall zutage (...)¹³⁴

¹³¹ C'est-à-dire depuis la parution de l'édition Jacob jusqu'aux interprétations de Saulnier et Spitzer.

¹³² Chenevière, *op. cit.*, p. 61-63.

¹³³ Philipp-August Becker, *Bonaventure Des Périers als Dichter und Erzähler*, Hölder-Pichler-Tempsky A.-G., Wien und Leipzig, 1924. Chenevière, après son chapitre biographique sur Des Périers, se concentrait uniquement sur l'œuvre poétique. Becker ajoute une section sur les *Nouvelles récréations*. Curieusement, les deux biographes ne consacrent que quelques pages au *Cymbalum*.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 53-54. Becker reconnaît qu'il y a une satire religieuse dans le deuxième dialogue, mais ne voit rien qui concerne la religion dans les deux suivants : "Sind das nicht auch glänzende Einfälle, einer nach dem andern, auch ohne verborgene Absichten ? Denn von der angeblichen Verhöhnung der Religion und

Tout de suite après que Becker a publié sa monographie, Louis Delaruelle, publiait un commentaire qui allait dans le même sens.¹³⁵ Cet article demeure important, car il constituera une référence pour des critiques plus tardifs voulant se réclamer de la perspective dite littéraire sur l'œuvre. Comme Becker, Delaruelle ne peut échapper à la querelle religieuse autour du *Cymbalum* puisqu'il voulait lui aussi s'opposer au courant dominant qui depuis le XIX^e siècle tenait à y voir une œuvre hardie :

Les pages succédaient aux pages et je rencontrais bien quelques traits de satire à l'égard du catholicisme ou de la réforme ; mais enfin je ne découvrais toujours pas le «venin» si dangereux que Lacour, Franck et M. Lefranc ont cru sentir dans l'ouvrage. (...) J'aurai assez fait si je montre qu'il est loin d'avoir la hardiesse qu'on lui a attribuée.¹³⁶

Delaruelle s'élève contre le caractère "commode", mais "intenable" du "système de l'allégorie"¹³⁷ employé par ses prédécesseurs : ces "commentateurs n'ont pu admettre que Des Périers n'y eût pas caché de profondes pensées : plus le texte était simple, plus ils ont travaillé à y découvrir des intentions subtiles."¹³⁸ Tous, ils auraient "trop raffiné dans leurs gloses",¹³⁹ une erreur que Delaruelle ne répète pas puisqu'il analyse le texte avec beaucoup plus de nonchalance.

Ainsi, dans cette "fantaisie inspirée de Lucien", Des Périers, "vise surtout les chefs de la réformation."¹⁴⁰ Et il ne faut surtout pas "voir en Mercure Jésus-Christ".¹⁴¹ En fait, les critiques contre l'Église catholique y seraient superficielles :

ihrer Mysterien ist kein Schimmer hier zu finden. (...) Und ähnlich harmlos ist der vierte Dialog." *Ibid.*, p. 52. Saulnier juge durement l'interprétation de Becker : "Non seulement l'examen reste en somme superficiel, mais il nous paraît encourager le lecteur à la solution paresseuse, qui consiste d'une part à lire l'opuscule dans sa teneur la plus légère, et d'autre part à le considérer comme un assemblage d'épisodes distincts, comme l'arabesque dessinée par une manière de rêverie. Au vrai, tout vient de ce que Des Périers s'imposait à Becker comme conteur et comme poète". Saulnier, *op. cit.*, p. 56.

¹³⁵ Et Saulnier le critique tout aussi durement : "Comme toutes les interprétations lénifiantes sur le propos d'un livre énigmatique, la thèse de Delaruelle n'offre le flanc qu'à une critique, mais dirimante : on a beau jeu de lui dire qu'il n'a vu que la surface, et que, si tout ou presque tout ce qu'il a vu dans le livre s'y trouve, il y a bien autre chose encore." Saulnier, *op. cit.*, p. 57.

¹³⁶ Louis Delaruelle, "Étude sur le problème du *Cymbalum Mundi*", *Revue d'histoire littéraire de la France*, XXXII, 1925, p. 2. Curieusement, Delaruelle ne semble pas avoir eu connaissance de l'interprétation de Busson parue trois années plus tôt.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 11. "Ainsi, le *Cymbalum* n'est pas un monstre qui ait, du premier coup, révolté à la fois catholiques et protestants." *Ibid.*, p. 23.

¹⁴¹ "De quel droit ici voir en Mercure Jésus-Christ, alors que, d'un bout à l'autre du dialogue, le rôle du dieu païen est parfaitement cohérent et tel que devait le présenter un lecteur attentif de Lucien ?" *Ibid.*, p. 6.

Dès que l'auteur consent à parler clairement, quelles critiques adresse-t-il à la religion et à ses représentants ? Aucune ne concerne les dogmes ; toutes regardent les pratiques extérieures auxquelles, suivant lui, on attache trop de prix. Il n'y a là rien de bien original ni de bien hardi ; tout cela, Érasme et Rabelais l'avaient dit avant lui.¹⁴²

Bref, le *Cymbalum* serait "l'œuvre d'un aimable esprit qui n'a eu, en l'écrivant aucun dessein pernicieux." Et même, les critiques des réformés qu'on y trouve seraient le "meilleur gage (...) de la "pureté de ses intentions".¹⁴³ Pour expliquer les incohérences dans les interprétations diverses de l'œuvre, Delaruelle invoque simplement les exigences de la fiction : "En donnant ses dialogues comme traduits du latin, il s'obligeait à y mettre des allusions antiques qui parfois en rendent le dessein moins net."¹⁴⁴ Comme Becker, il invoque aussi de possibles incohérences au niveau de la conception même de l'œuvre — "la fantaisie de l'auteur et peut-être (...) sa maladresse à pratiquer un genre nouveau"¹⁴⁵ — pour expliquer la polysémie "involontaire" du *Cymbalum*.

On voit ici que la dimension littéraire de l'œuvre devient prétexte à un certain relativisme critique, ce que d'autres critiques considéreront comme de la désinvolture. Cette position critique paraît d'ailleurs symptomatique des types de réactions qu'a suscitées le *Cymbalum* depuis sa parution, car elle s'oppose tout naturellement à la tendance inverse, quasi obsessionnelle, qui cherche à trouver le sens caché de l'œuvre. À cette tendance particulièrement vivace, dont les excès sont peu comiques, la tentation est forte en effet de hausser les épaules et, comme Mercure ou Trigabus, de se gausser des ces "veaulx de philosophes" qui cherchent désespérément quelque miette de la pierre philosophale.¹⁴⁶

D'ailleurs, on trouve d'autres interprétations, plus récentes, qui se situent dans la lignée de celle de Delaruelle, la plus systématique étant celle d'Ian Morrison (en 1977) qui se réclame ouvertement du premier contre les interprétations trop

¹⁴² *Ibid.*, p. 10.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 19. Il est étonnant que Delaruelle emploie le qualificatif "pernicieux" sans relever qu'il s'agit là du même terme que celui employé par la Sorbonne pour condamner l'œuvre.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 17, n. 2.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴⁶ C'est un peu l'attitude que prend explicitement Becker, bien qu'avec un peu plus de "compassion" : "Wenn man die reizenden Gespräche mit unbefangener Hingabe auf sich einwirken läßt und dann einen Blick wirft auf die Deutungen un Glossen der Erklärer, so kann man sich eines mitgleidigen Lächelns nicht erwehren." Becker, *op. cit.*, p. 54.

sophistiquées des autres critiques.¹⁴⁷ Morrison justifie son intervention surtout par le fait qu'on a peu étudié les "qualités littéraires" du *Cymbalum* alors que celles-ci auraient selon lui un rôle significatif à jouer au niveau du sens même du texte.¹⁴⁸

Au risque de se faire attaquer comme Delaruelle, Morrison conseille de ne pas prendre l'œuvre trop au sérieux, c'est-à-dire de ne pas oublier qu'il s'agit avant tout d'une œuvre comique et que le "message" doit y être vu comme plus "moral" que religieux :

I shall argue that the treatment of Mercure, as of the other ancient gods, is comic, and that insofar as this comedy incorporates a message, it is a fairly simple ethical one. Such an interpretation may attract the criticism of superficiality M. Saulnier has formulated in connection with Delaruelle's article (...) However, the criticism is valid only if it has been shown convincingly that "il y a bien autre chose encore".¹⁴⁹

Contrairement à Delaruelle et Becker toutefois, Morrison n'invoque pas les exigences ou les incohérences de la fiction pour expliquer la diversité d'interprétations autour de l'œuvre. Comme Chenevière, il assigne plutôt celles-ci au caractère fondamentalement comique du texte et à l'absence d'intention didactique. Il révoque ainsi toutes les interprétations qui voient en certains personnages (Celia et Pamphagus notamment) des "porte-parole" de l'auteur. Pour lui, l'œuvre est gouvernée par ses intentions railleuses et par une morale purement descriptive, et non prescriptive :

The repeated failures of characters in the *Cymbalum* to learn from advice or from experience amount, I suggest, to an implicit disavowal by the author of any ambition to edify his reader. (...) Insofar as an authorial attitude can be detected, then, it is apparently that of the descriptive moralist, who contents himself with merely identifying men's faults. (...) We have seen in the *Cymbalum* enough instances of comedy to warrant trying to show systematically that the work is essentially comic, and that in it men's failings are an object of laughter rather than anguish or despair.¹⁵⁰

¹⁴⁷ "That interpretation is retrograde in the sense that it is closer in spirit to that of Delaruelle than to the more sophisticated readings of later years". Ian R. Morrison, "The *Cymbalum Mundi* Revisited", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXIX, 1977, p. 280.

¹⁴⁸ "As the *Cymbalum* has attracted many studies, it may be asked why another. Two answers present themselves. One is that, since the meaning of the book is still disputed, scope remains for new interpretations (...) The second answer is that the literary qualities of the *Cymbalum* have been little studied. (...) they have a significant bearing on the meaning of the *Cymbalum*." *Ibid.*, p. 263.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 265.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 277. Morrison se lance ensuite dans une discussion du caractère "théâtral" du *Cymbalum* sur laquelle nous reviendrons sous peu.

Ouvrage comique relativement inoffensif, hormis ses railleries morales, le *Cymbalum* serait donc à prendre à la légère. Il ne s'agirait *que* d'une œuvre littéraire dont la polysémie serait attribuable soit à quelques maladresses de composition, soit à un sens du comique que l'on n'a pas toujours assez pris au sérieux. Il s'agit là d'une attitude critique qui, bien que séduisante, ne paraît pas des plus fertiles.

b. Verbum mundi : la parole est en jeu

Heureusement, les critiques qui ont choisi d'aborder l'œuvre selon une perspective littéraire, n'en sont pas tous restés là. Il existe également des analyses, plus fines et sophistiquées du *Cymbalum*, qui ont mis en lumière une dimension essentielle et presque universellement négligée par les critiques obnubilés par la question de l'orientation religieuse. Il s'agit bien sûr du rôle fondamental que joue le thème de la parole — et des thèmes apparentés : le langage, l'écriture, le silence, etc. — dans le *Cymbalum*.

Cette nouvelle perspective critique s'est d'ailleurs peu à peu imposée dans la littérature secondaire sur le *Cymbalum* depuis une quarantaine d'années, parallèlement (mais pas toujours en opposition) à l'influente tradition interprétative "mystique" inaugurée par Saulnier et Nurse. Cette approche a culminé tout récemment avec l'introduction d'Yves Delègue pour la nouvelle édition du *Cymbalum* chez Honoré-Champion. Dans le texte de présentation de Delègue, la lecture qu'on pourrait appeler "linguistique" ou "logocentrique" (au sens purement étymologique) de l'œuvre atteint d'ailleurs son point culminant : elle semble même avoir complètement remplacé les éternelles considérations sur l'orientation religieuse de son auteur.

C'est toutefois Wolfgang Spitzer qui sera le premier, en 1951 — la même année où Saulnier publiait son importante interprétation¹⁵¹ —, à proposer cette approche inédite de l'œuvre. Certes, on avait déjà évoqué le thème de la parole dans d'autres analyses du *Cymbalum*, mais c'était toujours en relation avec des questions d'ordre religieux comme chez Saulnier chez qui l'interprétation du *Cymbalum* comme une apologie du silence s'inscrivait avant tout dans la thèse déjà évoquée de

¹⁵¹ Les deux articles sous des intitulés identiques présentent des interprétations très différentes, mais qui ne sont pas sans rapport comme on va le voir. Spitzer a publié son article tout de suite après la sortie du premier volet de l'étude de Saulnier (la revue de la critique préalable sur le *Cymbalum*), mais avant la sortie du deuxième volet dans lequel Saulnier développe son interprétation personnelle.

l'hésuchisme, ce mysticisme taciturne censément caractéristique de Des Périers et du cercle de Marguerite de Navarre.

Spitzer réclama quant à lui un retour au texte lui-même afin d'en mieux déceler les motifs et thèmes majeurs. Il reprochait à ses prédécesseurs d'avoir trop souvent délaissé l'œuvre au profit de considérations extérieures à celle-ci : "None of these critics has given attention to the *Cymbalum* as a work of art complete in itself; all of them have sacrificed to the *furor identificandi*, to considerations outside de work of art."¹⁵²

Si l'on considère l'œuvre intégralement et indépendamment des questions historiques et religieuses, on y décèle, affirme Spitzer, une "idée centrale" qui se manifeste dans la récurrence de certains "motifs" qui n'avaient pas été relevés par les critiques trop attentifs à des "facteurs externes". Ainsi après avoir proposé d'identifier Mercure non pas au Christ mais au "dieu de l'éloquence bruyante et de la fourberie par le langage",¹⁵³ Spitzer se mettra à relever les traces — très nombreuses dans les dialogues — du "thème de la parole".¹⁵⁴ Il en conclut qu'il s'agit d'un ouvrage s'attaquant essentiellement aux effets "pernicieux" du langage — "a work dedicated to the pernicious effects of speech"¹⁵⁵ —, c'est-à-dire plus spécifiquement une attaque contre les formes "basses" et "intéressées" de l'éloquence et du langage. Ce serait ce "fil conducteur" qui donnerait toute sa cohérence à l'œuvre. Et qui en expliquerait même le titre, dont Spitzer donne une nouvelle définition :

¹⁵² Wolfgang Spitzer, "The Meaning of Bonaventure Des Périers' *Cymbalum Mundi*", *op. cit.*, p. 795, n.1. L'approche "immanente" de Spitzer est explicitement développée dans une note à la fin de l'article où le critique reconnaît sa dette envers son père, qui est nul autre que Leo Spitzer : "I am indebted to his creed and working hypothesis—that the work of art should be analyzed first in itself, in a kind of critical immanentism, before we ask ourselves what influences from the outside (sources, biography, history) may have left their stamp upon it." *Ibid.*, p. 819, n.24.

¹⁵³ "(...) his predominant role of an indefatigable speaker and a virtuoso of deceit by words—he is, indeed, more than everything else, *the god of noisy eloquence and of deceitful word, as this serves man's futile metaphysical pursuits, vain ambitions and self-deception*—the god of the lower or ancillary forms of eloquence as the Greeks saw him in their classical period." *Ibid.*, p. 802.

¹⁵⁴ La question de la parole constitue le "fil conducteur" ("an admirable connecting thread") du texte, mais Spitzer mentionnera aussi, sans les développer vraiment, des thèmes ou plutôt de motifs, secondaires : "Around the motif of "parole", which I was obliged to treat at such length because of its central position, a cluster of secondary motifs is grouped such as "curiosité," "merveille," "nouvelle," "bruit," and "gloire"—secondary or satellite motifs which are allowed to gravitate around the theme of "parole"." *Ibid.*, p. 811.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 812. Comme Delaruelle, Spitzer ne remarque pas qu'il emploie le même terme — "pernicieux" — que la Sorbonne avait utilisé pour condamner l'ouvrage.

(...) we shall easily recognize in *Cymbalum mundi*, not the meaning intended by the emperor Tiberius (...), but a meaning slightly twisted by Bonaventure, who preserved the phrase while changing the grammatical relationship of the two nouns: he must have understood the genitive *mundi* as an appositional genitive of definition (...): *cymbalum mundi* is then equal to "the cymbal that is the world," the cymbal being the conventional figure for empty noise (...), the vain and empty noise of the word which rings through the world, giving false fame to those who use it and sowing discord instead of fostering love.¹⁵⁶

Cette nouvelle interprétation du *Cymbalum* se veut fondamentalement laïque. Selon Spitzer, l'auteur du *Cymbalum* ne viserait pas des questions d'ordre vraiment théologique mais seulement les "présomptueux dogmatistes" en ce domaine. Comme pour Morrison, il semble clair pour Spitzer que l'objet de la satire est moral plus que religieux :

(...) it will appear that it is *paroles* and all the fabrications of men which go with them that represent the target of Bonaventure's satire in the *Cymbalum*. No broad attack on religion is intended: *it is man, not the divine principle, that is under fire*.¹⁵⁷

L'œuvre ne serait cependant pas entièrement "satirique" et négative ; elle contiendrait aussi une dimension positive, utopique en quelque sorte : l'auteur du *Cymbalum* y promouvrait un usage approprié de la parole. L'épisode de Celia (encore) et aussi, dans une moindre mesure, les interventions de Pamphagus constituent pour Spitzer le *locus* de ce pôle affirmatif qui viendrait accorder à l'œuvre sa totalité :

Whereas we witness in the remainder of the work (...) only attacks against the deception wrought by gods and men through the medium of *parole* (of noisy words without, or with false, content ; "la vaine parole du mensonge"), here one *true* miracle is consummated quietly, with the "utile silence de vérité" (...) a miracle-that-is-not words (...) Without this scene, the *Cymbalum* would be entirely negative and would fail to represent one of the great poetic works of world literature since it would lack *totality*. It was the deed of a genius to have given us in these "dialogues poétiques," along with a diatribe against the lies of mythological invention, a positive and veracious myth that explains poetically the actual working of nature. The world of Mercury is false mythology (...) The world of Cupid represents the true myth: although he appears playful, his play serves the good.¹⁵⁸

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.145. Dans la citation originale de Pline (Préface à l'*Histoire naturelle*) — qui dit, rappelons-le, que Tibère traitait le grammairien Apion de "cymbale du monde" vu que ce dernier se vantait de pouvoir accorder la célébrité à quiconque en leur dédicçant ses ouvrages —, Spitzer note que *mundi* est un "génitif objectif" attaché à *cymbalum*, ce qui donne la "cymbale du monde". Alors que Des Périers voudrait plutôt signifier la "cymbale qu'est le monde".

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 816.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 814.

Ainsi, l'interprétation de Spitzer rejoint en partie celles de Saulnier et Nurse qui voient aussi dans l'épisode de Cupidon et Celia la clef de l'ouvrage. Sauf que plutôt que d'interpréter la scène comme l'apologie d'une forme d'évangélisme taciturne (Saulnier) ou d'un mysticisme silencieux issu de la *devotio moderna* (Nurse), Spitzer l'analyse dans les termes de la philosophie de Platon : Cupidon représenterait rien de moins que le *logos* platonicien que Des Périers voulait opposer au *mythos*, représenté par Mercure.¹⁵⁹

L'interprétation de Spitzer mérite surtout d'être citée pour avoir amené le débat au sujet du *Cymbalum* sur un nouveau terrain — plus littéraire et moral que religieux — que d'autres commentateurs ont par la suite tenté d'explorer davantage. Plusieurs de ces nouvelles interventions concernent cependant des aspects ponctuels de l'ouvrage ou emploient une approche un peu étroite : nous les survolerons rapidement afin d'en arriver plus rapidement au travail plus substantiel de Delègue.

On doit d'abord évoquer Florence Weinberg¹⁶⁰ qui se concentre comme Spitzer sur la question du thème central du langage,¹⁶¹ bien que selon une perspective différente, et peut-être un peu plus confuse. Weinberg fait elle aussi référence à Platon, mais plus précisément au *Cratyle*, où Socrate identifie Hermès au langage ; une identification que Weinberg appuie d'une référence à un contemporain de Des Périers, Valeriano, selon lequel la planète Mercure gouvernerait non seulement le langage, mais également la langue, au sens anatomique du terme.¹⁶² L'important toutefois, pour Weinberg, est que la figure de Mercure — et par là celle du langage aussi — chez ces auteurs comme chez Des Périers, demeure ambiguë, double : "As a symbol for the tongue and the word, Mercury speaks truth and falsehood, good and evil. The tongue, like the word, is in

¹⁵⁹ Il peut paraître curieux que le dieu enfant de l'amour qui chante des poésies marotiques et populaires soit le représentant du Logos platonicien ! Mais Spitzer maintient que Cupidon représente ici une forme de "poésie naturelle" proche de l'ordre réel des choses contrairement aux fictions mensongères de Mercure : "In Bonaventure's view, the use of language for poetry, as opposed to Mercury's magic abracadabra, is legitimate. It is characteristic that the love songs of Cupid are borrowed from contemporary popular poetry. Cupid, who is Nature, must needs express himself in the most "natural" poetic form." *Ibid.*, p. 814, n. 16.

¹⁶⁰ Florence M. Weinberg, "La parole fait le jeu : Mercury in the *Cymbalum Mundi*", *L'Esprit créateur*, XVI, 1976, p. 48-62.

¹⁶¹ Elle propose d'ailleurs une interprétation proche de celle de Spitzer en ce qui concerne le titre : "there remains one incontestable meaning of the title: it expresses noise, and the noise made throughout the four dialogues is that of language—words—the percussion of discussion." *Ibid.*, p. 48.

¹⁶² *Ibid.*, p. 50. Elle se servira de cet argument plus tard pour expliquer comment le quatrième dialogue est bel et bien relié aux trois premiers malgré l'absence apparente de Mercure, remplacé ici par la langue d'Actéon que Pamphagus et Hylactor sont censés avoir mangé.

itself neutral. It is this ambiguity of Des Périers's Mercury that has so consistently puzzled his readers."¹⁶³

Weinberg s'oppose donc à la thèse de Spitzer selon laquelle Mercure ne représenterait que l'aspect négatif du langage, les formes basses de l'éloquence, etc.¹⁶⁴ Ce serait même cette caractérisation du langage comme fondamentalement ambigu qui aurait fait du *Cymbalum* une œuvre "pernicieuse" aux yeux de la Sorbonne :

(...) it is pernicious, however, because it caricatures representatives of the Church along with their enemies the reformers, casting doubt on language at all levels as a means of conveying truth. (...) The Sorbonne believed the work to be pernicious precisely because it questions the orthodox use of language along with the heterodox: consequently, it questions the very foundation of the faith as well—the Gospels which are of course also written in language.¹⁶⁵

Ainsi, pour Weinberg, Des Périers aurait anticipé les discussions philosophiques modernes sur la nature problématique du rapport entre le langage et la "vérité" du réel :

In a century intensely preoccupied with rhetoric, with complex verbal decoration, Des Périers has recognized an epistemological problem that is universal, extending to twentieth century philosophical discussion (...) : if it is possible for man to grasp the truth in the first place (...) how can he express the truth so that it corresponds with things in nature ?¹⁶⁶

Si la thèse de Weinberg peut paraître un peu anachronique, voire maladroite, et s'il était pour le moins étonnant que le Parlement ait condamné le *Cymbalum* pour des questions d'ordre linguistique, il reste néanmoins qu'elle a le mérite de poser la question du rôle du langage dans le texte de Des Périers à un niveau épistémologique, plutôt qu'au seul niveau moral comme le faisait Spitzer. On verra avec Delègue que l'un ne va pas sans l'autre.

Weinberg ne peut s'empêcher cependant d'avancer sa propre interprétation de la dimension positive du *Cymbalum*. Contrairement à Spitzer, Saulnier et Nurse, elle refuse de lire l'épisode de Celia comme un passage non parodique et irénique.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 51, n. 8.

¹⁶⁴ "Spitzer attempts to prove that Mercury is always lying and deceitful, whereas the god — consistent with Plato's and Valeriano's view of him — frequently tells the truth." *Ibid.*, p. 51, n. 9.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 61. Le constat que les Évangiles sont "aussi écrits en langage" ne paraît pas particulièrement brillant.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 61-62

Selon elle, ce serait plutôt Pamphagus — un philosophe cynique, au sens étymologique comme philosophique — qui assumerait le rôle de porte-parole de l'auteur :

Pamphagus alone (...) understands and comments on language and men's use of language, for he has swallowed Mercury and properly digested him. He alone, as cynic philosopher, has the proper perspective, only to recommend that Hylactor not use the dubious gift of speech before unworthy man, but restrict his conversation to Acteon's other "chosen disciple", himself.¹⁶⁷

Voilà donc Des Périers devenu cynique. Et un cynique partisan — de surcroît — du silence.¹⁶⁸ Diogène doit certainement s'être retourné dans son tonneau. Décidément, l'interprétation du *Cymbalum* nous réserve bien des surprises. Ceci dit, la question du thème du silence paraît incontournable, notamment dans son rapport aux thèmes de la parole et du langage. Et, à ce titre, il importe de mentionner rapidement l'intervention de Heather Ingman¹⁶⁹ qui a tenté justement de s'arrêter plus spécifiquement à ce thème fondamental qui, depuis Saulnier surtout, a commencé à se faire entendre, si l'on peut dire, dans la littérature critique sur le *Cymbalum*.

Ingman note que le thème du silence était devenu populaire au cours de la Renaissance pour au moins deux raisons ; la première étant évidemment le fait que la montée de la tension autour de la Réforme ait rendu fort périlleuses les interventions trop explicites sur les questions religieuses et que le silence demeurait donc souvent la seule façon d'exprimer son désaccord.¹⁷⁰ Mais le silence pouvait aussi être séduisant pour des raisons, plus philosophiques, proches de celles déjà évoquées par Weinberg : "As well as being conscious of the dangers of discussing religion, writers sometimes found human language simply inadequate to express the mystery of God."¹⁷¹

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 57. "Wisdom speaks here to recommend silence, since silence never denies or disguises *that which is*, whereas words distort."

¹⁶⁹ Heather Ingman, "Silence, Harpocrates and the *Cymbalum Mundi*", *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, LI, 1989, p. 569-577.

¹⁷⁰ "As the Reformation progressed, writers began to be aware of the risks inherent in discussing theology. (...) Indeed, in those troubled times and dangerous times, silence was often the only possible mark of protest". *Ibid.*, p. 569.

¹⁷¹ *Ibid.* Il aurait fallu ajouter que cette tradition remonte au moins jusqu'au Moyen Âge avec la théologie négative d'un Meister Eckhart par exemple.

Ingman se lance alors dans une forme de généalogie mythologique pour expliquer l'avènement du dieu grec du silence, Harpocrate, à partir de la mythologie égyptienne. En ce qui intéresse le *Cymbalum*, la thèse d'Ingman se fonde sur le fait qu'on aurait fréquemment associé Harpocrate, dieu du silence, à Mercure (dieu de l'éloquence), et aussi à Cupidon (un dieu-enfant comme Harpocrate). Par cette voie pour le moins indirecte, Ingman en arrive à supposer que ces associations mythologiques pourraient permettre de mieux comprendre le sens du *Cymbalum* :

Sometimes in Renaissance writing, the god Harpocrates was conflated with Hermes or Mercury, god of Eloquence, for a play on the rhetorical commonplace of eloquent silence. (...) This conflation of Mercury and Harpocrates may have some bearing on that perplexing little text, the *Cymbalum Mundi*.¹⁷²

Le résultat de l'analyse est plus ou moins probant étant donné qu'il n'est jamais question d'Harpocrate dans le *Cymbalum* et qu'Ingman doit analyser plutôt le rôle de Mercure qu'elle décrit comme le dieu de la raison et de la loi,¹⁷³ venu — en vain — pour éveiller les humains à la spiritualité : "In the *Cymbalum Mundi*, there is evidence that Mercury is attempting to lead humans towards knowledge of spiritual things and, as one would expect in this parable of human wickedness, his efforts fail."¹⁷⁴ Ainsi, après avoir analysé l'ouvrage un peu sous l'angle de Saulnier (comme une apologie du silence, Mercure représentant une forme d'interventionnisme divin, etc.), Ingman en vient à épouser la thèse de Screech sur l'orientation religieuse du texte : "The message of the *Cymbalum Mundi*, far from being subversive or atheistic, could be interpreted as one supportive of the Catholic status quo."¹⁷⁵ Nous voilà donc revenus à la case départ...

L'interprétation toute récente de Yves Delègue est cependant d'une toute autre importance,¹⁷⁶ même si elle demeure problématique — et surtout

¹⁷² *Ibid.*, p. 572.

¹⁷³ Cette façon de voir le dieu aux pieds ailés se serait développée à la Renaissance : "in the Renaissance, we find that the classical versions underwent certain transformations. (...) Mercury from being a mere messenger and trickster, begins to be seen as the god of reason, law and learning, an interpreter of divine truths to humans." *Ibid.*, p. 573.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 574.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 575. À ma connaissance, Ingman est la seule critique à reprendre la thèse de Screech, sans pour autant proposer d'hypothèses sur l'auteur réel du *Cymbalum*, qui ne pourrait plus alors être le Des Périers évangéliste qui avait travaillé à la Bible d'Olivetant peu avant la publication du *Cymbalum*.

¹⁷⁶ Étrangement, Delègue ne mentionne pas que son analyse doit beaucoup à Spitzer. Il reconnaît pourtant sa dette envers Boerner et sa lecture du *Cymbalum* comme "une satire des pratiques discursives". Il critique cependant ce dernier pour avoir limité son point de vue à la dimension historique : "La force du *Cymbalum mundi* réside essentiellement dans "la satire de l'usage de la parole" (*Redepraxis*), pour reprendre le sous-titre du travail de Boerner, à condition toutefois de ne pas restreindre cette satire, comme

anachronique — par certains côtés. Delègue veut "proposer une lecture qui se situe au-delà des interprétations divergentes et souvent par trop vécilleuses"¹⁷⁷ de ses prédécesseurs, les "spécialistes" dont il semble mépriser les "gloses". Il prétend quant à lui ne pas vouloir imposer "son sens" à l'œuvre, mais plutôt "suivre une ligne d'intelligibilité (...) sur laquelle on n'a pas suffisamment insisté."¹⁷⁸

Il s'agit en fait tout simplement, comme chez Spitzer, du thème de la parole. Dans son introduction — intitulée "*Le Cymbalum Mundi* ou La parole en question" —, Delègue affirme en effet que le "*Cymbalum Mundi* nous (...) fait parcourir, du plus haut au plus bas de l'Univers, par une série de renversements déroutants, les multiples sentiers de la parole"¹⁷⁹ Le texte tracerait "les limites et les pouvoirs de la parole en exercice, ses dangers et ses illusions, sa vérité et sa pitié aussi".¹⁸⁰

Delègue va jusqu'à établir un "tableau à trois entrées" pour placer tous les épisodes du *Cymbalum* selon qu'il y est question d'une parole "bonne" ou "mauvaise", "vraie" ou "fausse", "efficace" ou "vaine".¹⁸¹ Ce tableau veut montrer "la diversité d'une parole fuyante, changeante, versatile, dont les usages sont multiples".¹⁸² Comme Spitzer d'ailleurs, Delègue choisit d'analyser la question de la parole en se concentrant essentiellement sur le texte du *Cymbalum*, et en ne tenant pas compte des considérations religieuses et historiques qui ont tant préoccupé la critique de l'œuvre auparavant.¹⁸³

Ce choix a cependant des effets secondaires qui ne paraissent pas toujours heureux. Delègue a en effet fortement tendance à utiliser des catégories conceptuelles contemporaines pour analyser un texte qui ne l'est pas. À son mieux cette tendance permet d'accorder une indéniable actualité au *Cymbalum* puisque, comme le note Delègue, "notre modernité y est sans cesse interpellée sous l'angle

le fait malheureusement notre critique, aux querelles littéraires, religieuses et sociales du temps." *Ibid.*, p. 11-12.

¹⁷⁷ Delègue, "Avant-propos", *Le Cymbalum Mundi*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹⁷⁹ Delègue, "Introduction. *Le Cymbalum Mundi* ou La parole en question", *op. cit.*, p. 32.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 34. Le tableau comporte donc huit cases représentant les combinaisons possibles des trois entrées binaires.

¹⁸² *Ibid.*, p. 33.

¹⁸³ "La force du *Cymbalum mundi* n'est pas de défendre ni d'attaquer telle ou telle position religieuse, sociale ou politique, mais de viser, à travers des figures contemporaines dont il n'est pas aisé toujours de cerner la réalité, le lieu où toutes ces figures contradictoires se rejoignent dans la même dérision : à savoir l'exercice d'une parole qu'a rendue ivre la perte de son origine." *Ibid.*, p. 12.

du langage et du "ce que parler veut dire".¹⁸⁴ Mais cela peut mener aussi à des affirmations plus discutables notamment sur le caractère "subversif" du "livret".¹⁸⁵ Une subversion que Delègue, ici encore, ne voit pas dans le caractère iconoclaste de l'œuvre au sens religieux, mais plutôt — un peu comme Florence Weinberg — dans sa remise en cause des fondements même du langage, dans son ébranlement du "socle scripturaire" :

Si subversion il y a, et j'en conviens, n'est-elle pas plus radicale que ne l'ont cru ceux qui l'ont cherchée dans quelque délit d'opinion ? Le *Cymbalum mundi* raille toutes les "opinions", mais dans le dessein de sonder leur source même, c'est-à-dire la "parole", qui les invente et les exprime ; il jette le doute sur cela même dont la maîtrise permet à certains de s'arroger autorité et pouvoir. (...) Il était autrement plus audacieux de confondre les bases même de toute croyance, en renvoyant l'une à l'autre comme au rouet, l'écriture à l'expérience : ce cercle pervers ébranlait en premier lieu la confiance que la tradition accordait au langage et à son fondement dans l'être même de la Vérité.¹⁸⁶

Sauf que Delègue va plus loin que Weinberg puisqu'il refuse d'identifier un "porte-parole" ou une scène vraiment affirmative dans l'œuvre. Par exemple, il ne veut pas lire, à la différence de Spitzer et compagnie, une représentation de la "bonne" parole dans l'épisode de Celia :

Exit la plaintive Celia et ses regrets tardifs ! Elle n'émeut pas Cupido (...) : il n'a usé d'elle que pour dénoncer l'hypocrisie de qui méprise le règne de Vénus, dont les mensonges rendent plus charmante, plus aimable la vérité du désir. À Celia, la parole vient trop tard.¹⁸⁷

Delègue refuse aussi la solution de Weinberg, Ingman (ou Saulnier) qui voient en Pamphagus et son éloge du silence le versant positif, le message véritable, du *Cymbalum* :

Le silence est-il donc le fin mot de la sagesse ? (...) Mais comment renoncer au don de la parole qui distingue l'homme de l'animal ? (...) Le drame est là : on ne peut pas plus s'interdire la parole que s'y adonner sans réserve. Si déjà peut-être "seul le silence est grand", il faut aussi reconnaître qu'il est intenable. Être de la parole, être

¹⁸⁴ "Avant-propos", *op. cit.*, p. 6.

¹⁸⁵ "Un livret subversif" est un des sous-titres de l'"Introduction", p. 10.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 11 et p. 17.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 25. Paula Sommers avait déjà démontré que l'épisode de Celia devait être lu comme une scène satirique dans son article "The *Cymbalum's* Sheperdess. Mysticism or Satire ?", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLI, 1979, p. 583-587.

de parole, l'homme est lié par elle à ses semblables, autant que par elle il en est séparé.¹⁸⁸

Delègue insiste plutôt sur l'"ambiguïté" fondamentale de ces quatre dialogues qui "ne font jamais entendre un personnage qui serait le porte-parole de l'auteur-juge"¹⁸⁹ et "dont la seule certitude est celle de son incertitude".¹⁹⁰ Plus encore, selon Delègue, "ce livret en quête d'auteur nous lance avec ses personnages dans le flou d'une relativité généralisée"¹⁹¹ ; et "tout effet s'y accompagne d'un contre-effet qui le détruit en vertu d'une logique perverse."¹⁹²

Cette lecture du *Cymbalum* paraît évidemment très stimulante. Elle a le mérite de nous reposer des interprétations "vétilleuses" obsédées uniquement par la question de l'orientation religieuse du texte. Mais il reste qu'elle demeure problématique à plusieurs niveaux. Comme le note en effet Max Engamarre, il "s'agit davantage d'une réflexion générale sur la parole, avec des concepts de notre époque, que sur un texte du XVI^e siècle".¹⁹³

Ainsi, Delègue, de par son approche "anhistorique", ne peut éviter les anachronismes : qu'il soit question à propos de l'épisode de Phlegon de donner "la parole aux prolétaires, esquissant la future lutte des classes"¹⁹⁴ ou encore de "révélation quasi mallarméenne",¹⁹⁵ les dangers sont grands d'oublier le contexte de l'ouvrage pour se lancer dans des spéculations attrayantes mais pas toujours pertinentes.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 38-39. C'est encore Paula Sommers qui a été la première à remettre en cause le statut de Pamphagus comme porte-parole de Des Périers dans "Pamphagus Revisited: Wisdom in the *Cymbalum Mundi*", *Romance Notes*, vol. 22, #3, 1982, p. 318-323.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 35. Delègue accorde cependant beaucoup d'importance à l'épisode des Antipodes : "Le plus honnête des "désirs" les meut, celui de "converser" avec d'autres qui ne sont pas leurs semblables. Ils ne cherchent ni profit ni gloire, ils ne veulent même pas comme Hylactor meubler une solitude égoïste, mais "apprendre" et "communiquer", échanger les "façons de vivre". Cet appétit de savoir désintéressé brise leur horizon dans le dessein de servir la fraternité universelle et de réconcilier les contraires. Ils font entendre la voix d'une "curiosité" enfin recommandable" *Ibid.*, p. 31.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹² *Ibid.*, p. 15.

¹⁹³ Max Engamarre, "Compte rendu de «Bonaventure Des Périers, *Cymbalum Mundi*, introduit et annoté par Yves Delègue, Honoré-Champion, Paris, 1995», *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, LVII, 1995, p. 791.

¹⁹⁴ Delègue, *op. cit.*, p.25.

¹⁹⁵ *Ibid.* p. 23. Delègue fait alors référence à la recommandation de Minerve aux poètes à propos de la "vaine parole de mensonge" et de "l'utile silence de vérité". CM, p. 26. La remarque s'adresse comme l'ont remarqué plusieurs critiques à la querelle de Marot et Sagon qui faisait rage à l'époque.

Plus grave, de notre point de vue : cela amène le critique à négliger non seulement le contexte historique mais aussi la nature générique du *Cymbalum*, voire à proposer une interprétation erronée à ce titre. Même donc les lectures attentives au texte du *Cymbalum* — qui ont eu le mérite de mettre au premier plan les questions essentielles du langage et de la parole dans l'ouvrage — semblent aveugles à sa nature dialoguée. Il me semble qu'il est temps de prendre celle-ci au sérieux, comme l'ont fait quelques, trop rares, critiques.

3. Du *Teatrum mundi* au *Colloquium mundi*

Le sous-titre du *Cymbalum* annonce clairement sous quelle enseigne générique on doit le placer : il contient, peut-on lire en toutes lettres, "quatre dialogues".¹⁹⁶ On ne saurait être plus clair. Cela n'a pourtant pas empêché certains critiques, comme on l'a vu, de parler de "pamphlet",¹⁹⁷ de "parabole",¹⁹⁸ de "comédie",¹⁹⁹ d'"allégorie",²⁰⁰ de "fable", de "farce", etc. Pire encore : la plupart des commentateurs ont choisi de ne pas même mentionner ou prendre en considération la question du genre de l'œuvre, trop occupés qu'ils étaient à tenter d'en décoder "le" sens véritable.

Seuls deux ou trois critiques ont fait plus d'efforts de ce côté, s'étonnant d'ailleurs qu'on n'y ait pas pensé auparavant et pressentant qui plus est que l'identification du statut générique de l'œuvre pouvait en influencer la réception, voire l'interprétation. Yves Delègue, notamment, bien qu'il y réponde erronément selon nous, pose à tout le moins la question du genre du *Cymbalum* :

À quel genre littéraire le *Cymbalum Mundi* appartient-il, sinon celui de la farce, comme son sous-titre l'indique ("quatre dialogues poétiques, fort antiques, joyeux et facétieux") ? On ne s'est guère posé ce genre de question, qui n'est jamais sans importance, quand on veut saisir la visée d'une œuvre du passé. La farce expose un monde sans pitié ; le moqueur y a toujours raison, et le naïf, tort ; le rire en est toute la morale. On notera dans le *Cymbalum Mundi* l'abondance des jeux de la scène, faciles à suppléer : on rêve d'une tentative première, qui serait de représenter ces

¹⁹⁶ Le titre complet sur la couverture de l'édition de Paris de 1537, rappelons-le, est : *Cymbalum Mundi EN FRANCOYS, Contenant quatre Dialogues Poétiques, fort antiques, ioyeux, & facétieux*.

¹⁹⁷ C'est le cas notamment de Busson et Wencelius.

¹⁹⁸ Cf. Trevor Peach, "The Dialogue as Parable: a Note on the *Cymbalum Mundi*", *French Studies Bulletin*, n° 5, winter 1982-83, p. 1-3.

¹⁹⁹ Cf. Delaruelle.

²⁰⁰ Busson encore.

quatre dialogues où le théâtre est lui-même mis en scène, et dont la langue est si fortement marquée d'oralité.²⁰¹

Le sous-titre du *Cymbalum* ne mentionne ni le théâtre, ni la farce : que les adjectifs "joyeux & facétieux" puissent évoquer la farce n'aurait pas dû faire oublier le substantif plus important qui les précède. Sauf que Delègue n'est pas le seul critique à classer le *Cymbalum* dans la case du genre dramatique. Ian Morrison avait déjà avancé la même thèse, bien qu'avec plus de circonspection :

We must begin asking to what genre the *Cymbalum* belongs. (...) since there is an obvious generic affinity between dialogue and theatre, we may reasonably inquire whether the *Cymbalum* might be regarded as a primarily dramatic work, without suggesting of course that it was written for actual performance.²⁰²

La prudence de Morrison s'évanouira cependant bien vite lorsque viendra le temps d'user de l'argument générique pour les besoins de son interprétation — discutable — sur l'absence d'intention didactique de l'œuvre :

If the foregoing analysis is accurate, then the *Cymbalum* is distinctly theatrical. This is significant because the theatre is a genre well fitted to create an impression of authorial detachment: overt authorial narration and comment amount normally to no more than a few stage directions. It seems then that the absence of didacticism noted above is bound up with the theatrical tendency of the *Cymbalum*.²⁰³

Il n'était pourtant pas nécessaire de considérer le *Cymbalum* comme une pièce de théâtre pour pouvoir faire intervenir l'absence de "narration explicite par l'auteur" : le genre dialogué, écrit et non interprété, offrait la même possibilité, sans obliger à ce détournement générique fondé sur une "affinité" avec le genre dramatique.

Il faut accorder à Morrison et Delègue que malgré son statut premier de dialogue, le *Cymbalum* possède, comme l'affirme Mustapha Kemal Bénouis, "une tournure franchement dramatique", due avance-t-il — un peu tautologiquement — à

²⁰¹ Delègue, *op. cit.*, p. 19, n. 1. Remarquons que Delègue rejette en note cette question du genre de l'œuvre qui n'est, dit-il pourtant, "jamais sans importance".

²⁰² Morrison, *op. cit.*, p. 277. Morrison mentionne notamment le soliloque d'Hylactor comme exemple de moment théâtral — "This speech seems addressed explicitly to an audience" (*Ibid.*) — et il insiste aussi sur le type d'interaction entre les personnages : "As for dialogue between characters in the *Cymbalum*, this is not merely intellectual debate, but often reflects a struggle for personal ascendancy. (...) Such marked interaction between characters through dialogue is of course typically theatrical." (*Ibid.*, p. 277-278).

²⁰³ *Ibid.*, p. 278.

"la présence de certaines caractéristiques théâtrales".²⁰⁴ Jean Céard est plus précis quand il assigne cette théâtralité à la manière dont se déploie le texte :

(...) dans cet ouvrage, la progression n'est pas assurée par le mouvement des échanges verbaux : divers incidents (les entrées et les sorties de Mercure au premier dialogue, par exemple) scandent le texte et l'organisent en une succession de scènes ; les échanges qui constituent chacune d'elles, à deux ou trois personnages au plus, sont des conversations — qui peuvent être vives — où se peignent les agitations humaines. Le *Cymbalum Mundi* est sans aucun doute un des dialogues dont le tour dramatique, théâtral même, est le plus accusé.²⁰⁵

S'il est bien vrai qu'on peut ainsi parler de "tour" ou de "tournure" dramatique pour décrire certains aspects du *Cymbalum* — quelques monologues (de Mercure ou Hylactor), certains incidents anecdotiques (le vol du livre, les envolées de Mercure...), certaines scènes très "visuelles" (les philosophes dans l'"arène" justement...) —, il ne faut pas surestimer le caractère théâtral de ces éléments. On trouve nombre d'exemples semblables dans la tradition du dialogue lucianesque dont le modèle paraît beaucoup plus approprié, comme on le verra bientôt, pour appréhender le *Cymbalum* que ne le serait une approche modelée sur la farce ou le théâtre, même si ceux-ci ont certainement pu influencer le *Cymbalum* au-delà de l'ascendant lucianesque.

De plus, malgré l'importance relativement grande des événements ou incidents dans ce dialogue (par rapport à la norme du genre), on note que ce sont en fait surtout les dialogues, les discours et les interactions verbales des personnages qui constituent le principe moteur du texte. Les événements et l'intrigue n'y jouent pas le même rôle que dans un récit ou une pièce de théâtre, comme l'admet d'ailleurs Kemal Bénouis : "Les événements dans le *Cymbalum* sont tout juste des incidents, des prétextes (...) De mécanique événementielle, comme on en trouve dans les contes, il n'y en a point."²⁰⁶

Il faut bien se rendre à l'évidence : le *Cymbalum mundi* n'est pas une pièce de théâtre, il s'agit bel et bien un dialogue écrit et imprimé, fait donc pour être *lu*; un

²⁰⁴ Mustapha Kemal Bénouis, "Le dialogue satirique de type lucianique : Bonaventure Des Périers", *Le dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle*, *op. cit.*, p. 114. Soulignons cependant que malgré son insistance — en partie justifiée — sur l'aspect dramatique du *Cymbalum*, Kemal Bénouis ne confond pas les genres : "Le *Cymbalum* (...) manifeste une certaine théâtralité sans être pour autant une pièce de théâtre." *Ibid.*, p. 125.

²⁰⁵ Jean Céard, "Formes discursives", *Précis de littérature française du XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 172-173.

²⁰⁶ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 115.

dialogue qui, jusqu'à preuve du contraire, n'a jamais fait l'objet d'une interprétation dramatique et qui n'avait vraisemblablement pas été écrit dans cette optique.²⁰⁷

Sauf que les critiques qui ont fait ne serait-ce que ce simple constat sur la nature générique de l'ouvrage ne brillent pas par leur nombre. Et ceux qui en ont fait un élément important de leur approche de l'œuvre sont encore moins nombreux. On remarquera pourtant que la prise en compte du genre du *Cymbalum* tend à provoquer des lectures plus nuancées, plus ouvertes à l'hétérogénéité sémantique, moins dominées par la recherche obsessionnelle du sens de l'œuvre, sans être portées pour autant à lire le texte isolément, de manière purement immanente, en dehors du contexte intellectuel et historique qui l'a vu naître.

Certes, comme on l'a noté déjà à propos des approches "dialogiques" de l'*Utopie* de More, le fait d'aborder le *Cymbalum* sous cet angle n'implique pas pour autant que l'interprétation soit plus valide que les interprétations "monologiques". En témoigne, par exemple, cette présentation succincte de Des Périers et de son dialogue dans un ouvrage récent sur l'humanisme renaissant :

Bonaventure Des Périers est un des lettrés du cercle de Marguerite de Navarre qui voulaient restaurer le catholicisme dans sa pureté évangélique et rompre avec Rome. Son très hermétique *Cymbalum mundi* [*Le carillon du monde*] (1537) est apparemment (car on s'interroge encore sur le sens de ce texte) une critique de l'Église sous la forme d'un dialogue qui veut harmoniser tous les points de vue (d'où le titre).²⁰⁸

Voilà, ramassée en quelques vocables, un exemple paradigmatique de lecture foncièrement relativiste, et facile, qui prend pour prétexte la forme dialoguée du texte. On sait que le genre prête à ce type d'interprétation, et il faut faire attention de ne pas tomber dans cet œcuménisme interprétatif extrême qui n'apporterait rien à la compréhension de l'œuvre.

En revanche, certains passages de l'étude déjà citée de Lucien Febvre paraissent plus intéressants. En effet, Febvre, malgré le résultat relativement univoque de sa lecture historique du *Cymbalum*, est un des seuls critiques à en avoir relevé et commenté quelque peu la nature générique :

²⁰⁷ Ce qui ne veut pas dire qu'on ne peut pas tenter de "mettre en scène" de telles œuvres. On l'a fait semble-t-il déjà avec des œuvres de Platon et de Lucien.

²⁰⁸ Marie-Dominique Legrand, *Lire l'Humanisme*, Dunod, Paris, 1993, p. 96. C'est moi qui souligne.

Dialogue : c'est un dialogue... On pouvait s'y attendre. Grands lecteurs de Lucien, grands dévots de Platon, ces hommes de la Renaissance, en bataille contre tout ce qui rappelait le dogmatisme rigide des scolastiques, ne pouvaient qu'être séduits par un genre littéraire que l'art des Grecs avait su préserver, ou à peu près, de l'artifice.²⁰⁹

Febvre propose même une forme de définition du genre et identifie au moins une des causes probables de la popularité de cette forme discursive auprès de tant d'humanistes :

Mettre aux prises, dans un cercle à la fois idéal et réel, trois, quatre, cinq personnages divers bien caractérisés ou faciles à identifier ; les charger de présenter, chacun, l'un des aspects valables d'une même enquête ; les animer tous, mais ne s'identifier personnellement avec aucun, du moins ouvertement ; suggérer, proposer, semer les doutes, ébranler les préjugés, provoquer les révisions — mais n'ayant point pris parti, se trouver dispensé de conclure dogmatiquement (...) ; proposer d'ailleurs aux contemporains l'exemple de conversations entre hommes cultivés, polis, et rompus à l'escrime des justes réparties : il y avait là de quoi ravir d'aise des humanistes prudents et audacieux, pour qui le dialogue était, précisément, gage de prudence et instrument d'audace.²¹⁰

Il s'agit là d'une hypothèse certainement fort intéressante : le dialogue aurait servi en quelque sorte de "police d'assurance" aux auteurs de la Renaissance qui pouvaient alors évoquer, sans trop de risques, des thèses audacieuses ; l'absence d'énonciation auctoriale directe dans le dialogue permettant de se "ménager toujours, en cas de danger, une porte de sortie".²¹¹ C'est là une hypothèse évidemment très plausible dans le contexte particulièrement tendu du XVI^e siècle où écrire pouvait être un métier hautement risqué. Mais, comme on l'a vu dans notre introduction, il ne s'agit certainement pas de la seule cause — ni même peut-être de la plus importante — qui poussait nombre d'humanistes à écrire sous forme de dialogue.²¹²

Dans la même citation, Febvre notait encore un autre avantage du genre : sa capacité non pas à "harmoniser tous les points de vue" comme le proposait plus haut Marie-Dominique Legrand, mais à permettre une certaine polysémie, une

²⁰⁹ Febvre, *op. cit.*, p. 26-27.

²¹⁰ Febvre, *op. cit.*, p. 27.

²¹¹ Ce qui constitue "une autre loi du genre" selon Febvre (*ibid.*, p. 67).

²¹² Eva Kushner note la même chose : "Ce que nous dit Febvre confirme simplement le potentiel polémique du genre le montrant à la fois comme gage de prudence et instrument d'audace, comme n'affirmant rien en somme qui ne puisse être réfuté par un autre personnage ; et c'est là indéniablement une des causes apparentes de la vogue dialogique à la Renaissance." "Structure et dialogue dans le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers", *op. cit.*, p. 185. Kushner insiste toutefois sur le caractère seulement "apparent" de cette cause.

sophistication non dogmatique et ouverte sur l'hétérogène.²¹³ C'est là une potentialité du dialogue que plusieurs critiques ont bien vite escamotée pour arriver à des interprétations univoques du texte.

Malheureusement, Lucien Febvre lui-même, comme le note Eva Kushner, "préoccupé surtout par la place du *Cymbalum mundi* dans l'histoire des idées (...), ne va pas jusqu'au bout de ses affirmations concernant la forme dialoguée" et "n'exploite pas suffisamment sa propre découverte".²¹⁴ Il en vient, comme on l'a vu, à proposer une lecture qui ne se distingue pas particulièrement par son attention à cette polysémie qu'il prétendait pourtant prendre en compte.

Jusqu'à récemment,²¹⁵ seuls deux critiques ont véritablement approché le *Cymbalum mundi* en tant que dialogue et en ont fait un élément central de leur analyse de l'ouvrage : Mustapha Kemal Bénouis et Eva Kushner.²¹⁶ Ces deux auteurs — malgré certaines lacunes interprétatives — ont abouti à des conclusions beaucoup plus nuancées et moins dogmatiques que celles des critiques monologiques présentés précédemment.

Kemal Bénouis consacre un chapitre au *Cymbalum* dans le contexte plus général de son étude déjà citée sur le "dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle". Il s'élève, comme nous, contre les approches précédentes de l'œuvre qui se sont "exclusivement penché[es] sur l'exégèse thématique et sur l'onomastique au détriment de la forme"²¹⁷ Il se propose quant à

²¹³ Ailleurs il écrit un peu dans la même veine : "Toute audace lucianesque est par définition «polyvalente». Elle ne suggère pas qu'une malice à la fois. Elle laisse le lecteur libre de collaborer avec l'auteur selon sa fantaisie. Elle ne définit, elle n'arrête rien. Elle est faite pour mettre hors d'eux, pour enrager ces esprits géométriques et bornés qui, dès le XVI^e siècle, préfèrent la brutale attaque de front d'un Luther aux souplesses ambiguës d'un Érasme." Febvre, *op. cit.*, p. 67.

²¹⁴ "Structure et dialogue dans le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers", *op. cit.*, p. 183 et 185. Elle écrit aussi plus loin : "tout chez Febvre converge à illustrer par le moyen d'une œuvre littéraire un moment de l'histoire des idées ; mais son effort est réducteur et nie en quelque sorte l'œuvre dans sa totalité formelle." *Ibid.*, p. 187.

²¹⁵ Depuis la rédaction de ce chapitre, on doit aussi compter avec la parution récente de la monographie précitée de Ruxandra Irina Vulcan sur les dialogues français entre 1515 et 1550, dans lequel on trouve évidemment de nombreux passages sur le *Cymbalum*. Nous tenterons d'intégrer certains éléments des analyses de Mme Vulcan dans les sections ultérieures. Précisons cependant que, malgré l'intérêt certain de cette analyse à dominante rhétorique du dialogue de Des Périers, il n'en émerge pas de nouvelle interprétation : l'auteure reste proche, à ce titre, de la tradition inaugurée par Saulnier.

²¹⁶ Curieusement, ces deux commentateurs sont très rarement cités par les autres critiques du *Cymbalum*. Leurs analyses publiées pourtant dès les années 70 ne semblent pas avoir eu d'impact significatif sur les lectures subséquentes de l'œuvre.

²¹⁷ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 112. Nous ne partageons cependant pas le présupposé de Kemal Bénouis sur la dualité forme/fond.

lui non pas d'ajouter une nouvelle interprétation à celles qui couraient déjà,²¹⁸ mais plutôt d'en faire une lecture plus attentive, justement, à la "forme" dialoguée :

Cette étude n'a pas la prétention de formuler des hypothèses supplémentaires sur cette question. Son but est plutôt de tenter de corriger l'injustice dont le *Cymbalum* a souffert, en tant que dialogues, aux mains de ceux qui n'ont voulu y voir que les idées.²¹⁹

Au bout de son analyse relativement détaillée des particularités formelles du style et de la structure des dialogues de Des Périers — qu'il classe dans la catégorie du "dialogue de type lucianique" —, Kemal Bénouis propose une lecture respectueuse de la difficulté et du caractère sémantiquement divers de l'ouvrage :

Les limites du sérieux et du comique n'ont pas toujours été faciles à établir en ce qui concerne le *Cymbalum mundi*. L'allégorie est parfois équivoque pour le lecteur moderne. Le message l'est aussi parce qu'il n'y en a pas un, mais plusieurs. Le mérite de l'auteur est d'avoir astucieusement habillé ce qu'il avait à dire au lieu d'en disserter, de moraliser et d'en traiter. Il a fait un tableau là où d'autres auraient voulu un dessin. Et comme pour tout tableau, l'interprétation dépend de l'angle sous lequel on se place.²²⁰

Par moments, Kemal Bénouis tend cependant à frôler une perspective "littéraire", "nonchalante", proche de celle de Delaruelle ou de Morrison : "avant de prêcher quoi que ce soit, l'auteur [*Des Périers*] s'amuse, satirise. (...) Le son du *Cymbalum* est un joyeux éclat de rire avant d'être un appel de tocsin."²²¹ À d'autres moments, le critique se permet tout de même de faire des hypothèses sur le sens général des dialogues. Il reprend, par exemple, la thèse de Spitzer : "le *Cymbalum mundi* est bâti autour du thème de la parole inutile. C'est un dialogue engagé."²²² Il s'avance aussi, bien que prudemment, en ce qui concerne la perspective philosophique de l'auteur : "Le *Cymbalum* est, en soi, une énigme. Et dehors et au-delà des références à la religion, il m'a semblé y déceler une version sceptique du monde".²²³

Au bout du compte, Kemal Bénouis demeure toutefois très réticent à identifier le ou les sens de l'œuvre. Plus attentif à la technique dialogique

²¹⁸ Kemal Bénouis tend cependant à négliger tout le travail d'interprétation que nous venons de présenter. Il ne mentionne — rapidement et en note — que Spitzer, Febvre et Nurse.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 113.

²²⁰ *Ibid.*, p. 130.

²²¹ *Ibid.*, p. 113.

²²² *Ibid.*, p. 114.

²²³ *Ibid.*, p. 130.

"égalitaire" de Des Périers, il place chez le lecteur la responsabilité de l'interprétation : "Des Périers termine ses fables sans moralité, laissant au lecteur le soin d'en tirer une qui lui convienne."²²⁴

Il reste que l'analyse demeure relativement superficielle et les conclusions — plutôt vagues — ne sont pas du plus grand intérêt. La faiblesse du travail réside surtout dans la conception du dialogue comme une simple "forme" dont on peut analyser les particularités (nature et longueur des répliques, types de personnages, caractéristiques de la mise en scène, etc.), indépendamment des questions sémantiques et interprétatives. La distinction trop nette qu'établit Kemal Bénouis entre la forme et le fond vient donc court-circuiter les avantages qu'aurait pu apporter son approche dialogique du *Cymbalum*.

Comme Kemal Bénouis, Eva Kushner étudie d'abord le *Cymbalum* dans le contexte plus général d'études ponctuelles sur le genre du dialogue en France au XVI^e siècle.²²⁵ Elle consacra cependant plus tard un article complet au *Cymbalum*.²²⁶ Kushner critique, elle aussi, "les nombreuses interprétations déjà existantes" qui, presque toutes, "même les plus perspicaces, s'en remettent à la recherche des sources et des influences pour illuminer le texte".²²⁷ De la même façon, elle se refuse à ajouter simplement une nouvelle interprétation à la collection déjà impressionnante de lectures du *Cymbalum*.

Toutefois, elle évite, contrairement à Kemal Bénouis, l'écueil de la distinction forme/fond :

Il ne s'agit pas non plus d'ajouter une interprétation nouvelle à celles déjà existantes, mais plutôt de proposer une méthode d'interprétation du texte qui au lieu de perpétuer la dichotomie forme-fond prendrait pour axiome que le texte est message

²²⁴ *Ibid.*, p. 122.

²²⁵ D'abord en 1972 dans "Réflexions sur le dialogue en France au XVI^e siècle", *Revue des sciences humaines*, XXXVIII, oct.-déc. 1972, p. 485-501 ; puis en 1978 dans son article "Le dialogue en France au XVI^e siècle : quelques critères génologiques", *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. II, printemps 1978, p. 141-153.

²²⁶ "Structure et dialogue dans le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers", *op. cit.* Il semble cependant qu'il s'agisse de la simple transcription d'une conférence, préparée peut-être un peu hâtivement, et qui n'a pas eu droit malheureusement à une attention très grande de la part des éditeurs.

²²⁷ *Ibid.*, p. 181.

même, et s'appuierait sur l'architecture du texte pour suivre la direction dans laquelle l'auteur oriente le lecteur.²²⁸

Il est clair en effet que Kushner conçoit le dialogue d'une façon beaucoup plus sophistiquée et qu'elle est consciente que le choix de cette forme discursive a des implications qui sont plus que formelles :

Notre hypothèse de travail exploite plutôt la facture même du texte en présupposant que le choix et le maniement de la forme dialoguée constituent des indices plus que symptomatiques. Le dialogue permet en effet de présenter d'une manière dialectique plutôt que d'une manière univoque une pensée qui peut-être, et même probablement, hésite entre divers points de vue concernant cette «cymbale bruyante et vaine» qu'est le monde sans la charité (...) Comme de nombreux dialogues de la Renaissance, ceux du *Cymbalum* véhiculent une recherche dialectique de la vérité.²²⁹

Ainsi, l'erreur des critiques précédents aurait été de valoriser "le dire de tel ou tel personnage" plutôt que "l'échange qui se produit entre eux". Il faut donc chercher "le «fil secret» reliant les quatre dialogues dans le fait même que ce sont des dialogues".²³⁰

Cela dit, et malgré ses prémisses fort prometteuses, l'analyse de Kushner ne paraît pas entièrement convaincante. En combinant les références à certains interprètes du *Cymbalum* (Febvre et Nurse surtout), avec la prise en compte de la tradition lucianesque et une analyse greimassienne de la structure actantielle des dialogues (surtout du deuxième en fait), Kushner en arrive à une interprétation étrangement syncrétique de l'œuvre.

Ainsi, elle accorde beaucoup de place à l'interprétation de Febvre qu'elle critique, mais sans l'écarter complètement, ce qui l'amène par exemple à affirmer que la "rencontre [*de Celse*] corrobore des tendances de toutes manières évidentes dans le *Cymbalum* et liées à de profondes affinités avec Lucrèce aussi bien que Lucien, sans oublier Etienne Dolet."²³¹ Ce qui ne l'empêche pas d'affirmer sur la même page que "l'interprétation de Verdun Saulnier, et surtout celle de Peter Nurse"

²²⁸ *Ibid.* Elle ajoute, plus loin, que "la modeste contribution que pourrait apporter une étude de sa structure fournirait simplement une contre-épreuve interne à un type de tendances exégétiques déjà existant, plutôt que d'instaurer une tendance nouvelle" *Ibid.*, p. 182.

²²⁹ *Ibid.*, p. 182.

²³⁰ *Ibid.*, p. 183..

²³¹ *Ibid.*, p. 187.

— qui sont, comme on l'a vu, diamétralement opposées à celle de Febvre — "rendent mieux compte de la totalité du texte".²³²

Cette combinaison apparemment contradictoire d'interprétations trouve une correspondance dans l'analyse du lucianisme de l'ouvrage.²³³ Kushner note une "tension" entre "un lucianisme de convention (...) et ce qui finalement lui reste du lucianisme, c'est-à-dire l'attrition rapide de toutes les sagesse humaines les unes par les autres à travers le dialogue."²³⁴ Le paradoxe réside cependant dans le fait que, selon Kushner : "C'est la marche même de ce processus d'attrition qui à mesure qu'elle se déroule dans et par le dialogue pourrait finalement rejeter vers la contemplation de Dieu l'âme désordonnée mais persuadée de la vanité de toute quête humaine."²³⁵ En d'autres mots, le "déroulement" même du dialogue "peut aboutir à une suspension et même à une réorientation du jugement du lecteur qui finirait peut-être par le ramener à Dieu".²³⁶ Le lucianisme du dialogue serait ainsi, paradoxalement, mis au service de la foi. Il s'agit évidemment là d'une thèse fort audacieuse, qui reste à démontrer, mais qui possède l'insigne honneur d'être la seule interprétation du *Cymbalum* à tenir compte du *mouvement même* du dialogue, et ce dans son rapport avec le lecteur.

L'analyse greimassienne de la structure actantielle paraît cependant moins intéressante, et nous en ferons ici l'économie. Il suffira d'en mentionner le résultat le plus probant, c'est-à-dire le constat que "Chaque dialogue est organisé autour d'un objet central qui se trouve aussi être une des notions-clefs de l'humanisme évangélique : Dialogue I : Le Livre / Dialogue II : La Vérité / Dialogue III : L'Amour / Dialogue IV : La Parole"²³⁷ Cette hypothèse sur la disposition thématique des dialogues permet à Kushner de postuler une "unité" des quatre dialogues du *Cymbalum*, et simultanément d'en réaffirmer, en conclusion, la nature morale et fondamentalement croyante :

(...) dans un dialogue satirique, l'Argumentation tient lieu d'action. C'est à travers elle, à mesure qu'elle se déroule au sein de la structure actancielle que nous venons de mettre en relief, que l'auteur adresse au lecteur le message, quatre fois répercuté,

²³² *Ibid.*

²³³ Nous reviendrons plus longuement sur cette question dans la prochaine section de ce chapitre.

²³⁴ *Ibid.*, p. 183.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*, p. 189.

de son incroyance *en l'homme*. Et la densité même du texte manifeste l'intensité avec laquelle il a dialogué avec autrui, à travers ses propres hésitations.²³⁸

En fin de compte, il faudrait, selon Kushner, lire dans le *Cymbalum* "une pensée (...) qui se rapprocherait de celle de Marguerite de Navarre et de Briçonnet au lieu de les contredire foncièrement (...) qui s'appuierait moins sur un défi vis-à-vis de la transcendance que sur une condamnation tout évangélique de la misère et de l'aveuglement des hommes."²³⁹

Ainsi, malgré sa lecture dialogique du *Cymbalum*, Kushner tend à épouser plus volontiers l'interprétation — alors dominante — de Nurse en ce qui concerne le sens religieux de l'ouvrage. Il va de soi que cette conclusion demeure discutable, et discutée. Tout comme la caractérisation du dialogue comme une sorte de processus d'attrition qui mènerait le lecteur, par la négative, à la contemplation de Dieu.

La lecture du *Cymbalum* comme dialogue doit être poursuivie, car le travail accompli à ce titre demeure encore incomplet. Il importe de commencer par une clarification et un approfondissement d'un aspect du *Cymbalum* dont Kushner et Kemal Bénouis, comme nombre d'autres critiques auparavant, ont déjà traité : la question du "lucianisme" des quatre petits dialogues de Des Périers. Il s'agit d'une question incontournable pour l'interprétation et que nous traiterons donc indépendamment dans le contexte d'une discussion plus large sur les sources de l'ouvrage.

B. IMITATIO MUNDI : LES SOURCES DIALOGIQUES DU CYMBALUM

Comme on a pu le voir au fil du parcours qui précède, un des effets secondaires de la "sur-interprétation" et des recherches passionnées pour trouver "le" sens du *Cymbalum* a été la mise en relief de nombreuses sources ou influences — parfois fort vraisemblables voire évidentes, parfois plus discutables ou moins certaines — de l'ouvrage. À ce titre, on peut même dire que la recherche des sources

²³⁸ *Ibid.* Kushner prétend, en ce qui concerne notamment le deuxième dialogue que "l'incroyance est représentée par Trigabus qui pourrait bien être Des Périers lui-même ; et le texte montre parfaitement que cette incroyance porte précisément sur les doctrines littérales (...). Quoi de plus évangélique ?" *Ibid.*, p. 188.

²³⁹ *Ibid.*, p. 183.

du *Cymbalum* a joué un rôle déterminant dans l'histoire de la réception et de l'interprétation de l'ouvrage.

Nombre de critiques ont tenté d'identifier *une* source fondamentale au texte comme si ce dernier devait s'être abreuvé à un seul ouvrage ou auteur : Walsler insistait par exemple sur l'*Institution chrétienne* de Calvin, Bohatec sur le *De transitu hellenismi ad christianismum* de Budé (et aussi, en partie, sur le *Dialogus de imitatione ciceroniana* de Dolet), Febvre sur le *Discours véritable* de Celse (par le biais du *Contra Celsum* d'Origène), etc. Encore là, il semble que l'hétérogénéité apparemment irréductible du *Cymbalum* ait provoqué un désir d'unité, d'homogénéité. Ou peut-être est-ce simplement le fait que l'œuvre soit si énigmatique qui a poussé à chercher une seule origine textuelle dont la découverte permettrait d'éclaircir le sens véritable de l'œuvre.

Le résultat de ces enquêtes généalogiques n'a cependant pas été particulièrement éclairant, comme le note Delègue : "Fait rare pour l'époque, aucun des rapprochements effectués avec des modèles supposés n'est vraiment concluant. Lucien Febvre, par exemple, avait pensé que le CM tirait son origine du *Contra Celsum* d'Origène, mais cette hypothèse n'a convaincu personne."²⁴⁰ De même, Eva Kushner remarque que les critiques qui "s'en remettent à la recherche des sources et influences pour illuminer le texte (...) aboutissent (...) à une image de Bonaventure Des Périers et de son message qui leur est personnelle."²⁴¹

Une partie du problème réside dans la tendance des critiques à demeurer, comme on vient de le dire, très sélectifs, voire exclusifs, dans leur recherche des sources et à ne pas prendre en compte la nature des pratiques d'imitations de l'époque. Pourtant, comme on l'a vu pour l'*Utopie* de More, il serait beaucoup plus vraisemblable — vu la complexité des pratiques et du concept de l'imitation à la Renaissance, et ce, particulièrement chez les humanistes — d'être un peu plus circonspect et de prendre la mesure, en premier lieu, de l'existence d'une multiplicité de sources possibles, dont on pourrait déjà énumérer une série d'incidences avérées ou fort probables : Lucien,²⁴² Ovide,²⁴³ Aulu-Gelle,²⁴⁴ Pline,²⁴⁵

²⁴⁰ Delègue, "Textes d'accompagnement", *op. cit.*, p. 121. Delègue ajoute que le *Cymbalum* "prend place dans un champ ou un espace, comme on voudra, balisé, traversé par d'autres textes avec lesquels on relève des parentés de détail, mais où la question radicale des fondements de la parole n'est jamais abordée." *Ibid.*

²⁴¹ Kushner, "Structure et dialogue dans le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers", *op. cit.*, p. 181.

²⁴² L'influence de Lucien est évidemment déterminante et nous y reviendrons en détail sous peu.

Martial,²⁴⁶ Juvénal,²⁴⁷ saint Paul,²⁴⁸ Budé,²⁴⁹ Érasme,²⁵⁰ Dolet,²⁵¹ Marot,²⁵² etc.²⁵³ En second lieu, on doit rester attentif au travail parfois sophistiqué de réutilisation, de réappropriation, de recontextualisation, voire de détournement, de ces sources par l'auteur du *Cymbalum*.²⁵⁴

²⁴³ On relève d'abord l'allusion au mythe d'Actéon (*Métamorphoses*, livre III, 138-252) dans le quatrième dialogue, ainsi que les noms des deux chiens Pamphagus ("Pamphagos", III, 210) et Hylactor ("acuta vocæ Hylactor", III, 224). Il en irait de même d'ailleurs pour les noms du cheval Phlegon (*Métamorphoses*, II, 154. Il est un des quatre chevaux du Soleil) et du Sénateur Venulus mentionné par Rhetulus au deuxième dialogue (*Métamorphoses*, XIV, 457, 460 et 512).

²⁴⁴ Il y a une référence directe aux *Nuits attiques* dans le monologue initial d'Hylactor au quatrième dialogue : plus spécifiquement au chapitre "Qui sunt leves et importuni loquutores", *Noctes Atticæ*, I, XVI, 1 : il s'agit en fait de l'incipit du chapitre qui se lit au complet "Qui sunt leves **et futiles** et importuni loquutores" : tout ce chapitre est une attaque contre les "bavards". De plus, le nom du propriétaire de Phlegon — Statius — viendrait aussi d'Aulu-Gelle (*Noctes Atticæ*, IV, XX). Statius y est le "vaurien d'esclave" d'un chevalier romain (qui négligeait son cheval). Aulu-Gelle ajoute à propos du nom : "Stadius était un nom d'esclave. La plupart des esclaves étaient nommés ainsi chez les anciens." (IV, XX, 12-13).

²⁴⁵ Plusieurs commentateurs ont noté que le titre de l'ouvrage vient de l'anecdote de Pline à propos de Tibère et du grammairien Apion (*Histoire naturelle*, I, 161) : "Tiberius Caesar Cymbalum Mundi vocabat (apionem), cum publicae famae tympanum potius videri posset, immortalitate donari a se scripsit ad quos aliqua componebat." Il est toutefois probable que Des Périers ait trouvé l'expression dans les *Adages* d'Érasme (IV. X. LXXII). Il est possible aussi que l'intervention des Antipodes au quatrième dialogue soit inspirée de Pline (*Histoire Naturelle*, II, 65), bien que la référence aux Antipodes se trouve chez de nombreux auteurs depuis au moins Platon.

²⁴⁶ Des Périers pourrait y avoir pris le nom et le type de personnage que constitue Ardelio : il y a en effet un Ardalio dans les *Epigrammes* (II, 7) qui représente le même genre de personnage qui se mêle de tout.

²⁴⁷ Pour la sentence placée sur la page couverture de la première édition : *Probitas laudatur et alget* (*Satire*, I)

²⁴⁸ Certains commentateurs (Saulnier et Nurse surtout) voient notamment dans le titre une référence à un passage de la première *Épître aux Corinthiens* de saint Paul. Nous reviendrons sur cette question plus loin dans ce chapitre (dans la section sur la lecture). La supposée filiation paulinienne est principalement défendue par Verdun-Louis Saulnier dans "Saint Paul et Des Périers", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XV, 1953, p. 209-212. L'article de, malgré son titre prometteur, est plus ou moins convaincant et propose — hormis la référence au titre — des analogies assez vagues entre les écrits de l'apôtre et le *Cymbalum*.

²⁴⁹ Voir surtout l'article déjà cité de Bohatec où celui-ci note plusieurs éléments du *Cymbalum* (surtout en ce qui concerne le personnage de Mercure) qui pourraient constituer une "attaque" contre le *De transitu de hellenismi ad christianismum* de l'humaniste français publié deux ans plus tôt (en mars 1535 chez Robert Estienne).

²⁵⁰ Voir surtout Peter Hampshire Nurse, "Érasme et Des Périers", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXX, 1968, p. 53-64. Nous reviendrons sur l'influence d'Érasme plus loin étant donné son importance.

²⁵¹ Nous reviendrons également à Dolet qui mérite une attention particulière.

²⁵² Pour Marot, voir, entre autres, Carleen Ann LePage, *Le "lucianisme" et le "Cymbalum Mundi" : Une nouvelle interprétation*, University Microfilms International, Ann Arbor, 1989.

²⁵³ La liste pourrait évidemment s'allonger encore avec des sources moins sûres : Celse (par Origène, comme le prétend Febvre), Lucrèce (cf. Wencelius et Kushner), Calvin (cf. Walser), Thomas à Kempis, Gérard de Groote, Guillaume Briçonnet et Marguerite de Navarre (cf. Nurse), etc.

²⁵⁴ Le cas du mythe d'Actéon, pour ne donner qu'un exemple, est à ce titre éloquent : c'est Des Périers qui invente l'idée selon laquelle Pamphagus et Hylactor auraient dévoré la langue de leur maître changé en cerf par Diane, ce qui expliquerait leur capacité de parler. L'auteur du *Cymbalum* exploite ainsi l'histoire

Toutefois, ici encore, il n'importe pas tant, pour nous, de produire une recherche méticuleuse sur l'ensemble des influences réelles ou potentielles sur le *Cymbalum* que de nous arrêter plutôt aux auteurs et modèles qui ont pu jouer un rôle — quel qu'il soit — au niveau plus spécifique de sa forme dialoguée. Et, à ce titre, les possibilités sont évidemment moins nombreuses.

Dans le cas des dialogues du *Cymbalum*, on peut tout de suite éliminer, par exemple, l'influence cicéronienne qui ne paraît nulle part sinon peut-être dans la lettre-dédicace qui parodie moins en fait les épîtres cicéroniennes que les dédicaces des humanistes contemporains de Des Périers. On pourrait peut-être aussi reconnaître dans certains échanges irrésolus — comme celui d'Hylactor et de Pamphagus au quatrième dialogue — une forme argumentative (*pro et contra*) qui évoque quelque peu la *disputatio in utramque partem* typique de Cicéron. Mais là encore l'analogie paraît peu convaincante tant la mise en scène, les personnages et la nature du dialogue sont différents. Ainsi, bien que Des Périers ait fréquenté des cicéroniens passionnés comme Dolet, on ne trouve nulle trace dans le *Cymbalum* des principes de *decorum* ou de *veri simile* qui jouent un rôle fondamental dans les dialogues de villa de l'orateur romain. On rencontre en effet très peu de dieux, de personnages loufoques et d'animaux parlants chez le très distingué Cicéron.

L'influence de Platon paraît à peine plus importante, même si l'on sait que Des Périers avait traduit le *Lysis*²⁵⁵ et que certains commentateurs en ont pris prétexte pour voir des traces de "platonisme" (ou de néo-platonisme) un peu partout dans l'ouvrage. On a déjà cité Spitzer, par exemple, selon lequel Des Périers aurait hérité de Platon la distinction entre *mythos* et *logos*, ainsi que le mépris du dieu Hermès représentant la basse éloquence.²⁵⁶ Puis, il y a Weinberg pour qui la conception du langage (et de Mercure) dans le *Cymbalum* comme entité ambivalente et double, proviendrait, comme on l'a vu, du *Cratyle*.²⁵⁷ Enfin, Nurse

d'Actéon à des fins totalement différentes de celles d'Ovide et n'utilise cette source, déformée, que comme une justification secondaire et ludique pour sa propre fiction.

²⁵⁵ Contrairement à ce qu'affirme Eva Kushner, cette traduction — intitulée *Le discours de la quête d'amitié dicté Lysis de Platon* — n'a pas été faite par Des Périers en 1544. ("en 1544, Des Périers traduit le *Lysis* de Platon", *op. cit.*, p. 188). Cette traduction a plutôt été publiée en 1544 en tête du *Recueil des œuvres* édité posthument par l'ami de Des Périers, Antoine du Moulin. À notre connaissance, personne n'a encore établi avec certitude si Des Périers a traduit le *Lysis* avant ou après la publication du *Cymbalum*.

²⁵⁶ "Bonaventure has inherited from Plato the contrast between the pernicious and the useful mythology and the aversion against Hermes, "the perverse mythmonger."" Spitzer, *op. cit.*, p. 814-815.

²⁵⁷ "Plato in *Cratylus* (408) clearly equates Hermes with speech. Socrates tells us, "I should imagine that the name Hermes has to do with speech, and signifies that he is the interpreter, or messenger, or thief, or

analyse l'épisode de Celia dans les termes d'un néo-platonisme mystique plus ou moins défini.²⁵⁸ Mais toutes ces prétendues influences concernent des *concepts* ou des *thèmes* platoniciens²⁵⁹ et non pas le dialogue platonicien comme tel.²⁶⁰

À ma connaissance, seul Lucien Febvre établit une parenté à ce titre quand il décrit Bonaventure Des Périers comme un "homme sensible au charme de l'hellénisme (...) dont le style retient quelque chose de la grâce fluide, du charme, de la souplesse et de la pureté des dialogues platoniciens".²⁶¹ Ce "quelque chose" n'est cependant pas précisé davantage et encore moins appuyé d'exemples. En fait, il paraît difficile d'établir des analogies entre les dialogues de Des Périers et ceux de Platon. Tout au plus peut-on trouver que quelques échanges de questions et de réponses (entre Mercure et les philosophes au deuxième dialogue par exemple) sont (très) vaguement évocateurs de la manière socratique d'interroger. Mais il n'y a rien là qui puisse justifier une comparaison plus approfondie.

C'est évidemment à Lucien de Samosate qu'on songe tout de suite en lisant le *Cymbalum*. Sauf qu'avant de passer à l'importante analyse détaillée du "lucianisme" de ces dialogues, on doit d'abord s'arrêter, plus brièvement, sur deux possibles influences dialogiques plus contemporaines de Des Périers : celles de Dolet et d'Érasme.

lier, or bargain ; all that sort of thing has a great deal to do with language." Weinberg, *op. cit.*, p. 50. Weinberg oublie de noter que cette vision de Hermès n'est pas exclusive à Platon.

²⁵⁸ Nurse, *op. cit.*, p. xxx-xxxiii et xliv. Nurse compare en fait le monologue de Celia non pas avec la traduction du *Lysis*, mais plutôt avec les vers de l'"envoi" (adressé à Marguerite de Navarre) qui était attaché à sa traduction. En ce qui concerne le "platonisme" dans l'œuvre poétique de Des Périers, voir encore Nurse : "Christian Platonism in the Poetry of Bonaventure Des Périers", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXI, 1959, p. 234-244.

²⁵⁹ À ce titre, nous pourrions ajouter également la référence d'Hylactor au "mythe d'Er-le-Pamphilien" ("la fable de Erus qui revesquit", CM, p. 43) raconté, comme on le sait, par Socrate dans *La République* (X, 617d-621b).

²⁶⁰ Kushner semble appuyer les thèses de Nurse : "ceux qui insistent avant tout sur le lucianisme de Bonaventure Des Périers passent souvent sous silence le troisième dialogue (...) ainsi que le montre Peter Nurse, une lecture attentive des lamentations de Celia oriente le lecteur vers un platonisme chrétien et rappelle, d'une part le lien entre l'apparition de Celia et la poésie amoureuse de Des Périers ; et d'autre part le fait qu'en 1544 Des Périers traduit le *Lysis* de Platon." Kushner, *op. cit.*, p. 189.

²⁶¹ La suite de la citation est d'un "gallocentrisme" flagrant : "Il [*Des Périers*] n'est pas, lui, un gladiateur des lettres. Italien du Quattrocento, attardé au siècle suivant, violent, tendu, amoureux de lui-même et fléau des autres ? Non. Des Périers est Français, Français tempéré, moralisant, discret, sans ambition. Et plus près de l'hellénisme d'un Celse que de l'âpre véhémence d'un Cellini des lettres." Febvre, *op. cit.*, p. 127-128.

1. Étienne Dolet et le *Cymbalum*

Le *Dialogus de imitatione Ciceroniana, adversus Desiderium Erasmum Roterodamum, pro Christophoro Longolio* (publié à Lyon en 1535) de Dolet semble avoir fourni la matière à plus d'une idée dans le *Cymbalum* et, particulièrement, à la critique des réformés dans le deuxième dialogue. Quelques commentateurs ont noté une parenté possible entre ces deux ouvrages dialogués. Mais ici encore ils ont surtout cherché au niveau des thèmes et des idées. Nurse, par exemple, avance que Des Périers a pu s'inspirer de Dolet pour ses attaques contre Luther-Rhetulus²⁶² et contre Érasme-Drarig.²⁶³ Bohatec est cependant celui qui pousse la comparaison avec Dolet le plus loin quand il affirme "que le deuxième dialogue apparaît comme une reproduction satirique des idées de Dolet, exposées dans son *Dialogus...*"²⁶⁴ Bohatec énumère un nombre important de parallèles entre les deux dialogues au chapitre surtout de ce que les deux auteurs reprochent aux réformés et aux théologiens humanistes comme Érasme,²⁶⁵ mais aussi parfois au niveau d'éléments plus précis qui attestent, il me semble, la réalité de cette influence : la critique, par exemple, de la relativité des "costumes et des couleurs" des ordres monastiques²⁶⁶ dans les deux dialogues ou encore les nombreuses références de Dolet à l'"arène" ou

²⁶² "Dolet avait, dans sa deuxième *Oratio in Tholosam* de 1534, accusé Luther d'avoir corrompu la spiritualité chrétienne" Nurse, *op. cit.*, p. xviii. Précisons toutefois que Dolet était loin d'être le seul à avoir porté une telle accusation ! Nurse se débarrasse d'ailleurs bien vite de l'influence — malcommode pour sa thèse ! — de Dolet : "Cependant, si le *Cymbalum* doit plus d'une idée à la pensée de Dolet, c'est Marguerite qui fournit à Bonaventure le principal contingent." *Ibid.*, p. xx.

²⁶³ Voici un passage (traduit par Nurse) du *Dialogus* où Dolet s'attaque à Érasme et l'apparente à Luther : "Qu'Érasme soit inconstant, frivole et fourbe (tel que les siens le qualifient) ; qu'il écrive une chose et en pense une autre ; qu'il affecte la dévotion à l'unité chrétienne tout en imaginant des choses plus odieuses et plus abominables que les commentaires de Luther ; qu'il publie des livres sur le serf arbitre, alors qu'il revendique plus que quiconque le libre arbitre ; qu'il s'élève officiellement contre Luther, tandis que, dans son particulier, il adhère à tout ce que dit Luther ; qu'il se complaise dans l'injuste et se délecte dans les rixes, les querelles, les dissensions et les disputes ; qu'il banquette et se conduise en parasite et que ses propos aillent rejoindre la matière des bouffons..." (*Dialogus de imitatione ciceroniana*, Lugduni, apud Gryphium, 1535, p. 111. traduit par Nurse, *op. cit.*, p. xix, n. 22).

²⁶⁴ Bohatec, *op. cit.*, p. 72.

²⁶⁵ Comme Nurse, Bohatec attache beaucoup d'importance au fait que Dolet, tel Des Périers, "range Érasme dans la «sentine des théologiens modernes»". *Ibid.*, p. 74. Il note, de même, que, comme dans le *Cymbalum*, la critique du caractère fondamentalement "bavard" et "chicaneur" des théologiens a beaucoup d'importance chez Dolet (p. 75) et que, lui aussi, suggère que cette activité entraîne la "dévalorisation de la religion" et "sape la croyance en Dieu" (p. 76). Enfin, Dolet aussi fait une forme d'apologie du silence en matière de religion dans son *Dialogus* (p. 75). Il est à noter, d'ailleurs, que l'éditeur du dialogue de Dolet fait le même rapprochement : "Ce constat [*sur le résultat de la "logorrhée" théologique de la Réforme*] rappelle celui de Bonaventure Des Périers dans le *Cymbalum Mundi*". Émile V. Telle, "Introduction", *L'Erasmianus sive ciceronianus D'Étienne Dolet (1535)*, fac-similé de l'édition originale du *De imitatione ciceroniana*, Droz, Genève, 1974, p.49.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 77.

au "théâtre" qui constitue, comme on le sait, le lieu du deuxième dialogue du *Cymbalum*.²⁶⁷

Bohatec en conclut, à juste titre il nous semble, que : "tout cela montre que Des Périers n'a pas seulement lu le *Dialogus*, mais que le texte de ce dernier trouve un puissant écho dans le *Cymbalum*."²⁶⁸ D'ailleurs, la figure de Dolet joue un rôle important dans le texte, surtout si l'on en croit l'hypothèse — fort plausible comme on le verra — selon laquelle Hylactor, au quatrième dialogue, représenterait Estienne Dolet lui-même. Plusieurs critiques — tels Frank,²⁶⁹ Bohatec,²⁷⁰ Saulnier et Nurse — avaient déjà proposé cette identification, mais c'est Malcolm Smith qui paraît le plus convaincant lorsqu'il énumère pas moins de huit arguments pour étayer cette thèse.²⁷¹

Il reste que, en ce qui concerne plus spécifiquement la nature et les caractéristiques formelles des deux dialogues eux-mêmes, personne n'a établi de rapprochement explicite. Et cela s'explique par le fait bien simple qu'il s'agit de deux dialogues fondamentalement différents. Celui de Dolet met en scène deux personnages : Simon Villanovanus²⁷² (Simon de Neufville, un ex-professeur de Dolet à Padoue et disciple du cicéronien Longueil attaqué par Érasme dans son *Ciceronianus*) et nul autre que notre bon ami Thomas Morus qui joue ici le rôle du défenseur (maladroit et peu convaincant) d'Érasme.²⁷³ Le dialogue est censé se dérouler à Padoue en 1529 et Dolet prétend le retranscrire aussi fidèlement que possible. Il se déroule en été et commence dans la demeure de Neufville, puis les interlocuteurs passent dans un jardin ombragé. Il s'agit en fait d'une attaque féroce contre Érasme, un véritable "pamphlet" celui-là simplement déguisé en dialogue. Plus le dialogue avance, plus le personnage de More s'efface et laisse la parole au

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 78, n.9.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 78.

²⁶⁹ Frank est le premier à proposer l'équation Hylactor-Dolet, et ce dès 1873. Frank, *Le Cymbalum mundi*, texte de l'édition princeps de 1537, avec notice, commentaire et index par Félix Frank, A. Lemerre, Paris, 1873, p. lxx-lxxi.

²⁷⁰ Bohatec n'analyse pas le quatrième dialogue ("sans importance pour l'histoire de la religion", *ibid.*, p. 99) et ne propose cette identification qu'en passant et en note : "Les deux chiens sont Dolet et Rabelais, comme je le montrerai ailleurs." *Ibid.*, p. 99, n.8. À ma connaissance, Bohatec n'a pas publié autre chose sur le *Cymbalum*.

²⁷¹ Smith, *op. cit.*, p. 600-604. Nous reviendrons à cette démonstration de Smith dans notre section sur les personnages.

²⁷² Serait-ce le mystérieux Villanovanus que cherchait à identifier Screech ?

²⁷³ Une grande partie des répliques — relativement courtes — de More sont en fait des extraits du *Ciceronianus* d'Érasme.

personnage de Villanovanus qui présente, dans de longs monologues, les thèses de Dolet en faveur de Longueil et du cicéronianisme, contre Érasme. En gros, on peut dire que Dolet reprend — un peu maladroitement — le modèle cicéronien du dialogue (avec *proemium*, personnages historiques réels, mise en scène "réaliste", etc.²⁷⁴), ce qui apparaît tout à fait approprié vu que son propos est justement de défendre le "cicéronianisme". Si donc Des Périers a emprunté des idées et des thèmes à Dolet, il paraît certain que le *Cymbalum* ne doit rien à son *Dialogus* pour ce qui est à tout le moins des caractéristiques formelles de ses dialogues.

2. Le colloque de l'érasmisme et de l'anti-érasmisme

En ce qui concerne l'influence d'Érasme, la situation paraît légèrement plus compliquée du fait, entre autres, que certains passages du *Cymbalum* semblent se moquer du grand humaniste alors que d'autres témoigneraient de son influence. Néanmoins, certains commentateurs — Nurse surtout — ont voulu voir en Érasme (et dans l'érasmisme) une source fondamentale du *Cymbalum*. En effet, dans son introduction à son édition de l'œuvre, Nurse situait celle-ci, comme on l'a vu, "dans une tradition de pensée évangélique qui remontait à la Dévotion Moderne des Pays-Bas et qui comptait en Érasme son représentant le plus marquant."²⁷⁵ Dix ans plus tard, Nurse a voulu affermir son hypothèse générale en comparant le *Cymbalum* plus particulièrement et plus systématiquement à l'*Éloge de la folie*. Le but avoué de Nurse y étant toujours de perpétuer l'interprétation évangélique du *Cymbalum*.

Ainsi le rapprochement avec la *Moria* d'Érasme permet à Nurse d'expliquer la réception problématique et controversée du *Cymbalum* par leur parenté discursive et générique :

(...) le problème dont il s'agit est inséparable de celui du mécanisme de la satire : l'auteur satirique a sans doute sa «pensée de derrière», faite de valeurs positives mais sa méthode est forcément caractérisée par la négation et l'exagération ; d'où les malentendus fréquents (...) l'exemple d'Érasme — auteur de la satire religieuse la plus célèbre de la Renaissance : l'*Éloge de la Folie* — est encore plus probant à

²⁷⁴ Il y a cependant nombre de différences. Par exemple, les personnages historiques de Cicéron le précèdent en général de deux générations, alors qu'ici More est encore vivant — dans la Tour de Londres ! — et Neufville est mort seulement quelques années plus tôt. De même, Cicéron n'écrivit pas de dialogues qui étaient des attaques *ad hominem* aussi féroces que celles de Dolet contre Érasme.

²⁷⁵ Nurse, "Érasme et Des Périers", *op. cit.*, p. 53.

cet égard (...) ce livre avait provoqué, lors de sa parution, le même genre de réactions hostiles, les mêmes accusations d'impiété.²⁷⁶

Ainsi, pour Nurse, les deux œuvres s'attaquent plus ou moins aux mêmes défauts de l'Église — les "mœurs monacales" ou les "«superstitions» telles que la pratique des Indulgences"²⁷⁷ —, à tel point, écrit-il, que "le *Cymbalum mundi* est, pour ainsi dire, un *Éloge de la Folie*, revu et augmenté, pour l'adapter aux circonstances créées par la réforme luthérienne".²⁷⁸ Au bout de son interprétation érasmiennne du *Cymbalum*, Nurse se heurte cependant au problème des moqueries que Des Périers adresse, semble-t-il, à Érasme au deuxième dialogue, un problème qu'il écarte de manière fort peu convaincante :

(...) pourquoi Des Périers a-t-il satirisé Érasme lui-même ? Il me semble (...) que l'auteur de l'*Éloge* eût été de ceux qui (...) auraient «entendu raillerie». On pourrait même croire que c'est l'*Éloge* qui a suggéré à Des Périers l'idée de faire figurer dans sa satire le personnage du savant de Rotterdam, car celui-ci avait inséré dans son livre une allusion moqueuse à lui-même.²⁷⁹

Lorsqu'on connaît la susceptibilité légendaire d'Érasme, l'argument paraît faible.²⁸⁰ La comparaison de Nurse ne paraît pour autant pas à écarter entièrement : ses développements sur les ambiguïtés fondamentales de la satire ainsi que du genre rhétorique, évoqué dans notre chapitre précédent, de l'éloge paradoxal peuvent certainement s'appliquer au *Cymbalum*.²⁸¹ Mais les parentés discursives et génériques entre celui-ci et la *Moria* — et les problèmes d'interprétation qu'elles suscitent — ne suffisent pas pour en conclure nécessairement à une parenté *idéologique* des deux œuvres et pour dire, comme il le fait, "adieu à la «hardiesse» du *Cymbalum mundi*".²⁸²

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 53-54.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 61.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 64.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Le fait de pouvoir se moquer de soi-même ne veut pas nécessairement dire que l'on "entend raillerie" quand ce sont les autres qui s'en chargent...

²⁸¹ Le parallèle qu'établit Nurse entre le caractère ambigu et paradoxal des figures de la Folie et de Mercure me paraît intéressant : "il faudrait rappeler combien se ressemblent, dans leur ambiguïté même, les figures de Mercure et de Folie. Car, en raison du paradoxe fondamental qui veut que la Folie évoque en même temps la «Folie de la Croix» selon saint Paul et la folie de la sagesse humaine, cette déesse qui préside au monde l'*Éloge* n'est pas moins un imposteur que Mercure". *Ibid.*, p. 63. Nous y reviendrons dans notre analyse.

²⁸² *Ibid.*, p. 64.

Yves Delègue partage en partie la perspective de Nurse, mais avec beaucoup plus de retenue. Plus important encore, il s'occupe — chose qu'avait curieusement négligé Nurse — de la question de l'influence des célèbres *Colloques* d'Érasme, dont la forme dialoguée aurait dû éveiller pourtant la curiosité de Nurse (plus que l'*Éloge*) :

Il ne fait guère de doute, je l'ai déjà dit, que le CM est d'inspiration érasmiennne : j'en conviens avec P. H. Nurse, pour qui les parentés avec l'*Éloge de la folie* sont telles que la «hardiesse» du CM lui paraît nulle. Pourtant aucun des rapprochements qu'il signale n'est littéral, tous relèvent de l'interprétation. Les *Colloques*, eux aussi inspirés de la veine lucianesque, ont de secrètes affinités avec le CM.²⁸³

Delègue relève une série d'influences possibles — mais pas toujours très convaincantes — des *Colloques* sur le *Cymbalum* : l'idée du caractère accueillant de la ville de Lyon pourrait provenir du colloque *Les Hôtelleries*,²⁸⁴ la dénonciation de la curiosité et de l'appétit pour les "nouvelles" pourrait être inspirée du début de l'*Apothéose de Capnion*,²⁸⁵ la stigmatisation du désir de renommée et la recommandation de la discrétion est aussi discutée dans *L'amoureux de la gloire*,²⁸⁶ la référence aux Antipodes et l'idée de creuser un tunnel à travers la terre sont développées dans *Le problème*,²⁸⁷ enfin les chercheurs de "pierres philosophales" sont également raillés dans *L'alchimie*.²⁸⁸ Il s'agit, ici encore, d'analogies pour la plupart assez générales (certainement pas plus littérales que les références de Nurse à l'*Éloge*) et qui concernent uniquement des thèmes ou des idées que, de surcroît, on pourrait certainement trouver ailleurs.

²⁸³ Delègue, *op. cit.*, p.126.

²⁸⁴ Érasme, *Colloques*, *op. cit.*, tome I, p. 277. Il ne faut pas oublier pour autant que le *Cymbalum* est censé se dérouler à Athènes, même si plusieurs indices évoquent Lyon.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 191-192. Érasme y est cependant beaucoup plus indulgent et ouvert envers la "nouveauité" puisque le personnage de Pompilius se moque de ceux qui méprisent le nouveau.

²⁸⁶ *Ibid.*, tome II, p. 299-300. Symbule y conseille en effet à Philodoxe de "cacher sa vie" pour éviter l'envie qu'amène la gloire

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 363-373.

²⁸⁸ *Ibid.*, I, p. 399. Delègue admet cependant que "la dénonciation de leur imposture n'a rien à voir avec celle de Des Périers" (*op. cit.*, p. 131). Ajoutons également que Delègue note une autre influence possible hors des colloques : "Il se pourrait que la fable qui fait le second Dialogue du CM ait été empruntée à la Préface qu'Érasme mettait en tête de ses "Annotations" au *Novum Instrumentum* : non sans ironie, il louait les nouveaux théologiens-philologues comme lui d'avoir par leur "travail aplani la route (...) C'est nous qui avons égalisé le sol du cirque, où à l'avenir ils donneront sans offense le merveilleux spectacle de leur sagesse". (*Ibid.*, p. 126).

À cette liste, il faudrait cependant ajouter le rapprochement — un peu plus probant — établi par Maurice Prigniel²⁸⁹ avec le colloque *La chasse aux bénéfices* (*De captandis sacerdotiis*) où Érasme met en scène un dénommé Pamphagus qui partage un ou deux traits avec le Pamphagus du *Cymbalum* (une attitude pessimiste, ainsi que l'amour des livres et de la solitude). Les deux dialogues n'ont cependant rien d'autre en commun²⁹⁰ et, doit-on le préciser, le Pamphagus d'Érasme n'appartient pas à la race canine (bien qu'il soit quelque peu cynique...).

Ainsi, ces quelques recoupements ne suffisent pas pour établir une filiation convaincante ou fertile entre les *Colloques* et le *Cymbalum*. Malgré les "secrètes affinités" qu'il croit voir entre ces œuvres, Delègue admet que, dans les *Colloques* "les thèmes abordés n'ont jamais l'acidité de Lucien ou de Des Périers : Érasme est d'abord un moraliste chrétien, dont la verve est tempérée par le souci d'approcher la vérité."²⁹¹ Et, effectivement, lorsqu'on observe de plus près la manière des *Colloques*, on remarque que la parenté avec le *Cymbalum* n'est pas très évidente. Non seulement les objectifs didactiques et apologétiques des *Colloques* diffèrent-ils fondamentalement de ceux du *Cymbalum*, mais les dialogues eux-mêmes paraissent n'entretenir — dans leur aspect formel — que des rapports lointains. Érasme, par exemple, n'a pas recours aux dieux et aux animaux comme personnages, il ne met pas autant l'accent sur la mise en scène et les incidents dramatiques, le personnage qui est son porte-parole est le plus souvent facile à identifier, son ton y est plus ouvertement édifiant et pédagogique l'humour et la satire bien que souvent "piquants" n'y ont pas le mordant de certains passages satiriques du *Cymbalum*, il semble rarement y avoir de sens allégorique aux colloques, etc.

Cette absence relative de points communs entre les deux œuvres dialoguées paraît à la fois prévisible et étonnante. Elle paraît prévisible si l'on accepte que le personnage de Drarig représente bel et bien Érasme dans le deuxième dialogue²⁹², et donc que Des Périers a voulu lui aussi se moquer — plus méchamment que ne le prétend Nurse²⁹³ — de l'auteur des *Colloques*. Plus encore, elle semble prévisible

²⁸⁹ Maurice Prigniel, "Note sur une source probable du *Cymbalum Mundi*", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1929, p. 221-222.

²⁹⁰ Les autres points communs relevé par Prigniel — le fait que les deux dialogues évoquent la chasse ou encore qu'Érasme mentionne le chien d'Ulysse — paraissent beaucoup moins convaincants.

²⁹¹ Delègue, *op. cit.*, p. 126.

²⁹² Plusieurs raisons permettent de le penser, comme on le verra dans la section sur les personnages des dialogues

²⁹³ C'est rien de moins que toute la légitimité de l'œuvre et de la vie d'Érasme qui est moquée à travers le personnage de Drarig.

dans la mesure où Des Périers a puisé, comme on l'a vu, nombre d'idées dans le *Dialogus* de Dolet, une œuvre dans laquelle les *Colloques* d'Érasme sont ouvertement vilipendés comme de "basses comédies".²⁹⁴ Sauf que les différences tout de même assez importantes entre les deux œuvres paraissent plus étonnantes quand on sait que les deux auteurs s'inspiraient ouvertement d'un modèle commun pour rédiger leurs dialogues : celui de Lucien de Samosate. On croirait qu'ils n'ont pas lu le même Lucien.

3. Des Périers, lucianesque ou lucianique ?

Si donc il y a quelque parenté entre les *Colloques* et le *Cymbalum*, elle passe sans doute surtout par l'influence originelle commune, autrement plus importante, du satiriste syrien. Il s'agit d'une influence à laquelle on doit accorder toute l'attention qu'elle mérite, car elle peut nous éclairer sur la nature de ces dialogues énigmatiques — et aussi sur leur relation étroite mais complexe avec les écrits humanistes plus précoces d'un Érasme ou d'un More, "lucianistes" de la première heure. Cela paraît d'autant plus important que, comme on le sait, la notion de lucianisme recouvre — à la Renaissance plus particulièrement — un champ sémantique qui va bien au-delà des questions purement littéraires. Il faudra donc toujours faire la part de ce qui appartient à l'héritage "lucianesque" — c'est-à-dire à l'influence de l'œuvre de Lucien — et ce qui relève du "lucianisme" — une épithète qui, pour plusieurs, désignait la critique de toute religion, l'"athéisme".²⁹⁵

Bien sûr, de nombreux commentateurs avaient relevé il y a belle lurette les origines lucianesques d'un ou plusieurs aspects du *Cymbalum*, mais ils se sont pour la plupart contentés de remarques générales et ont refusé d'y accorder trop d'importance, ou encore ils se sont servis de la parenté stylistique pour justifier leur interprétation religieuse — ou plutôt "irreligieuse" — de l'ouvrage.²⁹⁶ Selon Lucien

²⁹⁴ Voir notamment *Dialogus de imitatione ciceroniana*, op. cit., p. 46.

²⁹⁵ Pour une description détaillée de la réputation de Lucien au seizième siècle et sur l'usage de l'épithète "lucianiste", voir le chapitre V du *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI^e siècle. Athéisme et polémique* de Christiane Lauvergnat-Gagnière (op. cit.). Nous reviendrons bientôt à cet ouvrage, puisque l'auteure y consacre plusieurs pages au *Cymbalum*.

²⁹⁶ En ce qui concerne le "lucianisme" — au sens religieux — de l'œuvre, on a déjà vu que certains commentateurs du XVI^e siècle (Zébedée, Pasquier et Estienne) avaient utilisé cette "étiquette" pour stigmatiser le *Cymbalum* et/ou son auteur. En ce qui concerne l'aspect formel des dialogues, Delaruelle, par exemple, dès les années 20, notait en passant l'influence de Lucien au deuxième dialogue : "La

Febvre, par exemple, Des Périers se serait seulement attaché à ce qu'il appelle, sans plus de précision, l'"esprit" de Lucien : "si Bonaventure s'inspire de ce qu'on pourrait nommer l'esprit de Lucien, il ne semble pas qu'il ait tiré de lui, directement, des idées de scénarios ou même de répliques."²⁹⁷

Encore récemment, malgré la publication depuis Febvre d'études plus approfondies sur l'influence du satiriste de Samosate, Yves Delègue y accordait une place relativement minime :

Le CM rappelle à l'évidence les dialogues de Lucien, le philosophe grec du II^e siècle après J. C. qui fut au XVI^e siècle le modèle des railleurs "athéistes" ; mais il ne semble pas lui avoir emprunté autre chose qu'une certaine liberté de ton et l'idée de quelques situations.²⁹⁸

Delègue place bien quelques extraits des dialogues de Lucien dans ses "Textes d'accompagnement" à son édition du *Cymbalum*,²⁹⁹ mais il en conclut que "chaque fois, c'est la situation du discours plus que son contenu qui fait songer à Des Périers."³⁰⁰ Comme plusieurs autres commentateurs avant lui, il se contente d'évoquer "la manière de Lucien" pour expliquer la parenté des dialogues.

Il y a pourtant eu, entre-temps, un certain nombre d'études plus sérieuses sur la question des sources lucianiques du *Cymbalum* ; en commençant par l'article de C. A. Mayer, paru dès le début des années 50 et consacré exclusivement à la question du "lucianisme" de Des Périers.³⁰¹ Mayer en accord avec l'interprétation générale de Febvre, mais insatisfait par les remarques superficielles de celui-ci sur l'influence de Lucien,³⁰² y entreprend de trouver toutes les traces des œuvres de ce dernier dans le *Cymbalum*.

construction en est parfaitement nette. Trigabus et Mercure y jouent le rôle que jouent dans certains dialogues de Lucien Hermès et Charon." (*op. cit.*, p. 9).

²⁹⁷ Febvre, *op. cit.*, p. 104. Rappelons cependant que, dans un passage déjà cité, Febvre décrivait le *Cymbalum* comme une "audace lucianique" pour en mettre en relief la "polyvalence" (*ibid.*, p. 67).

²⁹⁸ Delègue, *op. cit.*, p. 121.

²⁹⁹ Delègue reprend en fait des parallèles déjà établis par Mayer que nous examinerons bientôt. Il cite un extrait du *Dialogue des dieux* XXIV pour l'idée de Mercure (Hermès) en "commissionnaire débordé" ; un passage de *L'Eunuque* pour "la dispute des philosophes" ; un extrait du *Zeus tragédien* pour l'idée de "l'empire des dieux menacés" ; enfin, un passage du *Songe ou le coq* pour "les animaux qui parlent". *Ibid.*, p. 121-126.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 126.

³⁰¹ Claude Albert Mayer, "The Lucianism of Des Périers", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 11, 1950, p. 190-207.

³⁰² "(...) it is generally acknowledged by the critics that the *Cymbalum Mundi* is a "Lucianic" work, but as a rule they have gone no further than this simple assertion." *Ibid.*, p. 190.

Certains des parallèles qu'établit Mayer sont convaincants, alors que d'autres paraissent plus discutables.³⁰³ Parmi les épisodes et les idées du *Cymbalum* pouvant avoir été inspirés par les dialogues lucianesques, Mayer relève notamment : l'idée de la descente de Mercure (*Hermès* chez Lucien) sur terre,³⁰⁴ le dialogue de Mercure et Cupidon,³⁰⁵ les plaintes de Mercure sur sa trop grande charge de travail,³⁰⁶ le fait que Mercure doit faire les courses des dieux,³⁰⁷ et qu'il était responsable des proclamations publiques³⁰⁸ ainsi que de la comptabilité des morts à amener chez Charon.³⁰⁹

De plus, Mayer rapproche le personnage de Trigabus, au deuxième dialogue, du Ménippe de Lucien.³¹⁰ En effet, Trigabus — le "triple gabeur" ou "triple moqueur" — joue dans le *Cymbalum* deux rôles qui paraissent similaires à ceux du Ménippe lucianesque : d'un part, il incarne le personnage moqueur par excellence

³⁰³ Mayer est par exemple convaincu que l'idée de Des Périers de mettre en scène un cheval parlant vient de Lucien qui avait "justement" mis en scène un coq parlant dans son *Songe ou le coq* (*ibid.*, p. 190). Mayer voit son idée confirmée par le fait que le propriétaire du coq, comme celui du cheval dans le *Cymbalum*, est "surpris" quand celui-ci se met à parler. La tradition de la prosopopée et des animaux parlants dans la littérature occidentale avant Des Périers ne se réduit pourtant pas à Lucien !

³⁰⁴ "the general idea of the first two dialogues, the descent of Mercury to earth, is certainly one of Lucian's inventions." *Ibid.*, p. 190. Mayer n'est pas plus précis.

³⁰⁵ Inspiré évidemment des *Dialogues des dieux* (*Œuvres complètes, op. cit.*, tome I). Sauf que Lucien, dans ces 26 dialogues, ne met jamais en scène d'échange entre Hermès et Éros.

³⁰⁶ *Dialogues des dieux*, XXIV, "Hermès et Maïa". C'est là un des parallèles qui paraît les plus convaincants.

³⁰⁷ *Dialogue des morts*, IV, "Hermès et Charon". Mais Hermès, chez Lucien, n'a fait des courses que pour Charon et non pour plusieurs dieux et déesses de l'Olympe comme dans le *Cymbalum*.

³⁰⁸ Voir, entre autres, "La double accusation ou les tribunaux", *op. cit.* tome II.

³⁰⁹ "L'Arrivée aux enfers ou le tyran", *Œuvres complètes, op. cit.*, tome I. Certaines de ces caractéristiques de Mercure peuvent cependant se trouver chez d'autres auteurs.

³¹⁰ "Would it not be more accurate to see in Trigabus, the "threefold jester", Lucian's Menippus, whose chief occupation also is to jeer at all stupidities ?" *Ibid.*, p. 193. Christiane Lauvergnat-Gagnière conteste ce raisonnement surtout parce que, dans le *Cymbalum*, Trigabus est lui-même "abusé" par Mercure et qu'il "rêve de richesses" tandis que le Ménippe de Lucien "ne se départit jamais d'un solide bon sens". *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVIe siècle, op. cit.*, p. 266. Trigabus reconnaît pourtant le caractère illusoire de ses désirs à la fin du dialogue, sa "naïveté" n'est que passagère. Peut-être s'agit-il simplement d'un personnage plus riche et complexe que celui de Lucien.

qui se rit — notamment, voire surtout — des "philosophes"³¹¹ et, d'autre part, il accompagne parfois Mercure-Hermès dans cette entreprise de raillerie.³¹²

Mais Mayer fait plus que relever des traits formels et des éléments anecdotiques qui paraissent provenir de Lucien. Il entérine aussi l'interprétation rationaliste du *Cymbalum* proposée quelques années plus tôt par Febvre. En fait, Mayer tente de placer l'influence de Lucien dans une forme de continuité idéologique avec l'influence prétendument déterminante de Celse relevée par Febvre : "Therefore we may say that Lucian's satire must necessarily have had the effect of strengthening and of crystallising in the mind of Bonaventure Des Périers the doubts engendered by his reading of the *Contra Celsum*."³¹³

Cette partie de l'étude de Mayer paraît évidemment sujette à plus de caution vu que le critique ne prend même pas en compte la possibilité d'un détournement idéologique et religieux du "lucianisme" — comme c'est le cas chez Érasme ou More et chez plusieurs autres humanistes chrétiens de l'époque. Mayer insiste d'ailleurs beaucoup sur l'ascendant de *L'Ami du mensonge ou l'Incrédule* pour les origines du supposé scepticisme de Des Périers³¹⁴ — un texte traduit pour la première fois en latin par nul autre que Thomas More en 1506.³¹⁵ Mais l'incrédulité manifestée dans ce dialogue par Tykhiadès et Philoclès y concerne surtout les histoires fabuleuses et les légendes, et, pour un auteur du XVI^e siècle, ce scepticisme sert plus souvent — comme chez More — à dénoncer les "histoires de

³¹¹ Cela est confirmé, pour ne donner qu'un exemple, dès le premier des *Dialogues des morts* où Diogène décrit Ménippe ainsi : "Il est vieux, chauve ; il porte un manteau plein de trous, ouvert à tous les vents et rapetassé de guenilles de différentes couleurs. Il rit sans cesse et il passe la plus grande partie de son temps à persifler ces charlatans de philosophes." *Œuvres complètes, op. cit.*, tome I, p. 179. Ménippe "persifle les philosophes" assez vertement, entre autres, dans le dialogue X où comme Trigabus pour les théologiens du *Cymbalum* il stigmatise leur prétention, leur goût de la dispute, leur propension au bavardage inutile, leur amour des richesses, l'incompatibilité de leurs principes et de leurs actes, etc. Dans le *Cymbalum*, les "philosophes" représentent bien sûr des théologiens réformés, mais on y retrouve les mêmes accusations.

³¹² Trigabus, accompagne Hermès — et joue donc le rôle de son "sidekick" pour employer l'expression anglo-saxonne — notamment dans certains dialogues des *Dialogues des morts* (X et XVIII).

³¹³ *Ibid.*, p. 200. Mayer ajoute même : "it may well be said that Bonaventure Des Périers owes as much to Lucian as he does to Celsus", *ibid.*, p. 201.

³¹⁴ Dans sa description du dialogue de Lucien, Mayer reprend notamment l'identification fort discutée et discutable d'un guérisseur — un Syrien de Palestine — au Christ. Le traducteur français des œuvres de Lucien, Émile Chambry, entre autres, réfute cette hypothèse : "Un scholiaste a cru qu'il s'agissait du Christ. Il se trompe certainement. Ces sortes de thaumaturges, nombreux au temps du Christ, l'étaient encore au temps de Lucien, et il s'agit évidemment d'un Syrien contemporain de l'auteur." (*Œuvres complètes, op. cit.*, tome III, p. 509, n. 92.) Rien dans le passage en question de ce dialogue ne permet de penser que ce guérisseur Syrien représenterait le Christ.

³¹⁵ Le soi-disant scepticisme de ce dialogue ne semble pourtant pas avoir "contaminé" More.

bonnes femmes", les astrologues, les "prognostications", etc. qu'à s'attaquer au christianisme.

Mayer établit aussi des parallèles avec le dialogue *Hermotimos ou les sectes* dans lequel Lucien se moque — à travers les questions de Lykinos au stoïcien Hermotimos³¹⁶ — de diverses écoles philosophiques ce qui, selon Mayer, évoque les moqueries envers les trois théologiens dans le deuxième dialogue du *Cymbalum*. Toutefois, ici encore, la comparaison entre les deux dialogues est trop générale et paraît difficile à démontrer.³¹⁷ Et il en va de même des quelques autres rapprochements idéologiques proposés par Mayer.³¹⁸

Cela ne l'empêche pour autant pas de conclure — au bout de son analyse — que Des Périers aurait franchement imité Lucien : "the *Cymbalum Mundi* contains a considerable number of imitations of Lucian. Bonaventure did not confine himself to writing dialogues "à la manière de Lucien" ; he imitated his model outright."³¹⁹ Curieusement cependant ce n'est que dans son tout dernier paragraphe — après même le passage précédent — que Mayer évoque la parenté la plus évidente entre les deux auteurs, c'est-à-dire leur utilisation commune de la forme dialoguée :

Finally, the actual form of the *Cymbalum mundi* is an absolute pastiche of Lucian's special form of dramatic dialogue, which he himself defines as a blend of comedy and philosophical dialogue in his *Prometheus es in verbis*. It is consequently correct to describe the *Cymbalum Mundi* as a truly Lucianic work.³²⁰

Le travail de Mayer, s'il a un intérêt documentaire certain, reste à un niveau d'analyse assez peu intéressant pour notre propos. D'autant plus qu'il tend à proposer une équivalence — difficile à démontrer — entre le caractère lucianesque de l'ouvrage et son prétendu lucianisme. Une question qui nécessite évidemment beaucoup de circonspection, comme on le verra bientôt.

³¹⁶ Mayer ne note pas que le nom du personnage éponyme de ce dialogue est dérivé de Hermès.

³¹⁷ Le rapprochement, proposé par Delègue, avec *L'Eunuque* paraît plus intéressant à ce titre puisque ce dialogue se moque de la tendance qu'ont les philosophes à se quereller pour des riens.

³¹⁸ La question du "destin" que les dieux ne peuvent modifier qui viendrait selon Mayer du *Jupiter confondu* de Lucien. La question aussi de ce que Jupiter aurait fait avant de "naître" issue selon Mayer de *Icaroménippe*.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 207. Mayer précise cependant qu'il ne s'agit pas d'une imitation "servile" : "Certainly his imitation, like that of Erasmus and of Rabelais is never slavish. In most cases it is rather a very free adaptation." *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

Il faut attendre l'intervention de critiques tels Kemal Bénouis, Kushner ou Lauvergnot-Gagnière pour voir la question de la parenté dialogique entre ces deux auteurs traitée avec un peu plus d'attention. Dans les trois cas cependant, ces critiques se heurtent eux aussi, bien que d'une manière fondamentalement opposée à celle de Mayer, à la question des implications théologiques du lucianisme de l'ouvrage.

Kemal Bénouis place le *Cymbalum* dans une catégorie qu'il appelle le "dialogue satirique de type lucianique",³²¹ bien qu'il ne propose pas ensuite d'analyse systématique de l'héritage lucianesque du *Cymbalum*. Il constate simplement la "tournure dramatique" qui rappelle Lucien et affirme — sans développer — qu'un "coup d'œil à l'*Icaroménippe* suffirait pour faire ressortir la parenté des techniques satiriques de Lucien et de Des Périers".³²² Le reste de son analyse des particularités des dialogues du *Cymbalum* ne s'attache pas à retracer comme telle la filiation lucianesque.

Il demeure cependant que Kemal Bénouis est conscient que la question de ce qu'il appelle le "lucianisme" du *Cymbalum* a des implications plus que formelles :

Accolée à la réputation d'auteurs comme Rabelais ou à des œuvres comme le *Cymbalum Mundi*, l'épithète lucianique ne signifiait pas seulement une similitude de moyens d'expression (usage du dialogue), elle était surtout synonyme d'irrégion.³²³

Il semble toutefois s'opposer à cette interprétation "irrégieuse" puisqu'il remet en cause les interprétations rationalistes de l'ouvrage³²⁴ au nom, paradoxalement, du caractère "lucianesque" du personnage de Mercure et de l'appartenance de l'œuvre à la "tradition comique". Tout cela demeure toutefois bien vague puisque, plus loin, Kemal Bénouis insiste sur "une certaine vision sceptique du monde"³²⁵ qu'il croit pouvoir identifier dans le *Cymbalum*.

³²¹ Par opposition à la catégorie du simple "dialogue satirique" dans laquelle se voient classés les *Dialogues* de Tahureau.

³²² Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 118. Il justifie la comparaison par une affirmation discutable : "tous deux mettent les dieux et les hommes dans le même sac" (*ibid.*). Plus loin, il compare en passant le voyage de Mercure sur terre au voyage de Ménippe à l'Olympe. (p. 125)

³²³ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 118.

³²⁴ "Qualifier Des Périers d'athée parce que sa satire s'en prend aussi bien à l'Église traditionnelle qu'à l'Église réformée, c'est un peu simplifier et déplacer la question." *Ibid.*, p. 118.

³²⁵ *Ibid.*, p. 130.

Comme on l'a déjà vu, Eva Kushner est beaucoup plus transparente dans son interprétation du lucianisme du *Cymbalum* :

(...) le déchiffrement nous amène forcément à voir dans la forme lucianesque du dialogue non une affirmation de lucianisme, qui comporterait une acceptation facile de la moquerie à l'égard des dieux et en particulier d'un Mercure picaresque, dérision de Jésus-Christ, mais à y voir le «fabuleux manteau» d'une pensée non moins hardie (...) qui s'appuierait moins sur un défi vis-à-vis de la transcendance que sur une condamnation tout évangélique de la misère et de l'aveuglement des hommes (...) Lucianisme donc si l'on veut mais lucianisme au niveau du signifiant plutôt que du signifié ; point de départ plutôt que terrain d'aboutissement.³²⁶

Kushner n'examine pas vraiment le "lucianisme au niveau du signifiant". D'ailleurs, plus loin dans le même article, elle semble remettre en cause sa propre opposition en ajoutant que "Lucien fournit non seulement une forme de discours mais, dans le réseau relationnel de celui-ci, une vision du monde."³²⁷ Elle ne précise pas davantage, mais on peut supposer qu'il s'agit de ce processus d'"attrition rapide de toutes les sagesse humaines les unes par les autres à travers le dialogue"³²⁸ auquel elle faisait référence plus tôt. Il reste qu'il est clair ici que le caractère lucianesque de l'ouvrage n'entraîne pas pour autant une interprétation lucianique.

Si Kushner ne s'attarde pas aux parallèles concrets au niveau des techniques et des procédés des dialogues de Lucien et du *Cymbalum*, il en va tout autrement de Christiane Lauvergnat-Gagnière puisque celle-ci traite de l'ouvrage de Des Périers dans le contexte plus général d'une monographie sur Lucien et la postérité de son œuvre au XVI^e siècle en France, ce qui l'oblige à plus de précision à ce titre.

Selon elle : "La qualité littéraire de l'ensemble des dialogues [du *Cymbalum*] donne plus d'une fois à penser que leur auteur a lu en connaisseur les meilleures pièces de Lucien."³²⁹ Elle établit de nombreux parallèles entre le *Cymbalum* et l'œuvre de Lucien, reprenant certains de ceux qu'avait déjà relevés Mayer, en en contestant³³⁰ ou en ajoutant d'autres. On peut citer notamment, parmi les caractéristiques des dialogues du *Cymbalum* qui paraissent, selon elle, s'inspirer de

³²⁶ Kushner, "Structure et dialogue dans le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers", *op. cit.*, p. 182-183

³²⁷ *Ibid.*, p. 187.

³²⁸ *Ibid.*, p. 185

³²⁹ Lauvergnat-Gagnière, *op. cit.*, p. 263.

³³⁰ Comme nous, Lauvergnat-Gagnière refuse le parallèle qu'établissait Mayer entre l'épisode du cheval parlant dans le *Cymbalum* et le *Songe ou le coq* de Lucien. Mais elle rejette aussi le rapprochement entre Trigabus et Ménippe qui nous paraît beaucoup plus plausible malgré les différences entre les deux personnages.

Lucien : "le tempo rapide (...) donné chaque fois dès les premières mesures", l'"utilisation très habile de «circonstances» pour rendre vraisemblable l'intervention du premier personnage qui entre en scène.",³³¹ la "mise en scène dont les éléments concrets sont fournis par la mythologie", "le décor [qui] naît du dialogue lui-même",³³² etc.

Lauvergnat-Gagnière précise cependant que si elle reprend certaines des analogies de Mayer, elle ne partage "pas du tout" les conclusions de l'auteur.³³³ C'est-à-dire qu'elle ne fait pas le saut du "Lucien-écrivain" — "porté à sa perfection"³³⁴ dans le *Cymbalum* — au "lucianisme" : "Que l'auteur ait dénoncé une trahison de l'Évangile, voilà qui semble clair. Qu'il ait voulu exprimer et propager son athéisme reste à prouver."³³⁵

Ainsi, Lauvergnat-Gagnière rejoint Kushner, et un peu aussi Kemal Bénouis, dans l'établissement d'une distinction très nette entre une influence "lucianesque" avérée sur le *Cymbalum* et un "lucianisme" beaucoup moins manifeste, voire nul si l'on suit la lecture mystique inversée de Kushner. Ces trois critiques paraissent ainsi se situer dans la mouvance interprétative inaugurée par Saulnier et poursuivie par Nurse. Déjà en 1951, en effet, Saulnier avait rejeté la lecture lucianiste de Mayer : "Quant au propos général [de Mayer], je ferai pour ma part les réserves les plus expresses, doutant fort que Des Périers ait été profondément imprégné de lucianisme."³³⁶

Nurse, quant à lui, refusait lui aussi l'accusation de lucianisme en invoquant l'exemple de l'auteur de l'*Éloge de la folie* et des *Colloques* : "Comme Érasme, et peut-être à travers Érasme, Des Périers trouve dans Lucien son inspiration comique (...) Et pourtant, les érudits font une grande distinction entre le «lucianisme» de l'un et de l'autre : on veut que celui de Des Périers soit d'une hardiesse radicale."³³⁷ Plus

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*, p. 263-264.

³³³ *Ibid.*, p. 264, n. 8.

³³⁴ *Ibid.*, p. 267.

³³⁵ *Ibid.*, p. 274. Elle est cependant parfaitement consciente de la réception fort différente que fit le XVI^e siècle au *Cymbalum*, au nom très souvent de son "lucianisme" : "De facture si ouvertement lucianesque, le *Cymbalum* était devenu rapidement une preuve manifeste de l'influence néfaste exercée sur les esprits par un des «impies les plus notoires de l'Antiquité»." *Ibid.* Mais, selon elle : "Rien ne permet de penser que toutes les condamnations dont fut l'objet le *Cymbalum mundi* ont été solidement fondées sur autre chose qu'une réputation rapidement acquise par ce petit ouvrage." *Ibid.*, p. 273.

³³⁶ Saulnier, *op. cit.*, p. 69.

³³⁷ Nurse, "Érasme et Des Périers", *op. cit.*, p. 61.

encore, Nurse proposait ailleurs de combiner l'influence de Lucien avec celle d'un auteur qu'on ne voit pas souvent placé aux côtés du satiriste de Samosate : "Ses lectures [*à Des Périers*] lui révèlent Pyrrhon (...) Mais la vraie source où puisa Bonaventure fut celle de la Spiritualité chrétienne dont nous venons de traiter. Avec Lucien, c'est saint Paul qui préside à la composition du *Cymbalum Mundi*."³³⁸

Ainsi, pendant plus de quarante ans, les interprètes du *Cymbalum* ont eu tendance à "christianiser" l'influence de ce Lucien que plusieurs autres interprètes avaient auparavant associée au scepticisme ou à l'athéisme.

Récemment toutefois, Malcolm Smith est venu ébranler l'hégémonie de ce paradigme interprétatif en faisant réapparaître, comme source du *Cymbalum*, un Lucien plus iconoclaste, plus irrégulier, plus proche donc de celui de Mayer, de Febvre et des censeurs contemporains du *Cymbalum*. Comme on l'a vu plus tôt, en effet, Smith avance une hypothèse inédite qui relance le débat sur la nature du lucianisme de Des Périers ; une hypothèse qui donne un rôle beaucoup plus important — et plus concret ! — à Lucien, puisque le critique suppose notamment que le personnage d'Actéon — qui pour Nurse représente le Christ — représenterait en fait nul autre que Lucien de Samosate lui-même :

Actaeon is praised by two dogs, one of which is an out-and-out mischief-maker [*Hylactor*] and the other his complaisant companion [*Pamphagus*] ; and dogs, we have seen, often represented cynics. So the Actaeon they are extolling is unlikely to be Christ. Actaeon in my view represents a very different historical figure, an ancient writer who was often denounced as an atheist and who, according to a legend recorded by Suidas and frequently reiterated in the sixteenth century, was punished for his impiety precisely by being devoured by dogs: the satirist Lucian. Hylactor and Pamphagus are thus contemporary authors who acquired Lucian's voice — that is, the ability to express impious views.³³⁹

Cette hypothèse selon laquelle Actéon pourrait représenter Lucien repose en grande partie sur la légende selon laquelle le satiriste grec aurait été dévoré par des chiens.³⁴⁰ Mais elle repose aussi sur l'hypothèse selon laquelle Hylactor et Pamphagus — c'est-à-dire Dolet et Rabelais selon Smith — auraient littéralement

³³⁸ Nurse, "Introduction", *op. cit.*, p. xlv.

³³⁹ Smith, *op. cit.*, p. 606-607.

³⁴⁰ Voir à ce sujet Lauvergnat-Gagnière qui mentionne cette légende dans sa monographie (*op. cit.*, p. 12-13, 187 et n. 198), mais qui n'en fait pas usage dans son analyse du *Cymbalum*. Pourtant, elle note que le texte de Souda qui est à l'origine de cette légende avait été "fréquemment reproduit par les éditeurs et les traducteurs du XVI^e siècle" (p. 12) et que c'était également dans ce même texte qu'on trouvait l'épithète grec *atheos* accolée à Lucien (p. 13).

"avalé" la langue de Lucien, et qu'ils seraient donc des "lucianistes" au sens non seulement littéraire mais aussi au sens religieux du terme. Dans le cas de Rabelais-Pamphagus, l'équation fonctionne à plein vu tant le style que l'esprit du "Lucien français",³⁴¹ mais pour Dolet-Hylactor cela paraît — à première vue du moins — plus difficile à maintenir comme l'admet d'ailleurs Smith lui-même :

Pamphagus, if he is Rabelais, could certainly be described as «Lucianic» (...) But is it possible to describe the second dog, Hylactor/Dolet, as Lucianic ? On the face of it, no, because Dolet castigated Lucianic writing (of Erasmus ; in the *De imitatione ciceroniana*, of 1535). But the term «Lucianic» was readily applied in polemical literature to anyone thought to be a mocker of religion, and particularly to anyone thought to deny the immortality of the soul, as Lucian supposedly had done. And, whether Dolet liked it or not, others saw him as «Lucianic».³⁴²

Ainsi, Dolet-Hylactor serait "lucianique" en vertu non pas d'une quelconque parenté littéraire avec Lucien, mais en raison plutôt de son impiété : l'incrédulité du personnage d'Hylactor — démontrée par Smith comme on l'a vu plutôt — correspondrait à celle — réputée³⁴³ — du célèbre cicéronien français mort sur le bûcher. Ainsi, le quatrième dialogue du *Cymbalum*, si l'on suit cette interprétation, atteint un "degré plus élevé de lucianisme" :

Dolet and Rabelais are two dogs who devoured the tongue of Actaeon, who probably represents the reputed atheist Lucian. The *Cymbalum mundi* thus reveals the existence of latter-day «Lucianists», atheists who facetiously mock religion, and warns that the most fearsome of them, an as-yet-furtive foe of the Christian Church, is about to disseminate his views in public. That, in a nutshell, is the meaning of the last dialogue in the *Cymbalum mundi*.³⁴⁴

Si ce dialogue constitue une *dénonciation* de "lucianistes" contemporains du *Cymbalum*, la mise en scène de ces personnages à travers l'utilisation justement d'un dialogue satirique de type lucianesque pourra paraître étonnante, voire contradictoire. Mais le choix de la forme du dialogue lucianesque paraît

³⁴¹ C'est ainsi que l'appelle Lauvergnat-Gagnière (*ibid.*, p. 235.). La question de la nature de la "religion de Rabelais" est cependant extrêmement complexe et implique une immense littérature conflictuelle dont on fera ici l'économie.

³⁴² Smith, *op. cit.*, p. 607. Smith donne deux exemples postérieurs à la publication du *Cymbalum* : celui de Floridus Sabinus qui traite Dolet de lucianiste dans son *Adversus S. Doleti Aurelii calumnias liber* (publié à Rome en 1541) ; et celui de Jean Visagier (Vulteijs) qui traiterait Dolet de lucianiste dans un poème publié en 1538 et intitulé *In quendam irreligiosum Luciani sectatorem* où on lit notamment le vers "Vixi non, homo sed canis" qui pour Smith confirme encore plus le lien avec le chien Hylactor. Il n'est cependant pas certain que ce poème vise vraiment Dolet. L. Sozzi croit par exemple que le poème vise en fait... Des Périers ! (Cf. *Les contes de Bonaventure Des Périers*, *op. cit.*, p. 61-64.)

³⁴³ Smith ne croit pas que Dolet était réellement "anti-théiste".

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 608.

évidemment moins paradoxal si l'on suppose une *complicité* entre l'auteur et ses personnages : "Interestingly, the author uses the Lucianic genre, the satirical dialogue, to expose these Lucianists. But this fact is less paradoxical than it may seem: his attitude towards them is (...) largely one of connivance."³⁴⁵

On peut voir que cette question de la forme lucianesque et du prétendu lucianisme de l'ouvrage, et surtout du quatrième dialogue, risque d'avoir des conséquences importantes sur l'interprétation du *Cymbalum* dans son ensemble. Mais on se doit d'être, pour l'instant, très circonspect. Il importe surtout de ne pas s'enliser dans l'aspect religieux de la question du lucianisme au risque de tomber dans les excès interprétatifs présentés plus tôt dans ce chapitre. Plus encore, il paraît essentiel de ne pas se limiter trop spécifiquement à une analyse de l'influence du seul Lucien sur les dialogues du *Cymbalum*, afin d'éviter un autre excès évoqué précédemment : le caractère obsessionnel de ces critiques qui ont voulu placer le *Cymbalum* sous le patronage d'une seule source.

4. De Ménippe à la ménippée

On ne doit pas oublier que Lucien lui-même s'inscrit dans une tradition littéraire, beaucoup plus vaste et diversifiée, qui le précède et lui succède : celle de la *satire ménippée*, un "genre" en soi que Mikhaïl Bakhtine, surtout, a contribué à faire (re)connaître au XX^e siècle.³⁴⁶ Certes, comme le note Bakhtine lui-même : "C'est Lucien, dont les "satires ménippées" se sont bien conservées jusqu'à nos jours, qui donne l'idée la plus complète du genre".³⁴⁷ Mais de nombreux autres auteurs classiques grecs et latins — Antisthène, Héraclide du Pont, Bion de Borysthène, Ménippe de Gadare (dont on a perdu les œuvres mais qui, par Varron, a

³⁴⁵ *Ibid.* Smith se lance cependant par la suite dans son hypothèse "nicodémite" qui me paraît moins convaincante.

³⁴⁶ Notons que, pour Bakhtine, la satire ménippée s'inscrit elle-même dans la famille plus vaste des genres "comico-sérieux" qui incluent notamment les "dialogues socratiques" : "À la fin de l'Antiquité classique, puis, pendant la période hellénique, se sont formés et développés des genres multiples, extérieurement assez variés, mais liés par une parenté interne, et de ce fait constituant un domaine spécial de la littérature, que les anciens eux-mêmes nommaient de façon imagée : σπουδογελοίου, c'est-à-dire qui mêle le plaisant au sérieux. Les anciens y rattachaient les mimes de Sophron, le "dialogue socratique" (genre à part), la vaste littérature des symposiums (aussi un genre spécial), les premiers Mémoires (Ion de Chios, Critias), les pamphlets, toute la poésie bucolique, la satire "ménippée" (genre à part également), et quelques autres genres encore." Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, p. 151.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 158-159.

prêté son nom au genre), Varron lui-même, Sénèque, Pétrone, Apulée, Boèce³⁴⁸ — ont pratiqué une variante ou une autre de ce genre polymorphe rédigé le plus souvent sous forme de dialogue.³⁴⁹

La prise en compte de cette riche tradition paraît d'autant plus importante pour appréhender le *Cymbalum* que la "carnavalisation"³⁵⁰ propre au genre atteint son apogée à la Renaissance selon Bakhtine³⁵¹ qui cite même en bonne place l'ouvrage de Des Périers dans son panthéon ménippéen de l'époque :

Pendant la Renaissance (époque d'une carnavalisation profonde, presque complète, de la littérature et de la vision du monde), la ménippée s'introduit dans tous les grands genres (chez Rabelais, Cervantès, Grimmelshausen, etc.) ; en même temps se développent diverses formes "renaissance" qui, dans la plupart des cas, combinent les traditions antiques et médiévales de ce genre : *Cymbalum mundi* de Desperriers (sic), l'Éloge de la folie d'Érasme, les Nouvelles exemplaires de Cervantès, la Satyre ménippée de la vertu du Catholicon d'Espagne, 1594 (une des plus grandes satires politiques de la littérature mondiale), les satires de Grimmelshausen, Quevedo, etc.³⁵²

Il fallut cependant attendre la thèse doctorale de Carleen Ann LePage³⁵³ en 1989 pour que la critique inscrive la problématique du lucianisme de Des Périers dans cette tradition plus large de la satire ménippée. Cette thèse, malgré de

³⁴⁸ Cette chronologie des auteurs de satires ménippées est de Bakhtine qui ajoute également plusieurs auteurs et œuvres ayant intégré divers aspects du genre (les romans grecs, les romans utopiques antiques, les satires romaines de Lucilius et d'Horace, etc.).

³⁴⁹ Ou encore sous des formes "voisines" du dialogue : le "soliloque", la "diatribe", la lettre, etc.

³⁵⁰ Rappelons que pour Bakhtine, la carnavalisation constitue le lien qui unit les formes très diverses qu'il place sous l'égide des genres comico-sérieux : "Quels sont donc les traits distinctifs des genres comico-sérieux ? Malgré leur diversité extérieure ils ont tous un lien commun profond avec le *folklore du carnaval*. Ils sont tous plus ou moins empreints d'une *vision carnavalesque du monde* ; certains d'entre eux sont même carrément des variantes littéraires des genres oraux de ce folklore." (*Ibid.*, p. 151) Mais c'est certainement la satire ménippée qui est le plus profondément carnavalesque : "La nature carnavalesque des ménippées est encore plus flagrante. Ses couches profondes, aussi bien que son noyau, sont traversés par la carnavalisation (...) La carnavalisation pénètre jusqu'au cœur philosophico-dialogique de la ménippée." (*Ibid.*, p. 182-183).

³⁵¹ "À l'époque de la Renaissance, la poussée carnavalesque a renversé maintes barrières et fait irruption dans de nombreuses sphères de la vie et de l'idéologie officielles. Elle conquiert presque tous les genres de la grande littérature et les transforma substantiellement. Il y eut une carnavalisation profonde et presque complète de tout le domaine des Belles Lettres. Presque tous ses genres portent le sceau de la perception carnavalesque du monde et de ses catégories (le rire, les actes symboliques, l'in-détronisation, les changements, les travestissements, l'ambivalence et toutes les nuances du mot libre carnavalesque : familier, cyniquement sincère, excentrique laudatif et injurieux). Les formes complexes de la perception du monde "Renaissance" s'appuient sur la cosmogonie carnavalesque et, par ce biais, reflètent dans une certaine mesure l'Antiquité chère aux humanistes. La Renaissance marque le point culminant de la vie carnavalesque. Ensuite, c'est le déclin." *Ibid.*, p. 178-179.

³⁵² *Ibid.*, p. 185-186.

³⁵³ Carleen Ann LePage, *Le "lucianisme" et le "Cymbalum Mundi": Une nouvelle interprétation*, University Microfilms International, Ann Arbor, 1989.

nombreuses maladresses et des conclusions fort discutables, a le mérite de mettre en relief le caractère profondément ménippéen du *Cymbalum*.

En fait, il suffit de jeter un coup d'œil aux quatorze "particularités essentielles" que Bakhtine attribue à la satire ménippée pour voir surgir un portrait étonnamment fidèle du *Cymbalum mundi*. À ce titre, une énumération des traits marquants de la définition bakhtinienne de la ménippée en relation avec le dialogue de Des Périers permet — plus encore que la recherche des sources qui a précédé — de préparer et de mettre en contexte notre interprétation de l'ouvrage.

La première particularité de la satire ménippée relevée par Bakhtine s'applique au *Cymbalum*, bien qu'elle demeure très générale et peu révélatrice : il souligne simplement qu'en comparaison avec le dialogue socratique "c'est en somme le poids spécifique de l'élément comique qui augmente dans la ménippée".³⁵⁴ On ne peut s'empêcher de songer ici au traitement, cité au premier chapitre, que fait subir le Syrien au personnage du Dialogue dans *La Double accusation ou les tribunaux* de Lucien.

La deuxième particularité relevée par le théoricien russe de la littérature se veut un peu plus précise :

2. La ménippée s'affranchit totalement des contraintes historiques, encore perceptibles 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. Que les héros soient des figures historiques ou légendaires (Diogène, Ménippe, etc.) n'est nullement une entrave.³⁵⁵

On reconnaît évidemment cette liberté d'invention dans le *Cymbalum* qui se plaît à multiplier les types de personnages (dieux, animaux, etc.) et ne se soucie pas le moins du monde de la "vraisemblance extérieure" ou des "contraintes historiques" dans l'élaboration du contexte des dialogues. Il faut cependant préciser que cette liberté d'invention n'est pas gratuite. Elle est mise au service, comme le note Bakhtine, d'une quête qui paraît essentiellement "philosophique" :

3. Dans la ménippée (...), les péripéties et les fantasmagories les plus débridées, les plus audacieuses, sont intérieurement motivées et justifiées par un but purement idéal et philosophique : celui de créer une situation exceptionnelle, pour provoquer

³⁵⁴ Bakhtine, *op. cit.*, p. 159.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 160.

et mettre à l'épreuve l'idée philosophique (la vérité) incarnée par le sage qui cherche. Nous insistons bien sur le fait que le fantastique sert ici non pas à l'incarnation définitive de la vérité, mais à sa recherche, sa provocation et surtout sa mise à l'épreuve. C'est dans ce but que les héros de la "satire ménippée" montent aux cieux, descendent aux enfers... (...) tous ces éléments sont soumis à la fonction purement idéelle de la provocation et de la mise à l'épreuve. Les aventures fantastiques les plus échevelées et l'idée philosophique forment un tout artistique, organique et inséparable. (...) on peut dire que le contenu de la ménippée est constitué par les aventures de l'idée, de la vérité à travers le monde : sur la terre, aux enfers, sur l'Olympe.³⁵⁶

On pourrait sans doute remettre en question ici l'organicisme un peu irénique de Bakhtine, mais il reste que cette description paraît en tout cas correspondre à la "logique" du *Cymbalum* qui ne semble effectivement pas prétendre à "l'incarnation définitive de la vérité", mais à sa "recherche", à sa "provocation" et sa "mise à l'épreuve" à travers un processus d'attrition satirique. Cette quête s'accompagne cependant d'une tension typiquement carnavalesque, car la ménippée marie ses hautes aspirations idéelles et philosophiques à des représentations "naturalistes", voire "grossières" :

4. La fantasmagorie et le symbolisme (parfois mystique) se combinent souvent dans la ménippée avec un naturalisme des bas-fonds outrancier et grossier (...) La fusion entre le dialogue philosophique, le symbolisme élevé et le naturalisme des bas-fonds est une particularité frappante de la ménippée.³⁵⁷

On se souviendra à ce sujet que le premier dialogue du *Cymbalum* s'amorce dans une *taverne*,³⁵⁸ avec des personnages peu recommandables qui jurent constamment, et que le troisième dialogue est rempli chansons guillerettes et de vers paillards...

Puis, comme le note Bakhtine en cinquième lieu, la quête philosophique ménippéenne n'emprunte pas la voie d'une argumentation développée avec des objectifs *épistémologiques*. Elle met au premier plan la dimension *éthique* et vise la mise à nu ce que le théoricien russe appelle les "ultimes questions":

5. La hardiesse d'imagination et le fantastique s'allient dans la ménippée à un universalisme philosophique exceptionnel, et à une méditation sur le monde poussée à la limite. La ménippée est le genre des "ultimes questions". On y

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 161.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ Selon Bakhtine: "Les aventures de l'idée sur la terre se déroulent sur les grands chemins, dans les lupanars, les repaires de brigands, les tavernes, les prisons, sur les places de marché, au sein d'orgies érotiques, au cours de cérémonies secrètes, etc." *Ibid.*

expérimente les dernières positions philosophiques. (...) 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 et esthétiques) disparaissent de même que l'argumentation ample et touffue, ne laissant, en fait, que les "ultimes questions" à tendance éthico-pratique. (...) Partout nous sommes en présence des *pro et contra* mis à vif dans les ultimes questions sur la vie.³⁵⁹

On accordera que cette identification du point d'Archimède essentiellement moral de la ménippée ne saurait mieux s'appliquer dans le cas du *Cymbalum* qui, comme on l'a vu, s'attache à représenter des conflits importants en ce qui concerne notamment la religion chrétienne et la foi, la vérité et le mensonge, la parole et le silence, le pouvoir, l'amour, etc. Qu'il soit difficile d'épingler précisément "la" position de l'auteur du *Cymbalum* sur ces sujets ne fait que confirmer la nature ménippéenne — c'est-à-dire fondamentalement *conflictuelle* et heuristique — de l'ouvrage.

Bakhtine remarque, en sixième lieu, que "[l']universalisme philosophique de la ménippée débouche sur une structure à trois plans : l'action et les syncrèses dialogiques nous conduisent de la terre sur l'Olympe et aux enfers."³⁶⁰ Cette structure topographique ternaire ne se retrouve pas point pour point dans le *Cymbalum*, où l'on serait porté à n'identifier, à première vue, que les deux premiers niveaux : l'Olympe et la terre. Mais l'on note que le troisième plan — celui de l'enfer — s'y voit d'une certaine façon remplacé par celui du monde animal qui vient compléter la trilogie d'une autre façon. Et même l'on pourrait considérer qu'un *quatrième* plan s'ajoute à la fin de l'ouvrage alors que sont évoqués les Antipodes.³⁶¹ Cette multiplicité, tout à fait ménippéenne, des plans et des perspectives de l'anecdote dans le *Cymbalum* implique un point de vue particulier évoqué par la septième particularité de Bakhtine :

7. On a affaire, dans la ménippée, à un type nouveau de fantastique expérimental, complètement étranger à l'épopée et à la tragédie antique. C'est l'observation à partir d'un point de vue inhabituel, d'une hauteur par exemple, où l'échelle des phénomènes est brusquement modifiée.³⁶²

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 161-162.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 162.

³⁶¹ En fait, on pourrait tout aussi bien arguer que les Antipodes constituent simplement le versant *négatif* du plan terrestre humain, son utopie ou sa dystopie.

³⁶² *Ibid.*

Au sens littéral déjà, la descente de Mercure sur terre dans le premier dialogue, sa discussion "aérienne" avec Cupidon à propos de Celia et son vol au-dessus du cheval Phlegon dans le troisième suffisent à confirmer le "point de vue inhabituel" du *Cymbalum*. Mais d'autres éléments, moins littéraires, du récit — telle la perspective hétérogène issue des discours des animaux — contribuent également à modifier "l'échelle des phénomènes".

On note ensuite que le soliloque amoureux de Celia, la quête délirante des "philosophes", les déguisements de Mercure et de Trigabus, ainsi que les animaux à qui on accorde par magie le don de parler viennent tous confirmer la présence de la huitième particularité ménippéenne relevée par Bakhtine (sur laquelle on reviendra plus en détail dans la section sur l'*ethos* des personnages du *Cymbalum*) :

8. La ménippée fait appel, pour la première fois, à ce qu'on peut appeler l'expérimentation morale et psychologique, à la représentation d'états psychiques inhabituels, anormaux : démente de toutes sortes ("thématique maniacale"), dédoublements de la personnalité, rêveries extravagantes, songes bizarres, passions frisant la folie, suicides, etc. Tous ces phénomènes ne se contentent pas d'un rôle anecdotique, mais influent sur la forme même du genre. Les rêveries, les songes, les folies détruisent l'unité épique et tragique de l'homme et de son destin, découvrent en lui un homme différent, des possibilités d'une autre vie. Le personnage perd son achèvement, son monisme ; il cesse de coïncider avec lui-même. (...) cet inachèvement de l'homme et sa non-coïncidence avec lui-même ont, dans la ménippée un caractère assez élémentaire, embryonnaire (...) La destruction de l'achèvement de l'homme y est également favorisée par une attitude dialogique vis-à-vis de soi-même (grosse du dédoublement de la personnalité).³⁶³

La nature "scandaleuse", paillard et comiquement licencieuse des thèmes et du langage du *Cymbalum* n'échappe pas non plus à la description bakhtinienne de la ménippée :

9. La ménippée affectionne les scènes de scandale, les conduites excentriques, les propos et les manifestations comiques, c'est-à-dire toutes sortes d'infractions au cours habituel et "bienséant" des événements, aux normes établies de la conduite et de l'étiquette, y compris de l'étiquette de la parole. (...) On peut dire que la ménippée donne le jour à de nouvelles catégories artistiques, celles du scandale et de l'excentrique, complètement étrangères à l'épopée classique et aux genres théâtraux. (...) "Le mot inconvenant" (soit par sa sincérité cynique, soit par la profanation démystifiante du sacré, soit par un manquement exagéré à l'étiquette) est également très fréquent.³⁶⁴

³⁶³ *Ibid.*, p. 163. Il faudra revenir bientôt sur certains éléments de cette particularité lorsque nous analyserons l'*ethos* des personnages du *Cymbalum*.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 164.

Le caractère profondément conflictuel, oxymorique, des personnages et des thèmes du *Cymbalum* ainsi que les brusques renversements dans les péripéties — qu'on songe aux passages soudains entre les plans divin, humain, et animal ; aux confrontations du sacré et du profane ; ou aux coupures soudaines du récit entre les dialogues — sont évoqués par la dixième particularité essentielle de la ménippée selon Bakhtine :

10. La ménippée est faite de contrastes violents, d'oxymorons (...). La ménippée aime jouer avec les transformations brusques, les revirements, le haut et le bas, l'élévation et la chute, les rapprochements inattendus d'objets éloignés et disparates, les mésalliances de tout ordre.³⁶⁵

Il importe aussi de noter que la perspicacité critique de Bakhtine lui fait voir le versant *positif* du satirisme à première vue purement négatif de la ménippée :

11. On rencontre souvent dans la ménippée des éléments d'utopie sociale introduits sous forme de rêves ou de voyages dans des pays inexistantes (...). Une part d'utopie est inséparable de tous les autres éléments de ce genre.³⁶⁶

L'identification des éléments utopiques dans le *Cymbalum* est évidemment sujette à caution, et à débat. On y reviendra bientôt, mais on peut à tout le moins rappeler que certains critiques voient notamment dans les discours de Celia et de Phlegon au troisième dialogue, ou encore dans la lettre des Antipodes au quatrième, les fondations d'un discours utopique valorisant le lien social et l'égalité entre les hommes. Comme pour toute satire, il suffirait aussi de lire *a contrario* les dénonciations (de la cupidité, de la soif de pouvoir, de la vanité, de la loquacité, etc.) pour se représenter le versant utopique de ce portrait de l'humanité, trop humaine.

La douzième particularité relevée par Bakhtine est d'ordre formel : "12. La ménippée use abondamment de genres "intercalaires" : nouvelles, lettres, discours d'orateurs, symposiums, etc. Elle se caractérise également par des mélanges de prose et de vers."³⁶⁷. Cette particularité est représentée dans le *Cymbalum* par la lettre-préface de Thomas du Clevier à Pierre Tryocan, par les références classiques, par l'utilisation de fragments de chansons et de poèmes (au troisième dialogue

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 164-165.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 165.

surtout), par la lettre des Antipodes et par les nombreuses références et citations liées à la querelle poétique entre Marot et Sagon.

L'hétérogénéité générique du *Cymbalum* contribue à y confirmer également la présence de la treizième et avant-dernière particularité de la ménippée : "13. Les genres intercalaires renforcent le pluristylisme et la pluritonalité de la ménippée ; on voit apparaître une attitude nouvelle à l'égard du mot en tant que matériau littéraire, conservée ensuite par tout le courant dialogique de la prose littéraire."³⁶⁸

Enfin, avec ses allusions voilées ou manifestes à la Réforme et aux débats religieux de l'époque, avec ses personnages "à clé" représentant divers contemporains, avec ses allusions à la querelle littéraire de Marot et Sagon qui faisait rage à ce moment, le *Cymbalum* ne saurait mieux se conformer à la quatorzième, et ultime, particularité de la satire ménippée selon Bakhtine :

14. La dernière particularité de la ménippée est son option pour les problèmes socio-politiques contemporains. C'est en quelque sorte le genre "journalistique" de l'Antiquité, qui brasse vigoureusement l'actualité idéologique. (...) C'est en quelque sorte le "journal d'un écrivain" où l'auteur essaie de deviner et d'apprécier l'esprit général et les tendances de l'actualité en devenir.³⁶⁹

Suite à cette énumération des quatorze particularités essentielles de la satire ménippée, il va de soi que le *Cymbalum mundi* appartient, au-delà de tout doute, à cette tradition dialogique — dont Lucien ne constitue qu'un des plus éminents représentants. Il ne saurait donc être question de faire l'analyse des dialogues de Des Périers sans tenir compte leur nature profondément ménippéenne. On verra que cela permettra d'éclairer autrement des éléments souvent mal perçus par la critique littéraire traditionnelle.

Mais il reste qu'il ne faut pas non plus réduire le *Cymbalum* à cette seule appartenance générique. Le danger de l'approche bakhtinienne est toujours de donner une valeur quasi-romantique aux sources populaires du carnivalesque, alors que des ouvrages comme le *Cymbalum* (comme ceux de Rabelais d'ailleurs) sont vraisemblablement le produit d'une culture *savante* et ils gagnent à être observés du point de vue plus large de la tradition du genre dialogué.

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Ibid.*

C. VINCULUM MUNDI : *UN ETHOS DIALOGIQUE EN PÉRIL*

Comme pour notre analyse de l'*Utopie*, nous procéderons à un travail séquentiel de mise en lumière des différents aspects de l'*ethos* dialogique du *Cymbalum mundi*. Nous commencerons par une analyse du dialogue "interne" du *Cymbalum*, à partir d'abord de l'*ethos* des personnages qui, comme on le verra tout de suite, se constitue fort différemment de chez More. Puis, après une brève analyse de leur contexte structurel et spatio-temporel, une attention particulière sera accordée aux interactions dialogiques, difficiles, entre ces personnages. Toute cette première partie, permettra de définir plus avant les personnages eux-mêmes tout en nous permettant d'esquisser les contours de l'*ethos* dialogique extrêmement conflictuel et ambivalent de ces dialogues qui paraissent mettre en jeu la légitimité même de l'échange discursif tel que le concevaient les humanistes. Enfin, dans un deuxième temps, la prise en compte de l'interaction dialogique sur l'axe "externe" de la lecture permettra de déterminer si le genre écrit du dialogue humaniste — dont on a vu l'exemple le plus "utopique" dans le chapitre précédent — peut survivre à l'attaque en règle que lui fait subir le *Cymbalum mundi*. Ceci nous permettra de compléter le portrait — relativement sophistiqué ici encore — de l'*ethos* dialogique de cet ouvrage aussi énigmatique que fascinant.

1. *Le dialogue des personnages : un dialogue contre le dialogue ?*

a. *Sous l'empire de Protée : des personnages fort "Poétiques"*

Une des caractéristiques formelles les plus frappantes du *Cymbalum* est le nombre inhabituel de personnages représentés. On n'en trouve pas moins de quinze qui participent, à des degrés divers, aux échanges dialogués.³⁷⁰ La division de l'ouvrage en quatre dialogues relativement indépendants explique en partie cette multiplication des personnages, mais il reste que, comparativement aux autres dialogues de l'époque, la quantité et, surtout, l'*hétérogénéité* de ceux-ci ne laisse pas d'étonner.³⁷¹

³⁷⁰ Et ce sans compter les deux "personnages" — le destinataire et le destinataire — de la lettre de dédicace, ni les Antipodes dont l'intervention est simplement lue par Pamphagus.

³⁷¹ Le dialogue le plus "peuplé" de la Renaissance, semble-t-il, est *Le Livre du Courtisan* de Castiglione avec 28 personnages assistant ou participant aux discussions, mais l'ampleur de cet ouvrage (tout près de 400 pages dans l'édition Garnier-Flammarion) n'est en rien comparable aux quelques 50 pages du

On peut aussi distinguer au moins trois types fort différents de personnages. On y rencontre, en premier lieu, des personnages d'origine *mythologique*, tels Mercure et Cupidon.³⁷² Puis, des personnages fictifs *humains*, dont les noms peuvent avoir une origine littéraire (Staius, Ardelio) ou historique (sous forme d'anagramme : Rhetulus, Cubercus, Drarig), une nature plus ou moins clairement typique (Byrphanes, Curtalius, Trigabus, Celia) ou encore tout simplement fonctionnelle (L'Hostesse). Enfin, on y trouve, en troisième lieu, des personnages d'*animaux*, dotés de la parole, qui tirent tous leurs noms d'autres œuvres littéraires (Phlegon, Hylactor et Pamphagus).³⁷³

Les personnages du *Cymbalum*, on le note tout de suite, n'ont pu faire l'objet du même processus de constitution que chez More. Les préceptes méthodologiques érasmiens du *De Copia* qui permettaient à More de construire des personnages crédibles et vraisemblables — *notatio*, particularités circonstanciées, rapport aux émotions communes, *effictiones* — ne paraissent pas s'appliquer aux personnages de Des Périers qui s'éloigne plus encore que More³⁷⁴ des procédés rhétoriques pour se rapprocher de procédés plus résolument *poétiques*, et ce en deux sens : dans le sens d'abord d'une plus grande "fictionnalité" ou "littérarité", mais aussi dans l'autre sens du mot *poétique* à la Renaissance, c'est-à-dire celui d'*allégorique*³⁷⁵ (bien qu'il ne s'agisse pas ici des "personnifications" allégoriques en vogue au Moyen Âge ou dans les moralités : Raison, Foi, etc.).

Les personnages du *Cymbalum* paraissent plus souvent qu'autrement renvoyer — de manière anagrammatique, figurée, mais pas toujours transparente — à des personnages historiques ou à des positions morales, théologiques ou

Cymbalum. La plupart des autres dialogues mettent en scène de deux à quatre interlocuteurs habituellement.

³⁷² De nombreux autres personnages mythologiques romains sont évoqués (Jupiter, bien sûr, mais aussi Junon, Pallas, Vénus, Minerve, Vulcain, Ganymède, etc.), mais seuls Mercure et Cupidon participent au dialogue.

³⁷³ On pourrait également ajouter le cas particulier (humain ?) des Antipodes qui, bien qu'ils ne participent au dialogue qu'indirectement (par l'entremise d'une lettre lue par Pamphagus), n'en constituent pas moins des "personnages" importants de par la situation stratégique de leur intervention vers la fin du dernier dialogue.

³⁷⁴ Rappelons que More pervertit tout de même quelque peu le dialogue de type rhétorique cicéronien en introduisant le personnage ouvertement fictif de Raphaël Hythlodée.

³⁷⁵ C'est le sens que donne Jean Céard au mot "poétiques" dans le sous-titre du *Cymbalum mundi* : "le *Cymbalum mundi* est composé de quatre « dialogues poétiques », c'est-à-dire allégoriques". Céard, *op. cit.*, p. 172. Le *Dictionnaire du moyen français* propose aussi la définition "De façon imaginaire, figurée." à l'entrée "poétique". *Dictionnaire du moyen français. La Renaissance*, A. J. Greimas et T. M. Keane, Larousse, Paris, 1992.

philosophiques définies sur le mode satirique. Il ne s'agit donc pas de personnages qui doivent leur existence à un désir de *vérisimilitude* de la part de l'auteur, mais plutôt d'entités plus manifestement fictives, idéelles et "allégoriquement orientées", si l'on peut dire.

Cela paraît d'autant plus intéressant que, généralement, les dialogues du XVI^e siècle³⁷⁶ font appel à des interlocuteurs *réels* (contemporains ou historiques) ou encore à des personnages-fonction unidimensionnels (représentant une thèse). Les personnages "réels" (de Pétrarque à Ronsard en passant par de nombreux autres sommités de l'époque qui se voient représentés dans les dialogues d'amis ou d'admirateurs) servaient en quelque sorte à cautionner, à autoriser, à donner substance et légitimité, aux discours philosophiques et aux idées avancées par l'auteur du dialogue.

Déjà, More innovait en introduisant un personnage manifestement fictif dans son dialogue utopique aux côtés des personnages historiques de More, Gilles, Morton, etc. Mais Des Périers va beaucoup plus loin en ce sens en faisant appel non seulement à des personnages fictifs de divers types, mais aussi à des figures mythologiques ou à des animaux. D'ailleurs, même les quelques personnages qui paraissent faire allusion à des personnages historiques "réels" (Cubercus et Rhetulus, par exemple, qui représentent manifestement Bucer et Luther) se voient comme "fictionnalisés" — par le biais des déformations onomastiques, de représentations caricaturales, etc. — ce qui entraîne non pas la légitimation de leur discours mais plutôt un important décalage satirique.

Le jeu sur la nature *fictive* des personnages peut même devenir relativement sophistiqué, comme c'est le cas, par exemple, dès le premier dialogue, alors que Mercure après son soliloque d'ouverture est aperçu descendant du ciel par deux autres personnages beaucoup plus "terrestres" :

BYRPHANES. Que regardes-tu là, mon compagnon ?

CURTALIUS. Que je regarde ? Je voy maintenant ce que j'ay tant de foyz trouvé en escript et que je ne pouvois croire.

BYRPHANES. Et que dyable est-ce ?

³⁷⁶ À quelques exceptions près, bien sûr. On songe notamment au *Débat de Folie et d'Amour* de Louise Labé. Les personnages "allégoriques" sont plus fréquents dans la tradition *théâtrale* de cette époque (sotties, farces, etc.)

CURTALIUS. C'est Mercure, le messagier des dieux, que j'ay veu descendre du ciel en terre.

(...)

BYRPHANES. Il ne s'en fault gueres que je ne croye ce que tu me diz, veu aussi que je voy la chose à l'œil. Pardieu ! **voyla un homme accoustré de la sorte que les poetes nous descripvent Mercure.** Je ne sçay que faire de croire que ce le soit.³⁷⁷

L'auteur s'amuse ici à jouer avec les paradoxes de la fiction (et de la vision, et de l'écriture, voire de la Foi...), et ce, à plusieurs niveaux : le personnage, fictif, de Byrphanes fait preuve d'un certain scepticisme quant à l'existence du personnage mythologique de Mercure ; Curtalius insiste sur la réalité de son témoignage visuel ; mais lorsque Byrphanes aussi voit enfin Mercure, c'est au témoignage de l'écriture — poétique — qu'il s'en remet pour attester de la "réalité" du personnage mythologique dans la fiction écrite que constitue le *Cymbalum*.³⁷⁸ En d'autres mots, la fiction poétique sert ici à prouver la réalité d'un personnage fictif pour des personnages tout aussi fictifs qui sont présentés comme plus "réels" que le premier. Le jeu se complique encore davantage si l'on tient compte des possibles connotations théologiques de ce passage qui insiste sur les rapports complexes de la foi, du témoignage visuel et de l'écriture (dans un dialogue et prétendument traduit par un certain Thomas).

Ainsi, bien que l'ensemble des personnages du *Cymbalum* forme un univers fictionnel apparemment autonome qui s'éloigne de tout réalisme et de toute vraisemblance, l'ouvrage acquiert paradoxalement un pouvoir de référentialité d'autant plus grand (à la théologie, à l'histoire, à la situation contemporaine, etc.) : comme si la fiction "la plus fictive" avait un plus grand pouvoir d'évocation de la réalité qu'un texte qui s'efforce au contraire de représenter le plus fidèlement possible cette réalité. En témoigne en premier lieu la censure, très rapide, de l'ouvrage, mais aussi les querelles interprétatives des commentateurs qui n'ont de cesse, depuis quatre siècles, de chercher à *quoi* — et à *qui* — Des Périers faisait référence dans son dialogue. Les énigmes, les détournements et tous les artifices de

³⁷⁷ CM, p. 6. C'est moi qui souligne.

³⁷⁸ Boerner s'arrête aussi à ce passage : "Byrphanes transpose dans le cadre du dialogue en réalité une fiction considérée poétique par lui et par les lecteurs du XVI^e siècle. Un certain savoir mythologique vient d'être utilisé pour l'identification d'une fiction comme vraie." Wolfgang Boerner, "La mythologie antique dans l'œuvre de Bonaventure Des Périers", *Mercurie à la Renaissance, Actes des Journées d'étude des 4-5 octobre 1984*, Lille, M.-M. de La Garanderie éd., Société française des seiziémistes, Paris, 1988, p. 114.

la fiction paraissent susciter une plus grande curiosité et un plus grand désir de référentialité chez le lecteur et l'interprète.

De même, le rejet par Des Périers de plusieurs³⁷⁹ des principes rhétoriques de constitution des personnages — qui sont censés provoquer ce qu'Érasme appelle l'*evidentia*, c'est-à-dire rendre le texte "vivant", comme si le lecteur pouvait *voir* la scène — n'atténue pas pour autant la vivacité et le caractère très visuel des scènes dialoguées du *Cymbalum*. Ici encore, le pouvoir d'évocation des personnages et des échanges se voit, semble-t-il, accentué, comme en témoignent les nombreux critiques, cités précédemment,³⁸⁰ qui ont mis en lumière le caractère éminemment "dramatique" ou "théâtral" de ce dialogue écrit. On gagnerait, toutefois, à placer les particularités des personnages du *Cymbalum* moins dans le sillage des procédés de l'*evidentia* rhétorique ou de la théorie dramatique que dans le contexte plus spécifique de cette variété de dialogue que constitue la satire ménippée.

En effet, la liberté d'invention du *Cymbalum*, qui se plaît à multiplier les types de personnages et ne se soucie pas le moins du monde de la "vraisemblance extérieure", correspond parfaitement, comme on l'a vu plus tôt, à la définition bakhtinienne de la ménippée. De même, la juxtaposition contrastée de personnages symboliques (Mercure, Cupidon) et de personnages "naturalistes" ou des "bas-fonds" (Byrphanes, Curtalius, Ardelio, Stadius), ainsi que le recours aux divers plans d'où viennent les personnages (mondes divin, humain et animal ; Antipodes), ne sauraient être attribués à des directives issues d'un quelconque manuel de rhétorique, mais bien à la tradition ménippéenne.

L'essentiel réside cependant dans le fait que l'abandon des principes plus courants de vraisemblance rhétorique au profit des procédés apparemment plus grossiers et caricaturaux de la constitution ménippéenne de personnages ne provoque pas pour autant une simplification ou une plus grande univocité de ces derniers. Comme le note Bakhtine, malgré le caractère parfois "élémentaire" et "embryonnaire" de ce processus dans la ménippée, le personnage acquiert une

³⁷⁹ La constitution de personnages, que ce soit par des procédés rhétoriques et réalistes ou plus ouvertement "poétiques" et fictionnels, implique tout de même un noyau commun de conventions : constitution de "types" (*notatio*), descriptions physiques (*effictiones*), élaboration d'un discours ou d'un langage propre à chaque personnage (*sermocinatio*), etc. Mais l'absence de désir de vraisemblance pousse à abandonner d'autres conventions importantes : rapport aux émotions communes, particularités circonstanciées, etc.

³⁸⁰ Voir le début de la section "Le *Cymbalum* est un *colloquium*". Delègue, Kemal Bénouis et Céard, entre autres, insistent sur la théâtralité du *Cymbalum*.

dimension supplémentaire, il "perd son achèvement, son monisme ; il cesse de coïncider avec lui-même".³⁸¹

En ce qui concerne les personnages du *Cymbalum* — contrairement à ceux qui, dans de nombreux autres dialogues français de l'époque, se réduisent à représenter une idée, une thèse, voire une fonction relativement univoques³⁸² —, ils se caractérisent ici par une évidente *multivocité*, individuelle et collective, ce qui fait notamment qu'aucun ne peut prétendre représenter intégralement la thèse défendue par l'auteur. Des Périers "a refusé la pratique facile qui eût été de mettre en scène un porte-parole chargé de rétablir les justes perspectives", constate Delègue", il "nous lance avec ses personnages dans le flou d'une relativité généralisée".³⁸³ Kemal Bénouis attribue cette soi-disant relativité — qu'il se contente quant à lui de comparer au "dynamisme" d'un "tableau" — au fait que Des Périers utilise une "technique égalitaire" et refuse de "favoriser un personnage-idée au détriment d'un autre".³⁸⁴

Mais l'absence de porte-parole dans les dialogues n'est pas tant due à une "technique égalitaire" dans la répartition des répliques des dialogues qu'à la multivocité ou à l'ambivalence *inhérentes* à plusieurs personnages. Bien que de nombreux critiques aient tenté d'assigner à un seul personnage la "voix" de l'auteur, aucun n'a réussi à le faire de manière totalement convaincante. Comme le note Paula Sommers : "At every level, theological, physical and philosophical, the absolute escapes the characters of the *Cymbalum Mundi*."³⁸⁵ Une ambiguïté fondamentale semble s'attacher à chacun des interlocuteurs des dialogues :

Des personnages irritent, comme Hylactor, ou font rire, comme Celia, tout autant qu'ils émeuvent. Le silence cher à Pamphagus est abandon, lâcheté tout autant que sagesse suprême. La passion philanthropique des Antipodes est nuancée par les menaces dont ils accompagnent leur demande. La leçon *Cymbalum mundi*, sa leçon de fait, tient à l'ambiguïté de son parcours qui par la série de ses renversements

³⁸¹ Bakhtine, *op. cit.*, p. 163.

³⁸² On pourrait citer les exemples du *Democritic* et du *Cosmophile* de Tahureau qui sont des "personnages-idées" défendant une thèse univoque ou encore *Demande et Response* chez Palissy qui sont à peine des personnages, réduits qu'ils sont à leur seule fonction dans le dialogue.

³⁸³ Delègue, *op. cit.*, p. 17. Plus loin, on lit à nouveau : "ces quatre dialogues (...) ne font jamais entendre un personnage qui serait le porte-parole de l'auteur-juge". *Ibid.*, p. 35.

³⁸⁴ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 116.

³⁸⁵ Sommers, "Pamphagus Revisited: Wisdom in the *Cymbalum Mundi*", *op. cit.*, p. 322.

carnavalesques, retourne le jeu universel, et puis nous plante là, devant l'impossibilité d'un choix cependant obligé.³⁸⁶

C'est pourquoi il paraît nécessaire d'examiner, fût-ce rapidement, l'*ethos* propre à chacun des personnages de l'ouvrage avant de se lancer dans l'analyse des interactions dialogiques qui les font se rencontrer diversement (et ce, bien qu'il soit difficile d'isoler complètement ces deux aspects). On verra que la multivocité de ce dialogue ne tient pas qu'à une simple juxtaposition de voix discordantes, mais à un ébranlement plus fondamental des *ethos* individuels. Un ébranlement que l'on peut d'ailleurs placer sous le signe de Mercure, cette figure fort complexe à laquelle on devra d'abord porter une attention plus soutenue.

Un danger menace cependant l'analyse des personnages du *Cymbalum* : celui de s'enfoncer dans les sables mouvants de l'interprétation onomastique, de céder à ce que Spitzer a appelé la *furor identificandi*³⁸⁷ qui a tant occupé les critiques de l'ouvrage. Il faudra éviter de se laisser entraîner sur la pente dangereuse de l'argumentation point par point pour déterminer le sens de chaque nom, d'autant plus que, comme l'ont noté plusieurs critiques, cette enquête est semée d'embûches difficiles, voire impossibles, à surmonter.³⁸⁸ Mais il va de soi que, pour certains personnages, on ne peut faire l'économie de ce jeu de devinettes, parfois déterminant pour l'interprétation. L'onomastique participe activement des *notationes* qui contribuent à constituer l'*ethos* des personnages. À la Renaissance, les humanistes — à commencer par Érasme dans ses *Colloques* — se plaisent particulièrement à créer toutes sortes de noms à partir de racines grecques et latines ou de références classiques.³⁸⁹ Ici, l'importance symbolique des noms des personnages se voit accentuée par le mode de présentation *direct* du dialogue. Contrairement à More, qui insérait les dialogues dans une trame narrative ponctuée de "dis-je", "dit-il" (*inquam, inquit...*), Des Périers choisit en effet de faire précéder chaque réplique des personnages de son nom, à la façon du texte théâtral. Ainsi, dans le texte sans paragraphe ou alinéa des éditions de 1537 et 1538, les noms des

³⁸⁶ Delègue, *op. cit.*, p. 36.

³⁸⁷ Spitzer, *op. cit.*, p. 795.

³⁸⁸ À ce titre, on peut citer entre autres Jean Céard : "Le cas du *Cymbalum Mundi* est plus difficile puisque l'auteur réunit des figures dont le nom décèle la complexité - ainsi Mercure -, d'autres dont le nom est une assez transparente anagramme - ainsi Rhétulus-Luther ou Cubercus-Bucer -, d'autres encore qui continuent par leur nom - Byrphanes ou Curtalius - à exercer la sagacité des exégètes". *Op. cit.*, p. 175.

³⁸⁹ Sur l'importance des noms de personnages dans les dialogues, voir Vulcan, *op. cit.*, p. 68-97. Plus généralement sur l'onomastique, voir : François Rigolot, *Poétique et onomastique : l'exemple de la Renaissance*, Droz, Genève, 1977.

personnages, précédés de symboles typographiques, viennent ponctuer le corps du texte : cette prééminence visuelle des noms dans le texte, ainsi que leur répétition périodique, en rend la présence particulièrement sensible.³⁹⁰ Il reste que l'on se contentera, dans la plupart des cas, de présenter brièvement les principales hypothèses onomastiques, en ne prenant position que lorsqu'il paraît important — et possible ! — de déterminer le ou les sens des noms des personnages. Il importera ensuite de passer à l'analyse des autres éléments (attributs, discours, actes) qui jouent un rôle déterminant dans la constitution de l'*ethos* des personnages fort singuliers du *Cymbalum*.

*i. Mercure : du Dialogue des Dieux au dieu du dialogue*³⁹¹

Mercure mérite évidemment une attention particulière du fait, entre autres, qu'il est l'unique personnage à intervenir dans plus d'un dialogue du *Cymbalum*³⁹² : il est le personnage central des trois premiers dialogues de l'ouvrage, et n'est absent que du quatrième.³⁹³ En tant qu'interlocuteur, le messager des dieux occupe aussi, et de loin, la position dominante : il ne profère pas moins de 54 répliques, ce qui représente tout près de 25% du total des répliques des quatre dialogues et environ 30% de l'ensemble du texte.³⁹⁴ En termes tant qualitatifs que quantitatifs, Mercure constitue sans conteste la figure principale — la figure emblématique aussi — du *Cymbalum mundi*.

La nature ambivalente du "dieu polymorphe aux propriétés hétérogènes, et même contradictoires"³⁹⁵ qui prête son nom à ce personnage rend cependant la détermination de son statut et de son rôle fort problématique. En témoignent éloquemment, les diverses et très contradictoires interprétations qu'en ont données les critiques. Pour plusieurs, Mercure représente ici nul autre que Jésus-Christ

³⁹⁰ De plus, les quatre dialogues sont chapeautés, suite à leur titre numérique ("Dialogue premier", "Dialogue second"...), par une liste des noms des personnages qui interviendront dans le dialogue en question., ce qui accorde une visibilité et une prééminence encore accrues à ceux-ci.

³⁹¹ Pour éviter de surdéterminer l'interprétation en imposant tout de suite des classifications, nous analyserons l'*ethos* des personnages selon l'ordre de leur apparition dans les dialogues.

³⁹² Si l'on excepte Ardelio qui est "mentionné" à la toute fin du premier dialogue, mais qui n'interviendra réellement, et brièvement, qu'à la fin du troisième.

³⁹³ Certains commentateurs ont cependant voulu le voir, même au quatrième dialogue, dans l'évocation par Hylactor du dieu égyptien Anubis.

³⁹⁴ Plus précisément, Mercure prononce 54 répliques sur les 218 répliques du *Cymbalum* (soit 24,8%) et, si l'on se base sur l'édition Nurse, ses répliques occupent 360 lignes des 1204 lignes des dialogues (soit 29,9% du texte).

³⁹⁵ Vulcan, *op. cit.*, p. 84.

(Johanneau, Lefranc, Febvre, Busson...³⁹⁶) ; pour d'autres, il ne faut y voir que le traditionnel Mercure mythologique (Bohatec) ; pour d'autres encore, il s'agit plus précisément du Mercure lucianique (Delaruelle, Mayer) ; Verdun Saulnier y voit quant à lui un «chef d'éloquence» et la représentation d'un "dieu interventionniste en matière de foi" ; Spitzer propose plutôt le rôle de "dieu de l'éloquence basse" ; Weinberg l'identifie comme le "symbole du langage dans sa double nature" ; Ingman, comme le "protecteur de la loi" ; enfin, LePage y voit le dieu du poète François Sagon, ennemi de Marot...

Il va de soi que le personnage — et l'ouvrage en entier — acquièrent une signification fort différente selon que l'on choisit l'une ou l'autre de ces interprétations, mais il faut bien admettre que la décision n'est pas aisée, ni même peut-être souhaitable. Car, avant de se demander ce que — ou qui — représente ce personnage, il importe de se poser une question préalable. Doit-on nécessairement lui assigner une signification univoque et, surtout, *constante* ? Pour Saulnier, il n'y a pas de doute : "Qui est Mercure ? On n'est guère satisfait par les interprétations (...) selon lesquelles, d'un dialogue à l'autre, il représenterait des tendances ou des principes différents : le personnage est un."³⁹⁷

Cet a priori interprétatif ne résiste cependant pas à l'analyse : Mercure paraît jouer ici plus d'un rôle et servir plus d'une fonction dans les dialogues. Sa capacité à se métamorphoser — qu'illustre explicitement l'évocation de Protée et l'épisode du deuxième dialogue où il se transforme en vieillard — imprègne le personnage de part en part, dans son *ethos* même.

D'ailleurs, même un Henri Busson, qui appuyait d'abord l'équation Mercure-Christ, devient beaucoup plus circonspect dans la deuxième édition de son célèbre ouvrage sur le rationalisme : "Le double rôle de Mercure qui tantôt est le Mercure de la mythologie traditionnelle, tantôt le représentant de Jésus, est évidemment l'une des difficultés du livret."³⁹⁸ Pour nous, cette double nature — discutable — qu'assigne Busson à Mercure ouvre cependant la porte à une appréhension

³⁹⁶ François Berriot qui penche pourtant pour la lecture "rationaliste" n'ose pas se prononcer : "Mercure — dont Johanneau pensait qu'il représentait le Christ, ce qui n'est pas certain (...)". François Berriot, *Athéismes et athéistes au XVI^e siècle en France*, 2 tomes, Éditions du Cerf, Atelier national de reproduction des thèses, Lille, 1984, p. 674.

³⁹⁷ Saulnier, *op. cit.*, p. 145.

³⁹⁸ Busson, *op. cit.*, p. 185, n. 8.

multidimensionnelle d'un personnage qui possède certainement plus de deux facettes.³⁹⁹

Mercure est d'abord Mercure (ou Hermès) au sens premier, mythologique, du nom. Il correspond ici presque point pour point aux définitions traditionnelles qu'en donnent les mythographies grecques et romaines :

C'est le dieu de la ruse par excellence, le dieu de la débrouillardise. Les Grecs le considéraient comme le Maître-voleur, à la main aussi souple et agile que le vent, dont il est la représentation. (...) Hermès fait preuve d'une grande ingéniosité qui lui vaudra d'être considéré à la fois comme le dieu des voyageurs (leur guide et leur protecteur), le dieu de l'invention (c'est lui qui invente la lyre), le dieu-berger (protecteur des troupeaux), le dieu du commerce (...) et le dieu de l'éloquence qui charme et qui convainc. (...) le plus affairé des dieux de l'Olympe. (...) Parmi les diverses fonctions d'Hermès, son rôle de messenger des dieux, des héros et des hommes n'est pas à négliger. C'est pourquoi on le représente souvent comme un jeune homme aguerri à la course, coiffé du chapeau plat à large bord des voyageurs, le pétase, parfois orné d'une petite paire d'ailes à l'exemple des sandales dont il était chaussé. (...) Hermès est le héraut qui transmet les ordres de son père, le maître des dieux, Zeus, à qui il est particulièrement dévoué ; c'est lui qui interprète auprès des intéressés la volonté divine grâce à son grand art de la persuasion. (...) Hermès se montre fort occupé dans ses fonctions d'agent de liaison. (...) En tant que patron des voyageurs, Hermès est considéré comme le dieu Psychopompe, c'est-à-dire le « conducteur des âmes ». À l'aide de son caducée qui a le privilège d'endormir ou de réveiller les mortels, Hermès a le pouvoir d'attirer les âmes des défunts pour les guider jusqu'au séjour des morts.⁴⁰⁰

Le texte du *Cymbalum* ne laisse pas de doute : Des Périers s'y est efforcé de reprendre presque tous les lieux communs attachés au personnage mythologique. Il n'oublie ni les talaires, ni le chapeau, ni le caducée.⁴⁰¹ Il présente son Mercure comme le messenger,⁴⁰² le commissionnaire⁴⁰³ et le héraut⁴⁰⁴ des dieux.⁴⁰⁵ Le "valet

³⁹⁹ Ruxandra Irina Vulcan souligne aussi cette nature polyvalente et même contradictoire du personnage : "la référence mythologique (...) renvoie d'un côté à un être polymorphe ; d'un autre, son extension est d'une complexité inconnue de l'allégorie, puisqu'elle est polysème et recouvre des univers de représentation multiples et contradictoires". *Op. cit.*, p. 83

⁴⁰⁰ C'est le résumé qu'en fait Yolande Grisé dans *Le Monde des Dieux. Initiation à la mythologie gréco-romaine par les textes* (Hurtubise-HMH, Montréal, 1985, p. 172-175).

⁴⁰¹ Trigabus lui demande d'ailleurs de s'en départir pour tromper les philosophes : "Oste ta verge, tes talaires et ton chapeau" (CM, p. 14) Plus loin, Mercure s'exclame : "tu me arracheras mes talaires". (*Ibid.*, p. 28)

⁴⁰² Le "messenger des dieux" (*Ibid.*, p. 6) se plaint d'ailleurs d'avoir à constamment remplir ce rôle : "tousjours le monde et les dieux me demandent si j'ay, ou si je sçay rien de nouveau." *Ibid.*, p. 30.

⁴⁰³ Le premier et le troisième dialogue s'ouvrent sur de longs monologues de Mercure qui résume ou lit à voix haute les missions et courses que lui ont confiées les autres dieux de l'Olympe.

⁴⁰⁴ C'est à Mercure que Jupiter confie la mission de faire les proclamations publiques : "«De par Jupiter l'altitonant soit fait ung cry publique par tous les carrefours d'Athenes, et s'il est besoing, aux quatre coings du monde (...)»" *Ibid.*, p. 24.

de l'Olympe" est toujours affairé, au point de s'en plaindre constamment.⁴⁰⁶ Il assume également ses fonctions traditionnelles de psychopompe,⁴⁰⁷ et de "prince et patron des robeurs".⁴⁰⁸

Enfin, et peut-être surtout, Mercure est présenté par Des Périers comme le dieu du langage, de l'éloquence, de la "belle pure parole". Sauf que les aspects positifs du dieu de l'éloquence semblent d'abord évacués au profit d'une connotation essentiellement négative évoquant la rhétorique manipulatrice et la mystification. Le personnage se décrit lui-même comme "le grand aucteur de tous abuz & tromperie (...) il [*Mercure*] n'a que le bec, et que par ses belles raisons et persuasions il vous feroit bien entendre de vessies que sont lanternes".⁴⁰⁹

Il reste toutefois que, malgré cette auto-dénonciation de ses pouvoirs rhétoriques dans le deuxième dialogue, Mercure, par moments, joue incontestablement un rôle positif en s'attaquant, paradoxalement, à ceux qui paraissent être ses propres disciples. De même, au troisième dialogue, Mercure se présente comme le serviteur dévoué de sa "dame Minerve", déesse des arts, à laquelle il "ne voudroye faillir".⁴¹⁰ La situation n'est donc pas aussi tranchée que certains critiques ont voulu le laisser croire.⁴¹¹ En ce sens Des Périers, paraît jouer sur l'ambivalence fondamentale de la figure mythologique de Mercure.

Quelques années plus tôt, Guillaume Budé distinguait très clairement entre deux Mercure — le méprisable "Mercure des marchés" (cité auprès de Bacchus,

⁴⁰⁵ Ces trois rôles d'*intermédiaire* se juxtaposent d'ailleurs dans le passage suivant : "Ce pendant qu'il viendra quelques autres nouvelles, je m'en voys faire mes commissions, et specialement chercher la trompette de la ville, pour faire crier s'il y a personne qui ayt point trouvé ce diable de livre." *Ibid.*, p. 33.

⁴⁰⁶ "Il [*Jupiter*] me haste si fort et me donne tant de choses à faire à ung coup, que j'oublie l'une pour l'autre. (...) Quant aurai-je fait toutes ces commissions ?" (*Ibid.*, p.5) "Comment me seroit-il possible de porter toutes ses besongnes là-hault ?" (*Ibid.*, p. 25) "j'ay grand haste. Adieu !" (*Ibid.*, p. 28)

⁴⁰⁷ "(...)il me fault aller mener à Charon xxvii ames de coquins qui sont mors de langueur (...)" (*Ibid.*, p. 5) "je les recommanderay à Charon, qu'il les face ung petit chommer sur le rivage" (*Ibid.*, p. 10)

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 11. Byrphanes le décrit plus tôt comme "non seulement un larron, mais l'auteur de tous les larrecins" (*Ibid.*, p. 6) puis, plus loin, Mercure passe aux actes en dérobant lui même un "petit ymage d'argent" dans l'auberge du Charbon blanc (*Ibid.*, p. 10).

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 18. De même, plus loin, il reproche aux philosophes, pour les mêmes raisons, de le prendre comme modèle : "Mercure (...) vous a payez de parolles (...) aussi contentez vous le monde belle pure parole. Voyla de quoy je pense que vous estes tenuz à Mercure." (*Ibid.*, p. 20)

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁴¹¹ Nurse, par exemple : "Mercure est sciemment représenté comme le «chef d'éloquence» et le patron des orateurs. C'est par là qu'il obscurcit la vraie nature de la Pierre, car ce don de parler savamment, dont nous lui sommes redevable, menace de troubler l'intelligence spirituelle. (...) Mercure représente avant tout les pièges de la raison et les tentations de l'éloquence." ("Introduction", *op. cit.*, p. xlii-xliii)

Cupidon et Vénus) et le noble "Mercure de l'éloquence" (cité en compagnie de la Minerve attique) ;⁴¹² un Mercure *stygius* ou *funestus* donc ("coureur de foires et percepteur") et un Mercure *logius* ou *oratorius* ("l'interprète et le maître de la raison juste").⁴¹³ Des Périers, quant à lui, s'amuse à combiner les deux à la fois, à faire converser son Mercure avec Cupido, chantant les gloires de Vénus, pour tout de suite après le transformer en disciple de Minerve.

En ce sens, Weinberg a raison de mettre en relief l'ambiguïté fondamentale des fonctions langagières de ce Mercure : "Mercury, as incarnation of language, or rhetoric, is ambiguous at all times, and while he is happier to serve Venus and Minerva, he also serves vanity, greed and ambition, conveys nonsense and falsehood, and in a trice can change truth into lies."⁴¹⁴ On ne saurait accorder trop d'importance à cette "fonction logocentrique" extrêmement ambivalente et changeante de la figure centrale du *Cymbalum*, une fonction sur laquelle il faudra revenir dans notre analyse des dialogues.⁴¹⁵

Cependant, le caractère mystificateur du langage de Mercure possède une dimension supplémentaire qui nous met sur la piste d'une autre facette du personnage. Son pouvoir linguistique a en effet des conséquences plus concrètes du fait qu'il possède aussi des vertus magiques qui lui permettent de "changer [s]on visage en aultre forme" — "Quel Proteus ou maistre Gonin tu es ? (...) Ha ! j'entendz bien maintenant dont cela procede : c'est par la vertu des motz que je t'ay veu ce pendant mormonner entre tes levres"⁴¹⁶ — ou encore d'accorder aux bêtes le don du langage — "Gargabanado Phorbantas Sarmotoragos ! O ! qu'ay-je faict ? J'ay presque proferé tout hault les parolles qu'il fault dire pour faire parler les

⁴¹² Budé en veut alors à ceux qui attaquent l'hellénisme pour les "mauvaises" raisons : "On en était venu au point que l'argument n'était plus emprunté à l'Évangile, aux prophéties, aux mystères, mais à l'accusation des lettres grecques comme pépinières d'erreurs. Ce n'était ni Bacchus, ni Cupidon, ni Vénus, ni le Mercure des marchés que l'on évoquait avec erreur (...), mais c'était la Minerve attique, le Mercure de l'éloquence, que l'on voulait cribler d'outrages et ensevelir sous l'imprécation." (*Opera omnia*, I, p. 6 ; cité par M.-M. de La Garanderie, *Christianisme et lettres profanes (1515-1535)*, Atelier de reproduction des thèses, Université de Lille III, Lille, 1976, livre I, p. 255.

⁴¹³ Guillaume Budé, *De transitu hellenismi ad christianismum / Le passage de l'hellénisme au christianisme*, trad. Maurice Lebel, Éditions Paulines, Sherbrooke, 1973, p. 179, 189 et 250.

⁴¹⁴ Weinberg, *op. cit.*, p. 61.

⁴¹⁵ Selon Vulcan, Mercure serait également, et même surtout selon elle, l'incarnation du *logos* dans son sens plus général, lié à la raison : "le Mercure du *Cymbalum*, est avant tout le *logos* de la tradition allégorique", celui qui, selon Phornutus "signifie l'abondance et la fécondité de la raison". *Op. cit.*, p. 85. On ne peut pas dire pourtant que le Mercure du *Cymbalum* joue ici un rôle très "intellectuel", sauf peut-être dans son débat avec les philosophes au deuxième dialogue.

⁴¹⁶ CM, p. 15.

bestes."⁴¹⁷ Des Périers fait ici référence moins au Mercure mythologique de l'Antiquité qu'au grand "interprète", le Mercure des *alchimistes* — le Hermès Trismégiste de la tradition hermétique — auquel il fait encore plus littéralement allusion lorsqu'il le présente comme celui qui a "baillé" la Pierre philosophale, qui "transmuyorent les metaulx",⁴¹⁸ aux philosophes du second dialogue.

Sauf qu'ici encore, Des Périers fait fonctionner le personnage à plus d'un niveau à la fois, car ce Mercure illusionniste ne peut manquer d'évoquer simultanément un personnage appartenant à la tradition littéraire comique. On peut dire avec Kemal Bénouis que :

Son Mercure est celui de la tradition comique (...); c'est le maître Gonin, le dieu farceur qui joue à Protée, le Mercure sérieux appartient à la conception didactique et edificatrice de la Renaissance. Le Mercure de Des Périers est celui de la comédie et non de la moralité.⁴¹⁹

De nombreux passages des dialogues montrent comment l'auteur s'amuse à jouer avec — et à se jouer de — la figure du messager des dieux. Cet autre Mercure, à dominante comique, rappelle par moments le Hermès que Lucien met en scène, notamment, dans les *Dialogues des Dieux*. La conversation entre Mercure et Cupido au troisième dialogue du *Cymbalum* reprend d'ailleurs le procédé lucianesque du dialogue divin. Et certains passages des dialogues de Lucien paraissent entériner la comparaison. Le dialogue XXIV (*Hermès et Maïa*) des *Dialogues de Dieux*, par exemple, fait entendre un Hermès se plaignant auprès de sa mère d'être débordé par ses nombreuses tâches : "Y a-t-il vraiment dans le ciel un dieu plus malheureux que moi, ma mère ? (...) j'ai tant d'affaires sur les bras, (...) je suis seul à peiner et (...) je suis tiraillé entre tant de fonctions !" ⁴²⁰

Mais le Hermès de Lucien paraît généralement beaucoup plus "sérieux" que le Mercure de Des Périers : il incarne presque toujours le *sujet* de la satire plutôt que son *objet*, alors que, dans le *Cymbalum*, Mercure est tour à tour sujet et objet de la satire. C'est sans doute dans le deuxième dialogue que le personnage se rapproche le plus de l'Hermès lucianesque dans ses fonctions satiriques, alors qu'il se moque des philosophes aux côtés de Trigabus. Sauf qu'à d'autres moments, les rôles peuvent être renversés. L'exemple le plus probant se situe dans le premier dialogue

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴¹⁹ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 119.

⁴²⁰ Lucien, *op. cit.*, tome 1, p. 151.

alors que les personnages de Byrphanes et Curtalius accomplissent "ung acte digne de memoire immortele" puisqu'ils ont "desrobé le prince et patron des robeurs".⁴²¹ Voilà donc l'abuseur abusé, Mercure "mercurisé", si l'on peut dire.

En ce sens, Des Périers va beaucoup plus loin que Lucien dans la comédie. Comme le note Boerner : "Le changement dans le sens de la bonhomie n'a pas de précédent dans la littérature antique."⁴²² Ce faisant, le personnage de Mercure acquiert non seulement un caractère plus comique, mais aussi plus ambivalent, plus "protéen" encore, du fait surtout que sa fonction peut être modifiée d'un moment à l'autre dans les dialogues. C'est aussi ce qui rend son interprétation plus difficile. Le personnage n'est certainement pas univoque, il combine de nombreuses facettes qui ne sont pas mutuellement exclusives bien qu'elles puissent paraître totalement contradictoires, voire inconciliables : le Mercure mythologique doté de tous ses attributs typiques (positivement ou négativement connotés selon les passages), le dieu du langage et de la rhétorique (tout aussi ambivalent), le Mercure des alchimistes et des gnostiques, le Mercure lucianique aux fonctions satiriques, enfin, le Mercure comique et caricatural, lui-même objet de la satire.⁴²³

Mais la liste des attributs possibles de ce personnage ne s'arrête pas là, car le Mercure de Des Périers, comme le soutiennent nombre de critiques du *Cymbalum*, pourrait également représenter Jésus-Christ. Il s'agit-là toutefois de l'hypothèse qui paraît la plus difficile à démontrer avec certitude, la plus lourde de sens aussi pour l'interprétation de l'ouvrage, et certainement la plus controversée dans la littérature secondaire.

L'analogie Mercure-Christ est certainement attestée à la Renaissance. Budé encore, pour ne donner qu'un exemple, la reprend dans son *De asse* : "Mercure (...) lequel je pense être à proprement parler le Christ, qui unit les deux natures, la divine et l'humaine".⁴²⁴ Et à nouveau, 20 ans plus tard (seulement deux ans avant la publication du *Cymbalum*), dans le *De transitu hellenismi ad christianismum* : "Il

⁴²¹ CM, p. 11.

⁴²² Wolfgang Boerner, "La mythologie antique dans l'œuvre de Bonaventure Des Périers", *op. cit.*, p. 115.

⁴²³ Hermès n'est d'ailleurs pas étranger à la comédie, comme le note Michel Serres : "Faut-il dire d'Hermès, le dieu du commerce, qu'il est le père de la Comédie, en décrivant la circulation de toutes choses, la communication inter-individuelle dans la fête du tabac échangé ? (...) Le rire est le phénomène humain de la communication (définition réciproque), parallèle dans la fête, à toutes les communications objectives : il est inextinguible à la table des dieux." *Hermès I. La communication*, éditions de Minuit, Paris, 1969, p. 245.

⁴²⁴ *Opera omnia*, II, p. 292 ; cité par de La Garanderie, *op. cit.*, Livre II, p. 116.

[Dieu] s'est servi de son fils unique même et du premier-né de tout l'univers, comme d'un Mercure porteur de ses nouvelles, descendu du ciel pour examiner et organiser les choses humaines".⁴²⁵

Certains éléments du *Cymbalum* pourraient nous inciter à voir le même genre de parallèle, bien que sur un mode beaucoup moins apologétique. Mercure est d'abord le fils de Jupiter, le Dieu suprême ; il est également son messenger, celui à qui son père donne "l'office pour traficquer et converser entre les humains".⁴²⁶ Au premier dialogue, le personnage est représenté comme descendant du ciel avec le Livre de son père, ainsi on pourrait être tenté de faire le rapprochement avec le Christ venu transmettre la Bonne Parole (quoique, ici, Mercure ne vienne pas pour donner le Livre aux hommes, mais simplement pour le faire *relier*, et c'est bien malgré lui que les hommes en prennent possession !).

Un élément plus intéressant du premier dialogue est le fait que Mercure s'y voit encadré par deux "larrons", une allusion possible à la crucifixion de Jésus. Cette interprétation paraît d'autant plus tentante que la conversation avec Byrphanes et Curtalius est traversée de références théologiques. En témoigne, par exemple, le débat autour des vertus du vin de Beaulne — Mercure dit le préférer au nectar de Jupiter au grand scandale de ses interlocuteurs qui l'accusent de blasphémer —, ce qui évoque évidemment le dogme, contesté alors par les réformés, de la transsubstantiation.

Mais l'élément qui, selon nous, paraît le plus probant pour cette interprétation "messianique" de Mercure se trouve au deuxième dialogue, alors que le dieu se moque des philosophes qui cherchent les miettes de la pierre philosophale qu'il leur aurait lui-même donnée. Il est impossible de prouver hors de tout doute que cette pierre représente la révélation chrétienne comme le soutiennent certains critiques, mais une réplique de Cubercus peut nous inciter à croire en une parenté certaine de ce Mercure et du Christ : "Mercure (...) n'entend point que nous usions de ces reproches entre nous, mais veult que nous nous entr'aymions l'ung l'autre comme freres."⁴²⁷ Il est difficile de ne pas voir là une allusion directe au "aimez-vous les uns les autres" de Jésus-Christ.

⁴²⁵ *De transitu...*, *op. cit.*, p. 6. Plus loin, on lit encore : "le Fils sera comme un certain Mercure et interprète de la vie céleste et éternelle." *Ibid.*, p. 34.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 16.

Ceci dit, comme l'ont montré plusieurs critiques, nombre de passages du *Cymbalum* paraissent infirmer la référence au Christ.⁴²⁸ Mercure y joue la plupart du temps le rôle de la figure mythologique, ou de l'Hermès lucianique, ou du Mercure comique, sorte de maistre Gonin, joueur de tours, satiriste lui-même satirisé par moments, etc. Le caractère extrêmement "païen", roublard et comique du personnage rend l'équation Mercure-Christ difficile à maintenir : le texte prendrait alors un sens irrégieux et iconoclaste absolument inouï à l'époque. Et on s'expliquerait mal alors le caractère relativement timoré de la condamnation de la faculté de théologie de l'université de Paris.

Il reste qu'on ne peut écarter entièrement cette hypothèse. Il importe de l'ajouter, avec certaines réserves, aux nombreuses autres facettes de l'*ethos* de ce personnage décidément fort protéiforme. D'ailleurs, c'est sans doute surtout cette multidimensionnalité non-exclusive du personnage qui doit guider l'interprétation. Mercure, comme le dieu qui lui prête son nom, se caractérise d'abord et avant tout par son caractère polymorphe, mouvant, riche de possibilités et de significations.

Toutefois, on aura peut-être deviné que, pour nous, il représente davantage encore. Car Mercure constitue le paradigme de l'*intermédiaire* : le messager, le dieu des carrefours, des frontières et du commerce, le patron de l'éloquence, du langage

⁴²⁸ Nurse, par exemple : "Le dieu, qui apporte et «sème» la Pierre en petits morceaux, joue un rôle analogue à celui du Christ ; mais là s'arrête, à notre avis, l'identification. Tout d'abord, la tradition hermétique veut que Mercure soit le dieu des alchimistes ; il était donc normal qu'il apportât la Pierre. (...) Le deuxième Dialogue met l'accent sur les disputes des philosophes. La raison d'être de Mercure y est évidente : dieu des orateurs, dieu des voleurs, grand mystificateur selon la tradition lucianesque, il a fourni à Des Périers les traits principaux du rôle dont il avait besoin. (...) quoi de plus naturel que d'emprunter au Lucien du *Vitarum auctio* le personnage du dieu qui vend aux enchères les porteurs de tous les systèmes philosophiques (...) ? Que ceux qui cherchent exclusivement dans la suite des actions de Mercure un sens caché et subversif n'oublient point le caractère comique du rôle. (...) C'est souvent un «agent provocateur» dont les frasques auront une portée satirique ou philosophique au gré des réactions des humains" (*op. cit.*, p. xli-xlii). Ou Weinberg : "Almost from the beginning, some critics have seen parallels with Christ in Mercury, and have assumed that Des Périers was ridiculing the Christian revelation, for Mercury is a heavenly messenger from the Most high God, who brings mankind the Book. In view of Mercury's flippancy and thievery, such an interpretation is shocking, "Lucianesque" and clearly heretical, but the likeness to Christ is only fragmentary, and does not explain why, for instance, the Book is not a revelation the God willingly bears to mankind, but Jupiter's book of destinies which two theologians steal from Mercury behind his back. (...) the Mercury/Christ equation is not wholly satisfactory" (*op. cit.*, p. 50). Ou encore Kushner : "Quant à Mercure, ce sont ses faiblesses humaines qui ont incité un certain nombre de commentateurs à condamner comme impie le *Cymbalum Mundi* : ils voyaient en lui Jésus-Christ humanisé et ridiculisé. Cette identification est pourtant sans objet dans la mesure où l'appareil mythologique transmis par Lucien n'est qu'un ensemble de signes du cynisme lucianesque vis-à-vis de l'homme." ("Le dialogue en France au XVI^e siècle : quelques critères génologiques", *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. II, printemps 1978, p. 150.)

et de la communication,⁴²⁹ bref la figure par excellence de la *médiation*. Et cette figure prend un sens renouvelé dans le contexte de ce genre doublement "médiatique" — médiation de la médiation — que constitue le dialogue.

Et la figure de Mercure/Hermès, dans sa relation à la notion de dialogue, devient d'autant plus importante pour nous qu'elle constitue un des symboles privilégiés de la Renaissance :

Dieu de l'éloquence (à l'heure du renouveau de la *doctrina elegans*), dieu de la communication (à l'heure où la pensée des Anciens se transmet, après une longue éclipse, à la postérité), dieu de l'interprétation (à l'heure où se découvrent tant de monuments du savoir et où monte la fièvre des commentaires), il est l'incarnation de l'esprit de la Renaissance.⁴³⁰

En fait, comme le précise Gilbert Durand, la figure d'Hermès/Mercure "apparaît (...) chaque fois que les sociétés porteuses sont ébranlées dans leurs structures épistémologiques, philosophiques, religieuses ou politiques."⁴³¹ Durand identifie sept périodes de "résurgences" de ce mythe, sept époques qui, hormis la première (en Égypte ancienne) dont nous ne connaissons pas la littérature, paraissent, avons-nous noté, aussi fertiles en dialogues.⁴³² Voilà une intéressante coïncidence qui laisse entendre que la figure mythique et symbolique de Mercure peut peut-être nous éclairer sur certains aspects du genre dialogué.

Ainsi, Mercure ne constitue pas un personnage parmi d'autres, un simple participant aux dialogues, il est également en quelque sorte le symbole même de la communication dialoguée dans ses aspects positifs comme dans ses aspects

⁴²⁹ Pour de La Garanderie aussi, c'est cette dimension du personnage qui permet à Budé de relier ses différents Mercure : "Le passage du Mercure marchand et percepteur au Mercure interprète, puis au Mercure-Christ, s'effectue évidemment grâce à leur élément sémantique commun, qui est la notion de communication et d'échange." (*Op. cit.*, II, p. 118).

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 173. Jean-François Maillard note la même chose : "le mythe d'Hermès cristallise presque tous les mythes de la Renaissance, et permet à celle-ci de retrouver une identité. La fin d'Hermès coïncide exactement avec celle de la Renaissance." ("Hermès théologien et philosophe", *Mercure à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 14).

⁴³¹ Durand, "À propos de Mercure. Réflexions méthodologiques sur la mythanalyse", *Mercure à la Renaissance*, *op. cit.*, p. 23. Durand aurait pu ajouter la question de l'ébranlement des structures et des moyens de communication de ces "sociétés porteuses".

⁴³² Ces sept périodes sont : 1) dans le Nouvel Empire égyptien entre 1580 et 1090 av. J.-C. ; 2) dans la Grèce du VI^e au III^e siècles av. J.-C. ; 3) dans les marges de l'empire romain du III^e siècle av. J.-C. au III^e siècle ap. J.-C. ; 4) lors de la renaissance gothique des XIII^e et XIV^e siècles ; 5) à la Renaissance ; 6) au XVIII^e siècle ; et, enfin, 7) à la fin du XX^e siècle... Hormis, la première période que nous ne connaissons pas, il nous semble frappant que toutes les autres périodes mentionnées ont été riches en dialogue, ou à tout le moins en intérêt pour celui-ci.

négatifs. De plus, il représente, comme le note de La Garanderie, le *lien* — menacé dans le *Cymbalum* — qui soutient toute forme de communication :

Ce nom divin (...) ne désigne pas seulement différents modes d'échange et de communication, eux-mêmes appartenant à des ordres différents ; il désigne aussi le lien — autre aspect de l'échange et de la communication, — qui lie entre eux ces modes et ces ordres. Universel interprète, suprême truchement, Mercure explique Mercure, Mercure s'exprime par Mercure, et le jeu de la pensée se reflète "en abysme".⁴³³

C'est donc selon cette perspective qu'il faudra étudier bientôt la dynamique de ce personnage doublement significatif dans et par le dialogue. Mais voyons d'abord — plus rapidement — ce qu'il en est des autres personnages du *Cymbalum mundi*.

ii. Un trio infernal : Byrphanes, Curtalius et L'Hostesse

Trois autres personnages — Byrphanes, Curtalius et L'Hostesse — interviennent dans le premier dialogue. Ils n'apparaîtront pas dans les dialogues suivants, bien que Cupido fasse allusion aux deux larrons dans le troisième dialogue. Leur rôle est beaucoup moins important, et moins ambivalent, que celui de Mercure, ce qui ne veut pas dire cependant qu'il soit facile de déterminer avec certitude, ici encore, ce que — ou qui — ils représentent. L'absence de description physique et d'informations générales — données de l'extérieur — sur ces personnages, nous oblige à nous concentrer sur leurs noms et sur leurs attitudes dans le dialogue pour déterminer le sens de leur *ethos* dans le texte.

En ce qui concerne d'abord Byrphanes et Curtalius, il "reste à savoir", comme se le demande Nurse, "si les noms (...) désignent des personnages donnés ou des types généraux."⁴³⁴ Nombre de critiques ont tenté de leur assigner une référence précise à un personnage historique : Byrphanes a été identifié à Robert Estienne (Bohatec), à Lefèvre d'Étaples (Walser), à Lucien (Wencelius, Kushner), à "un adorateur du veau d'or" (Just), à l'Inquisition (Saulnier) et à Sagon (LePage) ; alors que, pour Curtalius, on a proposé Guillaume Budé (Bohatec), Calvin (Walser), Lucrèce (Wencelius, Kushner), Noël Béda (Saulnier) et Charles de la Hueterie (LePage).

⁴³³ M.-M. de La Garanderie, *op. cit.*, II, p. 118.

⁴³⁴ Nurse, "Remarques onomastiques", Des Périers, *Cymbalum Mundi*, *op. cit.*, p. 44.

Il paraît impossible de confirmer ces supputations et il serait plus prudent de se limiter à une interprétation plus générale des jeux de mots gréco-latins auxquels Des Périers, à la manière de Lucien, s'est livré ici. Ainsi, étymologiquement, les deux noms, comme le note Nurse, paraissent se rapporter "aux agences de répression catholique" : Byrphanes est constitué de racines grecques formant "roux" et "feu" ; on le traduit donc par "boutefeu", "tisonneur", "celui qui allume le feu" ; Curtalius, par le biais du *Curtis* de l'ancien français, pourrait désigner la *Curia parlamenti* (et peut-être le parlement de Paris dont le président Lizet condamna le *Cymbalum*).⁴³⁵

Peu importe que l'on accole ou non des références historiques précises à ces instances, les dialogues semblent confirmer, comme l'admettent plusieurs interprètes, qu'on a ici affaire à des personnages qui représentent de "hauts dignitaires de l'Église catholique".⁴³⁶ En témoigne notamment le fait qu'ils accusent Mercure de blasphémer lorsque ce dernier dit préférer le vin de Beaulnes au nectar de Jupiter et qu'ils le menacent de châtiments très évocateurs des méthodes de répression de l'époque :

BYRPHANES. (...) il ne fault pas acomparager [*i.e. comparer*] le vin de ce monde au nectar de Jupiter.

(...)

CURTALIUS. (...) vous blasphemez grandement (...)

(...)

CURTALIUS. Je puisse mourir de male-mort, monsieur (...), si vous voulez maintenir ceste opinion, si je ne vous fais mettre en lieu où vous ne verrés vos piedz de troys mois (...). ce n'est pas bien fait à vous de tenir ces propos-là: vous vous en pourriez bien repentir (...) Je vous ameneray des gens qu'il vouldroit mieulx que vous eussiez à faire à tous les diables d'enfer, que au moindre d'eulx.⁴³⁷

De même, dans une allusion possible au caractère réputé corrompu des autorités ecclésiastiques, les deux "larrons" vont dérober le livre de Mercure par cupidité : "BYRPHANES. Par le corbieu ! nous sommes riches : nous trouverons tel libraire, qui nous baillera dix mil escuz de la copie."⁴³⁸ Enfin, dans une allusion assez transparente à la pratique des indulgences au troisième dialogue, Cupido rapporte l'usage que font Byrphanes et Curtalius du livre de Jupiter : " (...) ces

⁴³⁵*Ibid.*, p. 44-45. D'autres ont proposé l'Inquisition (Saulnier) ou la Sorbonne (Frank).

⁴³⁶*Ibid.*, p. 44.

⁴³⁷ CM, p. 8-9.

⁴³⁸*Ibid.*, p. 8.

gallantz promettent aux gens de les enroler au livre d'immortalité pour certaine somme d'argent."⁴³⁹ Ainsi, il paraît plus que probable que les "deux voleurs du Livre de Jupiter, qui y ont substitué « ung qui parle bien d'aultres matieres », ne soient autres que les catholiques auxquels les Évangéliques reprochaient d'avoir remplacé la vérité des Écritures par des « traditions humaines »."⁴⁴⁰

Ceci dit, cette interprétation allégorique ne doit pas nous faire oublier pour autant que Byrphanes et Curtalius agissent d'abord à titre de personnages fictifs, interlocuteurs au premier chef d'un dialogue. À ce niveau, il s'agit de personnages relativement univoques, des "vilains" — de "dangereux maraudz" comme dit Mercure⁴⁴¹ — qui sont surtout des *cibles* privilégiées de la satire. Mais ils jouent aussi un rôle plus actif, comme *instruments* de la satire, en flouant nul autre que le dieu des floueurs lui-même. Ils contribuent ainsi à la fois à ébranler et à rendre plus comique (et moins monolithique) l'*ethos* du personnage de Mercure, qui y perd de sa superbe divine. Ce double rôle, de personnages satiriques satirisés, de méchants rusés plus rusés que le dieu de la ruse, donne une certaine "épaisseur" à leur *ethos* qui se voit, dans un deuxième temps, démultiplié par le jeu des identifications historiques auquel nous venons de faire allusion.

Le personnage de L'Hostesse joue un rôle moins déterminant et plus difficile encore à épingle. Il n'intervient réellement qu'à la toute fin du dialogue et n'a droit qu'à trois répliques, dont deux très courtes. De plus, il n'est désigné que par sa fonction, ce qui a tempéré l'ardeur des commentateurs à se livrer à de grandes spéculations onomastiques, mais ce qui n'a toutefois pas empêché quelques-uns de lui attribuer une signification plus symbolique : Bohatec, par exemple, l'assimile aux "prêtres de l'Église" et Lacour, au personnage biblique de Marthe ; quant à Saulnier, il en fait une représentante des "gens simples" et lui attribue le rôle de la "femme de peu de foi".

Cette dernière interprétation de Saulnier vient du fait que, dans sa seule véritable réplique substantielle, L'Hostesse refuse de croire les promesses de longévité et de "joyeuse liberté" que lui fait Mercure pour la remercier de lui avoir donné les noms de Byrphanes et Curtalius :

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁴⁰ Nurse, "Remarques onomastiques", *op. cit.*, p. 44.

⁴⁴¹ "Maraud" désignait à l'époque un mendiant, un indigent, un gueux, mais aussi un "filou" ou encore une "personne qui mérite le mépris." *Dictionnaire du moyen français*, *op. cit.*, p. 400.

L'HOSTESSE. Vous me promettez merveilles, monsieur, pour ung rien ; mais je ne le puis croire, pource que je suis bien assuree que cela ne pourroit jamais advenir. Je croy que vous le voudriez bien, aussi feroy-je de ma part, car seroye bien heureuse de vivre si longuement en l'estat que vous me dictes. Mais si n'en fera-il rien pourtant.⁴⁴²

Étant donné cependant le contexte du dialogue qui met en scène des représentants des instances répressives des autorités ecclésiastiques, Byrphanes et Curtalius, il paraît légitime de se demander si on ne devrait pas accorder une signification plus grande à L'Hostesse, d'autant plus que Des Périers prend la peine d'insister un peu lourdement sur l'épisode. À ce titre, l'interprétation de Bohatec selon laquelle L'Hostesse pourrait représenter les "prêtres de l'Église" ne nous paraît pas complètement farfelue.

En effet, on remarque, plus tôt dans le dialogue, que Mercure interpelle le personnage : "Hostesse, faictes venir du vin, s'il vous plait."⁴⁴³ Dans le contexte du débat allégorique sur la transsubstantiation qui s'ensuit, il n'est peut-être pas innocent que L'Hostesse soit en charge du service du vin. D'autant plus que la comparaison de l'institution des prêtres à l'office d'une "cabaretière" est attestée à l'époque. Comme le note Bohatec, Guillaume Budé — encore lui — emploie l'analogie deux ans plus tôt dans son *De transitu...* : "*Fuit olim et sæculis iam multis, solenne doctæ aut ingeniosæ dicacitati, in officinam sacerdotum declamitare, ut canonicæ disciplinæ cauponatricem*"⁴⁴⁴ Le même Budé, plus loin dans cet ouvrage, compare le sort éventuel de l'Église à celui d'une *taverne* : "*quid erit tum postea ecclesia domini ? Nimirum officina quædam amplissima perditæ licentiæ, effrenis voluntatis asylum, vel libidinis potius, taberna voluptatis plena lenociniorum* (...)"⁴⁴⁵

Ces quelques, possibles, parallèles métaphoriques entre l'œuvre majeure de Budé et le *Cymbalum* ne permettent pas de conclure à une influence directe — et encore moins à lire, à la manière de Bohatec, tout le premier dialogue comme une attaque polémique contre Budé —, mais ils accordent une certaine légitimité à l'équation Hostesse-prêtres. Car, si on accepte l'identification de Byrphanes et de

⁴⁴² CM, p. 10.

⁴⁴³ CM, p. 6.

⁴⁴⁴ *De transitu...*, *op. cit.*, entre les pages 48 et 49 (Lebel ne pagine que la version française, le fac-simile latin n'est pas paginé). Maurice Lebel traduit approximativement *cauponatricem* par *maquignonage*, mais le terme latin évoque plus spécifiquement les services de la cabaretière. Significativement, Budé évoque dans ce passage les accusations de cupidité contre les prêtres...

⁴⁴⁵ *Ibid.*, "interpages", 96-98.

Curtalius aux "hauts dignitaires de l'Église catholique" qui s'abreuvent à la taverne, représentation symbolique d'une Église déchue,⁴⁴⁶ il devient fort tentant de suivre Bohatec dans l'assimilation de L'Hostesse aux prêtres.

Et ce d'autant plus, selon nous, que, si Byrphanes et Curtalius sont représentés comme ceux qui mettent en doute l'*écriture* (ou les Écritures ?) dont ils paraissent être les gardiens — "CURTALIUS (...) Je voy maintenant ce que j'ay tant de foyz trouvé en escript et que je ne pouvois croire."⁴⁴⁷ —, L'hostesse joue le rôle d'une instance qui remet en doute la parole *orale*, que manient justement les prêtres dans la chaire. L'interprétation religieuse du personnage de L'Hostesse — et de cet épisode — paraît d'autant plus plausible que cette étrange digression paraît concerner — comme une bonne partie du dialogue, étant donné le contenu du livre de Jupiter — la question de la *prédestination* ou, à tout le moins, celle de la providence. Mercure promet en effet d'allonger la vie de L'Hostesse de cinquante ans "oultre l'institution et ordonnance de [*s*]es cousines les Destinees."⁴⁴⁸ L'Hostesse, comme on l'a vu, considère ces promesses comme des "merveilles" qu'elle ne peut croire, et se rit de Mercure, ce qui incite celui-ci à retirer sa promesse : "il ne s'en fera rien, puis que vous ne l'avez pas voulu croire. Vous n'aurez jamais hoste (...) qui vous paye de si riches promesses."⁴⁴⁹

Le sens commun, et le peu de foi, de L'Hostesse, qui admet tout de même qu'elle aurait été "bien heureuse de vivre si longuement en tel estat" (i.e. de "joyeuse liberté"), pourrait certainement constituer une attaque contre les prêtres, désireux de "joyeuse liberté" mais incapables d'une foi réelle au-delà de leur esprit borné et terre à terre.

Évidemment, il s'agit-là d'hypothèses qu'on ne peut démontrer avec certitude. Ici encore, il faut d'abord prendre la mesure du personnage fictif de L'Hostesse qui, en plus de représenter une "personne de peu de foi", quelle qu'elle soit, — et donc d'être l'*objet* de la satire —, va s'opposer au personnage du dieu Mercure, en se moquant de ses promesses, et ainsi devenir l'*instrument*, comme Byrphanes et

⁴⁴⁶ Il semble que la comparaison de l'Église à une taverne ou une auberge soit courante dans la littérature satirique de l'époque.

⁴⁴⁷ CM, p. 6.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁴⁹ *Ibid.* Bohatec voit là une analogie avec les promesses de renouveau des réformés, mais son analyse souffre de l'incompatibilité de son Mercure du premier dialogue qui représenterait les Réformés avec son Mercure du deuxième dialogue qui se retournerait contre eux...

Curtalius, d'une "dé-divinisation" satirique du messager de l'Olympe. Dans l'économie du dialogue, L'Hostesse joue donc un rôle semblable à celui de deux "marauds". Comme on le verra plus en détail dans l'analyse des dialogues, les trois personnages s'unissent pour jeter une ombre sur l'*ethos* de Mercure, leur propre *ethos*, apparemment univoque, prend donc une coloration plus multivoque, et ce d'autant plus qu'ils paraissent faire référence — sur un mode satirique indirect — à des institutions historiques contemporaines de l'ouvrage.

iii. Trigabus, le Ménippe gaulois

Trigabus, dans le deuxième dialogue, joue quant à lui un rôle fort différent des personnages précédents du fait notamment qu'il se fait le *complice* ou l'adjuvant, et non plus l'adversaire ou l'opposant, de Mercure. Le nom du personnage est relativement transparent : Trigabus désignant explicitement "le trois fois gabeur",⁴⁵⁰ celui donc qui "se gabe", se moque "triplement". Dans le contexte de ce dialogue où Trigabus, "bon compaignon", se joint à Mercure pour railler *trois* "philosophes",⁴⁵¹ il semble qu'on puisse se contenter de cette interprétation étymologique, et ce, bien que certains critiques n'aient pu résister à la tentation de lui assigner une signification historique plus précise : on a proposé, entre autres, Simon de Neufville (Bohatec), Dolet (Wencelius), St-Pierre (Just), Aggripa (Wirth), Des Périers (Kushner) ou encore Sagon (LePage) comme figures auxquelles le personnage pourrait renvoyer. Mais rien dans le dialogue ne permet de justifier ces "surinterprétations".

Tout au plus, pourrait-on, comme on l'a déjà dit,⁴⁵² proposer une référence à un personnage *littéraire* de la tradition satirique : le Ménippe de Lucien.⁴⁵³ Car Trigabus présente nombre de caractéristiques de "ce chien de Ménippe"⁴⁵⁴, comme l'appelle Crésus dans le deuxième *Dialogue des morts* de Lucien ("Pluton ou contre Ménippe"), où le personnage se moque d'ailleurs, lui aussi, de *trois* autres

⁴⁵⁰ "Se gaber", en moyen français, signifie "se moquer de, railler, tourner en dérision". Dictionnaire du moyen français

⁴⁵¹ Des Périers pourrait aussi jouer sur la référence à Hermès Trismégiste étant donné le contexte "alchimique" du dialogue.

⁴⁵² Voir la section sur l'influence de Lucien.

⁴⁵³ C'est Mayer qui a proposé cette identification en premier : "Would it not be more accurate to see in Trigabus, the "threefold jester", Lucian's Menippus, whose chief occupation also is to jeer at all stupidities ?" *Op. cit.*, p. 193.

⁴⁵⁴ Lucien, *op. cit.*, tome I, p. 180.

personnages cupides (Crésus, Midas et Sardanapale).⁴⁵⁵ Comme Trigabus, Ménippe adore particulièrement se moquer des "philosophes" bavards,⁴⁵⁶ dans le dixième *Dialogue des morts* par exemple, alors que Hermès justement prend sa défense face au philosophe qui lui reproche ses railleries :

LE PHILOSOPHE. Alors toi aussi, Ménippe, dépose ta liberté, ton franc parler, ta gaieté, ta gaillardise et ton rire ; car tu es ici le seul à rire.

HERMÈS. Pas du tout garde-les : ce sont choses légères, très faciles à porter et utiles pour la traversée. Et toi, le rhéteur, dépose tes interminables enfilades de mots, tes antithèses, tes constructions symétriques, tes périodes, tes barbarismes et tout ce qui surcharge tes discours.⁴⁵⁷

De plus, comme Trigabus, Ménippe se moque aussi de ceux qui prétendent pouvoir prédire l'avenir.⁴⁵⁸ Enfin, les deux personnages prennent un plaisir tout aussi grand dans la dérision et la moquerie : "je prends plaisir à les tourmenter", affirme Ménippe⁴⁵⁹ ; "jamais ne fut exhibé un tel jeu, un si plaisant esbatement (...) c'est le plus beau pasetemps et la plus joyeuse risée, de considérer leur façon de faire, que l'on vit oncques",⁴⁶⁰ s'exclame quant à lui Trigabus.

Les similitudes entre les deux personnages sont si frappantes que le rôle ménippéen d'instrument de la satire que joue Trigabus aux côtés de Mercure a pu inciter certains critiques⁴⁶¹ à le considérer comme une sorte de porte-parole de l'auteur à la manière du Ménippe de Lucien. Sauf que d'autres critiques⁴⁶² ont bien montré que Trigabus n'est pas lui-même sans reproche puisqu'il fait preuve de cupidité en insistant pour que Mercure lui apprenne les mots magiques qui lui ont permis de changer son visage :

Mais par le corbieu ! si fault-il que tu m'en monstres la science, ou tu ne seras pas mon amy ; je paieray tout ce que tu voudras. S'il advient que je sache une foys

⁴⁵⁵ Les trois philosophes sont notamment dénoncés pour leur vénalité, comme en témoigne, entre autres, le passage où Rhetulus dit être attendu pour souper chez le Sénateur "Venulus"... CM, p. 21.

⁴⁵⁶ "(...) il se moque des philosophes qui disputent les uns contre les autres (...) Il rit sans cesse et il passe la plus grande partie de son temps à persifler ces charlatans de philosophes." Lucien, *op. cit.*, tome I, p. 178-179.

⁴⁵⁷ Lucien, "Charon, Hermès et différents morts", *op. cit.*, tome I, p. 199.

⁴⁵⁸ "Ménippe, Amphilochos et Trophonios", *ibid.*, p. 182-185.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁴⁶⁰ CM, p. 13 et 14.

⁴⁶¹ Citons, par exemple, Vulcan : "Trigabus (...) remplit le rôle du personnage-témoin et du porte-parole de l'auteur". *Op. cit.*, p. 74.

⁴⁶² Nurse par exemple : "notons aussi que Trigabus n'y passe guère pour le parangon de l'auteur, attendu que lui-même n'échappe pas au grief de cupidité." "Introduction", *op. cit.*, p. xxv.

cela, et que je prenne tel visage que je voudray, je feray tant que l'on parlera de moy. Or je n'abandonneray jamais, que tu ne me les ayes enseigné.⁴⁶³

C'est d'ailleurs pour cette raison que Lauvergnat-Gagnière refuse de comparer Trigabus au Ménippe de Lucien qui, lui, "ne se départit jamais d'un solide bon sens"⁴⁶⁴. Sauf qu'il ne faudrait pas oublier que Trigabus, à la fin du dialogue, fait son autocritique, comme le souligne notamment Vulcan⁴⁶⁵, et qu'il reconnaît le caractère illusoire de ses désirs. Sa faiblesse n'est donc que passagère :

O la bonne façon de masques que c'eust été, s'il m'eust voulu dire les motz et qu'il ne m'eust point abusé ! Or je reviens à moy-mesmes et cognois que l'homme est bien fol, lequel s'attend avoir quelque cas de cela qui n'est point, et plus malheureux celui qui espere chose impossible.⁴⁶⁶

Trigabus revient à "lui-même", c'est-à-dire plus ou moins à une sagesse cynique proche de celle du Ménippe lucianesque. Il reste que son moment de faiblesse démontre que Des Périers ne s'est pas contenté d'une imitation servile de Lucien. Son personnage est plus riche et complexe que celui du satiriste de Samosate. Son *ethos* devient moins "cynique", plus humain si l'on peut dire, et ses fonctions dans le dialogue acquièrent ainsi plus de polysémie, car, tout comme les personnages du premier dialogue, il peut être tour à tour sujet et objet de la satire. De même, tout comme les philosophes, il fait l'erreur de se fier en la parole de Mercure — "Or bien, je me fie en ta parolle"⁴⁶⁷ — et, comme eux, il se fait abuser par le dieu du langage mensonger, ce qui donne encore plus d'efficacité et de portée à la satire.

iv. Rhetulus, Cubercus et Drarig : le trio philosophique

En ce qui concerne les trois autres interlocuteurs du deuxième dialogue, on peut affirmer qu'ils constituent sans aucun doute les personnages les plus univoques et les plus manifestement référentiels (hormis Drarig) de l'ensemble du *Cymbalum*. Leur fonction est essentiellement négative : puisqu'ils sont exclusivement l'*objet* du regard et du discours satiriques de Mercure et de Trigabus.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁶⁴ Lauvergnat-Gagnière, *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 266.

⁴⁶⁵ Vulcan, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁶⁶ CM, p. 22.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 15.

Pour ce qui est de Rhetulus et de Cubercus, on sait depuis au moins le XVIII^e siècle qu'ils représentent les théologiens réformés Martin Luther et Martin Bucer.⁴⁶⁸ Les anagrammes sont transparents. D'ailleurs, le fait que ces anagrammes permettent d'identifier avec certitude les deux personnages est sans doute ce qui a poussé la critique à vouloir trouver de telles références historiques chez tous les autres personnages du *Cymbalum*. Dans ce cas-ci cependant, les discours et l'*ethos* des personnages confirment l'identification.

Rhetulus-Luther, le plus bavard de trois "philosophes" est présenté comme un arrogant personnage, "content de sa personne", qui "se promene (...) brusquement" et prétend détenir de la "vraie pierre philosophale". Il fait "prendre autre façon de vivre" aux hommes, "fay parler de [lui] par toute la Grèce"⁴⁶⁹ et en tire profit. Cubercus-Bucer joue un rôle moins dominant, mais tout aussi typique du personnage historique qu'il représente. À la manière de ce dernier — qui a beaucoup contribué à concilier les différends entre diverses écoles protestantes, notamment entre les zwingliens et les luthériens —, Cubercus tente de jouer le médiateur diplomate : "Mercure (...) n'entend point que nous usions de ses rouches entre nous, mais veult que nous nous entr'aymions l'ung l'autre comme freres. Car il ne nous a pas mis à la queste d'une si noble et divine chose pour dissension, mais plus tost pour dilection."⁴⁷⁰

Si tous les critiques s'entendent pour identifier Rhetulus et Cubercus à Luther et Bucer (un rare cas d'unanimité dans l'interprétation du *Cymbalum* !), il n'en va pas de même pour Drarig dont l'identité supposée, comme on l'a déjà dit, est plus controversée : la majorité des commentateurs de l'ouvrage y voit Érasme (Lacour, Lefranc, Bohatec, Febvre, Wencelius, Saulnier, Nurse, Spitzer, Kushner), mais d'autres (Screech, Becker, Delaruelle) proposent plutôt Girard Roussel, évêque

⁴⁶⁸ C'est à Michault (*Mélanges historiques et philologiques*, 2 vol., Paris, 1754, p. 145-149) qu'on attribue le mérite d'avoir été le premier à élucider les anagrammes, mais les réactions violentes d'auteurs protestants du XVI^e siècle (comme Henri Estienne) face au *Cymbalum* témoignent du fait que d'autres lecteurs avaient compris les références auparavant.

⁴⁶⁹ CM, p. 17-18. D'autres passages sont encore plus précis. Par exemple, Rhetulus se targue d'avoir aboli le vœu de chasteté : "à ceulx qui n'osoient nagueres regarder les Vestales, je fay maintenant trouver bon de coucher avec elles" (*ibid.*, p. 18).

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 16.

d'Oleron, aumônier de la reine de Navarre (considéré comme un luthérien dangereux par les "durs" de la Sorbonne).⁴⁷¹

La première option repose sur un anagramme discutable : le nom de famille véritable de Érasme était *Geerts* ou *Gerhard*, c'est-à-dire *Gérard* ou *Girard* en français. Screech se demande qui, en 1538, savait cela et aurait pu identifier Érasme à partir de *Drarig*.⁴⁷² Screech construit une argumentation assez convaincante pour appuyer plutôt la candidature de ce Girard (Gérard) Roussel, qui aurait pu figurer en bonne place aux côtés de Rhetulus-Luther et de Cubercus-Bucer étant donné son caractère fort controversé en France à l'époque. Mais Screech se trompe lorsqu'il affirme qu'en ce qui concerne Érasme "rien — rien du tout — dans le *Cymbalum Mundi* ne rappelle ni Érasme, ni ses écrits, ni ses doctrines." C'est plutôt le contraire qui est vrai.⁴⁷³

Au moins deux passages des dialogues semblent pointer vers Érasme. Lorsque Rhetulus fait tomber la prétendue pièce de pierre philosophale que tient Drarig, celui-ci s'exclame : "Je puisse mourir de male-rage, si j'estoie homme de guerre ou que j'eusse une espee, si je ne te tuoye tout roide, sans jamais bouger de la place !" ⁴⁷⁴ Ce passage pourrait aisément être lu comme une allusion au très célèbre *Enchiridion militis christiani* ("Le poignard (ou manuel) du soldat chrétien") publié pour la première fois en 1503 soit un peu plus de trente ans avant le *Cymbalum*. Cette hypothèse paraît en partie confirmée par la réplique suivante de Drarig : "O traistre envieux que tu es ! ne me pavois-tu autrement nuyre, sinon de me faire perdre en ung moment tous mes labeurs depuis trente ans ? Je m'en vengeray, quoy qu'il tarde !" ⁴⁷⁵ Cette lamentation de Drarig paraît évoquer la situation d'Érasme dans les années trente alors que les longs efforts modérés de réforme du grand

⁴⁷¹ Il existe également deux autres hypothèses, moins courantes : celle de Paul-Louis Jacob selon laquelle Drarig représenterait André Girard, un professeur de théologie de Marbourg ; et celle de Louis Lacour, selon laquelle il s'agirait plutôt de Gérard Ruffi, le confesseur de Marguerite de Navarre.

⁴⁷² "(...) qui, en 1538, savait que le nom de famille de Didier Érasme de Rotterdam avait été — peut-être — Geerts (ou Gerhard) ? Et qui, sachant cela, eût pu voir *Geerts* ou *Gerhard* (ou même Gerardus) caché sous l'anagramme *Drarig* ?" Screech, "Préface", *op. cit.*, p. 11.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 11. À ce titre, Screech ne présente pas non plus d'arguments autres qu'onomastiques qui évoqueraient Girard Roussel, ses écrits, sa doctrine... Rien dans les interventions du personnage ne donne d'indice en ce sens.

⁴⁷⁴ CM, p. 16. La fin de la réplique — "sans jamais bouger de la place" — pourrait également viser l'"immobilisme" qu'on a souvent reproché à Érasme tant du côté des catholiques orthodoxes que du côté des réformés.

⁴⁷⁵ *Ibid.* Ici encore, le "quoy qu'il tarde" pourrait faire référence au reproche que l'on faisait à Érasme d'avoir tardé à prendre clairement position dans le débat de la Réforme.

humaniste — il avait justement rédigé son *Éloge* près de 30 ans plus tôt en 1509 — se voyaient annihilés par le radicalisme de la réforme luthérienne.

De plus, on sait que ce dialogue, comme l'a montré Bohatec, emprunte beaucoup d'idées, voire d'images (telle que celle de l'arène) à une violente diatribe anti-érasmiennne : le *Dialogus de imitatione Ciceroniana, adversus Desiderium Erasmus Roterodamum, pro Christophoro Longolio*, publié deux ans avant le *Cymbalum* par l'ami d'alors de Des Périers, Étienne Dolet. Il semble donc que l'hypothèse Érasme soit la plus plausible même si l'anagramme n'est pas très évident : peut-être Des Périers craignait-il simplement d'identifier trop clairement celui qui jouissait tout de même de plus de prestige parmi les catholiques que les vrais réformés comme Luther ou Bucer. Il ne faut pas oublier non plus que Érasme venait tout juste de mourir l'année précédente, ce qui aurait pu inciter Des Périers à plus de subtilité et d'indirection.

Au-delà des références satiriques à ces personnalités historiques, il reste que Rhetulus, Cubercus et Drarig — en tant que personnages — fonctionnent tous trois sur un mode similaire dans le dialogue. Ils représentent, au premier degré, l'équivalent des philosophes lucianiques raillés par Ménippe : de vieux bavards, cupides, naïfs, orgueilleux, violents et enfantins. Tout le deuxième dialogue — le plus limpide des quatre volets de l'ouvrage — constitue une attaque en règle contre l'*ethos* de ces "perroquets" avides de renommée et de pouvoir. Contrairement aux vilains du premier dialogue, ils ne constituent pas même une menace pour leur maître Mercure qui s'en gausse allègrement en compagnie de Trigabus. Ils sont des personnages satiriques plus typiques et moins ambivalents que les autres. Des Périers se contente ici, plus traditionnellement, d'en faire des *objets* de la satire. C'est dans leur évidente référentialité à des personnages contemporains, et dans leur rapport au langage et à la rhétorique dans le dialogue, qu'ils deviennent plus significatifs.

v. *Cupido et les cruautés de l'amour*

Avec Cupido au troisième dialogue, on rencontre le deuxième, et dernier, personnage mythologique de l'ouvrage.⁴⁷⁶ Il paraît représenter simplement une

⁴⁷⁶ Nombre d'autres "citoyens" et associés de l'Olympe sont toutefois cités ou à tout le moins mentionnés dans les monologues de Mercure : Jupiter, Venus, Juno, Pallas (cité aussi sous son nom latin de Minerve), Charon, Vulcanus, etc.

actualisation comico-poétique du traditionnel Cupidon/Eros de la mythologie gréco-latine, bien que certains aient tenté de lui assigner une signification supplémentaire : Saulnier, par exemple, prétend qu'il représente "l'amour de Dieu", Spitzer l'identifie comme le symbole de la "nature", alors que LePage en fait le représentant de Clément Marot

Cupido se présente, typiquement, comme préoccupé avant tout des choses de l'amour (il commence par s'informer des amours de Jupiter auprès de Mercure) ; il ne pense qu'à ses "petiz jeux, menuz plaisirs et joyeux esbattements".⁴⁷⁷ L'érotisme de ses propos est suffisamment accentué pour disqualifier par avance l'interprétation christianisante de Saulnier :

Je ne pense (...) [*qu'à*] entretenir ces jeunes dames à jouer au cachemouchet au domicile de leurs petiz cueurs où je picque et laisse souvent de mes legeres flesches, à voltiger par leurs cerveaulx et leurs chatoiller leurs tendres mouelles et delicattes entrailles, à me monstrier et promener dedans leurs ryans yeulx, ainsi qu'en belles petites galleries, à baiser et succer leurs levres vermeilles, à me laisser couler entre leurs durs tetins, et puis de là me desrober et m'en aller en la vallee de joyssance, où est la fontaine de Jouvence, en laquelle je me joue, je me rafreschy et recree et y faiz mon heureux sejour.⁴⁷⁸

Qui plus est Cupido ne se gêne pas pour retenir Mercure — "qui a grand haste" et n'a pas "si grand envye de jouer" — par ses talaires et pour lui faire une cour "homoérotique" dans des vers explicites qui pastichent Marot : "Pourtant que je suis jeunette, / Amy, n'en prenez esmoy ; / Je feroys myeux la chosette / Qu'une plus vieille que moy."⁴⁷⁹ Ceci dit, les parodies de chansons marotiques du temps ne suffisent pas à faire du personnage un représentant de Clément Marot lui-même, comme le veut LePage.

Dans l'ensemble, Cupido est un personnage connoté positivement qui vient faire l'apologie non seulement de l'amour (et de ses ébats), mais aussi du langage poétique (ou du moins d'un certain langage poétique "badin, mi-prose, mi-poésie",⁴⁸⁰ proche de l'oralité), opposé semble-t-il au discours théologique ; car, en ce qui concerne la question du Livre dérobé de Jupiter, Cupido se dit "point curieux

⁴⁷⁷ CM, p. 28.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 29. Il s'agit d'un pastiche, plus explicite, de la 36e chanson de Marot : "Pourtant je suis brunette, / Ami n'en prenez esmoy ; / Autant que suis ferme et jeunette / Qu'une plus blanche que moy."

⁴⁸⁰ Vulcan, *op. cit.*, p. 82.

de ces matières-là". Il représente donc une attitude plus ludique et rieuse qui s'oppose à celle de Mercure, pressé et inquiet à cause l'affaire du Livre volé.

Cependant, le personnage paraît comporter un aspect plus sombre, voire un peu cruel. C'est lui qui condamne Celia à aimer "sans mercy" et qui conclut, suite aux lamentations de la dame qui a refusé les avances de son amant : "«Va, va, / De par Dieu ! va, dict la fillette, / Puis que remede n'y puis mettre...» Or, elle est bien la bonne dame : elle en a ce qu'il luy fault."⁴⁸¹ Il semble bien qu'on n'ait pas affaire dans cette scène, comme l'ont voulu certains, à une représentation symbolique de l'amour mystique, désintéressé, dans son sens métaphysique. Il s'agit d'un amour bien naturel, bien terrestre, avec son cortège de ravissement... et de cruauté. Même donc le personnage apparemment non-problématique de Cupido est mis en scène avec une certaine ambivalence. Sauf que ce dernier épisode ne peut-être compris qu'en relation avec le personnage suivant.

vi. Celia, entre ciel et terre

Celia ne profère qu'une seule réplique. De plus, elle ne dialogue avec aucun autre personnage puisqu'il s'agit d'un soliloque qu'elle prononce, "seulette", dans un jardin. Mais cette réplique, tout de même relativement longue,⁴⁸² a suffi pour que certains critiques fassent de ce personnage un porte-parole privilégié de l'auteur, voire la clef de voûte de toute l'interprétation de l'ouvrage. Le nom du personnage est habituellement expliqué par l'étymologie latine de *cœlia* qui renverrait donc au ciel et, par extension selon certains interprètes, aux "aspirations religieuses" du personnage. Depuis Harmand,⁴⁸³ plusieurs critiques ont également fait une lecture *biographique* de cet épisode en prétendant qu'il s'agit d'une allusion à l'amour inassouvi de Bonaventure Des Périers lui-même pour Scholastique (Claude) de Bectoz, abbesse et poétesse célèbre à l'époque, qui aurait refusé les avances de ce dernier.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁸² Si Celia est le personnage qui arrive en quinzième et dernière place parmi les personnages pour le nombre de répliques, elle a à tout le moins le mérite d'arriver en première place en ce qui a trait à la *longueur* moyenne des répliques.

⁴⁸³ René Harmand, "Note sur un passage du 3e dialogue du *Cymbalum Mundi*", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1902, p. 100-101.

Saulnier conteste cette hypothèse, impossible à démontrer de toute façon, et voit plutôt dans le monologue de Celia une "méditation sur le ciel" ; Nurse y lit rien de moins que "la peinture de l'envie divine qui, selon Ficin et la tradition platonicienne, nous pousse vers Dieu, source du Bien et du Beau".⁴⁸⁴ Pourtant, absolument rien dans ce dialogue n'autorise de tels débordements interprétatifs. Comme le note Sommers, le contexte du dialogue qui concerne d'abord les amours de Jupiter n'évoque pas le moins du monde le néo-platonisme :

Like the God of the Lucianic pantheon, Jupiter is a burlesque character, the terrified husband of dreadful Juno. There is scarcely any link between his sexual drive and the refined and spiritualized love of the Neo-Platonists who sought to transcend a purely physical passion.⁴⁸⁵

Tout au plus peut-on supposer que Celia paraît effectivement jouer un rôle positif lorsqu'elle comprend — à retardement, et grâce au chant des "petiz oysillons" — que "les creatures ne se peuvent passer de leurs semblables".⁴⁸⁶ De même, le ton lyrique et la triste élégance de son discours, situé dans le contexte idyllique d'un verger et contrastant fortement avec les autres épisodes,⁴⁸⁷ peuvent nous inciter à lui accorder une importance particulière : "The poetic quality of her monologue contrasts with the "gauloiserie" of other passages in Des Périers' dialogues and suggests that Celia might be a positive rather than a satiric character."⁴⁸⁸

Mais, comme le montre ensuite Sommers, l'*ethos* du personnage est beaucoup plus ambigu que n'ont voulu le croire les Saulnier, Nurse et compagnie. L'argument de Sommers tient sa force du fait qu'elle prend en compte la situation de cet épisode dans l'économie générale du troisième dialogue qui évoque d'abord les amours divins (de Jupiter), les amours terrestres (de Celia) et le désir plus animal (de Phlegon) : "The order in which we find these characters—the god, the man, and the animal—is highly significant. There is a steady deflation or degradation of love in the episodes which precede and follow Celia's monologue."⁴⁸⁹ Ainsi, la prise en

⁴⁸⁴ Nurse, "Introduction", *op. cit.*, p. xxx.

⁴⁸⁵ Paula Sommers, "The *Cymbalum's* Sheperdess. Mysticism or Satire ?", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLI, 1979, p. 586.

⁴⁸⁶ CM, p. 29.

⁴⁸⁷ Spitzer, entre autres, note la singularité du passage : "all the critics have paid their compliments to Bonaventure's artistry in the handling of this episode in which love, nature, and playfulness are interwoven in a manner reminiscent of the best Italian pastoral poetry", *op. cit.*, p. 813.

⁴⁸⁸ Sommers, "The *Cymbalum's* Sheperdess. Mysticism or Satire ?", *op. cit.*, p. 583.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 587.

compte des scènes qui précèdent et suivent le soliloque de Celia tend à en mettre en relief le caractère satirique (et ménippéen pourrait-on ajouter) :

If Celia were intended to represent the mystical love of the Neo-Platonic shepherdess, it is unlikely that the author of the *Cymbalum Mundi* would have placed her in such a negative context. (...) a series of incidents in which love is shown to be a natural physical passion identical in man and animal. Rhetorically speaking, the Celia episode is in a weaker position occurring in the center of the dialogue where it is surrounded by satiric scenes and in the midst of a reductive satiric movement which will equate human and animal passion. (...) The context in which she is found indicates that Celia is not a positive, but a satiric figure. There is an ironic distance between the celestial values indicated by her name, the sensitive tenor of her speech and the physical passion which she actually experiences and which she shares with all the other characters of the third dialogue. (...) In resisting the universal instinct of love Celia, like the *Cymbalum's* other satiric characters, was attempting to go beyond the limits of her natural condition.⁴⁹⁰

L'ambivalence de l'*ethos* "sério-comique" de Celia, à la fois porte-parole d'un discours positif et objet de la satire, vient donc allonger la liste des personnages très peu univoques de ces dialogues.

vii. *Phlegon, à cheval sur la parole*

Le cheval Phlegon paraît tout aussi ambigu. Son nom est emprunté à Ovide qui nomme ainsi un des "quatre coursiers du char solaire"⁴⁹¹ et, comme le note Nurse, "il n'y faut chercher aucune intention précise".⁴⁹² Seule LePage, qui lit tout le *Cymbalum* comme une intervention dans la querelle poétique de Marot et Sagon, croit y reconnaître Sagon. Les autres commentateurs l'interprètent plutôt comme un type général de personnage qui peut représenter, par exemple, le "disciple populaire" (Saulnier) ou encore les "opprimés", voire les "prolétaires" (Delègue).

Au premier niveau, Phlegon représente simplement un animal qui obtient le don de la parole de Mercure. Il reproche aux hommes "de bien usurper toute puissance" sur les bêtes ("vous nous picquez, vous nous battez...") parce qu'elles ne peuvent "rien dire".⁴⁹³ Ainsi, il peut être tentant de suivre Delègue dans son interprétation anachroniquement marxisante : "Avec Phlegon, c'est la parole

⁴⁹⁰ *Ibid.* Vulcan note aussi le contraste qui caractérise ce personnage : "La contradiction de ton et de points de vue provoque un choc qui contribue au comique de situation." *Op. cit.*, p. 75.

⁴⁹¹ Nurse, "Remarques onomastiques", *op. cit.*, p. 47.

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ CM, p. 31.

refoulée qui fait surface, et du coup, une vérité d'un tout autre ordre, celle des opprimés, réduits depuis toujours au silence. Des Périers (...) donne la parole aux prolétaires, esquissant la future lutte des classes."⁴⁹⁴

Mais on constate bien vite que Phlegon profite de son nouveau don surtout pour exprimer ses propres doléances envers son palefrenier Staius et pour réclamer des avantages bien particuliers :

(...) quant je rencontre quelque jument au moys que nous sommes en amour (ce qui ne nous advient qu'une foy l'an), il ne me veult pas souffrir monter sur elle, et toutesfois je le laisse bien tant de foy le jour monter sur moy. (...) Je ne te voudrois pas requerir que tu me laissasses ainsi amener des jumens en l'estable pour moy, comme tu amaines des garses pour toy ; mais quant nous allons aux champs, tu me le pourrois bien laisser faire en la saison, à tout le moins ung petit coup.⁴⁹⁵

Les revendications sexuelles (et alimentaires) de Phlegon viennent faire le pont avec les épisodes précédents de ce dialogue sur le désir amoureux, mais elles montrent aussi que Phlegon ne constitue pas un simple parangon de l'auteur, un digne représentant des opprimés qui n'auraient pas voix au chapitre. Cela n'autorise pas pour autant l'interprétation religieuse de Saulnier qui voit dans cet épisode une condamnation par Des Périers du "disciple populaire" qui "tombe dans les récriminations purement matérielles, comme ceux dont parle l'Évangile, préoccupés de savoir comment ils mangeraient au lieu de s'attacher à la vérité de l'âme".⁴⁹⁶

Ce personnage témoigne d'une ambivalence fondamentale puisque, un peu comme Trigabus au dialogue précédent, il est à la fois sujet de la satire (condamnant les exactions des "maîtres") et objet de celle-ci (par son empressement à réclamer des avantages personnels). Son nom de noble coursier du char solaire issue de la tradition classique contraste facétieusement avec ses insistantes "récriminations (...) au sujet de ses besoins primaires insatisfaits, alimentaires et sexuels."⁴⁹⁷ Ainsi, Phlegon s'inscrit dans la série des oppositions carnavalesques du haut et du bas. Et il joue sans doute aussi un rôle important dans la "descente" des personnages vers le monde animal, qui aboutit au dialogue canin qui suit tout de suite après. Enfin, il joue un rôle tout aussi important dans la configuration de plus

⁴⁹⁴ Delègue, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁹⁵ CM, p. 32-33.

⁴⁹⁶ Saulnier, *op. cit.*, p. 154.

⁴⁹⁷ Vulcan, *op. cit.*, p. 79.

en plus complexe des avatars de la parole et de ses usages que l'on analysera bientôt à travers la dynamique des dialogues.⁴⁹⁸

viii. Staius et Ardelio, l'ancien et le nouveau

Avec Staius et Ardelio, les interlocuteurs de Phlegon, on retrouve des personnages "humains", ce qui semble provoquer plus de fièvre interprétative chez les commentateurs du *Cymbalum*. En Staius, on a voulu voir Mycillus⁴⁹⁹ (Wencelius), François I^{er} (Just), un "conservateur, partisan du statu quo" (Saulnier) ; alors qu'on a cru identifier Farel (Walser), Calvin (Johanneau) ou encore Dolet (Just) en Ardelio.

On trouve un personnage de palefrenier nommé Staius chez Aulu-Gelle,⁵⁰⁰ un "vaurien d'esclave" qui fait mourir de faim la monture d'un chevalier imbu de sa personne. Dans le *Cymbalum* cependant, comme le note Vulcan, l'esclave est devenu le maître et Des Périers s'amuse à "combinaison le mauvais traitement infligé par l'esclave à l'impertinence du maître".⁵⁰¹ Saulnier s'autorise de l'étymologie (*stare*) pour affirmer que le personnage représente un tenant du *statu quo*. Il compare aussi la relation de Phlegon avec Staius à celle qu'entretient Mercure avec Byrphanes et Curtalius au premier dialogue. L'analogie est intéressante étant donné que Staius, comme Byrphanes et Curtalius, détient le pouvoir sur son cheval et le menace de châtiments corporels ("ne faictes point la beste (...) que je ne vous avance bien de ce baston"⁵⁰²), mais rien n'indique que cet épisode a des connotations religieuses. Staius est en tout cas un personnage essentiellement négatif — cupide, égoïste, violent — et qui demeure donc relativement univoque. Il est dénoncé par Phlegon, mais il reprend le pouvoir sur son animal à la fin du dialogue.

Ardelio est plus intéressant. Lui aussi pourrait tirer son nom de la littérature latine, puisque, comme le note Spitzer, on trouve le mot *ardalio* chez Martial pour

⁴⁹⁸ Il ne faut pas oublier, comme le note Delègue, que "il [*Phlegon*] fait de l'accaparement du langage l'origine de l'inégalité", *op. cit.*, p. 26.

⁴⁹⁹ Un personnage de Lucien (dans *Le songe ou le coq*).

⁵⁰⁰ *Nuits attiques*, *op. cit.*, IV, 20. N'oublions pas que Des Périers mentionne explicitement le texte d'Aulu-Gelle au dialogue suivant.

⁵⁰¹ Vulcan, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁰² CM, p. 33.

désigner quelqu'un qui se mêle de tout,⁵⁰³ *ardalio* peut aussi désigner un "brouillon", un "faiseur d'embarras"⁵⁰⁴. Et Ardelio joue effectivement le rôle du "curieux-type, celui qui fourre son nez partout".⁵⁰⁵ Déjà au premier dialogue, il était évoqué en ce sens à la toute fin par Curtalius : "St, st ! cache ce livre, car j'oy Ardelio qui vient, lequel le voudroit veoir."⁵⁰⁶ Au troisième dialogue, il entre en scène de manière analogue : "Qu'y a-il là, que tant de gens y accourent et s'assemblent en un troupeau ? Il me fault veoir que c'est."⁵⁰⁷

C'est Ardelio qui défend Phlegon quand Statius menace de lui couper la gorge pour l'avoir accusé de le laisser "mourir de fain" : "Non ferez dea ! Seriez-vous bien si hardy de tuer un cheval qui sçait parler ?"⁵⁰⁸ Mais c'est avant tout par intérêt qu'Ardelio se fait le protecteur du cheval "Il est pour faire un present au roy Ptolemee, le plus exquis qu'on vist jamais. Et si vous advertiz bien que tout le tresor de Cresus ne le pourroit pas payer. Pource, advisez bien ce que vous ferez, et ne le touchez point".⁵⁰⁹ De même, plus loin, lorsque Ardelio offre sa jument à Phlegon qui se plaint de ne pouvoir s'ébattre avec des compagnes chevalines, il ne le fait pas par grandeur d'âme : "j'ay une jument qui est à ton commandement. Je la te presteray volontiers (...) Et de ma part, je serois trèsaise et joyeux si je pouvois avoir de ta semence".⁵¹⁰

Ceci dit, le personnage ne doit pas pour autant être vu sous un jour entièrement négatif. Ardelio évoque le personnage du gaillard gaulois typique, sorte de Panurge élémentaire. Il a une fonction qui peut paraître essentiellement comique, mais il joue également un rôle emblématique en ce qu'il représente le "courtier de nouvelles"⁵¹¹ — "Je m'en voys conter le cas à maistre Cerdonius, lequel ne l'oblira pas en ses annales."⁵¹² —, celui donc qui contribue à répandre les rumeurs, à

⁵⁰³ Dans les *Épigrammes* (II.7, v. 7). Il y a également un Ardealio chez Phèdre (*Fables*, II, Belles Lettres, Paris, 1969, p. 5, v. 1).

⁵⁰⁴ Gaffiot, *Dictionnaire latin-français abrégé*, Le Livre de poche, Paris, 1989, p. 67.

⁵⁰⁵ Saulnier, *op. cit.*, p. 154.

⁵⁰⁶ CM, p. 11.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 33. À la fin du dialogue, Ardelio évalue la valeur de ce cheval parlant à "cent million d'escuz". *Ibid.*

⁵¹¹ Saulnier va jusqu'à en faire "le fournisseur de chronique (...) le journaliste" ! *Op. cit.*, p. 154.

⁵¹² CM, p. 33.

aiguiser l'appétit, stigmatisé tout au long du *Cymbalum*, pour ces fameuses "nouvelles". Il incarne cette "*curiositas*" partout présente dans le *Cymbalum*.

Le personnage prend encore une autre dimension si on considère Ardelio, avec Delègue, comme "le double du lecteur que nous sommes, (...) curieux de connaître le fin mot".⁵¹³ Sauf qu'il est aussi le personnage qui arrive à la fin du premier dialogue pour l'interrompre, et nous empêcher justement de "connaître le fin mot" au sujet du livre de Jupiter que Byrphanes et Curtalius s'apprêtaient à ouvrir. Ce personnage donc qui, à première vue, paraît relativement mineur mérite une attention particulière.

ix. Pamphagus et Hylactor, des chiens (trop) humains

Enfin, les deux personnages canins qui s'entretiennent dans le quatrième dialogue du *Cymbalum* ont une importance capitale du fait notamment qu'ils concluent l'ouvrage. Ils constituent aussi, après Mercure, les personnages auxquels l'auteur attribue le plus grand nombre de répliques (24 chacun). Leur énigmatique conversation, qui traite principalement de l'opportunité ou non de parler aux humains, a donné lieu à nombre de spéculations contradictoires. Il en va évidemment de même en ce qui concerne les références historiques possibles que cachent les deux noms des personnages.

On sait que les noms eux-mêmes viennent du mythe d'Actéon tel que rapporté dans les *Métamorphoses* d'Ovide : Pamphagus et Hylactor y sont deux des chiens qui dévorèrent leur maître après sa métamorphose en cerf par Diane.⁵¹⁴ De plus, Hylactor est accompagné de l'expression *acutæ vocis* chez Ovide, il a donc une "voix" stridente, il est le "hurleur" selon Saulnier ; tandis que Pamphagus, par son étymologie, désignerait le "mange-tout", "celui qui retient tout mais ne donne rien."⁵¹⁵ Les positions représentées par les deux personnages paraissent claires : Hylactor, le bavard avide de renommée et de richesse versus le stoïque Pamphagus "qui se donne le dehors de la sagesse silencieuse".⁵¹⁶

⁵¹³ Delègue, *op. cit.*, p. 16.

⁵¹⁴ *Métamorphoses*, Livre III, chap. 3. Pamphagus et Hylactor sont le premier et le dernier noms de la liste des 31 noms de chiens cités par Ovide.

⁵¹⁵ Saulnier, *op. cit.*, p. 158.

⁵¹⁶ Delègue, *op. cit.*, p. 27.

Mais doit-on y reconnaître une allusion à des personnages historiques réels ? Nombre de critiques pensent que oui, et ils s'en sont donné à cœur joie dans la spéculation. Beaucoup s'entendent pour voir Étienne Dolet en Hylactor (Bohatec, Saulnier, Nurse, Franck, Smith), bien que certains aient proposé d'autres identifications : Des Périers (Lefranc), Luther (Lacour), Marot (Franck), Charles de la Hueterie (LePage). Pour Pamphagus, c'est Rabelais qui remporte la palme de la popularité (Franck, Lefranc, Bohatec, Smith), suivi de près par Des Périers lui-même (Delaruelle, Saulnier, Nurse), puis par d'autres candidats moins populaires : Calvin (Lacour), Gargantua (Just), Ortensio Lando (Smith) et Sagon (LePage).

En ce qui concerne Hylactor, la référence à Dolet nous paraît maintenant indiscutable. Frank l'avait vu dès 1873 :

La jeunesse querelleuse de Dolet dans Toulouse, ses démêlés avec l'autorité locale, ses frasques d'étudiant, ses disputes avec la population, puis son affaire avec Compaing (...) sa soif de renom, avouée éloquemment par lui-même, cadrent parfaitement avec le personnage d'Hylactor.⁵¹⁷

D'autres critiques, tel Saulnier,⁵¹⁸ ont repris l'hypothèse. Mais c'est surtout Malcolm Smith qui est venu transformer l'hypothèse en quasi-certitude en citant pas moins de huit arguments et indices qui tendent à prouver hors de tout doute que Des Périers a voulu faire allusion à Dolet avec ce personnage. La thèse de Smith repose sur l'hypothèse — discutée — selon laquelle Hylactor, et donc Dolet, sont des "athées". Mais même si l'on ne tient pas compte de cette prémisse difficile à prouver, les autres arguments paraissent convaincants lorsqu'ils sont réunis : le désir de gloire d'Hylactor est caractéristique de Dolet, les blessures qu'a subies Hylactor dans un combat évoquent le combat meurtrier de Dolet avec le peintre Compaing, le caractère général de "trouble-fête" des deux personnages et le choix du nom d'Hylactor ("l'aboyeur" à la voix stridente, *acutæ vocis*) évoquent aussi la "voix" et la nature pour le moins provocatrices de Dolet, etc.⁵¹⁹

Le cas de Pamphagus est moins clair. L'hypothèse Rabelais paraît la plus plausible, mais rien ne permet de la prouver avec certitude. Dans ses poésies, Du

⁵¹⁷ Frank, *Le Cymbalum mundi*, texte de l'édition princeps de 1537, avec notice, commentaire et index par Félix Frank, A. Lemerre, Paris, 1873, p. lxx-lxxi.

⁵¹⁸ Saulnier, *op. cit.*, p. 158. Saulnier se sert de cette identification pour construire tout un récit hypothétique autour de la relation entre Dolet et Des Périers qu'il croit représenté par Pamphagus (*ibid.*, p. 158-162).

⁵¹⁹ Smith, *op. cit.*, p. 600-604.

Bellay présente un "médecin rieur et glouton" sous le nom de Pamphage. De même, dans les *Muses incognues*, on trouve un Pamphagus, buveur qui a le nez gros, qui pourrait représenter Rabelais. Mais, comme le note Saulnier, ses écrits sont postérieurs de plusieurs années au *Cymbalum*, et l'argument rétrospectif est difficile à maintenir. Le fait que Pamphagus évoque le "mange-tout", la goinfrerie, peut cependant inciter à songer à l'auteur du *Pantagruel*. De même, le maître du chien Pamphagus dans le *Cymbalum* est un certain *Gargilius* dont le nom peut aussi rappeler Gargantua, le père de Pantagruel (dans le contexte du dialogue, ce nom paraît d'autant plus intéressant si l'on en fait un dérivé de *gargouiller* qui, en moyen français, pouvait signifier "bavarder, en révélant quelque chose".⁵²⁰) Toutefois, il paraît impossible de démontrer plus avant l'hypothèse selon laquelle Pamphagus représenterait réellement Rabelais.

Il importe plutôt de se concentrer sur la nature et les fonctions de ces personnages dans le texte lui-même. Les deux personnages ne peuvent être étudiés isolément puisque c'est dans leur interaction que se constituent leurs *ethos* respectifs. Hylactor ouvre le dialogue avec un long soliloque sur les aléas de sa solitude, sur l'impossibilité qu'il a de trouver un autre chien qui comme lui saurait parler, une condition qu'il considère préalable à une véritable sortie publique. Comme nombre de personnages satiriques du *Cymbalum*, il fait preuve de cupidité puisqu'il souhaite tirer profit de son don inusité pour la parole : "On viendrait de tous les quartiers du monde, là où je seroye, et bailleroit-l'on de l'argent pour me veoir et ouyr parler".⁵²¹ Sauf que la description des tours que se plaît à jouer Hylactor en attendant de rencontrer son semblable laisse entendre, comme l'a montré Smith encore, que ce "chien" pourrait bien être un "anti-théiste" notoire qui attend de rencontrer quelqu'un qui partage son opinion avant de faire une profession publique d'athéisme.

Que l'on accepte ou non cette dernière hypothèse, Hylactor demeure un personnage à première vue quelque peu antipathique, *objet* donc de la satire : gouverné, à la manière d'Ardelio, par la cupidité, le désir de gloire et de "nouvelletez". Nurse le décrit comme un personnage typique de la farce : "Hylactor, c'est le type du renard pris dans son propre piège, — formule classique de la farce

⁵²⁰ *Dictionnaire du moyen français, op. cit.*, p. 321.

⁵²¹ CM, p. 34.

qui se reproduit à chaque page de l'ouvrage, et surtout chez Mercure, modèle par excellence du trompeur trompé."⁵²²

Pamphagus, en revanche, est présenté comme le sage stoïque qui témoigne d'un pessimisme moral complet face à la trop humaine humanité. Il est celui qui "n'ayme point la gloire de causer", qui accepte dignement sa servitude d'animal domestique et qui rejette "la miserable façon de vivre" des hommes.⁵²³ Il tente de décourager ce "follastre Hylactor" de parler, même s'il sait qu'il "ne se pourra tenir".⁵²⁴ Enfin, fait significatif, contrairement à Hylactor, Pamphagus sait non seulement parler mais aussi lire, même s'il considère ce don de peu d'utilité pour un chien : "je vouldroye bien que je n'en sceusse jà tant, car de quoy sert cela à ung chien (...) ?"⁵²⁵ Bref, Pamphagus, comparé à Hylactor, est un modèle de sagesse, de prudence, de soumission silencieuse et humble.

Plusieurs commentateurs ont pris prétexte de cette apparente supériorité morale de Pamphagus pour en faire un, voire *le*, porte-parole de l'auteur, ce qui a pour effet de surdéterminer l'interprétation de l'ensemble de l'ouvrage, puisque c'est Pamphagus qui a le "dernier mot". Saulnier prétend même que Pamphagus domine de semblable façon tout au long du dialogue : "Hylactor propose, Pamphagus réfute, et sur chaque point c'est lui qui a le dernier mot."⁵²⁶ Ainsi, selon les partisans de Pamphagus, le *Cymbalum* serait, avant tout, une apologie du silence.

Mais un examen plus attentif de l'*ethos* des personnages du dernier dialogue fait apparaître quelques failles dans cette argumentation, notamment en ce qui concerne la conception idéalisée de Pamphagus que certains critiques ont voulu imposer. Comme le notent tant Paula Sommers qu'Yves Delègue,⁵²⁷ Pamphagus n'est pas infaillible et n'a pas, contrairement à ce qu'affirme Saulnier, toujours le dernier mot.

Un passage en particulier est instructif à ce titre. Alors qu'Hylactor vient de décrire les aléas de sa vie errante et solitaire, puis que les deux chiens se soient

⁵²² Nurse, "Introduction", *op. cit.*, p. xxvi, n. 4.

⁵²³ *Ibid.*, p. 40.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁵²⁶ Saulnier, *op. cit.*, p. 15.

⁵²⁷ Morrison aussi conteste cette interprétation : "Scholars have suggested that Pamphagus (...) provides a didactic conclusion to the work. (...) However, it seems to me risky to infer from this the didactic message that silence is better than speech." *Op. cit.*, p. 276.

rappelé avec nostalgie la belle époque qu'ils vécurent avec leur maître Actéon, Pamphagus se met à se plaindre de sa situation actuelle : "Le maistre que je sers maintenant n'est pas tel (...) ses gens ne nous baillent rien à manger la pluspart du temps ; (...) on nous hue, on nous hare, on nous menace, on nous chasse, on nous bat".⁵²⁸

Ici, face au découragement geignard de Pamphagus, c'est bel et bien Hylactor qui jouera le rôle du sage :

Pamphagus, mon amy : il fault prendre en pacience. Le meilleur remede que je sache pour les doleurs presentes, c'est d'oublier les joyes passees, en esperance de mieulx avoir ; ainsi que, au contraire, le souvenir des maulx passez, sans crainte d'iceulx ny de pis, faict trouver les biens presens bien meilleurs et beaucoup plus doulx.⁵²⁹

Dans ce passage du dialogue, les rôles semblent donc s'être inversés : "Where suffering is concerned Hylactor chooses silence and Pamphagus complains."⁵³⁰ De même, plus loin, le discours déjà cité de Pamphagus sur l'inutilité de la lecture et de l'éducation paraît plus ironique que n'ont voulu le croire certains critiques. Car si, à l'admiration enthousiaste d'Hylactor devant ses capacités de lecture, Pamphagus rétorque humblement, comme on l'a vu, qu'il préférerait en savoir moins, il ne faut pas oublier la suite de la réplique qui paraît difficile à lire comme une manifestation de sagesse : "Ung chien ne doibt autre chose sçavoir, sinon abayer aux estrangers, servir de garde à la maison, flatter les domestiques, aller à la chasse, (...), ronger les os, lescher la vaisselle et suivre son maistre."⁵³¹ Ici encore, c'est Hylactor qui a "le dernier mot" lorsqu'il réplique : "toutesfoys si faict-il bon sçavoir quelque chose davantage, car on ne sçait où l'on se trouve."⁵³² L'humilité intellectuelle extrême de Pamphagus semble ici l'objet de la critique de l'auteur, et ce surtout dans le contexte d'un ouvrage si sophistiqué parsemé de références classiques et d'allusions savantes :

Pamphagus' philosophy (...) exposes a pronounced hostility to intellectual growth. Pamphagus' rigidly utilitarian approach to knowledge and duty effectively denies *curiositas* any positive role in a changing world. (...) Hylactor seems much more in harmony with Des Périers' humanistic values. (...) The distance between the author

⁵²⁸ CM, p. 37-38.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁵³⁰ Paula Sommers, "Pamphagus Revisited: Wisdom in the *Cymbalum Mundi*", *Romance Notes*, vol. 22, #3, 1982, p. 320.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 39.

⁵³² *Ibid.*

and the supposedly wise Pamphagus is acute in this particular scene and it is enhanced by the Lucianic parody of the *Cymbalum* itself, a parody which calls attention to Des Périers's literary culture and ironic sense of humor.⁵³³

Ainsi, le stoïcisme chrétien que croient voir Saulnier et Nurse dans ce personnage semble aussi être satirisé, l'humilité et la soumission pouvant elles-mêmes devenir orgueil.⁵³⁴ Pamphagus constitue sans doute un contre-exemple, trop radical, des nombreux personnages avides de gloire et de pouvoir qui peuplent le *Cymbalum* : "Within the total context of the *Cymbalum*, Pamphagus' Stoicism can be seen as an exaggerated reaction to the restlessness of more foolish characters who are always in pursuit of power, pleasure and diversion."⁵³⁵

Ainsi, ce personnage non plus n'atteint pas le statut de porte-parole absolu d'une quelconque thèse auctoriale. Même s'il s'agit certainement d'un personnage plus valorisé qu'Hylactor dans le dialogue et que certaines de ses affirmations sur "l'utile silence de vérité" doivent être prises au mot, il n'en reste pas moins *imparfait*⁵³⁶ ou ambivalent comme tous les autres personnages de ces dialogues. D'ailleurs, ce Pamphagus qui condamne si prestement les "hommes curieux et devisans de choses nouvelles et estrangeres"⁵³⁷ est mis en scène comme tout aussi avide qu'Hylactor de lire ces étranges lettres des Antipodes inférieurs qu'ils trouveront sur leur chemin. À la manière donc de Trigabus qui contredit par ses actes la dénonciation de la cupidité qu'il tient dans ses discours, Pamphagus trahit sa curiosité, celle-là même qu'il dénonçait dans ses discours.

x. Bilan ambivalent

Le personnage de Pamphagus paraît emblématique de l'*ethos* profondément ambivalent des personnages du *Cymbalum*. Comme lui, la plupart des personnages, à des degrés divers, sont à la fois *objets* et *sujets* de la satire, satirisés et "satirisants". Les derniers intervenants à entrer en scène viennent d'ailleurs confirmer cette

⁵³³ Sommers, "Pamphagus Revisited: Wisdom in the *Cymbalum Mundi*", *op. cit.*, p. 321.

⁵³⁴ Sommers rappelle d'ailleurs que l'attitude stoïque était souvent condamné par les Chrétiens à cause de sa tendance à susciter l'orgueil : "he [*Pamphagus*] displays the paradoxical character of Stoic ideal which is founded on acceptance of natural limitations yet encourages a degree of self-sufficiency that the Christian humanist often identified with pride. (...) examples of hubris." *Ibid.*, p. 322

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 321.

⁵³⁶ "Pamphagus never expresses a coherent system of values which could be identified with Des Périers' viewpoint, but his behavior is consistent with the prevailing emphasis on **imperfection**." *Ibid.*, p. 322. C'est moi qui souligne.

⁵³⁷ CM, p. 43. Ce sont les derniers mots du dialogue.

dualité et cette ambivalence fondamentales qui imprègnent l'*ethos* de presque tous les personnages.

En effet, les "Antipodes inférieurs", qui n'interviennent qu'indirectement dans le dernier dialogue par le biais d'une lettre lue par Pamphagus (et qui n'accèdent donc peut-être pas comme tels au statut de "personnages"), annoncent leur "desir (...) de humainement converser" avec les "Antipodes supérieurs". Dans l'espoir d'échanger avec leurs semblables sur leurs "bonnes façons de vivre", ils ont creusé un tunnel à travers le centre de la terre que les Antipodes supérieurs ont "estouppé" (i.e. bouché) de leur côté. Les bonnes dispositions des Antipodes inférieurs laissent bien vite place à un ton plus menaçant :

Or, nous vous prions que votre bon plaisir soit leur donner passage ; autrement, nous vous en ferons sortir par-delà de tant de costez, et en si grande abundance , que vous ne sçaurez au quel courir. Tellement que ce que l'on vous prie faire de grace et amour, serez contrains souffrir par force, à votre grande honte et confusion.⁵³⁸

La juxtaposition du discours bienveillant au discours menaçant, du "bon plaisir" et de la force, de la sagesse et de la folie met en relief une fois encore la bipolarité positive/négative, satirique/satirisé qui s'attache à l'*ethos* de tous les personnages importants du *Cymbalum*. On retrouve là un exemple paradigmatique des thèses bakhtiniennes sur la satire ménippée et notamment du fait que : "Le personnage [y] perd son achèvement, son monisme ; il cesse de coïncider avec lui-même." Pour Bakhtine, cet inachèvement et cette non-coïncidence du personnage avec lui-même s'inscrivent dans le caractère d'"expérimentation morale et psychologique" de la ménippée "qui détruit "l'unité épique et tragique de l'homme et de son destin" et découvre "en lui un homme différent, des possibilités d'une autre vie." L'inachèvement apparemment grossier ou caricatural des personnages renvoie donc à une conception plus généralement ontologique de la personnalité humaine : "La destruction de l'achèvement de l'homme y est également favorisée par une attitude dialogique vis-à-vis de soi-même (grosse du dédoublement de la personnalité).⁵³⁹

⁵³⁸ CM, p. 42.

⁵³⁹ Bakhtine, *op. cit.*, p. 163.

Dans le cas du *Cymbalum*, Paula Sommers, à partir de l'exemple de Pamphagus, voit plus précisément dans ce dédoublement une condamnation morale de la faillibilité humaine :

The supposedly wise dog of the *Cymbalum* is a character given to extremes and therefore has much in common with the numerous fools who populate Des Périers' text." (...) yet another example of human fallibility. A mixed character combining both wisdom and folly, Pamphagus performs a dual function in the *Cymbalum*. (...) The "wisdom" which emerges from the dramatic scenes that compose the *Cymbalum* involves constant awareness of the irrationality, ambition and fallibility of human nature ⁵⁴⁰

La nature même des personnages peut permettre ainsi des extrapolations plus générales sur les conceptions éthiques sous-jacentes de l'auteur ou de l'ouvrage. Mais, du point de vue plus limité qui est le nôtre, il suffit de noter pour l'instant que le dédoublement, l'inachèvement, la non-coïncidence avec eux-mêmes des personnages témoignent d'un ébranlement profond de leur *ethos*, un ébranlement qui ne sera évidemment pas sans conséquence sur les dialogues eux-mêmes qui nous intéressent au premier chef. Car les fondements même de l'*ethos* dialogique paraissent remis en cause par l'ambivalence satirique des personnages : comme on le verra bientôt, leur désir de communication et de dialogue se heurte presque toujours à divers types de fins de non-recevoir. Tout cela se déroule d'ailleurs dans un contexte spatio-temporel extrêmement volatil et paradoxal qui ne contribue pas à donner un cadre très rassurant aux échanges et qu'il importe donc de commenter brièvement avant de passer aux dialogues comme tels.

b. Le dialogue paradoxal de l'espace et du temps

Précisons d'abord que la situation spatio-temporelle de ces dialogues ne fait pas l'objet de développements narratifs ou de didascalies explicites, mais doit être en quelque sorte reconstruite à partir d'indices parsemés tout au long des répliques des personnages. Cette situation est toutefois assez singulière pour qu'on s'attarde à en reconstituer la mise en scène, ce qui nous permettra simultanément de jeter les bases de l'analyse des interactions dialogiques elles-mêmes.

Évidemment, on note tout de suite que, contrairement à More qui se plaît à partir de la vérisimilitude géographique et historique pour la mise en scène de son dialogue, Des Périers s'amuse, dès le départ, à mêler les "cartes" (et ce, même au

⁵⁴⁰ Sommers, "Pamphagus Revisited: Wisdom in the *Cymbalum Mundi*", *op. cit.*, p. 322.

sens géographique du terme). Il s'agit, nous dit le titre, de dialogues "fort antiques", d'un "petit traicté" en latin, lit-on plus loin, trouvé dans une "vieille librairie d'ung monastere qui est aupres de la cité de Dabas"⁵⁴¹, que le soi-disant traducteur, Thomas du Clevier aurait non seulement francisés mais aussi fortement adaptés au goût du jour.

Notons, en passant, que le nom de Dabas a donné lieu, comme on peut s'y attendre, à quelques interprétations. Boerner a signalé que *dabas* était la deuxième personne du singulier du verbe latin *dare* à l'imparfait ("tu donnais", donc). L'interprétation "carnavalesque" de Delègue paraît cependant plus intéressante : "Dans la langue du XVI^e siècle, "dabas", c'est "en bas" (voir le *Dictionnaire* de Huguet, article "bas") : "la cité de Dabas" pourrait être la ville d'où les Antipodes vont à la fin du dernier dialogue envoyer leur message de vérité. (...) la Vérité sort d'en bas, renversant les valeurs établies en haut, sur le mode carnavalesque."⁵⁴²

Ainsi, toute la situation à la fois temporelle et spatiale des dialogues repose sur le comique paradoxal de la prétendue Antiquité, très actuelle en fait, de ces dialogues. Le premier dialogue, par exemple, est censé se dérouler à Athènes à une époque indéterminée, mais nombre d'indications volontairement anachroniques évoquent plus le Lyon de Rabelais que l'Athènes de Périclès. Ainsi, il vaut la peine de jeter un coup d'œil plus attentif à la situation spatiale des dialogues, puis à leur structure temporelle, — toutes deux fort révélatrices — pour en saisir les singularités significatives.

Au chapitre d'abord des lieux où se déroulent les dialogues, il demeure possible à partir de ces informations fragmentaires de reconstituer, par bribes, l'évolution de certains aspects du paysage dialogique. Ici encore ce qui étonne, c'est la quantité et l'hétérogénéité des lieux. Les dialogues conventionnels se déroulent habituellement en un seul lieu, deux au plus (jardin, villa, salle à manger, etc.), et ne se déplacent que très rarement et à peu près jamais une fois la conversation entamée. Dans le *Cymbalum*, le mouvement domine.

Comme on l'a vu chez More, les quelques déplacements spatio-temporels entre divers espaces typiques du genre dialogué — la place publique, la villa et son jardin, la cour et sa salle à manger — témoignaient de tensions et de

⁵⁴¹ CM, p. 3.

⁵⁴² Delègue, "Notes", *op. cit.*, p. 87, n. 2.

complémentarités contradictoires et mettaient en place aussi toute une dynamique sophistiquée de l'opposition entre le privé et le public. À ce titre, on s'aperçoit très rapidement que Des Périers joue moins sur les principaux *topoi* du genre dialogué classique — si l'on excepte du moins la présence d'un "verger" au troisième dialogue — que sur une mise en scène qui relève manifestement de l'espace carnavalesque et ménippéen.

Le premier dialogue commence dans l'Olympe — ou peut-être dans le "ciel" entre l'Olympe et la terre — où Mercure monologue en faisant le compte des commissions qu'on lui a confiées. Le dieu-messager amorce ensuite sa descente "du ciel en terre" qui l'amènera à atterrir dans cette ville d'Athènes⁵⁴³ — bien que Mercure ait aussi songé à se poser "en Germanie, à Venise ou à Romme" — qui évoque plutôt, comme on l'a dit, le Lyon du XVI^e siècle avec sa "rue des orfèvres" et sa "rue des merciers". Plus précisément encore, ce premier dialogue se déroulera dans le lieu, typiquement ménippéen, qu'est la taverne. On apprendra plus tard — au troisième dialogue — que cette "hostellerie" s'appelle en fait le *Charbon Blanc*, une enseigne connue, semble-t-il, dans le Lyon de Des Périers.⁵⁴⁴ On note donc dès le départ un "double dédoublement" spatial comique qui joue à la fois de la dynamique du haut et du bas (du ciel et de la terre) et du "pseudo-exotisme", très local en fait, de ce prétendu Athènes.⁵⁴⁵

Le deuxième dialogue, entre Mercure et Trigabus, s'amorce, semble-t-il, dans la rue, mais rien ne permet d'en être sûr. Est-on encore dans le Athènes-Lyon du premier dialogue ? On n'en sait rien. On ne trouve ici aucune indication de nature géographique et aucune référence à l'anecdote du premier dialogue (outre la présence de Mercure). Puis, Trigabus offre à Mercure de le mener à "l'areine du

⁵⁴³ Le choix d'Athènes a pu être motivé, comme le propose fort justement Trevor Peach, par un passage de Saint Paul qui stigmatise — comme Des Périers le fait tout au long du *Cymbalum* — l'appétit des Athéniens pour les *nouvelles*: "Tous les Athéniens et les étrangers résidant (chez eux) ne passaient leur temps qu'à dire ou à écouter les dernières nouvelles." (*Actes des apôtres*, XVII, 21, trad. A. Crampon) Peach cite ce passage en anglais dans "The Dialogue as Parable: a Note on the *Cymbalum Mundi*", *French Studies Bulletin*, n° 5, hiver 1982-83, p. 1.

⁵⁴⁴ Delègue voit également dans le caractère contradictoire du nom "la fonction d'une devise emblématique, comme pour signifier les successifs renversements carnavalesques des quatre dialogues." "Notes", *op. cit.*, p. 94, n. 5.

⁵⁴⁵ Vulcan note également la dimension parodique et double de cette situation spatiale : "lorsque Des Périers nomme la taverne du "Charbon blanc" ou bien à Athènes, lieu prestigieux de culture, symbole de la polis et de l'Académie, c'est pour mieux parodier ce qui s'y passe, car les dialogues sur les places, dans les rues, ou au théâtre en donnent un image inversée." *Op. cit.*, p. 65. De tout son corpus de dialogues, c'est le *Cymbalum* qui est, selon elle, "le seul à utiliser les *topoi* [des conventions spatiales] de manière aussi libre et ludique" *Ibid.*, n. 22.

theatre"⁵⁴⁶ où ils se moqueront du "mistere" philosophes qui y "estoyent disputans". La présence dans cette arène de personnages historiques, censés représenter Luther, Bucer et peut-être aussi Érasme, n'entraîne cependant pas d'effort concurrent de représentation vraisemblable au chapitre de la situation spatio-temporelle de la scène. C'est plus généralement dans l'arène du monde, le *teatrum mundi* — ou plus précisément encore dans l'arène ou le théâtre verbal des débats théologiques et philosophiques (de là sans doute l'allusion aux "mystères") — que se déroule le dialogue. On se trouve donc ici dans un univers topographique foncièrement *discursif* — cette "cymbale qu'est le monde" —, typiquement satirique et proche de la tradition lucianesque, plutôt que dans l'univers des représentations spatiales et géographiques réalistes ou vraisemblables qu'on trouve dans les dialogues plus classiques.

Le troisième dialogue nous ramène vraisemblablement à l'Olympe — ou dans les cieux — alors que Mercure prend à nouveau ses messages et rencontre Cupidon. Du haut de leur position aérienne, les deux dieux observent Celia qui débite son monologue dans un verger. Ce jardin constitue le seul lieu qui évoque la topographie plus classique, le *locus amœnus*, du genre dialogué : il peut paraître significatif que Celia y débite en fait un *monologue*, adressé aux seuls oiseaux, et que ce monologue nous soit présenté comme étant écouté, à son insu, par les deux dieux qui la survolent. Cette scène paraît également exemplaire de cette "observation à partir d'un point de vue inhabituel, d'une hauteur par exemple, où l'échelle des phénomènes est brusquement modifiée"⁵⁴⁷, notée par Bakhtine à propos de la ménippée.

Toujours au troisième dialogue, on passe ensuite au cheval Phlegon et à son maître Staius qui vont converser en un lieu indéterminé — une rue ou une place publique sans doute puisque Staius invite les "bonnes gens" à venir "ouyr" son cheval et qu'Ardelio aperçoit les gens qui "accourent et s'assemblent en ung troupeau" — situé quelque part sous le trajet de vol de Mercure. Ici encore, Mercure assiste à la scène de sa position surplombante. La topologie générale de ce dialogue témoigne éloquemment de la présence des caractéristiques de la ménippée qui

⁵⁴⁶ On se souviendra que Bohatec considère que cet "«areine du théâtre où ilz estoyent disputans» est la reproduction d'une image fréquente du dialogue de Dolet". Bohatec, *op. cit.*, p. 78. Dolet évoque en effet souvent cette image nommément (*arena, teatro, theatrum...*) dans sa critique dialoguée d'Érasme et des érasmiens, mais il ne faut pas oublier qu'il s'agit tout de même d'un *topos* fréquent dans la littérature...

⁵⁴⁷ *Op. cit.*.

"aime jouer avec les transformations brusques, les revirements, le haut et le bas, l'élévation et la chute".⁵⁴⁸

Enfin, dans le quatrième dialogue, on retrouve Hylactor et Pamphagus dans un champ quelconque, un terrain de chasse non identifié, où Hylactor adresse la parole à un des chiens de Gargilius, Pamphagus. Une fois la conversation entamée, Hylactor invite son interlocuteur à laisser les autres chiens courir le lièvre et à s'écarter pour "deviser un petit plus à loisir" : ils opteront pour un "petit boschage" qui pourrait, à la limite, évoquer le décor bucolique de certains dialogues classiques mais qui, de par son caractère secret de refuge, acquiert en fait une couleur fort différente. Après avoir conversé un temps, les deux chiens conviennent de retrouver leurs gens, sauf qu'Hylactor trouve d'abord un paquet de lettres "au chemin", les fameuses lettres adressées aux "Antipodes supérieures" par les "Antipodes inférieures". Ce passage vient compléter la liste des caractéristiques bakhtiniennes de la ménippée en évoquant un de ces "pays inexistantes" qui, de surcroît, constitue la figure parfaite du renversement carnavalesque, du haut et du bas. On pourrait même supposer que l'intervention des Antipodes inférieures à la fin des dialogues vient en quelque sorte "boucler la boucle" entamée avec l'évocation au seuil du texte du monastère situé dans la cité de Dabas — d'"en bas" — d'où le manuscrit latin du *Cymbalum mundi* tiendrait prétendument son origine.

L'espace des dialogues du *Cymbalum* paraît donc carnavalisé de bout en bout. Que ce soit par le recours à plusieurs lieux et notamment à des lieux publics propices à la conversation populaire ou encore pseudo-savante (la taverne, la rue, le théâtre) ainsi que des lieux naturels, plus "intimes" : le verger et le bocage ; ou que ce soit par le recours à des perspectives inhabituelles (aériennes), aux nombreux jeux de déplacements et de renversements entre le haut et le bas, entre les divers plans du récit (ciel, terre, antipodes) ; ou encore, plus généralement, par le peu de souci de vraisemblance extérieure dans la mise en place du contexte spatial, le *Cymbalum mundi* parcourt le monde dans tous les sens, et plus particulièrement ce monde discursif — profondément carnavalisé — du *teatrum mundi* de la parole et de l'écriture.

On aura déjà deviné que des remarques semblables peuvent être faites à propos de la temporalité de l'ouvrage. Le carnavalesque y apparaît même avec

⁵⁴⁸ *Op. cit.*

encore plus de substance. On note d'abord que la lettre-préface du *Cymbalum* aborde le temps sur le même mode comico-paradoxal que celui utilisé pour l'espace : l'Antiquité supposée du manuscrit latin trouvé en ce monastère de Dabas se voit tout de suite relativisée par le processus de modernisation linguistique et contextuelle auquel dit s'être livré le soi-disant traducteur pour mettre le texte au goût du jour : francisation des jurons, remplacement de l'allusion à Protée par celle à maître Gonin, inclusion de "chansons de nostre temps", etc. Qui plus est la préface se termine sur une paradoxale critique — imprimée — de cet art devenu "maintenant trop commun" des imprimeurs.

De la même façon, au premier dialogue, le dédoublement spatial Athènes-Lyon se rejoue symétriquement au niveau temporel puisque à l'Athènes *antique* se superpose et s'oppose évidemment un Lyon *contemporain* de l'ouvrage. La simple mise en scène d'un dialogue entre un dieu romain païen et des personnages fictifs très "gaulois", puis avec des théologiens chrétiens réformateurs au deuxième dialogue, met déjà en relief l'évident clin d'œil anachronique que constitue la situation temporelle de tous les dialogues. Ainsi, il va de soi que si l'auteur se plaît à mettre en scène des héros mythiques, on n'y trouve pas pour autant de "distanciation épique" ou mythique, car tout fait l'objet, comme le note Bakhtine à propos de la ménippée, d'une "modernisation exagérée". La cible privilégiée de la satire ménippée, c'est l'"actualité la plus vive".

À ce titre, il est manifeste, comme on l'a déjà vu, que le texte des dialogues du *Cymbalum* est ponctué d'une multitude d'allusions, plus ou moins directes et plus ou moins identifiables selon les cas, à des personnes, des événements, des idées, des phénomènes tout à fait contemporains de l'ouvrage : débats sur la Réforme, querelles poétiques, etc. On se souviendra que ce souci "pour les problèmes socio-politiques contemporains" constitue la dernière particularité qu'attribue Bakhtine à ce "genre journalistique" que constitue la ménippée "où l'auteur essaie de deviner et d'apprécier l'esprit général et les tendances de l'actualité en devenir".⁵⁴⁹

Mais Des Périers va plus loin encore dans la carnavalisation temporelle puisque, comme l'ont noté quelques critiques⁵⁵⁰, il semble qu'il ait voulu vraiment structurer ses dialogues selon un calendrier carnavalesque, et ce, au sens littéral. En effet, bien qu'à première vue les dialogues ne soient pas organisés d'une manière

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ Franck, Boerner et Delègue en particulier.

séquentielle évidente — seule le troisième dialogue poursuit le récit du premier, alors que le second et le quatrième ne contiennent pas la moindre indication temporelle reliée à l'anecdote du premier dialogue —, on constate que certains indices témoignent d'un autre plan d'organisation temporelle que celui du récit. Par exemple, dans le second dialogue, Rhetulus affirme être celui qui a "trouvé la fève du gâteau"⁵⁵¹ ce qui peut être lu comme une allusion indirecte aux fêtes de l'Épiphanie. Vers la fin du quatrième dialogue, Hylactor signale que le lendemain "est le jour des Saturnalles".⁵⁵² Dans le troisième dialogue, Mercure nous apprend que le vol du livre de Jupiter au premier dialogue avait eu lieu "la veille des Bacchanales". Il n'en fallait pas plus pour que certains critiques se demandent si l'ensemble des dialogues ne devait pas s'inscrire ainsi dans le calendrier carnavalesque, et ce, bien qu'on ne trouve pas d'indications temporelles explicites pour le troisième dialogue :

Tout cela remplit assez bien le calendrier carnavalesque : beuveries du mardi-gras, les bacchanales dans la rhétorique humaniste ; tirage de la fève à l'épiphanie par les réformateurs qui se veulent des rois ; fête printanière du 1^{er} mai, auxquelles me semblent faire allusion l'épisode de Celia et le cheval humain ; inversion des maîtres et des esclaves aux saturnales, c'est-à-dire à la fête des fous. Il est probable que Des Périers pensait à un plan calendaire qui aurait mis en scène les grandes fêtes carnavalesques dans leur succession, pour faire une allégorie religieuse et politique.⁵⁵³

L'hypothèse est fort attrayante. Sauf que les critiques ne se sont pas arrêtés au fait, intéressant selon nous, que dans les deux seuls cas de fêtes carnavalesques évoquées *explicitement* — bacchanales et saturnales — il est écrit que les événements du dialogue ont eu lieu en fait la *veille*. Ne pourrait-il pas s'agir ici plutôt d'un calendrier *pré*-carnavalesque, qui précéderait de peu — et annoncerait ? — les renversements et les métamorphoses du carnaval ? L'hypothèse est attrayante, mais il reste que rien ne permet de démontrer avec certitude tant cette interprétation que la précédente à propos de l'organisation temporelle des dialogues. Pas plus d'ailleurs qu'on ne pouvait placer l'organisation temporelle sous la houlette du déroulement diégétique, car bien que, comme le note Kemal Bénouis, la "technique

⁵⁵¹ CM, p. 15.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 42.

⁵⁵³ Jean Wirth, "Compte rendu du *Das "Cymbalum Mundi" des Bonaventure Des Périers* de W. Boerner", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. XLIV, 1982, p. 193. Wirth ajoute une autre possibilité intéressante d'interprétation temporelle : "Peut-être pensait-il [*l'auteur*] en même temps à une typologie astrologique du type Jupiter/Mercure/Vénus/Saturne, un retour cyclique des quatre âges du monde, mais sans arriver à faire entrer parfaitement sa matière dans ces cadres préfabriqués ?" *Ibid.*, p. 193-194.

accumulative (...) la succession de scènes (...) [donnent une] impression de déroulement linéaire qu'on associe avec le genre narratif"⁵⁵⁴, les dialogues ne donnent pas suffisamment d'indications pour permettre d'établir une chronologie entièrement fondée sur le récit.

Ce qui domine finalement du point de vue temporel, c'est non seulement la carnavalisation — presque littérale comme on l'a dit — de cette dimension, mais aussi la tendance — également liée au carnavalesque — vers l'indétermination et le paradoxal. La temporalité paradoxale se voit même rejouée explicitement au niveau thématique par les nombreuses allusions aux questions du destin, de la prédestination et des "prognostications".⁵⁵⁵ Qu'on songe par exemple au *Livre de Jupiter* — dans lequel on trouve "la prédiction des destins avec l'exacte disposition des événements futurs" — dont les brigands Byrphanes et Curtalius se servirent pour "deviner ce qui est à venir", voire pour promettre aux gens de les "enroller au livre d'immortalité pour certaine somme d'argent".⁵⁵⁶ Mercure se demande, à juste titre, comment il se fait que Jupiter n'avait pas "veu aultrefoys dedans ce lyvre (ouquel il cognoissoit toutes choses), que icelluy livre devoit quelque foys devenir ? (...) il falloit bien que cestuy accident y fust predict"⁵⁵⁷, et les deux voleurs eux-mêmes — tout aussi conséquents — ne manquent pas de vérifier dans le livre si leur "larcin y est point predict et pronostiqué".⁵⁵⁸

Il reste que ce clin d'œil aux paradoxes temporels du livre dans le livre — dont l'interprétation peut mener à des réflexions plus générales sur l'astrologie, la Providence, la prédestination, etc. — ne constitue qu'un petit élément de l'ensemble des singularités tant spatiales que temporelles qui contribuent au processus généralisé de la carnavalisation — avec ses renversements, ses jeux sur le haut et le bas, sur la modernisation exagérée d'éléments mythiques, sur l'actualité "la plus vive", etc. — qui a jeu dans le *Cymbalum* et qu'a si bien décrit Bakhtine notamment

⁵⁵⁴Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 115.

⁵⁵⁵Des Périers, comme Rabelais, est d'ailleurs l'auteur d'une satire des "prognostications" à la mode du temps : *La prognostication des prognostications*.

⁵⁵⁶ CM, p. 28.

⁵⁵⁷ CM, p. 24. Cette idée pourrait provenir du "Zeus confondu" de Lucien où Kyniscos s'amuse à questionner Zeus sur les paradoxes du Destin, des Moires et de la Fortune.

⁵⁵⁸ CM, p. 11.

dans son livre sur Dostoïevski et plus encore dans son ouvrage sur ce contemporain et concitoyen de Des Périers qu'est Rabelais.⁵⁵⁹

Il va de soi que dans un tel contexte spatio-temporel les échanges dialogués prendront une forme fort différente de celles qu'ils pourraient avoir dans des dialogues plus classiques qui mettent en scène un espace-temps dominé par le désir de vérisimilitude. Ici, l'*ethos* dialogique baigne dans les eaux beaucoup plus troubles de la satire ménippée et du paradoxe, loin du *locus amœnus* et de la mise en scène conviviale que tentent le plus souvent de reproduire les humanistes sur le modèle d'un Cicéron ou, plus rarement, d'un Platon.

c. Dialogues : de l'utopie à la dystopie ?

Et, de fait, on constate très rapidement qu'au niveau aussi de la dynamique et de la représentation des échanges, ce petit dialogue en quatre volets se distingue radicalement du dialogue classique vraisemblable. On a déjà vu que le mode de présentation des énoncés est fort différent de ce qu'on trouve chez More par exemple. Ce dernier choisit d'insérer ses dialogues dans une narration (et même dans une narration déléguée de second degré pour ce qui est du dialogue mis en abyme), alors que les dialogues du *Cymbalum* sont présentés en mode direct, sur le modèle dit dramatique, sans donc les incises et simplement avec le nom — ou l'abréviation du nom — du personnage placé devant son énoncé. Les échanges commencent ainsi sans présentation narrative, *in medias res*, ce qui en accentue le caractère dramatique.

Autre différence majeure : les répliques du *Cymbalum* sont presque quatre fois plus nombreuses que dans l'*Utopie* — 218 contre un peu plus de 50 chez More (dont l'ouvrage est pourtant beaucoup plus long) — et proférés, comme on l'a vu, par un plus grand nombre d'interlocuteurs de "natures" plus hétérogènes (divine, animale, humaine) : 15 contre 7. Il en résulte que les énoncés des personnages du *Cymbalum* sont (généralement) plus brefs et plus variés quant à leur instance énonciative. Les échanges dialogués sont aussi plus vifs, les tours de parole alternant, en moyenne, beaucoup plus rapidement.

De même, le caractère stylistique et linguistique des deux dialogues est fort différent. N'oublions pas que l'ouvrage de More est rédigé dans le latin élégant et

⁵⁵⁹ Voir notamment le chapitre "Rabelais et l'histoire du rire" où Bakhtine retrace les sources de la littérature carnavalesque dans le folklore et les pratiques historiques du carnaval médiéval et renaissant.

spirituel des humanistes, alors que Des Périers a recours à une prétendue "traduction" du latin en langue vernaculaire. La langue des personnages — rythmée par les jurons, les apostrophes, les onomatopées, les chansonnettes, le tutoiement, etc. — se veut aussi plus orale, populaire et "spontanée",⁵⁶⁰ ce qui fait contraste avec les nombreuses références et allusions très littéraires et érudites qui la parsèment.

De plus, la division du dialogue en quatre volets relativement indépendants crée aussi une dynamique particulière en ce qui a trait au déroulement des échanges qui ne s'inscrivent plus dans une continuité mais plutôt dans une succession de quatre tableaux dialogiques "presque" indépendants au niveaux conceptuel et anecdotique. Car, hormis l'histoire du livre volé qui relie de manière anecdotique la fin du premier dialogue et le début du troisième, ainsi que la présence de Mercure dans les trois premiers dialogues, tout le reste concourt à accentuer la discontinuité et l'absence de liens entre les dialogues, et ce, surtout en ce qui concerne le quatrième qui paraît totalement détaché des trois premiers tant du point de vue anecdotique que du point de vue des personnages en présence.⁵⁶¹

Pis encore : on saute brusquement d'une situation dialogique autonome à une autre à l'intérieur même de chacun de ces quatre dialogues.⁵⁶² Ainsi, certains tableaux peuvent eux-mêmes se subdiviser en plusieurs petites *saynètes* relativement indépendantes les unes des autres. Si bien qu'on compte, au total, pas moins de neuf dialogues et sous-dialogues distincts dans l'ouvrage. Enfin, même ces petites saynètes dialoguées sont souvent interrompues par de courts dialogues ou monologues en aparté. Kemal Bénouis, par exemple, décrit bien — quoique de manière incomplète — le mouvement du premier dialogue :

monologue d'exposition de Mercure, duo des comparses Byrphanes et Curtalius ; puis le duo devient trio par l'adjonction de Mercure (...) ; de nouveau, duo des larrons qui redevient trio avec le retour de Mercure et, enfin, deux duos successifs, celui de l'hôtesse avec Mercure et celui de Byrphanes avec Curtalius.⁵⁶³

⁵⁶⁰ Sur le "style plus bas marqué" du *Cymbalum*, voir Vulcan, *op. cit.*, p. 126-128 et 160-166.

⁵⁶¹ Nous reviendrons plus loin à la question importante, et fort débattue, de l'unité et de la "cohérence" du *Cymbalum*. Cet aspect nous paraît relever davantage de notre second niveau d'analyse, celui de la lecture des dialogues.

⁵⁶² À l'exception du quatrième, qui est le plus continu et le plus homogène considéré en lui-même, mais aussi le plus discontinu et le plus hétérogène par rapport à l'ensemble de l'ouvrage.

⁵⁶³ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 115-116. Bizarrement Kemal Bénouis conclut que ce "schéma générateur de légèreté permet (...) de respecter l'unité dialogique : deux". *Ibid.* Il y a pourtant d'autres exemples de trios voire, même de quatuors, plus loin dans le *Cymbalum* !

En fait, la structure du premier dialogue est encore plus complexe puisque Kemal Bénouis oublie d'inclure les "solos" — le soliloque de Mercure entre les deux derniers "duos" par exemple — dans son énumération. Ces procédés sophistiqués de succession et d'imbrication des énoncés participent d'une mise en scène, voire d'une sorte de *chorégraphie*, dialogique relativement complexe et très dynamique.

Tous ces éléments s'unissent pour donner une vive impression de mouvement et de "théâtralité" à l'ensemble, comme on l'a déjà vu.⁵⁶⁴ La mise en scène sophistiquée, l'hétérogénéité des différentes saynètes, tout comme la carnavalisation spatio-temporelle, contribuent à la polyphonie paradoxale de l'ouvrage dont on est tenté, à la suite de plusieurs critiques, de louer le "dialogisme" irréductible (au sens bakhtinien toujours).

Mais un tel jugement serait trop facile et, surtout, trop sommaire : il risquerait de nous faire passer à côté de l'*autre* message "dialogique" fondamental que paraît véhiculer le *Cymbalum mundi*. Car si l'on s'en tient d'abord à l'étude des échanges dialogués du strict point de vue des personnages, on constate tout de suite qu'ils témoignent surtout de la *difficulté* ultime du dialogue. Cela est sensible non seulement au niveau thématique mais aussi dans la *structure* même des échanges. Toute une série de procédés qu'on pourrait qualifier d'"anti-dialogiques" viennent mettre en lumière, ultimement, des failles dans les relations, voire un blocage de la communication dialogique entre les personnages. Ces caractéristiques formelles des échanges dialogués, qu'on se doit maintenant d'analyser attentivement, sont d'ailleurs si prégnantes qu'on peut se demander, en dernière analyse, si le *Cymbalum* ne constitue pas une démonstration — dialoguée, et fort "dialogique" — de l'*impossibilité* de tenir un dialogue.

i. Monologues, paralogues, métalogues et autres anti-dialogues

À ce titre, on doit insister, pour commencer, sur la présence très significative de plusieurs *monologues*, dont certains très longs (comme ceux de Mercure au début des premier et troisième dialogues, ou celui d'Hylactor au début du quatrième). Il faut tout de suite préciser cependant qu'il s'agit de monologues d'un type particulier — très différent, par exemple, de celui de Raphaël au Livre II de

⁵⁶⁴ Se reporte *supra*, au début de la section "Le *Cymbalum* est un *colloquium* !".

l'Utopie — en ce sens qu'il s'agit en fait de *soliloques* où sont énoncées, sur le mode théâtral, les réflexions que les personnages se font pour *eux-mêmes*, "à voix haute" (si l'on peut dire ainsi dans le contexte d'un dialogue écrit !). Ces monologues ne s'adressent donc pas directement à d'autres personnages, ou à un public (comme ce serait le cas dans un "aparté"), et ce, même s'ils peuvent parfois être "entendus" par d'autres à leur insu. On n'y rencontre aucune marque explicite d'allocution (vocatifs, pronoms à la deuxième personne, impératifs, etc.)

L'utilisation de ce procédé d'origine théâtrale ici paraît d'autant plus frappante qu'elle est inhabituelle dans la tradition du genre dialogué. On n'en trouve pas d'exemples chez Platon ou Cicéron. On s'attendrait peut-être à en trouver le modèle chez Lucien qui se vante — et s'accuse ! — d'avoir réuni justement "le dialogue et la comédie"⁵⁶⁵, un genre philosophique et un genre théâtral. Sauf qu'on trouve à peine un ou deux exemples de soliloques, très brefs, dans toute l'œuvre dialoguée du satiriste de Samosate. Dans le dialogue intitulé *Ménippe ou la nékyomancie*, par exemple, les personnages de Ménippe et de Philonidès prononcent chacun une réplique "à voix haute pour eux-mêmes" avant que le dialogue ne s'entame pour de bon, mais ces pseudo-soliloques sont très brefs et Ménippe est tout de suite abordé par un interlocuteur qui l'avait entendu soliloquer.⁵⁶⁶ Il semble plus plausible de voir l'utilisation de ce procédé par Des Périers comme inspirée par la tradition dramatique populaire encore relativement vivante en France à l'époque (les farces et moralités surtout).⁵⁶⁷ En ce sens, Des Périers, ici encore, va plus loin que Lucien. Sauf que c'est moins l'origine du

⁵⁶⁵ "Tu es un Prométhée dans tes discours", *Œuvres complètes*, tome I, p. 29.

⁵⁶⁶ Lucien, *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 246. Seul ce passage évoque quelque peu le soliloque théâtral : "PHILONIDÈS. N'est-ce pas ici Ménippe le chien ? Ce n'est certainement pas un autre, à moins que je n'aie la vue trouble ; c'est bel et bien Ménippe. Mais alors que signifie ce costume étrange, ce bonnet, cette lyre et cette peau de lion ? Abordons-le. Bonjour, Ménippe. (...)". Nous n'avons trouvé que deux autres brefs exemples, moins convaincants, de dialogues dont la première réplique est censé être prononcé à voix haute par un personnage qui parle, ou croit se parler, tout seul : dans *Icaroménippe ou le voyage aérien* et dans *Le songe ou le coq*, mais dans les deux cas la réplique est tout de suite entendue par l'autre personnage (le coq dans le deuxième exemple !) et le dialogue s'amorce. Lucien utilise cependant d'autres procédés plus franchement imités, ou plutôt parodiés, du théâtre dans *Zeus tragédien* ou dans *La tragédie de la goutte*.

⁵⁶⁷ À ce sujet, et plus particulièrement en ce qui concerne l'évolution des genres dramatiques en France à partir du début du XV^e siècle, voir Jean-Claude Aubailly, *Le monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques genres dramatiques à la fin du Moyen Âge et au début du 16^e siècle*, Champion, Paris, 1975. On se souviendra que Yves Delègue assimile le *Cymbalum* au genre théâtral de la farce : Delègue, "À quel genre littéraire le *Cymbalum Mundi* appartient-il, sinon celui de la farce, comme son sous-titre l'indique ("quatre dialogues poétiques, fort antiques, joyeux et facetieux") ? *Op. cit.*, p. 19, n. 1.

procédé qui nous intéresse ici que sa fonction et son impact sur la signification des dialogues du *Cymbalum*.

On trouve onze exemples de tels soliloques dans le *Cymbalum*, ce qui peut sembler peu quand on sait que l'ouvrage compte 218 répliques au total. Sauf que ces onze soliloques représentent à eux seuls près de 31% de l'ensemble du texte !⁵⁶⁸ Ainsi, même si, comme on l'a vu, les énoncés dans les dialogues du *Cymbalum* sont en général plus nombreux et plus brefs que dans les dialogues de *l'Utopie*, la présence importante de ces longs monologues plus ou moins *détachés* des situations dialogiques vient changer quelque peu la donne. Ces soliloques paraissent d'autant plus significatifs que Des Périers les emploie pour amorcer et conclure presque tous ses dialogues : seul le deuxième ne s'ouvre pas sur un soliloque et seul le premier ne se clôt pas de cette manière. La plupart des échanges dialogués sont donc *encadrés* par ces monologues qui ne s'adressent directement à aucun personnage.

Ruxandra I. Vulcan, qui traite seulement des monologues d'ouverture des dialogues — qu'elle voit comme des "prologues" — insiste surtout sur leur rôle satirique et comique, ainsi que leur fonction dialogique dans la délégation de voix qui suit :

La délégation de voix est d'une théâtralité renforcée par des sortes de prologues à chacun des dialogues ; ils instaurent une distance plus satirique que brechtienne (...) Ces relais [*les prologues*], indices de théâtralité, en informant et en orientant le regard, construisent un décalage très comique d'information entre lecteur et personnages. Par ailleurs, ils multiplient le nombre de points de vue entre dieux, hommes et animaux et accroissent leurs distances réciproques, instruments de la satire. En tant que relais, ils font rebondir la délégation qui se diffracte en une véritable polyphonie (...) Ainsi s'animent divers espaces célestes et sublunaires (auberge, théâtre, verger, place, bocage) où se croisent dieux, hommes et animaux.⁵⁶⁹

Et il est vrai, qu'à la lecture du *Cymbalum*, on note d'abord que plusieurs de ces soliloques — au-delà de leur fonction narrative et diégétique — produisent un effet comique et plutôt "dialogique". D'ailleurs, le simple fait — forcément artificiel — qu'un personnage "pense à voix haute" peut en soi susciter l'amusement. Le soliloque d'ouverture de Mercure, par exemple, cherche manifestement à faire

⁵⁶⁸ C'est-à-dire 369 lignes de texte sur les 1204 que compte l'édition Nurse. Mercure prononce pas moins de six soliloques. Les cinq autres sont prononcés par Trigabus, Celia, Ardelio, Hylactor et Pamphagus.

⁵⁶⁹ Vulcan, *op. cit.*, p. 106-107. Un peu à la même manière, Kemal Bénouis voit ces soliloques comme des "monologues d'exposition" : "Dans ce monologue sont donnés le ton et le leitmotiv du dialogue ; ce qui suit n'est que variations et illustrations." *Op. cit.*, p. 115.

sourire sur le mode de la farce théâtrale. Le ton pressé (provoqué par l'énumération des nombreuses tâches à accomplir), les questions posées à soi-même ("Quant auray-je fait toutes ces commissions ?"⁵⁷⁰), la teneur caricaturale et comiquement allusive du propos, tout cela concourt à rendre la situation de discours nettement humoristique : on imagine le messager des dieux suspendu dans les airs, talaires au vent, préoccupé par le travail à accomplir, débitant rapidement ce discours pour lui-même en faisant des clins d'œil au public.

Les autres soliloques de Mercure sont également dominés par ce caractère amusant de l'artifice et de l'allusion comique. Celui qui précède les échanges finaux de Byrphanes et Curtalius au premier dialogue notamment acquiert une dimension d'autant plus comique que Mercure s'y promet de jouer "encores ung bon tour" à ces "messieurs"⁵⁷¹ en effaçant leurs noms du Livre d'immortalité de Jupiter, alors que le lecteur sait bien que ces derniers ont déjà subtilisé ledit livre au dieu des voleurs : voilà Mercure devenu l'"abuseur abusé", le "trompeur trompé", dans la plus pure tradition de la farce.

De même, le plus long des soliloques de tout l'ouvrage, celui qui ouvre le troisième dialogue (et qui s'étend sur pas moins de quatre pages et demi, soit plus de 10% de tout l'ouvrage), met en scène un Mercure fort volubile et animé par des propos "joyeux et facetieux"⁵⁷²: énumération des infidélités de Jupiter (l'"altitonant"), étonnement que le "vieulx rassoté" n'ait pas prédit le vol de son livre, lecture à voix haute de tous les messages et commissions que lui ont confiés les autres dieux, remarques paillardes et allusions satiriques à l'actualité,⁵⁷³ etc. Ce soliloque paraît d'autant plus empreint de vitalité qu'il est entrecoupé des simili-dialogues constitués par la lecture à voix haute des messages des autres dieux, tout de suite suivie par les réactions et commentaires, outrés ou enthousiastes, de Mercure. L'effet est si près du dialogue que le responsable de l'édition moderne, Nurse, ne peut s'empêcher d'ajouter des tirets, des points d'exclamations et des guillemets absents de l'édition originale :

⁵⁷⁰ CM, p. 5.

⁵⁷¹ CM, p. 10.

⁵⁷² Hormis les passages qui servent surtout à faire progresser le "récit" (ou ce qui en tient lieu) : découverte du vol du livre, raisonnement qui fait comprendre à Mercure qui lui a dérobé l'ouvrage, proclamation de Jupiter, etc.

⁵⁷³ Tout le passage dédié à Vénus est une apologie des joies de l'érotisme. Par contre, le passage concernant le message de Minerve acquiert une tonalité en partie sérieuse (ou "morale") du fait qu'y sont vraisemblablement stigmatisés les poètes impliqués dans la querelle Marot-Sagon.

— Et qu'est cecy ? — « Memoire à Mercure de bailler Cleopatra, de par Juno (...) »
 — Voire dea, apporter ! Je je le feray tantost, attendez-vous-y. — « Premièrement, un perroquet (...) » — Je ne puisse jamais remonter aux cieulx, si je faiz rien de tout cela (...) Et puis, qu'est cecy ? — « Memoire à Mercure de dire à Cupido, de par sa mere Venus (Ha ! est-ce vous, Venus ? Vous serez obeye, vrayment !) (...) »
 — Bien ! il n'y aura point de faulte si je treuve Cupido. Encore des commissions ? Ha ! c'est ma dame Minerve ; (...). Certes je ne lui vouldroye faillir (...). — « Memoire à Mercure de dire aux poetes (...) » — Vrayment, ma dame Minerve, je le feray pour l'amour de vous.⁵⁷⁴

Mais si les soliloques de Mercure témoignent ainsi d'une polyphonie qui pourrait renforcer l'hypothèse de la dimension dialogique,⁵⁷⁵ au sens bakhtinien toujours, de ces passages "non dialogués", il reste qu'il y a d'autres exemples qui nous ramènent à l'étymologie et à la signification première du procédé du soliloque dont la particularité est de mettre en scène un locuteur en situation de discours foncièrement *solitaire*. Le *soliloquium* possède évidemment une face d'ombre : il peut être la représentation textuelle d'une solitude qui n'est pas toujours jubilatoire. À ce titre, il importe de s'arrêter brièvement aux interventions de Celia et d'Hylactor qui, comme Mercure, "parlent seul", mais sur un ton qui laisse entendre que cette solitude de la parole leur pèse plus qu'elle ne le faisait au dieu de l'éloquence.

Celia, qu'aperçoit Cupido "en un verger", se demande plaintivement si elle vivra "tousjours ainsi seullette"⁵⁷⁶. Elle se morfond d'avoir refusé les avances de son "amy" et comprend trop tard la leçon des "petitz oysillons" qui lui enseignent que "les creatures ne se peuvent passer de leurs semblables".⁵⁷⁷ Les "amoureux assemblemens" des petits oiseaux lui font même se sentir "la plus malheureuse creature qui soit en ce monde".⁵⁷⁸ Certes, on peut penser, comme on l'a vu précédemment, que Celia fait ici l'objet de la vengeance de Cupido, qu'elle a mérité

⁵⁷⁴ CM, p. 25-27. Précisons que nous avons retiré ici presque tous les longs passages cités par Mercure. Notre citation donne en raccourci la dynamique d'un passage qui s'étend en fait sur plus de deux pages, ce qui augmente quelque peu l'impression de vivacité dialogique.

⁵⁷⁵ Kemal Bénouis note lui aussi à quel point, dans les énoncés plus longs du *Cymbalum*, "le rythme (...) est léger grâce à un style de questions et de réponses faites de phrases assez courtes". *Op. cit.*, p. 128. Vulcan note la même chose à propos de ce qu'elle appelle les monologues de "présentation" : "La brieveté est également le ressort de ces énoncés, car ils sont faits de courtes phrases ou s'entremêlent de manière vive et naturelle les affirmations, les interrogations et les exclamations." *Op. cit.*, p. 165.

⁵⁷⁶ CM, p. 29.

⁵⁷⁷ *Ibid.*

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 30. Vulcan voit une évolution dialogique vers "plus de clarté" dans ce soliloque : "Le monologue de Celia est tout émotion et regrets ; ses propos rendent les diverses émotions qui l'animent ; entrecoupés d'exclamations, d'interrogations en cascades, de souhaits, ils se terminent par un dialogue intérieur qui l'amène à une nouvelle clarté." *Op. cit.*, p. 165. La réplique mordante de Cupido tout de suite après ce "touchant" soliloque invite cependant à plus de prudence vis-à-vis de ce genre d'interprétation lénifiante inspirée des lectures de Saulnier et Nurse.

son châtement pour ne pas s'être plié à l'appel amoureux de la nature, ("elle en a ce qu'il luy fault" dit justement le petit dieu), bref que le personnage est ici l'objet d'un regard essentiellement satirique. Mais il reste que la plainte de Celia met en relief le caractère potentiellement plus sombre du soliloque, l'absence de contact — et, partant, de dialogue — dont il est ici l'incarnation énonciative.

Cette dimension "saturnienne" du soliloque est encore plus explicitement affirmée dans le long monologue d'Hylactor qui s'amorce justement sur l'espoir qu'a celui-ci de trouver un compagnon pour converser : "S'il plaisoit à Anubis que je puisse trouver ung chien lequel sceut parler, entendre et tenir propos comme je fay, que je seroye ayse !" ⁵⁷⁹ Condamné au silence par l'absence d'interlocuteurs canins, Hylactor trouve que "c'est une grand peine de se taire" ⁵⁸⁰. Il a beau jouer toutes sortes de tours pour s'occuper quand il se "trouve seulet", ⁵⁸¹ "quoy qu'il en soit" il est "bien marry" (i.e. fâché) de ne point rencontrer "quelque compaignon lequel sache aussi parler." ⁵⁸² Il se languit — dit-il encore à la fin de son long soliloque — du "miserable desir" qu'il a de "parler et ne trouver oreilles commodes pour ce faire". ⁵⁸³

Ruxandra I. Vulcan voit dans ce désir de communication frustré le fil conducteur du soliloque : "Le monologue d'Hylactor traduit les rêves et les compensations d'un grand insatisfait. Le leitmotiv de son attente frustrée (trouver un autre chien avec qui converser) rythme le monologue". ⁵⁸⁴ Wolfgang Spitzer est plus sensible encore à la situation isolée d'Hylactor :

No modern psychiatrist could have depicted better than Bonaventure the urge for self-expression in a frustrated being prevented from communing with his fellows. If, of the two basic purposes of language: communication and self-expression, the first is denied to us, we fall into a pathetic exaggeration of the second. ⁵⁸⁵

On peut bien sûr vouloir relativiser, ici encore, cette interprétation de l'état d'esprit d'Hylactor : on sait bien que la solitude du chien au quatrième dialogue n'est que temporaire, que son désir de dialogue est motivé aussi par son désir

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 34

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 36.

⁵⁸³ *Ibid.*

⁵⁸⁴ Vulcan, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁸⁵ Spitzer, *op. cit.*, p. 808.

subséquent de parler publiquement, et de révéler donc le fait qu'il possède le don de la parole, pour pouvoir ensuite en tirer profit. Mais il reste évident qu'ici, comme dans l'épisode de Celia, le procédé narratif du soliloque, en plus des fonctions comiques (et diégétiques) qu'il peut avoir, paraît pouvoir témoigner de l'isolement des personnages concernés et, surtout, d'une frustration certaine — tout à la fois affirmée et moquée — de leur désir de communiquer. Le soliloque est ici le symbole de l'absence (douloureuse) du dialogue.

La solitude affirmée de personnages comme Hylactor et Celia, ne constitue toutefois que l'exemple le plus visible d'une "incommunicabilité" qui paraît contaminer — selon des modalités et à des degrés divers — la très grande majorité des relations dialoguées entre les personnages du *Cymbalum*. Nombre d'autres procédés et caractéristiques des échanges viennent illustrer de diverses manières cette difficulté, voire cette impossibilité, de communiquer, qu'ils le fassent dans le contexte d'une *absence de contact* entre locuteurs (comme c'est le cas dans les soliloques que l'on vient d'analyser), ou qu'ils viennent déstabiliser les contacts dialogiques des personnages en instaurant divers types de *césures* dialogiques à l'intérieur même des échanges ou aux limites extrêmes de ceux-ci.

Par exemple, d'autres soliloques de l'ouvrage, s'ils sont moins longs et moins explicitement associés à la solitude que ceux de Celia et d'Hylactor, n'en participent pas moins de cette tendance. Plusieurs dialogues se terminent sur de tels énoncés.⁵⁸⁶ C'est le cas notamment à la fin du dialogue de Mercure avec Byrphanes et Curtalius, alors que le dieu s'exclame, pour lui-même, que "C'est pitié d'avoir affaire aux hommes !" et reproche vertement à Jupiter de lui avoir donné — justement — "office pour trafiquer et converser entre les humains".⁵⁸⁷ Puis, un peu plus loin, on trouve un exemple presque identique quand Mercure, après sa conversation avec l'Hostesse, la condamne à vivre sa "vie en servitude et malade toutes les lunes jusqu'au sang".⁵⁸⁸ Dans les deux cas, le dialogue est anéanti non seulement par l'insulte de Mercure qui envoie paître ces interlocuteurs, mais aussi par le fait, formellement inscrit dans le texte, que le dialogue laisse place au monologue.

⁵⁸⁶ En fait, étant donné l'absence de narration et de didascalies, il n'est pas toujours aisé de déterminer si ces énoncés sont adressés aux autres personnages ou simplement prononcés à voix haute par le locuteur pour lui-même. Il faut en juger, au cas par cas, selon le contexte et des indices souvent indirects.

⁵⁸⁷ CM, p. 9.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 10. Dans les deux cas, l'absence de réplique des personnages attaqués porte à croire que l'énoncé est prononcé pour lui-même par Mercure. Cela paraît d'autant plus vraisemblable dans le deuxième exemple que la suite de l'énoncé relève explicitement du soliloque.

Ce procédé qui consiste à faire basculer le dialogue dans le monologue en fin de parcours apparaît sous une autre forme — encore plus intéressante — à la fin du troisième dialogue polémique entre le cheval Phlegon, son maître Staius et Ardelio. On constate que cette saynète dialoguée se termine non pas par un mais par *trois* petits soliloques consécutifs : la réplique de Staius qui menace, pour lui-même,⁵⁸⁹ de battre son cheval est suivie de l'énoncé d'Ardelio, qui se promet d'aller transmettre la nouvelle du cheval parlant à "maistre Cerdonius", puis d'un troisième soliloque, celui de Mercure (qu'on ne pouvait d'ailleurs savoir présent à la scène jusque-là) qui conclut le dialogue. La succession de ces trois énoncés qui ne se répondent pas les uns les autres vient mettre en relief à quel point la structure d'énonciation, au-delà de son caractère "théâtral", peut témoigner d'une forme certaine d'isolement des personnages concernés les uns par rapport aux autres.

Ce dernier exemple paraît d'autant plus intéressant qu'il permet de voir le "parallélisme" de certains énoncés du *Cymbalum* : un peu comme les lignes parallèles proverbiales de la géométrie, ces énoncés ne se rejoignent jamais dans l'espace conversationnel. On trouve d'ailleurs d'autres occurrences de ce qu'on pourrait appeler des "paralogues",⁵⁹⁰ parfois au beau milieu d'un autre dialogue, *en présence* donc d'autres auditeurs qui ne les "entendent" pourtant pas.⁵⁹¹

Il y a un tel paralogue au premier dialogue, par exemple, alors que, suite au soliloque de Mercure, s'amorce la conversation avec nos amis Byrphanes et Curtalius. Peu après l'entrée en scène de Mercure — qui s'adresse tout de suite aux deux "compagnons" et auquel répond Curtalius — un nouveau dialogue à deux — en aparté — s'amorce entre les deux larrons qui formulent alors le projet de leur larcin. Aucune didascalie ne vient nous donner d'indication sur ce passage, mais on comprend bien — étant donné le sujet de la conversation — que les deux personnages se parlent à voix basse à l'insu de Mercure. Il s'agit là d'un exemple probant de "paralogue" : un petit dialogue plus restreint — à deux interlocuteurs ici

⁵⁸⁹ Il serait possible de contester que cette réplique soit censé être une remarque "pour soi formulée à haute voix", mais cette dernière hypothèse paraît, de loin, la plus probable puisque Staius, dans sa réplique antérieure, a commencé à faire trotter son cheval ("Sus, sus, allons et vous deliberez de trotter hardiment") et Ardelio lui a déjà déclaré "Adieu, adieu". CM, p. 33.

⁵⁹⁰ Ou parfois même de "métalogues", si l'on peut dire, quand on a affaire à des monologues prononcés du haut des airs comme c'est le cas pour certains énoncés de Mercure ou de Cupido...

⁵⁹¹ Par certains côtés, on pourrait croire qu'il s'agit d'*apartés*, comme au théâtre encore, sauf qu'ils ne sont pas explicitement adressés à un "public". (Autre que le lecteur, bien sûr, sur lequel nous reviendrons bientôt : nous nous situons pour l'instant, ne l'oublions pas, au niveau de l'interaction entre les personnages.)

— inséré dans une situation dialogique plus large (censé mettre en présence trois interlocuteurs). Soulignons que ce procédé formel permet d'illustrer concrètement la duplicité des deux "brigands" vis-à-vis de Mercure et toute la suite du dialogue, comme on le verra bientôt, s'en verra affectée. On trouve d'ailleurs un autre exemple fort intéressant, et révélateur, de paralogue plus loin dans ce même dialogue, alors qu'une réplique adressée uniquement à Byrphanes est insérée — entre parenthèses — en plein cœur d'une réplique adressée par Curtalius à Mercure : "(Escoute, mon compagnon, il [*Mercure*] a desrobé je sçay bien quoy, là-hault en la chambre. Par le corbieu ! il n'y a rien si vray.)". Ici, l'énoncé en aparté (isolé uniquement par des marques de ponctuation), en greffant un dialogue à deux à l'intérieur même d'une réplique participant d'un échange à trois, vient souligner encore davantage la position adverse — et parallèle — des deux larrons vis-à-vis de Mercure.

Au troisième dialogue, ce procédé du parallélisme des énoncés réapparaît encore sous une nouvelle forme dans la saynète autour du cheval parlant. Le début du dialogue est particulièrement intéressant à ce titre : Mercure, soliloquant du haut des airs (ou "métaloguant", si l'on veut...), suite à son échange avec Cupido, prononce à voix haute la formule permettant aux animaux de parler, ce qui permet ensuite au cheval d'y aller de son premier énoncé. Sauf que, bien que le cheval s'exprime à voix haute en présence de son maître Statius, ce dernier ne semble pas réagir au *contenu* de ces deux premiers énoncés mais seulement au fait — étonnant il est vrai — que la bête parle : "Qu'est-ce à dire cecy ? Par la vertubieu ! mon cheval parle !" ⁵⁹² Pendant plusieurs répliques, Statius entend Phlegon, mais sans l'"entendre" vraiment. Leurs énoncés au début sont parallèles et ne se répondent pas. Il s'agit d'un véritable dialogue de sourds, comme l'admet d'ailleurs Statius lui-même plus loin dans le dialogue : "je suis tant estonné d'ouyr sortir parolles d'une telle bouche, que je n'entendz point à ce qu'il dict." ⁵⁹³ Cette particularité formelle du dialogue paraît d'autant plus intéressante que Phlegon est justement en train de se plaindre que les humains maltraitent les bêtes parce que le "parler" leur a été "osté", et que leurs doléances ne sont donc pas "entendues". Ici encore, la structure formelle du dialogue — qui fait se côtoyer des énoncés parallèles ne se répondant pas les uns aux autres — paraît illustrer concrètement le thème même de l'échange, c'est-à-dire le "dialogue de sourds" qui a jeu entre les hommes et les bêtes.

⁵⁹² CM, p. 30.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 31.

Tous ces procédés, les paralogues comme les soliloques, mettent en évidence une sorte de faille, de césure dialogique, qui crée une distance entre les interlocuteurs. On trouve d'ailleurs encore un procédé qui pourrait entrer dans cette catégorie : la présence, parfois, d'interlocuteurs muets qui assistent à des conversations à *l'insu* de leurs interlocuteurs. On a déjà mentionné, par exemple, que le soliloque de Mercure à la fin de la conversation de Phlegon, Staius et Ardelio au troisième dialogue était inattendu, puisque rien n'indiquait que le dieu était présent à la scène. On comprend alors que Mercure assistait sans mot dire à l'échange de sa position surplombante. De la même façon, un peu plus tôt dans le troisième dialogue, on trouvait un autre exemple de cette présence "inouïe" (au sens étymologique) : lorsque Mercure et Cupido assistent à la plainte de Celia.⁵⁹⁴

Cette présence muette de personnages à *l'insu* des locuteurs n'est pas toujours aérienne. On en trouve un exemple "terrestre" au deuxième dialogue, alors que Mercure et Trigabus (tous deux déguisés) observent les trois philosophes qui arpentent l'"areine". Après deux répliques où ils décrivent visuellement, et de loin semble-t-il, le comportement ridicule de deux des philosophes, Mercure suggère qu'ils s'approchent pour voir "les mines qu'ilz feront entre eulx" et pour entendre "les propos qu'ilz tiendront".⁵⁹⁵ Tout indique ensuite que les trois philosophes n'ont pas remarqué la présence de ces deux témoins puisque les neuf répliques suivantes appartiennent à Rhetulus, Cubercus et Drarig qui se querellent allègrement, sans tenir compte des observateurs. Ce n'est qu'après que Trigabus a interpellé les philosophes que le dialogue impliquant tous les interlocuteurs s'amorcera.

Cette présence muette et inaperçue de Mercure et Trigabus à l'entretien des trois philosophes, tout comme les deux autres exemples "verticaux" au troisième dialogue, de ce qu'on pourrait qualifier d'"espionnage" dialogique participe bien sûr de la distance satirique qui caractérise ce genre d'ouvrage ménippéen : elle peut être vue dans les termes du dialogisme bakhtinien (multiplication des perspectives, etc.) Mais, ici encore, du strict point de vue de la situation de dialogue entre les personnages, ce type de présence/absence des personnages aux situations de dialogue est avant tout *distance*, césure : elle instaure une hiérarchie et creuse un fossé entre les interlocuteurs.

⁵⁹⁴ Ici encore, Cupido concluait la saynète avec un petit "métalogue" qui envoyait, plus ou moins vertement, paître la "fillette" : "«Va, va, / De par Dieu ! va, dict la fillette, / Puis que remede n'y puis mettre...»" Or, elle est bien, la bonne dame : elle en a ce qu'il luy fault." *Ibid.*, p. 30.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

Ce procédé vient donc s'ajouter aux soliloques, paralogues et autres "anti-dialogues", évoqués précédemment, pour constituer une impressionnante liste d'occurrences de divers types de césures dialogiques ou, pis encore, d'absences de contact entre les interlocuteurs de ces fictions dialogiques. Dans tous les cas, en effet, ces divers procédés permettent d'*isoler* les énoncés — voire les personnages eux-mêmes — qui ne s'insèrent donc plus dans le réseau des échanges. En ce sens, même quand il y a énoncé, il ne s'agit plus de *répliques* de dialogue au sens étymologique puisqu'ils ne *répondent* pas directement à des énoncés préalables (du moins ne s'adressent-ils pas à leurs locuteurs), ni n'en suscitent de nouveaux. Ce sont des instances formelles, des traces structurelles, de l'incommunicabilité qui est également *thématisée* explicitement tout au long de l'ouvrage, comme le rappelle, notamment, Weinberg : "The central problem in this dialogue is failure in communication, from the highest reaches of the universe to the lowest."⁵⁹⁶

D'ailleurs, cette incommunicabilité qui naît soit d'un isolement irréductible ou encore du désir d'entrer en contact et de la frustration qui fait suite à son inassouvissement, est souligné explicitement à la fin de l'ouvrage, sous une autre forme encore : la lettre des Antipodes inférieurs que trouvent les deux chiens et que lit Pamphagus. On se souviendra que ceux-ci y formulent le souhait d'"humainement converser" avec les Antipodes supérieurs, sauf qu'étant donné que ces derniers ont "estouppé" le passage, ils leur lancent maintenant un ultimatum et les menacent de représailles. C'est sans doute cet épisode qui illustre le plus explicitement — et le plus concrètement — à quel point les canaux de la communication dialogique paraissent bloqués dans le *Cymbalum mundi*.

ii. Voici enfin les dialogues... manqués

Pourtant, le *Cymbalum mundi en Francoys Contenant quatre Dialogues poetiques, fort antiques, joyeux, & facetieux* est aussi bel et bien constitué de dialogues. On y trouve de nombreux échanges contenant nombre de véritables *répliques* qui se répondent allègrement. Ces dialogues sont même connus pour leur vivacité — et leur *evidentia* — exceptionnels dans la tradition du dialogue français de l'époque. Comme on l'a déjà vu, les 15 personnages du *Cymbalum* ne prononcent pas moins de 218 répliques et il reste plusieurs échanges fort "communicatifs",

⁵⁹⁶ *Op. cit.*, p. 53. La citation de Weinberg concerne en fait plus précisément le premier dialogue du *Cymbalum*, mais elle pourrait évidemment s'étendre à l'ensemble de celui-ci.

même lorsque l'on en soustrait tous nos soliloques, apartés, paralogues, métalogues et autres anti-dialogues. En fait, il existe peu d'exemples de dialogues renaissants dans lesquels les échanges sont aussi vifs, aussi près de l'oralité et aussi dynamiques.

Sauf que l'on constate simultanément que, même dans les nombreux passages *vraiment* dialogués du *Cymbalum*, la communication entre les personnages — bien qu'elle soit *représentée* fort brillamment et peut-être même aussi fort "dialogiquement" — ne plaide pas — dans les faits, et ce, tant d'un point de vue thématique que structurel — en faveur du dialogue. Du moins, l'activité du dialogue n'y est-elle pas présentée de manière positive dans les échanges eux-mêmes.⁵⁹⁷ Comme on le verra tout de suite, si on fait le bilan des neuf situations de dialogues qui s'insèrent dans les quatre parties de l'ouvrage, on note qu'y règnent presque exclusivement la duplicité, la polémique, la violence, la cupidité, l'ironie, la manipulation, les menaces, l'incompréhension, bref que les interactions discursives entre les personnages semblent presque toutes pointer vers l'*échec* inéluctable du dialogue, comme si l'auteur avait voulu mettre en dialogue l'impossibilité même de dialoguer.

Dialogue I

La première moitié de l'ouvrage, notamment, est exclusivement constituée d'échanges infructueux ou connotés négativement qui se terminent tous sur une note discordante.⁵⁹⁸ Dans le premier dialogue, on pourrait croire, du moins au tout début, que la conversation entre Mercure, Byrphanes et Curtalius se déroulera sous une forme très polie et amicale : Mercure s'adresse à ses interlocuteurs comme à des "compaignons"⁵⁹⁹ ; eux-mêmes, le vouvoient, lui donnent du "monsieur". Sauf que, comme le note Vulcan, si "la conversation témoigne d'échanges de bonnes manières, (...) ces dernières sont des instruments de diversion et de dissimulation (...) les rapports de confiance sont inexistant de part et d'autre."⁶⁰⁰ Le petit dialogue

⁵⁹⁷ N'oublions pas que nous nous limitons ici aux dialogues analysés du point de vue des personnages, sans tenir compte, pour l'instant, de l'interaction qui a lieu sur l'axe de la lecture.

⁵⁹⁸ Weinberg constate aussi le caractère anti-dialogique des deux premiers dialogues, et le caractère pseudo-dialogique des deux derniers : "two dialogues filled with empty quarrels, recitations and harangues are balanced by two sections in which communication does take place but, generally, in vain." (*op. cit.*, p. 49)

⁵⁹⁹ "Dieu gard', les compaignons !" (CM, p. 6) s'exclame-t-il d'abord. Puis à nouveau plus loin : "Ça compaignons, passons delà en ceste chambre" (CM, p. 7).

⁶⁰⁰ Vulcan, *op. cit.*, p. 177.

en parallèle de Byrphanes et Curtalius qu'on a évoqué précédemment annonçait déjà la duplicité de la relation qui s'établirait entre le dieu messager et ses interlocuteurs humains. D'ailleurs, tout de suite après que chacun a commis son larcin (Mercure ayant dérobé une "ymage d'argent" pendant qu'il se faisait subtiliser le livre de Jupiter par les deux autres),⁶⁰¹ la conversation, bien arrosée de Vin de Beaulne, dégénère rapidement (au sujet justement de leur breuvage) :

MERCURE. Je renybieu ! Jupiter n'est point servy de meilleur nectar.

CURTALIUS. Advisez bien que c'est que vous dictes, car vous blasphemez grandement ; et diz que vous n'estes pas homme de bien, si vous voulez soustenir cela, voire par le sambieu !⁶⁰²

Mercure a beau tenter d'apaiser Curtalius — "Mon amy, ne vous colerez pas tant."⁶⁰³ —, son insistance à comparer les vins terrestre et céleste va susciter un énoncé qui commence avec quelques formules de politesse pour déboucher très vite sur des jurons et des menaces non voilées de violence physique :

CURTALIUS. Je puisse mourir de male-mort, monsieur (et me pardonnez, s'il vous plait), si vous voulez maintenir ceste opinion, si je ne vous fais mettre en lieu où vous ne verrés voz piedz de troys moys (...) ce n'est pas bien faict à vous de tenir ces propos-là : vous vous en pourriez bien repentir (...) sortez de ceans hardyement, car, par la morbieu ! si je sors premier que vous, ce sera à vos despens. Je vous ameneray des gens qu'il vauldroit mieulx que vous eussiez à faire à tous les diables d'enfer, que au moindre d'eulx.⁶⁰⁴

Le *Cymbalum* ne s'amorce donc pas sur l'exemple le plus probant de l'harmonie dialogique. Et l'échange se clôt, fort significativement, avec un énoncé — en aparté — de Mercure dans lequel notre dieu de la "communication" dit regretter que son père lui ait donné pour office de "traficquer et converser entre les humains".⁶⁰⁵ La relation dialogique des dieux et des hommes ne semble pas promise à un très bel avenir, comme en témoignera d'ailleurs la suite des échanges.

⁶⁰¹ Notons en passant que le fait que Mercure commette un vol parallèlement à celui de Byrphanes et Curtalius place les personnages divins et humains sur un même plan, comme le note d'ailleurs Kemal Bénouis : "Dans le premier dialogue, Mercure, par son larcin, se place au même niveau que les comparses Byrphanes et Curtalius." *Op. cit.*, p. 115. On retrouvera bientôt d'autres exemples de cette satire "à deux tranchants" qui n'épargne à peu près aucun personnage.

⁶⁰² CM, p. 8.

⁶⁰³ *Ibid.*

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 9. Un énoncé de Byrphanes vient ensuite appuyer celui de son compagnon.

⁶⁰⁵ *Ibid.* Notons toutefois que le mot "converser" ici n'a pas encore le sens moderne de "s'entretenir, dialoguer, etc." : il signifie simplement "séjourner" ou "fréquenter". *Dictionnaire du moyen français*, *op. cit.*

Car ce n'est pas le dialogue suivant, alors que Mercure va s'enquérir de l'identité de ses interlocuteurs auprès de l'Hostesse, qui lui fera apprécier davantage son rôle d'entremetteur. Ici encore, la conversation s'amorce sur une note fort polie⁶⁰⁶, mais elle se termine presque aussi brutalement que la précédente lorsque, en réponse au scepticisme de l'Hostesse face à aux promesses de récompense de Mercure, celui-ci la condamne au malheur : "Dictes-vous ? Ha ! vous en riez et vous en moquez ? Non ! vous ne vivrez pas tant voirement, et si serez tout le temps de vostre vie en servitude et malade toutes les lunes jusques au sang."⁶⁰⁷

En fait, la seule forme d'harmonie conversationnelle qui paraît régner dans le premier dialogue se situe dans les brefs échanges entre ces deux "dangereux maraudz" que sont Byrphanes et Curtalius. Les deux compagnons s'entendent évidemment comme larrons en foire. Sauf que si leur relation discursive témoigne de l'efficace du dialogue au niveau *pragmatique*, ils ne constituent certainement pas des modèles de la communication dialogique au niveau axiologique :

CURTALIUS. Je t'asseure que c'est Mercure sans aultre (...) Si nous vallons rien, nous sçaurons que c'est et luy desroberons, si tu m'en veulx croire.

BYRPHANES. Ce seroit à nous grade vertue et gloire de desrober non seulement ung larron, mais l'auteur de tous larrecins, tel qu'il est.

CURTALIUS. Il laissera son paquet sur le lit et s'en ira (...) Cependant, nous verrons que c'est qu'il porte là.

BYRPHANES. C'est tres bien dict à toy.⁶⁰⁸

On croirait presque entendre le ton comploteur et les chuchotements des deux vilains personnages dont la relation dialoguée — très fonctionnelle — se trouve à être simultanément connotée négativement — au niveau thématique — du fait notamment qu'elle soit gouvernée moins par l'amitié désintéressée typique de l'*ethos* dialogique humaniste que par la complicité (dans le crime).

Dialogue II

Le deuxième dialogue met en scène une relation de complicité qui s'annonce beaucoup plus positive que la précédente : celle qui unit Trigabus et son "amy" Mercure dans leur dessein satirique de se moquer des philosophes. Toute la

⁶⁰⁶ "MERCURE "Ma dame, que je vous dye ung mot à l'oreille si vous plait." *Ibid.*

⁶⁰⁷ CM, p. 10. Les menaces de Mercure ont évidemment une dimension comique du fait que l'Hostesse est déjà en "servitude" (du fait de son travail) et certainement "malade" tous les mois jusqu'au sang...

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 6-7.

première partie de ce dialogue témoigne de la belle entente des deux moqueurs qui se tutoient allègrement et dialoguent sur un ton amical, comme l'annonçait d'ailleurs l'apostrophe d'ouverture très familière et enjouée de Trigabus : "Je puisse mourir, Mercure, si tu es qu'ung abuseur, et fusses-tu filz de Jupiter troys foys, afin que je te le dye. Tu es ung caut varlet. Te souvient-il du bon tour que tu feiz ?"⁶⁰⁹

Sauf qu'on remarquera, plus loin, que Trigabus n'appelle Mercure son "amy" que lorsqu'il espère en soutirer le secret de ses métamorphoses : "si faut-il que tu m'en monstres la science, ou tu ne seras pas mon amy"⁶¹⁰ Et cette belle relation de complicité satirique finira de malheureuse façon quand Mercure refusera de répondre à l'attitude fort intéressée de Trigabus et "abusera" à son tour de son complice :

TRIGABUS. Tu ne me veulx donc pas tenir promesse ?

MERCURE. De quoy ?

TRIGABUS. De m'enseigner les motz qu'il fault dire pour changer ma trongne et mon visage en telle forme que je leouldray.

MERCURE. Ouy dea, c'est bien dict ; escoute en l'oreille.

TRIGABUS. Comment ? Je ne t'oy pas, je ne sçay que tu dis ; parle plus hault.

MERCURE. Voyla toute la recepte ; ne l'oblie pas.

TRIGABUS. Qu'a-il dict ? Par le sambieu ! je ne l'ay point entendu et croy qu'il ne m'a rien dict, car je n'ay rien ouy. (...) ⁶¹¹

Trigabus a beau "revenir à lui-même" par la suite et se reprocher sa crédulité vis-à-vis de Mercure, il reste que cette relation dialogique n'aura été que temporaire. Son "amy" n'aura été en fait que son complice d'un instant :

Le dialogue entre Mercure et Trigabus est une apparente collaboration durant laquelle Mercure se prête aux moqueries de Trigabus au sujet des "philosophes", puis il ne tient pas sa promesse ; leur complicité aura duré le temps de se gausser de la dispute théologique entre les "philosophes". ⁶¹²

Le dialogue suivant — entre Rhetulus, Cubercus et Drarig — constitue quant à lui l'incarnation paradigmatique de la discorde dialogique que paraît stigmatiser la

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 15. C'est le seul énoncé où Trigabus se fait si explicitement "amical". D'ailleurs, plus loin dans cette même réplique, il exprime tout aussi crûment son intérêt : "Je te supplie, Mercure, mon amy, apprens-moy les parolles qu'il fault dire, afin que je tienne cela de toi."

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 21.

⁶¹² Vulcan, *op. cit.*, p. 178.

satire du *Cymbalum*. Trigabus décrit bien, à l'avance, la nature des échanges que tiendront ces "veaulx de philosophes" :

(...) comment ils s'entrebattent par terre, et comment ilz ostent des mains l'ung de l'autre les myes d'reine qu'ilz trouvent, comment ilz rechignent entre eulx (...) Ilz cirent, ilz se demeinent, ilz se injurient, et Dieu sçait les beaulx procès criminelz qui en sourdent, tellement qu'il n'y a court, rue, temple, fontaine, four, molin, place, cabaret, ny bourdeau, que tout ne soit plein de leurs parolles, caquetz, disputes, factions et envies.⁶¹³

Le court dialogue qui met en scène les "disputans" par la suite confirme performativement la description de Trigabus, et ce, malgré que Cubercus ait insisté au début sur le fait que la pierre philosophale leur a été donnée non pas "pour dissension, mais plus tost pour dilection", pour qu'ils "s'entr'aym[ent] l'ung l'autre comme freres"⁶¹⁴ Ironiquement, tout de suite après, Rhetulus et Drarig en viennent presque aux mains dans un dialogue ponctué d'onomatopées, d'injures et, à nouveau, de menaces de violence physique :

RHETULUS. N'as-tu point de honte de presenter cela pour pierre philosophale ? Est-il pas bon à veoir que ce n'est que sable ? Phy, phy ! oste cela !

DRARIG. Pourquoy me l'as-tu faict tumber ? Elle sera perdue. Je puisse mourir de male-rage, si j'estoie homme de guerre ou que j'eusse une espee, si je ne te tuoye tout roide (...) ce meschant, maudict et abominable la m'a faict perdre !

RHETULUS. Tu n'as pas perdu grand chose, ne te chaille.

DRARIG. Grant chose ? (...) Que males furies te puissent tormenter O traistre envieux que tu es ! (...) Je m'en vengeray, quoy qu'il tarde !⁶¹⁵

Il va de soi que cet épisode est une satire de l'attitude des Réformés — et fort possiblement, dans le passage cité, une parodie des débats entre Érasme et Luther⁶¹⁶ — mais ce qui nous intéresse, pour l'instant, c'est le dialogue lui-même en tant qu'interaction verbale entre personnages. À ce titre, on constate ici encore que si le dialogue fonctionne très bien au niveau pragmatique, il en va tout autrement au niveau axiologique. L'"areine" du dialogue se fait avant tout arène de pugilat discursif : les philosophes font la démonstration *in actu* d'une forme dystopique de

⁶¹³ *Ibid.*, p. 13-14.

⁶¹⁴ Vulcan voit dans ce passage une illustration plus positive de Cubercus : "Seul Cubercus est capable de coopération bienveillante, d'un désir d'entente fraternelle (...). Mais il reste isolé, perdu parmi les cris de ses collègues. Ceux-ci restent sourds les uns aux autres." *Op. cit.*, p. 178. Mais la vanité tout aussi grande de Cubercus est illustrée plus loin dans le dialogue.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 16. Fait significatif : on note dans les répliques précédant ce passage que Drarig vouvoit d'abord Rhetulus, mais l'échange polémique passe rapidement au tutoiement...

⁶¹⁶ À ce sujet, voir supra, dans la section sur l'*ethos* des personnages.

relation dialogique dominée par la cupidité, la puérité, le vain bavardage, la querelle, etc.

Avec l'entrée en scène de Mercure et Trigabus dans cette arène dialogique, la situation, si elle se calme quelque peu, ne va guère en s'améliorant. Ce nouveau dialogue à cinq (à quatre en fait puisque Drarig n'y participe pas directement⁶¹⁷) est, d'une certaine façon surdéterminée par ceux qui le précèdent et l'encadrent. Les longues descriptions peu flatteuses des philosophes par Trigabus au début du dialogue ainsi que l'échange plutôt disgracieux dont on vient de citer un échantillon, concourent à disqualifier par avance les trois interlocuteurs de Mercure et Trigabus. La distance satirique joue d'autant plus que celui qui questionne les philosophes sur leur usage des miettes de la pierre philosophale est, à leur insu, nul autre que le dieu même de qui ils prétendent tirer leur pouvoir. Ainsi, l'apostrophe polie de Trigabus qui initie l'entretien — "messieurs, dictes-nous (s'il vous plaist)"⁶¹⁸ — a évidemment une fonction plus comique que communicative.

Tout au long du dialogue, Trigabus et plus encore Mercure jouent naïvement les "curieux", bien que plutôt sceptiques, doutant des pouvoirs des philosophes. Ils ne cessent de les interroger poliment tout en remettant en cause chacune de leurs répliques. Ce scepticisme affirmé et faussement naïf contraste fortement avec les propos arrogants et prétentieux des philosophes, et plus particulièrement de Rhetulus qui se met à justifier son absence de pouvoir sur les divers problèmes de l'humanité — malgré sa prétendue possession d'un morceau de la pierre philosophale — par la nécessité de ne pas mettre en danger l'existence des métiers qui en dépendent :

MERCURE. (...) vous (...) pourriez faire devenir tous les povres riches, ou, à tout le moins, vour leur feriez avoir tout ce qui leur est necessaire, sans trander.

RHETULUS. Les belistres [*mendiants*] sont de besoing au monde, car si tous estoient riches, l'on ne trouveroit point à qui donner, pour exercer la belle vertu de libéralité.

⁶¹⁷ La grande majorité des répliques de ce dialogue à cinq appartiennent en fait surtout à deux personnages : Mercure qui intervient 13 fois et Rhetulus, 11 fois. Cela s'explique en partie par le fait que c'est évidemment Luther-Rhetulus qui est la plus célèbre et la plus importante cible de la satire. Cubercus profère, quant à lui, quatre répliques mais se retire très rapidement des échanges. Trigabus aussi ne prononce que quatre répliques : deux pour initier le dialogue, une pour le relancer au milieu et une, plus importante, vers la fin (sur laquelle nous reviendrons tout de suite).

⁶¹⁸ CM, p. 16.

MERCURE. Vous trouveriez aysement les choses perdues et sçauriez les cas dont les hommes doubtent, affin de les mettre d'appointement [*d'accord*] selon la verité, laquelle vous seroit bien connue.

RHETULUS. Et que diroyent les juges, advocatz et enquesteurs ? Que feroiet-ilz de tous leurs codes, pandects et digestes, qui est chose tant honeste et utile ?

MERCURE. Quand il y auroit quelcun qui seroit malade et on vous manderoit, vous ne feriez que mettre une petite piece d'icelle pierre philosophale sur le patient, qu'il seroit gary incontinent.

RHETULUS. Et de quoy serviroient les medecins et apothicaires, et leurs beaulx livres (...)⁶¹⁹

On comprend la logique (absurde et ironique) de ce passage. Comme le note Kemal Bénouis, on pourrait même supposer que tout ce dialogue est une sorte de parodie qui évoque :

(...) l'emploi à des fins comiques d'une méthode pseudo-socratique à base de fausse logique dans laquelle les rôles sont inversés: Rhétulus est plus qu'affirmatif dans un domaine qui le dépasse et Mercure, qui est au courant, joue à l'ignorant et brouille les cartes à dessein. L'effet de cette inversion est très ironique.⁶²⁰

Il pourrait aussi s'agir, plus vraisemblablement selon nous, d'une parodie des disputes médiévales quodlibétales fondées justement sur cette dynamique question-réponse. Mais, quoi qu'il en soit, on note que la conversation qui demeure encore relativement polie dans ce passage dégénère ensuite rapidement quand Mercure accuse Rhetulus de ne tenir son pouvoir que de son "grand babil et haut caquet". Cette réplique est particulièrement intéressante du fait que la satire se replie ici sur elle-même. Elle vise non seulement Rhetulus mais le dieu de l'éloquence qui s'accuse lui-même d'être responsable du "grand babil" de son interlocuteur :

vous tenez cela tant seulement de Mercure, et non aultre chose, car, tout ainsi qu'il vous a payez de parolles, vous faisant croire que c'estoit la pierre philosophale, aussi contentez-vous le monde de belle pure parolle. Voyla de quoy je pense que vous estes tenuz à Mercure.⁶²¹

Puis, c'est au tour de Trigabus de s'en prendre aux philosophes, et ce, sur un mode très significatif :

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁶²⁰ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 128. I

⁶²¹ CM, p. 20. En fait, Mercure avait commencé plus tôt encore à s'"auto-satiriser" : "O povres gens ! vous fiez-vous en Mercure, le grand aucteur de tous abuz et tromperie ? Sçavez-vous pas bien qu'il n'a que le bec (...)" (p. 18).

Je puisse mourir, si j'estoye que du Senat, si je ne vous envoyoye bien tous à la charrue, aux vignes ou en galleres ! Pensez-vous qu'il faict beau veoir ung tas de gros veaux perdre tout le temps de leur vie à chercher de petites pierres comme les enfans ? (...) mais ilz ne font rien de tout ce qu'ilz cuydent, qu'ilz resvent et promettent. Par le corbieu ! ilz sont plus enfans que les enfans mesmes (...) Mais ces badins et resveurs de philosophes (...) on ne les peut jamais retirer de ce sot jeu de barbue (...) Ouy dea, des naveaux ! ilz en ont de belles lettres.⁶²²

On remarquera le fait qu'en cours d'énoncé Trigabus change de personne pronominale. Il passe du mode de l'allocution, à la deuxième personne, à celui de la *délocution* à la troisième personne. On peut voir là une marque linguistique concrète de la distance satirique qui sépare Trigabus et Mercure des trois philosophes. Comme dans le dialogue cadre qui précède et suit le dialogue satirique, les philosophes deviennent carrément l'*objet*, ridiculisé, du discours, et ce, au beau milieu d'une réplique de dialogue qui leur est pourtant adressée.⁶²³

Ainsi, la relation inégale qui s'instaure dans ce dialogue à plusieurs voix entre, d'une part, les "satirisants" (Mercure et Trigabus) et les "satirisés" (les trois philosophes) paraît évidente tout au long de l'échange. Ce type de relation hiérarchique, lorsqu'on l'observe du strict point de vue des personnages, ne constitue pas un modèle d'interaction dialogique égalitaire. Des Périers va cependant plus loin que d'autres satiristes, tel Lucien par exemple, en retournant l'arme de la satire vers les sujets mêmes de celle-ci : tant Mercure (dans son auto-accusation) que Trigabus (à la fin du dialogue) deviennent eux-mêmes, pour un moment à tout le moins, objets de la satire. La faille dialogique qui paraît séparer les deux camps dans le dialogue satirique se rejoue donc dans l'*ethos* même des personnages censés être porteurs du discours satirique.

Nous avons maintenant parcouru la moitié de l'ouvrage — et les deux tiers des situations de dialogue, c'est-à-dire six des neuf dialogues et sous-dialogues qu'y s'y trouvent — sans rencontrer un seul exemple positivement connoté d'interaction dialogique ! Tous les dialogues et sous-dialogues⁶²⁴ analysés jusqu'ici démontrent diversement mais explicitement la difficulté d'entretenir une relation dialogique qui ne soit pas placée sous le signe de l'inégalité, de la duplicité, du mensonge, de l'intérêt, de la cupidité, de la violence, des menaces, de la vanité, de

⁶²² *Ibid.*, p. 20. C'est moi qui souligne.

⁶²³ On note que Rhetulus répond aux injures de Trigabus comme si de rien n'était.

⁶²⁴ Mercure-Byrphanes-Curtalius, Mercure-Hostesse, Byrphanes-Curtalius, Mercure-Trigabus, Cubercus-Drarig-Rhetulus et Mercure-Trigabus-Cubercus-Rhetulus.

l'égotisme, etc. Dans toute sa première moitié donc, le *Cymbalum* n'est constitué que de dialogues qui paraissent explicitement témoigner *contre* le dialogue ; à tel point qu'on peut se demander si ce n'est pas la pratique de l'interaction dialoguée elle-même — telle qu'elle existe dans la réalité — qui constitue la cible de la satire morale de Des Périers.

Dialogue III

Il faut attendre le début du troisième dialogue, suite au long soliloque de Mercure, pour enfin rencontrer une situation dialogique connotée positivement : celle qui a "jeu" — et le choix du mot ici n'est pas innocent — entre les dieux Mercure et Cupidon. Comme le note Vulcan, il semble que

seuls les dieux s'entendent et folâtrèrent de manière gaie ; ils échangent des confidences, s'amuse sur le compte des hommes et des animaux, Cupidon entonne quelques chansonnettes dans le goût marotique. Malgré ses préoccupations, Mercure s'adonne à la conversation et à quelques "bons tours".⁶²⁵

D'ailleurs, avant même le début de cet entretien, l'apostrophe de Mercure — à la toute fin de son long soliloque — laisse présager une rencontre plutôt joyeuse : "Qui est cestuy-là, qui vole là ? Pardieu ! je gage que c'est Cupido. Cupido !" ⁶²⁶ Ce à quoi le petit dieu de l'amour rétorque, sur un ton familier et en tutoyant son ami divin : "Qui est-ce là ? Hé ! bon jour, Mercure, est-ce toy ? Et puis, quelles nouvelles ?" ⁶²⁷

L'entretien paraît d'abord surtout avoir une fonction utilitaire dans l'économie narrative des dialogues : il porte d'abord sur la question du vol du livre de Jupiter, ce qui permet alors de créer le lien diégétique avec le premier dialogue. Mais la conversation prend ensuite un tour nettement plus ludique quand Cupido refuse d'aider Mercure à trouver les voleurs du Livre :

Je ne t'en sçaurois que dire, car je ne suis point curieux de ces matieres-là. Je ne pense sinon à mez petiz jeux, menuz plaisirs et joyeux esbattements, et entretenir ces jeunes dames à jouer au cachemouchet au domicile de leurs petiz cueurs (...)⁶²⁸

⁶²⁵ Vulcan, op. cit, p. 179.

⁶²⁶ CM, p. 27.

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 28.

Suite à ce discours érotico-ludique de Cupido (dont nous avons omis ici la plus grande partie, déjà citée), Mercure — toujours pressé et préoccupé par ses nombreuses charges — tente de mettre fin au dialogue : "Ta mere m'a icy baillé ung memoire pour t'advertir de quelque chose. Tien, tu le verras tout à loisir, et feras le contenu, car j'ay grand haste. Adieu !" ⁶²⁹ Mais Cupido ne l'entend pas ainsi :

CUPIDO. Tout beau, tout beau, seigneur Mercure !

MERCURE. Vertubieu ! tu me arracheras mes talaires ; laisse-moy aller, Cupido, je te prie : je n'ay pas si grand envye de jouer que toy.

CUPIDO. «Pourtant que je suis jeunette, / Amy, n'en prenez esmoy ; / Je feroys myeux la chosette / Qu'une plus vieille que moy.»

MERCURE. Ha ! que tu as bon temps ! tu ne te soucyes gueres s'il doit plouvoir ou neiger, comme fait nostre Jupiter, lequel en a perdu le livre.

CUPIDO. « Tousjours / Les amoureux auront bon jour, / Tousjours et en tout temps / Les amoureux auront bon temps. »

MERCURE. Voire, voire, nous en sommes bien ! ⁶³⁰

Ce court passage dialogué mêlant l'espièglerie et les chansonnettes de style marotique est digne d'attention. Il s'agit sans aucun doute du passage dialogué le plus "joyeux et facétieux" de tout le *Cymbalum*. Ici, comme le dit un peu plus tôt Mercure à propos de la séduction amoureuse : "c'est là tout le bon, la parolle faict le jeu". ⁶³¹ Vénus et Minerve, amour et poésie se conjoignent pour donner lieu à un bel échange de répliques dominé par le *jeu* du dialogue. L'épisode ne paraît même pas avoir un rôle fondamental dans l'économie narrative ou thématique de l'ouvrage : c'est peut-être même ce côté "gratuit", presque inutile, du dialogue qui en fait toute la richesse.

On note évidemment que le dieu de la communication paraît ne pas avoir autant envie de "jouer" que Cupido. Il tente de s'échapper et résiste — pour la forme ? pour le jeu ? ⁶³² — aux "avances" de son collègue divin dont il dit envier l'insouciance. Il est possible aussi que Mercure ne partage pas totalement la vision idyllique qu'a Cupido des relations amoureuses. Sa dernière réplique — "Voire,

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 28-29.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 26. "C'est là tout le bon", c'est-à-dire : "c'est là l'essentiel".

⁶³² Mercure suit peut-être les conseils de Vénus aux jeunes filles : "qu'elles ayent plusieurs « Ouyz » aux yeulx, et force « Nennyz » en la bouche ; et que sur tout elles *se facent bien prier*". *Ibid.*, p. 26.

voire, nous en sommes bien !" — pourrait être ironique.⁶³³ Mais le seul moment où Mercure prend vraiment une certaine distance vis-à-vis de Cupido se situe dans son soliloque de conclusion, après celui de Celia, alors qu'il se plaint que tous — y compris Cupido — n'ont de cesse de lui demander des "nouvelles" : "N'est-ce pas pitié ? Soit que je vienne en terre ou que je retourne aux cieulx, tousjours le monde et les dieux me demandent si j'ay, ou je sçay, rien de nouveau."⁶³⁴

Il reste que le bref intermède dialogué qui précède, par son caractère poétique et enjoué, constitue, jusqu'à maintenant, le seul exemple réellement positif d'interaction dialogique entre les personnages du *Cymbalum*. À ce titre, cet épisode nous paraît plus significatif pour l'interprétation d'ensemble de l'ouvrage que le soliloque de Celia où tant de critiques (Saulnier, Nurse, Spitzer) ont voulu lire le "message" de l'auteur. Comme on le verra tout à l'heure, la leçon du *Cymbalum* réside peut-être moins dans les énoncés d'un personnage isolé que dans la nature des relations de dialogue qui lient ces instances fictionnelles entre elles.

Malheureusement ce moment d'espoir dialogique est de courte durée, car tout de suite après l'amère prise de conscience qu'a Celia de sa solitude dans son soliloque, s'amorce le dialogue, beaucoup moins harmonieux que le précédent, entre Phlegon, Stadius et Ardelio. Cet échange, tel qu'on l'a déjà noté, commence comme un dialogue de sourds.⁶³⁵ Phlegon s'y plaint, amèrement ici encore, de sa condition animale : "vous nous picquez, vous nous battez (...) vous nous vendez, vous nous tuez, vous nous mangez".⁶³⁶ Mais son maître Stadius ne répond pas tout de suite tant il est étonné de l'entendre parler : il appelle d'autres "bonnes gens" pour qu'ils viennent "ouyr ceste merveille"⁶³⁷ et il engage plutôt la conversation avec Ardelio. Ce n'est qu'à l'incitation de ce dernier qu'ils se mettent enfin à écouter le

⁶³³ "Voire" a généralement le sens de "vrai", "oui vraiment" en moyen français. *Dictionnaire du moyen français, op. cit.*, p. 662. Le soliloque de Mercure témoigne cependant de son penchant avoué pour le domaine de Vénus, qui ne paraît surpassé que par celui de Minerve.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 30. N'oublions pas que c'est là la première question de Cupido à Mercure : "Et puis, quelles nouvelles ? Que se dict bon là hault en vostre court celeste ?" *Ibid.*, p. 27.

⁶³⁵ Notons que Vulcan fait de cette question de la surdité des uns aux autres la principale caractéristique de ce dialogue : "Ce défaut est également la caractéristique du troisième dialogue, bien que de manière diverse : Celia regrette d'avoir rejeté son ami, Phlegon adresse des récriminations à son maître pour n'avoir pas été traité de manière "civile", de n'avoir pas reçu les égards dus à sa personne caballine ; la distorsion satirique des rapports est évidente, surtout en raison du point de vue qui est celui de l'animal sur l'homme." *Op. cit.*, p. 178-179.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁶³⁷ *Ibid.*

cheval "raisonner". Le dialogue à trois — devant un public manifestement plus large⁶³⁸ — s'amorce ensuite tout en douceur avec des apostrophes fort polies :

STATIUS. Or çà, que veulx-tu dire, belle beste, par tes parolles ?"

PHLEGON. Gens de bien, puisqu'il a pleu au bon Mercure de m'avoir restitué le parler et que vous en voz affaires prenez bien tant de loisir de vouloir escouter la cause d'ung povre animau que je suis⁶³⁹

Sauf que ces débuts de conversation inoffensifs, comme on commencera sans doute à le comprendre, ne sont généralement pas de bon augure dans l'univers dialogué du *Cymbalum*. Et, comme de fait, quand Phlegon dénonce les mauvais traitements dont son palefrenier l'a rendu victime, le dialogue aboutit, une fois encore, à des menaces de violence physique : "je vous couperay la gorge", s'écrie tout de suite Statius. Pour un moment, on peut croire qu'Ardelio, apparemment plus sympathique à la cause du cheval, se rangera aux côtés de Phlegon, mais on comprend rapidement que seule la cupidité lui inspire ce mouvement de solidarité : "Seriez-vous bien si hardy de tuer ung cheval qui sçait parler ? Il est pour faire ung present au roy Ptolemee (...) Et si vous advertiz bien que tout le tresor de Cresus ne le pourroit payer."⁶⁴⁰ Même Phlegon, qui est dépeint comme une pauvre victime dans les premières répliques du dialogue, se laisse guider ensuite par son propre intérêt, c'est-à-dire par sa lubricité (en exigeant que son palefrenier lui laisse tirer "ung petit coup").

Le dialogue se termine évidemment dans la zizanie la plus complète quand Statius envoie paître tant Ardelio que son cheval qu'il se promet de bien "accoustrer" une fois à l'étable. De plus, comme on l'a déjà dit, trois petits soliloques consécutifs viennent ensuite mettre fin, sans équivoque, à la situation de dialogue. La relation dialogique entre les animaux et les hommes ne paraît donc pas plus heureuse que celle qui a lieu entre les hommes eux-mêmes ou entre les dieux et les hommes.

⁶³⁸ C'est ce que laisse entendre l'énoncé d'Ardelio : "Retirez-vous, messieurs, s'il vous plaît. Faictes place : vous verrez aussi bien de loing que de près." *Ibid.*

⁶³⁹ *Ibid.*

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 32. Plus loin, Ardelio formule souhait d'obtenir de la "semence" de ce "cheval qui parloit". Puis, il évalue le cheval à "cent millions d'escuz" ; enfin, il décide d'aller conter le tout à maistre Cerdonius, pour rétribution sans doute. *Ibid.*, p. 35.

Dialogue IV

Faudrait-il alors bannir les hommes des dialogues ? N'y mettre en scène que des dieux, ou encore des animaux, pour qu'un échange plus harmonieux puisse enfin se développer ? Ce pourrait être ce que laisse entendre, quoique non sans bémols, le dernier dialogue du *Cymbalum*, qui met en scène les deux chiens, Hylactor et Pamphagus. En effet, à l'exception du bref entretien divin de Mercure et de Cupidon, celui-ci est le seul autre des neuf dialogues de l'ouvrage qui, à première vue du moins, donne une image plus optimiste des possibilités du dialogue.

D'ailleurs, il se détache nettement des huit précédents dialogues par plusieurs aspects, ce qui fait qu'il mérite une attention particulière. N'oublions pas qu'il s'agit du dernier entretien du *Cymbalum*, celui qui forme en quelque sorte la conclusion de l'ouvrage. Fait significatif, il n'entretient aucun lien narratif avec les dialogues précédents : on n'y trouve aucune trace de Mercure,⁶⁴¹ pas de mention du livre volé et aucune référence à des personnages ou à des lieux déjà évoqués. Par certains côtés, on pourrait donc croire que ce dialogue canin a surgi de nulle part.⁶⁴²

De même, il s'agit à la fois du dialogue le plus substantiel de tout le *Cymbalum* — Hylactor et Pamphagus y prononcent pas moins de 24 répliques chacun.⁶⁴³ —, et aussi du plus "continu" puisque, si l'on excepte l'entrée en scène épistolaire des Antipodes qui fait bifurquer le dialogue vers la fin (sans toutefois vraiment l'interrompre),⁶⁴⁴ il s'agit du seul échange qui ne subit pas les interférences introduites par les apartés, les soliloques, les paralogues ou d'autres de ces incidents "anti-dialogiques" qui perturbent ou interrompent les autres échanges. Enfin, à l'exception du soliloque d'ouverture d'Hylactor et de celui de clôture de Pamphagus, les 46 autres répliques constituent de véritables répliques qui se répondent les unes les autres.

⁶⁴¹ Comme on l'a déjà noté, certains critiques ont toutefois cru voir une référence indirecte à Mercure dans la mention par Hylactor du dieu égyptien Anubis, associé à Mercure par les Romains. Voir notamment Delègue, "Notes", *op. cit.*, p. 99, n. 2.

⁶⁴² Le seul lien concret réside dans le fait que le dialogue précédent se termine sur un dialogue qui met en scène un autre animal ayant le don de la parole. Il va de soi, cependant, que des liens plus importants peuvent être identifiés au niveau thématique, comme on le verra plus loin.

⁶⁴³ Sans compter le soliloque initial d'Hylactor et celui de Pamphagus, qui conclut l'échange.

⁶⁴⁴ Il reste que cette bifurcation est significative.

On y relève aussi, pour la première fois dans l'ouvrage, deux occurrences d'énoncés coupés au beau milieu d'une phrase. À deux reprises, en effet, Hylactor interrompt vivement son ami Pamphagus pour relancer le dialogue, ce qui donne une impression de vivacité accrue aux échanges.⁶⁴⁵ Ainsi, le mouvement d'ensemble évoque une conversation amicale à bâtons rompus, commencée dans l'allégresse par ce Hylactor qui vient d'ailleurs de prononcer un long soliloque constituant un véritable appel au dialogue. Ainsi, on doit surtout souligner le fait que le dialogue des chiens dans son ensemble est connoté positivement ; du moins se déroule-t-il assez harmonieusement — sans la dissimulation, la manipulation, la violence, les menaces, etc. qui ponctuent les autres dialogues de l'ouvrage.

Ce dialogue canin se déroule en fait si bien dans l'ensemble — et ce, malgré le désaccord ultime des chiens — qu'on peut se demander s'il ne doit pas être lu comme une apologie du *dialogue* plutôt que du silence comme l'ont prétendu plusieurs critiques. Y aurait-il donc ici un espoir pour le dialogue, décrié partout ailleurs dans l'univers discursif pessimiste et satirique du *Cymbalum* ? En fait, la situation n'est pas si simple, car si ce dialogue paraît témoigner en faveur de l'activité du dialogue, il en met aussi en relief la difficulté (voire le danger), ainsi que la possible inutilité. On comprendra donc qu'il importe d'analyser de très près cet échange, et ce, d'autant plus que, comme on le verra bientôt, il n'est pas sans évoquer, par certains aspects, le célèbre dialogue utopien de Raphaël et de "More".

On note d'abord que la conversation s'amorce ici d'une manière différente des dialogues précédents. Leur schéma typique y est en effet inversé : plutôt que de passer des formules de politesse à l'invective comme c'était le cas dans la plupart des échanges évoqués jusqu'à maintenant, on passe très vite cette fois de l'insulte à des apostrophes beaucoup plus amicales. Hylactor, en bon représentant de la race canine, y va même de quelques sauts de joie :

HYLACTOR. (...) Dy, hé ! matin, parles-tu point ?

PAMPHAGUS. Qui appelles-tu matin ? Matin toy-mesmes !

⁶⁴⁵ 1- "Tu dois sçavoir, (comme j'ay depuis veu en je ne sçay quel livre qui est en nostre maison)..." commence Pamphagus avant d'être interrompu par Hylactor : "Comment ! tu sçais donc bien lire ? (p. 38). 2- "je suis bien asseuré que l'on me voudroit faire vivre autrement que le naturel d'ung chien ne requiert. Mais..." commence Pamphagus que coupe alors Hylactor : "Et bien, serois-tu pas content de vivre ung petit à la façon des hommes ?" (p. 40). Notons que c'est Nurse qui ajoute les points de suspension dans l'édition moderne de l'ouvrage.

HYLACTOR. Hé ! mon compagnon, mon amy, pardonne-moy, s'il te plaît, et m'accolle je te prie. Tu es celuy que j'ay le plus désiré et cherché en ce monde. Et voyla ung saut pour, qui m'a rendu tant heureux en ceste chasse que je y ay trouvé ce que je cherchoye. En voyla encor ung autre pour Cerberus, qui garde les enfers.⁶⁴⁶

La conversation devient ensuite d'autant plus chaleureuse qu'il s'agit en fait de retrouvailles comme le découvrent les soi-disant "cousins"⁶⁴⁷ qui ont jadis été au service d'un même maître. Les chiens se rappellent, avec tristesse⁶⁴⁸ et nostalgie⁶⁴⁹, cette belle époque que semble regretter le plus amèrement le sage Pamphagus qui n'apprécie pas son nouveau maître :

Helas ! Il est vray. Le maistre que je sers maintenant n'est pas tel, il s'en fault beaucoup, car il ne tient compte de nous, ny ses gens ne nous baillent rien à manger la plupart du temps ; et toutes les foys que l'on nous trouve en la cuysine, on nous hue, on nous hare [*poursuit*], on nous menace, on nous chasse, on nous bat tellement que nous sommes plus murdris et deschirez de coups que vieulx coquins.⁶⁵⁰

Soulignons, à nouveau, que c'est Hylactor ici qui va ensuite jouer le "sage" en consolant et en conseillant son ami Pamphagus⁶⁵¹, le prétendu porte-parole de l'auteur pour certains critiques. Mais il semble aussi que tout ce passage puisse être lu à un autre niveau. Ce Pamphagus — qui affirmait, dans sa réplique précédente, que son ancien maître Actéon s'occupait de les "nourrir plus *liberalement*"⁶⁵² — se plaint des mauvais traitements de son nouveau maître, Gargilius. Bien qu'il soit hasardeux de se livrer à des spéculations sur les possibles référents historiques de ces personnages, il ne nous paraît pas interdit de lire ici à tout le moins une allusion à une situation devenue difficile pour les poètes et/ou les humanistes contemporains de l'ouvrage qui est publié anonymement, ne l'oublions pas, alors que se font encore

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 36-37.

⁶⁴⁷ "HYLACTOR. Est-ce toy, Pamphagus, mon cousin, mon amy ?" *Ibid.*, p. 37. Être *cousin* a souvent le sens en moyen français d'être simplement "ami", ce qui semble être le cas ici. Il s'agit d'un "Terme de politesse ou de tendresse." *Dictionnaire du moyen français. La Renaissance*, op. cit., p. 159.

⁶⁴⁸ "PAMPHAGUS. Ha ! le grand malheur ! tu me renouvelles mes douleurs. O ! que je perdiz beaucoup en sa mort, Hylactor, mon amy" CM, p. 37.

⁶⁴⁹ "HYLACTOR. Par mon serment ! nous avions bon temps, quand je y pense. c'estoit ung homme de bien que Acteon et vray gentilhomme, car il amoyt les chiens. (...) que nous estions bien traictez ! (...)" *Ibid.*

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁵¹ "Pamphagus, mon amy : il fault prendre en patience. Le meilleur remede que je sache pour les doleurs presentes, c'est d'oublier les joyes passees, en esperance de mieulx avoir ; ainsi que, au contraire, le souvenir des maulx passez, sans crainte d'iceulx ny de pis, fait trouver les biens presens bien meilleurs et beaucoup plus doulx." *Ibid.*, p. 38

⁶⁵² *Ibid.*, p. 37. C'est moi qui souligne.

sentir les conséquences de l'affaire des Placards. Cette hypothèse paraît d'autant plus plausible qu'elle est confirmée, indirectement, par d'autres aspects du dialogue, comme on le verra tout de suite.

Car c'est après cet échange nostalgique qu'on peut dire que le dialogue des chiens s'engage véritablement. Hylactor suggère qu'ils s'écartent des autres chiens, pour pouvoir "deviser un petit peu plus à loisir". Pamphagus s'en déclare content, mais précise qu'ils auront peu de temps : "il ne nous fault gueres demourer". À la suggestion d'Hylactor, ils choisissent, comme on l'a déjà vu, un petit "boscage" où les autres ne "sçauroient [les] veoir".⁶⁵³ Ces détails spatio-temporels pourraient évidemment être attribués aux nécessités de l'anecdote qui met en scène des chiens parlants, qui doivent donc se cacher de possibles témoins. Sauf qu'ici encore, le texte du *Cymbalum* invite à une lecture plus polysémique.

On note, en effet, que les chiens sont pressés par le temps. Il n'est pas certain non plus, nous avertit Hylactor, qu'ils auront la chance de se revoir : "peult-estre que nous ne nous reverrons de long temps".⁶⁵⁴ De plus, les deux interlocuteurs doivent se cacher et trouver refuge à l'abri des regards — et des oreilles — en un "petit boscage" où le "gibbier ne s'adresse pas".⁶⁵⁵ Cette occasion de "deviser" est présentée comme unique, exceptionnelle même. N'oublions pas que ni l'un ni l'autre des deux chiens n'a même encore fait usage de son don pour la parole dans le contexte d'un dialogue⁶⁵⁶ : il s'agit, semble-t-il, à la fois de la première et, possiblement, de la dernière conversation des deux chiens. De surcroît, non seulement ce dialogue est-il présenté comme rare et exceptionnel, mais aussi sa tenue paraît-elle *dangereuse* : les chiens doivent se cacher pour parler. Aussi, plus loin dans le dialogue, Pamphagus insistera à deux reprises auprès d'Hylactor pour qu'il fasse semblant d'avoir couru quand ils sortiront de leur refuge,⁶⁵⁷ puis encore, vers la fin de l'échange, il avertit son ami : "nous taisons, que noz gens, qui sont icy près, ne nous oyent parler"⁶⁵⁸ Cette insistance sur le caractère secret, exceptionnel et dangereux du dialogue des chiens nous paraît significative. Et ce, d'autant plus que

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ *Ibid.*

⁶⁵⁶ Hylactor ne l'a utilisé que pour jouer divers tours comme il le souligne dans son soliloque initial. Pamphagus avoue qu'il n'a "point encore donné à entendre aux gens" qu'il sait parler (ni aux chiens, semble-t-il, puisqu'ils ne sont que deux dans le monde à avoir ce don). *Ibid.*, p. 30.

⁶⁵⁷ "(...) il fault faire semblant d'avoir bien couru et travaillé et d'estre hors d'haleine." (p. 42) / "Et n'oublie pas de bien ouvrir la bouche et tirer la langue, affin de faire les mines d'avoir bien couru." (p. 43).

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 43.

Pamphagus vient tout juste de se plaindre des mauvais traitements que lui inflige son nouveau maître. Tous ces détails significatifs donnent à penser qu'il est devenu difficile de "dialoguer", que certaines choses ne peuvent plus être dites qu'à l'abri des oreilles indiscretes.

Ceci dit, ces circonstances difficiles n'empêchent pas le dialogue d'avoir lieu et d'être fort apprécié, à tout le moins par Hylactor, qui exprime d'ailleurs éloquemment son enthousiasme anticipé pour leur activité dialogique : "Je seray bien ayse de te dire plusieurs choses et d'en entendre aussi de toy."⁶⁵⁹ À ce titre, les chiens abordent, en premier lieu, les conditions même qui rendent possible leur échange discursif, c'est-à-dire la question de l'origine de leur don pour la parole. On se souviendra que c'est à partir d'une version modifiée d'un récit des *Métamorphoses* d'Ovide, le mythe d'Actéon, que Pamphagus en explique la cause à Hylactor. Ce passage du dialogue, au-delà de son aspect anecdotique, donnera lieu à un échange, fort sophistiqué et paradoxal, sur les questions de la fiction, de l'écriture et de la *lecture*⁶⁶⁰ qui mènera par une transition intéressante au débat central sur la *parole* qui nous intéresse au premier chef ici, car ce débat, comme l'ont noté plusieurs critiques, est crucial pour l'interprétation de tout l'ouvrage.

L'enjeu manifeste du débat entre Hylactor et Pamphagus est de savoir si les chiens doivent parler *devant les hommes*. Il nous paraît primordial de préciser ce fait évident — mais pas toujours relevé par la critique — que si les chiens n'ont pas encore parlé devant les hommes, c'est-à-dire *publiquement*, ils n'éprouvent en revanche aucun scrupule à s'exprimer *en privé*, à l'abri de leur bocage, comme en témoigne l'existence du dialogue lui-même. Ainsi, Pamphagus, l'"apôtre du silence", a beau préférer se taire devant les hommes, il se fait très loquace dans son "devis" avec son ami, et même il prononce des répliques, en moyenne, beaucoup plus copieuses que celles d'Hylactor, plus de 50% plus longues en fait...⁶⁶¹ Ainsi, on

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁶⁰ Nous commenterons cet important passage plus loin, dans notre section sur le "dialogue de la lecture".

⁶⁶¹ Les deux prononcent exactement le même nombre de répliques (24). Si l'on ne tient pas compte de leurs soliloques respectifs (Hylactor au début du dialogue, Pamphagus à la fin), on note que les répliques d'Hylactor, dans le dialogue ont, en moyenne, 4,25 lignes ; celle de Pamphagus, 6,65 lignes. Cela signifie — pour être précis — que les répliques de Pamphagus sont de 56,5% plus copieuses que celles de son ami...

ne peut dire que ce passage du *Cymbalum* fasse l'"apologie du silence", comme l'ont prétendu plusieurs critiques.⁶⁶²

Ce sont plus précisément les questions de l'intervention et du dialogue *publics* qui sont ici en jeu. Et, à ce titre, il est difficile de ne pas faire le rapprochement avec le "dialogue of Counsel" de l'*Utopie* dont les enjeux peuvent paraître semblables par certains côtés. Bien sûr, les paramètres tant thématiques que contextuels et formels sont fort différents. Le débat, fort civil et plein de *decorum*, de l'*Utopie* concernait l'opportunité ou non pour les "humanistes" d'intervenir publiquement auprès des princes pour le bien de la chose publique (la *res publica*), alors qu'ici nous avons affaire à deux chiens dans un champ qui débattent de l'opportunité de révéler leur don aux êtres humains pour en tirer profit. Le sens ultime de cette "intervention publique" canine paraît aussi moins clair : il est même possible que le fait de "parler" ait, dans ce passage du *Cymbalum*, un sens second (équivalant par exemple à révéler son scepticisme, voire son athéisme⁶⁶³). Il reste que, dans les deux cas, on assiste à un débat entre deux interlocuteurs, apparemment fort "lettrés",⁶⁶⁴ sur l'opportunité ou non de "parler publiquement". Et on verra bientôt que la parenté entre les deux moments dialogiques clés de ces deux ouvrages mérite d'être analysée plus à fond pour plus d'une raison.

Dans le dialogue des chiens, c'est bien sûr Pamphagus qui promeut l'absence de prise de parole et d'intervention publiques (un peu à la manière de Raphaël si l'on veut quoique plus par "humilité"⁶⁶⁵ que par arrogance), alors qu'Hylactor fait miroiter les gains qui pourraient résulter d'une telle prise de parole (sur un mode fort différent cependant du personnage de More dont les intentions étaient nettement moins égoïstes). Pamphagus prône donc le mutisme face aux hommes en prétendant — fort éloquemment et plutôt copieusement, comme Raphaël d'ailleurs — ne pas aimer "la gloire de causer", parce que, dit-il, s'il s'exprimait devant les hommes, "il n'y auroit si petit coquin, à qui il ne [lui] faillist tenir propos et rendre

⁶⁶² On songe, bien sûr, ici à des critiques comme Saulnier, Nurse ou Ingman. C'est Saulnier le premier qui décrit le *Cymbalum* comme une "apologie du silence", *op. cit.*, p. 143.

⁶⁶³ Nous mettrons pour l'instant cette question entre parenthèses, afin de nous concentrer d'abord sur la structure et la nature du dialogue lu "au premier degré".

⁶⁶⁴ Même le supposé "analphabète" Hylactor démontre son érudition livresque dans son soliloque initial (avec sa référence, notamment, à un chapitre précis des *Nuits attiques* d'Aulu-Gelle), puis encore à la toute fin du dialogue (avec son évocation de plusieurs "fables" : "comme la fable de Promethus, la fable du grand Hercules de Libye, la fable du jugement de Paris, la fable de Erus qui revesquit et ka chanson de ricochet". CM, p. 43.

⁶⁶⁵ Bien que cette humilité ne soit pas connotée que positivement.

raison." Ainsi, s'il parlait, les hommes lui accorderaient un statut, dit-il, qui le mènerait "à vivre autrement que le naturel d'ung chien ne requiert". Et Pamphagus se refuse à vivre "à la façon des hommes", il ne veut pas leur ressembler "en leur miserable façon de vivre, quand ne seroit jà que pour le trop parler, dont il [lui] faudroit user avec eulx".⁶⁶⁶ Bref, le sage et érudit Pamphagus, comme Raphaël bien que pour des raisons différentes, préfère la retraite. Il ne veut pas parler pour ne pas avoir ensuite à *trop* parler. Non seulement refuse-t-il de faire étalage de sa sagesse et de son savoir, mais il remet même en question l'utilité de ces connaissances, pour un chien dont la vocation, prétend-il, est uniquement de servir son maître :

de quoy sert cela à ung chien, ny le parler avec ? Ung chien ne doibt autre chose sçavoir, sinon abayer aux estrangers, servir de garde à la maison, flatter les domestiques, aller à la chasse, courir le lievre et le prendre, ronger les os, lescher la vaisselle et suivre son maistre.⁶⁶⁷

Ainsi, contrairement à Raphaël qui refuse de se mettre "au service" des princes parce qu'il veut conserver sa liberté et échapper à l'asservissement, Pamphagus fait quant à lui un éloge de la *soumission* au maître. Mais cet éloge est manifestement paradoxal, car ce passage prend une teinte nettement plus ironique lorsqu'il est lu à la lumière de la réplique antérieure de Pamphagus dans laquelle il se plaignait amèrement des mauvais traitements que lui inflige son maître actuel. Il va de soi que Pamphagus tient ici (et ailleurs) un discours qui est traversé par une contradiction fondamentale, trop rarement notée par les critiques qui voient en ce personnage le porte-parole de Des Périers.⁶⁶⁸

Hylactor, quant à lui, se fait plus optimiste, et opportuniste. Il essaie de convaincre son ami de parler en énumérant les avantages qui lui incomberaient s'il dévoilait aux hommes son don pour la parole. À ce titre, il évoque surtout la gloire qu'il pourrait en tirer :

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁶⁸ Sur cette question de l'asservissement, il importe de noter un détail un peu intrigant : quand Pamphagus raconte à Hylactor la métamorphose par Diane de leur ancien maître Actéon, on lit, dans l'édition Nurse, qu'elle l'avait "nouvellement transformé en **cerf**". Pourtant, tant dans l'édition de 1537 que celle l'édition de 1538, Des Périers écrit "**serf**". Nurse choisit de corriger le texte là où il voit une coquille. Delègue, dans son édition, ne corrige pas le terme mais ajoute une note qui va dans le même sens : "'serf' est la leçon de 1537 et 1538, là où nous écrivons 'cerf'." (*op. cit.*, p. 81) Mais pourquoi corriger ? Ne pourrait-il pas s'agir d'un jeu de mot *volontaire* de la part de l'auteur du *Cymbalum* ? Des Périers connaissait sûrement ce proverbe, courant, semble-t-il, à l'époque : "Sers comme serf, ou fuy comme cerf." (*Dictionnaire du moyen français, op. cit.*, p. 98.) Ainsi, ce maître Actéon transformé en "serf" pourrait peut-être faire référence à un personnage historique de tendance libérale qui a dû — après l'affaire des Placards ? — se soumettre à une quelconque autorité.

les gens de la ville non seulement te iroyent escouter, s'esmerveillans et prenans plaisir à te ouyr ; mais aussi ceulx de tout le pays à l'environ, voire de tous costez du monde, viendroyent à toy pour te veoir et ouyr parler. N'estimes tu rien veoir à l'entour de toy dix milions d'oreilles qui t'escoutent et autant d'yeulx qui te regardent en face ?⁶⁶⁹

Ensuite, il se met à imaginer quel profit il pourrait tirer lui-même de son don en abusant de la sottise curiosité des hommes et de leur goût pour les choses "absentes, nouvelles, estrangeres et impossibles"⁶⁷⁰ : "Ma parolle seroit preferee à celle de tous les hommes, quoy que je disse ; car, incontinent que j'ouvriroye la bouche pour parler, l'on feroit faire silence pour m'escouter."⁶⁷¹ Notons ici le fait significatif que dans le fantasme d'Hylactor le silence se retrouverait du côté de son éventuel *public* : son intervention discursive provoquerait non pas le dialogue mais le *monologue* devant un auditoire silencieux et admiratif. Comme dans *l'Utopie*, *l'oratio* se substituerait une fois de plus au *sermo*. Sauf que les termes sont inversés : la tentation monologique est ici associée au personnage qui prône l'intervention publique, alors que chez More c'est Raphaël, le personnage qui *s'oppose* à l'intervention publique qui tend au monologue.

Dans la suite du dialogue, Pamphagus reprend l'argument principal d'Hylactor pour le retourner contre lui. Dans une longue réplique, il prédit que cette sottise curiosité des hommes, sur laquelle compte Hylactor pour son bénéfice, fera qu'on se lassera vite de l'entendre causer. Cependant, la structure rhétorique de cet énoncé mérite sans doute plus d'attention que son contenu argumentatif, car, curieusement, on constate que notre apôtre du silence se fait fort volubile et ne cesse de répéter la *même* idée sous des formes différentes (au moins cinq fois) :

les hommes se faschent d'ouyr parler l'ung l'autre (...) à la longue il leur ennuiroit de te ouyr causer. Ung present n'est jamais si beau ne si plaisant qu'à l'heure qu'on le presente (...) On n'a jamais tant de plaisir avec Lycisca que la premiere foys qu'on la couvre. Ung collier n'est jamais si neuf que le premier jour qu'on le met (...) le temps enveillit toutes choses et leur faict perdre la grace de nouveauté. Auroit-l'on prou ouy parler les chiens, on voudroit ouyr parler les chatz, les beufs, les chevres, les ouailles, les asnes, les porceaulx, les pulces, les oyseaulx, les poissons et tous autres animaulx.⁶⁷²

⁶⁶⁹ *Ibid.*

⁶⁷⁰ *Ibid.*

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 41.

Pamphagus s'inspire ici vraisemblablement des impératifs de la *copia* érasmienne. Mais il le fait à un point tel qu'on peut se demander si Des Périers n'a pas voulu parodier ce procédé rhétorique d'amplification, en vogue chez certains humanistes,⁶⁷³ et si Pamphagus ne se rend pas coupable de *loquacitas*, cette *copia* excessive que condamne la rhétorique humaniste. Cette séquence paraît d'autant plus significative ici que Pamphagus, dans cet énoncé scandé par la répétition du *même*, est justement en train de traiter du fait que les hommes se lassent de la parole et qu'ils veulent toujours du *nouveau*... Ici encore, le discours de Pamphagus paraît se contredire, se miner de l'intérieur.

Mais voyons la suite du dialogue qui nous éclairera peut-être davantage à ce sujet. À la fin de l'énoncé précédent, Pamphagus concluait que la capacité *potentielle* de parler vaut plus que son actualisation qui mènerait nécessairement à sa dégradation : "Et puis, qu'auroit-l'on davantage, quand tout seroit dict ? Si tu consideres bien, vault mieulx que tu soys encore à parler, que si tu eusse desja tout dit."⁶⁷⁴ Ainsi, Pamphagus propose à Hylactor une forme de différence perpétuelle, de rétention de son envie de parler.

Hylactor rétorque simplement — et très brièvement quant à lui — qu'il ne s'en pourra pas "tenir longuement"⁶⁷⁵, il oppose simplement le caractère *irrépressible* de sa pulsion langagière aux arguments rationnels de son ami Pamphagus (ce qu'il fera d'ailleurs une seconde fois à la fin de l'entretien). Ce bref aveu d'Hylactor provoque une autre longue tirade de Pamphagus qui prédit — encore — que le gain que tirera son ami du fait de parler ne durera que "pour ung temps", qu'il en perdra sa liberté et — un fois encore, dit-il — qu'on "*se faschera*" de lui.

Il vaut la peine de s'arrêter ici sur les mots qu'emploie Pamphagus, car l'expression "se fâcher" paraît d'autant plus significative qu'elle revient trois fois dans ce bref passage du *Cymbalum* (en moins d'une page) : "Ilz [*les hommes*] se **faschent** volentiers des choses presentes", dit d'abord Hylactor⁶⁷⁶ ; "Il n'y a rien de si vray, que les hommes **se faschent** d'ouyr parler l'ung l'autre" répète Pamphagus

⁶⁷³ Sur la fortune de la notion de *copia* chez les humanistes français, voir l'ouvrage désormais classique de Terence Cave, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford at the Clarendon Press, 1979.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ *Ibid.*

tout de suite après ;⁶⁷⁷, enfin, "je ne sçay si, à la fin, on se faschera point de toy", prévient Pamphagus dans l'exemple qu'on vient d'évoquer. La locution verbale "se fâcher" signifie habituellement "se lasser" au XVI^e siècle, et c'est le sens qu'elle paraît avoir dans les deux premiers exemples cités. Sauf que la même expression peut aussi avoir parfois le sens moderne, qui nous est plus habituel, de "se choquer". Et il nous semble que la troisième occurrence doit être lue dans ce *deuxième* sens, comme un avertissement de Pamphagus à Hylactor.⁶⁷⁸ En partie, à cause du contexte général de cet énoncé qui prédit qu'on se lassera d'Hylactor "à la fin", et aussi qu'il ne sera pas "en telle liberté" qu'il le voudrait. Mais surtout, parce que c'est dans ce même énoncé, que Pamphagus insiste, bizarrement, sur le fait notable qu'Hylactor "ne boys point de vin, comme je croy", une possible allusion au caractère (ir)religieux de ce dernier. Tout cela nous ramène évidemment au caractère *dangereux* de l'intervention publique.

Et du dialogue aussi peut-être... car c'est ce moment que choisit Pamphagus pour interrompre brusquement l'entretien : "il est temps de nous retirer par devers noz gens : allons-nous-en à eulx ; mais il fault faire semblant d'avoir bien couru et travaillé et d'estre hors d'haleine."⁶⁷⁹ L'interruption forcée du dialogue par Pamphagus demeurera cependant sans effet, car c'est alors que survient la découverte du "paquet de lettres" des Antipodes — épisode sur lequel nous reviendrons sous peu — qui provoque pour quelques répliques à la fois un renouveau et une apparente déviation thématique du dialogue, avant que l'on ne revienne, pour les dernières interventions du *Cymbalum*, à la matière centrale du débat précédent :

PAMPHAGUS. (...) Hastons-nous, je te prie, et nous taisons, que noz gens, qui sont icy près, ne nous oyent parler.

HYLACTOR. Je ne parleray donc meshuy ? [*i.e. aujourd'hui*] Si feray, par Diane ! si je puis estre en nostre maison, car je ne m'en pourroie plus tenir. Adieu donc.

PAMPHAGUS. Et n'oublie pas de bien ouvrir la bouche et tirer la langue, affin de faire les mines d'avoir bien couru.

PAMPHAGUS. Ce follastre d'Hylactor ne se pourra tenir de parler, affin que le monde parle aussi de luy. Il ne sçauroit dire si peu de parolles, qu'il n'assemblist tantost beaucoup de gens et que le bruit n'en coure incontinent par toute la ville, tant

⁶⁷⁷ *Ibid.*

⁶⁷⁸ Ou de Des Périers à Dolet comme le suppose Malcolm Smith ?

⁶⁷⁹ *Ibid.*

sont les hommes curieux et devisans volontiers des choses nouvelles et estrangeres !⁶⁸⁰

Soulignons que c'est encore Pamphagus qui met fin à la discussion, inquiet, semble-t-il, d'être découvert. Hylactor réitère quant à lui le caractère irrésistible de son envie de parler et son intention de passer à l'acte le jour même. Enfin, Pamphagus, après avoir encore enjoint son ami de faire semblant d'avoir couru, constate le caractère inéluctable de l'intervention de ce dernier, tout en répétant, pour l'énième fois, le fait que les hommes aiment discuter toujours de choses "nouvelles et estrangeres". C'est ainsi que se conclut le *Cymbalum*. On devinera que les enjeux — et les débats — interprétatifs autour de ce passage sont importants.

Le mouvement général du dialogue ainsi que la réplique finale, par exemple, ont fait dire à plusieurs critiques, tel Saulnier, que Pamphagus "gagne" le débat :

Mais qui des deux chiens a raison, aux yeux de Des Périers ? Pour nous, c'est incontestablement Pamphagus. Ce qui le montre, c'est d'abord l'enchaînement des demandes et des réponses dans le dialogue : Hylactor propose, Pamphagus réfute, et sur chaque point c'est lui qui a le dernier mot.⁶⁸¹

On nous permettra toutefois de remettre en question cette interprétation, en nous plaçant toujours, pour l'instant du moins, au niveau des personnages. Il importe de souligner par exemple que le dernier énoncé de Pamphagus est un *soliloque*, et donc qu'Hylactor n'est pas là pour "entendre" la conclusion de son ami. En fait, sur le terrain même du dialogue, il n'y a manifestement pas de gagnant. C'est ce que note aussi Weinberg : "the dialogue never reaches the point of truth-telling, since the question of whether to speak at all, remains unresolved."⁶⁸² Hylactor n'est pas parvenu à persuader le sage et érudit Pamphagus de s'exprimer publiquement et de sortir de son état de servitude. Pamphagus n'a pas non plus réussi à convaincre Hylactor de faire preuve de plus d'humilité et d'opter pour le silence : malgré tous les arguments de son ami, ce dernier réitère son intention de parler.

⁶⁸⁰ CM, p. 43. Notons ici que l'édition Nurse insère simplement un tiret et commence un nouveau paragraphe pour distinguer la dernière réplique de Pamphagus à Hylactor de son soliloque final. L'édition originale sépare les deux énoncés plus distinctement en répétant la marque typographique qui sépare les énoncés du dialogue et en écrivant à nouveau le nom de Pamphagus. Il nous a semblé important ici, comme le fait d'ailleurs Delègue dans son édition, de respecter la disposition originale du texte.

⁶⁸¹ *Op. cit.*, p. 157.

⁶⁸² Weinberg, *op. cit.*, p. 60-61.

Certes, les raisons pour lesquelles Hylactor veut parler — l'appétit pour la gloire et le désir d'obtenir des avantages matériels — en font un personnage dont l'*ethos*, comme on l'a déjà dit, est nettement dévalorisé par la satire.⁶⁸³ Mais n'oublions pas que le personnage de Pamphagus, comme on l'a démontré, est aussi beaucoup plus ambigu que le laissent croire les lectures au premier degré de certains critiques : stoïque démesurément orgueilleux et mélancolique, presque masochiste dans sa soumission, il semble représenter une réponse exagérément asservie et saturnienne aux nombreux exemples de personnages du *Cymbalum* qui sont gouvernés par la loquacité, l'arrogance, l'intérêt personnel pour le gain, la gloire, etc. De plus, contrairement à ce qu'affirme Saulnier, à au moins deux reprises dans le dialogue, c'est bel et bien Hylactor qui a le "dernier mot" et qui conseille sagement Pamphagus.⁶⁸⁴ De même, comme on vient de le voir, ses répliques sont souvent contradictoires. Son éloge de la soumission devient ironique quand on prend en compte sa description préalable des mauvais traitements que lui fait subir son maître. Et il en va de même pour son discours faisant un éloge — démesurément copieux — du silence. Enfin, sa dénonciation de la curiosité des hommes est elle aussi contredite — ou confirmée ! — plus loin par son comportement dans l'épisode de la lettre des Antipodes. "Voilà bien des nouvelles !", s'exclame en effet celui qui condamne tout de suite après ces "hommes curieux et devisans volontiers des choses nouvelles et étrangères !" ⁶⁸⁵

Bref, il nous semble évident que ce dialogue se veut ambivalent tant au niveau de l'*ethos* des locuteurs qu'en ce qui concerne l'issue du débat qui demeure manifestement ouvert et irrésolu. Tout le dialogue, en ce qui concerne la question centrale de l'opportunité de parler en public, est traversé par une tension entre la nécessité (irrépressible) et l'inutilité (voire le danger) de la prise de parole devant les hommes. Et rien ne permet d'affirmer avec certitude que l'on pourrait résoudre ce dilemme. En fait, la vérité du dialogue réside peut-être moins dans les opinions ou l'*ethos* d'un de ses interlocuteurs que dans le dialogue lui-même, dans l'*ethos* dialogique d'ensemble de ce dernier épisode du *Cymbalum*.

Car on pourrait lire l'absence de résolution du débat des chiens moins comme un échec que comme une *réussite* du dialogue. Il est tentant en effet de considérer le dialogue des chiens comme un témoignage en faveur, à tout le moins, du dialogue

⁶⁸³ Beaucoup plus que le personnage de "More".

⁶⁸⁴ Voir supra., la section sur les personnages.

⁶⁸⁵ CM, p. 42 et 43.

amical de type humaniste. Il serait possible en tout cas de le lire comme une forme indirecte d'apologie "performative" du dialogue intellectuel convivial, puisqu'il se détache nettement du reste des dialogues du *Cymbalum* par sa dynamique et son déroulement généralement harmonieux. Presque tous les autres dialogues se heurtent — sur la place publique, comme dans la sphère privée — au conflit, à la manipulation, à la cupidité, à la vanité, aux luttes de pouvoir, bref à tous les vices humains qui peuvent se liguier contre l'établissement d'une relation dialogique. Morrison constate à quel point le dialogue intellectuel désintéressé est partout déstabilisé par les rapports de pouvoir entre les personnages : "As for dialogue between characters in the *Cymbalum*, this is not merely intellectual debate, but often reflects a struggle for personal ascendancy."⁶⁸⁶

En revanche, dans le dialogue des chiens, même en plein cœur du débat qui met en présence des positions pourtant inconciliables, l'entretien continue de se dérouler en toute civilité sans que l'opposition conceptuelle et morale des interlocuteurs ne dégénère en conflit ouvert. Ainsi, par rapport à l'ensemble du *Cymbalum*, on pourrait dire avec Vulcan que : "Seul le dialogue des chiens témoigne, grâce au *logon didonai* qui définit leur échange, d'une bienveillance naturelle et d'une civilité fort marquée".⁶⁸⁷ On songe ici au topos du dialogue humaniste (ou classique) typique, qu'évoque, entre autres, More dans l'*Utopie* quand il parle de ces échanges "entre amis, au cours de conversations familières" (*apud amiculos in familiari colloquio*).⁶⁸⁸ Y aurait-il donc de l'espoir pour le dialogue dans le *Cymbalum* ? La comparaison du dialogue canin avec le "*dialogue of counsel*" de l'*Utopie* pourra peut-être nous éclairer à ce titre.

Car ces deux dialogues ne sont pas qu'apparentés par leur enjeu thématique principal, soit l'opportunité de l'intervention publique (fût-ce dans un sens qui soit fort différent), ils partagent également d'autres traits singuliers en commun. Évidemment, les deux sont construits sur une opposition bipolaire relativement tranchée, opposant un partisan et un opposant de l'intervention publique. Mais surtout, chose plus rare dans les dialogues de l'époque, les quatre personnages de ces deux débats se caractérisent tous par un *ethos* qui n'est pas dénué d'ambivalence et ils ne peuvent en aucun cas être identifiés comme des "porte-parole" non problématiques de l'auteur. De même, les deux débats débouchent sur un

⁶⁸⁶ Morrison, *ibid.*, p. 277-278.

⁶⁸⁷ Vulcan, *op. cit.*, p. 179.

⁶⁸⁸ UF, p. 430 / UL, p. 61.

dénouement semblable : une forme d'aporie ou à tout le moins d'indécidabilité au niveau de l'interaction discursive des personnages. Cette dernière similitude peut sembler banale à première vue, mais si on prend ici encore en compte le contexte du corpus de dialogues de l'époque (dont la très vaste majorité sont didactiques et tendent vers ce qu'on appellerait aujourd'hui le "monologisme"), il importe de souligner le caractère exceptionnel de cette irrésolution et de cette ouverture. Et ce d'autant plus que les deux dialogues partagent une autre forme d'ouverture inhabituelle, *temporelle* cette fois : dans les deux cas, en effet, on prétend remettre la suite de la discussion à un hypothétique "autre moment".⁶⁸⁹ En effet, lorsqu'il est appelé par son maître, Pamphagus suggère de lire "le demeurant des lettres [*des Antipodes*] une autre fois". Hylactor propose même qu'ils le fassent "aujourd'hui à quelque heure, si [*ils sont*] de loisir" ou le lendemain peut-être "qui est le jour des Saturnales".⁶⁹⁰ On se doute bien toutefois que, comme chez More, il paraît plus vrai de "souhaiter que d'espérer" cette nouvelle rencontre...⁶⁹¹ Les deux débats, déjà "ouverts" de par leur indécidabilité, le sont doublement par cette différence annoncée (et jamais accomplie, bien sûr).

Mais là où les similitudes — et les différences ! — paraissent les plus significatives, c'est au niveau des conceptions sous-jacentes du dialogue — privé et public — qui se dégagent des dialogues eux-mêmes. Car, comme *l'Utopie*, le *Cymbalum* semble se préoccuper explicitement de la question de la communication dialogique : "L'ironie de la représentation", constate Vulcan, "concerne (...) précisément la manière de communiquer".⁶⁹² Dans les deux cas, bien sûr, il semble que le dialogue de type humaniste convivial tenu entre interlocuteurs lettrés (fussent-ils de race canine !) soit valorisé tant par les personnages que par la dynamique des dialogues eux-mêmes, et ce, bien que, comme on le verra plus loin, le statut de ce dialogue paraît nettement plus problématique dans le *Cymbalum*.

⁶⁸⁹ Rappelons-nous un des derniers passages de *l'Utopie* : "(...) qu'il nous faudrait trouver un autre moment pour réfléchir plus profondément à ces questions et en conférer plus abondamment avec lui. Si seulement cela pouvait se produire un jour !" UF, p. 630 / UL, p. 161.

⁶⁹⁰ CM, p. 41. Les Saturnales sont un moment où tout un chacun peut s'exprimer.

⁶⁹¹ Rappelons que "More", à la fin de *l'Utopie*, formulait le souhait de "trouver un autre moment pour réfléchir plus profondément à ces questions et en conférer plus abondamment avec lui". Mais cet "autre moment", écrivait More, il paraît aussi plus vrai de le souhaiter que de l'espérer : "si seulement cela pouvait se produire un jour" (*quod utinam aliquando contingeret*). Le caractère différé de l'entretien canin paraît tout aussi peu prometteur : "peult-estre que nous ne nous reverrons de long temps" (p. 38) affirmait d'ailleurs Hylactor au début de leur entretien.

⁶⁹² Vulcan, *op. cit.*, p. 179.

En fait, l'enjeu manifeste de ces débats réside d'abord dans le difficile passage de l'échange discursif privé à l'intervention discursive dans la sphère publique. Chez More, comme on l'a vu, malgré le regard nettement satirique et plutôt pessimiste que partagent les deux interlocuteurs sur la sphère publique (au sens politique comme au sens large), il semble y avoir un espoir d'y étendre, fût-ce indirectement, les bienfaits du dialogue et de la sagesse des humanistes. Raphaël, lui, ne croit pas que les humanistes peuvent être réellement écoutés hors des cercles de leurs semblables sans se trahir ou s'exposer à l'arbitraire du pouvoir, mais le personnage de More présente la position plus optimiste de la voie indirecte (*l'obliquo ductu*) qui accepte de jouer son rôle dans ce *teatrum mundi*. Malgré la faille ou l'abîme qui sépare la république des lettres de cette *res publica*, la foi dans les vertus de l'échange discursif public paraît encore envisageable, fût-ce indirectement.

Dans le *Cymbalum*, la situation est très différente à ce niveau. Évidemment, il n'est pas question ici du même type d'intervention publique : des chiens dotés de la parole débattent de l'opportunité de révéler leur don aux hommes (et il est possible aussi que cette "révélation" ne soit pas très en accord avec la Révélation...). Il reste que la comparaison mérite d'être poursuivie, car on constate que, comme dans l'*Utopie*, les "opposants" partagent certaines prémisses critiques. En effet, les chiens s'entendent au moins sur une chose : les deux stigmatisent le dialogue tel qu'il est pratiqué par les "hommes" : "Il n'y a rien de si vray, que les hommes se faschent d'ouyr parler l'ung l'autre, et vouldroyent bien ouyr quelque chose d'ailleurs que d'eulx-mesmes",⁶⁹³ répond Pamphagus à son ami Hylactor qui vient d'affirmer essentiellement la même chose.⁶⁹⁴ On est tenté de faire le lien ici avec le consensus qui s'établit entre Raphaël et More sur la curiosité et la foi plus grandes qu'ont les humains envers l'extraordinaire qu'envers la vertu sociale ordinaire : "Des Scylles et des Célènes voraces et des Lestrigons mangeurs-d'hommes et d'autres prodiges énormes du même genre, il n'est guère d'endroit où l'on n'en découvre ;

⁶⁹³ CM, p. 41.

⁶⁹⁴ "Ne sçay-je pas bien que c'est que des hommes ? Ilz se faschent volentiers des choses presentes, accoustumees, familiares et certaines, et ayment tosjours mieulx les absentes, nouvelles, estrangeres et impossibles" *Ibid.*, p. 40-41.

mais, des citoyens qui obéissent à de saines et judicieuses institutions, on n'en trouve pas n'importe où !" ⁶⁹⁵

Mais les deux chiens tirent des plans d'action très différents de leur constat d'échec sur le dialogue humain miné par la curiosité et l'intérêt. Ainsi, dans l'univers dialogué plus radicalement satirique du *Cymbalum*, la condamnation de la société humaine ne débouche évidemment pas sur le même genre de débat que chez More. Notamment parce qu'un des personnages veut tirer profit de la faillibilité humaine pour des raisons purement égoïstes (la gloire et les richesses), alors que l'autre prône la non-intervention et le silence pour des raisons qui pourraient être vues comme tout aussi égocentriques (la peur et la soumission à un maître brutal). Tout espoir d'intervention publique "positive" a ici disparu. Seule demeure la question de décider si l'on doit profiter ou non de ses dons, il paraît donc exclu d'avance, comme on le verra plus loin, qu'on soit "entendu".

Plus grave encore cependant : dans le *Cymbalum*, la critique du dialogue public déborde en quelque sorte même sur le dialogue *privé* entre amis. Alors que dans l'*Utopie* la tenue de l'entretien de "More" et de Raphaël n'est jamais présentée comme problématique, dans le dialogue de *chiens*, l'occasion de dialoguer est représentée à la fois comme extrêmement rare et peut-être aussi comme très dangereuse, et ce, d'abord dans le contexte des autres dialogues de cet ouvrage satirique particulièrement corrosif à l'égard de la parole et de l'échange discursif en général, mais aussi au niveau, comme on l'a vu, de l'anecdote et des détails de mise en scène de cet entretien lui-même : Pamphagus et Hylactor doivent tenir ce dialogue exceptionnel pressés par le temps et en cachette ; ils ne veulent surtout pas être entendus ; rien n'indique qu'ils auront l'occasion de dialoguer une autre fois. Ainsi, il semble que, dans le *Cymbalum*, ce soit, plus radicalement, la possibilité même de tenir un dialogue entre amis qui est mise en péril. Le lien dialogique, le *vinculum mundi*, si important pour l'humanisme renaissant est ici dépeint comme extrêmement ténu. ⁶⁹⁶

⁶⁹⁵ UF, p. 370. Comme on l'a noté au chapitre précédent, ce passage narratif précède le moment où la véritable conversation s'engage avec Raphaël. Elle paraît témoigner du consensus initial, du sol commun, qui lie les deux personnages.

⁶⁹⁶ D'ailleurs, on pourrait aussi supposer, si l'on se fie aux interprétations "audacieuses" du *Cymbalum*, que ce n'est pas seulement le lien horizontal avec les hommes qui est fragilisé ici, mais aussi, celui, vertical qui unit l'homme au divin.

Le dialogue libre entre humanistes serait-il devenu rare, l'objet d'une répression à l'époque de la parution du *Cymbalum* ? Cette hypothèse paraît d'autant plus plausible que c'est aussi ce que laisse entendre la très significative "interruption" dans le dialogue des chiens. Comme on l'a déjà vu, une bifurcation — et un certain renouveau — du dialogue, que voulait alors interrompre Pamphagus, surgit sous la forme d'une lettre⁶⁹⁷ ; d'un "dialogue" épistolaire donc, à un sens, dans lequel les destinataires, les Antipodes inférieurs, se plaignent du fait que — malgré leur désir de "humainement converser" avec les hommes des Antipodes supérieurs — on leur a bouché le canal de communication. On l'a déjà vu, cet appel au dialogue tourne ensuite à la menace, puis il demeurera vraisemblablement sans réponse, enfoui sous une pyramide par les chiens.

Pourtant, les Antipodes inférieurs présentent un "programme d'échanges qui est le contraire de celui qui est suivi par les hommes du *Cymbalum*."⁶⁹⁸ Comme le note, un peu emphatiquement, Delègue :

Le plus honnête des "désirs" les meut, celui de "converser" avec d'autres qui ne sont pas leurs semblables. Ils ne cherchent ni profit ni gloire, ils ne veulent même pas comme Hylactor meubler une solitude égoïste, mais "apprendre" et "communiquer", échanger les "façons de vivre". Cet appétit de savoir désintéressé brise leur horizon dans le dessein de servir la fraternité universelle et de réconcilier les contraires. Ils font entendre la voix d'une "curiosité" enfin recommandable.⁶⁹⁹

Ainsi, du point de vue dialogique, les Antipodes inférieurs, comme le note Peach, "sont de beaucoup *supérieurs* à ces représentants des «Antipodes supérieurs» que nous avons jusqu'ici vus dans les dialogues"⁷⁰⁰ Et Delègue n'a sans doute pas tort de les assimiler à une "sorte d'*utopiens*" dans l'univers essentiellement satirique du *Cymbalum* : "La parole idéale allierait à coup sûr vérité, efficacité et bonté : or cette dernière case est celle de la fiction, occupée par cette sorte d'*utopiens* que sont les Antipodes"⁷⁰¹

Mais ces dignes représentants de l'utopie du dialogue ne sont pas entendus. Même les chiens, pourtant eux-mêmes engagés dans un dialogue, ne traitent leur appel que comme de simples "nouvelles" avant de cacher la lettre et de poursuivre

⁶⁹⁷ L'autre forme de communication privilégiée des humanistes.

⁶⁹⁸ Trevor Peach, "Aux antipodes de la communication : Remarques sur le Dialogue IV du *Cymbalum Mundi*", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 50, n° 2, 1988, p. 287.

⁶⁹⁹ Delègue, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁰⁰ Peach, *op. cit.*, p. 286.

⁷⁰¹ Delègue, *op. cit.*, p. 35.

leur discussion sur les "fables" que veut raconter Hylactor et le silence que prône Pamphagus. Cette interruption du dialogue témoigne explicitement de la difficulté, peut-être même de la quasi-impossibilité, du dialogue dans le monde satirique du *Cymbalum*. Il s'agit en tout cas d'une réaffirmation explicite et ultime de la critique virulente du dialogue qui traverse toutes les autres interactions discursives de l'ouvrage. Vulcan y voit, quant à elle, la conclusion, nettement pessimiste, du *Cymbalum* :

l'œuvre se clôt (...) sur des déclarations d'hostilités imminentes, après le refus d'échanges qu'avaient essuyé les Antipodes inférieurs: leur tentative "de humainement converser" avait été bloquée avec violence: violence pour violence, le *Cymbalum mundi* en arrive à peindre l'envers du dialogue, fin de toute entente, de tout désir de coopération et méconnaissance du juste milieu dans les rapports sociaux.⁷⁰²

D'ailleurs, il est ironique que cette apparente perte de foi dans la possibilité du dialogue — cette description dystopique des conditions de possibilité du dialogue à l'époque de la parution du *Cymbalum* — soit mise en scène en nul autre endroit qu'à Athènes, le berceau même du milieu socratique, le lieu paradigmatique de la naissance du dialogue philosophique et de l'art de la conversation selon Marc Fumaroli.⁷⁰³ Dans l'Athènes bien gauloise du *Cymbalum mundi* toutefois, le monde est "viré à l'envers" comme on dit : on "s'en prend aux présupposés philosophiques du dialogue qu[e le *Cymbalum*] subvertit de manière ironique: la coopération n'est qu'un leurre, la juste mesure dans les rapports sociaux semble tout aussi rare que l'éthique implicite."⁷⁰⁴

Mais quelle signification ce renversement carnavalesque et cette attaque en règle contre le dialogue des personnages et des hommes ont-ils dans l'économie générale de l'ouvrage ? Doit-on lire le *Cymbalum* ainsi au premier degré comme une sorte de "dystopie dialogique" ? S'agit-il d'une condamnation sans appel du dialogue ? Le *Cymbalum mundi* annonce-t-il l'échec du projet utopique du dialogue humaniste ? S'agit-il d'une constatation de l'impossibilité du dialogue qui est seulement temporaire (pour des raisons historiques, politiques, religieuses...) ou plus permanente (pour des raisons plus fondamentalement éthiques, ontologiques...) ? Et que nous apprennent ces "pseudo-anti-dialogues" non

⁷⁰² Vulcan, *op. cit.*, p. 179.

⁷⁰³ Voir "La conversation", *op. cit.*, p. 679-682. Fumaroli prétend, bien sûr, que c'est la France qui a ensuite repris le flambeau de la conversation, "Il n'est bon bec que de Paris !"...

⁷⁰⁴ Vulcan, *op. cit.*, p. 177.

seulement sur la pratique du dialogue, mais aussi sur le *genre* du dialogue écrit ? Pour répondre à ce type de questions, il est nécessaire de s'élever au-dessus du dialogue des personnages pour passer à un autre niveau de "lecture" : car ce dialogue sur le dialogue est également un dialogue sur la lecture (et peut-être même sur la lecture de dialogues).

2. *Le dialogue de la lecture : renaissance ou fin de l'utopie ?*

On l'a déjà vu au chapitre précédent : la lecture d'un dialogue implique une interaction et une réception d'un type particulier. Le lecteur y est mis dans la position de soi-disant "spectateur-auditeur" d'une conversation entre deux ou plusieurs "voix", qui l'amène à la fois à "visualiser" et à "écouter" cette simulation écrite de l'échange oral. Il s'ensuit un travail de représentation, de sélection et d'interprétation plus ou moins actif selon la nature des dialogues. On a déjà vu qu'à ce titre le dialogue utopique de More est extrêmement sophistiqué. De par la multiplicité des axes discursifs, des interventions et des voix qui s'entrecroisent dans et autour du dialogue textuel de "More" et de Raphaël, *l'Utopie* invite à une lecture interactive et ludique qui n'est pas sans provoquer une certaine désorientation (intentionnelle) du lecteur.

On aura sans doute déjà deviné que le *Cymbalum mundi* en exige tout autant de son lecteur qu'il se plaît, bien que d'une manière différente, à étourdir lui aussi par le biais de sa rhétorique satirique paradoxale. Bien sûr, il n'y a pas ici, comme dans *l'Utopie* tout le matériel paratextuel des *parerga* et *marginalia* pour instaurer des dialogues "externes" avec d'autres auteurs et lecteurs en collusion avec l'auteur principal de l'œuvre (cette absence, en soi, est significative comme on le verra plus loin). Mais l'hétérogénéité et la sophistication satirique des dialogues qui composent cet ouvrage anonyme, additionnées du caractère foncièrement énigmatique et polysémique de nombreux passages, ainsi que d'une lettre-préface manifestement parodique, compensent largement l'absence d'autre matériel textuel dans les marges ou aux seuils de l'ouvrage. En fait, comme le note Lucien Febvre "lire le *Cymbalum* est agréable", mais le comprendre est beaucoup plus difficile.⁷⁰⁵

⁷⁰⁵ Voir supra., la citation en exergue à ce chapitre.

Il importera donc d'expliciter ici comment la rhétorique dialogique de ce texte arrive à combiner le plaisir de lecture qu'il suscite inmanquablement avec cette opacité sémantique — stimulante, mais aussi potentiellement frustrante — qui peut avoir pour effet de déstabiliser le lecteur et de le renvoyer à lui-même dans une quête inachevable du sens. Le *Cymbalum* tend à pousser le lecteur, malgré lui, hors de toute attitude passive et stable de réception vers un rôle plus actif, et instable, d'interprète.

Comme pour notre analyse du dialogue sur l'axe de la lecture chez More, nous commencerons par observer la nature de la position de lecture que provoquent les dialogues eux-mêmes, c'est-à-dire comment le texte du *Cymbalum* situe le lecteur en tant qu'auditeur ou spectateur présumé des échanges "oraux" des personnages. Puis, fidèle, à notre analyse régressive — qui part du cœur fictionnel et dialogué de l'ouvrage pour remonter jusqu'à son interface extérieure —, nous examinerons comment les éléments paratextuels qui se situent au seuil de l'ouvrage — le titre, les maximes et gravures de la page couverture, et, surtout, l'intrigante lettre-préface de Thomas du Clevier — participent d'un processus d'orientation, et de désorientation, du dialogue de la lecture. Il importera aussi entre ces deux moments de s'arrêter quelque peu au problème que semble poser au lecteur la cohérence — ou plutôt, l'incohérence — du *Cymbalum* du fait qu'il s'agit d'un assemblage de quatre dialogues apparemment hétérogènes que certains critiques ont parfois eu tendance à considérer comme *disjecta membra*.

a. Le lecteur entre ciel et terre : on ne sait où l'on se trouve !

Au début du Livre I de l'*Utopie* le narrateur "More" prend en quelque sorte le lecteur par la main pour l'introduire graduellement dans le monde vraisemblable d'humanistes en mission diplomatique. Le lecteur y est invité à prendre place sur un banc de gazon aux côtés de "More" et Gilles pour assister à la conversation plutôt cordiale qui s'engage avec cet étrange marin-philosophe qu'est Raphaël Hythlodée.

Cependant, dans le *Cymbalum*, il n'y a pas d'introduction narrative ni de tels préparatifs : écrit sur le mode dramatique, en style direct donc, le premier dialogue projette le lecteur-spectateur *in medias res*, en plein ciel, au beau milieu d'un soliloque prononcé par un personnage mythologique. Ici, il n'y a pas le moindre soupçon de souci de vraisemblance ou de précautions narratives. On commence

vraiment *in medias res*, le premier énoncé paraissant même répondre à un énoncé préalable : "Il est *bien vray* qu'il m'a commandé que je luy feisse relire ce livre tout à neuf",⁷⁰⁶ commence Mercure. Dès l'abord, le lecteur-spectateur se voit donc suspendu dans les airs — et aux lèvres — du très protéen dieu de la communication... et de la manipulation.

Il est évidemment significatif que ce soit justement Mercure — "celui qui interprète auprès des intéressés la volonté divine"⁷⁰⁷, l'"universel interprète, suprême truchement"⁷⁰⁸, le dieu de la médiation mais aussi de la ruse, de la tromperie et des métamorphoses — qui accueille le lecteur dans l'univers dialogué du *Cymbalum*. Dès lors, le parcours de lecture s'annonce mouvementé : divertissant comme peut l'être ce dieu joueur, mais peut-être aussi quelque peu *hermétique* et surtout très changeant. Car, comme on va le voir tout de suite, le lecteur du *Cymbalum* est invité, parfois simultanément, parfois successivement, à adopter plusieurs positions de lecture fort différentes.

Notons d'abord à quel point, le procédé du soliloque qui inaugure le premier dialogue et qui, au niveau des personnages, paraissait jouer un rôle "anti-dialogique", tend ici, sur le plan de la lecture, à instaurer une toute autre dynamique. Car si le soliloque est un procédé formel qui permet à un personnage de s'exprimer seul "à voix haute" sans que les autres personnages de la fiction l'"entendent", il constitue en même temps un énoncé ostensiblement adressé à un public *hors* de la fiction : que ce soit, le cas échéant, aux spectateurs d'une pièce au théâtre ou, comme ici, au lecteur d'un dialogue écrit.⁷⁰⁹ Car il n'y a évidemment pas d'autre public pour les soliloques du *Cymbalum* que celui du lecteur qui se voit ainsi attribué le rôle de l'interlocuteur en creux, silencieux, dans ce "dialogue" à sens unique.

Mais le procédé possède aussi, et peut-être surtout, la particularité de placer le lecteur dans une position nettement privilégiée par rapport aux autres personnages de la fiction dialogique qui, eux, n'ont pas accès au contenu de ces énoncés. Vulcan note comment les soliloques d'introduction aux dialogues du

⁷⁰⁶ CM, p. 5.

⁷⁰⁷ Yolande Grisé, *Le Monde des Dieux. Initiation à la mythologie gréco-romaine par les textes*, *op. cit.*, p. 174.

⁷⁰⁸ M.-M. de La Garanderie, *op. cit.*, II, p. 118.

⁷⁰⁹ Morrison note d'ailleurs que le soliloque d'Hylactor s'adresse manifestement à un interlocuteur : "This speech seems addressed explicitly to an audience". *Op. cit.*, p. 277-278.

Cymbalum "construisent un décalage très comique d'information entre lecteur et personnages."⁷¹⁰ Cette position privilégiée du lecteur peut d'ailleurs évoquer la position "supérieure" de Mercure ou Cupido au troisième dialogue alors qu'ils survolent le paysage des échanges. Ainsi, la position forcément *muette* du lecteur paraît se modeler sur la position pareillement muette et aérienne de ces personnages du *Cymbalum* qui se livrent à ce qu'on a appelé plus tôt de l'"espionnage dialogique". Le lecteur accède ainsi à un statut quasi "divin", détenteur d'informations qu'aucun autre personnage ne possède en plein. En fait, le lecteur est encore mieux placé que les dieux du *Cymbalum*, comme en témoigne entre autres le passage où Byrphanes et Curtalius fomentent leur projet de vol à l'insu de Mercure : dans ce cas, le lecteur possède une information que même le divin Mercure ne possède pas. C'est cette position surplombante du lecteur que Morrison décrit quand il évoque la nature comique du *Cymbalum* :

Comic unawareness is prominent in the *Cymbalum*. For its effect, such comedy depends ultimately on the disparity which the reader senses between the victim's blindness and his own superior grasp of the situation. (...) such comedy allows the reader to rise above the characters with their compound of folly and moral deficiencies. (...) this implied superiority affects the tone of the work by permitting the reader to share with the author a cool detachment which excludes anguish or despair at this exhibition of human weakness.⁷¹¹

Notons cependant que cette position de lecture demeure ambivalente, à la fois présence ("super-présence" pourrait-on dire) mais aussi *absence* à la scène fictive des dialogues, car elle marque à tout le moins une distance certaine du lecteur par rapport aux échanges et aux personnages. Il s'agit d'un effet de lecture typique qui tient en grande partie à la spécificité du regard satirique qui tend à créer cette impression de recul, d'éloignement par rapport à l'objet de la satire.

Sauf qu'en réalité, la situation du lecteur du *Cymbalum* n'est pas toujours aussi simple — ni aussi distante et confortable — que le laisse entendre la description de Morrison. Car le lecteur de ces dialogues n'éprouve certainement pas toujours l'impression de "froid détachement" qu'évoque ce critique par rapport à l'univers fictionnel et moral du *Cymbalum*. La situation se complique notamment à cause des nombreux effets de rétroaction du regard satirique. On l'a déjà dit à maintes reprises : tous les personnages du *Cymbalum* — sans exception —

⁷¹⁰ Vulcan, *op. cit.*, p. 106.

⁷¹¹ Morrison, *op. cit.*, p. 280.

deviennent, à un moment ou l'autre, objets de la satire. Le lecteur ne peut pas s'y appuyer sur un point de vue stable, comme dans une satire plus monosémique.

Cette dimension hégémonique de la satire du *Cymbalum* évoque la distinction qu'établit Bakhtine, dans son livre sur Rabelais, entre le rire négatif et le rire positif :

L'auteur satirique qui ne connaît que le rire négatif se place à l'extérieur de l'objet de sa raillerie, il s'oppose à celui-ci ; ce qui a pour effet de détruire l'intégrité de l'aspect comique du monde, alors le risible (négatif) devient un phénomène particulier. Tandis que le rire populaire ambivalent exprime l'opinion du monde entier en pleine évolution dans lequel est compris le rieur.⁷¹²

Vulcan décrit quant à elle ce rire moins comme un rire populaire que comme un rire de Démocrite : "Tout en étant chargé d'une ironie socratique, le comique [du *Cymbalum*] s'en prend aux moqueurs mêmes ; ce procédé corrosif relève donc plutôt d'un rire de Démocrite qui porte sur les folies humaines".⁷¹³ Mais l'important dans cette dynamique du rire est qu'elle invite le lecteur, un peu malgré lui, à entrer dans la ronde satirique, guidé par des personnages qui — tels Mercure, Trigabus, Celia, Phlegon ou Pamphagus — provoquent son identification, puis le renvoient ensuite à lui-même quand ils sont à leur tour "satirisés".

Ainsi, cette absence de porte-parole évident de l'auteur provoque l'effet, pas toujours heureux comme le note Delègue, de donner une importance cruciale au lecteur qui se découvre lui-même dans sa façon d'essayer de découvrir le sens du texte :

Les critères qui séparent le bien du mauvais sont d'autant moins évidents que ces quatre dialogues, on l'a dit, ne font jamais entendre un personnage qui serait le porte-parole de l'auteur-juge ; au lecteur d'occuper cette place, et il n'y a jamais manqué comme le prouve la violence de ses jugements et interprétations contraires. (...) jamais texte à ce point n'aura joué sa vraie fonction, qui est d'obliger le lecteur à se découvrir lui-même, aux deux acceptions du terme, alors qu'il croit découvrir "le sens du texte" ou "l'intention de l'auteur"⁷¹⁴

⁷¹² Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 20-21. Bakhtine voit une dimension "utopique" dans ce rire positif : "Nous désirerions souligner tout particulièrement le caractère utopique, la valeur de conception du monde de ce rire de fête, dirigé contre toute supériorité." *Ibid.*

⁷¹³ *Op. cit.*, p. 180.

⁷¹⁴ Delègue, *op. cit.*, p. 35.

Cependant, on peut se demander du texte du *Cymbalum* s'il n'esquisse pas à l'avance les portraits des différents types de lecteurs qui peuvent s'y "découvrir" ; si, en d'autres mots, le texte ne prévoit pas les différentes positions de réception des dialogues, bonnes et moins bonnes, qu'ils peuvent eux-mêmes susciter. Par exemple, au-delà de la position divine et surplombante de réception des dialogues qu'évoquaient Mercure ou Cupido, on peut imaginer que la figure d'un personnage comme Ardelio sera elle aussi emblématique d'une position de réception vis-à-vis des dialogues. Seul personnage autre que Mercure à être évoqué dans plus d'un dialogue du *Cymbalum*, ce dernier — dont l'arrivée oblige Byrphanes et Curtalius à cacher le livre volé au premier dialogue et qui accourt lorsqu'il y a attroupement autour du cheval parlant au troisième dialogue — incarne le désir de savoir. Il représente cette *curiositas* pour les nouvelles partout présente — et partout stigmatisée — dans le *Cymbalum*. Delègue a sans doute raison de le décrire comme "le double du lecteur que nous sommes, (...) curieux de connaître le fin mot".⁷¹⁵ Car c'est là un des effets de lecture les plus frappants du *Cymbalum* : tout en condamnant la curiosité, il la suscite chez le lecteur qui, à la manière d'Ardelio, ne peut manquer de vouloir en savoir plus sur ce dont traitent "réellement" ces dialogues.

Car le lecteur a beau posséder parfois des informations privilégiées par rapport à certains personnages, il est également le témoin de dialogues qui ne se caractérisent pas par leur transparence. Un peu comme Ardelio au premier dialogue le lecteur arrive parfois trop tard, ou encore, tel l'Ardelio du troisième dialogue, il se fait délaissé sans cérémonie. On a suffisamment analysé de dialogues énigmatiques dans le *Cymbalum* — et rapporté d'interprétations divergentes — pour s'être rendu compte que beaucoup de choses ne peuvent manquer de nous échapper dans cet ouvrage. En fait ce n'est pas tant que le lecteur sache qu'il *manque* des informations, mais plutôt qu'il "comprend qu'il y a quelque chose à comprendre" : quelque chose de *plus* que le premier niveau de lecture le laisse entendre,⁷¹⁶ quelque chose aussi qu'il paraît impossible de complètement saisir.

Et cela ne peut qu'attiser encore davantage la curiosité du lecteur, ce qui l'expose à se retrouver dans la position non seulement du curieux Ardelio, mais

⁷¹⁵ Delègue, *op. cit.*, p. 16.

⁷¹⁶ Notamment à cause des anagrammes et de nombreuses allusions plus ou moins directes à des questions d'ordre historique ou théologique. Mais aussi, comme on le verra bientôt, à cause du mode de lecture instauré par la lettre-préface.

aussi, s'il ne prend pas garde, dans celle des *philosophes* qui cherchent plus désespérément — et qui prétendent trouver — les miettes de la pierre philosophale — et du sens — qu'aurait dispersées Mercure, le grand interprète et grand abuseur. Les dialogues du *Cymbalum* semblent avoir le pouvoir de provoquer le même genre de quête obsessionnelle qu'un puzzle. Et, comme on l'a vu au début de ce chapitre, les exemples d'interprètes qui ont produit des lectures, parfois délirantes, en prétendant avoir déniché le sens de l'œuvre, ne manquent pas.

Ainsi, on pourrait aller jusqu'à supposer que toute position de réception des dialogues semble posséder son versant opposé déjà prévu par les divers personnages des dialogues. La position privilégiée mais distante de "lecteur-dieu" évoquée au début de cette section peut basculer brusquement et ramener le lecteur à lui-même quand le regard satirique s'inverse. De même, la curiosité plutôt inoffensive, mais insatisfaite, qu'exemplifie Ardelio peut se retourner en l'arrogance interprétative et obsessionnelle des philosophes. Le scepticisme très terre à terre de l'Hostesse pourrait s'opposer à l'espoir irréaliste (et floué) de révélation "magique" d'un Trigabus. On peut imaginer, sur le même mode, une lecture trop "prude" que représenterait l'attitude de Celia à laquelle s'opposerait la lecture trop "épicurienne" d'un Phlegon ; ou encore une position d'interprétation trop dionysiaque à la Hylactor que contrebalancerait la position trop timide et stoïque d'un Pamphagus. Toutes ces attitudes potentielles de lecture semblent baliser à l'avance le territoire possible, à la fois délimité et miné, de réception de ces dialogues. Ainsi, la quantité et la variété de ces positions de réception des dialogues peuvent donner le vertige, et placer le lecteur dans une situation qui paraît intenable, sans issue : "La leçon *Cymbalum mundi*, sa leçon de fait, tient à l'ambiguïté de son parcours qui par la série de ses renversements carnavalesques, retourne le jeu universel, et puis nous plante là, devant l'impossibilité d'un choix cependant obligé."⁷¹⁷ On songera ici au processus d'attrition évoqué précédemment par Eva Kushner pour décrire le lucianisme de l'ouvrage⁷¹⁸ : toutes les réponses possibles sont éliminées l'une à la suite de l'autre...

Sauf que cette position instable, paradoxale et apparemment difficile du lecteur est aussi, comme chez Lucien, foncièrement ludique et plaisante. La "parole fait le jeu", cette maxime que prononce Mercure à propos de l'amour, pourrait s'appliquer à tous les dialogues du *Cymbalum* qui jouent avec le lecteur de la même

⁷¹⁷ Delègue, *op. cit.*, p. 36.

⁷¹⁸ Eva Kushner, "Structure et dialogue dans le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers", *op. cit.*, p. 183.

manière que les personnages, tout au long de l'ouvrage, se jouent de "bons tours"⁷¹⁹ :

Ces "bons tours" témoignent d'un esprit d'espièglerie qui se plaît à piquer, à provoquer le rire par l'inattendu des situations et des réactions. (...) Globalement, le dialogue s'adresse, à cause de ses traits antithétiques, à l'esprit de jeu du lecteur⁷²⁰

On peut dire en effet que le lecteur est lui-même victime de bons tours quand on le promène de ciel en terre ; quand on lui fait entendre des dieux, des hommes et des animaux qui prononcent des discours et ont des échanges parfois sibyllins ou qui paraissent en tout cas avoir un sens second ; quand on lui fait miroiter toutes sortes d'indices apparemment significatifs, mais qu'on lui tire ensuite le tapis interprétatif de sous les pieds par diverses pirouettes énigmatiques ; ou encore quand on se moque à l'avance des différentes manières qu'il pourrait y avoir de recevoir ces discours. Ainsi, de ce point de vue, on pourrait croire que l'esprit "joyeux et facétieux" qui imprègne l'échange entre Mercure et Cupido domine la lecture du *Cymbalum* tout entier : on peut s'imaginer le lecteur dans la position du dieu interprète que retient Cupido par ses talaires pour lui réciter des vers et des chansons égrillardes.

Mais on peut aussi imaginer que tous ces "bons tours" ont un côté plus sombre, comme dans toute satire qui se respecte d'ailleurs. Tels les personnages victimes des "bons tours" du récit, le lecteur pourrait trouver que ces "plaisanteries touchent aux limites de la juste mesure et sont souvent à l'opposé de la sollicitude",⁷²¹ bref il pourrait considérer (plus encore après des lectures répétées...) que l'on met parfois à l'épreuve sa bonne volonté. Mais, surtout, le lecteur attentif pourrait constater que ces dialogues lui laissent bien peu d'espoir quant à la possibilité même de les "entendre".

En effet, comme dans le dialogue de More, la question de la *réception* des discours — c'est-à-dire la question de savoir si ces discours seront "entendus" — est ici placée explicitement au cœur de l'ouvrage. Chez More, toute l'interprétation de

⁷¹⁹ Qu'on songe aux deux vols du premier dialogue : aux métamorphoses de Mercure et de Trigabus ainsi qu'à l'"abus" de ce dernier par Mercure au deuxième dialogue ; à la punition de Celia par Cupido ou au don de la parole à Phlegon par Mercure au troisième dialogue, aux mauvais coups d'Hylactor au quatrième dialogue, etc.

⁷²⁰ Vulcan, *op. cit.*, p. 180. Vulcan ajoute cependant que le dialogue s'adresse plus à cet esprit de jeu du lecteur "qu'à son sens de la moralité", une affirmation qui nous paraît plus discutable. Il nous semble que les deux ne sont pas mutuellement exclusifs, tout au contraire.

⁷²¹ *Ibid.*

l'Utopie, comme on l'a vu, repose sur la question de savoir si les discours de Raphaël seront "entendus" (et *comment* ils le seront) — non seulement dans le sens d'*écouter*, mais dans celui aussi de *comprendre* — tant par "More" et Gilles que par les lecteurs qui l'entendent à travers le prisme réfractant de ce dialogue écrit fort sophistiqué. L'attitude à la fois réceptive et critique, ouverte et sceptique, de "More" et Gilles donne des indices sur la voie à suivre pour le lecteur, mais More se plaît à brouiller les pistes, il s'amuse à constamment déstabiliser son lecteur pour le renvoyer à lui-même.

Dans le *Cymbalum*, la situation paraît à la fois similaire et différente, plus drôle et plus désespérée, car la grande majorité des interactions dialoguées entre les personnages, si elles renvoient aussi le lecteur à lui-même, tendent plutôt à démontrer qu'il est *impossible*, du moins pour les personnages, de se faire entendre : Mercure se fait jouer par ses interlocuteurs du premier dialogue qui le menacent après avoir trop bien "entendu" ses propos sur le vin ; l'Hostesse entend bel et bien le dieu, mais elle ne le croit pas ; Trigabus ne comprend qu'à retardement le message de l'abuseur Mercure, quand celui lui murmure des propos inaudibles à l'oreille ; les philosophes sont les champions du dialogue de sourds et de la langue de bois ; Celia comprend elle aussi trop tard qu'elle aurait dû écouter l'appel de son amant et elle est condamnée à en subir les conséquences par Cupido (qu'elle n'entend pas de son verger) ; enfin, Phlegon constitue sans doute l'incarnation même du discours qui n'est pas *entendu*. Toute "bonne réception" des discours paraît condamnée à l'avance dans l'univers communicationnel du *Cymbalum*.

Reste cependant le quatrième dialogue qui, ici encore, paraît, au début du moins, laisser un peu d'espoir. Car le pauvre Hylactor, après avoir cherché longtemps un autre chien capable d'"entendre et tenir propos", a enfin trouvé un interlocuteur qui va l'écouter. Mais malgré le fait qu'il s'agisse là du seul dialogue où paraît régner la "bonne entente", il n'est pas certain que les discours y seront entendus plus qu'ailleurs dans le *Cymbalum*. En fait, l'enjeu du débat entre "ces deux chiens voués à se désaccorder du seul fait qu'ils s'entendent"⁷²² n'est pas seulement de savoir s'ils doivent parler ou non, mais aussi, et peut-être surtout, s'ils seront *entendus*, à la fois l'un par l'autre et, ensuite, par les hommes.

⁷²² Délègue, *op. cit.*, p 30.

En effet, tout au long du dialogue, on se demande d'abord non seulement si Hylactor sera entendu par Pamphagus, mais surtout si Pamphagus sera entendu par Hylactor : est-ce que Pamphagus arrivera à dissuader son ami de parler aux hommes ? La réponse est bien sûr négative, comme en témoignent les dernières répliques de l'ouvrage. Si Hylactor a bel et bien *écouté* son ami (ce qui est déjà un progrès sur les autres dialogues !), il ne l'a, semble-t-il, pas entendu. Cependant, à un autre niveau, ce même dialogue pose la question de la réception du discours de ces chiens-humanistes par les *autres*, c'est-à-dire par les "hommes" : Hylactor, quand il parlera devant son public humain, sera-t-il *entendu* par lui ? Il semble certain en tout cas d'en tirer un grand profit et une grande gloire, faisant miroiter à son ami les "dix millions d'oreilles" qui viendraient l'écouter. Il rêve aussi du moment où "l'on feroit faire silence pour [*l'*]écouter" quand il ouvrirait la bouche. Mais Pamphagus prédit qu'Hylactor ne sera pas vraiment entendu, du moins pas longtemps, car on s'ennuiera bien vite de l'"ouyr causer", et même on "se fâchera" de lui, et ce, dans les deux sens de l'expression.

Mais quelle signification tout cela a-t-il pour le lecteur ? En quoi ce pessimisme généralisé face à la réception des discours *dans* les dialogues affecte-t-il la position du "lecteur-auditeur" de ces dialogues ? Doit-on y voir une préfiguration de l'échec de notre propre lecture, une forme de pessimisme de l'interprétation qui illustrerait à l'avance la difficulté qu'aura le lecteur à vraiment entendre les propos de ces dialogues ? Ici encore, l'échange canin du dernier dialogue paraît nous tracer la voie quand il thématise explicitement la question de la lecture.

On se souviendra que tout juste avant d'amorcer leur débat sur l'opportunité ou non de parler, les deux chiens échangent quelques répliques fort intéressantes sur l'utilité de la lecture qui mènera par une transition significative au débat central sur la *parole* que nous avons analysé dans la section précédente. Pamphagus vient d'expliquer à Hylactor comment ils ont été dotés de la capacité de parler, ce qu'il a appris, dit-il, "en je ne sçay quel livre qui est en nostre maison"⁷²³ :

PAMPHAGUS. Je t'assure, Hylactor, mon amy, qu'il est ainsi que je te le dy, car je l'ay veu en escript.

HYLACTOR. Tu es bien heureux de te cognoistre ainsi aux livres, où l'on voit tant de bonnes choses. Que c'est ung beau passetemps ! Je voudroye que Diane m'eust fait la grace d'en sçavoir autant que toy.

⁷²³ CM, p. 38. Il s'agit, rappelons-le, des *Métamorphoses* d'Ovide.

PAMPHAGUS. Et je voudroye bien que je n'en sceusse jà tant, car de quoy sert cela à ung chien, ny le parler avec ? (...)

HYLACTOR. Il est vray ; mais toutesfoys si fait-il bon sçavoir quelque chose davantage, car on ne sçait où l'on se trouve. Comment, tu n'as donc point encore donné à entendre aux gens que tu sçais parler ?⁷²⁴

Dans ce passage, on remarque premièrement que, un peu comme dans le dialogue d'ouverture — alors que Byrphanes et Curtalius reconnaissent Mercure ("accoustré de la sorte que les poètes [*le*] descriptent") à ce qu'ils en ont "trouvé en escript"⁷²⁵ — Pamphagus, lui-même personnage fictif d'un dialogue, justifie ici une des caractéristiques fondamentales de son *ethos* — son don pour la parole qui est à la source de son statut d'interlocuteur du dialogue — par le témoignage de l'*écriture* et par un épisode de ce que certains "croient" n'être qu'une "fable"⁷²⁶ issue d'un livre. Wolfgang Spitzer est un des rares critiques à avoir saisi, au moins partiellement, la sophistication de ce passage :

the two dogs are creations of a fable in a book (...) which is read by men who, inclined as they congenitally are to take fables—words—for realities, will expect the speaking dogs to show up one day before them. To heighten the irony of the scene, Bonaventure has Pamphagus (...) believe in his and his companion's "mythological-bookish" origin (...). Yet Pamphagus, although believing that he owes his existence only to a fable (to words), does not doubt for a moment his ability to speak (which has reality only in the fable) ! He is allowed to dwell in the twilight of legend and truth.⁷²⁷

Mais au-delà de ce jeu paradoxal et complexe sur la fiction et l'écriture (qui n'est pas sans évoquer les nombreux énoncés paradoxaux de l'*Utopie* à ce titre, mais qui pourrait aussi avoir un sens plus religieux ici⁷²⁸), on constate, une fois encore, que les interlocuteurs ne s'entendent pas du tout sur la place à donner à la question qui nous occupe ici, c'est-à-dire celle de la lecture. Pamphagus — qui vient pourtant de faire bénéficier son compagnon de son éducation littéraire — clame l'inutilité tout aussi grande de celle-ci, pour un chien, que du parler. Inversement, le supposé analphabète, Hylactor — dont les connaissances littéraires paraissaient toutefois

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁷²⁶ "(...) pource que je n'ay point encores parlé devant les hommes, on cuyde [*croit*] que ce ne soit qu'une fable" (*ibid.*, p. 39), affirme en effet Pamphagus un peu avant le passage cité précédemment.

⁷²⁷ Spitzer, *op. cit.*, p. 809.

⁷²⁸ Étant donné que la question de l'autorité — ou à tout le moins de l'interprétation — des "écritures" (avec ou sans majuscule) est explicitement en jeu dans les trois premiers dialogues, on peut être naturellement porté à donner un sens allégorique au fait que Pamphagus sache "lire" et non pas Hylactor... Nous reviendrons à ces questions plus loin.

manifestes dans son soliloque d'ouverture⁷²⁹ — se fait, le défenseur de ce merveilleux "passe-temps" où "l'on voit tant de bonnes choses" (et auquel les deux chiens doivent d'ailleurs — doublement — leur existence).

Ce petit débat, comme celui sur l'opportunité de parler, ne trouve pas d'issue. Pamphagus ne revient pas sur sa position anti-lecture : ce don n'est d'aucune utilité pour un chien dont la seule tâche est de suivre son maître. Hylactor envie cependant son ami et semble croire que la lecture pourrait les aider à acquérir un savoir qui permettrait peut-être de pallier le fait, désolant mais fort instructif, que l'"on ne sçait où l'on se trouve" (c'est bel et bien la lecture qui leur a déjà permis de connaître l'origine de leur singularité linguistique). La lecture, selon Hylactor, pourrait être un remède à la perte de sens, à la désorientation, qui paraît caractériser leur situation (et celle du lecteur du *Cymbalum* sans aucun doute à ce stade de sa propre lecture !).

On note cependant, tout de suite après, que la capacité de lire de Pamphagus sera à nouveau mise à profit quand les chiens vont trouver les fameuses lettres des Antipodes inférieurs, qui, eux, semblent très bien savoir où ils se trouvent. Les Antipodes n'ont pu, bien malgré eux, traverser les entrailles de la terre pour communiquer de visu — et "humainement converser" — avec leurs homologues des Antipodes supérieurs. En dernier recours, ils choisissent de s'exprimer *par écrit* à travers ces lettres. À l'instigation d'Hylactor — "Je te prie, desplie-le et regarde veoir que c'est, puis que tu sçais bien lire."⁷³⁰ —, Pamphagus lit leur première missive.

Toutefois, on sait déjà que le message des Antipodes "ne passera pas". Les deux chiens sont victimes, comme tous les autres personnages, de leur appétit pour les nouvelles, et ils ne réagissent pas au message fondamental de la lettre des Antipodes inférieurs, mais seulement à son caractère étonnant et nouveau. Interrompus, ils cachent les lettres en se promettant d'y revenir "une aultre foys". Il est extrêmement tentant de lire dans cet épisode un message, voire un *avertissement*, au lecteur du *Cymbalum mundi*. Du moins pourrait-il y voir une mise en abyme de sa position paradoxale de lecture. Car le lecteur du *Cymbalum*, comme

⁷²⁹ On se souviendra notamment qu'Hylactor cite le titre d'un chapitre des *Nuits Attiques* d'Aulu-Gelle. Songeons aussi aux nombreuses références bibliques relevées par Smith dans le monologue de ce pauvre chien "illettré". Spitzer note aussi cette particularité chez Hylactor : "It is noteworthy that the illiterate dog Hylactor, too, is steeped in literature and is given to quotations from books (with chapter references) as though he were a humanistic scholar." *Op. cit.*, p. 809, n. 9.

⁷³⁰ CM, p. 42.

les chiens, se retrouve devant un texte étonnant qui paraît, lui aussi, par certains côtés du moins, venir de "l'autre côté du monde" : un recueil très énigmatique — apparemment sorti de nulle part⁷³¹ — de dialogues carnavalesques, ponctué de renversements inattendus et peuplé de personnages hétérogènes. La surprise du lecteur devrait être d'autant plus manifeste à ce stade de sa lecture qu'il se retrouve, avec ce quatrième dialogue, dans un univers fictionnel qui paraît avoir peu de rapports avec les trois dialogues précédents — qui avaient au moins en commun la présence de Mercure et certains liens anecdotiques —, alors qu'ici ce sont des chiens, venus de l'autre versant de l'humanité donc, qui s'entretiennent de manière énigmatique sur l'opportunité ou non de parler.

Comment ne pas être désarçonné par l'hétérogénéité et l'étrangeté du *Cymbalum* et, plus encore, de cet énigmatique dialogue canin ? Comment ne pas être séduit avant tout par son caractère exceptionnel, sa nouveauté, et ne pas s'exclamer simplement comme Hylactor "C'est mon, et merveilles"⁷³² en remettant à une hypothétique autre fois une lecture plus approfondie ? Car il est aisé pour le lecteur du *Cymbalum*, comme pour les chiens, de passer à côté du message, plus sombre et troublant peut-être, que paraissent véhiculer ces dialogues comiques. Un message qui semble essentiellement porter, comme la lettre des Antipodes inférieurs, sur la difficulté, voire l'impossibilité de dialoguer, ou, plus généralement, de communiquer.

Mais pour qui est-il devenu si difficile de s'exprimer et de dialoguer ? Pour les humanistes en général ? Pour les poètes après l'affaire des Placards ? Pour des penseurs plus osés, sceptiques ou athées même ? Le lecteur-interprète qui ne se contente pas de rester stupéfait, qui n'a pas déjà succombé aux seuls charmes de l'ouvrage ou qui n'est pas resté prisonnier d'une curiosité malade proche de celle des philosophes doit maintenant prendre un peu de recul et explorer plus attentivement l'objet qu'il tient entre ses mains, car, comme viennent de nous le rappeler les discussions explicites des chiens sur la lecture, ces dialogues forment bel et bien un *texte*, toute la virtuosité de son oralité apparente ne saurait nous faire oublier que nous avons affaire ici à un ouvrage écrit et imprimé bien concret dont il

⁷³¹ Du moins si on compare cet ouvrage à tous les autres dialogues français parus à cette époque ! Sur la spécificité étonnante du *Cymbalum*, voir l'ouvrage de Vulcan.

⁷³² CM, p. 42. Des Périers s'amuse d'ailleurs à jouer ici avec les mots : "C'est mon" veut dire "c'est mon avis, assurément" et répond à l'affirmation précédente de Pamphagus ("Voyla bien des nouvelles !"), sauf qu'en rajoutant "et merveilles" (au sujet de ces mêmes nouvelles), il veut manifestement jouer sur l'expression "monts et merveilles" qui évoque les promesses irréalistes, l'illusion, l'utopie...

importe d'abord d'affirmer, malgré son apparente discontinuité, la très cohérente incohérence, avant d'explorer ensuite le paratexte et le contexte plus matériel de sa parution.

b. Dialogue de la cohérence et de l'incohérence

Avant de poursuivre notre étude du dialogue de la lecture, il importe de répondre à une question préalable qui a joué un rôle important dans les discussions critiques sur son interprétation : cet ouvrage attribué à Bonaventure Des Périers est-il vraiment un ouvrage homogène, "le" *Cymbalum mundi*, ou doit-il au contraire être lu comme un assemblage de dialogues distincts, comme une sorte de "recueil" discontinu "contenant quatre dialogues poétiques, fort antiques, joyeux et facétieux" qui n'entretiennent pas de liens nécessaires entre eux ? Certains critiques ne se gênent pas pour considérer ces dialogues comme *disjecta membra* ou encore pour en dénoncer l'absence d'unité, alors que d'autres tentent d'en affirmer la cohérence et l'homogénéité absolues. On devinera qu'il s'agit d'un dilemme interprétatif significatif en soi et qui mérite d'être analysé attentivement.

On a déjà relevé que les dialogues sont habités par un nombre impressionnant de personnages hétéroclites dont aucun, hormis Mercure, n'intervient directement dans plus d'un seul des quatre dialogues.⁷³³ De même, du point de vue de l'anecdote et de la situation spatio-temporelle des dialogues,⁷³⁴ il ne paraît pas y avoir de continuité évidente entre les quatre parties de l'ouvrage, sauf entre le premier dialogue et le début du troisième, alors que Mercure, dans une partie de son soliloque et au début de sa conversation avec Cupido, revient quelque peu sur la question du Livre de Jupiter, volé au premier chapitre.

Cette discontinuité manifeste, et inhabituelle, entre les dialogues du *Cymbalum* a amené plusieurs commentateurs à insister sur le caractère fragmentaire de l'ouvrage. Jean Wirth, par exemple, porte un jugement sévère sur l'absence d'homogénéité de la structure d'ensemble de l'ouvrage :

le *Cymbalum Mundi* présente quatre dialogues qui s'enchaînent assez mal. La plupart des personnages ne sont pas récurrents et il aurait été facile à Des Périers de

⁷³³ Il y a bien Ardelio qui est évoqué par Curtalius à la fin du premier dialogue, mais celui-ci ne participe comme tel qu'au troisième dialogue.

⁷³⁴ On a vu cependant que, au niveau temporel, le calendrier carnavalesque pourrait peut-être jouer un rôle de fil conducteur.

renforcer l'unité. (...) La construction du *Cymbalum Mundi* témoigne donc d'hésitations et de repentir.⁷³⁵

Ce type de constat, esthétique et formel, sur la structure de l'ouvrage se retrouve partout dans la critique du *Cymbalum*. Lucien Febvre note que "d'une scénette à l'autre" il n'y a "pas de plan rigide. Beaucoup d'obscurités et d'étrangetés."⁷³⁶ Delaruelle s'autorise même de l'apparente discontinuité de l'ouvrage pour justifier son interprétation nonchalante du *Cymbalum* qui ne tient pas même compte du dernier dialogue :

il n'est pas vrai que «ces quatre dialogues se tiennent par un lien intime et logique» (Franck). En réalité, le dernier est indépendant des trois autres. D'ailleurs, il est inspiré surtout par des soucis égoïstes et ne nous apprend autant dire rien sur ce que j'appellerai, d'un terme ambitieux mais commode, la philosophie de Des Périers.⁷³⁷

Busson se sert d'un argument semblable — alléguant même de la folie présumée de l'auteur ! — pour légitimer son interprétation tout aussi sélective de certains passages :

Aux uns le livre a paru anodin, aux autres blasphématoire. Il est à notre avis l'un et l'autre. On ne l'expliquera pas tant que l'on s'obstinera à en chercher l'unité. L'auteur, par une feinte habile qui dérouta les inquisiteurs et les critiques jusqu'au XVIII^e siècle, soit par bizarrerie d'esprit — on a dit qu'il était mort fou — y a mêlé les blasphèmes contre le christianisme, la satire à la mode contre l'Église et les théologiens, les plaisants récits, analogues à ceux des contes, et des fragments sans

⁷³⁵ Jean Wirth, "Compte rendu du *Das "Cymbalum Mundi" des Bonaventure Des Périers* de W. Boerner", *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, vol.44, 1982, p. 192.

⁷³⁶ Febvre, *op. cit.*, p. 26.

⁷³⁷ Delaruelle, *op. cit.*, p. 18. Becker avait précédé quelque peu Delaruelle dans ce genre de jugement tendant à banaliser l'ouvrage au nom de son apparente fragmentarité : "Die vier Dialoge hängen nur lose unter sich zusammen, wenn auch Fäden namentlich vom ersten zum dritten hinübergehen. (...) Nach unserem Befund ist es also keineswegs so sicher, als man wohl anzunehmen geneigt ist, daß die vier Dialoge des *Cymbalum mundi* der Ausfluß eines einheitlichen Grundgedankens sind. Nicht einmal ihre gleichzeitige Entstehung scheint gewährleistet. Manche Erwägung spricht dafür, daß die Gespräche verschiedenen Anlässen entspringen und verschiedenen Stimmungen wiedergeben. Nach dem harmlosen Spiel der Phantasie im ersten haben wir die ausgesprochene Zeitsatire im zweiten und etwas wie höhere Selbstironie und verzichtende Lebensweisheit im dritten und vierten, neben viel übermütigen Humor und bewußter Dichterkunst in allen vieren. Eine gewisse Frivolität der Auffassung tritt überall zutage." Philipp-August Becker, *Bonaventure Des Périers als Dichter und Erzähler*, Hölder-Pichler-Tempsky A.-G., Wien und Leipzig, 1924, p. 48 et 53-54. Saulnier est assez dur envers l'interprétation de Becker : "L'opinion de Becker est prudente. On peut toutefois difficilement admettre qu'elle aille ici tout à fait au fond des choses. Non seulement l'examen reste en somme superficiel, mais il nous paraît encourager le lecteur à la solution paresseuse, qui consiste d'une part à lire l'opuscule dans sa teneur la plus légère, et d'autre part à le considérer comme un assemblage d'épisodes distincts, comme l'arabesque dessinée par une manière de rêverie." *Op. cit.*, p. 56.

portée apparente. (...) Leur tort à tous [*les interprètes*] fut de s'acharner, contre l'évidence, à faire entrer tout le livret dans ces vues fragmentaires.⁷³⁸

Toutefois, d'autres critiques n'ont pas voulu croire en la négligence ou la "bizarrerie d'esprit" de l'auteur. Selon Eva Kushner, par exemple, "le manque de linéarité, la discontinuité apparente entre les quatre dialogues ne doit pas nous dissuader de chercher dans le *Cymbalum mundi* une unité."⁷³⁹ Ainsi tant Kushner que Kemal Bénouis — deux spécialistes du genre dialogué soit dit en passant — ont cru voir une unité et une homogénéité profondes dans le *Cymbalum* :

Bien que chaque dialogue ou tableau dynamique (et à l'intérieur de celui-ci, chaque scène) puisse avoir une vie autonome, les quatre dialogues constituent un ensemble homogène dont l'unité n'est pas seulement thématique mais aussi stylistique.⁷⁴⁰

S'il est, en effet, un dialogue de la Renaissance où pensée et structure soient liées par la plus stricte nécessité intérieure, c'est bien le *Cymbalum Mundi*.⁷⁴¹

Cependant, ceux qui proclament la cohérence irréductible du *Cymbalum* sont eux aussi parfois motivés par des intentions interprétatives transparentes, tel Saulnier qui s'intéresse avant tout à la "philosophie" de Des Périers : "Il importe (...) non seulement d'examiner tour à tour chaque péripétie, mais de bien marquer (...) que les quatre dialogues ont chacun son importance, dans l'exposé de la «religion» de l'auteur, et qu'ils s'enchaînent étroitement."⁷⁴² Mais le plus souvent c'est par l'angle thématique que les critiques ont tenté de recréer l'unité, cachée, des dialogues du *Cymbalum*. Spitzer, par exemple, s'attaque aux tenants de la thèse "fragmentariste" au nom de son hypothèse selon laquelle le thème central de la *parole* relie ensemble toutes les parties du dialogue :

far from being an uneven, fragmentary or loosely aggregated work certain parts of which have no special significance and are pure hors d'œuvres, arbitrarily assembled by its author, there exists on the contrary in the *Cymbalum* a central idea which runs through the whole work and manifests itself in the regular recurrence of

⁷³⁸ Busson (1957), *op. cit.*, p. 179. Ainsi, il peut, quant à lui, escamoter le *troisième* dialogue : "Le dialogue suivant [*le troisième*], par un contraste qui trompe les lecteurs, est insignifiant : suite de scènes gracieuses ou légèrement satiriques, mais sans portée religieuse." *Ibid.*, p. 185.

⁷³⁹ Kushner, "Structure et dialogue dans le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers", *op. cit.*, p. 187.

⁷⁴⁰ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 125.

⁷⁴¹ Eva Kushner, "Réflexions sur le dialogue en France au XVI^e siècle", *op. cit.*, p. 499.

⁷⁴² Saulnier, *op. cit.*, p. 143. Pourtant, plus tôt, Saulnier justifiait aussi sa propre lecture sélective de l'ouvrage : "Tout, dans ce livre, n'est pas à gloser : s'il est des épisodes ou des détails essentiels à l'intention d'apologie, d'autres, il va de soi, ne sont que d'affabulation anecdotique." *Ibid.*, p. 137.

certain motifs—motifs which hitherto have gone unnoticed by those scholars who have subjected the *Cymbalum* to interpretations dependent upon external factors.⁷⁴³

D'autres critiques empruntent une voie semblable, mais qu'on pourrait appeler "*polythématique*", en associant les dialogues à des objets ou à des thèmes distincts qui constitueraient des éléments interreliés. Ainsi, Eva Kushner, par le biais d'une approche greimassienne, en vient non seulement à identifier un thème correspondant à chaque dialogue, mais aussi à présupposer une structure commune aux quatre volets, et ce, même si elle n'analyse en fait que le second dialogue organisé autour de l'objet central qu'est la Pierre philosophale qui représenterait, selon elle, la Vérité :

Or, l'étude de la configuration actantielle des trois autres dialogues du *Cymbalum Mundi* révélerait dans chaque cas des structures correspondantes à celle du second dialogue, toujours organisées autour d'un objet central que nous pouvons considérer comme l'actant-clef: au premier dialogue, le Livre ; au troisième, l'Amour ; et au quatrième, la Parole. (...) les objets-clefs respectifs des quatre dialogues, qui nomment quatre notions essentielles du christianisme, se superposent structurellement pour former ensemble le secret, objet des discussions de tous les personnages pris ensemble et répartis en deux séries: adjuvants et opposants.⁷⁴⁴

Ainsi, pour Kushner c'est "l'argumentation [*qui*] tient lieu d'action. C'est à travers elle, (...), que l'auteur adresse au lecteur le message, quatre fois répercuté, de son incroyance *en l'homme*."⁷⁴⁵ Ici encore, ce sont donc principalement les dimensions thématiques, et éthiques, qui constitueraient le ciment de l'ouvrage, mais sans que l'interprète tente pour autant de le réduire à une seule explication.

En ce qui nous concerne, il ne nous paraît pas nécessaire de trancher entre cohérence et incohérence, homogénéité et hétérogénéité, et ce, même si, pour plusieurs raisons, nous penchons en faveur d'une interprétation qui conçoive l'ouvrage comme un *tout* dont l'hétérogénéité ne doit pas être assimilée à un défaut. Car les quatre sections du *Cymbalum* — en plus de leur parenté thématique, stylistique et tonale évidente — ont aussi en commun une caractéristique essentielle, évidente et fondamentale : leur nature générique de dialogues.

⁷⁴³ Spitzer, *op. cit.*, p. 800. C'est de semblable manière, bien que selon des points de vue fort différents, que Delègue et Boerner vont voir l'unité du *Cymbalum* dans la "satire de l'usage de la parole" qui s'y déploie sous tous les angles à travers les quatre dialogues.

⁷⁴⁴ Kushner, "Le dialogue en France au XVI^e siècle : quelques critères généalogiques", *op. cit.*, p. 151.

⁷⁴⁵ Kushner, "Structure et dialogue dans le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers", *op. cit.*, p. 189

Il reste qu'il s'agit, faut-il le rappeler, de dialogues *satiriques*, et, de par son étymologie, la satire (du latin *satira*) évoque la "macédoine", le "mélange".⁷⁴⁶ De même, la satire *ménippée*, tel que la décrit Bakhtine, se caractérise, comme on l'a déjà dit, par son "pluristylisme", sa "polytonalité", par des "contrastes violents", et des "oxymorons", par des "rapprochements inattendus d'objets éloignés et disparates, les mésalliances de tout ordre".⁷⁴⁷ Vouloir évacuer l'hétérogénéité du *Cymbalum* reviendrait donc à faire fi d'une de ses caractéristiques les plus fondamentales, sensible notamment dans les renversements carnavalesques bien sûr, mais aussi dans la multiplicité des personnages hétérogènes, dans le mélange des genres (lettres, vers, chansonnettes), ainsi que dans la discontinuité et les ruptures de l'anecdote ou de la situation spatio-temporelle.

En revanche, Bakhtine a bien vu aussi comment le caractère hybride de la *ménippée* masque en fait une intention beaucoup plus cohérente : "les péripéties et les fantasmagories les plus débridées, les plus audacieuses, sont intérieurement motivées et justifiées par un but purement idéal et philosophique".⁷⁴⁸ Ce qui a pu confondre certains interprètes du *Cymbalum*, c'est qu'on ne trouve pas dans la *ménippée*, telle que la décrit Bakhtine, une thématique ou une idée univoque, *un* sens aisément identifiable, mais bel et bien une *quête*, un processus : "Nous insistons bien sur le fait que le fantastique sert ici non pas à l'incarnation définitive de la vérité, mais à sa recherche, sa provocation et surtout sa mise à l'épreuve".⁷⁴⁹

Dans le cas du *Cymbalum*, le lecteur, comme on l'a vu dans la section précédente, est poussé à entreprendre cette quête, quitte à se "découvrir" lui-même en croyant découvrir le sens du texte. Seule instance, hormis l'auteur, qui est "présente" à tous les dialogues, le lecteur constitue en quelque sorte le fil conducteur, le ciment de l'ouvrage. Ceci dit, l'unité du *Cymbalum* — ainsi que son interprétation en tant qu'entité autonome et suffisante — est également autorisée par la réalité bien concrète et matérielle du livre qui fait face à ce lecteur. La publication imprimée qui relie littéralement les quatre dialogues en un seul et même objet, orné d'une page titre et d'une préface qui annoncent sans équivoque qu'il

⁷⁴⁶ *Dictionnaire Le petit Robert I*, Le Robert, Paris, 1983, p. 1766. La théorie satirique s'est aussi longtemps inspiré de la fausse étymologie qui reliait satire et satyres, ces divinités mi-humaines, mi-animales, qui évoquent aussi l'hybridité. Voir à ce sujet : Michael Seidel, *Satiric Inheritance. Rabelais to Sterne*, Princeton University Press, Princeton N.J., 1979, p. 3-25.

⁷⁴⁷ Bakhtine, *op. cit.*, p. 161.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

⁷⁴⁹ *Ibid.*

s'agit bel et bien d'un ouvrage singulier, intitulé le *Cymbalum mundi*, conditionne évidemment dès le départ la relation de communication qui s'établira avec le lecteur.

c. La réalité livresque du dialogue

Les dialogues du *Cymbalum mundi* font de nombreuses allusions directes à la matérialité du livre. Le premier dialogue s'ouvre même, dès les premiers mots, sur le projet que Jupiter a confié à son fils Mercure de faire "relier [son] livre tout à neuf". Dès l'abord, Mercure, faute de consignes précises, s'inquiète des matériaux qui devraient être utilisés pour relier ce livre qui, comme le notera plus tard Byrphanes, "tombe tout en pièces de vieillesse" : "je ne sçay s'il le demande en aïx de boys ou en aïx de papier. Il ne m'a point dict s'il le veult en veau ou couvert de veloux. Je doute aussi s'il entend que je le face dorer et changer la façon des fers et des cloux, pour le faire à la mode qui court."⁷⁵⁰

Cette entrée en "matière" des dialogues nous rappelle bien sûr à l'ordre du livre qui nous fait face. Et bien que ce livre ne porte pas de nom d'auteur dans ses deux éditions originales (un fait significatif en soi), il présente tout de même un frontispice — ornée comme il se doit d'un titre, d'une gravure (différente dans les deux éditions), d'une maxime en latin (ainsi que d'une en grec dans la première édition de 1537) et de l'année d'impression. Cette page de titre est suivie d'une lettre-préface intitulée "Thomas du Clevier a son ami Pierre Tryocan S.". Il importe évidemment d'analyser attentivement ces éléments paratextuels qui précèdent — et orientent — la lecture des dialogues qui suivent.

i. De l'art énigmatique du frontispice

Le titre de ces dialogues ne se caractérise certainement pas par sa transparence. Qu'est-ce donc que ce *Cymbalum mundi* ? Il semble que l'intitulé ait été choisi volontairement pour intriguer, voire embarrasser le lecteur, comme le suggère Weinberg.⁷⁵¹ Il a certainement réussi, à tout le moins, à susciter la curiosité

⁷⁵⁰ CM, p. 5. Plus loin dans le même soliloque, Mercure se demande où faire relier le livre de Jupiter : "Où est-ce que l'on relie le myeux ? A Athenes, en Germanie, à Venise ou à Romme ? Il me semble que c'est à Athenes." *Ibid.* Y a-t-il là une allusion au sens étymologique de "religion" ? La Germanie représenterait le protestantisme ; Rome, le catholicisme évidemment ; et Athènes les penseurs païens grecs (mais que signifierait alors Venise ? l'humanisme civique et "païen" d'un Dolet ?). Il est évidemment impossible de démontrer ce genre de spéculation.

⁷⁵¹ "There is no doubt that the title, *Cymbalum mundi*, was deliberately chosen in order to puzzle the reader." Weinberg, *op. cit.*, p. 48,

— et la glose — de ses interprètes. Mais il reste que, même après toutes les hypothèses et explications avancées, il conserve un caractère énigmatique : "Le titre (...) demeure obscur, même une fois expliqué. Personne n'a pu jusqu'ici en assurer le sens."⁷⁵² On ose à peine ajouter nos propres commentaires, d'autant moins que, jusqu'à maintenant, comme le souligne encore Busson : "chacun a mis dans le titre ce qu'il voulait trouver dans le livre".⁷⁵³ Il reste que renoncer, comme Lucien Febvre, à tenter d'expliquer le titre — ou à tout le moins l'"effet de lecture" qu'il provoque — nous ferait passer à côté d'un indice important sur la manière d'aborder ces dialogues.

De toutes façons, une partie de la brume qui entoure le titre a été dissipée lorsqu'on en a identifié la source.⁷⁵⁴ L'expression "*cymbalum mundi*" avait en effet été transmise par Pline (l'Ancien) — qui l'attribue à Tibère — dans la préface à sa volumineuse *Historia Naturalis*. Le passage se lit, et peut se traduire, comme suit :

Apion quidem grammaticus, hic quem Tiberius Caesar cymbalum mundi vocabat, quum propriae (publicae ?) famae tympanum potius videri posset, immortalitate donari a se scripsit ad quos aliqua componebat.

Apion le Grammairien, lui — celui-là même que l'empereur Tibère appelait la «cymbale du monde», bien qu'il méritât plutôt d'être surnommé «trompette de sa propre renommée» — a écrit qu'il immortalisait ceux à qui il dédiait quelque ouvrage.⁷⁵⁵

Il est fort probable, comme l'ont suggéré plusieurs critiques, que Des Périers ait eu connaissance de cette formule à travers les *Adages* d'Érasme où celui-ci la commente et l'explique, en soulignant notamment à quel point cet Apion est moins une cymbale qu'un tambour (*tympanum*), fabriqué donc avec la peau d'un âne, ce qui illustre, fort éloquemment, écrit-il, le bruit déplaisant (*inamoeno strepitu*) de la rhétorique d'Apion.⁷⁵⁶

⁷⁵² Busson (1957), *op. cit.*, p. 181.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 182.

⁷⁵⁴ Ce serait Eloi Johanneau qui aurait été le premier, par écrit du moins, à identifier la référence (en 1841). *Lettre de M. Éloi Johanneau à M. le Baron de Schonen*, Paris, 1841, cité dans *Oeuvres françaises de Bonaventure Des Périers*, tome I, Louis Lacour éd., P. Jannet, Paris, 1856, p. 313-314.

⁷⁵⁵ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre I, trad. Jean Beaujeu, Les Belles Lettres, Paris, 1950, p. 54. Notons que la tradition corrige parfois "*propriae*" en "*publicae*".

⁷⁵⁶ Curieusement, Busson contestait cette possibilité en 1957 : "Contrairement à ce qu'ont avancé certaines critiques, l'expression *cymbalum mundi* n'est pas expliquée dans les *Adages* d'Érasme." (*op. cit.*, p. 181, n. 4). Mais Screech la confirme en 1969 en reproduisant le passage au complet : "*Cymbalum mundi*. Plinius major in praefatione ad Imperatorem Vespasianum refert, Apionem Grammaticum à Tiberio Caesare *Cymbalum mundi* consuesse vocari, ob nominis ut opinor, celebritatem : *Quum publice*,

Busson, à partir d'un commentaire d'Adrien Turnèbe, remonte quant à lui aux sources pour expliquer l'origine historique et contextuelle de l'expression venue d'abord de Tibère :

L'expression entière, selon un commentaire pénétrant d'Adrien Turnèbe, est un sobriquet méprisant appliqué à Apion, un rhéteur de basse condition, bavard, charlatan et qui promettait à ses dupes de rendre leur nom immortel, comme faisaient les prêtres de Cybèle aux fidèles de la déesse pour attirer les foules et quémander les offrandes. Mais comme Apion n'était pas prêtre de la Mère des dieux, au lieu de l'appeler cymbale de Cybèle, *Cymbalum matris deorum*, comme les galles, Tibère l'appelait *cymbalum mundi*, cymbale du monde.⁷⁵⁷

Mais l'important ici est de comprendre le sens général de l'expression. Saulnier le résume assez bien (selon que le texte de Pline se lise *propriae* ou *publicae*) :

[cela] donne à peu près ce sens : ce bonhomme se déclare la trompette de la renommée, alors qu'il est sans plus le héraut de sa propre gloire (*propriae*) ; ou à tout le moins : il se prend pour la trompette de la renommée, alors que ce n'est qu'un tambour de ville (*publicae famæ tympanum*).⁷⁵⁸

Bref, l'injure s'adresse à l'arrogance d'un personnage, à sa prétention "tapageuse" et injustifiée. Reste à voir maintenant dans quel sens Des Périers la reprend. Est-ce qu'il l'emploie dans son sens original, c'est-à-dire comme s'adressant à une personne singulière dont il veut stigmatiser l'arrogance et la prétention verbale ? Et, si oui, de qui pourrait-il bien s'agir ? Nous croira-t-on si l'on dit que certains critiques ont proposé quelques candidats à ce titre ?

Carleen Ann LePage, par exemple, qui lit tout le texte comme un moment du débat qui faisait rage à l'époque entre les poètes Marot et Sagon, affirme — sans trop de preuves — que le titre vise en fait François Sagon dont Des Périers voulait stigmatiser la vanité.⁷⁵⁹ La démonstration est cependant peu convaincante, même si

inquit, *famae tympanum potius videri posset*. Is Apion ajebat eos ab se donari immortalitate, ad quos aliqua componebat. Huc Tiberius alludens appellabat illum *cymbalum mundi* : quod hominem honesta fama donaret, quae per universum mundum amabiliter resonaret. Plinius autem ob arrogantiam mavult illum appellari *tympanum publicae famae*, quod famam daret potius, quam honestam famam. Nam resonat & tympanum, sed inamoeno strepitu. Allusisse videtur huc, quod tympana fiunt è pelle asinina." *Adagia* (IV.X.LXXXII), cité par Screech dans "The Meaning of the Title *Cymbalum Mundi*", *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, vol. 31, 1969, p. 344.

⁷⁵⁷ Busson, *op. cit.*, p. 182.

⁷⁵⁸ Saulnier, *op. cit.*, p. 144.

⁷⁵⁹ Carleen Ann LePage, *op. cit.*, p. 111-116.

le contexte de la publication du *Cymbalum* — et l'implication de Des Périers dans ce débat — la rendent en partie légitime.

Busson va beaucoup plus loin en proposant une hypothèse audacieuse mais impossible à démontrer. Selon lui, cette "cymbale du monde" représente Mercure, c'est-à-dire nul autre que *Jésus-Christ* :

Dès lors, il n'y a plus qu'à chercher dans le livret à qui conviendrait cette injurieuse appellation. C'est Mercure sans aucun doute. (...) C'est donc Mercure le charlatan qui doit être appelé comme Apion, *Cymbalum mundi*. Mais Mercure, dans ces trois épisodes, c'est Jésus, comme on le verra tout à l'heure ! Ainsi ce titre hermétique est un premier blasphème.⁷⁶⁰

Saulnier, quant à lui, bien qu'il donne en dernière analyse un sens plus général à l'expression (qui désigne, pour lui, "la vanité de parler"⁷⁶¹), est déjà sur une piste plus intéressante quand il souligne le fait que l'injure s'applique fort bien à *Hylactor* :

De toutes façons, l'expression même de «cymbalum mundi» apparaît comme un sobriquet railleur. On sent de la vantardise, chez ce publiciste, et de la fatuité ; et comment ne pas penser alors à ce que Pamphagus dira de son camarade : «Ce follastre Hylactor ne se pourra tenir de parler, affin que le monde parle aussi de luy.»⁷⁶²

S'il avait poursuivi cette intuition, Saulnier aurait pu en conclure que l'injure s'adressait en fait à Étienne Dolet (d'autant plus que Saulnier lui-même avait vu Dolet dans *Hylactor*), une hypothèse tout à fait plausible quand on sait que cet *Hylactor acutæ vocis* paraît bel et bien représenter Dolet et que l'on connaît la "soif de renom" ainsi que la personnalité plutôt arrogante de l'orateur toulousain (qui, au moment de la parution du *Cymbalum*, est d'ailleurs à la veille de devenir un imprimeur qui pourra, tel Apion, prétendre accorder la gloire à ses auteurs...).⁷⁶³ C'est en tout cas l'hypothèse que défend, de manière très convaincante, Malcolm Smith :

⁷⁶⁰ Busson, *op. cit.*, p. 183.

⁷⁶¹ "Ce que Des Périers signifie en reprenant pour titre la formule rapportée par Pline, c'est la vanité de parler.", écrit en effet Saulnier tout de suite après (*op. cit.*, p. 144).

⁷⁶² *Ibid.*

⁷⁶³ Étrange coïncidence : Dolet obtient son privilège royal d'imprimer — dont il parle depuis longtemps — le 6 mars 1537 (soit 1538 dans le calendrier actuel), c'est-à-dire *un jour après* que Pierre Lizet, président du Parlement, a reçu, le 5 mars, le petit colis qui contient le *Cymbalum*, une lettre du Chancelier Du Bourg et, surtout, chose exceptionnelle, une lettre du roi lui-même qui disait avoir trouvé de "grands abuz et heresies" dans ce petit ouvrage dont il voulait qu'on punisse le "compositeur et l'imprimeur". On reviendra bientôt sur cette très étonnante coïncidence, passée inaperçue dans la critique du *Cymbalum*.

Of all contemporaries, no one better deserved the epithet *Cymbalum mundi* than Estienne Dolet. For like Apion, the original *Cymbalum mundi*, Dolet rejoiced in his fame as a rhetorician (indeed, as the new Cicero). And, just as Apion had been admired by Tiberius, Dolet was securing the admiration of the king — and at the very time when the *Cymbalum mundi* was published.⁷⁶⁴

Il reste que rien ne prouve que le titre de l'ouvrage vise exclusivement ce seul personnage historique. On pourrait tout aussi bien supposer, par exemple, que l'injure s'adresse à d'autres personnages du *Cymbalum* ou de l'époque. On n'a qu'à penser aux théologiens réformés dont l'arrogante *garrulitas* est dénoncée au deuxième dialogue, et surtout à ce Rhetulus-Luther qui, un peu comme Apion, prétend faire "transformation sur les hommes" par la force de sa seule parole et qui, dit-il, "fay parler de [lui] par toute la Grece".⁷⁶⁵

Ainsi, il ne nous paraît pas impossible d'imaginer qu'ici l'injure s'adresse en fait à plusieurs personnages (fictifs et/ou historiques), à Dolet peut-être au premier chef, mais aussi à l'attitude universelle représentée de manière exemplaire par celui-ci. Comme le conclut plus généralement Screech, en s'inspirant du commentaire d'Érasme et du contenu des dialogues, l'expression "*cymbalum mundi*" pourrait viser toute personne qui remplit le monde de tapage vide et prétentieux : "In the light of Erasmus' commentary on *Cymbalum Mundi*, one would expect the work to be about people who fill the world with asinine din. And that does seem to be what it is in fact about."⁷⁶⁶

À ce titre, Spitzer va encore plus loin dans la généralisation quand il propose de modifier la relation grammaticale qui unit la "cymbale" au "monde" :

(...) we shall easily recognize in *Cymbalum mundi*, not the meaning intended by the emperor Tiberius (...) according to Pliny (...), but a meaning slightly twisted by Bonaventure, who preserved the phrase while changing the grammatical relationship of the two nouns: he must have understood the genitive *mundi* as an appositional genitive or genitive of definition (...): *cymbalum mundi* is then equal to "the cymbal that is the world," the cymbal being the conventional figure for empty noise (...), the vain and empty noise of the word which rings through the world, giving false fame to those who use it and sowing discord instead of fostering love.⁷⁶⁷

⁷⁶⁴ Smith, *op. cit.*, p. 603.

⁷⁶⁵ CM, p. 18.

⁷⁶⁶ "The Meaning of the Title *Cymbalum Mundi*", *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, vol. 31, 1969, p. 345.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p.145. Dans la citation originale de Pline (Préface à l'*Histoire naturelle*) — qui dit, rappelons-le, que Tibère traitait le grammairien Apion de "cymbale du monde" vu que ce dernier se vantait de pouvoir

Rien n'interdit en effet d'imaginer que la recontextualisation de l'expression de Pline par Des Périers lui accorde un ou plusieurs sens nouveaux (on a déjà vu à quel point Des Périers s'amuse à "jouer" avec ses sources, songeons seulement à l'utilisation "métamorphosée" qu'il fait de l'anecdote d'Actéon venue de chez Ovide). Ainsi, il ne paraît pas farfelu, quand on a lu les dialogues, de supposer avec Spitzer — et Delaruelle⁷⁶⁸ — que cette satire radicalement carnavalesque — qui paraît tirer sur tout ce qui bouge... et plus spécialement sur tout ce qui parle (trop) — vise en effet carrément cette "cymbale" que serait devenu le monde tout entier.

Delègue va un peu dans le même sens quand il accorde un sens presque ontologique à la vacuité de ce tapage linguistique qui envahit le monde :

Le *Cymbalum Mundi* porte bien son titre : la cymbale de paroles qui fait sonner le monde est doublement vaine ; si leur vide signifie ce manque d'autrui qu'elles appellent pour le combler, il est, comme en son revers, cette gloriole vaniteuse, ce goût du nouveau qui emplit chacun, aussitôt qu'il en dispose, pour disposer des autres au lieu d'en jouir paisiblement.⁷⁶⁹

Ceci dit, il importe de ne pas se laisser emporter par le délire interprétatif que peut susciter le *Cymbalum* dès ses premiers vocables. On doit à tout le moins écarter les hypothèses moins vraisemblables, voire farfelues, comme celle de Lacour selon laquelle la cymbale représente "la cloche du cloître que Des Périers déplace pour la suspendre à la porte de l'église et par quatre tintements retentissants appeler l'attention des philosophes" ; ou celle de Lefranc — "c'est la cloche destinée à être entendue du monde entier pour appeler les hommes à la vérité" — ; voire celle de Jeanroy selon qui le titre annonce — à l'avance ! — "le tapage que le livre allait soulever".⁷⁷⁰

accorder la célébrité à quiconque en leur dédicaçant ses ouvrages —, Spitzer note que *mundi* est un "génitif objectif" attaché à *cymbalum*, ce qui donne la "cymbale du monde". Alors que Des Périers voudrait plutôt signifier la "cymbale qu'est le monde".

⁷⁶⁸ Delaruelle propose en effet une interprétation semblable — reprise à Jeanroy. Pour lui, l'expression désigne "le vain bruit que rendent aux oreilles du sage les discussions des hommes et le monde lui-même". Delaruelle, *op. cit.*, p. 5 (cette citation de Jeanroy est tirée, écrit Delaruelle, d'une notice de la *Grande Encyclopédie*, t. XIV, p. 267.)

⁷⁶⁹ Delègue, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁷⁰ Cités par Busson, *op. cit.*, p. 182. Neidhart propose également cette dernière hypothèse "prophétique" (voir Boerner, *op. cit.*, p. 157). Il reste que, comme le note Kemal Bénouis, la cymbale continue effectivement de "tinter" aux oreilles des critiques plus de quatre siècles après son apparition : "Ne serait-ce que dans les milieux de la critique littéraire, le *Cymbalum*, au titre prédestiné, fait encore du bruit.", *op. cit.*, p. 112.

Cependant, une dernière hypothèse — extrêmement influente depuis près de cinquante ans — mérite une attention beaucoup plus grande. Il s'agit de la lecture paulinienne du titre qu'a tenté d'imposer Verdun Saulnier dans un article paru en 1953 (bien que Spitzer ait déjà proposé la même source dès 1951⁷⁷¹). Saulnier cite un passage de la première *Épître aux Corinthiens* de saint Paul dans lequel apparaît le mot "cymbalum" : *Si linguis hominum loquar et angelorum, charitatem autem non habeam, factus sum velut aes sonans aut cymbalum tinniens (...)*⁷⁷² (c'est-à-dire : "Quand je parlerais les langues des hommes et des anges, si je n'ai pas la charité, je suis un airain qui résonne ou une cymbale qui retentit."⁷⁷³

Selon Saulnier, "tout homme de la Renaissance est présumé bien connaître sa Bible", et Des Périers d'autant plus qu'il venait de collaborer à l'édition de la Bible d'Olivetant : ainsi, "dans ces conditions", le critique se croit fondé "à affirmer une influence de l'épître de saint Paul sur le *Cymbalum*", du moins "si les deux textes révèlent des affinités" additionnelles, ce qu'il prétend démontrer — sans trop de succès en fait — dans la suite de son article.⁷⁷⁴ Saulnier admet que "ce n'est pas ici que Des Périers a précisément pris son titre", mais il prétend que cette référence vient enrichir la citation de Pline :

On ne doutera pas, pourtant, que dans le souvenir de l'auteur, au moment où il choisissait la formule pour titre, le texte chrétien ait pu enrichir celui du païen, si l'on aborde le fond des choses. Car, chez Pline, le mot ne donne guère qu'un sobriquet. Son emploi chez saint Paul a pu l'aider à devenir thème de pensée. (...) quel est ce monde trop humain que nous présente Des Périers, sinon précisément l'état du monde (...) dès que la charité en est exclue ?⁷⁷⁵

L'hypothèse de Saulnier a eu d'autant plus d'influence sur la tradition critique qu'elle a été reprise par le principal éditeur de l'édition moderne du *Cymbalum*, Peter Nurse. Dans son introduction, l'éditeur se fait d'ailleurs un peu tendancieux à ce "titre" : il passe très rapidement sur la référence à Pline — qu'il cite en en attribuant la découverte à Johanneau, tout en ne mentionnant que l'interprétation, la plus idiote, de ce dernier (selon laquelle l'expression annonçait le "bruit que son

⁷⁷¹ "(...) the cymbal being the conventional figure for empty noise (as in Vergil's *inane cymbalum juventutis* and in St. Paul's "sounding brass and tinkling cymbals".) Spitzer, *op. cit.*, p. 819.

⁷⁷² Saulnier cite (longuement) ce passage tiré du texte de la Bible de Simon de Colines (1541) "Saint Paul et Bonaventure Des Périers", *op. cit.*, p. 209.

⁷⁷³ *La sainte Bible traduite en français*, *op. cit.*, I Cor XIII, 1 ("Nouveau Testament", p. 207).

⁷⁷⁴ Saulnier, *op. cit.*, p. 209-210. L'article ne présente effectivement *aucun* autre exemple vraiment concret d'influence. Il postule, par exemple, que la référence au don des langues dans saint Paul a pu donner l'idée à Des Périers de faire parler des chiens ! Et c'est là l'exemple le moins indirect...

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 210.

livre ferait dans le monde") — avant de dire que "plutôt que d'acquiescer à cette opinion", il préfère se ranger avec Saulnier et Spitzer :

Des Périers s'est souvenu de saint Paul dans la description de la Charité qui orne la première Épître aux Corinthiens. Le *Cymbalum Mundi* désigne bien ce «monde-cymbale» où chacun «parle langages des hommes», mais où personne n'entend la vraie Charité, ressemblant par là à «l'airain qui résonne, ou la cymbale qui tinte.»⁷⁷⁶

Pourtant, Busson, déjà en 1957, s'était étonné — et moqué quelque peu en note de bas de page — de l'interprétation de Saulnier : "V. Saulnier a (...) fait entre Pline et saint Paul un rapprochement pour le moins bien inattendu (...) Il y voit du Pline christianisé ; le *si linguis hominum loquar* le fait penser aux deux chiens qui parlent, au quatrième dialogue !"⁷⁷⁷ Screech est moins ironique, mais plus sévère encore, dans un article paru en 1969 :

It is always a pleasure to re-read these beautiful passages [*of saint Paul*] but (...) none of these scholars has in fact succeeded in demonstrating any connexion whatsoever between them and the *Cymbalum mundi* itself. The only link is the word *cymbalum*. (...) *cymbalum mundi* and *cymbalum tinniens* are two quite different things, and for a literate man of the sixteenth century would have widely different associations and meanings. (...) It seems clear that, whatever echoes were aroused by the words *cymbalum mundi* they were not pauline ones.⁷⁷⁸

Busson, Screech (et, plus récemment, Smith⁷⁷⁹) ont, selon nous, eu raison de contester l'importance, voire la légitimité, qu'ont accordées les Saulnier et Nurse à l'hypothèse de l'influence paulinienne sur le titre, une hypothèse qui est — et demeurera sans doute toujours — impossible à démontrer. Il reste que cette hypothèse, et les autres que nous avons citées précédemment, sont symptomatiques de la polysémie et des effets de lecture — parfois stimulants, parfois étonnants, voire risibles — que peut provoquer cet ouvrage et ce, dès sa page de titre.

C'est pourquoi il importe de replacer l'intitulé dans le cadre plus général de ce frontispice, car les mots *cymbalum mundi* bien qu'ils occupent une place prépondérante en haut de la page⁷⁸⁰ ne sont pas les seuls à accueillir le lecteur. Par

⁷⁷⁶Peter Hampshire Nurse, "Introduction", Bonaventure Des Périers, *Cymbalum Mundi*, Librairie Droz, Genève, 1983, p. xxxii.

⁷⁷⁷ Busson, *op. cit.*, p. 182, n. 1.

⁷⁷⁸ Screech, "The Meaning of the Title *Cymbalum Mundi*", *op. cit.*, p. 343-344.

⁷⁷⁹ En effet, Malcolm Smith s'est également consacré, avec son hypothèse "dolettienne", à rejeter la filiation paulinienne du titre, et ce, pour des raisons évidentes : la dénonciation, même voilée, d'un prétendu athéiste ne cadrerait pas très bien avec des allusions pieuses à saint Paul...

⁷⁸⁰ Les deux éditions du *Cymbalum* sont différentes quant à leur page-titre. L'*editio princeps* parisienne de 1537 (par Jehan Morin) place l'expression complète "Cymbalum mundi" en grosses lettres minuscules sur

exemple, les mots qui suivent — "en francoys" — nous rappellent, fait significatif, que le titre est en latin, alors que tout le reste de l'ouvrage, apprendra-t-on dans la préface, a été prétendument traduit par Thomas du Clenier.

En réalité, deux autres passages du *Cymbalum* sont en latin : le titre du livre de Jupiter⁷⁸¹ cité aux premier et troisième dialogues, ainsi que le titre du chapitre d'Aulu-Gelle⁷⁸² que cite Hylactor au quatrième dialogue. Le latin paraît donc toujours associé au savoir "livresque". Le choix de "laisser" le titre en latin a donc pour but, non seulement de confondre lecteurs et interprètes, mais aussi de donner une allure d'érudition pompeuse, sérieo-comique, à l'ouvrage. Et le caractère humoristique de la formule devient encore plus évident avec les mots suivants qui précisent que cet ouvrage contient en fait "quatre Dialogues Poétiques, fort antiques, joyeux & facetieux".

D'ailleurs, les interprètes ont tellement spéculé sur les deux premiers mots du titre qu'ils en ont souvent oublié la suite qui doit être considérée, selon nous, comme en faisant partie intégrante (plus encore que ce qu'on a coutume d'appeler aujourd'hui un "sous-titre"),⁷⁸³ et mérite donc d'être mieux prise en compte. On y note d'abord que, le *poétique* et l'*antique* s'y opposent au *joyeux* et au *facetieux*, un peu comme le latin au français dans les deux lignes qui précèdent, c'est-à-dire comme le "sérieux" au comique. D'ailleurs, l'adverbe d'intensification "fort" qui précède le mot "antiques" joue déjà, ironiquement, sur le caractère seulement pseudo-antique de l'ouvrage, qui sera souligné un peu plus explicitement dans la préface. De même, le substantif *dialogue* s'il paraît seulement donner des

une première ligne, suivie en plus petits caractères mais en majuscules du "en francoys" et, enfin, sur les deux lignes suivantes, en petites minuscules : "Contenant quatre Dialogues Poétiques, | fort antiques, joyeux, & facetieux". Vient ensuite une gravure, sous laquelle on lit la maxime et enfin la date d'impression. L'édition lyonnaise de 1538 (par Benoist Bonnyn) place d'abord le mot "Cymbalum" en grosses majuscules sur une première ligne ; suivi sur une deuxième ligne par "mundi en francoys" en plus petites majuscules ; puis de "contenant quatre" en majuscules encore plus petites ; et, enfin de "Dialogues Poétiques, fort antiques, | joyeux & facetieux" en minuscules sur les deux lignes suivantes. Vient ensuite la gravure (différente comme on le verra), la maxime et la date d'impression.

⁷⁸¹ "*Quae in hoc libro continentur : Chronica rerum memorabilium quas Jupiter gessit antequam esset ipse. Fatorum praescriptum : sive, eorum quae futura sunt, certae dispositiones. Catalogus Heroum immortalium, qui cum Jove vitam victari sunt sempiternam.*" CM, p. 7 et, à nouveau, p. 24.

⁷⁸² "*Qui sunt leves et importuni loquutores*", *ibid.*, p. 36.

⁷⁸³ On a trop souvent tendance à *abrégé* les titres d'ouvrages prémodernes qui n'ont pas la même conception "économique" (et visuelle) de l'intitulé, et ce, du bien connu *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo republica statu, deque nova Insula Utopia auctore clarissimo viro Thoma Moro in clytae civitatis Londinensis cive & vicecomite au Pantagruel, Roy des Dipsodes restitué à son naturel avec ses faictz et prouesses espoventables composez par feu M. Alcofribas, abstracteur de quintessence*, qui sont devenus pour nous simplement l'*Utopie* et le *Pantagruel*...

informations sur la nature générique de l'ouvrage devait aussi avoir, de par son étymologie grecque, une certaine allure d'érudition un peu pompeuse, du moins lorsque l'on le compare au terme plus populaire de "devis" que Des Périers utilisera pour intituler ses *Nouvelles récréations et joyeux devis*.⁷⁸⁴

Autre fait important, le terme *poétique* — le seul des quatre qualificatifs du mot substantif *dialogues* à être précédé d'une majuscule⁷⁸⁵ — désigne moins la nature "littéraire" des dialogues, comme l'a bien vu Jean Céard, que leur sens fondamentalement *allégorique* : "le *Cymbalum mundi* est composé de quatre « dialogues poétiques », c'est-à-dire allégoriques".⁷⁸⁶ Ceci nous paraît extrêmement important, car on note ainsi que, dès le titre, le lecteur (du moins celui du seizième siècle) est averti que ces dialogues doivent être lus à plus d'un niveau, qu'ils ont un ou plusieurs sens figurés. Le jeu interactif de l'énigme et des devinettes auquel est invité le lecteur commence dès la page de titre de l'ouvrage, ce qui permet peut-être d'expliquer en partie — et d'excuser ? — la folie interprétative qui s'empare parfois des lecteurs et critiques de l'ouvrage.

Le reste de la page de titre — les gravures et la maxime — mérite peut-être un peu moins d'attention, bien que, sur ces détails aussi, la sagacité et la passion de certains critiques aient pu s'exercer à loisir. L'interprétation de la gravure de l'édition originale perd un peu de son attrait quand on sait, d'une part, qu'elle est différente pour la seconde édition et, d'autre part, qu'elle a été utilisée pour d'autres ouvrages (en tout cas pour au moins un autre ouvrage⁷⁸⁷). La situation se complique d'autant plus quand on connaît la saga bibliographique et bibliophilique extrêmement complexe (et tout aussi énigmatique que l'ouvrage lui-même !) qui s'attache au seul exemplaire encore existant de l'*editio princeps* dont il n'est même

⁷⁸⁴ Les *Nouvelles récréations et joyeux devis*, publiées anonymement (et "posthument" à Lyon en 1558), comme le *Cymbalum*, sont uniquement "attribuées" à Des Périers, mais l'attribution semble relativement certaine. (voir Lionello Sozzi, *Les contes de Bonaventure Des Périers : contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance*, Giappichelli, Torino, 1965.) Le terme de "devis" semble y avoir non seulement son sens premier de "conversation, dialogue", mais aussi son sens fréquent de "récit".

⁷⁸⁵ "Poétiques" — comme "Dialogues" d'ailleurs — est précédé d'une majuscule dans les deux éditions. Dans la première édition, il figure même au bout de la première ligne de ce "sous-titre", ce qui lui accorde encore plus de visibilité.

⁷⁸⁶ Céard, *op. cit.*, p. 172.

⁷⁸⁷ Trevor Peach, "Notes sur l'exemplaire unique de la première édition du *Cymbalum Mundi*", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LIV, 1992, p. 720, n. 11. C'est dans une "correspondance privée" que Peach affirme que M. A. Screech lui "signale que la célèbre vignette du *Cymbalum mundi* reparait, sous une forme identique (...) à la page de titre d'une édition de 1538 du *Roman de la Rose* (ex. à All Souls College, Oxford)."

pas absolument certain que la page de titre soit authentique ! Le mystère est, ici encore, si obscur que celui qui a le plus attentivement examiné cette question, Trevor Peach, en conclut qu'il vaut mieux ne pas développer d'interprétations fondées sur la gravure qui orne l'édition originale : "malgré qu'on en ait, cette figure ne tient aucune clef pour l'interprétation du texte, et les diverses interprétations qu'on lui a attribuées se révèlent oiseuses."⁷⁸⁸

Il reste que cette gravure, qui représente une femme à la robe déchirée,⁷⁸⁹ est explicitement liée à la maxime — *Probitas laudatur, & alget* — qui est placée juste en dessous. Et cette maxime se retrouve aussi sur la page de titre de la deuxième édition, et ce, même si la gravure sur celle-ci est très différente (elle représente cette fois un "poète" à sa table de travail).⁷⁹⁰ Si donc il paraît risqué de s'aventurer quant à l'interprétation des gravures, au choix desquels l'auteur n'a peut-être pas participé directement, la maxime, à tout le moins, mérite d'être commentée quelque peu.

La source en a été identifiée il y a longtemps : elle est tirée de la première des *Satires* de Juvénal, auteur réputé pour son style percutant, ainsi que pour le caractère vengeur et mordant de ses satires. Elle peut se traduire ainsi : "La probité, on la loue, mais elle grelotte"⁷⁹¹ ou, en d'autres mots, "on célèbre la probité mais on la laisse se morfondre, on la néglige". Juvénal veut dénoncer l'injustice de son époque où la "morale sociale" est moins bien récompensée que la malhonnêteté, car

⁷⁸⁸ *Ibid.* Peach mène une enquête extrêmement méticuleuse autour des attributs matériels mystérieux de cet exemplaire unique qui se trouve à la Bibliothèque municipale de Versailles (Cote : G 12° 241) : présence de deux pages de titre (dont aucune, conclut-il, ne paraît être authentique !), dernière page découpée et recollée sur deux pages, etc.

⁷⁸⁹ Elle représente en effet la probité de la maxime : la femme dans une longue robe déchiquetée du côté gauche, couronnée de laurier, tient un bâton de mendiant dans sa main gauche et une palme dans sa main droite avec un paysage derrière et deux mots grecs prononcés par des sortes de têtes d'angelots dans les nuages : ΕΥΓΕ ΣΟΦΟΣ (*Euge, sophos* : avance, sage). Comme l'a bien vu Boerner, tout ce qui est à droite de la femme (à notre gauche) illustre le "*laudatur*" de la maxime (même ses cheveux mieux coiffés de ce côté), alors que l'autre côté dépeint le "*alget*". Les quatre coins de la vignette sont décorés de fioritures : dans les coins du bas on trouve les initiales de l'imprimeur, I et M ; dans ceux du haut, deux têtes de Maures qui sont sa marque d'imprimeur. Boerner suppose que l'auteur de l'ouvrage a dû travailler de concert avec l'imprimeur et l'auteur de cette gravure (*op. cit.*, p. 165), mais il est évidemment impossible de le démontrer.

⁷⁹⁰ Cette gravure est plus petite et circulaire. Le poète, en toge et couvert de lauriers, s'apprête à écrire de sa plume dans un livre qui repose sur un appui-livre. On aperçoit un instrument de musique à cordes derrière lui et un encrier sur sa table de travail. Le mot "*Poeta*", en majuscules apparaît au bas de la vignette. La maxime de Juvénal est placée cette fois plus près de la date d'impression que de la gravure (mais en caractères tout de même plus gros que sur la première édition).

⁷⁹¹ "Satire I, 74" Juvénal, *Satires*, trad. Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Les Belles Lettres, Paris, 1974, p 8-9.

comme l'affirme le vers suivant c'est "le crime qui donne ces jardins, ces châteaux, ces tables, cette argenterie ancienne".⁷⁹²

Delaruelle voit dans l'utilisation de cette maxime par Des Périers une signification autobiographique, liée au sort du poète (une interprétation que pourrait confirmer en partie le choix de la gravure de la deuxième édition) :

je ne pense pas que la citation de Juvénal soit mise ici sans intention. « Probitas laudatur et alget », c'est-à-dire qu'on célèbre les gens honnêtes, mais, comme on ne les secourt pas, ils ont froid." Comment ne pas voir là une plainte du poète, dont le talent est apprécié, mais peu rémunéré ?⁷⁹³

Spitzer, quant à lui, tente de lier l'interprétation de la sentence (et de la gravure qui l'illustre) au sens plus général du titre et de l'ouvrage :

The later sentence is taken from Juvenal's satire I (v. 74), a typical ancient *aprosdoketon*. We must then understand that the woman in the frontispice is the personification of Probitas, who is officially crowned with laurels and to whom lip-service is paid ("bravo, well done !"), while in reality, she is left to die from cold (or to starve, as we would say) — a graphic illustration of "our world full of empty words," in harmony with the idea expressed by the title *Cymbalum mundi*.⁷⁹⁴

Bien qu'il soit impossible de déterminer avec certitude quel sens précis l'auteur voulait donner à cette maxime qu'il fait placer sur le frontispice des deux éditions de ses dialogues, on peut à tout le moins en identifier les effets possibles. Le fait qu'elle soit en latin d'abord, comme le titre (et les lettres grecques de la première gravure), annonce que le petit livre s'adresse à un public de lettrés. Comme le titre aussi, elle peut provoquer la curiosité de par sa nature énigmatique (surtout lorsqu'elle est jumelée avec la première gravure pleine d'indices iconographiques reliés à déchiffrer). Ainsi, elle contribue à annoncer, elle aussi, la nature "poétique/allégorique" de l'ouvrage. De plus, si le lecteur connaît l'auteur de la sentence, il va comprendre qu'il a ici affaire à une satire qui risque d'être plutôt féroce comme celles de Juvénal. Et, même s'il n'en connaît pas l'auteur, le lecteur comprendra à tout le moins en lisant la maxime que ce livre a un caractère foncièrement *dénonciateur*, qu'il poursuit des objectifs moraux et qu'il veut s'attaquer à des gens — ou plus généralement à ce monde injuste — qui ne

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ Delaruelle, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁹⁴ Spitzer, *op. cit.*, p. 819.

respectent pas la "morale sociale" et peut-être aussi la morale chrétienne.⁷⁹⁵ Il se doutera peut-être aussi — étant donné la subtilité paradoxale et surprenante de la construction de la maxime : "on la loue *et* elle grelotte" (ce pourquoi Spitzer la qualifie d'*aprosdokéton*) — qu'il entre dans un univers littéraire qui recèle quelques surprises...

Tous ces effets possibles de lecture concordent avec les autres éléments de cette page de titre qui, dès l'abord du livre, met en place un certain nombre de balises plus ou moins énigmatiques qui peuvent orienter — ou désorienter — le lecteur. Mais c'est tout de suite après, avec la lettre-dédicace qui suit cette page de titre, que ce processus d'orientation-désorientation s'engagera avec encore plus d'évidence paradoxale.

ii. Une préface "incroyable"

Comme le note Michel Jeanneret, les textes préliminaires que sont les dédicaces et autres formes de préfaces à la Renaissance constituent de véritables "modes d'emploi" pour les auteurs et lecteurs de ces nouveaux outils de communication que sont les livres imprimés.⁷⁹⁶ S'y mettent en place des "balises" et des conventions de lecture qui jouent un rôle fondamental au seuil de ces textes. Ce même critique distingue cependant entre les "prologues sérieux" — "qui fixent un objectif, une méthode" — et les prologues "comiques, qui travaillent à émanciper le lecteur et, sur le mode parodique, rejettent toute tentative de saturation sémantique."⁷⁹⁷ Avec le *Cymbalum*, on sait déjà — avant même d'avoir tourné la page de titre — que l'on aura affaire au type comique qui, comme le montre Jeanneret, tend de par son ludisme à accorder au lecteur un rôle plus dynamique et important :

⁷⁹⁵ Ajoutons que le caractère potentiellement "dangereux" de cette dénonciation est également accentué, comme on le verra plus loin, par l'absence de nom d'auteur sur la page de titre. Il va de soi aussi que la nature anonyme de l'ouvrage ne peut qu'accentuer la curiosité du lecteur envers la nature allégorique de la satire.

⁷⁹⁶ Michel Jeanneret, "La lecture en question : sur quelques prologues comiques du seizième siècle", *op. cit.*, p. 279. Selon Jeanneret, c'est à la fois la puissance de l'imprimerie et la "complexité croissante de la lecture" (liée au "perfectionnement de la philologie") qui incitent les auteurs à multiplier les préfaces qui veulent ainsi "exploiter" et "canaliser" la nouvelle puissance du média imprimé ou en orienter la lecture. (p. 279-280). Jeanneret n'analyse malheureusement pas la préface du *Cymbalum* (par contre il s'attarde, entre autres, à celle des *Nouvelles récréations et joyeux devis* de Des Périers)

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 280.

Au lieu de parler au nom de la vérité, les prologues [*comiques*] adoptent une allure ludique ; au lieu de diriger la lecture, ils lui abandonnent une large initiative, comme pour la faire participer à la production du sens. On assiste alors au déplacement du pôle de l'origine et de l'autorité vers celui de la réception et de la liberté. La figure dominante devient celle du lecteur et la vocation du prologue, non la résolution prématurée des problèmes, mais l'invitation à la recherche et le refus des certitudes trop simples.⁷⁹⁸

Ainsi, il importe d'éviter, ici encore, l'attitude de Lucien Febvre qui suggère de "néglig[er] ce texte sans grande portée (...) ce prologue indifférent".⁷⁹⁹ Tout au contraire, comme dans notre analyse de l'*Utopie*, il importe de remettre en cause cet "usage douteux de la notion de paratexte, qui tend à isoler, à marginaliser" ces composantes préliminaires, alors qu'il va de soi qu'à l'époque elles font "partie intégrante d'un système homogène" qui met en valeur l'"appartenance réciproque du dedans et du dehors"⁸⁰⁰. D'ailleurs, ici, dès les premières lignes, on comprend que cette épître dédicatoire n'a pas été placée là par hasard : manifestement, les enjeux majeurs de la lecture et de l'interprétation de l'ouvrage y sont déjà mis en place.

On note d'abord le fait évident que ce texte, comme c'était souvent le cas à l'époque, prend la forme d'une lettre. Sauf que, comme l'a bien vu Kemal Bénouis, "la dédicace (...) *parodie* le style humaniste".⁸⁰¹ Plus précisément, on peut dire avec Delègue que "ce début est un pastiche des lettres que les humanistes plaçaient souvent en tête des manuscrits qu'ils éditaient pour la première fois."⁸⁰² On a vu un exemple éloquent de ce type de missive dans les *parerga* de l'*Utopie*, sauf que, alors que More invoque — dans sa lettre à Gilles — le procédé de la présumée "conversation transcrite", Des Périers fait ici appel au *topos* du "manuscrit trouvé" :

Thomas du Clenier à son amy Pierre Tryocan S.,

Il y a huyct ans ou environ, cher amy, que je te promis de te rendre en langage françois le petit traicté que je te monstray, intitulé *Cymbalum mundi*, contenant

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 282.

⁷⁹⁹ Febvre, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁰⁰ Jeanneret, *op. cit.*, p. 287. Ce sont surtout les "prologues comiques (...) [*qui*] récusent ce partage", souligne Jeanneret. Mais l'affirmation s'applique en fait autant aux prologues sérieux. On peut prendre pour exemple, entre autres, un ouvrage de l'éminent Lorenzo Valla (*De libero arbitrio*, v. 1438) qui fait commencer son dialogue en style direct, sans transition, au beau milieu de sa lettre de dédicace à Garcia, l'évêque de Lérida. Voir Lorenzo Valla, *Dialogue sur le libre-arbitre*, trad. Jacques Chomarat, J. Vrin, Paris, 1983, p. 28.

⁸⁰¹ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 117.

⁸⁰² Delègue, "Notes", *op. cit.*, p. 87. Delègue donne l'"exemple [*de*] la lettre d'Érasme à Fisher, pour la publication des *Annotaniones* de Valla en 1505."

quatre dialogues poétiques, lequel j'avoys trouvé en une vieille librairie d'ung monastère qui est auprès de la cité de Dabas⁸⁰³

Ainsi, le destinataire de la lettre se présente comme un simple "traducteur". On reconnaît là — en plus de l'importante référence à la traduction sur laquelle nous reviendrons bientôt — un autre *topos* bien connu dans ce genre d'artefact textuel, celui de l'humilité. Dans les prologues comiques note d'ailleurs Jeanneret : "Les protestations de modestie prennent (...) des formes particulières, et singulièrement insistantes. L'auteur peut aussi se présenter comme un simple éditeur, un médiateur anonyme".⁸⁰⁴ Ici, le "traducteur" insiste même, comme le More préfacier de l'*Utopie*, sur ses trop nombreuses occupations qui l'ont retardé et l'ont empêché de se consacrer entièrement à son travail de "médiateur" : "j'ay tant fait par mes journées, que je m'en suis acquité au moins mal que j'ay peu".⁸⁰⁵

Cette *captatio benevolentiae* classique, mais manifestement parodique et pleines de clins d'œil, joue aussi sur un autre *topos* fondamental de la correspondance et des dédicaces humanistes, celui de l'amitié : le destinataire adresse la lettre à "son amy", il l'appelle à nouveau "cher amy" dès la première ligne, puis il termine, comme More, avec des salutations pleines de tendresse : "Et à Dieu, mon cher amy, auquel je prie qu'il te tienne en sa grace et te doint ce que ton petit cueur desire."⁸⁰⁶ Il est difficile de déterminer ici, comme on le verra dans la conclusion de ce chapitre, si ce dernier passage est ironique, si donc la dimension amicale de la relation épistolaire, elle-même, est l'objet du regard satirique de Des Périers.⁸⁰⁷

À ce titre, notons à tout le moins qu'une différence importante d'avec l'*Utopie* se dessine déjà ici : nous n'avons plus affaire à de "véritables" amis humanistes — des personnalités historiques, fussent-elles en train de se jouer elles-mêmes comme dans l'*Utopie* — mais à des entités plus manifestement fictives et "poétiques" : un certain Thomas du Clenier qui envoie une lettre à une dénommée Pierre Tryocan, deux "personnages" dont les seuls noms contiennent déjà tout un programme.

⁸⁰³ CM, p. 3. Le "S." est pour "salut".

⁸⁰⁴ Jeanneret, *op. cit.*, p. 282.

⁸⁰⁵ CM, p. 3.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁸⁰⁷ Des Périers, ne l'oublions pas, a traduit le *Lysis* de Platon qui porte sur l'amitié. Nous reviendrons sur ces questions vers la fin de ce chapitre.

La nature manifestement fictive des correspondants est d'autant plus saillante que l'ouvrage, comme on le sait, est publié anonymement. Et la situation se complique encore un peu plus du fait que le soi-disant traducteur enjoint son ami de ne "bailler aucune copie" de sa traduction, afin que le texte ne tombe pas entre les mains des imprimeurs. Si l'on en croit la dédicace, cet ouvrage, sans auteur, ne devrait donc pas non plus avoir de *lecteur* — autre du moins que ce Tryocan. À l'auteur absent correspond donc un lecteur également absent, exclu, semble-t-il, de cette secrète correspondance d'un mystérieux manuscrit entre deux amis.

À ce titre, le *Cymbalum* paraît, par son utilisation de la fiction et du paradoxe, se distinguer de l'*Utopie*. Alors qu'au seuil de cette dernière, le More de la préface confie l'édition de sa "transcription" du dialogue avec Raphaël à son ami Gilles, Du Clenier interdit à son ami Tryocan de publier sa traduction du manuscrit du *Cymbalum*. Alors que, dans l'*Utopie*, l'auteur More prend un relief inédit par le jeu complexe de ses identités multiples (More-préfacier, More-narrateur, More-personnage), l'auteur du *Cymbalum*, lui, disparaît complètement dans l'anonymat et sous le voile de la fiction. Alors que le lecteur de l'*Utopie*, comme on l'a montré, est l'objet d'une série de directives explicites dans la préface de l'ouvrage, le lecteur du *Cymbalum* est présenté comme ne devant pas même exister.⁸⁰⁸

Ces procédés paradoxaux viennent en fait avertir le lecteur, comme chez More, que sa *présence* sera requise plus que jamais. Tous les clins d'œil et les jeux sophistiqués sur la fiction créent manifestement une "marge de manœuvre" qui "confère (...) au lecteur (...) un rôle essentiel." Ce genre de prologue comique, comme le note encore Jeanneret, "semble livrer à son destinataire une matière qui reste à façonner, comme une œuvre à faire, qui ne s'accomplira pleinement que dans l'acte de lecture."⁸⁰⁹ La dédicace fictive du *Cymbalum* — avec des correspondants fictifs qui nous annoncent ironiquement que nous avons affaire à une traduction fictive d'un manuscrit fictif contenant quatre dialogues fictifs qui ne devraient pas être publiés — semble livrer le même message que le prologue du *Gargantua* : "puisque aucune certitude ne saurait orienter ni fixer votre lecture, demeurez

⁸⁰⁸ Notons aussi qu'alors que le préfacier de l'*Utopie* prétend avoir mis par *écrit* le dialogue *oral* avec Raphaël et Gilles ; Du Clenier donne, par sa traduction, une apparence d'*oralité* aux dialogues *écrits* qu'il a trouvé en latin. Nous reviendrons sur cet important renversement.

⁸⁰⁹ Jeannert, *op. cit.*, p. 283.

disponibles, ne vous laissez pas d'interroger le texte, soyez ouverts et actifs, tolérants et curieux."⁸¹⁰

C'est donc dès le début qu'il nous faut interroger le texte, dès ce "Thomas du Clavier à son amy Pierre Tryocan S.", une première ligne qui, à elle seule, comme on s'en doutera, a fait couler beaucoup d'encre dans la littérature secondaire sur le *Cymbalum*. Car il s'agit, comme on le sait déjà, d'anagrammes "presque" transparents : l'épître est envoyée par Thomas l'Incrédule (à une lettre près) à Pierre Croyant.

Seul le "n" d'"incrédule" manque, remplacé qu'il est par un "v" dans "du Clavier". Delaruelle a suggéré qu'il puisse s'agir d'une coquille : "La faute d'impression serait particulièrement vraisemblable si le titre est imprimé en minuscules. En effet, à cette époque-là, le son *v* est encore écrit *u*, qui s'échange très facilement avec un *n*."⁸¹¹ Il reste que la "faute" se retrouve dans les *deux* éditions du *Cymbalum*, publiées par des éditeurs différents à Paris et à Lyon. Saulnier a, quant à lui, proposé une autre hypothèse (qu'il écarte cependant tout de suite après) :

Remarquons d'abord que pour trouver le mot «incrédule», il faut lire «Clavier» pour «Clevier», donc corriger le texte, hypothèse toujours onéreuse. Qui voudrait respecter la forme, et en chercherait l'anagramme, trouverait au moins une solution qui pourrait ne pas être absurde : Thomas "élucideur".⁸¹²

L'anagramme fonctionnerait parfaitement ici (le "u" et le "v" dans les deux éditions étant représentés tous deux par le "u") et Delègue s'étonne que Saulnier n'ait pas retenu cette "judicieuse hypothèse".⁸¹³ Mais il faut bien admettre que le prénom Thomas invite plus volontiers — étant donné la réputation sceptique de l'apôtre en question — le patronyme "Incrédule" qu'"Élucideur", et ce, d'autant plus qu'il est placé en opposition avec ce Pierre *Croyant*.

⁸¹⁰ *Ibid.* Jeanneret résume bien le caractère paradoxal du propos de cette préface de Rabelais : "je dis qu'il y a un sens caché, mais je le dis de telle façon que vous ne le croyiez pas, et pourtant la manière même dont je parle postule un sens second."

⁸¹¹ Delaruelle, *op. cit.*, p. 5, n. 3.

⁸¹² Saulnier, *op. cit.*, p. 144.

⁸¹³ "Saulnier a fait remarquer que Du Clavier pouvait aussi être l'anagramme de "élucideur", mais il ne retient pas cette judicieuse hypothèse, sans doute parce que le terme est trop moderne." Delègue, "Notes", *op. cit.*, p. 87. Pourtant, selon le *Dictionnaire historique de la langue française* (Alain Rey éd., Le Robert, Paris, 1992), le verbe "élucider" est attesté en 1480 ("mais antérieur"), alors que le substantif "élucidation" apparaît dès la fin du XIV^e siècle.

Reste à savoir maintenant en quel sens on doit interpréter l'incrédulité de ce Thomas. Étant donné le contexte et la thématique de l'ouvrage, on serait évidemment porté, comme le souligne Delaruelle, à voir un véritable "incrédule", un non-croyant, en ce Thomas : "c'est le nom de l'apôtre qui s'est montré incrédule à la résurrection du Christ. Voilà donc un fait qui semble promettre dans le *Cymbalum* une œuvre d'incrédulité."⁸¹⁴ Et c'est ce qu'ont proposé les lecteurs "audacieux" de l'œuvre (Lefranc, Busson, etc.). Sauf que, ici encore, certains critiques ont tenté de relativiser le sens de cette incrédulité.

Morrison rappelle, par exemple, que Thomas, en dernière analyse, était un bon disciple du Christ : "it may be urged that Thomas proved ultimately a good disciple".⁸¹⁵ C'est également la stratégie interprétative que choisit Saulnier :

Mais acceptons l'incrédule : il s'agit de comprendre le mot. Après tout, et sauf erreur, le bon «croyant» saint Pierre (qui renia trois fois le Christ), et cet «incroyant» de saint Thomas (qui ne refusa jamais de croire, mais seulement de croire sans preuve) se sont depuis quelques siècles rejoints au paradis des saints (...) Ce que rejetait ce saint incroyant, c'était la croyance aveugle. Tout comme lui, Des Périers se méfie des mirages et des phantasmes ; des trompeurs aussi. La foi en Dieu n'est pas en cause, mais seulement le degré de confiance qu'il faut accorder à ses interprètes.⁸¹⁶

Spitzer, quant à lui, voit dans ce Thomas le représentant de l'auteur de l'ouvrage, sceptique par rapport aux capacités d'élucidation de ce Pierre Croyant qui incarnerait la figure du lecteur facile à duper :

"Pierre Croyant" is, then, the gullible Mr. John Smith of France (the reading public), "Thomas Incrédule" being the author Bonaventure himself, who sarcastically seems to imply that he does not expect too much success in his project of enlightening the public. (...) "Thomas Incrédule" (...) thereby becomes not a serious religious disbeliever, but simply a person who refuses to believe stupidly.⁸¹⁷

⁸¹⁴ Delaruelle, *op. cit.*, p. 5.

⁸¹⁵ Morrison, *op. cit.*, p. 263. Morrison essaie aussi d'étendre le champ sémantique de l'incroyance : "Religious belief, however, is not the only kind of belief evoked by the antithesis *incrédule/croyant*. The antithesis foreshadows also a more general treatment of belief and disbelief: in a wide range of matters, characters in the dialogues give or withhold credence in a way which is both decisive and arbitrary." *Ibid.*, p. 263-264)

⁸¹⁶ Saulnier, *op. cit.*, p. 144-145. Nurse, même s'il ne commente pas directement ces anagrammes, propose une opinion proche de celle Saulnier : "Bonaventure est donc incroyant, mais d'une incroyance qui ne porte pas sur les doctrines « littérales », celle des hommes qui auraient falsifié la Vérité spirituelle de Dieu. Cela n'est point du rationalisme." Nurse, "Introduction", *op. cit.*, p. xxxix.

⁸¹⁷ Spitzer, *op. cit.*, p. 818. Dans la même veine, Spitzer, à partir de l'interprétation que donne Becker du nom du monastère, propose de voir le lecteur comme celui qui a "donné" l'ouvrage à l'auteur : "Becker's suggestion, made only in passing, that the puzzling name of this monastery is nothing but the Latin verb

Il est évidemment impossible de déterminer avec certitude le sens que voulait donner Des Périers à ces noms. Mais il est en tout cas certain que l'incertitude interprétative qu'ils provoquent est éloquente en soi. Dès l'abord, le lecteur devrait en déduire qu'ici "ce n'est pas le réel qui contrôle la fiction, mais la fiction qui se moque du réel."⁸¹⁸ Ainsi, l'utilisation de ce masque de traducteur sceptique que revêt l'auteur, nominalement absent, de cet ouvrage accentue évidemment l'indirection de son *ethos* au seuil de l'ouvrage. Elle peut même provoquer une forme de "disqualification de la voix auctoriale" qui, en s'effaçant et en se voilant ainsi, accorde une place particulière au lecteur, lui-même interpellé par la figure de ce Pierre Croyant, lecteur "privilegié", voire seul véritable lecteur des dialogues. Ainsi, d'une certaine façon, les nombreux clins d'œil et paradoxes ironiques de la préface servent d'avertissement — ou de défi — au lecteur qui est invité à ne pas être crédule comme ce Pierre, à ne pas se faire duper, et donc aussi à ne pas en rester à une lecture au premier degré de ce qui va suivre.

Ainsi, tout le jeu sur la fiction dans cette dédicace invite à une lecture polysémique des dialogues "poétiques". Jean Céard, comme Spitzer d'ailleurs,⁸¹⁹ l'a bien vu : "il faut sans aucun doute, comme le suggère la dédicace, considérer que le *Cymbalum* est susceptible de deux niveaux de lecture".⁸²⁰ Les explications et précisions que donnent Thomas Du Clenier sur sa traduction paraissent d'ailleurs aller dans le même sens :

Que si je ne te l'ay rendu de mot à mot selon le latin, tu doibs entendre que cela a esté faict tout exprès, affin de suyvre, le plus qu'il me seroit possible, les façons de parler qui sont en nostre langue françoise : laquelle chose cognoistras facilement aux formes de juremens qui y sont, quand pour *Me Hercule, Per Jovem, Dispeream, Aedepol, Per Styga, Proh Jupiter*, et aultres semblables, j'ay mis ceulx-là dont noz bons gallandz usent, assçavoir : *Morbieu, Sambieu, Je puisse mourir*, comme voulant plus tost translater et interpreter l'affection de celuy qui parle, que ses propres parolles. Semblablement, pour *vin de Phalerne*, j'ay mis *vin de Beaulne*, à

form *dabas* "you gave", is worth expansion : by this mystifying name, Bonaventure, writing under the pseudonym of Thomas Incrédule, gives slyly to understand to his public of Pierres Croyants that "you" (i.e., the public) gave "me" (the author) the MS (i.e. the subject matter of my work : the superstitions and the gullibility which are to be found in all of you)." *Ibid.*, n. 20.

⁸¹⁸ Jeanneret, *op. cit.*, 286.

⁸¹⁹ "Bonaventure's satiric technique (...) anachronistic and "anatotistic" allusions (...) the possibility of *de te fabula narratur* (...) must make a strangely hybrid impression on the French reader. This satirical technique of "double play" is deliberate (...) Thus Bonaventure, posing as a meticulous humanistic translator, has supposedly only rendered untranslatable Latin expressions by French paraphrases ; it is in reality by these ostensibly Gallicized versions of an original that never existed that he is able to introduce his cleverest satire." Spitzer, *op. cit.*, p. 817.

⁸²⁰ Céard, *op. cit.*, p. 172.

icelle fin qu'il te fust plus familier et intelligible. J'ay aussi voulu adjoûster à *Proteus, maistre Gonin*, pour myeulx te declairer que c'est que *Proteus*. Quant aux chansons que *Cupido* chante au troysieme dialogue, il y avoit au texte certains vers lyriques d'amourettes, au lieu desquelz j'ay mieulx aymé mettre des chansons de nostre temps, voyant qu'elles serviront autant à propos que lesdictz vers lyriques, lesquelz (selon mon jugement), si je les eusse translatez, n'eussent point eu tant de grace.⁸²¹

On peut bien sûr voir là, comme Weinberg, une marque de l'intérêt de l'époque pour le vernaculaire,⁸²² ou encore, comme Delègue, une "allusion aux débats de l'époque sur les problèmes de la traduction" :

Accorder la place première à "l'affection de celui qui parle" plutôt qu'à "ses propres paroles" révèle le souci de privilégier moins la lettre d'un texte que son esprit, c'est-à-dire de faire passer dans le lecteur la "présence" de "l'auteur" toujours vivant dans ce qu'il a écrit. "Affection" traduit *affectus*, terme latin dont use Érasme pour désigner ce qui de désir ou de passion caractérise à ses yeux chaque individu.⁸²³

Sauf que ce passage paraît pas moins tenir un discours si sérieux, que manifester son caractère essentiellement comique — et potentiellement fort paillard (voire païen...) — puisque le très érudit "translateur" commence par donner des exemples de traduction de "juremens", avant de passer à la question épineuse du vin, au personnage païen de maistre Gonin pour aboutir aux "chansons de nostre temps" !

Simultanément, l'auteur paraît avoir voulu insister fortement sur le caractère *double* de tout le texte. Chaque mot peut en cacher un autre, nous avertit-il. Et c'est sans doute dans ce sens très polysémique — et *protéen* — qu'il faut comprendre le fait que le texte soit placé sous l'empire de la traduction. Le travail solitaire du lecteur, semble annoncer ce préfacier sceptique, sera de "traduire" réellement ces traductions qui n'en sont pas vraiment.

Mais d'autres indices peuvent également guider le lecteur attentif. On note, par exemple, que le mot "grace" revient à trois reprises dans les dernières lignes de la dédicace, et ce, en des sens chaque fois différents :

j'ay mieulx aymé mettre des chansons de nostre temps, voyant qu'elles serviront autant à propos que lesdictz vers lyriques, lesquelz (selon mon jugement), si je les

⁸²¹ CM, p. 3.

⁸²² "the intense interest of the time in the dignity of the vernacular". Weinberg, *op. cit.*, p. 48.

⁸²³ Delègue, "Notes", *op. cit.*, p. 87. À ce titre, il est d'ailleurs intéressant de rappeler que Dolet, manifestement visé par cet ouvrage, publiera peu après un livre sur *La manière de bien traduire* (1540).

eusse translatez, n'eussent point eu tant de **grace**. Or je te l'envoye tel qu'il est, mais c'est soubz condition que tu te garderas d'en bailler aulcune copie, à celle fin que main en main il ne vienne à tomber en celles de ceulx qui se meslent du faict de l'imprimerie, lequel art (où il souloit apporter jadis plusieurs commoditez aux lettres), parce qu'il est maintenant trop commun, faict que ce qui est imprimé n'a point tant de **grace** et est moins estimé que s'il demouroit encore en sa simple escripture, si ce n'estoit que l'impression fust nette et bien correcte. (...) Et à Dieu, mon cher amy, auquel je prie qu'il te tienne en sa **grace** et te doint ce que ton petit cueur desire.⁸²⁴

La première occurrence du mot concerne l'aspect esthétique, le *style* poétique de la traduction de vers anciens qu'il est préférable, écrit du Clénier, de ne pas traduire et de *remplacer* plutôt par "des chansons de nostre temps". La seconde occurrence relève encore — mais dans un sens beaucoup plus concret et matériel cette fois — du sens (moins fréquent à l'époque⁸²⁵) d'"élégance", de "souplesse" : le texte imprimé est déclaré moins "gracieux" que l'écriture manuscrite. Enfin, la dernière occurrence du terme nous ramène au sens plus courant de *grâce* à l'époque, c'est-à-dire celui de "protection, faveur, bienveillance, bonté", au sens religieux ici évidemment.

Cette dernière acception du mot pourrait être vue comme venant en quelque sorte "contaminer", rétrospectivement, les deux occurrences précédentes.⁸²⁶ La question de la "grâce" des textes des Anciens — et surtout des textes bibliques — que l'ont traduit à l'époque est en effet fort pertinente à ce moment,⁸²⁷ autant sinon plus que les débats sur les vices et vertus des langues vernaculaires. De même, l'imprimerie pourrait être vue par certains comme responsable de l'érosion de la "grâce" à l'époque. Delègue aussi note cette insistance sur la grâce en en tirant des conclusions intéressantes sur le sort de l'écrivain :

Ce qui frappe ici, c'est l'insistance mise sur la "grace" : celle de la traduction, puis celle de l'écriture, que menacerait la typographie, comme si la personne même de l'écrivain était en danger, et, encore une fois, sa "présence" dans son propre texte.⁸²⁸

⁸²⁴ CM, p. 3-4.

⁸²⁵ Le sens éthique et religieux du mot grâce "semble dominer à l'époque celui qui se rapporte au jugement des attitudes et des gestes (par ex. l'élégance, la souplesse)." *Dictionnaire du moyen français. La Renaissance, op. cit.*, p. 331.

⁸²⁶ On se souviendra que Des Périers semble employer le même stratagème au quatrième dialogue avec le verbe "se fascher", dont la troisième utilisation avait un sens différent des deux précédentes.

⁸²⁷ On sait aussi que la notion de grâce, opposée à celle du libre-arbitre, constitue un des clefs de voûte de l'opposition entre catholiques et protestants. Le célèbre débat entre Luther et Érasme porte essentiellement sur ces questions.

⁸²⁸ Delègue, "Notes", *op. cit.*, p. 87-88.

Bien sûr, il est difficile de déterminer s'il y a là des effets de sens intentionnels, la répétition du mot "grace" pouvant être purement fortuite. Mais il faut à tout le moins interroger plus avant la critique de l'imprimerie que formule ce Thomas du Clénier, traducteur de son état. La plupart des commentateurs du *Cymbalum* ont tendance à la lire au premier degré. Weinberg, par exemple, y lit une dénonciation de la "vulgarisation" du savoir en rapport avec la critique de la traduction littérale qui précède ce passage :

Apparently, Des Périers believed that the printing industry was vulgarizing learning too much by the lack of discrimination in its production. He thus repeats in a different way that he is concerned with the spirit rather than the letter, since printing enshrines the letter, just as a word-for-word translation would do.⁸²⁹

Kemal Bénouis, quant à lui, étend la portée de la dénonciation de la vulgarisation à l'ensemble de l'ouvrage :

Des Périers insinue que l'imprimerie met l'expression à la portée des médiocres, entraînant la dévaluation par la multiplication. Tout le *Cymbalum* pourrait être entrevu sous cet angle : un avertissement contre la vulgarisation de certaines idées spéculatives.⁸³⁰

Pourrait-on alors faire l'hypothèse que l'imprimerie — cette machine qui, à l'époque, remplit le monde d'une quantité de plus en plus vertigineuse de mots — est la véritable "cymbale du monde" que dénonce le titre ? Il est fort possible, en effet, que Des Périers s'attaque ici bel et bien aux abus de l'imprimerie qu'il ne connaissait que trop bien. Mais il ne faudrait pas oublier que cette critique de l'imprimerie est formulée par un personnage qu'on ne doit pas toujours croire sur parole, et ce, surtout, dans une préface à un livre qui a bel et bien été *imprimé*, à leurs risques et périls d'ailleurs, par un auteur et un imprimeur qui auraient pu le payer cher.⁸³¹ Le passage peut donc être lu à plus d'un niveau, comme tout le *Cymbalum* : il paraît souhaitable d'éviter, en tant que lecteur, de n'être que des Pierre Croyant.

⁸²⁹ Weinberg, *op. cit.*, p. 48-49

⁸³⁰ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 117.

⁸³¹ Morin, à tout le moins, en a subi les conséquences, bien qu'il ne soit pas certain qu'il ait effectivement subi son châtiement du fait de la disparition des registres du Parlement pour une période cruciale. Le mystère demeure sur le sort réservé à l'autre imprimeur et surtout sur l'absence de poursuites contre l'auteur dont l'identité a été révélé par Morin (il affirme — dans une requête au Chancelier Du Bourg — avoir "déclaré l'auteur dudict livre").

Comme le note Sommers, contrairement à Pamphagus qui prétend ne pas vouloir être "entendu" des hommes dans le dernier dialogue, Des Périers, lui, a manifestement fait le choix de se chercher des "auditeurs" : "Des Périers, unlike Pamphagus, is in search of "oreilles commodes"."⁸³² Sauf qu'il s'agit, en fait, de *lecteurs* et donc d'*yeux* commodes (et fort perspicaces) que cherche cet énigmatique auteur : avec ce Thomas, c'est la question du témoignage *visuel* qui est en jeu. Tous les paradoxes du caractère forcément visuel — et livresque — de ces dialogues apparemment très oraux semblent répondre aux réflexions toutes aussi sophistiquées qu'on a déjà rencontrées au seuil de l'*Utopie*.

La différence, ici, c'est que la réponse, bien que fort comique, semble beaucoup moins optimiste que chez More. L'humanisme européen — fondé notamment sur la place centrale qu'il accorde aux arts du langage, sur la nature malléable de l'être humain et sur les moyens de communication à distance amicaux que sont l'écriture et le livre imprimé — paraît se heurter ici à sa face d'ombre. À la fois réaffirmé et contesté dans le *Cymbalum*, l'*ethos* dialogique sur lequel il se fonde semble subir ici des "métamorphoses" importantes, mais peut-être pas aussi radicales que le laisse croire tout ce qui oppose les deux ouvrages.

D. LE DIALOGUE COMICO-DYSTOPIQUE DU LIVRE

À première vue, au niveau des dialogues des personnages à tout le moins, la foi utopique dans les pouvoirs de la parole échangée — le *dialogocentrisme* des humanistes — paraît être sérieusement remise en cause, voire systématiquement détruite, dans l'univers du *Cymbalum mundi*. Les dialogues satiriques du poète français doivent-ils alors être lus simplement comme une réponse dystopique au dialogue utopique du chancelier anglais ? La situation est en fait plus complexe, comme on vient de le démontrer avec notre analyse du "dialogue de la lecture". On comprendra peut-être mieux ce qui distingue et ce qui rapproche le *Cymbalum* de l'*Utopie* en se penchant plus en détail, dans les dernières pages de ce chapitre, sur ce qu'il advient chez Des Périers du (dia)logocentrisme, de la relation à l'imprimerie, du topos de l'amitié et de la conception éthique caractéristiques de l'humaniste renaissant.

⁸³² Sommers, "Pamphagus Revisited: Wisdom in the *Cymbalum Mundi*", op. cit., p. 323.

1. Du dialogocentrisme au "dialogosatirisme"

On se souviendra que Gérard Defaux considère que l'"indéniable optimisme" fondé sur les pouvoirs de la *parole* constitue la "basse continue du siècle, sa caractéristique essentielle, celle qui nous permet aujourd'hui de comprendre pourquoi ce siècle a pu lui-même se distinguer du temps calamiteux des Goths, s'éprouver, se définir, du moins à ses débuts, comme un siècle d'espoir, de lumière et de renaissance."⁸³³ Ce logocentrisme optimiste caractéristique des humanistes renaissants est sérieusement malmené dans l'univers ménippéen du *Cymbalum*.

Si, comme l'ont montré diversement les lectures déjà citées de Spitzer, Weinberg, Delègue ou Boerner, le *Cymbalum* se préoccupe au premier chef de la question de la parole et plus largement du langage (tant oral qu'écrit),⁸³⁴ c'est surtout pour en stigmatiser les effets potentiellement délétères. Placés sous le signe de Mercure, le dieu de l'éloquence (basse ?⁸³⁵) qui se décrit lui-même comme "le grand aucteur de tous abuz & tromperie (...) [*qui*] n'a que le bec",⁸³⁶ les dialogues de Des Périers s'attaquent résolument à toutes les formes possibles de la "vaine parole de mensonge",⁸³⁷ à tel point qu'on peut lire l'ouvrage d'un bout à l'autre comme un texte "consacré essentiellement aux effets pernicioseux du langage",⁸³⁸ voire comme un "livret subversif" qui ébranlerait radicalement "la confiance que la tradition accordait au langage et à son fondement dans l'être même de la Vérité."⁸³⁹

⁸³³ Defaux, *op. cit.*, p. 31.

⁸³⁴ C'est ainsi que Delègue décrit le *Cymbalum* : "il traçait les limites et les pouvoirs de la parole en exercice, ses dangers et ses illusions, sa vérité et sa pitié aussi : depuis le ciel des dieux jusqu'au sous-sol des Antipodes, il traçait comme un itinéraire dans les terres méconnues, mais en ces temps redécouvertes, de "l'éloquence"." *Op. cit.*, p. 12

⁸³⁵ Selon Spitzer, Mercure joue essentiellement ce rôle dans le *Cymbalum* : "(...) his predominant role of an indefatigable speaker and a virtuoso of deceit by words—he is, indeed, more than everything else, the god of noisy eloquence and of deceitful word, as this serves man's futile metaphysical pursuits, vain ambitions and self-deception—the god of the lower or ancillary forms of eloquence as the Greeks saw him in their classical period." *Op. cit.*, p. 802.

⁸³⁶ CM, p. 18.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁸³⁸ "(...) a work dedicated to the pernicious effects of speech" Spitzer, *op. cit.*, p. 812. Rappelons que Weinberg voit dans cette remise en cause du langage la raison de la condamnation du livre par la Sorbonne : "it is pernicious, however, because it caricatures representatives of the Church along with their enemies the reformers, casting doubt on language at all levels as a means of conveying truth. (...) The Sorbonne believed the work to be pernicious precisely because it questions the orthodox use of language along with the heterodox: consequently, it questions the very foundation of the faith as well—the Gospels which are of course also written in language." *Op. cit.*, p. 61.

⁸³⁹ Delègue, *op. cit.*, p. 17.

On est loin ici du *In principio erat sermo* et de la confiance sereine d'un Érasme dans les pouvoirs infinis du logos !⁸⁴⁰

En fait, on pourrait être tenté de voir dans la suspicion généralisée de ces dialogues satiriques vis-à-vis du langage le symptôme d'une crise majeure dont Terence Cave perçoit la trace dans diverses théories linguistiques quasi contemporaines du *Cymbalum*. Cette hypothèse paraît d'autant plus vraisemblable du fait de la prépondérance de la figure de Mercure et de l'importance de la thématique protéenne dans l'ouvrage :

The theories of discourse outlined so far are all, in essence, attempts to construct satisfactory models of writing and reading in the face of an awareness of the inherent duplicities of language. In the 1520s and 1530s, language problems to which every major phase of Western culture had responded with its own philosophical and literary devices were restated with particular force. Immense pressures were being exerted on the epistemological status of language by the intensive reappraisal of scripture and of classical culture, that is to say the whole corpus of consecrated writing ; the fissures which began to appear in long-established theological and ethical structures provoked an urgent desire, in all camps, to seal the leaks and prevent the fragmentation of the *logos*. The figures of Babel — whether the Old Testament topos itself, Proteus, Mercury, or the dismemberment of Orpheus — proliferate at this time.⁸⁴¹

Plus largement, en ce qui concerne l'utilisation du langage en situation de dialogue, en ce qui concerne donc non seulement le logocentrisme mais le *dialogocentrisme* typique des humanistes, il semble que l'univers du *Cymbalum* soit tout aussi pessimiste. On a vu à quel point les interactions dialoguées des personnages du *Cymbalum* — soliloques, paralogues, métalogue, dialogues manqués, etc. — paraissent témoigner d'une impossibilité quasi complète d'établir de dialogues fonctionnels. Serait-ce là le message fondamental — "anti-dialogique" — de cet ouvrage : qu'il est impossible pour les humains d'entrer en dialogue sans que cette relation soit tout de suite pervertie par leur nature "trop humaine" ?⁸⁴² Il

⁸⁴⁰ Bien sûr, Érasme aussi s'attaque à certains "mauvais usages" du langage (par les théologiens scolastiques, les moines stupides et incultes, etc.) , mais sans jamais remettre en cause les fondements de son propre logocentrisme : "Si Érasme attaque lui aussi le *vaniloquium* des matéologiens, il fait confiance au langage, et la satire ne pousse jamais comme chez Des Périers le langage aux limites de son essence pour montrer la faiblesse de ses fondements." *Ibid.*, p. 18, n. 1

⁸⁴¹ Terence Cave, *op. cit.*, p. 157.

⁸⁴² C'est un peu la thèse de Delègue qui souligne les fondements altruistes, mais pervers, de la parole : "Originellement la parole n'a rien à dire, elle n'a de sens qu'à signifier l'appel de l'autre et le poids insupportable de la solitude ; on ne cherche son semblable que pour se trouver soi-même (...) Le bavardage le plus insipide révèle la soif d'amour ; l'homme ne parle que pour s'assurer qu'il est bien deux, ne serait-ce qu'avec lui-même. (...) Mais la parole ne peut s'en tenir à tant d'aimable virginité. Dès l'instant où elle est en situation d'atteindre sa finalité, elle ne peut que trahir cela même qui la suscite : dans la

semble en tout cas, comme le souligne Vulcan, qu'"on s'en prend aux présupposés philosophiques du dialogue",⁸⁴³ que "le *Cymbalum mundi* en arrive à peindre l'envers du dialogue, fin de toute entente, de tout désir de coopération".⁸⁴⁴

On comprendra alors que plusieurs critiques, à la suite de Saulnier, ont pris prétexte de cette critique virulente de l'univers du langage et du dialogue pour affirmer que ce livre doit être lu comme "une véritable apologie du silence".⁸⁴⁵ On sait que Minerve, au troisième dialogue, demande bel et bien à Mercure d'avertir les poètes de prendre garde à l'"utile silence de vérité", et que Pamphagus tente, tout au long du dernier dialogue, de convaincre Hylactor de *ne pas* parler. "Le silence est-il donc le fin mot de la sagesse"⁸⁴⁶ pour Des Périers ? Ce dernier remettrait-il en question, dès 1537, l'importante revalorisation de l'éloquence, orale et écrite, amorcée avec Pétrarque⁸⁴⁷ et reprise par tous les humanistes de l'Italie comme par ceux du Nord de l'Europe ?⁸⁴⁸

Il importe de rappeler, une fois encore, que l'auteur de cet ouvrage a choisi lui-même de ne pas rester "silencieux" et qu'il a bel et bien publié ces dialogues apparemment "antialogocentriques", fût-ce anonymement. On doit préciser ensuite que seuls *certain*s usages, et abus, de la parole sont condamnés dans le *Cymbalum*. Il semble par exemple que le premier dialogue s'en prend à la mainmise sur le langage et l'interprétation autorisée des textes par les autorités ecclésiastiques catholiques ; puis, que la satire s'attaque, au deuxième dialogue, à l'immense

solitude comme dans l'échange, la perversion est sa fatalité. Son contenu explicite (...) la force à méconnaître sa pure volition implicite ; dès le moment qu'elle s'expose à l'intelligence de ce qui relève du sens, elle oublie l'acte même de son énonciation, parce qu'elle s'offre à la "curiosité" d'autrui et au désir de gloire." *Op. cit.*, p. 28.

⁸⁴³ Vulcan, *op. cit.*, p. 177.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 179.

⁸⁴⁵ Saulnier, *op. cit.*, p. 143.

⁸⁴⁶ Delègue, *op. cit.*, p. 38. Delègue répond par la négative à cette question : "Mais comment renoncer au don de la parole qui distingue l'homme de l'animal ? Il est bien vrai que "la parole fait le jeu", comme dit Cupidon, expert dans les plaisirs des doux entretiens. (...) Être de la parole, être de parole, l'homme est lié par elle à ses semblables, autant que par elle il en est séparé." *Ibid.*, p. 38-39.

⁸⁴⁷ "Petraarch draws on Ciceronian tradition in declaring thought and language to be mutually dependent, and anticipates many later writers in denouncing silence or withdrawal from society. Man's duty was to take part in social life, to make virtue a practical, not a theoretical attribute." Vickers, *op. cit.*, p. 730.

⁸⁴⁸ Ingman note cependant que la notion du silence a déjà été soulignée par un critique (Screech) chez Érasme : "The theme of the inadequacy of human language to express the mystery of God is particularly important in Orthodox theology and at least one scholar has noted the influence of that tradition on Erasmus and seen silence as Erasmus's response to the mystery of Christ." *Op. cit.*, p. 570. Sur cette question, voir aussi Jean-Claude Margolin, "Érasme et le silence", *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, 1984, p. 163-178.

explosion discursive provoquée par les réformés : "il n'y a court, rue, temple, fontaine, four, molin, place, cabaret, ny bourdeau, que tout ne soit plein de leurs parolles, caquetz, disputes, factions et envies."⁸⁴⁹ Avec cette parole qui "ne sert que à faire des comptes",⁸⁵⁰ ceux-ci, selon Trigabus, "ont transformé des hommes en cigales, qui ne font aultre chose que cacquetter jusques à la mort, d'autres en perroquetz injurieux, non entendans ce qu'ilz jargonnet".⁸⁵¹ Le troisième dialogue paraît, quant à lui, concerner plus particulièrement les abus linguistiques des poètes qui s'adonnent à la "vaine parole de mensonge", se querellent, etc., ainsi qu'à ceux qui utilisent leur maîtrise du langage pour opprimer les autres, ce qu'illustre le rapport des hommes aux bêtes⁸⁵² tel que l'explique Phlegon : "Entre vous hommes, pource que à vous seulz la parole est demouree et que nous povres bestes n'avons point d'intelligence entre nous, par cela que nous ne pouvons rien dire, vous sçavez bien usurper toute puissance sur nous".⁸⁵³ En général donc, comme le montre aussi le quatrième dialogue, la satire du *Cymbalum* s'attaque surtout au "trop parler" et à la "gloire de causer",⁸⁵⁴ et ce, particulièrement quand la parole sert à manipuler, à dominer les autres à son propre profit, quand donc elle est utilisée à des fins égoïstes, soumise à la *superbia* que dénonce More à la fin de l'*Utopie*.

Ainsi, il faut faire attention de ne pas se laisser prendre dans les mailles de la satire de Des Périers. Le regard satirique porté sur les échanges dialogués de ses personnages où dominent effectivement le mensonge, la duplicité, la manipulation,

⁸⁴⁹ CM, p. 14.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 20. C'est Mercure qui lance cette accusation.

⁸⁵¹ *Ibid.*

⁸⁵² Nous n'explorons pas ici la question de l'utilisation de la parole en relation avec les animaux, mais on peut à tout le moins citer Spitzer qui souligne, en note, le caractère systématique, et apparemment "pensé", de cette question dans le *Cymbalum* : "The animals which do not understand their own chatter are thus consistently opposed in the second and third dialogues to the horse and dogs in the third and fourth dialogues, to those animals, that is, which understand what they say without being understood by man — and to the animals (birds) which do not speak like man but are understood by him (in the episode of Celia we shall treat later). All of these details prove the consistent manner in which Bonaventure composed his dialogues". *Op. cit.*, p. 806, n. 8.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 30. Phlegon attribue, comme on l'a déjà dit, le mauvais traitement des animaux à leur absence de maîtrise du langage : "Dont vient cela ? C'est par faulte que nous ne parlons pas. Que si nous sçavons parler et dire noz raisons, vous estes tant humain (ou devez estre), que après nous avoir ouy, vous nous traicteriez aultrement, comme je pense." *Ibid.*, p. 31. Mais Statius ne semble pas partager cet avis à la fin de la conversation : "je l'accoustreray bien, si je puis estre à l'estable, quelque parleur qu'il soit." *Ibid.*, p. 33.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 40. Hylactor incarne le plus explicitement ce désir de "gloire linguistique" : "les gens de la ville non seulement te iroyent escouter, s'esmerveillans et prenans plaisir à te ouyr ; mais aussi ceulx de tout le pays à l'environ, voire de tous costez du monde, viendroyent à toy pour te veoir et ouyr parler. N'estimes tu rien veoir à l'entour de toy dix milions d'oreilles qui t'escoutent et autant d'yeulx qui te regardent en face ?" *Ibid.*

la cupidité, la vanité, etc. ne constitue pas pour autant une condamnation du langage et du dialogue *en soi*, tout au contraire. Sous le paysage satirique, jonché de cadavres des faux dialogues, on perçoit la possibilité d'une façon *autre* d'interagir. On a vu notamment que pour Mercure et Cupido encore "la parole faict le jeu"⁸⁵⁵ et que le dialogue des chiens, malgré son échec partiel, témoigne pour la possibilité à tout le moins du dialogue familial entre amis. Mais, en fait, tout au long du *Cymbalum*, on trouve des passages qui témoignent du "desir (...) de humainement converser"⁸⁵⁶ que ce soit en relation avec le commandement de Mercure "que nous nous entr'aymions l'ung l'autre comme freres"⁸⁵⁷ ou poussé par "la puissance d'amour (...) merveilleusement grande"⁸⁵⁸ évoquée par Celia, les dialogues n'ont de cesse — fût-ce implicitement — de nous ramener à l'ordre dialogique que représente le chant des oysillons — "Que nature est bonne mere de m'enseigner par voz motetz et petitz jeux que les creatures ne se peuvent passer de leurs semblables !"⁸⁵⁹ — ou que démontre *a contrario* la frustration d'un Hylactor qui se "trouve seulet",⁸⁶⁰ et "bien marry" de ne point rencontrer "quelque compaignon lequel sache aussi parler".⁸⁶¹

Certes, ce désir de "humainement converser" évoqué par les Antipodes inférieurs est frustré, dévoyé ou refoulé chez la plupart des personnages, sauf que c'est là justement la dynamique typique de la satire que de stigmatiser la "dure réalité", à laquelle elle oppose simultanément une forme d'utopie plus ou moins implicite selon les cas. En fait, la satire tous azimuts des pratiques intéressées ou perverses du dialogue constitue la meilleure preuve — par la négative — de l'omniprésence encore de cette utopie du dialogue, qui se présentait cependant sur un mode beaucoup plus optimiste et triomphal chez More.

Reste à savoir si cette utopie est devenue une forme d'*Arcadie*, située dans le passé donc, puisque le *Cymbalum* laisse entendre qu'il y eut un temps meilleur pour l'échange dialogué : "ung temps que les bestes parloyent",⁸⁶² une époque aussi où

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁵⁹ *Ibid.*

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 30.

les chiens étaient "bien traictez".⁸⁶³ Ces dialogues marqueraient-ils, sur le mode satirico-*nostalgique*, la fin (ou le début de la fin) de la *foi* en l'utopie dialogocentrique des humanistes de la république des lettres ? C'est encore à l'ordre du livre qu'il faut s'en remettre afin d'essayer d'en éclaircir un peu les "messages" paradoxaux.

2. Un dernier regard sur la parole : de cet art "trop commun" de l'imprimerie

Cet "abus de l'imprimerie"⁸⁶⁴ qu'est le *Cymbalum* doit en effet être (ré)examiné dans le contexte — de plus en plus prégnant et "commun" en 1537 — du monde du livre imprimé, ne serait-ce qu'à cause du rôle actif que joua son auteur présumé dans le milieu de l'édition et de l'étrange censure éditoriale qui entraîna l'autodafé dont son livre fut la victime.⁸⁶⁵ Mais cet ouvrage mérite aussi, et surtout, d'être examiné sous cet angle à cause des références explicites (et implicites) à l'imprimerie et, plus encore, du fait de la relation paradoxale qui unit l'oralité à l'ordre de l'écrit et du visuel dans ces dialogues.

Des Périers a lui-même travaillé et gravité à l'intérieur de l'univers des éditeurs et des imprimeurs de son époque. C'est même son implication comme correcteur dans l'édition de la bible d'Olivetain à Neufchâtel chez Pierre de Vingle (en 1535) qui permet d'établir avec plus de probabilité son statut d'auteur du *Cymbalum*.⁸⁶⁶ On sait ensuite qu'arrivé à Lyon peu après Dolet,⁸⁶⁷ il travailla chez Gryphe, avec l'ambitieux Orléanais qu'il aida notamment à établir la première édition de ses *Comentarii*.⁸⁶⁸

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁶⁴ C'est ainsi que l'appelle Nicholas Catherinot dans *L'art d'imprimer* (Bourges, 1685, p. 8). Cité par Berriot, *op. cit.*, p. 643.

⁸⁶⁵ On a déjà dit qu'il n'existe aujourd'hui qu'un seul exemplaire de l'*editio princeps* de 1537 de Morin (à la Bibliothèque municipale de Versailles) et deux de celle de Bonny de 1538 (un à la BNF et un à la Bibliothèque du Musée Condé de Chantilly).

⁸⁶⁶ Rappelons la lettre de Zébédée qui précise que l'auteur du *Cymbalum* "avoit esté cleric d'Olivetain a metre La Bible en francoys".

⁸⁶⁷ Dolet arrive à Lyon les "premiers jours d'aouût" 1534. Ses *Orationes...* paraissent chez Gryphe six semaines plus tard, 14 octobre 1534.

⁸⁶⁸ "Bonaventure prit du service chez Gryphe et aida Dolet dans la correction du premier tome de ses *Comentarii*. " Longeon, *op. cit.*, p. XXVI. Selon Longeon, Des Périers est sans doute celui qui a introduit Dolet aux publications de Jean de Vingle : "il est certain que Des Périers attira l'attention de Dolet sur les publications de Jean de Vingle dont l'Orléanais devint plus tard le véritable successeur." *Ibid.*

Il importe, comme on l'a déjà fait brièvement en note, de souligner l'étonnante coïncidence qui fait que Dolet obtienne un "exorbitant"⁸⁶⁹ privilège royal d'imprimer le 6 mars 1537,⁸⁷⁰ un jour exactement après que Pierre Lizet, président du Parlement, a reçu, le 5 mars, le petit colis qui contient le *Cymbalum*, une lettre du Chancelier Du Bourg et, surtout — chose tout aussi exceptionnelle⁸⁷¹ — une lettre du roi lui-même qui disait avoir trouvé de "grands abuz et heresies" dans ce petit ouvrage dont il voulait qu'on punisse le "compositeur et l'imprimeur".⁸⁷² La quasi-simultanéité de ces faits extraordinaires dans le petit monde de l'édition française pourrait être fortuite, mais lorsque l'on sait que l'auteur du *Cymbalum mundi* connaissait Dolet et surtout qu'il s'attaque directement à lui dans ses dialogues en le transformant en un "chien" à la religion plus que douteuse, on est en droit de se demander s'il n'y a pas anguille sous roche. Dolet aurait-il profité de son audience royale⁸⁷³ non seulement pour obtenir son remarquable privilège d'imprimer pour 10 ans,⁸⁷⁴ mais pour demander aussi que

⁸⁶⁹ "À cette date, tel privilège — ou plus exactement telle permission d'imprimer assortie de tel monopole — ne pouvait qu'être jugé **exorbitant**, puisqu'il était tout à fait exceptionnel qu'un privilège général fût accordé à un auteur, le monopole d'impression n'étant d'ordinaire obtenu que pour un ouvrage précisément défini et préalablement approuvé. Dans les faits, malgré l'obligation qui lui était faite de communiquer d'abord les manuscrits à l'"autorité administrative et judiciaire (...) Dolet tenait du Roi un blanc-seing pour imprimer ou faire imprimer tous les livres dans la composition ou l'ordonnance desquels il entrait si peu que ce fût de sa responsabilité. On ne saurait dire s'il dut cette faveur à l'intervention du cardinal de Tournon (...) ou si ce fut le Roi qui, séduit de l'itinéraire original qui avait conduit l'humaniste à l'art typographique, résolut de lui accorder d'exceptionnelles facilités." *Ibid.*, p. XXIX.

⁸⁷⁰ "Le privilège, obtenu à Moulins le 6 mars 1538, [selon notre calendrier i.e. 1537 selon l'ancien...] permettait à Etienne Dolet d'imprimer ou de faire imprimer ses œuvres personnelles, ses traductions, ainsi que les textes d'auteurs anciens ou modernes qu'il aurait revus, corrigés, amendés, illustrés ou annotés, sous réserve "que premièrement il les monstreroit et communiqueroit aux prevost de Paris et seneschal de Lyon ou leurs lieux tenaans" ; pendant une durée de 10 ans à dater du jour où ces livres seraient imprimés, il était fait interdiction à tout imprimeur de les reproduire, à tout libraire de les mettre en vente sous peine d'amende." *Ibid.*, p. XXIX.

⁸⁷¹ Screech note le caractère exceptionnel de l'intervention du roi dans cette affaire : "cette intervention du roi dans une affaire de censure constituait une démarche tout à fait extraordinaire. La dernière fois que François I^{er} était intervenu en telle matière, ç'avait été pendant les «événements» de 1533. Et c'était en sens inverse." *Op. cit.*, p. 6. La condamnation qui suivra après le jugement de la Sorbonne et la décision du Parlement paraît tout aussi singulière à l'époque : "Ce jugement [de la Sorbonne] étonne. Il est d'une légalité douteuse: on condamne un livre pour des hérésies spécifiques. En plus, nous ne connaissons aucune condamnation d'aucun livre par les censeurs de la Sorbonne ou du Parlement — pas une seule — entre 1535 et 1539, sauf celle-ci." *Ibid.*, p. 8. Sur ces questions, voir surtout F. M. Higman, *Censorship and the Sorbonne, 1520-1551*, Droz, Genève, 1979.

⁸⁷² L'imprimeur Morin est emprisonné le 6 mars.

⁸⁷³ Il n'est pas certain que Dolet a rencontré le roi en personne. Selon, Longeon l'obtention du privilège a pu se faire par l'intermédiaire du cardinal de Tournon.

⁸⁷⁴ Dolet ne mettra pas tout de suite à profit cet immense pouvoir d'imprimer que lui accorde le roi : "Pendant plusieurs années, d'ailleurs, il parla beaucoup de son privilège, il s'en fit gloire, il le négocia, sans jamais en montrer la moindre copie, ce qui finit par faire naître la méfiance puis l'irritation de ses confrères." Longeon, *op. cit.*, p. XXIX. La première fois qu'il fera usage de son privilège, c'est

l'on interdise cet ouvrage anonyme d'un (ex?-)ami(?) qui le dénonçait comme impie ? Cette hypothèse, inédite dans la critique du *Cymbalum* jusqu'à maintenant, paraît tout à fait plausible...⁸⁷⁵ mais absolument impossible à démontrer avec certitude.⁸⁷⁶

Il reste que si ces suppositions biographico-historiques sont indémonstrables, elles ont à tout le moins le mérite de nous rappeler que cette activité encore relativement récente qu'est la rédaction et l'édition de livres imprimés avait des enjeux fort concrets⁸⁷⁷ et comportait, depuis quelque temps surtout,⁸⁷⁸ des dangers encore plus concrets.⁸⁷⁹ Elles peuvent aussi nous rendre plus attentifs, une fois de plus, aux passages du *Cymbalum* qui s'adressent explicitement ou implicitement à ces questions. On se souviendra au premier chef du passage de la lettre de Thomas du Clevier qui demande à son destinataire de ne pas laisser son texte tomber entre les mains de "ceulx qui se meslent du faict de l'imprimerie", cet "art maintenant trop commun", qui "n'a point tant de grace et est moins estimé que s'il demouroit encore en sa simple escripture".⁸⁸⁰

Il est tentant de lire ce passage au premier degré comme une condamnation de l'imprimerie. D'autant plus que d'autres passages des dialogues paraissent aller dans le même sens. Rappelons, par exemple, le mépris de Pamphagus pour les bienfaits de la lecture et des livres. On songera aussi à ce commentaire de Mercure au troisième dialogue après qu'il eut assisté à la scène du cheval parlant : "Le bruit

indirectement en cédant les droits pour 3 ans à François Juste pour une édition du *Courtisan* (un dialogue...) en avril 1538. Ce n'est qu'en 1540 que Dolet créera sa compagnie d'imprimeur en association avec Hellouin Dulin (cf. Longeon, p. XXXIV).

⁸⁷⁵ L'étonnante absence de conséquences pour le "compositeur", pourtant dénoncé par Morin, est le plus souvent expliqué par son statut de protégé et de "valet de chambre" de la sœur du roi.

⁸⁷⁶ Nous tenterons de poursuivre cette enquête historique ailleurs que dans le contexte de cette thèse dont les objectifs sont d'un autre ordre.

⁸⁷⁷ Des enjeux économiques notamment : "il n'est pas avéré que Dolet ait eu vraiment l'intention de se faire imprimeur en sollicitant ce privilège, mais il est certain qu'il y voyait moyen de s'enrichir et d'accroître sa notoriété.(...) Voilà sans doute la raison première (*l'argent*) qui vers 1537 pousse Dolet à demander un privilège royal. Il n'a peut-être pas pris encore la décision de s'établir comme imprimeur, mais il a imaginé qu'ainsi il pourra négocier lucrativement ses talents d'éditeur auprès des imprimeurs et des libraires." Longeon, *op. cit.*, p. XXX et XXVIII.

⁸⁷⁸ Ce n'est qu'après la Réforme que les pouvoirs ecclésiastiques et politiques instaureront des pratiques de censure plus autoritaires avec des punitions plus sévères pouvant entraîner la mort des auteurs et imprimeurs coupables. Voir notamment Robert Netz, *Histoire de la censure dans l'édition*, Que sais-je ?, Presses universitaires de France, Paris, 1997, p. 13-23.

⁸⁷⁹ Si Morin obtient une condamnation "relativement" bénigne (pour l'époque !), Dolet, comme on le sait, finira quant à lui sur le bûcher, et ce, surtout en raison de certaines imprudences éditoriales.

⁸⁸⁰ CM, p. 3-4.

en sera tantost par la ville, quelcun le mettra par escript, et par adventure qu'il y adjoustera du sien pour enrichir le compte. Je suis assuré que j'en trouveray tantost la copie à vendre vers ces libraires."⁸⁸¹ On comprend ici que la satire vise l'esprit mercantile devenu⁸⁸² "trop commun", ainsi que l'appétit pour les "nouvelles", de l'"industrie" du livre. De même, plus largement, comme on l'a déjà dit, l'imprimerie pourrait être vue comme une des cibles possibles de cette "cymbale du monde" que dénonce le titre polysémique de l'ouvrage.⁸⁸³ Enfin, si l'on ne craignait encore de faire intervenir des éléments liés à l'attribution du texte à Des Périers, on pourrait également citer un texte intitulé "L'imprimeur aux imprimeurs"⁸⁸⁴ dans lequel Des Périers exhorte les imprimeurs à ne pas se plagier mutuellement et critique le goût du profit et de l'argent vite fait au détriment de la qualité des ouvrages.⁸⁸⁵

Sauf que Des Périers, dans ce dernier texte, ne fait que condamner certains abus et négligences, sans compter que — comme l'annonce le titre du texte et le fait qu'il est écrit au *nous* — il s'inclut lui-même dans le monde des imprimeurs qu'il critique.⁸⁸⁶ D'ailleurs, Des Périers a écrit des vers beaucoup plus élogieux sur la nouvelle sœur des Muses que serait cette nouvelle technologie de reproduction de l'écriture :

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁸² N'oublions pas que le préfacier précise que l'imprimerie a connu une époque plus heureuse, avant d'être devenu "trop commun" : "il souloit apporter **jadis** plusieurs commoditez aux lettres". *Ibid.*, p.3.

⁸⁸³ De ce point de vue, la presse à imprimer incarnerait un des principaux catalyseurs de cette logorrhée universelle que dénonce la satire du *Cymbalum*. Cependant, on a déjà vu aussi que le titre pouvait concerner plus spécifiquement, comme le prétend notamment Smith, ce Hylactor-Dolet qui s'apprête lui-même à devenir imprimeur. Bien que Dolet n'obtienne son privilège qu'après la publication du *Cymbalum*, il se vantait de ses intentions depuis déjà fort longtemps : "Élevé dans le culte de l'art oratoire, Etienne Dolet découvre à Toulouse les vertus de l'imprimé. Certes, il tenait de la lecture des humanistes quelques belles phrases sur la bouleversante découverte, mais cette dévotion convenue se mue soudain en un besoin beaucoup plus personnel, presque viscéral, d'élever à sa gloire une statue de livres qui assurera, croit-il, la grandeur de sa postérité sans laquelle la vie ne vaudrait pas d'être vécue". Longeon, *op. cit.*, p. XXII.

⁸⁸⁴ *Œuvres françaises de Bonaventure Des Périers*, Louis Lacour éd., P. Jannet, Paris, 1856, tome I, p. 173, Jannet, Paris, 1856, p. 138.

⁸⁸⁵ Dolet aussi a attaqué, plus durement, ses collègues imprimeurs dans ses *Commentaires sur la langue latine* : "Dans le même temps où il apprécie la fréquentation du monde du livre, Etienne Dolet ne se prive pas de porter les critiques les plus vives contre les imprimeurs de son temps. Très rares sont ceux qui trouvent grâce à ses yeux et la plupart sont à son jugement frappés de deux vices qu'il stigmatise au long des *Commentarii* : — ils sont paresseux, ivrognes et négligents (...) — ils sont avares aux dépens des gens doctes qui leur procurent la matière des livres qu'ils impriment". Longeon, *op. cit.*, p. XXVII.

⁸⁸⁶ Il s'engage même à suivre ses propres recommandations dans l'avenir : "quant à moy, j'ay deliberé de tenir en mon imprimerie ceste mode, qu'il n'y sera imprimé aucun livre nouveau, qui ayt esté premièrement imprimé par autre". "L'imprimeur aux imprimeurs", *op. cit.*, p. 173.

L'imprimerie
Chérie
Des Muses, comme leur sœur,
Plus grave
Beaucoup que brave
Y porte amour et douceur⁸⁸⁷

Quelques passages du *Cymbalum* semblent également témoigner en faveur d'une plus grande considération pour l'écriture et les livres en général. On pourrait évoquer, par exemple, l'importance attribuée au témoignage de l'écriture par Byrphanes qui reconnaît Mercure grâce aux descriptions qu'en ont fait les poètes⁸⁸⁸ ou encore la valorisation du savoir livresque par Hylactor : "Tu es bien heureux de te cognoistre ainsi aux livres, où l'on voit tant de bonnes choses. Que c'est ung beau passetemps !" ⁸⁸⁹ On se souviendra aussi de l'importance centrale accordée au fameux Livre de Jupiter, ainsi qu'à tout ce qui concerne la matérialité ou le commerce même du livre (reliures, libraires, etc.) dans ces dialogues

S'il semble que Des Périers soit nettement plus conscient et critique de certains dangers et abus de l'imprimerie qu'un More,⁸⁹⁰ il n'en constitue certainement pas un adversaire, comme en témoigne tant son travail dans ce domaine que le fait irréfutable qu'il décide, à ses risques et périls, de *publier* les dialogues controversés du *Cymbalum* — et ce, deux fois plutôt qu'une.⁸⁹¹

Reste à savoir maintenant si Des Périers est plus ou moins enfoncé que More dans la transition cruciale qui a lieu à l'époque entre une culture post-manuscrite ou

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 58. L'épithète "grave" (qui connote le "sérieux", la "solennté", etc.) opposé ici à "brave" ("noble", "élevé"...) introduit cependant une modulation qui pourrait être quelque peu péjorative.

⁸⁸⁸ "Pardieu ! voyla un homme accoustré de la sorte que les poetes nous descriptent Mercure". CM, p. 6.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁹⁰ D'ailleurs, comparé à More, il n'en a pas lui-même fait, en tant qu'auteur, un usage intensif ou très opportuniste. N'oublions pas que les deux plus célèbres ouvrages maintenant attribués à Des Périers (le *Cymbalum* et les *Nouvelles récréations et joyeux devis*) sont publiés sans nom d'auteur. Peu de textes de Des Périers paraîtront de son vivant, hormis quelques vers, sa *Prognostication des prognostications* (publiée sous un pseudonyme) et son intervention dans la querelle Marot-Sagon.

⁸⁹¹ Pendant un certain temps, quelques commentateurs ont même supposé que Des Périers avait défié la condamnation de l'édition Morin (Paris, 1537) du *Cymbalum* en publiant l'édition lyonnaise de Bonny en 1538, mais Febvre a bien montré que, si l'on tient compte du calendrier de l'époque, l'édition de 1538 a pu en fait paraître quelques semaines seulement après celle de 1537 et donc avant que la condamnation du Parlement et le jugement de la Sorbonne aient vraiment pris effet : "Ainsi tombe le roman d'un Des Périers bravant la Sorbonne et le Parlement et, au lendemain de l'affaire du *Cymbalum*, s'amusant à narguer Nos Maîtres, tout à la fois, et Messeigneurs de la Cour, avec une audace qu'il serait juste de qualifier d'incroyable — si elle n'avait jamais eu quelque existence." Febvre, *op. cit.*, p. 117.

proto-imprimée, encore teintée par la perspective orale-aurale du texte, et ce monde typographique de plus en plus écrit-visuel que McLuhan appelle la galaxie Gutenberg. On a vu que l'*Utopie*, à ce titre, se situe à cheval entre ces deux mondes, puisqu'elle présente, entre autres, une conception partiellement visuelle et abstraite du social à travers un texte qui appartient encore fermement à l'univers rhétorico-discursif dominé par le dialogocentrisme "utopique" que privilégient paradoxalement les lettrés humanistes.

À ce titre, on peut, par exemple, évoquer à nouveau le frontispice de l'ouvrage qui comporte encore certaines caractéristiques de cette période relativement précoce de l'histoire du livre imprimé — utilisation de plus d'une police de caractère, titre relativement long disposé plus ou moins "géométriquement", etc.—, mais qui paraît, à première vue du moins, un peu plus typique du paradigme typographique et visuel que chez More. Le titre de l'édition parisienne de Morin se lit et est disposé à peu près comme suit :

Cymbalũ mũdi

EN FRANCOYS,

Contenant quatre Dialogues Poétiques,
fort antiques, ioyeux, & facetieux.⁸⁹²

On notera surtout que l'intitulé est beaucoup plus court que celui de l'*Utopie*. On constate également que les deux mots du titre principal sont placés en évidence au début de la phrase et au *nominatif*, c'est-à-dire qu'ils n'empruntent pas la forme traditionnelle — faisant référence, explicitement ou implicitement ("De..."), à l'objet livre ou au type de discours — qui serait caractéristique, selon Ong, de la culture manuscrite-discursive. Cependant, le contact avec la conception discursive du livre est conservé en partie par la spécification de la nature générique du texte qui se trouve plus loin — des "dialogues" — et surtout par le fait qu'on précise que l'ouvrage "contient" ces dialogues : cela laisse entendre, rétroactivement, que ce *Cymbalum mundi* est effectivement un "livre" ("un livre intitulé... contenant... des dialogues..."), ce qui vient en quelque sorte contredire la forme nominative du début.

⁸⁹² Sous le titre, on trouve la gravure représentant la probité, suivie de la maxime de Juvénal en lettres italiques, puis l'année en chiffres romains.

L'absence, ensuite, de tout vocable d'ordre onomastique — noms d'auteurs, de collaborateurs, de dédicataires, d'éditeurs... omniprésents chez More⁸⁹³ — ou encore de toute marque d'énonciation — adresse au lecteur, déictiques...⁸⁹⁴ — pourrait également être vue comme témoignant de la nature plus visuelle que discursive de l'intitulé.⁸⁹⁵ Sauf que, ici encore, il faut prendre en compte le fait que cette discrétion onomastique de la page de couverture peut, au moins en partie, s'expliquer par la prudence (tout à fait justifiée *a posteriori*) d'un auteur (et d'un éditeur) de dialogues aussi manifestement satiriques.

Bref, ce frontispice, bien que comportant quelques marqueurs apparemment plus typiques du paradigme visuel-typographique, ne permet pas d'affirmer avec certitude que l'ouvrage est moins "hybride" et transitionnel que l'*Utopie* à ce titre, ce que confirme d'ailleurs ensuite la présentation graphique du corps du texte où l'on note l'absence de pagination, de paragraphes, de table des matières, etc.

De plus, il semble en aller de même en ce qui concerne la conception du livre dans le texte lui-même, du moins en ce qui concerne la préface qui partage plusieurs traits communs avec l'*Utopie*. Son auteur, par exemple, s'amuse lui aussi, dès l'abord, à jouer du paradoxe en ce qui concerne l'impression de son ouvrage. Alors que More prétendait hésiter à publier son texte ou laissait croire que le texte déjà publié pouvait encore être modifié, Des Périers s'invente un préfacier qui joue à

⁸⁹³ Le nom de l'éditeur n'apparaît que dans le colophon à la toute fin de l'ouvrage : "*Fin du present livre intitulé Cymbalum mundi, en françoys, imprimé nouvellement à Paris pour Jehan Morin, libraire, demourant audict lieu en la rue Sainct Jacques, à l'enseigne du Croyssant. M. D. XXXVII*". Il en va de même pour l'édition Bonnyin : "*Fin du present livre intitulé Cymbalum mundi, en Françoys, Imprimé nouvellement à Lyon par Benoist Bonnyin, imprimeur demourant audict lieu en la rue de Paradis. M. D. XXXVIII*".

⁸⁹⁴ Souvenons-nous, par exemple, du *Ad lectorem* de l'édition Gourmont de l'*Utopie*.

⁸⁹⁵ Le frontispice de l'édition lyonnaise de Bonnyin de 1538 est quelque peu différent, en ce qui concerne non seulement le choix différent de gravure, mais aussi au regard de la disposition du titre :

► CYMBALUM
MUNDI EN FRANCOYS
CONTENANT QVATRE
Dialogues Poetiques , fort antiques ,
ioeux, & facetieux.

(Le mot *Cymbalum* est en fait précédé d'un symbole typographique qui représente une feuille ou un cœur sur une tige pointant vers la droite, que nous représentons ici par une simple case). Rappelons que la gravure est ici de forme circulaire et représente un poète écrivant à sa table de travail. Suivent la maxime de Juvénal et l'année de publication en chiffres romains. La seule caractéristique distinctive vraiment digne d'être notée dans ce second titre est la disposition spatiale des mots qui est un peu moins typique du paradigme typographique du fait surtout de la séparation des mots *Cymbalum* et *mundi*, placés ici sur deux lignes pour des raisons de symétrie.

inciter son destinataire à ne pas publier le manuscrit qu'il lui envoie.⁸⁹⁶ En outre, dans les deux cas, les auteurs se cachent derrière les voiles multiples d'une fiction ironique qui exagère le topos de la modestie typique des *captatio benevolentiae* où l'auteur se présente généralement comme un simple *médiateur* : le More-auteur de la préface disait n'avoir procédé qu'à la *transcription* d'une conversation, le Thomas du Clevier de Des Périers prétend n'avoir que *traduit* un manuscrit latin trouvé en un monastère.

Dans ce dernier cas toutefois, on observe une différence intéressante et significative : alors que More prétend effectuer une transposition de l'oral à l'écrit, la transposition annoncée au seuil du *Cymbalum* reste dans le domaine de l'écrit (et va du latin au français). On pourrait voir ici un processus qui renverse le processus de *translatio* de l'*Utopie* puisque le prétendu traducteur dit avoir adapté son texte "affin de suyvre (...) les façons de parler qui sont en nostre langue françoise".⁸⁹⁷ Ainsi, à l'opposé du "transcripteur utopien", le "traducteur cymbalien" affirme vouloir *oraliser*⁸⁹⁸ le texte d'origine en "voulant plus tost translater et interpreter l'affection de celuy qui parle, que ses propres parolles", ce qui l'amène, dit-il, à modifier divers éléments linguistiques : les "juremens", les "chansons de nostre temps" (qui remplacent les "vers lyriques"), etc.⁸⁹⁹

Ainsi, les prétentions du pseudo-traducteur des dialogues nous mettent sur la trace de la nature apparemment très *orale* de tout le texte. En comparaison avec le latin relativement érudit — et foncièrement écrit — du texte morien, le moyen français très paillard de Des Périers détonne. De nombreux marqueurs linguistiques

⁸⁹⁶ Il y a ici une ironie évidente : les lettres de dédicaces au XVI^e siècle ont habituellement le but de *favoriser* la publication ; elles s'adressent à des mécènes ou à des gens de cour ou de robe importants qui peuvent aider à obtenir un privilège d'imprimer ou qui donneront du prestige à l'ouvrage et en favoriseront ainsi la diffusion.

⁸⁹⁷ CM, p. 3.

⁸⁹⁸ Rappelons que Terence Cave considère que cette tendance à "oraliser le texte" dans la littérature renaissance est "fallacieuse" et née d'un désir d'immédiateté qui ne sera pas sans conséquence : "The desire for immediacy (...) is most clearly revealed in the attempts of sixteenth-century texts to 'oralize' themselves, or at least to propose themselves as animated utterance. (...) The release of copia (itself a figure of would-be oral utterance) thus depends on what might be imagined as an exact superimposition of the oral on the written frame, a principle of equivalence or interchangeability. Since the correspondence is always inexact if not fallacious, such an attempt to re-route writing along the axis of the voice — repeating, albeit with far-reaching differences of materials and context, a gesture written in Western thought — will necessarily create a series of shock-waves and displacements in the fabric of writing." *Op. cit.*, p. 155-156.

⁸⁹⁹ *Ibid.*

contribuent à créer un effet d'oralité : les jurons bien sûr,⁹⁰⁰ mais aussi les exclamations et les apostrophes⁹⁰¹ ; le tutoiement entre plusieurs personnages⁹⁰² ; les interruptions⁹⁰³ ; le rythme, les onomatopées, etc. Comme le note Vulcan, tout y concourt à créer un effet de spontanéité et d'oralité,⁹⁰⁴ un effet très *dialogué* aussi :

les personnages conversent, plus qu'ils ne déclament (...) La brièveté des diverses tournures accentue les nuances d'humeur, la personnalité des locuteurs ; elle donne le sel aux échanges, aussi brefs soient-ils. D'ailleurs les qualités interactives sont manifestes durant toute l'œuvre grâce aux déictiques ("je"- "tu"- "vous") et aux innombrables apostrophes.⁹⁰⁵

Mais il faut faire très attention ici. Car il faut éviter de se laisser leurrer et de tomber dans le piège de la fiction rhétorique et poétique du dialogue : le *Cymbalum mundi* est bel et bien un texte *écrit* et son rapport à la question de l'écriture, ainsi qu'au paradigme visuel, est plus complexe et sophistiqué que ne pourrait le laisser croire sa valorisation et son imitation écrite de l'oralité dialoguée.⁹⁰⁶ Le simple fait que la lettre d'introduction soit prétendument rédigée par un dénommé *Thomas* annonce en tout cas, comme on l'a déjà dit, que la question du témoignage *visuel* sera d'une importance capitale dans ces dialogues.

Et c'est bel et bien le cas. Dès le premier échange, tout de suite après le monologue d'introduction de Mercure, qui s'ouvre sur la question de la reliure du

⁹⁰⁰ "Corbieu", "je renybieu", "Vertubieu", "Pardieu", "par le morbieu", etc. "Les jurons sont foule (...) Ces divers jurons traduisent toutes sortes de sentiments : la surprise, l'admiration, la colère, etc. Tous ces accents donnent un effet inégalé de spontanéité aux énoncés, un style oral qu'on trouve aussi dans les mises en relief syntaxiques." Vulcan, *op. cit.*, p. 161.

⁹⁰¹ "Vertubieu ! voici ung beau Livre, mon compagnon" s'écrie par exemple Curtalius à l'endroit de Byrphanes en voyant le livre que transporte Mercure (CM, p7) ; "Je puisse mourir, Mercure, si tu es qu'ung abuseur (...) Tu es ung caut varlet" commence Trigabus (*Ibid.*, p. 12) ; "Dy, hé ! matin, parles-tu point ?" dit Hylactor en voyant Pamphagus, etc., etc.

⁹⁰² Byrphanes-Curtalius, Trigabus-Mercure, Mercure-Cupido, Pamphagus-Hylactor...

⁹⁰³ Rappelons, par exemple, le dialogue Hylactor-Pamphagus où, par deux fois comme on l'a vu, Hylactor intervient avant que Pamphagus n'ait terminé sa phrase (CM, p. 38-39 et 40).

⁹⁰⁴ "La brièveté de ce style est faite de ruptures, d'accentuations imprévues qui suggèrent la spontanéité du discours quotidien, sans apprêt. Les jurons et les termes du registre familier et même populaire soulignent la «bassesse» du style, proche de la comédie ou de la farce. La parole gagne en intensité et en spontanéité, car ressortissant au style parlé, elle a les accents énergiques des jurons, des mises en relief, des coupures et des interjections." Vulcan, *op. cit.*, p. 161.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 160 et 164-165.

⁹⁰⁶ Notons d'ailleurs en passant ce détail curieux pour un ouvrage de l'époque qui donne l'impression de s'inspirer de la culture orale : "On se serait attendu à trouver dans le *Cymbalum* ce mode familier d'expression du XVI^e siècle qu'est le proverbe. (...) Aussi est-on étonné de n'en trouver aucun. Tout juste, si l'on rencontre une dizaine d'expressions proverbiales du genre de celles-ci : «entendre des vessies que sont lanternes, et de muees que sont poilles d'arain» ou, «le loup en la paille»" Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 129.

Livre de Jupiter, le dialogue s'amorce précisément, comme on l'a déjà vu, sur les questions paradoxalement reliées de la fiabilité du témoignage visuel et du témoignage de l'écriture :

BYRPHANES. Que **regardes**-tu là, mon compagnon ?

CURTALIUS. Que je **regarde** ? Je **voy** maintenant ce que j'ay tant de foys trouvé en **escript** et que je ne pouvois **croire**.

BYRPHANES. Et que dyable est-ce ?

CURTALIUS. C'est Mercure, le messagier des dieux, que j'ay **veu** descendre du ciel en terre.

(...)

BYRPHANES. Il ne s'en fault gueres que je ne **croye** ce que tu me diz, **veu** aussi que je **voy la chose à l'œil**. Pardieu ! voyla ung homme accoustré **de la sorte que les poetes nous descriptent** Mercure. Je ne sçay que faire de **croire** que ce le soit.⁹⁰⁷

La perception visuelle "réelle" des personnages est présentée ici comme venant confirmer le témoignage de l'écriture : c'est seulement "vu qu'il voit la chose à l'œil" que Byrphanes se sent en quelque sorte *obligé* de croire qu'il s'agit bel et bien du Mercure décrit dans les *textes* des poètes. Le fait que ce soit précisément au tout début du premier des dialogues traduits par Thomas Incrédule que l'on trouve cette "mise en dialogue" de la maxime selon laquelle "il faut le voir pour le croire", n'est certainement pas un hasard. L'importance du témoignage visuel en rapport avec celui de l'écriture y est cependant à la fois affirmée *et* raillée étant donné le regard réfracté de ces affirmations, vu que l'auteur met ces paroles dans la bouche de "dangereux maraudz" représentant, semble-t-il, les forces répressives de l'Église catholique.⁹⁰⁸

La complexité de ces questions est confirmée un peu plus loin dans ce même dialogue alors que Byrphanes et Curtalius rejettent cette fois le témoignage oral (informée par l'expérience sensorielle, gustative...) de Mercure (au sujet du vin) au nom de "ce qu'en est escript et ce que l'on en dict".⁹⁰⁹ Ainsi, on pourrait penser que ces personnages se contredisent dans leur valorisation du témoignage de l'écriture (et peut-être aussi —voire surtout— *des Écritures*) : Curtalius prétendait plus tôt ne pas avoir cru ce qu'il avait trouvé "en escript" alors qu'il s'appuie cette fois sur "ce qu'en est escript et ce que l'on en dict" pour condamner Mercure. Peut-être est-ce

⁹⁰⁷ CM, p. 6. C'est moi qui souligne.

⁹⁰⁸ Ce pourrait, par exemple, être le peu de foi réelle dans les Écritures chez les représentants de l'Église que stigmatise ici Des Périers, bien que le passage paraisse avoir plus d'un sens.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p.8.

en fait l'*usage*, souvent trop intéressé, de l'écriture (et de la parole) qui est condamné ici et non pas l'écriture et la parole en soi.

Ces questions paraissent si enchevêtrées parce que l'opposition entre le paradigme écrit-visuel au paradigme oral-aural qui nous intéresse au premier chef est brouillée, comme chez More, par l'opposition entre la connaissance transmise par le biais du langage (qu'il soit oral *ou* écrit) et la connaissance (plus objective ?) obtenue par le biais des sens (que ce soit la vue *ou* l'ouïe⁹¹⁰).

À première vue, le *Cymbalum* paraît plus intéressé par la dichotomie qui oppose le témoignage du langage au témoignage des sens, que celui qui oppose l'oral à l'écrit, et ce, pour des raisons manifestement moins épistémiques qu'éthiques et religieuses. Il ne semble pas en tout cas y avoir d'opposition établie entre le langage oral et le langage écrit. En ce qui concerne le premier dialogue, par exemple, comme le note Delègue : "Le problème de fond débattu (...) est, en effet, celui de la confiance qu'il faut accorder à la parole écrite-orale."⁹¹¹ Les deux modes du langage paraissent être mis sur un même pied pour être opposés ensemble au témoignage des sens.

Le scepticisme du célèbre apôtre⁹¹² qui donne son nom au préfacier et qui donne la préséance (ironique ?) au témoignage sensoriel sur celui du langage paraît en fait être un des fils conducteurs de l'ensemble des dialogues, comme en témoigne aussi Ardelio au troisième dialogue — "Or, jamais je n'eusse creu qu'ung cheval eust parlé, si je ne l'eusse veu et ouy"⁹¹³ — ou encore Hylactor au quatrième : "pource que je n'ay point encore parlé devant les hommes, on cuyde que ce ne soit qu'une fable".⁹¹⁴ Partout, le témoignage des sens⁹¹⁵ paraît plus valorisé que celui de la parole ou de l'écriture (celui des "fables"), comme le démontraient également les échanges cités plus tôt entre Byrphanes et Curtalius, et

⁹¹⁰ Voire le goût ou le toucher...

⁹¹¹ Delègue, *op. cit.*, p. 13.

⁹¹² Rappelons que l'"incrédulité" temporaire de saint Thomas dans l'*Évangile de Jean* est motivée par le besoin de pouvoir s'appuyer non seulement sur le témoignage visuel mais aussi sur le toucher : "Si je ne vois dans ses mains la marque des clous, et si je ne mets mon doigt dans la place des clous, et si je ne mets ma main dans son côté, je ne croirai pas." (Jean, XX, 25). C'est donc le témoignage des sens en général qui paraît ici concerné.

⁹¹³ CM, p. 33.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁹¹⁵ Spitzer notamment relève l'importance du témoignage visuel pour les personnages : "in other scenes of the *Cymbalum*, human beings come to see miraculous outward events happening before their eyes and believe them real only because they have "seen" them." *Op. cit.*, p. 813, n. 15.

même des passages qui paraissent aller dans l'autre sens mais qui sont en fait teintés d'ironie, comme lorsque Pamphagus s'exclame "il est ainsi que je te le dy, car je l'ay vu en escript"⁹¹⁶ (et ce, tout de suite avant de dénigrer les vertus de la lecture).

Yves Delègue évoque la question du témoignage des sens à partir de la notion d'expérience qu'il relie à la prépondérance croissante du sens de la vue :

Faut-il donc comprendre que nous sommes au seuil d'une ère nouvelle, celle où l'expérience, liée à l'exercice d'un sens privilégié, le regard, n'authentifie l'écriture que pour mieux se substituer à elle et la congédier ? La seule parole des livres ne suffirait plus à suppléer sur le mode de la foi religieuse le défaut de la vision.⁹¹⁷

Pourtant, à première "vue", en ce qui concerne la *nature* du témoignage des sens, le texte du *Cymbalum* ne semble pas valoriser le regard plus que l'ouïe. Nombre de passages paraissent placer ces deux sens sur le même pied. Trigabus évoque "le plus beau passetemps (...) que l'on *vit* oncques et dont l'on *ouyt* jamais parler"⁹¹⁸ et il suggère à Mercure de s'approcher pour assister au spectacle sur le mode tant auditif que visuel : "approchons-nous ung petit et *voions* les mines qu'ilz feront entre eulx, et *oyons* les propos qu'ilz tiendront."⁹¹⁹ Ardelio, quant à lui, lorsqu'il *entend* un cheval parler veut "*veoir* que c'est", avertit les autres spectateurs qu'ils *verront* "aussi bien de loing que de près" et conclut, comme on l'a déjà écrit, qu'il ne l'aurait pas cru s'il ne l'avait "*veu* et *ouy*."⁹²⁰ Mercure note tout de suite après, en inversant simplement les termes, que nombre de gens "ont *ouy* et *veu* le cas".⁹²¹ Hylactor n'est pas en reste quand il suppose que les gens donneraient de l'argent pour le "*veoir* et *ouyr parler*"⁹²² et que ceux qui l'"auroyent *veu* et *ouy*"⁹²³ pourraient eux-mêmes en tirer profit. Il s'en va ensuite au champ "pour *veoir*" s'il ne s'y trouverait pas un autre chien "qui *entende* et *parle*" comme lui.⁹²⁴ De même, aux chiens qu'il rencontre il "*dy* tousjours quelque chose en l'*oreille*"; mais eux en "*voyans* cela (...) ne sçavent que penser"; puis il se met "*à crier*" mais "ilz *voyent* que ce n'est que *mocquerie*".⁹²⁵ Enfin, quand il rencontre enfin Pamphagus, il tente

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁹¹⁷ Delègue, "Introduction", *op. cit.*, p. 15.

⁹¹⁸ CM, p. 14.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² *Ibid.*, p. 34.

⁹²³ *Ibid.*

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁹²⁵ *Ibid.*

de le convaincre de parler en lui disant que tous viendraient à lui pour le "*veoir et ouyr parler*".⁹²⁶

Tous ces passages semblent mettre en relief la complémentarité, voire l'interchangeabilité non problématique des perceptions visuelles et auditives. Sauf qu'on remarque également que plusieurs de ces citations insistent — étrangement parfois — sur la *visibilité* de la communication orale : on ne cesse de pouvoir et de vouloir y *voir* les autres *parler*. C'est ici peut-être que transparait, indirectement et paradoxalement encore, la préséance du visuel dans le *Cymbalum mundi*. Car cette "visibilité de la parole" dans les dialogues peut être mise en relation avec l'oralité du texte à laquelle nous faisons allusion plus tôt. Le caractère extrêmement "vivant et visuel"⁹²⁷ de ces dialogues qui prétendent suivre nos "façons de parler en notre langue" (mais que l'on ne peut évidemment que *voir* par le biais de la lecture) témoigne — performativement et paradoxalement toujours — en faveur des pouvoirs de communication dialogiques de l'écriture et du livre imprimé qui sont donc *à la fois* attaqués par le "regard" satirique de ces dialogues *et* renforcés par la réussite indéniable de l'oralité simulée du dialogue de ses personnages.

En d'autres mots, ce livre qui constitue manifestement une attaque satirique en règle contre la foi naïve en la parole et en l'écriture de tout un chacun, une dénonciation tragi-comique des abus et des faux usages du langage — tant oral qu'écrit ou imprimé — pourrait être vu comme constituant, dans sa dynamique même, une apologie implicite de la possibilité de conserver certaines vertus du dialogue oral dans le monde typographique, c'est-à-dire une apologie de la conception dialogocentrique écrite de l'humanisme renaissant dont on a démontré l'existence chez More. De ce point de vue, ces dialogues apparemment dysphoriques prêcheraient en fait, au niveau du "dialogue de la lecture", pour une conception tout aussi dialogocentrique (vivante, interactive, etc.) du livre que l'*Utopie*, et ce, tout en valorisant indirectement le sens de la vue (la visibilité de la parole), témoignant par là d'une hybridité constitutive, paradoxale et "transitionnelle" qui rappelle inmanquablement l'ouvrage de More.

La différence la plus fondamentale entre les deux livres ne réside donc pas, comme on pourrait le croire lorsqu'on en reste au seul niveau thématique ou à celui

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁹²⁷ Le qualificatif anglais "*vivid*" permettrait de mieux rendre simultanément ces deux sens, comme le fait le principe rhétorique de l'*evidentia*.

des interactions dialoguées entre les personnages, dans un changement de perspective radical qui amènerait Des Périers à attaquer les fondements mêmes de l'espoir humaniste dans les pouvoirs communicationnels du livre imprimé. Ces dialogues satiriques semblent s'attaquer plutôt aux tentatives de *détournement* de cette utopie (dia)logocentrique à des fins intéressées (vanité, orgueil, appât du gain, etc.).

Il reste que l'ouvrage témoigne par là d'un changement important et significatif de *stratégie* rhétorico-littéraire, car, au regard de l'affirmation de l'utopie dialogocentrique et par rapport au texte de More, on pourrait voir ici une forme de mouvement de *retraite*, voire de *dissimulation*,⁹²⁸ motivée peut-être par les circonstances nouvelles (politiques, religieuses, etc.) de sa publication.

En effet, le *Cymbalum* est moins une apologie du silence qu'une forme de défense et illustration de la parole *voilée* ou *masquée*. Jean Céard formule bien cette nécessité du *masque* à propos du *Cymbalum* : "ce texte regarde intensément vers l'actualité, mais il s'avance masqué et la déguise à demi, pour la dire."⁹²⁹ Plusieurs passages de ces dialogues insistent d'ailleurs sur l'importance de se cacher, parfois dans un sens plutôt négatif comme lorsque Mercure a peur d'être vu en volant l'image d'argent ou lorsque Byrphanes et Curtalius cachent le livre de Jupiter pour éviter qu'Ardelio le voie ; mais aussi pour des fins plus comiques comme lorsque Mercure et Trigabus se métamorphosent pour ne pas être reconnus par les philosophes dont ils vont se moquer. Dans un registre semblable, on songera à l'éloge que fait Mercure de l'usage des "touretz de nez" par les jeunes filles, car ils sont "bien bons pour se rire et mocquer de plusieurs choses que l'on voit, sans que le monde s'en aperçoive."⁹³⁰ Enfin, on se souviendra que Pamphagus et Hylactor se cacheront dans un "petit boschage" de peur d'être vus en train de converser et qu'ils s'empresseront à la fin de cacher les lettres des Antipodes afin qu'on ne les trouve jamais.⁹³¹

Mais surtout ce sont sans doute la nature même de la publication, et aussi de la réception critique, de ces dialogues satiriques qui constituent la démonstration la

⁹²⁸ "La dissimulation intéressée est à l'honneur dans le *Cymbalum*. C'est un monde où l'on cache, et où l'on se cache". Saulnier, *op. cit.*, p. 142.

⁹²⁹ *Op. cit.*, p. 175.

⁹³⁰ Il leur conseille aussi de "dissimuler" leur volonté (...) le plus qu'elles pourront" et d'avoir "plusieurs « Ouyz » aux yeulx, et force « Nennyz » en la bouche". CM, p. 26.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 42.

plus convaincante de l'apologie — indirecte ! — du langage indirect et voilé. En effet, la publication anonyme de dialogues aussi énigmatiques et "protéens" à travers lesquels la voix de leur auteur sans nom se démultiplie — par les procédés combinés de l'éthopée et de la prosopopée — en des incarnations divines, humaines et animales *parle* d'elle-même : ce livre ne dit rien sans détour. L'obscurité évidente de l'ouvrage (fût-elle comique) et la diversité des interprétations qu'il a suscitées confirment en quelque sorte a posteriori la réussite de cette opération d'occultation et de prolifération du sens.

D'une certaine façon, on pourrait faire l'hypothèse que le *Cymbalum* radicalise simplement une possibilité déjà présente dans l'*Utopie* : celle de la voie indirecte, l'*obliquo ductu* que prônait le personnage de More pour l'intervention sur la "scène" publique⁹³² et que l'auteur-More utilise lui-même dans la composition extrêmement sophistiquée et paradoxale, bien que moins franchement énigmatique, de son ouvrage. La fiction ludique — et maïeutique — du dialogue à plusieurs niveaux de More est simplement rendue ici plus opaque, plus difficile à décoder, peut-être plus pessimiste aussi, mais l'utopie dialogocentrique de cette fiction dialogique reste présente, semble-t-il, dans le type de relation de lecture que cherche à susciter l'ouvrage. Mais on comprendra peut-être mieux ce qu'il est advenu de la nature de cette relation si l'on examine brièvement ce qu'il en est dans le livre de Des Périers de la figure de l'amitié, si prisée des humanistes.

3. *Des amis plus discrets*

À première vue, l'association d'amis — la *societatem amicorum* — évoquée par Guillaume Budé au seuil de l'*Utopie* semble absente de l'univers paratextuel du *Cymbalum*. Le frontispice de l'ouvrage de Des Périers, comme on l'a vu, est dépourvu de la moindre trace onomastique : l'ouvrage est anonyme et n'est adressé

⁹³² Rappelons que pour Raphaël cette approche indirecte va à l'encontre de la philosophie du Christ: "Il a expressément interdit de dissimuler, lorsqu'il a ordonné de proclamer ouvertement sur les toits ce qu'il avait murmuré aux oreilles de ses disciples." (UF, p. 434) Selon Catherine Demure, ce serait là aussi l'opinion de More-auteur : "Sur ce point, la solution de More n'est pas douteuse et clairement indiquée par l'auteur qui (...) ne peut se dissocier en tant que More-personnage du personnage de Raphaël : quand il touche au christianisme et au devoir de charité, le silence serait un crime et d'autant plus grand qu'on est plus proche du pouvoir. Ici, ni doute, ni paradoxe." Demure, *op. cit.*, p. 175, n. 31. Pourtant, il nous semble qu'il y a bel et bien paradoxe (ou en tout cas une forme de chiasme complexe), car c'est Raphaël qui défendra ensuite le silence et la non-intervention par rapport au pouvoir, alors que c'est More qui proposera, à sa manière indirecte et "dissimulatrice" de "parler".

ou dédié, sur sa page couverture, ni à des amis, ni à des lettrés ni à des humanistes prestigieux, comme c'est le cas pour la majorité des publications sérieuses et moins sérieuses dans la république des lettres de l'époque.

De même, le principe érasmien de l'*amicorum communia omnia* paraît être victime d'une forme du sabotage systématique dans toutes les interactions entre les personnages des dialogues : duplicité (Byrphanes-Curtalius), scepticisme (l'Hostesse), mensonge (Mercure-Trigabus), envie et animosité (Rhetulus, Cubercus et Drarig), insensibilité à l'amour (Celia), brutalité (Staius-Phlegon), cupidité (Ardelio-Staius), incommunicabilité (Antipodes inférieurs et supérieurs) se conjuguent pour obstruer le chemin qui mène à toute relation affective harmonieuse. Comme on l'a vu, seuls deux épisodes — mettant en scène des personnages non humains — semblent plaider en faveur de la possibilité d'une relation amicale viable : le dialogue divin et ludique de Mercure et Cupido, qui paraît cependant quelque peu fugitif et superficiel, ainsi que le dialogue canin plus sérieux de Pamphagus et d'Hylactor qui semble toutefois exceptionnel, sans compter qu'il est condamné à se dérouler en cachette, à mener au désaccord et à aboutir à la séparation.

Il reste cependant cette — importante — lettre d'introduction intitulée "Thomas du Clevier à son *amy* Pierre Tryocan S.". On a déjà vu que cette épître familière — qui reprend le topos de la correspondance amicale des humanistes sur un mode apparemment parodique — se distingue de celle de More, en premier lieu, par la nature purement fictive de son destinataire et de son destinataire. La nature lucianique plus que cicéronienne des dialogues qui suivent pourrait expliquer en partie le degré plus élevé de "fictionnalité" de cette pièce liminaire : son contexte est plus ouvertement ludique, comique et "irréaliste" que celui de l'*Utopie* qui tente de préserver un vernis de vérissimilitude historique et de sérieux à travers son jeu ironique sur la fiction.

La nature fictive des correspondants de Des Périers se double d'un autre aspect important étant donné la signification probable des prénoms et la nature anagrammatique de leurs patronyme. En effet, comme on l'a dit à maintes reprises, c'est nul autre que Thomas Incrédule qui s'adresse à son ami Pierre Croyant, c'est

donc un avatar de l'apôtre⁹³³ qui est connu essentiellement pour avoir demandé à *voir* et à *toucher* avant de croire en la résurrection du Christ⁹³⁴ qui s'adresse à un avatar de l'apôtre en chef qui a renié Jésus trois fois après sa mort et qui devint la "pierre" vivante sur laquelle devait s'ériger l'Église. Évidemment, il est impossible de déterminer jusqu'à quel point ce Thomas Incrédule et ce Pierre Croyant doivent être compris à partir de ces seules connotations bibliques qui opposent l'incrédulité (qui n'équivaut pas tout à fait à l'"incroyance", rappelons-le) à la "croyance", mais il reste que le procédé, tout en les opposant, les *unit* dans une indéniable complicité "apostolique" et amicale : Thomas et Pierre étaient tous deux de bons apôtres du Seigneur.

Autre fait significatif : on note que ce Thomas, qui se présente comme un traducteur, s'adresse à ce Croyant, son lecteur "exclusif" (qui ne doit pas laisser le manuscrit être imprimé), comme si les deux étaient non seulement des amis mais des habitués de l'univers de l'*écriture* (fût-elle uniquement manuscrite et d'ordre privé). S'agit-il de *poètes* comme pourrait nous le laisser croire le frontispice de l'édition de 1538 de Bonnyn ? Il semble en tout cas certain que les deux sont des "lettrés" : c'est ce que laissent entendre, entre autres, les commentaires et les prétentions stylistiques du premier⁹³⁵ ainsi que le ton entendu de la missive en ce qui concerne le second.⁹³⁶ De plus, les références aux auteurs grecs et latins ainsi que la supposée origine "fort antique" des dialogues prétendument traduits témoigne de leur statut d'érudits de type humaniste. Ainsi, ces instances discursives, bien que fictives et affectées de connotations religieuses, continuent d'appartenir, d'après leur *ethos* dramatique, à cette "secte d'alphabétisés" que sont

⁹³³ Même le lecteur qui ne connaît pas ou ne décode pas la signification des anagrammes songera tout de suite aux apôtres en question : les prénoms à eux seuls sont déjà suffisamment éloquents étant donné le contenu et le contexte des dialogues.

⁹³⁴ "Si je ne vois dans ses mains la marque des clous, et si je ne mets pas mon doigt dans la place des clous, et si je ne mets ma main dans son côté, je ne croirai pas." dit Thomas aux autres apôtres qui lui affirmaient avoir vu le Christ ressuscité. Huit jours après, Jésus apparaîtra et répondra aux trois requêtes de Thomas qui s'exclamera ensuite : "Mon Seigneur et mon Dieu !" (Jean, XX, 24-29). Seuls deux autres (brefs) passages de l'*Évangile de Jean* mentionnent Thomas (qui n'apparaît pas dans les écrits des autres évangélistes) : un premier où il propose à Jésus de l'accompagner à la tombe de Lazare au risque de se faire lapider par les Juifs ("Allons, nous aussi, afin de mourir avec lui.", Jean, XI, 16) et un second où il avoue ne pas comprendre ce que Jésus veut dire quand il dit qu'ils sauront le trouver après sa mort : "Seigneur nous ne savons pas où vous allez : comment donc en saurions-nous le chemin ?", ce qui entraîne la célèbre réponse Jésus-Christ : "Je suis le chemin, la vérité et la vie..." (Jean, XIV, 5).

⁹³⁵ Il insiste à plus d'une reprise sur la "grace" de l'écriture, sur son travail d'adaptation du texte latin, sur son utilisation de "chansons de notre temps", etc. De même, il promet à son ami de lui "envoyer plusieurs autres bonnes choses" si ce dernier apprécie celle-ci.

⁹³⁶ Notons aussi que la fin de la lettre laisse entendre le destinataire attend une réaction critique à son envoi.

les "humanisés" selon Sloterdijk,⁹³⁷ et plus particulièrement à cette variante qui nous intéresse au premier chef, l'humaniste renaissant. Cette lettre — qui donne du "cher amy" dès la première ligne et qui se termine, comme celle de More à Gilles, avec des salutations pleines de tendresse : "Et à Dieu, mon cher amy, auquel je prie qu'il te tienne en sa grace et te doint ce que ton petit cueur desire."⁹³⁸ — pourrait donc être lu comme participant encore à plein de l'utopie dialogocentrique de la communication amicale, écrite et à distance, typique des humanistes.

Évidemment, le ton de la dernière phrase de la lettre est parodique. L'évocation de Dieu, de la prière et de la grâce clochent en tout cas quelque peu comiquement avec les désirs du "*petit cueur*" de l'ami... qui risquent d'être plutôt terrestres, et de nature charnelle, si l'on se fie aux références et au ton comico-paillards de la lettre qui précède et des dialogues qui suivent. Mais cela n'enlève rien à la tendresse amicale de cet envoi. De la même façon, si la demande de ne pas laisser publier le manuscrit pourrait sembler, à première vue, aller à l'encontre du caractère souvent "pensé-explicitement-en-vue-de-la-publication" de la correspondance des humanistes, ce passage paraît également typique des préambules paradoxaux d'œuvres humanistes et ne peut évidemment qu'être ironique dans le contexte de sa publication effective.

Ainsi, il ne paraît pas interdit de supposer avec Paula Sommers que Des Périers joue sur deux tableaux avec cette préface qui, malgré son caractère nettement parodique, fait la promotion de l'amitié typique de l'*ethos* humaniste :

the text embraces two fictional worlds—the dramatic dialogues in which Pamphagus appears and the humanistic society evoked in the preface (...). In the preface knowledge is passed from generation to generation, language performs its communicative function and friendship flourishes. The possibility remains that Des Périers' values of charity, moderation and humility may be understood and actualized. Des Périers, unlike Pamphagus, is in search of "oreilles commodes."⁹³⁹

Mais, plus généralement, on pourrait arguer, ici encore, que c'est la publication même de l'ouvrage qui témoigne le plus éloquemment en faveur de la survivance de la foi en la possibilité du dialogue amical du livre, fût-ce sur un mode anonyme et beaucoup plus indirect que chez More. Car Des Périers, s'il entreprend de publier ces textes à clefs, adresse certainement ses clins d'œil à un public qu'il

⁹³⁷ Sloterdijk, *op. cit.*, p. II.

⁹³⁸ CM, p. 4.

⁹³⁹ Sommers, "Pamphagus Revisited: Wisdom in the *Cymbalum Mundi*", *op. cit.*, p. 323.

veut complice, il cherche non seulement des oreilles — ou des yeux — commodes, mais des amis-lecteurs. D'ailleurs, la valorisation de la notion d'amitié par l'auteur du *Cymbalum* semble d'autant plus plausible si l'on accepte, comme nous, son attribution à Des Périers qui a rédigé une très belle traduction en français du célèbre dialogue de Platon sur l'amitié. Cette traduction—sous le titre *Le discours de la quête d'amitié dict Lysis de Platon* — figure même en tête du *Recueil des œuvres de Bonaventure Des Périers* publié posthument par son ami Antoine du Moulin et doté d'une préface amicale dans la plus pure tradition du genre.⁹⁴⁰

Restent évidemment les dialogues qui, quant à eux, soulignent apparemment la difficulté d'établir des relations amicales désintéressées dans un monde hostile et perverti par la vanité, la duplicité et la cupidité de tout un chacun. Dans l'esprit satirique habituel, ils peuvent être lus cependant comme faisant l'apologie *a contrario* d'une amitié rendue difficile par des circonstances poético-politico-historico-religieuses problématiques, par des personnages peu recommandables⁹⁴¹ ou, plus généralement et plus sérieusement, par une nature humaine "trop humaine". Car, manifestement, la condamnation satirique de toutes les relations fondées sur l'intérêt, le pouvoir, la manipulation, l'égoïsme, la duplicité, la vanité, la curiosité, etc. semble plaider, tacitement et avec tous les détours paradoxaux qu'impose une ironie sophistiquée, pour une amitié dont le versant positif, beaucoup plus effacé, est incarné, hormis la correspondance des amis de l'introduction, par l'échange ludique entre Mercure et Cupido, le dialogue canin (malgré son échec partiel) ou le "desir de humainement converser" des Antipodes qui illustrent le mieux sans doute à quel point "les creatures ne se peuvent passer de leurs semblables". Cette nature foncièrement indirecte de la valorisation satirique (et fictionnelle) d'une amitié, devenue exceptionnelle, nous met, en conclusion, sur la trace de la stratégie éthique paradoxale plus globale des dialogues du *Cymbalum mundi*.

⁹⁴⁰ Ce recueil, dédié à Marguerite, est publié en 1544, mais rien ne permet de déterminer la date réelle de la traduction du *Lysis*.

⁹⁴¹ Notre hypothèse sur la dénonciation de Dolet par Des Périers dans le quatrième dialogue et sur la possible dénonciation de Des Périers par Dolet (qui aurait entraîné la censure royale) pourrait également être vue à travers le prisme — inversé ici — de la question de l'amitié. Car en comparaison avec les circonstances fort amicales de la publication de l'*Utopie* sous le signe de la légendaire amitié d'Érasme et de More, la publication — puis l'autodafé — du *Cymbalum* dans le contexte d'une possible amitié "manquée" entre les deux ex-collaborateurs de Gryphe pourrait être vue comme très évocatrice de la différence entre les deux ouvrages, voire les deux époques.

4. De contemptu mundi⁹⁴² : le repli satirico-stratégique de l'utopie dialogocentrique

Les auteurs de satires — qu'on songe seulement au Juvénal que cite l'auteur du *Cymbalum* sur le frontispice — se servent le plus souvent du masque satirique pour attaquer, avec un humour plus ou moins féroce et plus ou moins direct selon les cas, la déchéance des mœurs et des pratiques morales de leurs contemporains. C'est là le principe bien connu évoqué succinctement par la formule de Jean de Santeul : *castigat ridendo mores*.

Ainsi, il n'est pas particulièrement inusité d'affirmer que la satire est fondée sur une perspective *éthique*. Cette forme littéraire polymorphe, malgré son apparent nihilisme et sa tendance parfois à "tirer sur tout ce qui bouge", se nourrit manifestement de motivations (et souvent d'une *indignation*) d'ordre essentiellement moral ou religieux, comme l'a bien vu notamment Lucien Febvre à propos des dialogues de Lucien : "Lucien (...) si critique, si mordant qu'aucune doctrine ne parvenait à le satisfaire. Mais comme tous ses contemporains, il était préoccupé, obsédé, de religion et de moralité."⁹⁴³

Le *Cymbalum mundi* ne fait pas exception à cette règle,⁹⁴⁴ bien qu'il faille éviter pour autant de confondre sa préoccupation fondamentale pour les questions éthiques avec la possibilité de tirer *une* morale de sa lecture. Comme le souligne notamment Kemal Bénouis, "Des Périers termine ses fables sans moralité, laissant au lecteur le soin d'en tirer une qui lui convienne."⁹⁴⁵ En fait, il faudrait plutôt dire que ces dialogues satiriques sur le mode lucianesque — contrairement à d'autres⁹⁴⁶

⁹⁴² Notons qu'en 1521 Érasme, dans l'esprit d'une longue tradition d'écrits de ce genre, publie (à contre-cœur, écrit-il) un texte de jeunesse sur la vie monastique intitulé *De contemptu mundi*. Des Périers aurait pu vouloir jouer sur l'euphonie avec l'expression de Pline. L'expression est cependant commune et rien n'indique que Des Périers a voulu faire référence à l'ouvrage d'Érasme.

⁹⁴³ Febvre, *op. cit.*, p. 79.

⁹⁴⁴ Morrison, entre autres, mentionne en passant cet aspect : "the *Cymbalum* contains religious satire, but is not essentially anti-Christian or anti-religious. The survey suggests also the importance of ethical contents". *Op. cit.*, p. 273.

⁹⁴⁵ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 122. Sauf qu'il ne s'agit évidemment pas de "fables" comme le sait pourtant très bien Kemal Bénouis qui hésitait, plus tôt, entre deux autres genres : "Mais les dialogues du *Cymbalum* (...) sont dans cette zone de transition où l'on ne sait s'il s'agit d'un dialogue philosophique ou d'un conte moral." *Ibid.*, p. 115. Notons que Delègue parle, quant à lui, de farce pour évoquer cette amoralité très morale : "La farce expose un monde sans pitié ; le moqueur y a toujours raison, et le naïf, tort ; le rire en est toute la morale." *Op. cit.* p. 19, n. 1.

⁹⁴⁶ Songeons, par exemple, aux dialogues satiriques de Tahureau, composés près d'une vingtaine d'années après le *Cymbalum*, en 1555 (*Les dialogues*, Librairie Droz, Genève, 1981) et dans lesquels on constate une différence de registre et de portée importante. Tahureau se contente d'introduire deux personnages, le *Democritic* et le *Cosmophile*, il ne fait qu'une mise en scène minimale, puis il passe tout de suite à un

— ne se contentent pas de livrer un message univoque et transparent, une *moralité*, mais qu'ils se caractérisent plutôt par la polysémie et par l'indirection :

Toute audace lucianesque est par définition «polyvalente». Elle ne suggère pas qu'une malice à la fois. Elle laisse le lecteur libre de collaborer avec l'auteur selon sa fantaisie. Elle ne définit, elle n'arrête rien. Elle est faite pour mettre hors d'eux, pour enrager ces esprits géométriques et bornés qui, dès le XVI^e siècle, préférèrent la brutale attaque de front d'un Luther aux souplesses ambiguës d'un Érasme.⁹⁴⁷

Ainsi, au chapitre des valeurs morales, "il est (...) plus aisé de voir ce que Des Périers satirise que de savoir où il veut en venir."⁹⁴⁸ Les vices dénoncés par les dialogues peuvent être identifiés assez facilement : la curiosité ou le désir perpétuel de "nouvelletez" (chez presque tous les personnages⁹⁴⁹), la loquacité (Rhetulus, Cubercus, Drarig, Hylactor), la duplicité ou l'hypocrisie (Byrphanes, Curtalius, Mercure, Rhetulus, Cubercus, Drarig...), la cupidité (Byrphanes, Curtalius, Ardelio, Trigabus⁹⁵⁰), l'attrait pour la gloire et le pouvoir (Byrphanes, Curtalius, Trigabus, Rhetulus, Cubercus, Drarig, Hylactor), la vanité (Rhetulus, Cubercus, Drarig, Hylactor), l'abus de pouvoir (Byrphanes, Curtalius, Stadius), l'isolationnisme trop timide (Celia, Pamphagus), le mensonge (Byrphanes, Curtalius, Mercure, Rhetulus, Ardelio), l'égoïsme (tous les personnages !)⁹⁵¹, etc.⁹⁵² Bref, les vices ne manquent pas dans l'univers du *Cymbalum*, à tel point qu'on pourrait croire avec Nurse que "le diagnostic du mal constitue le fond et l'unité de ce livre" et que les quatre

dialogue manichéen où le Democritic finit toujours par avoir le haut du pavé et ne fait qu'énumérer ses doléances et ses propositions sur un mode de plus en plus monologique à mesure que le dialogue progresse.

⁹⁴⁷ Febvre, *op. cit.*, p. 67.

⁹⁴⁸ Kemal Bénouis, *op. cit.*, p. 121. On pourrait aussi citer Saulnier : "Moraliste, Des Périers s'adresse au monde ; ce qu'il veut lui dire n'est pas immédiatement clair" *Op. cit.*, p. 138

⁹⁴⁹ Même le sage Pamphagus ne peut résister à l'appel de l'intrigante lettre des Antipodes inférieurs.

⁹⁵⁰ Songeons aussi à l'évocation de ce Venulus chez qui Rhetulus s'en va manger, ou à cet "annaliste à gages", Cerdonius, qu'Ardelio se propose d'aller voir pour lui vendre son récit sur le cheval parlant qui vaut bien "cent millions d'escuz".

⁹⁵¹ "L'égoïsme est la loi du monde : avec lui, partout les calculs d'intérêt, l'ingratitude et l'injustice." Saulnier, *op. cit.*, p. 139.

⁹⁵² Chacun peut évidemment décider de "hiérarchiser" à sa façon la liste de vices condamnés par le *Cymbalum*. Morrison, pour ne donner qu'un exemple, insiste sur la folie, la curiosité et l'orgueil : "It is now possible to identify the chief characteristics of mankind in the *Cymbalum* as folly, curiosity and pride. These features are closely linked with the theme of opinion. This link is remarkable less as an insight into human nature than for the coherence which it imparts to the moral themes and hence to the work as a whole" *Op. cit.*, p. 276.

Dialogues "roulent sur l'anarchie morale, dans un monde où haine et violence sont monnaie courante, où loin de la paix oubliée, l'on se querelle et se bat sans cesse."⁹⁵³

Comme le genre de la satire tend à présupposer une forme de vision utopique implicite et "antipodale" si l'on peut dire,⁹⁵⁴ il serait possible, sans trop de risque de se tromper, de prendre le contre-pied de chacun de ces vices pour essayer d'esquisser le portrait en creux des valeurs positives que préfigurent *a contrario* ces dénonciations satiriques : humilité, charité, sincérité, amitié, pacifisme, utilisation mesurée de la parole et de l'écriture, etc. Il reste cependant que ces supputations deviendraient cependant beaucoup plus hasardeuses si l'on tentait d'assigner une position philosophique ou religieuse plus générale à l'ouvrage.

C'est surtout la nature du "scepticisme"⁹⁵⁵ du *Cymbalum* qui fait problème et qui est beaucoup plus difficile à définir, et ce, surtout en ce qui concerne évidemment sa dimension religieuse qui a occupé tant de critiques. Il nous paraît certain en tout cas que la satire attaque l'Église catholique à tout le moins en ce qui concerne le "relâchement des mœurs ecclésiastiques",⁹⁵⁶ son utilisation de méthodes de répression brutales (songeons aux menaces de Byrphanes), sa pratique des indulgences (évoquée par Cupido au troisième dialogue) et peut-être même certains dogmes ou doctrines (transsubstantiation, providence, etc.) Il est encore plus évident que les Réformés (et peut-être même les "proto-réformateurs" comme Érasme) sont vilipendés par la satire virulente du deuxième dialogue. Enfin, il semble aussi, comme on l'a vu, que les positions philosophiques et (ir)religieuses

⁹⁵³ Nurse, "Introduction", *op. cit.*, p. xxiv. Nurse exagère cependant le "pessimisme" de l'auteur du *Cymbalum* au détriment de sa dimension plus résolument épicurienne : "La même conception sombre s'y trouve, mais sous une forme dramatique ; et comme le dit M. Saulnier, on ne saurait trop insister sur la continuité de ce thème du *Cymbalum*, bien que certains critiques aient voulu y lire une leçon d'épicurisme, une apologie de la bonne nature." *Ibid.*

⁹⁵⁴ Robert Elliott, entre autres, s'attarde à la relation générique complexe qui lie les formes discursives de l'utopie et de la satire : "In fact, however, the two modes — utopia and satire — are linked in a complex network of genetic, historical, and formal relationships." Robert C. Elliott, "The Shape of Utopia," *Utopia*, R. M. Adams éd., Norton, New York, 1975, p. 17. Elliott tend à voir les deux genres comme des sortes de polarités inversées : "Satire and utopia come to seem naturally compatible if we think of the structure of the formal verse satire, usually characterized by two main elements: the predominating negative part, which attacks folly or vice, and the understated positive part, which establishes a norm, a standard of excellence, against which folly and vice are judged. The literary utopia on the other hand, is likely to reverse these proportions of negative and positive, presentation of the ideal overweighing the prescriptive attack on the bad old days which utopia has happily transcended." *Ibid.*, p. 30.

⁹⁵⁵ L'attitude sceptique, au sens banal, est curieusement la fois *valorisée* (traduction de Thomas, épisode de Mercure contre les philosophes, etc.) et *dénoncée* (l'épisode de L'Hostesse, Celia, etc.) dans l'ouvrage.

⁹⁵⁶ Saulnier, *op. cit.*, p. 138.

de certains humanistes (Dolet au premier chef) font l'objet d'une "révélation". Au-delà de ces (quasi-)certitudes, il est difficile d'affirmer quoi que ce soit.

S'il nous faut absolument nous prononcer sur la question de la (ou les) "position(s) philosophique(s) et religieuse(s)" de Bonaventure Des Périers, l'auteur présumé du *Cymbalum mundi*, nous serions porté — tout au plus et avec des réticences — à partager l'avis assez mesuré et non dogmatique que propose François Berriot, dans sa thèse monumentale sur l'athéisme au XVI^e siècle, du fait notamment que ce commentateur prend la peine de prendre en compte la perspective éthique et spirituelle, plutôt éclectique, qui apparaît dans d'autres œuvres du valet de chambre de Marguerite.

Ainsi, les traductions de Des Périers — celle du *Lysis*, mais aussi celle de l'*Homme de bien* d'Ausone⁹⁵⁷ — ou encore sa traduction-adaptation des sentences de Sénèque sur les quatre vertus cardinales⁹⁵⁸ voire certains passages de ses *Nouvelles créations* — paraissent témoigner pour une sorte de morale laïque "raisonnable", presque stoïque :

les *Recreations* proposent aussi au lecteur une éthique que nous avons déjà rencontrée dans l'*Homme de Bien*, les *Quatre Princesses de la Vie Humaine* ou les *Malcontents*, celle de la conscience raisonnable de l'homme qui accomplit le devoir "par respect de la vertu" et non par crainte du déshonneur ou pour des motifs théologiques.⁹⁵⁹

Sauf que, comme le note tout de suite après Berriot, les célèbres contes de Des Périers sont trop "gaulois" pour qu'on puisse en rester là : " en fait, la morale qui domine Les *Nouvelles recreations* est bien plus celle qui anime *Le Voyage de*

⁹⁵⁷ En ce qui concerne ce texte, dédié à l'ami Antoine Dumoulin, on est surtout frappé par l'apparent "individualisme" de cette perspective morale : cet "homme sage et prudent, / est de soy mesme et juge et president, (...) Il est semblable à la sphère arrondie / De l'univers, tout en soy recueilly / Et par dehors tant rondement poly, / Qu'un vrin d'ordure il ne peut amasser. " *Œuvres françoises de Bonaventure Des Périers, op. cit.*, p. 81-82. La suite du texte où l'homme de bien fait son "auto-analyse" avant de s'endormir paraît cependant plus "dialogique" du fait que le personnage s'interroge sans cesse sur son comportement de la journée.

⁹⁵⁸ Que Des Périers traduit sous le titre des *Quatre Princesses de Vie Humaine. Ibid.*, p. 111-129. Notons que Des Périers amorce sa traduction en des termes amicaux et "livresques" qui paraîtront familiers : "A lecteur, salut. Amy lecteur, qui lis et qui entendz, / Et qui toujours as pour ton passetemps / Livres en mains, ce petit t'est donné (...)" *Ibid.*, p. 111. La traduction se termine par les mots "Loisir et liberté". Des Périers évoque aussi, sans la nommer, une *cinquième* vertu : "Vive vertu vivant en ceste vie", une vertu "née / De nostre temps, divine et incarnée. / Ce neantmoins n'est du tout incongneuë, / Car sa beauté contemplant, toute nuë, / Maintz bons espritz en ceste chair mortelle". *Ibid.*, p. 113. Cette vertu innommée est vraisemblablement l'*amour* (plutôt charnel !) qui vient teinter d'épicurisme la perspective plus stoïque établie par les quatre premières vertus.

⁹⁵⁹ François Berriot, *Athéismes et athéistes au XVI^e siècle en France, op. cit.*, p. 666.

Lyon à Notre Dame de l'Isle, l'épicurisme pratique, héritier du paganisme antique et de la tradition gauloise".⁹⁶⁰ Quant à l'ouvrage qui nous intéresse plus particulièrement, le *Cymbalum*, Berriot y voit "une remise en question fondamentale de la sagesse humaine" et "une véritable démystification des religions antiques".⁹⁶¹ Selon lui, "l'auteur semble saper toute religion et toute métaphysique en général" et "il apparaît assez clairement que l'auteur du *Cymbalum* (...) se livre à une critique générale de la raison humaine".⁹⁶²

Il reste que Berriot voit dans l'"invitation que l'auteur (...) fait, à chacun de ses lecteurs, de vivre au mieux sa propre existence"⁹⁶³ une allusion à l'*Homme de Bien* qui "n'exclut pas, peut-être l'évangélisme du collaborateur d'Olivet et du compagnon de Marguerite : comme si notre XVI^e siècle ne nous donnait pas, souvent, chez ses plus grands esprits, l'exemple d'une foi sincère côtoyant le scepticisme et l'érotisme païen !" ⁹⁶⁴ Enfin, Berriot nuance encore ses propos quand, après avoir précisé que "les hommes d'hier, comme ceux d'aujourd'hui, sont complexes et échappent aux classifications hâtives", il conclut à un "scepticisme affirmé vis à vis des théologies et de la raison humaine en général", combiné à une "invitation à être heureux dans un monde hostile", qui seraient moins une marque d'athéisme comme plusieurs l'ont supposé que "peut-être une des premières manifestations de l'agnosticisme, vers lequel, à un moment de sa courte vie, a pu pencher ce jeune intellectuel dont nous ne connaissons presque rien".⁹⁶⁵

En ce qui nous concerne, il nous semble que le *Cymbalum* — à lui seul — ne permet pas d'en arriver à des conclusions définitives à ce sujet, fussent-elles très nuancées comme chez Berriot. Et de toutes façons, les dialogues du *Cymbalum* ne cherchent pas à présenter des thèses morales univoques, chaque valeur y a sa son ombre : le scepticisme est à la fois affirmé et moqué ; le silence, prôné puis décrié ; l'humilité, vantée puis moquée, etc. Le paradoxe et les contradictions abondent, tout

⁹⁶⁰ *Ibid.*

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 673.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 676.

⁹⁶³ On songe ici à l'excipit de la lettre à Pierre Tryocan où Thomas du Clevier lui souhaite d'obtenir ce que son "petit cœur desire".

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 679.

⁹⁶⁵ *Ibid.*

simplement parce qu'il ne s'agit pas d'un *traité* de philosophie morale,⁹⁶⁶ mais bel et bien de dialogues satiriques dans la tradition ménippéenne qui comme l'a bien vu Bakhtine s'adressent, sur le mode carnavalesque et non pas d'une manière didactique, aux "ultimes questions sur le monde".⁹⁶⁷

D'ailleurs, on oublie trop souvent la nature foncièrement comique de l'ouvrage et le rire qu'il suscite inmanquablement : on s'attarde au *castigat... mores* en oubliant le *ridendo*.⁹⁶⁸ Comme le constate Daniel Ménager, dans une étude récente sur le rire à la Renaissance, si le *Cymbalum* paraît, à première vue, faire table rase de toutes les philosophies au nom d'une vision foncièrement pessimiste du monde,⁹⁶⁹ l'ouvrage résiste toujours à l'interprétation critique et réussit à "maintenir envers et contre tout une identité comique. C'est le rire qui constitue l'unité de l'œuvre."⁹⁷⁰

Et ce rire, selon Ménager, "n'est plus le rire de supériorité auquel nous ont habitués les auteurs de traités. Personne, ici, n'a le droit de se croire supérieur aux autres."⁹⁷¹ On songera ici évidemment à Bakhtine qui, en ce qui concerne la satire

⁹⁶⁶ Morrison est en partie sensible à cette approche non théorique des questions éthiques quand il en souligne la nature foncièrement "descriptive" : "the handling of moral questions is descriptive rather than prescriptive or didactic" *Op. cit.*, p. 273.

⁹⁶⁷ Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 166. Pour Bakhtine le genre de la satire ménippée "s'est formé à l'époque de la décadence de la tradition populaire, de la désagrégation de ces normes éthiques qui constituaient l'idéal antique "du bienséant" ("beauté-noblesse"), à l'époque d'une lutte acharnée entre diverses écoles et doctrines religieuses et philosophiques, quand les discussions des "ultimes questions" sur le monde étaient devenues un phénomène quotidien de masse, atteignant toutes les couches de la population et jaillissant partout où pouvaient se rencontrer des gens : places de marché, rues, grands chemins, tavernes, bains, vaisseaux, etc. C'était le temps où la figure du philosophe, du sage (cynique, stoïcien, épicurien) ou du prophète, du faiseur de miracle, était chose courante." *Ibid.* Les temps houleux de la Réforme satisfont certainement à ces conditions, il suffit de remplacer la figure du philosophe par ses équivalents sur le front des querelles religieuses qui agitaient toute l'Europe de l'Ouest à ce moment-là.

⁹⁶⁸ Bien que certains interprètes, plus rares (Delaruelle, Morrison) privilégient un peu trop le *ridendo*, au risque de trivialisier le contenu plus abrasif et sérieux de la satire.

⁹⁶⁹ "C'est ici que réside la grande nouveauté du *Cymbalum mundi* : dans ce refus de tous les modèles, qu'ils soient divins, humains, ou animaux, dans ce rejet global d'un temps de l'innocence où les hommes et les bêtes communiquaient sous le regard bienveillant de dieux. Aucun état n'échappe à la critique (...) La philosophie de Des Périers serait donc marquée par un profond pessimisme, comme semblent le penser la plupart des interprètes modernes (...) Personne n'échapperait à cette critique (...) Les thèses ont été trop bien argumentées pour qu'il soit possible de les résumer, encore moins de les réfuter en quelques lignes." Daniel Ménager, *Le rire à la Renaissance*, PUF, Paris, 1995, p. 114.

⁹⁷⁰ *Ibid.*

⁹⁷¹ *Ibid.*

ménippée, met en lumière "le caractère utopique, la valeur de conception du monde de ce rire de fête, dirigé contre toute supériorité."⁹⁷²

Toutefois, il importe de préciser que la nature prétendument populaire du rire que provoque la satire ménippée, celle-ci à tout le moins, n'est pas aussi "égalitaire" et accessible que le laisse entendre la théorie bakhtinienne du carnivalesque. Dans le cas du *Cymbalum*, on pourrait sans doute montrer que l'"absence de supériorité" de son rire est sensible, par exemple, dans le fait que même la littérature et ses principaux acteurs — l'auteur de ces dialogues y compris — n'échappent pas au ridicule :

Des Périers va encore plus loin : il dénie toute supériorité à l'auteur du *Cymbalum*, c'est-à-dire lui-même, comme à tous les auteurs. Car la littérature n'échappe pas à la dérision. Telle que la présente Minerve, elle est tout juste bonne à fournir des sujets d'ouvrage de broderie.⁹⁷³

Sauf que cette "littérature" est en même temps réaffirmée⁹⁷⁴ par les dialogues, et ce, d'autant plus que nombre de passages paraissent s'adresser, sur un mode allusif et énigmatique, à des querelles⁹⁷⁵ et à des débats contemporains sur les nouvelles orientations, plus épicuriennes,⁹⁷⁶ de la poésie française d'alors. Les racines carnivalesques de ces dialogues, tout comme leur apparente oralité, ne doivent pas nous faire oublier que nous avons affaire ici à un texte extrêmement sophistiqué qui s'adresse avant tout au public éclairé et très restreint de la petite république des lettres françaises de l'époque.

Reste à savoir si le rire universel du *Cymbalum* et sa satire apparemment impitoyable s'attaquent aux fondements éthiques du dialogocentrisme de cet

⁹⁷² Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 21.

⁹⁷³ Ménager, *op. cit.*, p. 115. Le caractère anonyme de la publication pourrait aussi être vu comme témoignant de cette humilité auctoriale, de cette capacité à rire de soi (et non seulement de la crainte de la censure).

⁹⁷⁴ "Objet d'une critique ironique, la littérature apparaît aussi dans le *Cymbalum mundi* comme une part de l'homme dont on ne peut se passer." *Ibid.*

⁹⁷⁵ En relation, surtout avec la querelle de Marot et Sagon à laquelle Des Périers a participé activement et dont plusieurs textes (contre Sagon) ont été publiés peu avant le *Cymbalum* chez le même éditeur (Jean Morin). Sur ces questions, voir surtout Carleen Ann Lepage et Wolfgang Boerner.

⁹⁷⁶ À ce sujet, on peut citer l'hypothèse, intéressante, de Boerner. Jean Wirth la résume bien ici : "Dans cette hypothèse, le troisième dialogue qui contient la si jolie plainte de Celia, s'éclaire à son tour. La défaite de cette «belle dame sans mercy» est celle de la rhétorique amoureuse des décennies précédentes, face à l'exaltation de la nature, de la sexualité et de l'insouciance qui caractérise la nouvelle poésie et la nouvelle chanson. Cet érotisme léger est l'issue que choisissent les poètes pour éviter de traiter des problèmes délicats." Wirth, *op. cit.*, p. 191-192.

humanisme renaissant qui sous-tendait comme chez More la république internationale des lettrés de l'Europe de l'Ouest. Selon Ménager, à tout le moins, l'"humanisme de Des Périers n'a rien à voir avec les philosophies de la *dignitas hominis*."⁹⁷⁷ On admettra effectivement que l'image de l'homme qu'esquisse le *Cymbalum* ne semble pas partager beaucoup de traits en commun avec cet être malléable et quasi divin qui est placé au centre de la création par Pic de la Mirandole dans sa célèbre *Oratio*.⁹⁷⁸ La férocité de la satire cymbalienne nous amène plutôt vers une forme d'*humilitas hominis*... additionnée d'une bonne dose de *contempu mundi* pour cette cymbale tonitruante que serait devenu le monde.

Pourtant, si l'on s'attarde à la dynamique de ce petit livre, on constatera que le principe, pour nous, le plus fondamental de l'humanisme renaissant — son dialogocentrisme aux objectifs foncièrement éthiques — demeure tout aussi présent, fût-ce sur un mode différent, que dans l'*Utopie* de More. On l'a vu déjà, dès le prologue notamment, l'ouvrage lance un défi à son lecteur, à la manière de celui du *Gargantua* de Rabelais :

Alors que les prologues canoniques traitent l'interprétation comme une simple technique au service de la vérité, celui de *Gargantua* y voit une opération personnelle et dynamique qui relèverait plutôt de l'éthique. Le bon lecteur est celui qui, reconnaissant la complexité des problèmes, accepte l'hypothèse d'une interrogation qui n'a pas de fin.⁹⁷⁹

De même, comme on l'a vu dans notre analyse du dialogue de la lecture que suscite cet ouvrage, le Thomas Incrédule du *Cymbalum* invite, dès le départ, tous les Pierre Croyant à se méfier de chaque vocable de sa prétendue traduction manuscrite. Les échanges dialogués eux-mêmes, avec toute leur sophistication ironique et paradoxale, visent manifestement à provoquer, à intriguer et à désorienter le lecteur qui se voit alors renvoyé à lui-même.⁹⁸⁰ Le caractère à la fois énigmatique et ludique du texte, comme de celui de More bien que selon un mode différent (plus nihiliste⁹⁸¹ apparemment), cherche à amener l'"ami" lecteur à entrer

⁹⁷⁷ Selon lui : "Il va sans doute beaucoup plus loin, s'il a inventé ce rire absolu, sans cesse entretenu par la surprise du monde." Ménager, *op. cit.*, p. 116.

⁹⁷⁸ Notons cependant que Pico lui-même attribue à l'homme la possibilité de descendre jusqu'au niveau des bêtes.

⁹⁷⁹ Jeanneret, *op. cit.*, p. 283.

⁹⁸⁰ Citons Delègue encore à ce titre : "La leçon *Cymbalum mundi*, sa leçon de fait, tient à l'ambiguïté de son parcours qui par la série de ses renversements carnavalesques, retourne le jeu universel, et puis nous plante là, devant l'impossibilité d'un choix cependant obligé." Delègue, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁸¹ On songera une fois encore à l'hypothèse déjà évoquée d'Eva Kushner sur le processus d'"attrition rapide de toutes les sagesses humaines les unes par les autres à travers le dialogue" lucianesque ("Structure

en dialogue avec l'ouvrage,⁹⁸² peut-être même cherche-t-il, lui aussi, à *transformer*⁹⁸³ moralement son lecteur par le processus sophistiqué du dialogue satirique.

Ainsi, l'utopie dialogocentrique du livre fondé sur la simulation écrite de la conversation, la multiplication des voix de l'auteur — nommément absent de cet ouvrage — par l'usage de l'éthopée, de la prosopopée et du masque ambigu de la satire continue de subsister ici. Le lien est préservé, la conception de l'homme dialogocentrique comme *vinculum mundi*,⁹⁸⁴ bien que sérieusement malmenée, continue d'habiter les replis livresques de l'univers du *Cymbalum mundi*, fût-ce sur le mode d'un idéal devenu difficile à maintenir et à rendre public.

et dialogue dans le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers", *op. cit.*, p. 183.) L'objectif mystique qu'elle attribue à ce processus est toutefois moins facilement démontrable.

⁹⁸² Saulnier souligne d'ailleurs la réussite de l'entreprise, chez les critiques à tout le moins : "n'est-ce rien qu'un petit volume vieux de quatre siècles suscite encore, non pas des gloses poussiéreuses, mais tant de commentaires passionnés ? Si chacun l'entend à sa guise, là peut être la jeunesse des livres. Sur l'«actualité» des vieux textes, le débat est toujours ouvert. Est-il œuvre d'une actualité plus vivante que celle qui, renouvelant sans cesse son invitation, ne se lasse pas de nous inviter à penser ?" *Op. cit.*, p. 69.

⁹⁸³ La nature potentiellement "métamorphique" de l'ouvrage est évidemment illustrée par la figure de Mercure et le caractère protéen de l'entreprise, mais peut-être aussi par l'importance de l'influence d'un Ovide : "En fait, et contrairement à ce qu'on pourrait attendre après avoir lu l'essai de Lucien Febvre, la source immédiate n'est pas seulement Lucien, — où Des Périers a pu lire l'histoire d'Apelles —, ou Celse, mais Ovide. *L'Art d'Aymer* est expressément nommé ; le cheval Phlegon appartient aux *Métamorphoses* ainsi que le chien Hylactor et son malheureux maître Actéon ou les autres chiens (...) ; les allusions au destin de Pâris, Prométhée, Hercule, sont elles aussi inspirées des *Métamorphoses*." Berriot, *op. cit.*, p. 670-671.

⁹⁸⁴ On songera ici à l'effet de la carnavalisation selon Bakhtine : "Elle détruisait tout repliement sur soi et toute ignorance de l'autre, comblait les distances, anéantissait les oppositions." *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 183.

CONCLUSION

On pourrait certainement interroger notre choix d'avoir mis en parallèle deux œuvres aussi différentes que l'*Utopie* de Thomas More et le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers pour les fins d'une étude du dialogue humaniste à la Renaissance. Hormis le fait — relativement banal pour l'époque — qu'il s'agisse de dialogues publiés en Europe de l'Ouest dans la première moitié du XVI^e siècle, on doit bien admettre que rien ne permettait — *a priori* — de justifier une telle comparaison. La première œuvre est rédigée en latin par un humaniste anglais dans les années 10, et est publiée d'abord dans les Pays-Bas, avant de connaître — au niveau international — une très grande fortune éditoriale, littéraire, intellectuelle et historique ; la seconde œuvre est rédigée en langue vernaculaire dans les années 30 par un poète et écrivain français relativement obscur, elle sera publiée à Paris et à Lyon avant d'être victime de la censure et de connaître une carrière relativement discrète, du moins en dehors du cercle restreint des spécialistes de la littérature française de la Renaissance.

Toutefois, il paraît maintenant indiscutable que la nature de l'*ethos* dialogique des dialogues satiriques pseudo-latins du Français Des Périers est équivalente, à plusieurs titres, à celle du *libellus* utopique néo-latin de l'Anglais More. Le *Cymbalum mundi* s'érige — *performativement*, dans la dynamique même de la lecture qu'il provoque — sur une conception "dialogico-utopique" du livre aussi prépondérante que celle de l'*Utopie* elle-même, fût-ce plus indirectement et différemment. Pour ces deux auteurs, ce nouvel objet de communication qu'est le livre imprimé paraît pouvoir être *dialogisé*, et ce, dans un sens qui est, comme on l'a écrit plus d'une fois, moins métaphorique que *métamorphique*. Car si l'on en croit la perspective dialogocentrique qui gouverne les deux ouvrages, le lecteur — du moins celui qui accepte de jouer le jeu et d'"entrer en dialogue" avec le texte — pourrait être transformé, ou à tout le moins rendu quelque peu *différent*, par son contact "amical" avec ces voix imprimées.¹

¹ Rappelons aussi que le fait que les deux ouvrages posent, en termes à la fois similaires et différents, la question de l'opportunité de l'intervention publique en relation avec les modalités du dialogue privé entre amis témoigne d'une parenté dialogique qui n'est pas que structurelle mais également thématique.

Le fait que le premier texte relève plus résolument de ce qui deviendra le genre utopique et le second de la tradition de la satire ménippée n'affecte en rien la solidité de ce lien de parenté dialogique, tout au contraire : certains critiques ont déjà mis en relief, tel Louis Marin, "la relation qui a été établie entre satire et utopie, dans une typologie des genres littéraires et une description différentielle de leurs caractéristiques."² Robert Elliott, par exemple, illustre bien la relation étroite et apparemment simplement inversée qui lie les deux genres :

In fact, however, the two modes — utopia and satire — are linked in a complex network of genetic, historical, and formal relationships. (...) Satire and utopia come to seem naturally compatible if we think of the structure of the formal verse satire, usually characterized by two main elements: the predominating negative part, which attacks folly or vice, and the understated positive part, which establishes a norm, a standard of excellence, against which folly and vice are judged. ³

Les perspectives utopiques et satiriques sur le monde pourraient manifestement être vues comme les deux faces opposées et interdépendantes d'une même attitude — saturnienne⁴ — d'insatisfaction par rapport à la réalité historique. N'oublions pas que les Utopiens, quelque peu monologiques, de More paraissent se

² Marin, *op. cit.*, p. 108-109.

³ Elliott, *op. cit.*, p. 17 et 30. Selon Elliott, c'est justement dans *L'Utopie* de More que cette relation d'interdépendance "indivisible" est la plus apparente : "It is in Thomas More's *Utopia* itself that the two modes satire and utopia are most clearly seen to be indivisible." *Ibid.*, p. 31. Marin est plus toutefois plus subtil. Il note lui aussi la dimension satirique ou critique de l'utopie : "Que le dialogue utopique ait une fonction critique, cela est certain. La représentation de la Cité parfaite, le tableau de ses mœurs, de ses institutions et de ses lois, parce qu'il est tableau et représentation, trouve un référent négatif dans la société réelle et fait émerger une conscience critique de cette société. (...) l'utopie joue bien le rôle de la norme posée-positive par référence à laquelle s'effectuera la critique de la société réelle." (*Op. cit.*, p. 110). Mais il constate également qu'à la différence de la critique ou de la satire, l'utopie pose une transgression comme *norme*, la transgression n'y est pas relative à une loi, elle est devenue loi : "la structure dialogique du texte permet seule cette position de la transgression comme loi, de la subversion comme institution, car elle permet la position, mais dans la forme du texte seulement, de la transgression de la loi comme transgression." *Ibid.*, p. 111.

⁴ Elliott, encore, affirme que l'utopie est une sécularisation du mythe de l'âge d'or, un mythe gouverné par la figure de Saturne (Chronos) à la source également des Saturnales, qui entretiennent, comme on s'en doute déjà, un lien étroit avec la figure de la satire (qui serait donc elle-même une sécularisation des rituels de moquerie des Saturnales). L'utopie et la satire, selon Elliott, seraient donc tous deux liés génétiquement à la célébration de Saturne qui a une double face : maître du paradis terrestre et patron de la mélancolie, de la mort et de la maladie. Robert C. Elliott, "Saturnalia, Satire, and Utopia", *op. cit.* Sur l'importance de la figure de mélancolie à la Renaissance, voir notamment Winfried Schleiner, *Melancholy, genius, and Utopia in the Renaissance* (Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1991), Raymond Klibansky, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques, nature, religion, médecine et art* (Gallimard, Paris, 1989), M.A. Screech, *Montaigne and Melancholy* (Penguin Books, Londres, 1983).

situer aux Antipodes inférieurs⁵ dont les habitants chez Des Périers sont — eux aussi — des "sortes d'utopiens"⁶ (voulant "humainement converser").

On devinera que ce qui nous intéresse tout particulièrement dans la parenté générique de l'utopie et de la satire, c'est le fait qu'elle paraît étroitement liée à la structure formelle du *dialogue*. Grâce notamment aux travaux de Bakhtine, on connaît déjà bien "la relation essentielle que la structure dialogique du texte entretient avec les formes littéraires du carnaval et de la satire."⁷ Mais on connaît un peu moins bien la relation qui unit l'*utopie* au dialogue. Louis Marin nous rappelle pourtant qu'"on n'insistera jamais assez sur l'importance des dialogues dans les utopies patentes ou implicites."⁸

Car il semble que le dialogue — la représentation écrite de voix multiples — soit à la source — ou encore *témoigne* — de cette possibilité de "voir" le monde et la réalité *autrement* qui caractérise tant l'utopie que la satire. Ce triangle conceptuel, constitué par les formes discursives (et par les perspectives rhétoriques, poétiques, épistémiques, éthiques...) que représentent l'utopie, la satire et le dialogue, mériterait d'être approfondi ailleurs, et ce, à partir d'un corpus plus large que le nôtre. Cependant, il importe à tout le moins d'évoquer ici un aspect qui nous semble quelque peu négligé dans l'appréhension de ces notions. On tend, le plus souvent, à approcher les phénomènes de l'utopie et de la satire d'un point de vue essentiellement socio-historique. Cette approche est évidemment tout à fait justifiée étant donné la nature de ces ouvrages et le rapport critique incontestable qu'ils entretiennent à leur contexte social et historique de rédaction (et de réception), mais

⁵ "(...) if we are to plot the location of Utopia in accordance with information Raphael gives and the reporter duly reports, we would find that it approximates the antipodes of Europe and probably England (...). The Utopians, then, are **antipodeans**, always a source of paradox and merriment for the Renaissance." McCutcheon, *My Dear Peter...*, *op. cit.*, p. 48.

⁶ "La parole idéale allierait à coup sûr vérité, efficacité et bonté : or cette dernière case est celle de la fiction, occupée par cette **sorte d'utopiens** que sont les Antipodes". Delègue, *op. cit.*, p. 35. C'est moi qui souligne.

⁷ Marin, *op. cit.*, p. 111.

⁸ *Ibid.*, p. 102. Sur cette relation de l'utopie et du dialogue, on pourrait également évoquer Jon Snyder qui a eu l'idée de son excellente étude sur la théorie du genre dialogué au XVI^e siècle, après avoir entamé une étude sur les *utopies* qui lui a fait prendre conscience de l'importance du genre dialogué à l'époque : "The idea for this book first occurred to me while preparing a study on Renaissance utopian fiction. The fact that so many major and minor utopian texts were written in dialogue form aroused my curiosity" (Snyder, *op. cit.*, p. vii). Nina Chordas de l'université de l'Oregon prépare, en ce moment, une étude sur ce sujet ("Dialogue and Utopias") pour un livre collectif édité par Dorothea Heitsch et moi-même mais qui est encore en voie d'élaboration (*Printed Voices. A Comparative Outlook on Renaissance Dialogue*).

elle amène parfois à négliger le rapport plus intime, plus individuel, que peut susciter la lecture de ce genre d'ouvrage.

En ce qui concerne nos deux dialogues renaissants, il nous semble en tout cas légitime de nous demander si le "monde autre" présumé tant par l'utopie que par la satire ne devrait pas être situé moins dans une réalité historique et sociale passée ou à venir (comme l'ont supposé plusieurs lecteurs trop "littéraux" de l'*Utopie*) et moins dans un "message" religieux ou irréligieux (comme l'ont supposé d'autres lecteurs peut-être pas assez littéraux du *Cymbalum*) que dans l'activité individuelle et intérieure, dans le *jeu* dialogico-éthique, de la lecture que tentent de provoquer ces livres en utilisant tous les ressorts de la simulation écrite de l'échange verbal et les procédés rhétorico-poétiques de leurs fictions ironiques, paradoxales et sophistiquées.

Ainsi, on pourrait avancer l'hypothèse que ces deux dialogues — qui se distinguent de la tradition du genre (et de la plupart de leurs contemporains⁹) par leur degré élevé de "fictionnalité" et d'indirection¹⁰ — témoigneraient moins en fait d'une sorte de dialogisme communautaire ou *social* (selon le modèle de Bakhtine) que d'une forme d'accentuation de l'*intérieurisation* du processus de la lecture au seuil de la modernité. Car il ne faut pas être leurré par le procédé du dialogue : ces ouvrages sont — si l'on excepte les *parerga* et les *marginalia* chez More — l'œuvre d'un seul auteur, d'une conscience *individuelle*, et ils sont destinés à être lus, silencieusement, par des lecteurs tout aussi individuels.¹¹ Ainsi, ces conversations écrites et imprimées relèvent probablement moins d'une utopie du dialogue véritable, au sens social du terme, que de l'utopie d'un *ethos* dialogique d'ordre foncièrement textuel : la démultiplication, à plusieurs niveaux, des voix de l'auteur à travers les procédés rhétorico-poétiques de l'éthopée, de la prosopopée, de l'ironie, des paradoxes, etc. pourrait y être vue comme ayant pour but de

⁹ Peu de dialogues en effet, même à la Renaissance, peuvent se vanter d'être aussi polysémiques et sophistiqués (on pourrait citer tout au plus le *Cortegiano* de Castiglione et peut-être aussi le *Diálogo de la lengua* de Valdés).

¹⁰ Nous avons, faute de temps, négligé la question de la *fictionnalité* de ces dialogues qui semblent participer du processus, en cours à la Renaissance, d'acclimatation à une notion plus spécifique de la fiction (en opposition avec l'*histoire* et avec le *mensonge*). À ce titre, la distinction morienne entre *mendacium dicere* et *mentiri* dans sa lettre-préface, tout comme l'évocation par de la "vaine parole de mensonge" à propos des poètes chez Des Périers, mériteraient d'être analysées en relation avec leur utilisation de personnages et de procédés littéraires tendant à accorder une importance *plus grande* à la dimension fictionnelle que dans la grande majorité des autres œuvres de la tradition du dialogue.

¹¹ Et non pas à être montés sur scène comme certains commentateurs du *Cymbalum*, frappés par sa théâtralité, ont pu le supposer.

provoquer une activité semblable d'interrogation polyvocale chez — ou plutôt *dans* — son lecteur.¹²

Ceci dit, tout individuel et intérieur que soit ce processus, il témoigne simultanément d'une conception très éclatée et très "dialoguée" de ce que l'on appellera plus tard le sujet. Si l'on voulait bien comprendre le processus d'intériorisation des voix de la lecture provoqué paradoxalement par cette forme d'écriture très sociable qu'est le dialogue, il faudrait — idéalement — analyser en détail le texte qui inaugure la tradition et la vogue humanistes du genre dialogué au milieu du Quattrocento, le *Secretum* de Pétrarque. Ce très beau dialogue, bien qu'encore affecté par certaines caractéristiques "médiévales",¹³ annonce — à travers la confrontation respectueuse mais non complaisante, et parfois même conflictuelle, des personnages de François et de saint Augustin — l'émergence soudaine dans la conscience européenne d'un continent apparemment inédit : "la découverte, et (...) la reconnaissance, d'un domaine nouveau de la réflexion des philosophes et poètes, la vie intérieure."¹⁴ Cette intériorité révèle cependant un "moi divisé",¹⁵ soumis à cette *varietas mortifera* dont se plaint le personnage de François qui promet à Augustin, à la fin du dialogue, qu'il tentera, du mieux qu'il peut, de recueillir les "fragments épars" de son âme.¹⁶

¹² De ce point de vue, il semble y avoir là un déplacement de l'*elenchus* platonicien de l'axe du dialogue des personnages vers l'axe de la lecture : ce phénomène expliquerait peut-être en partie pourquoi on trouve tant d'humanistes qui se réclament de Platon, et si peu d'auteurs de dialogues à la façon de Platon. En fait, les humanistes, comme le note Peter Levine, étaient peut-être plus fascinés par la figure de Socrate que par celle de son élève : "Plato was favorite of the humanists, but what they admired in him was not so much his arguments and doctrines as the personality of Socrates, an important figure for More, Erasmus, Rabelais, and many other Renaissance authors." Levine, *op. cit.*, p. 185.

¹³ À ce titre, on note surtout le procédé de la personnification de la *Vérité* dans le "Prologue". Ce protagoniste abstrait se retire cependant bien vite pour laisser la place à son porte-parole humain, Augustin, et pour adopter le rôle passif de spectatrice muette. (Les trois s'assoient dans "l'endroit le plus écarté de la maison" et les deux protagonistes humains commencent un long entretien (durant trois jours) "sous le regard de la Vérité". Pétrarque, *Mon secret*, Rivages poche / Petite bibliothèque, Paris-Marseille, 1991, p. 32.

¹⁴ François Dupuigrenet Desrousilles, "Introduction", *ibid.*, p. 19.

¹⁵ *Ibid.*, p. 13. Dupuigrenet Desrousilles montre que le personnage de François représente l'Augustin d'"avant" sa conversion et le personnage d'Augustin, l'Augustin d'"après" cette même conversion : "Ils sont tous les deux Augustin et tous les deux Pétrarque. Ils représentent la dualité de chaque homme." *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ "Je m'aiderai du mieux que je pourrai. Je recueillerai les fragments épars de mon âme, et je veillerai sur moi." *Mon secret*, *op. cit.*, p. 184. "Adero michi ipse quantum potero, et sparsa anime fragmenta recoligam, moraborque mecum sedulo." Francesco Petrarca, *Secretum*, Ugo Dotti éd., Archivio Guido Izzi, Rome, 1993, p. 198.

Ce texte primordial pour la compréhension à la fois de la spécificité du genre dialogué humaniste et pour l'émergence encore incertaine d'un nouveau type de configuration du sujet à la Renaissance mériterait une étude que nous ne pouvons entreprendre ici. Mais on peut imaginer en relation avec notre corpus que, de façon similaire, le moi multiple de l'omniprésent More dans l'*Utopie* ("homme d'État"-auteur-préfacier-personnage...), tout comme le moi encore plus protéen de l'invisible Des Périers du *Cymbalum*, illustrent de diverses façons le fait que la conception du sujet (re)naissant demeure non seulement plastique et fragmentée, mais aussi "dialogique" au sens où la conscience ne paraît s'y concevoir qu'*en lien*, en rapport avec d'autres *voix*, fussent-elles intérieures, simulées et imprimées.

Il serait intéressant de s'interroger davantage sur le rôle — apparemment transitionnel — que joue le genre dialogué dans la genèse de la subjectivité moderne qui jaillira plus explicitement mais encore "dialogiquement" chez Montaigne,¹⁷ puis éventuellement — selon des modalités plus résolument modernes et visuelles — chez Descartes, et ce, en rapport avec les nouvelles pratiques de communication, d'écriture et d'abstraction qui accompagnent l'usage grandissant de la technologie de l'imprimerie. Nos analyses des œuvres de More et Des Périers ont montré à quel point ces dialogues — en ce qui concerne le rapport au livre imprimé et à la transition, déjà amorcée, entre le paradigme plus discursif et le paradigme plus résolument visuel qui caractérisera la modernité — témoignent d'une hybridité constitutive qui les place, en quelque sorte, "à cheval" sur ces deux univers. Tout en demeurant fondamentalement dialogocentriques au sens où ils peuvent encore concevoir le livre sur un mode "vivant", interactif et quasi dialoguée, ils ont tout de même entamé un processus de valorisation implicite de l'univers visuel de la lecture solitaire et du témoignage des sens. Peut-être peut-on en dire autant de leur conception de la subjectivité qui, tout en introduisant diverses formes d'auto-référentialité, de conscience de soi, d'intériorisation qui amèneront progressivement le sujet à se distinguer davantage à la fois du monde et des autres sujets (sur le mode analytique et visuel caractéristique des sociétés très alphabétisées), conserve

¹⁷ Chez Montaigne, la pensée, l'écriture et l'éthique aussi sans aucun doute, même s'ils s'incarnent dans le genre de l'*essai*, continuent d'être étroitement, bien que différemment, liées à la conception dialogocentrique que nous avons décrit dans cette thèse. En témoigne, notamment, le célèbre essai sur "L'art de conférer". Sur le dialogisme de Montaigne, voir Patrick Henry, *Montaigne in Dialogue : Censorship and Defensive Writing Architecture and Friendship the Self and Other*, Stanford University Press, Stanford, 1998. Sur l'essai comme héritier du dialogisme du dialogue, voir l'article de François Rigolot : "Problematizing Exemplarity in the Renaissance. The Inward Turn of Dialogue from Bruni to Montaigne", dans *Printed Voices. A Comparative Outlook on Renaissance Dialogue*, Dorothea Heitsch et J.-F. Vallée, à paraître.

pourtant une nature essentiellement relationnelle, "non-isolationniste", synthétique et quasi-orale, qui fait qu'ils n'ont pas encore complètement rompu le "dialogue" qui les relie au monde, aux autres (et aux dieux).

Cependant, il s'agit là de spéculations par trop abstraites qui gagneraient à être précisées et mieux étayées ailleurs que dans la présente conclusion. Ces développements quelque peu "universalisants" risquent aussi de nous faire oublier la spécificité de notre petit corpus constitué simplement de deux œuvres qui en étant soumises à ce genre de généralisations risquent d'être parquées trop abusivement sous un même toit conceptuel et historique. Car, malgré tout ce qui unit les dialogues de More et de Des Périers au chapitre de leur rapport au dialogocentrisme, au livre imprimé, à l'amitié ou à l'éthique humaniste, il importe de rappeler, en terminant, les différences — apparemment significatives d'un point de vue historique — que nous avons notées dans nos analyses.

En effet, d'un ouvrage à l'autre, de 1516 à 1537, il y a certainement une évolution — ou une régression — qui, malgré l'équivalence et la stabilité indéniable de l'*efficace* dialogique que l'on a décelée dans les deux textes, atteste d'un changement important. Il importe de constater d'abord que — malgré que l'utopie et la satire soient de formes complémentaires et interdépendantes dans le système des genres — le fait que l'équilibre entre les polarités satiriques et utopiques soit renversé d'un ouvrage à l'autre demeure significatif. La stratégie rhétorique plus affirmative, plus souvent positive, du premier ouvrage est radicalement inversée dans le second, ce qui, en soi, témoigne d'un changement de perspective important.

On note également, avec la parution du *Cymbalum* : que l'auteur disparaît dans l'anonymat et que son *ethos* se projette différemment sur un mode encore plus protéiforme ; que le *topos* de l'amitié se fait beaucoup plus discret et que la relation amicale bien qu'encore valorisée est présentée comme difficile, exceptionnelle même ; que la figure ambivalente du personnage principal Raphaël est remplacée par celle — plus ambiguë — de Mercure ; que le langage tant oral qu'écrit est — au niveau thématique à tout le moins — devenu l'objet d'une beaucoup plus grande méfiance ; que l'opacité sémantique a gagné du terrain au détriment de la simple sophistication ludique ; que la foi dans les vertus de la communauté (incluant celle de la république des lettres) est sérieusement ébranlée ; que même la foi dans les

Belles Lettres¹⁸ paraît être sérieusement atténuée ; enfin, que le dialogue public, fût-il imprimé, semble devenu presque intenable.¹⁹

Bref, l'utopie du dialogocentrisme lettré, qui s'affiche sur le mode triomphal dans l'*Utopie*, est affirmée beaucoup plus discrètement, et plus indirectement par l'effet de lecture, dans le *Cymbalum*, comme si l'espoir de transformer l'homme par le moyen des arts du langage et du livre imprimé devait se faire plus humble, plus indirect, voire se retirer (temporairement ?) face à la cacophonie suscitée peut-être par l'explosion du nouveau média imprimé et surtout par le chaos politico-religieux qui secoue l'Europe de l'Ouest dans le sillage de ce "bouleversement funeste" qu'évoque Érasme dès 1527.²⁰

On peut se demander toutefois si cet apparent recul non pas tant de l'*utopie* que de l'*optimisme* dialogocentrique des humanistes doit être attribué uniquement à des circonstances historiques extérieures. Il ne paraît pas interdit de faire l'hypothèse que l'humanisme de ces auteurs portait peut-être en germe les sources de sa retraite forcée. Et ce, non pas tant du point de vue du rôle de l'humanisme dans l'avènement de la Réforme (on accuse souvent Érasme et ses disciples, à l'époque, d'avoir "couvé l'œuf que Luther a pondu"), qu'en ce qui concerne plus spécifiquement cette utopie dialogocentrique du "dialogue du livre amical" qui, comme nous l'avons montré, sous-tend le célèbre opuscule de More et, plus généralement, la rhétorique et l'éthique des plus habiles des humanistes érasmiens.

¹⁸ Deux occurrences très différentes de l'expression peuvent à ce titre paraître fort significatives. Chez More, l'auteur de la préface paraît s'identifier *totalem*ent aux lettres quand, après avoir énuméré toutes les occupations qui l'empêchent d'écrire, il s'exclame : "pour moi personnellement, *c'est-à-dire pour les Belles Lettres*, il ne reste rien" (UF, p. 346 : "relinquo mihi, **hoc est literis**, nihil. ", UL, p. 19). Chez Des Périers, à l'inverse, le personnage de Trigabus s'exclame, au sujet de ces "naveaulx" de philosophes qui cherchent sans cesse les miettes de la pierre philosophale pour faire des merveilles, "**ilz en ont belles lettres**" (c'est-à-dire qu'ils n'en tirent *rien*...). CM, p. 20. Chez l'un, les lettres sont *tout*, chez l'autre, *rien*.

¹⁹ On peut même se demander si le quasi-anthropomorphisme qui caractérise la conception du livre chez More ne fait pas déjà place à une plus grande matérialité — et à un polymorphisme moins manifestement "humain" — chez Des Périers. Et ce, non pas tant en lien avec l'utilisation de personnages non humains (dieux, animaux), qu'en relation avec la conception du livre comme un objet plus *matériel*, ce dont témoignent les premières paroles, très concrètes, de Mercure venu faire relier l'ouvrage de son père, ainsi que les remarques plus "sceptiques" sur l'univers du livre en général.

²⁰ Érasme, "Lettre à Thomas More", 30 mars 1527 (Allen 1804), *Œuvres choisies*, *op. cit.*, p. 884. Dans cette lettre, Érasme répond (avec lassitude) à l'invitation de More (et Tunstall) qui veulent l'inciter à prendre à nouveau la plume contre Luther. Le ton excédé de la lettre témoigne du découragement du grand humaniste devant la situation. Il n'éprouve cependant pas de remords quant à leur rôle dans ce "bouleversement" : "s'il est vrai que je préférerais l'ancien état de choses avec ses défauts à la présente confusion, il fallait néanmoins réveiller le monde et le tirer des cérémonies sans âme dans lesquelles il s'endormait." *Ibid.*, p. 883.

Car il faut bien admettre que certaines des meilleures œuvres des humanistes ont peut-être le défaut de leurs qualités : leur sophistication rhétorique et poétique ayant pour but de débusquer les "bons lecteurs" a pu en étourdir plus d'un et occasionner bien des lectures réductrices et étonnantes, sans compter les lectures avortées que leur caractère trop équivoque a pu provoquer. C'est là sans doute un autre paradoxe de ces intellectuels et lettrés qui savaient si bien manier le paradoxe : la nature profondément pédagogique, ouverte, populiste même de leur mouvement et de leur conception du savoir et des lettres a donné naissance à des œuvres dont l'ironie complexe n'est pas toujours des plus accessibles.

L'*Utopie* et le *Cymbalum mundi* en tout cas, malgré leur caractère agréable et attrayant (*festivus*, "joyeux & facétieux", etc.), ne s'adressent certainement pas au plus large des publics, bien qu'ils puissent certainement être lus à plus d'un niveau. Le *Cymbalum*, notamment, malgré son caractère comique et son utilisation fort amusante de l'oralité et des références carnavalesques, semble, malgré lui peut-être, faire son deuil, de par son obscurité même, de cet appui populaire que croyaient pouvoir trouver les humanistes avec leurs écrits. Qui aujourd'hui peut vraiment prétendre saisir toutes les pointes satiriques d'un ouvrage aussi énigmatique ? Les Réformés, du moins ceux qui ont compris les anagrammes assez transparentes du deuxième dialogue, ont été les premiers à prendre conscience des attaques dont ils étaient les victimes dans le moins équivoque des épisodes du livre. L'Église catholique, ainsi que certaines de ses pratiques et peut-être même de ses dogmes (la transsubstantiation notamment) y sont, plus subtilement, l'objet de la satire au premier dialogue, bien que pas assez explicitement pour que les théologiens de la Sorbonne y trouvent des "erreurs en matière de foi". Certains poètes et humanistes français étaient sans doute plus directement visés par le troisième dialogue qui s'attaque vraisemblablement aux débats littéraires contemporains et, plus particulièrement, à la querelle de Marot et de Sagon. Étienne Dolet est sans doute le plus directement attaqué dans le quatrième dialogue. Mais quels lecteurs, aujourd'hui, peuvent se vanter de comprendre toutes les allusions et tous les niveaux de sens de ces dialogues polysémiques ?

D'ailleurs, la réception de l'ouvrage témoigne éloquemment de cette nébulosité sémantique : le *Cymbalum mundi* est peu ou pas connu en dehors du cercle, fort restreint, des spécialistes du XVI^e siècle français, auxquels on pourrait ajouter, tout au plus, certains bibliophiles à partir du XVII^e siècle, quelques

romantiques du XIX^e siècle et un nombre un peu plus élevé, mais à peine, de "libres-penseurs" depuis un siècle ou deux. L'édition récente d'Yves Delègue, qui avait été annoncée au Livre de Poche et qui s'est retrouvée chez Honoré Champion, ne semble pas devoir changer la situation. Mais peut-être que cette réception relativement discrète répond en fait parfaitement au mouvement de retraite, satirico-stratégique, qu'accomplit l'auteur du *Cymbalum* au regard de la conception utopique du dialogue amical du livre.

On observe un phénomène semblable, mais inversé, en ce qui concerne l'*Utopie* : sa réception triomphale correspond tout à fait au degré d'optimisme de l'entreprise littéraire et éditoriale, et au triomphalisme de la conception littéralement utopique du dialogue du livre. Car le succès est bel et bien à la mesure de l'espoir : il s'agit certainement d'une des œuvres les plus connues de la Renaissance, voire de la littérature occidentale prémoderne, elle a donné naissance à un genre littéraire et philosophique, son titre a eu un impact lexical sur la plupart des langues modernes et le concept socio-politique qui y est lié continue de jouer un rôle prépondérant dans les débats et la pensée encore aujourd'hui.

Les utopies qui suivront celle de More cependant, malgré leur parenté initiale avec le dialogue, délaisseront, assez rapidement, cette dimension pourtant constitutive de l'œuvre. Déjà, avec *La Cité du Soleil* de Campanella, écrite en 1623, bien que le texte y soit encore sous forme dialoguée, on s'aperçoit bien vite qu'il ne s'agit que d'un procédé purement formel, le discours très monologique, et monologué, du "marin génois" n'étant voilé par aucune ironie, aucun paradoxe.²¹ Et, dans la très grande majorité des utopies qui suivront, le dialogue ne fera même plus de telle figuration.²²

Parallèlement, l'ouvrage de More sera lui-même victime d'une monologisation : dans les éditions, d'une part, qui omettront de plus en plus le matériel des *parerga* et des *marginalia* (quand ce n'est pas tout le Livre I qui est éliminé !); mais aussi, dans la critique, qui, pendant longtemps, tentera de réduire cet ouvrage polysémique, ludique et profondément ironique à un traité socio-

²¹ Tommaso Campanella, *La Cité du Soleil*, trad. Arnaud Tripet, Librairie Droz, Genève, 1972.

²² Les meilleurs exemples d'utopie dans les siècles qui suivront se rapprocheront plutôt du roman, comme chez Swift ou Defoe ou comme dans les *dystopies* du XX^e siècle (*Zamiatine*, Huxley, Orwell...).

politique faisant la promotion d'une société prétendument idéale ou encore à une apologie sans nuance de l'abolition de la propriété privée²³

En dehors du petit monde de la république des lettres contemporain de l'ouvrage, seuls des lecteurs avertis, évitant les nombreuses "mauvaises" façons de lire énumérées dans la préface sophistiquée de More, peuvent vraisemblablement participer pleinement à l'autre utopie : celle du dialogue amical et métamorphique du livre. En un sens, on peut se demander si le dialogue de More n'est pas victime de son succès, si la réussite de l'ouvrage, en termes de dialogisme raffiné et ludique, ne l'a pas amené à manquer la cible par excès de sophistication paradoxale.

Ainsi, plus généralement, on pourrait faire l'hypothèse que le populisme des humanistes — qui voulaient opposer, à la logique formelle des scolastiques, des œuvres plus lisibles, plus élégantes, plus éloquentes, plus édifiantes, plus pratiques, mais sans jamais se commettre entièrement, sans jamais donner une morale toute faite, sans jamais adopter une position ferme dans un sens ou dans l'autre — les a peut-être amenés à être victimes de leur trop grande subtilité ironique.²⁴

Mais quoi qu'il en soit de l'origine et des causes du repli de l'utopie dialogocentrique des humanistes du Nord que nous avons décelé de More à Des Périers et, plus généralement, dans la première moitié du seizième siècle, il reste que, chacun à leur manière, les dialogues de ces deux auteurs témoignent, de façon *exemplaire*, d'un bref moment de l'histoire occidentale où il a semblé possible et souhaitable de mettre les pouvoirs combinés de la rhétorique et de la poétique au service d'une conception active, amicale et presque *réellement* dialoguée du livre imprimé, et ce, avec pour objectif ultime de susciter une interrogation éthique et spirituelle, d'ordre plus pragmatique que théorique, chez le lecteur.

Évidemment, il paraît difficile de déterminer jusqu'à quel point on peut considérer cette très courte période de l'histoire du dialogue comme exceptionnelle et vraiment distincte des autres grandes époques du genre (l'Antiquité grecque, puis romaine, le XVIII^e siècle anglais et français...) ou même de ses autres occurrences à

²³ Songeons, pour ne donner qu'un exemple, à la lecture marxiste qu'en fait un Karl Kautsky.

²⁴ Que pouvait, par exemple, la prose insinuante et subtile d'un Érasme contre les positions tranchantes et l'éloquence certainement moins subtile mais plus passionnée d'un Luther ?

la Renaissance (avant et après en Italie, plus tard en France,²⁵ en Angleterre,²⁶ etc.). Avant d'avancer des hypothèses crédibles à ce sujet, il faudrait entreprendre une étude diachronique et comparative d'envergure. Toutefois, il nous semble, du moins d'après nos lectures encore incomplètes des grandes œuvres de la tradition dialoguée, que peu d'autres auteurs, et d'époques, ont poussé aussi loin la sophistication potentielle du genre.

Ainsi, bien que l'*Utopie* et le *Cymbalum mundi* ne soient pas des œuvres représentatives de l'ensemble du vaste corpus des dialogues — souvent fort peu sophistiqués, il faut bien le dire — de la Renaissance, leur caractère exceptionnel permet de confirmer que cette période historique, en ce qui concerne l'utilisation du genre, se distingue non seulement en termes quantitatifs, mais également en termes *qualitatifs*, et ce, d'autant plus que l'époque, dans le contexte plus restreint des cercles humanistes à tout le moins, a donné naissance à une intéressante forme d'utopie dialogocentrique qui a alimenté, pour un temps, la toute jeune république des lettres.

Comme nous l'avons vu dans notre introduction, plusieurs facteurs — la redécouverte des textes des anciens, le caractère foncièrement transitionnel de l'époque, l'importance accordée aux arts du langage et plus particulièrement à la rhétorique, la nouvelle accentuation de la pédagogie, l'urbanité croissante, l'émergence des langues vernaculaires, la révolution de l'imprimerie, le jaillissement encore incertain du sujet renaissant, la conception relationnelle et fragmentée de la conscience, l'intérêt pour une éthique et une spiritualité pratiques et non abstraites, etc. — ont pu converger pour contribuer à créer un terreau extrêmement fertile pour l'émergence du genre dialogué en général à cette époque, mais aussi pour l'apparition d'incarnations aussi remarquables que celles des œuvres de More et de Des Périers qui ont su utiliser au mieux de ses possibilités cette forme hybride, paradoxale et médiatrice : écriture de la parole, fiction de la cognition, rhétorique philosophique à deux — ou plusieurs — degrés qui leur a

²⁵ En fait, en France, la période la plus fertile en dialogues à la Renaissance — celle des Tyard, Le Caron, Tahureau, Peletier du Mans, etc. — se situe près de deux décennies *après* la publication du *Cymbalum*. On pourrait cependant arguer que Des Périers n'a pas été dépassé en terme de "dialogisme".

²⁶ En Angleterre aussi, l'ouvrage de More a placé la barre très haute dès le départ. Il semble que parmi les dizaines de dialogues publiés subséquentement jusqu'à la période élisabéthaine, aucun n'atteint ce degré de sophistication dialogique. Sur ce sujet voir, Christopher J. Warner, "Thomas More's *Utopia* and the Problem of Writing a Literary History of English Renaissance Dialogue", *Printed Voices. A Comparative Outlook on Renaissance Dialogue*, Dorteia Heitsch et J.-F. Vallée éd., à paraître.

permis de projeter et de démultiplier leur *ethos* d'auteur à travers les voix amicales de ce nouvel objet de communication qu'était alors le livre imprimé.

BIBLIOGRAPHIE

DIALOGUE ET DIALOGISME

- Andrieu, Jean, *Le dialogue antique, structure et présentation*, Les Belles Lettres, Paris, 1954.
- Armstrong, C. J. R., "The Dialectical Road to Truth : The Dialogue", *French Renaissance Studies, 1540-1570*, P. Sharratt éd., Edinburgh University Press, Edinburgh, 1976, p. 36-51.
- Aubailly, Jean-Claude, *Le monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques genres dramatiques à la fin du Moyen Âge et au début du 16^e siècle*, Champion, Paris, 1975.
- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1970.
- La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970.
- Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978.
- Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984.
- Beare, Mary, "The Later Dialogues of Hans Sachs", *Modern Language Review*, vol. LIII, 1958, p. 197-210.
- Beugnot, Bernard, *L'entretien au XVII^e siècle*, Leçon inaugurale, Université de Montréal, 17 février 1971, Presses de l'université de Montréal, 1971.
- Bierlaire, F., *Les Colloques d'Érasme : réforme des études, réforme des mœurs et réforme de l'Église au XVI^e siècle*, Paris, 1978.
- Bompaire, Jacques, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Éditions de Boccard, Paris, 1958.
- Bray, Bernard, "Le dialogue comme forme littéraire au XVII^e siècle", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 24, 1972, p. 9-29.
- Brewer, Daniel, "The Philosophical Dialogue and the Forcing of Truth", *Modern Language Notes*, #98, 1983, p. 1234-1247.
- Burke, Peter, "The Renaissance Dialogue", *Renaissance Studies*, vol. 3, n° 1, 1989, p. 1-12.
- Carron, Jean-Claude, "The Persuasive Seduction: Dialogue in Sixteenth-Century France", *Contending Kingdoms: Historical, Psychological, and Feminist Approaches to the Literature of Sixteenth-Century England and France*, M.-R. Logan & P. Rudnitsky éd., Wayne State University Press, Detroit, 1991, p. 90-108.

- Castelvetro, Lodovico, *On the Art of Poetry*, trad. A. Bongiorno, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Binghamton, NY, 1984.
- Castro Díaz, Antonio, *Los "Coloquios" de Pedro Mexía (Un género, una obra y un humanista sevillano del siglo XVI)*, Sevilla, 1977.
- Céard, Jean, "Formes discursives", *Précis de littérature française du XVI^e siècle*, Robert Aulotte dir., Presses universitaires de France, Paris, 1991.
- Cox, Virginia, *The Renaissance Dialogue. Literary Dialogue in its Social and Political Contexts, Castiglione to Galileo*, Cambridge University Press, New York & Cambridge, 1992.
- Cusson, Marie, "La lecture est-elle un dialogue ?", *Protée*, vol. 27, n° 2, automne 1999, p. 7-13.
- Darbord, Michel, "Les dialogues d'Alonso de Valdés sur les événements de Rome", *Le dialogue au temps de la Renaissance*, dir. M.-T. Jones-Davies, Centre de recherches sur la Renaissance, Jean Touzot Libraire-éditeur, Paris, 1984.
- Day, John T., *Elizabethan Prose Dialogues*, thèse de doctorat, mimeo, Harvard University, 1977.
- Deakins, Roger Lee, *The Tudor Dialogue as a Literary Form*, thèse de doctorat, mimeo, Harvard University, 1964.
- "The Tudor Prose Dialogue: Genre and Anti-genre", *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 20, #1, Hiver 1983, p. 5-23.
- "Dialogue", *Encyclopædia Britannica Online*,
<<http://members.eb.com/bol/topic?eu=30749&sctn=1&pm=1>>, consulté le 29 octobre 1999.
- Ferreras, Jacqueline, *Les dialogues espagnols du XVI^e siècle ou L'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, Atelier national de reproduction des thèses, Didier Érudition, Paris, 1985.
- Forno, Carla, *Il "libro animato": teoria e scrittura del dialogo nel Cinquecento*, Tirrenia Stampatori, Bari, 1992
- Fumaroli, Marc, *Le genre des genres français : la conversation*, The Zaharoff Lecture for 1990-1991, Clarendon Press, Oxford, 1992.
- "La conversation", *Les lieux de mémoire*, vol. III "La France", tome 2 "Traditions", sous la direction de Pierre Nora, Gallimard, Paris, 1992.
- Gadamer, Hans Georg, *Vérité et Méthode*, Seuil, Paris, 1976.

- Gewerstock, Olga, *Lucian und Hutten. Zur Geschichte des Dialogs im 16. Jahrhundert*, Berlin, 1924 (Kraus Reprint, Nendeln/Liechtenstein, 1967).
- Gilman, Donald, "The Reconstruction of a Genre: Carolus Sigonius and the Theorization of Renaissance Dialogue", *Acta Torontonensis: Proceedings of the Sixth Triennial Conference on Neo-Latin Studies*, A. L. Dalzell, C. Fantazzi & R. J. Schoeck, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Binghamton, NY, 1991, p. 345-355.
- "Theories of Dialogue", *The Dialogue in Early Modern France, 1547-1630. Art and Argument*, Colette H. Winn éd., The Catholic University of America Press, Washington, 1993, p. 7-76.
- Girardi, Raffaele, *La società del dialogo. Retorica e ideologia nella letteratura conviviale del Cinquecento*, Adriatica, Bari, 1991.
- Goldschmidt, Victor, *Les dialogues de Platon : structure et méthode dialectique*, G. Monfort, Brionne, 1984.
- Gómez, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento*, Catedra, Madrid, 1988.
- Gordon, Jill, "Dialectic, Dialogue, and Transformation of the Self", *Philosophy and Rhetoric*, vol. 29, n° 3, 1996, p. 259-278.
- Grimal, Pierre, "Caractères généraux du dialogue romain. De Lucilius à Cicéron", *L'Information littéraire*, n° 5, Paris, nov.-déc. 1955, p. 192-198.
- Guellouz, Suzanne, *Le dialogue*, coll. Littératures modernes, Presses universitaires de France, Paris, 1992.
- Hellegouarc'h, Jacqueline (éd.), *L'art de la conversation*, Classiques Garnier, Dunod, Paris, 1997.
- Hirzel, Rudolf, *Der Dialog, ein literarhistorischer Versuch*, 2 volumes, Leipzig, 1895.
- Jacques, Francis, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Presses universitaires de France, Paris, 1979.
- Jechova, Hana, "Le dialogue dans les littératures tchèque et polonaise entre le Moyen Âge et la Renaissance", *Revue de l'Université d'Ottawa*, 43, 1973, p. 205-234.
- Jones-Davies, M. T. (éd.), *Le dialogue au temps de la Renaissance*, Centre de recherches sur la Renaissance, Jean Touzot Libraire-éditeur, Paris, 1984.
- "La stratégie du dialogue élisabéthain : du genre littéraire au dialogue dramatique", *Le dialogue au temps de la Renaissance*, dir. M. T. Jones-Davies, Centre de recherches sur la Renaissance, Jean Touzot Libraire-éditeur, Paris, 1984.
- Kemal Bénouis, Mustapha, *Le dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle*, Mouton, The Hague - Paris, 1976.

Kushner, Eva, "Réflexions sur le dialogue en France au XVI^e siècle", *Revue des sciences humaines*, XXXVIII, oct.-déc. 1972, p. 485-501.

"The Dialogue of the French Renaissance: Work of Art or Instrument of Inquiry ?", *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, vol. XX, N^o 39, Lodz, 1977, p. 23-35.

"Le dialogue en France au XVI^e siècle : quelques critères génologiques", *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. II, University of Toronto Press, Edmonton, printemps 1978, p. 141-153.

"Le dialogue (1580-1630) : fonctions et articulations", *L'Automne de la Renaissance, XXIIe colloque international d'étude humanistes, Tours, 2-13 Juillet 1979*, J. Lafond, A. Stegman éd., Paris, 1981, p. 149-162.

"Le rôle structurel du *locus amœnus* dans les dialogues de la Renaissance", *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n^o 34, Paris, mai 1982, p. 39-57.

"Le dialogue en France de 1550 à 1560", *Le dialogue au temps de la Renaissance*, dir. M. T. Jones-Davies, Centre de recherches sur la Renaissance, Jean Touzot Libraire-éditeur, Paris, 1984, p. 151-167.

"The Renaissance Dialogue and its Zero-Degree Fictionality", *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*, Calin-Andrei Mihailescu & Walid Hamarneh éd., University of Toronto Press, Toronto & Buffalo, 1996, p. 165-172.

Laborderie, Jean, *Le dialogue platonicien de la maturité*, Les Belles Lettres, Paris, 1978.

Le Guern, Michel, "Sur le genre du dialogue", *L'Automne de la Renaissance, XXIIe colloque international d'étude humanistes, Tours, 2-13 Juillet 1979*, J. Lafond, A. Stegman éd., Paris, 1981, p. 141-148.

Lerer, Seth, *Boethius and Dialogue. Literary Method in The Consolation of Philosophy*, Princeton University Press, Princeton, 1985.

Mack, Peter, "The Dialogue in English Education of the Sixteenth Century", *Le dialogue au temps de la Renaissance*, dir. M. T. Jones-Davies, Centre de recherches sur la Renaissance, Jean Touzot Libraire-éditeur, Paris, 1984, p. 189-211.

Margolin, Jean-Claude, "La critique humaniste de la dialectique médiévale", *La Dialectique, Actes du XIV^e congrès des Sociétés de philosophie de langue française*, Paris, 1969.

"L'art du dialogue et la mise en scène dans le *Julius exclusus*", *Le dialogue au temps de la Renaissance*, dir. M. T. Jones-Davies, Centre de recherches sur la Renaissance, Jean Touzot Libraire-éditeur, Paris, 1984, p. 213-235.

Marsh, David, *The Quattrocento Dialogue*, Harvard University Press, Cambridge, 1980.

- Massebieau, L., *Les colloques scolaires du seizième siècle et leurs auteurs (1480-1570)*, Paris, 1878 (Slatkine Reprints, Genève, 1968).
- Mayer, C. A., "Lucien et la Renaissance", *Revue de littérature comparée*, vol. XLVII, Librairie Marcel Didier, Paris, 1973, p. 5-22.
- McClelland, John, "Dialogue et rhétorique à la Renaissance", *Le dialogue*, dir. P. R. Léon et P. Perron, Didier - Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1985, p. 157-164.
- Merrill, Elizabeth, *The Dialogue in English Literature*, Burt Franklin, New York, 1970 (édition originale, 1911).
- Michel, Alain, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron. Essai sur les fondements philosophiques de l'art de persuader*, Presses universitaires de France, Paris, 1960.
- "L'influence du dialogue cicéronien sur la tradition philosophique et littéraire", *Le dialogue au temps de la Renaissance*, dir. M.-T. Jones-Davies, Centre de recherches sur la Renaissance, Jean Touzot Libraire-éditeur, Paris, 1984, p. 9-24.
- "Dialogues et manuels de rhétorique à la Renaissance : structures, philosophie, histoire", *Acta Conventus Neo-Latini Bononiensis*, R.J Schoeck éd., Medieval and Renaissance Texts and Studies, New York, 1985, p. 137-143.
- Moors, Kent F., "Plato's Use of Dialogue", *Classical World*, vol. 72, No 2, octobre 1978, p. 77-93.
- Morón Arroyo, Ciriaco, "Sobre el Diálogo y sus funciones literarias", *Hispanic Review*, Special Issue, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1973.
- Mortier, Roland, "Pour une poétique du dialogue : essai de théorie d'un genre", *Literary Theory and Criticism*, Festschrift presented to René Wellek in Honor of his Eightieth Birthday, P. Lang, Berne, 1984, p. 457-474.
- Niemann, Gottfried, *Die Dialogliteratur der Reformationszeit nach ihrer Entstehung und Entwicklung*, Leipzig, 1905.
- Ong, Walter J., *Ramus : Method, and the Decay of Dialogue. From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Harvard University Press, Cambridge, 1958.
- Ordine, Nuccio, "La théorie du dialogue au XVI^e siècle", préface à Le Tasse, *Discours sur le dialogue*, Les Belles Lettres, Paris, 1992, p. 9-57.
- Osorio, Jorge Alves, "Énoncé et dialogue dans les *Colloques* d'Érasme", *Actes du Colloque international Érasme (Tours, 1986)*, Jacques Chomarat, André Godin & Jean-Claude Margolin éd., Librairie Droz, Genève, 1990, p. 19-34.
- Preto-Rodas, Richard A., *Francisco Rodrigues Lobo : Dialogue and Courtly Lore in Renaissance Portugal*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1971.

- Pugliese, Olga, *Il discorso labirintico del dialogo rinascimentale*, Bulzoni, Roma, 1995.
- Rockwell, Geoffrey, "The Desire for Dialogue", *The Toronto Semiotic Circle Bulletin*, vol. 1, n° 3, novembre 1993, p. 2-6.
- A Unity of Voices : A Definition of Philosophical Dialogue*, Thèse de doctorat présentée à l'université de Toronto, mimeo, 1994.
- Ruch, Michel, *Le préambule dans les œuvres philosophiques de Cicéron. Essai sur la genèse et l'art du dialogue*, Publications de la Faculté de lettres de l'université de Strasbourg, Les Belles Lettres, Paris, 1958.
- Sigonio, Carlo (*Carolus Sigonius*), *De dialogo liber*, Venise, 1562.
- Snyder, Jon R., *Writing the Scene of Speaking: Theories of Dialogue in Later Italian Renaissance*, Stanford University Press, Stanford, 1989.
- Tasso, Torquato, "Discourse on the Art of the Dialogue", *Tasso's Dialogues. A Selection, with the "Discourse on the Art of the Dialogue"*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London, 1982.
- Discours sur le dialogue*, trad. de Florence Vuilleumier, Les Belles Lettres, Paris, 1992.
- Vallée, Jean-François, *Dialogue et dialogisme romanesques. Le cas de L'Homme sans qualités de Robert Musil*, Mémoire de maîtrise, mimeo, Université de Montréal, 1990.
- "Heurs et malheurs d'une monographie ", *Surfaces*, vol. 4, 1994, <<http://pum.umontreal.ca/surfaces/vol4/vallee>>.
- Vianello, Valerio, *Il "giardino" delle parole. Itinerari di scrittura e modelli letterari nel dialogo cinquecentesco*, Jouvence, Rome, 1993.
- Vulcan, Ruxandra Irina, *Savoir et rhétorique dans les dialogues français entre 1515 et 1550*, *Ars Rhetorica* #7, LIT, Hambourg, 1996.
- Wilson, Kenneth J., *Incomplete Fictions. The Formation of English Renaissance Dialogue*, The Catholic University of America Press, Washington, 1985.
- Winn, Colette H. (éd.), *The Dialogue in Early Modern France, 1547-1630. Art and Argument*, The Catholic University of America Press, Washington, 1993.
- Wyss-Morigi, Giovanna, *Contributo allo studio del dialogo all'epoca dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Scuola Tipografica Artigianelli, Monza, 1947.

THOMAS MORE ET L'UTOPIE

Sources primaires

L'Utopie de Thomas More, trad. et présentation André Prévost, Mame, Paris, 1978 (avec fac-similé de l'édition de Bâle de novembre 1518).

The Yale Edition of the Complete Works of St. Thomas More, Volume 4 : "Utopia", E. Surtz & J. H. Hexter éd., Yale University Press, New Haven & London, 1965 (avec fac-similé de l'édition de Bâle de mars 1518).

More : Utopia. Latin Text and English Translation, George M. Logan, Robert M. Adams & Clarence H. Miller éd., Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

The Yale Edition of the Complete Works of St. Thomas More, 15 volumes, Yale University Press, New Haven & London, 1963- .

Selected Letters, Elisabeth Frances Rogers éd., Yale University Press, New Haven, 1961.

Sources secondaires

Ackroyd, Peter, *The Life of Thomas More*, Vintage, Londres, 1999.

Allen, Peter R., "Utopia and European Humanism: the Function of the Prefatory Letters and Verses", *Studies in the Renaissance*, n° 10, 1963, p. 91-107.

Astell, Ann W., "Rhetorical Strategy and the Fiction of Audience in More's *Utopia*", *The Centennial Review*, vol. 29, n° 3, 1985, p. 302-319.

Baker-Smith, Dominic, *Thomas More and Plato's Voyage, An Inaugural Lecture given on the 1st June 1978 at University College Cardiff*, University College Cardiff Press, Cardiff, 1978.

"The Escape from the Cave: Thomas More and the Vision of *Utopia*" *Between Dream and Nature: Essays on Utopia and Dystopia*, D. Baker-Smith & C.C. Barfoot éd., Rodopi, Amsterdam, 1987, 5-19.

Berger Jr, Harry, "The Renaissance Imagination: Second World and Green World", *The Centennial Review*, 9, 1965, 36-77.

Bevington, David M., "The Dialogue in *Utopia*: Two Sides of the Question", *Studies in Philology*, 58, 1961, p. 496-509.

Billingsley, Dale B., "Readers and the Dangers of Reading in More's Works", *Moreana*, vol. XXX, n° 115, décembre 1993, p. 5-18.

- Blaim, Artur, "More's *Utopia*: Persuasion or Polyphony ?", *Moreana*, vol. XIX, n° 73, mars 1982, p. 5-20.
- Bolchazy, Ladislaus J., *A concordance to the Utopia of St. Thomas More and a frequency word list*, edited by Ladislaus J. Bolchazy, in collaboration with Gregory Gichan and Frederick Theobald Hildesheim, G. Olms, New York, 1978.
- Bony, Alain, "Cosmologia utopiana : L'*Utopie* comme logos", *Thomas More, Utopia : Nouvelles perspectives critiques*, Jean-Marie Maguin et Charles Whitworth éd., Centres d'études et de Recherches sur la Renaissance anglaise, coll. Astrea n° 8, Université Paul-Valéry — Montpellier III, Montpellier, 1999, p. 175-208.
- Bracht Branham, R., "Utopian Laughter: Lucian and Thomas More", *Moreana*, n° 86, July 1985, p. 23-43.
- Brückmann, Patricia, "*In familiari colloquio*: An Intervention in *Utopia*", *Familiar Colloquy: Essays Presented to Arthur Edward Barker*, P. Brückmann éd., Oberon Press, 1978, p. 9-14.
- Carlson, David R., *English Humanist Books: Writers and Patrons, Manuscript and Print, 1475-1525*, University of Toronto Press, Toronto, 1993.
- Chambers, R. W., *Thomas More*, Ann Arbor Paperbacks, University of Michigan Press, 1965 (1958).
- Charlier, Yvonne, *Érasme et l'amitié d'après sa correspondance*, Les Belles Lettres, Paris, 1977.
- Cressy, David, *Literacy and the Social Order: Reading and Writing in Tudor and Stuart England*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.
- Crossett, John, "More and Seneca", *Philological Quarterly*, 40, 1961, p. 577-580.
- Davis, Walter R., "Thomas More's *Utopia* as Fiction", *Centennial Review*, 24, 1980, p. 249-68.
- Demure, Catherine, "*L'Utopie* de Thomas More : entre logique et chronologie, l'enjeu du sens", *Logique et littérature à la Renaissance. Actes du colloque de la Baume-les-Aix, Université de Provence, 16-18 septembre 1991*, Marie-Luce Demonet et André Tournon éd., Honoré Champion, Paris, 1994, p. 165-177.
- Dorsch, T. S., "Sir Thomas More and Lucian: An Interpretation of *Utopia*", *Archiv für das Studium der Neuen Sprachen und Literaturen*, n° 203, 1967, p. 345-363.
- Duhamel, Albert P., "Medievalism in More's *Utopia*", *Studies in Philology*, 52, 1955, p. 99-126. Repris dans *Essential Articles for the Study of Thomas More*, by R.S. Sylvester and G. Marc Hadour éd., Archon Books, 1977, p. 234-250.

- Elliott, Robert C., "Saturnalia, Satire, and Utopia", *The Yale Review*, n° 55, 1965-1966, p. 521-536.
- "The Shape of Utopia", *Utopia*, R. M. Adams éd., Norton, New York, 1975.
- Fleisher, Martin, *Radical Reform and Political Persuasion in the Life and Writings of Thomas More*, Droz, Genève, 1973.
- Fox, Alistair, *Utopia : An Elusive Vision*, Twayne Publishers, New York, 1993.
- Freeman, John, "Discourse in More's *Utopia*: alibi/pretext/postscript", *ELH: A Journal of English Literary History*, vol. 59, n°2, 1992, p. 289-311.
- Gibson, R. W., *St. Thomas More: A Preliminary Bibliography of His Works and of Moreana to the Year 1750, With a Bibliography of Utopiana by R. W. Gibson and J. Max Patrick*, New Haven, Yale University Press, 1961.
- Gordon, Walter M., "The Platonic Dramaturgy of Thomas More's Dialogues", *Journal of Medieval & Renaissance Studies*, vol. 8, n° 2, 1978, p. 193-215.
- Grace, Damian, "Utopia: A Dialectical Interpretation", *Miscellanea Moreana: Essays for Germain Marc'Hadour*, C.M. Murphy, H. Gibaud & M. Di Cesare éd., Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton, 1989, p. 273-302.
- Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago & London, 1980.
- Gueguen, John A., "Why Is There No University in *Utopia* ?", *Moreana*, 77, 1983, p. 31-34.
- "Reading More's *Utopia* as a Criticism of Plato", *Quincentennial Essays on St. Thomas More*, Michael J. Moore éd., Albion, Boone, NC, 1978, p. 43-54.
- Gury, Jacques, "Lettre de More à Pierre Gilles. À propos du *My Dear Peter* d'Elizabeth McCutcheon", *Moreana*, XX, 77, fév. 1983, p. 49-51.
- Heiserman, A. R., "Satire in the *Utopia*", *Die Englische Satire*, W. Weiss éd., Wissenschaftliches Buchges, Darmstadt, 1982, p. 172-200.
- Hexter, J. H., *More's Utopia : The Biography of an Idea*, Harper & Row, New York, Evanson & London, 1965 (première édition : Princeton University Press, 1952).
- "Thomas More and the Problem of Counsel", *Quincentennial Essays on St. Thomas More*, Michael J. Moore éd., Albion, Boone, NC, 1978, p. 55-66.
- Jones, Judith, "Recent Studies in More", *English Literary Renaissance*, 9, 1979, p. 442-458.
- Kautsky, Karl, *Thomas More and his Utopia*, Russell & Russell, New York, 1959 (1890).

- Kincaid, Arthur, "The Dramatic Structure of Sir Thomas More's *History of King Richard III*", *Studies in English Literature*, 12, 1972, p. 223-242.
- Kinney, Arthur F., "Rhetoric as Poetic: Humanist Fiction in the Renaissance", *ELH*, 43, 1976, p. 413-443.
- Rhetoric and Poetic in Thomas More's Utopia*, Undena Publications, Malibu, Ca., 1979.
- Kristeller, Paul Oskar, "Thomas More as a Renaissance Humanist", *Moreana*, n° 65-66, 1980, p. 5-22.
- Lakowski, Romuald Ian, "A Bibliography of Thomas More's *Utopia*." *Early Modern Literary Studies*, 1.2, 1995, 6.1-10, <<http://purl.oclc.org/emls/01-2/lakomore.html>>.
- Lanham, Richard A.. "More, Castiglione, and the Humanist Choice of Utopias", *Acts of Interpretation: The Text in its Contexts, 700-1600: Essays on Medieval and Renaissance Literature in Honor of E. Talbot Donaldson*, M.J. Carruthers & E.D. Kirk éd., Pilgrim, Norman, Ok., 1982, p. 327-343.
- Ledoeuff, Michèle, "La rêverie dans *Utopia*", *Revue de métaphysique et de morale*, 78, 1973, p. 480-486.
- Logan, George M., *The Meaning of More's "Utopia"*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1983.
- "*Utopia* and Deliberative Rhetoric", *Moreana*, n° 118/119, 1994, p. 103-20.
- "Interpreting *Utopia*: Ten Recent Studies and the Modern Critical Editions", *Moreana*, n° 118/119, 1994, p. 203-58.
- Marc'Hadour, Germain, *L'univers de Thomas More. Chronologie critique de More, Érasme, et leur époque (1477-1536)*, J. Vrin, Paris, 1963.
- Thomas More et la Bible : la place des Livres saints dans son apologétique et sa spiritualité*, Vrin, Paris, 1969.
- Thomas More ou la sage folie*, Seghers, Paris, 1971.
- "Thomas More : de la conversation au dialogue", *Le dialogue au temps de la Renaissance*, éd. M.T. Jones-Davies, Centre de recherches sur la Renaissance, Jean Touzot libraire-éditeur, Paris, 1984, p. 35-58.
- Thomas More. Un homme pour toutes les saisons*, Éditions Ouvrières, Paris, 1992.
- Margolin, Jean-Claude. "Sur l'insularité d'*Utopia*: entre l'érudition et la rêverie", *Miscellanea Moreana: Essays for Germain Marc'Hadour*, C.M. Murphy, H. Gibaud & M. Di Cesare éd., Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton, 1989, p. 303-321.
- Marin, Louis, *Utopiques : jeux d'espaces*, Éditions de Minuit, Paris, 1973.

- Marius, Richard, *Thomas More*, Vintage Books, Random House, New York, 1985.
- McCutcheon, Elizabeth, "Thomas More, Raphael Hythlodæus, and the Angel Raphael", *Studies in English Literature 1500-1900*, vol. IX, n°1, 1969, p. 21-38.
- "Denying the Contrary: More's Use of Litotes in the *Utopia*", *Moreana*, n° 31-32, 1971, p. 107-121.
- "Time in More's *Utopia*", *Acta Conventus Neo-Latini Turonensis (1976)*, J.-C. Margolin éd., Vrin, Paris, 1980, p. 697-707.
- My dear Peter : the Ars Poetica and Hermeneutics for More's Utopia*, Moreanum, Angers, 1983.
- "More's *Utopia* and Cicero's *Paradoxica Stoicorum*", *Moreana*, n° 86, 1985, p. 3-22.
- "*Mendacium Dicere* and *Mentiri*: A Utopian Crux", *Acta Conventus Neo-Latini Sanctandreami. Proceedings of the Fifth International Congress of Neo-Latin Studies, St. Andrews, 24 August to 1 September 1982*, Ian D. McFarlane éd., Medieval & Renaissance Texts and Studies, Binghamton, NY, 1986, p. 449-57.
- McKinnon, Dana G., "The Marginal Glosses in More's *Utopia*: The Character of the Commentator", *Renaissance Papers*, 1970, p. 11-19.
- McLean, Andrew. "Thomas More's *Utopia* as Dialogue and City Encomium", *Acta Conventus Neo-Latini Guelpherbytani*, S.P. Revard, F. Radle & M. Di Cesare éd., Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton, 1988, p. 91-97.
- Miles, Leland, "The Literary Artistry of Thomas More: *The Dialogue of Comfort*", *Studies in English Literature, 1500-1900*, n° 6, 1966, p. 7-33.
- Mortimer, Anthony R., "Hythlodæus and Persona More: The Narrative Voices of *Utopia*", *Cahiers élisabéthains : Études sur la pré-Renaissance et la Renaissance anglaises*, vol. 28, octobre 1985, p. 23-35.
- Nagel, A. F., "Lies and the Limitable Inane: Contradiction in More's *Utopia*", *Renaissance Quarterly*, n° 26, 1973, p.173-180.
- Nelson, William, "Thomas More, Grammarian and Orator", *Publications of the Modern Language Association*, n° 58, 1943, p. 337-352.
- (éd.), *Twentieth Century Interpretations of Utopia*, Prentice-Hall. N.J., 1968.
- O'Brien, Brian, "J. H. Hexter and the Text of *Utopia*: A Reappraisal", *Moreana*, vol. XXIX, n° 110, juin 1992, p. 19-32.
- Olin, Jonh C., *Erasmus, Utopia, and the Jesuits: Essays on the Outreach of Humanism*, Fordham University Press, New York, 1994.

- Perlette, John M., "Irresolution as Solution: Rhetoric and the Unresolved Debate in Book 1 of More's *Utopia*", *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 29, n° 1, p. 28-53.
- Prévost, André, "L'*Utopie* comme genre littéraire", *Moreana*, n°s 31-32, nov. 1971, p. 161-168.
- "Introduction" et "Notes complémentaires", *L'Utopie de Thomas More*, Mame, Paris, 1978, p. 33-275, 649-723.
- Raitiere, Martin N., "More's *Utopia* and *The City of God*", *Studies in the Renaissance*, n° 20, 1973, p. 144-168.
- Rebhorn, Wayne, "Thomas More's Enclosed Garden: *Utopia* and Renaissance Humanism", *English Literary Renaissance*, n° 6, 1976, p. 140-155.
- Reynolds, E. E., *Thomas More & Erasmus*, Burns & Oates, Londres, 1965.
- Rudat, Wolfgang, "More's Raphael Hythloday: Missing the Point Once More", *Moreana*, n° 69, 1981, p. 41-64.
- Schaeffer, John D., "Socratic Method in More's *Utopia*", *Moreana*, Vol. XVIII, n° 69, 1981, p. 5-20.
- Schoeck, Richard J., "Thomas More and the Italian Heritage of Early Tudor Humanism", *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge, Actes du Quatrième Congrès international de philosophie médiévale, Université de Montréal*, Montréal et Paris, 1969, p. 1190-1197
- "A Nursery of Correct and Useful Institutions" : On Reading More's *Utopia* as Dialogue", *Essential Articles for the Study of Thomas More*, R.S. Sylvester and G.Marc'Hadour éd., Archon Books, 1977.
- "The Ironic and the Prophetic: Towards Readings More's *Utopia* as a Multidisciplinary Work" *Quincentennial Essays on St. Thomas More*, Michael J. Moore éd., Albion, Boone, NC, 1978, p. 124-34.
- Skinner, Quentin. "Sir Thomas More's *Utopia* and the Language of Renaissance Humanism", *The Languages of Political Theory in Early-Modern Europe*, A. Pagden éd., Cambridge University Press, Cambridge, 1987, p. 123-157.
- Slavin, Arthur J., "*Consilium et timor mortis*: On Speaking, Writing and Silence in *Utopia*", *Renaissance and Reformation*, vol. 16, n° 3, 1992, p. 17-30.
- Stapleton, Thomas, *The Life and Illustrious Martyrdom of Sir Thomas More*, trad. P. E. Hallett, London, 1928 (éd. originale en Latin : 1588).
- Starnes, Colin, *The New Republic : A Commentary on Book I of More's Utopia Showing its Relation to Plato's Republic*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ont., Canada, 1990.

- Surtz, Edward, "Aspects of More's Latin Style in *Utopia*", *Studies in the Renaissance*, 14, 1967, p. 93-109.
- Sylvester, Richard S., "Thomas More: Humanist in Action", *Medieval and Renaissance Studies I*, O.B. Hardison éd., Chapel Hill, 1966, p. 125-137 (repris dans *Essential Articles for the Study of Thomas More*, R.S. Sylvester and G.Marc'Hadour éd., Archon Books, 1977, p. 462-469.)
- "*Si Hythlodæo Credimus*": Vision and Revision in Thomas More's *Utopia*", *Essential Articles for the Study of Thomas More*, R. S.Sylvester & G.Marc'Hadour éd., Archon Books, 1977, p. 630-31.
- Thompson, Craig R., *The Translations of Lucian by Erasmus and St. Thomas More*, Ithaca, N.Y., 1940.
- Wegemer, Gerard, "Ciceronian Humanism in More's *Utopia*", *Moreana*, vol. 27, n° 104, décembre 1990, p. 5-26.
- "The Rhetoric of Opposition in Thomas More's *Utopia*: Giving Form to Competing Philosophies", *Philosophy and Rhetoric*, vol. 23, n° 4, 1990, p. 288-306.
- Weiner, Andrew D., "Raphael's Eutopia and More's *Utopia*: Christian Humanism and the Limits of Reason", *Huntington Library Quarterly*, n° 39, 1975, p. 1-27.
- "Erasmus, More, and the Shape of Persuasion", *Moreana*, vol. 17, 1980, p. 87-98.
- White, Thomas I., "*Festivitas, Utilitas, et Opes*: The Concluding Irony and Philosophical Purpose of Thomas More's *Utopia*", *Quincentennial Essays on St. Thomas More*, Michael J. Moore éd., Albion, Boone, NC, 1978.
- "Pride and the Public Good: Thomas More's Use of Plato in *Utopia*", *The Journal of the History of Philosophy*, vol. 20, n° 4, 1982, p. 329-354.
- Wilson, Nigel, "The Name Hythlodæus", *Moreana*, vol. XXIX, n° 110, 1992, p. 33.
- Wooden, Warren W., "Thomas More and Lucian: A Study in Satiric Influence and Technique", *University of Mississippi Studies in English*, n° 13, 1972, p. 25-57.
- "A Reconsideration of the *Parerga* of Thomas More's *Utopia*", *Quincentennial Essays on St. Thomas More*, Michael J. Moore éd., Albion, Boone, NC, 1978, p. 151-160.

LE CYMBALUM MUNDI ET BONAVENTURE DES PÉRIERS

Sources primaires

Cymbalum Mundi, EN FRANCOYS, Contenant quatre Dialogues Poétiques, fort antiques, ioyeux, & facetieux. Paris, Jehan Morin, MDXXXVII (in-8 de 32 ff., un seul exemplaire connu : à la Bibliothèque municipale de Versailles, Cote : G 12° 241).

CYMBALUM MUNDI, EN FRANCOYS, CONTENANT QUATRE Dialogues Poétiques, fort antiques, ioeux (*sic*), & facetieux. Lyon, Benoist Bonnyn, MDXXXVIII. (in-8 de 28 ff., deux exemplaires connus : BNF à Paris et Bibliothèque du Musée Condé de Chantilly)

Bonaventure Des Périers, *Cymbalum Mundi*, Peter Hampshire Nurse éd., Librairie Droz, Genève, 1983.

Bonaventure Des Périers, *Cymbalum Mundi*, Yves Delègue éd., Honoré-Champion, Paris, 1995.

Oeuvres françaises de Bonaventure Des Périers, (2 tomes), Louis Lacour éd., P. Jannet, Paris, 1856.

Sources secondaires

Baldinger, Kurt, "Neues zum *Cymbalum mundi*", *Zeitschrift für romanische Philologie*, Band 102, Heft 5/6, 1986, p. 473-478.

Becker, Philipp-August, *Bonaventure Des Périers als Dichter und Erzähler*, Hölder-Pichler-Tempsky A.-G., Wien und Leipzig, 1924.

Berriot, François, *Athéismes et athéistes au XVI^e siècle en France*, 2 tomes, Éditions du Cerf, Atelier national de reproduction des thèses, Lille, 1984. (Thèse présentée à l'Université de Nice en 1976).

Boerner, Wolfgang, *Das "Cymbalum Mundi" des Bonaventure Des Périers. Eine Satire auf die Redepraxis im Zeitalter der Glaubensspaltung*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1980.

Wolfgang Boerner, "La mythologie antique dans l'œuvre de Bonaventure Des Périers", *Mercure à la Renaissance, Actes des Journées d'étude des 4-5 octobre 1984*, Lille, M.-M. de La Garanderie éd., Société française des seiziémistes, Paris, 1988, p. 95-116.

Bohatec, Josef, "Calvin et l'Humanisme — V. Bonaventure Des Périers", *Revue historique*, CLXXXV, 1939, p. 71-104.

Busson, Henri, *Les sources et le développement du rationalisme dans la littérature française de la Renaissance (1533-1601)*, Librairie Letouzey & Ané, Paris, 1922.

Le Rationalisme dans la littérature française de la Renaissance (1533-1601), nouvelle édition revue et augmentée, Éditions Vrin, Paris, 1957.

- Carron, Jean-Claude, "1538, 6 March. The Printer Jean Morin Is Jailed for Having Published the Anonymous *Cymbalum Mundi*. Dialogue", *A New History of French Literature*, Denis Hollier éd., Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1989, p. 174-177.
- Cartier, Alfred, "Le libraire Jean Morin et le *Cymbalum Mundi* de Bonaventure Des Périers devant le Parlement de Paris et la Sorbonne", *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français*, XXXVIII, 1889, p. 575-588.
- Chenevière, Adolphe, *Bonaventure Des Périers. Sa vie, ses poésies*, Slatkine Reprints, Genève, 1969 (Réimpression de l'édition de Paris, 1886).
- Delaruelle, Louis, "Étude sur le problème du *Cymbalum Mundi*", *Revue d'histoire littéraire de la France*, XXXII, 1925, p. 1-23.
- Delègue, Yves, "Introduction", Bonaventure Des Périers, *Cymbalum Mundi*, Honoré-Champion, Paris, 1995, p. 9-44.
- "Lettre à la rédaction", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LVIII, 1996, p. 567-569.
- Engamarre, Max, "Compte rendu de «Bonaventure Des Périers, *Cymbalum Mundi*, introduit et annoté par Yves Delègue, Honoré-Champion, Paris, 1995»", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LVII, 1995, p. 791-795.
- "Réponse à monsieur Yves Delègue", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LVIII, 1996, p. 569-570.
- Febvre, Lucien, "Une histoire obscure. La publication du *Cymbalum Mundi*", *Revue du seizième siècle*, XVII, 1930, p. 1-41.
- Origène et Des Périers ou l'énigme du "Cymbalum Mundi"*, Librairie Droz, Paris, 1942.
- Frank, Félix, "Variétés. Bonaventure Des Périers, sa vie, ses œuvres", *Journal historique et politique de Genève*, 28.X.1886, p. 3.
- Gauna, Max, *Upwellings. First Expressions of Unbelief in the Printed Literature of the French Renaissance*, Associated University Presses, London & Toronto, 1992.
- "Pour une nouvelle interprétation du *Cymbalum mundi*", *La Lettre Clandestine*, vol. 6, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1997.
- Harmand, René, "Note sur un passage du 3e dialogue du *Cymbalum Mundi*", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1902, p. 100-101.
- Hassell, James Woodrow, "Des Périers' Indebtedness to Castiglione", *Studies in Philology*, L, 1953, p. 566-572.

- Johanneau, I.G.A.L. Eloi, "Clé du *Cymbalum Mundi* de B. Des Périers", *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*, 1849-50, p. 243-247.
- Ingman, Heather, "Silence, Harpocrates and the «Cymbalum Mundi»", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LI, 1989, p. 569-577.
- Just, Henri, *La pensée secrète de Bonaventure Des Périers et le sens du Cymbalum Mundi*, Casablanca, 1948.
- Kemal Bénouis, Mustapha, "Le dialogue satirique de type lucianique : Bonaventure des Périers", *Le dialogue philosophique dans la littérature française du seizième siècle*, Mouton, The Hague - Paris, 1976, p. 112-130.
- Kushner, Eva, "Structure et dialogue dans le *Cymbalum mundi* de Bonaventure Des Périers", *Crossroads and Perspectives: French Literature of the Renaissance, Studies in Honour of Victor E. Graham*, Travaux d'Humanisme et de Renaissance, n° 211, C. M. Grisé & C. D. E. Tolton éd., Dorz, Genève, 1986, p. 181-189.
- Lacour, Louis, "Bonaventure Des Périers et le *Cymbalum mundi*, d'après de récentes recherches", *Revue philosophique et religieuse*, 1858, p. 233-267.
- "La vie et les œuvres de Bonaventure Des Périers", *Oeuvres françaises de Bonaventure Des Périers*, tome I, Louis Lacour éd., P. Jannet, Paris, 1856, p. vii-xcvii.
- Lauvergnat-Gagnière, Christiane, "Conception et pratique de la traduction : en marge d'un traité de Lucien de Samosate", *Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 8, 1981, p. 307-323.
- Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI^e siècle. Athéisme et polémique, Librairie Droz, Genève, 1988.
- Lefranc, Abel, "Introduction" (au *Pantagruel*), *Oeuvres de François Rabelais*, tome III, Librairie ancienne Édouard Champion, Paris, 1922, p. LXI-LXIX.
- "Rabelais et les Estienne. Le procès du *Cymbalum Mundi* de Bonaventure Des Périers", *Revue du seizième siècle*, XV, 1928, p. 356-366.
- LePage, Carleen Ann, *Le "lucianisme" et le "Cymbalum Mundi" : Une nouvelle interprétation*, University Microfilms International, Ann Arbor, 1989.
- Mayer, Claude Albert, "The Lucianism of Des Périers", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 11, 1950, p. 190-207.
- Morand, Paul, "Bonaventure Des Périers", *Tableau de Littérature française*, Paris, 1962, p. 204-212.
- Morrison, Ian R., "The *Cymbalum Mundi* Revisited", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXIX, 1977, p. 263-280.

- Neidhart, Dorothea, *Das "Cymbalum Mundi" des Bonaventure Des Périers. Forschungslage und Deutung*, Kölner Romanistische Arbeiten, Heft 16, Librairie Droz/Librairie Minard, Genève/Paris, 1959.
- Nodier, Charles, "Notice littéraire sur Bonaventure Des Périers", *Les Contes, ou les nouvelles récréations et joyeux devis*, Gosselin, Paris, 1841.
- "Histoire de la clef du *Cymbalum Mundi*, par Ch. Nodier, à l'âge de quinze ans, écrite par lui-même", *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*, VIII, 1847, p. 359-361.
- Nurse, Peter Hampshire, "The *pernicious* Example of Bonaventure Des Périers", *Adam International Review*, XXIV, 1956, p. 17-22.
- "Le *Cymbalum Mundi* en Angleterre", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXI, 1959, p. 205-209.
- "Christian Platonism in the Poetry of Bonaventure Des Périers", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXI, 1959, p. 234-244.
- "Érasme et Des Périers", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXX, 1968, p. 53-64.
- "Introduction", Bonaventure Des Périers, *Cymbalum Mundi*, Librairie Droz, Genève, 1983, p. vii-xlv.
- Peach, Trevor, "The Dialogue as Parable: a Note on the *Cymbalum Mundi*", *French Studies Bulletin*, n° 5, 1982-83, p. 1-3.
- "Aux antipodes de la communication : Remarques sur le Dialogue IV du *Cymbalum Mundi*", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. L, n° 2, 1988, p. 281-288.
- "Notes sur l'exemplaire unique de la première édition du *Cymbalum Mundi*", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LIV, 1992, p. 715-723.
- Perrat, Charles, "Le titre des deux premières éditions du *Cymbalum Mundi* de Bonaventure Des Périers", *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1952-53.
- Prigniel, Maurice, "Note sur une source probable du *Cymbalum Mundi*", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1929, p. 221-222.
- Robinson, Christopher, *Lucian and His Influence in Europe*, Duckworth, Londres, 1979.
- Saulnier, Verdun-Louis, "Le sens du *Cymbalum Mundi* de Bonaventure Des Périers (I et II)", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XIII, 1951, p. 43-69 et p. 137-171.
- "Saint Paul et Des Périers", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XV, 1953, p. 209-212.

"Le motif évangélique *tanquam fur* et le *Cymbalum Mundi*", *Hommage à Marie Delcourt*, 1970, p. 368-373.

Screech, Michael Andrew, "The Meaning of the Title *Cymbalum Mundi*", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. XXXI, 1969.

"Préface", Bonaventure Des Périers, *Cymbalum Mundi*, Librairie Droz, Genève, 1983, p. 3-17.

Smith, Malcolm C., "A Sixteenth-Century Anti-Theist (on the *Cymbalum mundi*)", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LIII, 3, p. 593-618.

Sommers, Paula, "The *Cymbalum*'s Sheperdess. Mysticism or Satire ?", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XLI, 1979, p. 583-587.

"Pamphagus Revisited: Wisdom in the *Cymbalum Mundi*", *Romance Notes*, vol. 22, n° 3, 1982, p. 318-323.

Sozzi, Lionello, *Les contes de Bonaventure Des Périers : contribution à l'étude de la nouvelle française de la Renaissance*, Giapichelli, Torino, 1965.

Spence, Nicol C. W., "Sidelights on the *Cymbalum Mundi*", *Romanistisches Jahrbuch*, 12, 1961, p. 94-104.

Spitzer, Wolfgang, "The Meaning of Bonaventure Des Périers' *Cymbalum Mundi*", *Publications of the Modern Language Association of America*, LXVI, n° 5, sept. 1951, p. 795-819.

Walser, Ernst, "Der Sinn des *Cymbalum Mundi* von Bonaventure Des Périers (Eine Spottschrift gegen Calvin)", *Zwingliana*, IV, n° 3, 1922, p. 65-82.

Weber, Henri, "La facétie et le bon mot du Pogge à Des Périers", *Humanism in France*, P. Levi éd., Manchester University Press, Manchester, 1970, p. 82-105.

Weinberg, Florence M., "*La parole faict le jeu* : Mercury in the *Cymbalum Mundi*", *L'Esprit créateur*, XVI, 1976, p. 48-62.

Wencelius, Léon, "Bonaventure Des Périers, moraliste ou libertin ? (Une nouvelle interprétation du *Cymbalum Mundi*)", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, nouvelle série, n° 8, 1949, p. 41-53.

Wirth, Jean, "Compte rendu du *Das "Cymbalum Mundi" des Bonaventure Des Périers* de W. Boerner", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. XLIV, 1982, p. 191-194.

AUTRES SOURCES PRIMAIRES

- Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Le Livre de poche classique, Librairie générale française, Paris, 1990
- Rhétorique*, trad. C.-É. Ruelle, Le Livre de Poche, Paris, 1991.
- Aulu-Gelle, *Nuits attiques*, tome I, Livres I-IV, trad., R. Marache, Les Belles Lettres, Paris, 1967.
- Bodin, Jean, *Colloque entre sept scavans qui sont de differens sentimens (Colloquium Heptalomeris)*, Librairie Droz, Genève, 1984.
- Budé, Guillaume, *De transitu hellenismi ad christianismum / Le passage de l'hellénisme au christianisme*, trad. Maurice Lebel, Éditions Paulines, Sherbrooke, 1973.
- Campanella, Tommaso, *La Cité du Soleil*, trad. Arnaud Tripet, Librairie Droz, Genève, 1972.
- Castiglione, Baldassar, *Le livre du courtisan*, trad. Alain Pons, Garnier-Flammarion, Paris, 1991.
- Cicéron, *Des devoirs*, livre II, XIV, *De la vieillesse — De l'amitié — Des devoirs*, trad. C. Appuhn, Librairie Garnier Frères, Paris, 1933.
- De l'orateur (De Oratore)*, trois livres, trad. Edmond Courbaud et Henri Bornecque, Les Belles Lettres, Paris, 1966-1985.
- L'Orateur (Orator)*, trad. Albert Yon, Les Belles Lettres, Paris, 1964.
- La République*, 2 tomes, trad. Esther Bréguet, Les Belles Lettres, Paris, 1980.
- Tusculanes*, 2 tomes, trad. Jules Humbert, Les Belles Lettres, Paris, 1968-1970.
- Della Casa, Giovanni, *Galatée*, trad. Alain Pons, Le Livre de Poche Biblio, Quai Voltaire, Paris, 1988.
- Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes célèbres*, 2 tomes, trad. Robert Genaille, GF-Flammarion, Paris, 1965.
- Dolet, Étienne, *Commentarius Linguæ latinæ*, liber I, Lyon 1536.
- L'Erasmianus sive ciceronianus D'Étienne Dolet (1535)*, fac-similé de l'édition originale du *De imitatione ciceroniana*, Librairie Droz, Genève, 1974.
- Préfaces françaises*, Claude Longeon éd., Genève, Librairie Droz, 1979.

Le Second Enfer, Claude Longeon éd., Genève, Librairie, Droz, 1978.

Érasme, *Adages, Ii1 to Iv100, Collected Works of Erasmus*, Vol. 31, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo et Londres, 1982.

"Le Cicéronien", *Érasme : La philosophie chrétienne*, Pierre Mesnard éd. et trad., Vrin, Paris, 1970.

"Ciceronianus", *Collected works of Erasmus*, vol. 28 : Literary and educational writings 6, A.H.T. Levi éd., University of Toronto Press, Toronto, Buffalo & Londres, 1986.

Colloques, trad. Étienne Wolf, 2 volumes, Imprimerie nationale, Paris, 1992.

"*De copia. De ratione studii*", *Collected Works of Erasmus*, vol. 24, Literary and educational writings 2, Craig R. Thompson éd., trad. Betty I. Knot, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo & Londres, 1978.

Éloge de la folie, trad. de P. de Nolhac, Garnier-Flammarion, Paris, 1964.

Oeuvres choisies, trad. Jacques Chomarat, Librairie générale française, Paris, 1991.

Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami, éd. P. S. Allen *et al.*, 12 volumes, Oxford, 1906-58.

Juvénal, *Satires*, trad. Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Les Belles Lettres, Paris, 1974.

Montaigne, *Essais*, trois volumes, Garnier-Flammarion, Paris, 1969-1979.

Navarre, Marguerite de, *L'Heptaméron*, Michel François éd., Classiques Garnier, Paris, 1960.

Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Joseph Chamonard, Garnier-Flammarion, Paris, 1966.

Palissy, Bernard, *Recepte veritable*, Librairie Droz, Genève, 1986.

Pétrarque, *Mon secret*, Rivages poche / Petite bibliothèque, Paris-Marseille, 1991.

Secretum, Ugo Dotti éd., Archivio Guido Izzi, Rome, 1993

Phèdre, *Fables*, vol. II, Belles Lettres, Paris, 1969.

Pico della Mirandola, Giovanni, *De la dignité de l'homme / Oratio de hominis dignitate*, trad. Y. Hersant, Éditions de l'Éclat, Combas, 1993.

Platon, *Oeuvres complètes*, 2 vol., trad. Léon Robin, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1950.

Pline L'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre I, trad. Jean Beaujeu, Les Belles Lettres, Paris, 1950.

- Quintilien, *Institution oratoire*, 4 volumes, trad. Henri Bornecque, éditions Garnier Frères, Paris, 1954.
- Rabelais, *Oeuvres complètes*, Jacques Boulenger et Lucien Scheler éd., Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1955.
- Lucien de Samosate. *Oeuvres complètes*, trad. Émile Chambry, 3 volumes, Librairie Garnier, Paris, 1933-1934.
- Tahureau, Jacques, *Les dialogues*, Librairie Droz, Genève, 1981.
- Valdés, Juan de, *Diálogo de la lengua*, Planeta, Barcelona, 1986.
- Valla, Lorenzo, *Dialogue sur le libre-arbitre*, trad. Jacques Chomarat, J. Vrin, Paris, 1983.

AUTRES SOURCES SECONDAIRES

- Baron, Hans, *Petrarch's Secretum. Its Making and its Meaning*, Medieval Academy Books, Cambridge, 1985.
- "The Limits of the Notion of 'Renaissance Individualism' : Burckhardt after a Century", *In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought*, Vol. II, Princeton University Press, 1988, p. 155-181.
- Baumlin, James S., "Introduction: Positioning *Ethos* in Historical and Contemporary Theory", *Ethos. New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, J.S. Baumlin & T. French Baumlin éd., Southern Methodist University Press, Dallas, 1994, p. xi-xxxii.
- Blachowicz, James, *Of Two Minds. The Nature of Inquiry*, State University of New York Press, Albany, NY, 1998.
- Breton, Philippe et Proulx, Serge, *L'explosion de la communication. La naissance d'une nouvelle idéologie*, Boréal, Montréal, 1994.
- Burckhardt, Jacob, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. de H. Schmitt, rev. et corr. R. Klein, 3 tomes, Le Livre de Poche, Librairie Plon, 1958.
- Burke, Peter, "Humanism and Friendship in Sixteenth-Century Europe", *Friendship in Medieval Europe*, Julian Haseldine éd., Sutton Publishing, Phoenix Mill – Thrupp – Stroud – Gloucestershire, 1999, p. 262-273.
- Cassirer, Ernst, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Studien der Bibliothek Warburg, B.G. Teubner, Leipzig & Berlin, 1927.

- Cave, Terence, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford at the Clarendon Press, Clarendon, 1979.
- Chambers, David S. & Quiviger, F. (éd.), *Italian Academies of the Sixteenth Century*, The Warburg Institute, London, 1995.
- Conley, Thomas M., *Rhetoric in the European Tradition*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1994.
- Colli, Giorgio, *Naissance de la philosophie*, trad. C. Viredaz, Éditions de l'Aire, Paris, 1981.
- Defaux, Gérard, *Marot, Rabelais, Montaigne : l'écriture comme présence*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1987.
- Demonet, Marie-Luce, *Les Voix du signe. Nature et origine du langage à la Renaissance*, Champion, Paris, 1992.
- Derrida, Jacques, "La pharmacie de Platon", *La dissémination*, Seuil, Paris, 1972.
- Dresden, S., *Humanism in the Renaissance*, trad. Margaret King, World University Library, McGraw-Hill, New York & Toronto, 1968.
- Dufour, Dany-Robert, *Les mystères de la trinité*, Gallimard, Paris, 1990.
- Dupuigrenet Desrousilles, François, "Introduction", Pétrarque, *Mon secret*, Rivages poche / Petite bibliothèque, Paris-Marseille, 1991, p. 9-19.
- Durand, Gilbert, "À propos de Mercure. Réflexions méthodologiques sur la mythanalyse", *Mercurie à la Renaissance, Actes des Journées d'étude des 4-5 octobre 1984, Lille*, M.-M. de La Garanderie éd., Honoré Champion, Paris, 1988.
- Eisenstein, Elisabeth, *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, 2 volumes, Cambridge University Press, New York, 1979.
- Elliott, J. H., *The Old World and the New, 1492-1650*, Cambridge University Press, Cambridge, 1970.
- Dubois, Claude-Gilbert, *Mythe et langage au seizième siècle*, Éditions Ducros, Bordeaux, 1970.
- Febvre, Lucien et Martin, Henri-Jean, *L'apparition du livre*, Albin Michel, Paris, 1958 et 1971.
- Ferguson, Wallace, *The Renaissance in Historical Thought*, Harvard University Press, Cambridge, 1948.
- Field, Arthur, *The Origins of the Platonic Academy of Florence*, Princeton University Press, Princeton, 1988.

- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité II : L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris, 1984.
- Fragonard, Marie-Madeleine, *Les dialogues du Prince et du Poète. Littérature française de la Renaissance*, coll. Découvertes, Gallimard, Paris, 1990.
- Gaffiot, Félix, *Dictionnaire latin-français (abrégé)*, édition revue et corrigée par Catherine Magnien, Le Livre de Poche, Paris, 1934 et 1989.
- Garin, Eugenio, *L'éducation de l'homme moderne. La pédagogie de la Renaissance (1400-1600)*, trad. Jacqueline Hubert, Fayard, Paris, 1968.
- Grassi, Ernesto, "Réhabilitation de l'humanisme rhétorique. À propos de l'anti-humanisme de Heidegger", *Diogenes*, 142, avril-juin 1988, p. 128-145.
- Heidegger e il problema dell'umanesimo*, Guida, Naples, 1985.
- Gray, Hannah H., "Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence", *Journal of History of Ideas*, vol. 24, 4, 1963, p. 497-514.
- Greenblatt, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago & London, 1980.
- "Fiction and Friction", *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Thomas C. Heller, Morton Sosna, et David E. Wellbery éd., Stanford University Press, Stanford, 1986, p. 30-52.
- Greene, Thomas, "The Flexibility of the Self in Renaissance Literature", *The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*, Peter Demetz, Thomas Greene & Lowry Nelson, Jr. éd., Yale University Press, New Haven and London, 1968, p. 241-264.
- The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven: Yale University Press, 1982.
- Greimas, A. J. et Keane, T. M., *Dictionnaire du moyen français. La Renaissance*, Larousse, Paris, 1992.
- Grisé, Yolande, *Le Monde des Dieux. Initiation à la mythologie gréco-romaine par les textes*, Hurtubise-HMH, Montréal, 1985.
- Hale, J. R., *Renaissance Europe (1480-1520)*, Fontana Press, 1971.
- Hallyn, Fernand, *La structure poétique du monde : Copernic, Kepler*, Seuil, Paris, 1987.
- Havelock, Eric A., *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge, 1963.
- The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, Yale University Press, New Haven & London, 1986.

- Higman, Francis M., *Censorship and the Sorbonne, 1520-1551*, Droz, Genève, 1979.
- Hugues, Joseph J., "'Dramatic'" *Ethos* in Cicero's Later Rhetorical Works", *Ethos. New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, J.S. Baumlin & T. French Baumlin éd., Southern Methodist University Press, Dallas, 1994, p. 211-227.
- Huizinga, Johan, *Erasmus of Rotterdam*, trad. F. Hopman, Phaidon Press, London, 1952.
- "Humanism", *Encyclopædia Britannica Online*,
<<http://members.eb.com/bol/topic?eu=109244&sctn=1&pm=1>>, consulté le 29 octobre 1999.
- Jaeger, Werner, *Aristotle. Fundamentals of the History of His Development*, trad. Richard Robinson, Oxford University Press, Oxford, 1962.
- Jardine, Lisa, *Erasmus, Man of Letters. The Construction of Charisma in Print*, Princeton University Press, Princeton, 1993.
- Jeanneret, Michel, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Corti, Paris, 1987.
- "La lecture en question: sur quelques prologues comiques du XVI^e siècle", *French Forum*, vol. 14, n^o 3, septembre 1989, p. 279-289.
- "Portrait de l'humaniste en Protée", *Diogène*, n^o 174, avril-juin, 1996, p. 111-133.
- Perpetuum mobile. Métamorphose des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Macula, Paris, 1997.
- Kerrigan, William & Braden, Gordon, *The Idea of the Renaissance*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989.
- Kinney, Arthur F., *Humanist Poetics: Thought, Rhetoric, and Fiction in Sixteenth-Century England*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1986.
- Klibansky, Raymond, *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques, nature, religion, médecine et art*, Gallimard, Paris, 1989.
- Kraye, Jill, "Moral Philosophy", *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, C. B. Schmitt & Q. Skinner éd., Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- Kristeller, Paul Oskar, "The Moral Thought of Renaissance Humanism", republié dans *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays (Expanded Edition)*, Princeton University Press, Princeton, 1990.
- "Rhetoric in Renaissance Culture", republié dans *Renaissance Thought and the Arts. Collected Essays (Expanded Edition)*, Princeton University Press, Princeton, 1990.

- La Garanderie, M.-M. de, *Christianisme et lettres profanes (1515-1535)*, 2 volumes, Atelier de reproduction des thèses, Université de Lille III, Lille, 1976.
- (éd.), *Mercure à la Renaissance, Actes des Journées d'étude des 4-5 octobre 1984, Lille*, Honoré Champion, Paris, 1988.
- Langer, Ullrich, *Perfect Friendship. Studies in Literature and Moral Philosophy from Boccaccio to Corneille*, Librairie Droz, Genève, 1994.
- Lanham, Richard A., *The Motives of Eloquence: Literary Rhetoric in the Renaissance*, Yale University Press, New Haven and London, 1976.
- Legrand, Marie-Dominique, *Lire l'Humanisme*, Dunod, Paris, 1993.
- Levine, Peter, *Living Without Philosophy. On Narrative, Rhetoric, and Morality*, State University of New York Press, Albany, NY, 1998.
- Lewis, C. S., *English Literature in the Sixteenth Century (Excluding Drama)*, The Oxford History of English Literature, vol. III, Clarendon Press, Oxford, 1954.
- Longeon, Claude, *Bibliographie des œuvres d'Étienne Dolet*, Librairie Droz, Genève, 1980.
- Maillard, Jean-François, "Hermès théologien et philosophe", *Mercure à la Renaissance, Actes des Journées d'étude des 4-5 octobre 1984, Lille*, M.-M. de La Garanderie éd., Honoré Champion, Paris, 1988.
- Margolin, Jean-Claude, "Érasme et le silence", *Mélanges sur la littérature de la Renaissance à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, 1984, p. 163-178.
- McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto, 1962.
- Ménager, Daniel, *Le rire à la Renaissance*, Presses universitaires de France, Paris, 1995.
- Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Le Livre de poche, LGF, Paris, 1992.
- Nauert, Charles G., *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- Netz, Robert, *Histoire de la censure dans l'édition, Que sais-je ?*, Presses universitaires de France, Paris, 1997.
- Le Petit Robert 1, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Éditions Le Robert, Paris, 1983.
- Pigman III, George W., "Versions of Imitation in the Renaissance", *Renaissance Quarterly*, n° 33, 1980, p. 1-32.

- Rey, Alain (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, 2 volumes, Éditions Le Robert, Paris, 1992.
- Rigolot, François, *Le texte de la Renaissance. Des rhétoriciens à Montaigne*, Librairie Droz, Genève, 1982.
- Rix, Herbert David, "The Editions of Erasmus' *De Copia*", *Studies in Philology*, 43, 1946, p. 595-618.
- Rummel, Erika, *Humanist-Scholastic Debate in the Renaissance and Reformation*, Harvard University Press, Cambridge, 1995.
- Russell, Daniel, "Conception of Self, Conception of Space and Generic Convention: An Example from the *Heptaméron*", *Sociocriticism*, n^{os} 4-5, p. 159-183.
- La Sainte Bible*, trad. A. Crampon, Desclée et Cie, Paris – Tournai – Rome, 1939.
- Schmitt, Charles B. et Skinner, Quentin (éd.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- Schleiner, Winfried, *Melancholy, genius, and Utopia in the Renaissance*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1991.
- Screech, M.A., *Montaigne and Melancholy*, Penguin Books, Londres, 1983.
- Seidel, Michael, *Satiric Inheritance. Rabelais to Sterne*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1979.
- Sloterdijk, Peter, "Règles pour le parc humain. Réponse à la lettre sur l'humanisme", trad. Christiane Haack, *Le Monde de Débats*, numéro 7, octobre 1999, Supplément/Document, p. I. (Conférence prononcée à l'occasion du colloque *Au-delà de l'Être - Exodus from being. La philosophie après Heidegger*, 16-20 juillet 1999, château d'Elmau, Haute-Bavière, publiée ensuite dans *Die Zeit*, le 16 septembre 1999).
- Le texte allemand est disponible dans Internet : "*Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zum Brief über den Humanismus - die Elmauer Rede*", *Die Zeit, Bildung & Wissen*, Nr. 38, 1999 :
<http://www.zeit.de/archiv/1999/38/199938.sloterdijk3_.html>.
- Struever, Nancy S., *Theory as Practice. Ethical Inquiry in the Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago & London, 1992.
- Swearingen, C. Jan, "*Ethos: Imitation, Impersonation, and Voice*", *Ethos. New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, *Ethos. New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, J.S. Baumlin & T. French Baumlin éd., Southern Methodist University Press, Dallas, 1994, p. 115-143.

- Vandendorpe, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Boréal, Montréal, 1999. Cesare Vasoli, *Dialettica e retorica nell'umanesimo. "Invenzion" e "Metodo" nel XV e XVI secolo*, Feltrinelli, Milan, 1968.
- Vickers, Brian, "Rhetoric and Poetics", *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, C. B. Schmitt & Q. Skinner éd., Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
- Waswo, Richard, *Langage & Meaning in the Renaissance*, Princeton University Press, Princeton, 1987.
- Wolf, Étienne, "Présentation", Érasme, *Colloques*, trad. Étienne Wolf, volume I, Imprimerie nationale, Paris, 1992.
- Yates, Frances A., *The French Academies of the Sixteenth Century*, The Warburg Institute, University of London, 1947.
- Zemon Davis, Natalie, "Boundaries and the Sense of Self in Sixteenth-Century France", *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Thomas C. Heller, Morton Sosna, et David E. Wellbery éd., Stanford University Press, Stanford, 1986, p. 53-63.